Archive of SID

نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۸۷)، ۵۹-۷۰/ شهریور ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/BAGH.2020.195043.4232

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
An Analysis on "Painting As Image" Based on Deleuze's Explanation of the Types of Images and Correlated Conditions of Their apparition
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل «نقاشی به منزلهٔ تصویر» براساس شرح دلوز از انواع تصویر و شروط ظهور آنها

فریده آفرین*
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۴/۲۹ تاریخ اصلاح: ۹۸/۰۹/۰۷ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۹/۲۸ تاریخ انتشار: ۹۹/۰۶/۰۱

چکیده

بیان مسئله: دربارهٔ چیستی انواع تصویر و شروط همبستهٔ ظهورِ سنخ‌های مختلف آنها نزد دلوز است.

هدف پژوهش: مقاله مشتمل بر دو مؤلفه یعنی روشن‌کردن انواعِ تصویر، شرایط ظهور آنها با تأکید بر زمان و نیز تعیین نوع تصویر یک اثر نقاشی با توجه به شرایط ظهور آن است. فرض مقاله این است که تعیین شرایط ظهور تصاویر به تشخیص نوع آن کمک می‌کند. برای روشن‌شدن سنخ تصویر، شرایط ظهور آن تصویر مطالعه می‌شود. برای سهولت رسیدن به اهداف تحقیق، یک اثر نقاشی از هنرمند معاصر ایران مورد واکاوی گرفته است.

روش پژوهش: تحلیل محتوای کیفی است.

نتیجه‌گیری: از نظر دلوز، دو سنخ تصویر یعنی تصویر-حرکت و تصویر-زمان وجود دارد. تصویر-حرکت مشتمل بر تصویر-ادارک، تصویر-عمل و تصویر-حال است. تصویر-زمان هم متشکل از تصویر-خاطره، تصویر-رؤیا و نیز تصویر-اندیشه و تصویر-بلور است. سنخ اول تصویر با محوریتِ حرکت، با کنترل، منعکس و جذب‌کردنِ اثرگذاری چیزها، وابسته به کنش خاصی است. در دورهٔ مدرن تصویر-زمان مبتنی بر تکوین زمان ناب است. تصویر-زمان، سنخی از تصویر با ترکیبی از تصاویر برای نمونه مجازی و واقعی است. این تصویر با محوریت زمان بر بنیانِ روابط اصیل نیروها و تأثر آنها، بر مبنای فعلِ خودانگیخته و آزادنمودار از بطن ناامکان شکل گرفته است. همبسته با این فعل، یعنی بیرون‌کشیدنِ نمودار به منزلهٔ امری اثرگذار و تعیّن‌بخش، تصویری با گسست از انواع بازنمایی ظهور می‌کند. براساس مسیر پژوهش، بررسی شرایط ظهور یک اثر نقاشی به منزله تصویر، مانند «بدون عنوان» وابستگی به رنگ-نیرو، رنگ-مکان و فضا، رنگ-نور و زمان را نشان می‌دهد. این شرایط حاکی از پیوندِ تصویر واقعی انسان‌های اطراف هنرمند و تصویر مجازی معراج برای تأکید بر وضعیت انسان معاصر است. تصویر نهایی به منزلهٔ تصویر-زمان امکان اندیشیدن به معنای تازه‌ای از مفهوم انسان را فراهم می‌کند.

واژگان کلیدی: *تصویر، نقاشی، رنگ، نور، زمان، نیرو، دلوز، بازنمایی.*

مقدمه

هر چیزِ جدائی‌ناپذیر از کنش و واکنش خود، تصویر است. دلوز در کتاب «سینما ۲؛ تصویر-زمان» انواع هنرهای مختلف را تصویر/ایماژهایی با نام‌های متفاوت می‌خواند: نقاشی؛ ایماژ تصویری یا تصویر ترسیمی[۱]، هنرهای نمایشی و رقص؛ تصویر دراماتیک یا رقص‌نگارانه[۲]، هنر سینما؛ تصویر سینماتوگرافیک است. در تصاویر سینماتوگرافیک[۳] در دوره مدرن تصویر زمان را تجربه می‌کند. دلوز در این کتاب با ذکر تفاوت‌های ذاتی هنرها، حرکت را در هنرهای نامبرده تصدیق می‌کند. به دلیل تفاوت ذاتی هنرها، نقاشی، مثل سینما دارای حرکت خودکار[۴]

* F.afarin@semnan.ac.ir، ۰۹۱۲۶۵۳۰۷۷۶

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

نیست، اما علاوه بر اینکه حرکت در خودش است، ذهن هم بدان حرکت می‌بخشد. حرکت در هنرهای نمایشی وابسته به بدن متحرک[5] است. سینما ضمن اینکه دارای حرکت خودکار است، میراث‌دار انواع حرکت در هنرهای دیگر است (Deleuze, 1989, 151). به‌همین ترتیب در نقاشی بحث زمان مطرح می‌شود. با وجود تفاوت‌های ماهوی نقاشی و سینما، به دلیل تعلق هر دو به خانواده تصاویر، ایماژ تصویری (تصویر ترسیمی) از جنبه تکوین زمان ناب با سینما اشتراک‌هایی دارد. زمان ناب در نقاشی مدرن به منزله شرط ظهور ایماژ تصویری یا تصویر ترسیمی به منزله تصویر-زمان است. کتاب دیگر دلوز «فرانسیس بیکن: منطق احساس»، سندی بر این ادعاست.

این تحقیق در نهایت قصد دارد چگونگی تبدیل مواد و مصالح نقاشی به واریاسیون‌ها و حالت‌هایی از زمان ناب را توضیح دهد، به همین دلیل دلوز می‌گوید زمان شرط غیرمستقیم ظهور تصویر-زمان است. با توجه به سنخ‌های تصویر برای پاسخ به چیستی نوع تصویر یک نقاشی، اثری از شهریار احمدی[6] با نام «بدون عنوان» مطالعه می‌شود. اثر «بدون عنوان»، در مجموعهٔ معراج شهریار احمدی قرار دارد و در سال ۱۳۸۹ نقاشی شده است. هدف این است با مطالعه نشان داده شود تعیین سنخ تصویر به تشخیص شرایط دخیل در ظهور تصویر بستگی دارد. بر این اساس مقدمات نظری و مباحث ملزوم از آرای دلوز برای رسیدن به این هدف بررسی می‌شود.

ادبیات موضوع

برای پاسخ به تعیین انواع تصویر و شرایط ظهور آنها به کتاب «سینما ۱؛ تصویر-حرکت» (Deleuze, 1986) و کتاب «سینما ۲؛ تصویر-زمان» (Deleuze, 1989)، و برای تعیین نوع تصویر یک اثر نقاشی و شرایط ظهور آن به کتاب «فرانسیس بیکن: منطق احساس» (دلوز، ۱۳۹۰) استناد شده است. به علاوه مضامین کتاب «تفاوت و تکرار» (Deleuze, 1994)، «درس‌گفتارهای دلوز درباره کانت»، (دلوز، ۱۳۹۶) و کتاب «دلوز، ایده، زمان» (مشایخی، ۱۳۹۲)، چارچوب نظری پژوهش را فراهم کرده است.

مبانی نظری پژوهش

دو نوع تصویر-حرکت و تصویر-زمان نزد دلوز اهمیت دارد. دلوز با اتکا به شرح‌هایی بر آرای «برگسون» در کتاب سینما ۱ بیان می‌کند تصویر، خودش چیزی است. تصویر همان پدیدار است، بدون سوژهٔ پدیدارشدن. تصویر، امری است که ظهور و هستی‌اش یکی است. تصویر یک چیز و خود آن چیز نیست. اگر دلوز چنین حرفی زده بود، همچنان در بند بازنمایی بود. منظور از تصویر در این مقاله وجه‌های ظهور است، منظور از گونه‌های مختلف آگاهی هم گونه‌های مختلف تصویر است (همان، ۱۳۹۲، ۴۲). در این صورت ظهور و شرط ظهور بسیار اهمیت دارد. در پدیدارشناسی، تصویر نه وجهی در ذهن بلکه وجهی از ظهور یا آشکارشدن است. هر وجه آگاهی یک چشم‌انداز است. از نظر دلوز تصویرهای متفاوت، شیوه‌های مختلف دیدن هستند. تصویر، شیوه‌ای از پدیدارشدن است (همان، ۵۷). تصویر، ظهور یا پدیدارشدنی است بدون چشم. به عبارت بهتر، تصویر با ظهور و پدیدارشدنی سروکار دارد که پدیدارشدن برای کسی نیست. دلوز در کتاب سینما ۱ تأکید می‌کند که هر چیزی تصویر است. چیزی پشت تصویر وجود ندارد، تصویر خودش چیزی است. تصویر از کنش و واکنشِ خود، جدایی‌ناپذیر است. این کنش و واکنش بدین‌صورت است که هر تصویر یا هر چیزی روی دیگران اثر می‌گذارد و واکنشی نسبت به دیگر چیزها در تمام جهات را به خود جلب می‌کند (Deleuze, 1986, 58- 59) تصویر و حرکت یکی هستند، اگر بر چنین کنش‌ها و واکنش‌هایی منطبق باشند (Ibid, 59)؛ حرکتِ زندگی و ظهور، نفس تصویر است. این‌همانی تصویر و حرکت دلیل دارد و آن هم پیوندِ ذاتیِ حرکتِ زندگی و ظهور است. تصویر، ماده است و ماده، نور است. بدون اینکه منبعش را آشکار کند (Ibid, 60). این‌همانی ماده و نور نشان‌دهندهٔ این‌همانی تصویر و حرکت است. برگسون می‌گوید چیزها به خودیِ خود نوارنی هستند، بدون اینکه نورافکنی متعال آنها را روشن کند. مادهٔ نورانیِ عینی، به خودیِ خود، پدیدارشدن و در نتیجه یک فعل است (مشایخی، ۱۳۹۲، ۵۹).

• انواع تصویر-حرکت

تصویر-حرکت[7] ماتریس سه نوع تصویر-ادراک[8]، تصویر-عمل[9] و تصویر-حال[10] است. تصویر-حرکت‌ها با یکدیگر در کنش و واکنش‌اند. تصویر-ادراک، گیرنده و دریافت‌گر است. تصویر-عمل از تصویر-ادراک جدایی‌ناپذیر و انعکاس‌دهندهٔ حرکت است. چیزهای ادراک‌شده در تصویر-عمل جنبهٔ کاربردی‌شان را نشان می‌دهند. کنش مجازی چیزها روی ما، همان عمل ممکنی است که فرد روی آنها انجام می‌دهد (Deleuze, 1986, 64). تأثیر غیرجسمانی کنشِ چیزها توانی غیرفعلی در ما برمی‌انگیزد و ما را با امر غیرجسمانی همراه می‌کند. این تأثیر نشان از تصویر-عمل دارد. تصویر-عمل با دریافت‌کردن برخی تصویر-حرکت‌ها و رهاکردن برخی دیگر بیرون از قابِ اهمیت خود رویاروست. تصویر-عمل، پاسخ‌دهنده و واکنش‌دهنده است. قاب‌گرفتنِ تصویر-حرکت، صرفاً بازشناختن مؤلفه‌هایی است که از دیدگاه عملی مهم هستند (مشایخی ۱۳۹۲، ۶۱-۶۹). این مقتضیات عمل است که شیوه‌های قاب‌گرفتن تصویر-حرکت را تعیین می‌کند. مؤلفه‌های پراگماتیکِ تصویر را، ارزش‌ها و امکان‌های مقوم جهان پیرامونی به وجود می‌آورد. قاب‌ها را، شاکله‌های حسی-حرکتی[11] رقم می‌زند. وقتی من تأثیر مجازی

www.SID.ir

Archive of SID

چیزها را روی خودم درمی‌یابم و عمل ممکنی روی آنها دارم، دو شقهٔ اثرگذار و اثرپذیر، کنش‌گر و واکنش‌گر به وجود می‌آید. یعنی بین دو شقهٔ تصویر-ادراک و تصویر-عمل شکافی وجود دارد. این دو شقه تبدیل به تعیّن و عدم‌تعیّن می‌شود. مرکز عدم‌تعین یک واکنشِ با وقفه و تأخیر را به وجود می‌آورد. برای اینکه بی‌تعیّنی تعیّن پیدا کند، باید واسطه‌ای به نام شاکلهٔ حسی-حرکتی یا چارچوب‌های زمانی-زمانی باشد که تصویر-ادراک‌ها در قالب آنها تعیّن می‌یابد. تصویر-عمل‌ها یک امکان زیسته را به وجود می‌آورد (همان، ۶۴-۶۹). یک سری امکان‌های متناظر با دینامیسم‌های زمانی و مکانی به وجود می‌آید. تصویر-حال وقتی است که شقهٔ دریافت‌گرِ تصاویر یا جنبهٔ بی‌حرکتِ دریافتگرمان، به‌جای انعکاس یک حرکت و پاسخ‌دهندگی به آن، آن را جذب می‌کند. در این صورت گونه‌ای گرایش و کوشش به وجود می‌آید (Deleuze, 1986, 66).

حال، ناظر است به آنچه وقفه بین ادراک و عملِ بلادرنگ را تصرف می‌کند، نه وقفه را پر می‌کند و نه آن را اجرا می‌نماید. تصویر-حال، گویای رویارویی سوژه و ابژه است. لحظه‌ای است که سوژه خود را از درون به منزلهٔ کیفیتی درک و دریافت می‌کند (ibid, 65). تصویر-حال، نشان‌گر چهره‌مندی است. چهره بیانگر احساسات و عواطف است. در حال، گونه‌ای ناممکن‌شدنِ عمل روی می‌دهد. در این حال، یعنی احساسِ خود یا احساس‌کردنِ خود، بیان به‌وجود می‌آید. تصویر-حال، معرف لحظه‌ای است که ترجمانِ دریافت‌گریِ سوژه و تبدیل آن به عمل صورت می‌گیرد. لحظهٔ توقف، نشان‌دهندهٔ این انتقال و ترجمهٔ حال و بیان است (ibid, 66). تصویر-حال، شیوه‌ای از ادراک است که در آن ابژه و سوژه یکی است. خود را در وضعیتی یافتن و شارژشدن با توانی است. چهره‌مندی باعث تبدیل تصویر-حرکت به تصویر-حال می‌شود (مشایخی، ۱۳۹۲، ۶۵). از سنتز این سه سنخ تصویر-حرکت، زمان اکنون به وجود می‌آید (Deleuze, 1986, 69). وقتی اثرگذاری چیزها را برخودم احساس می‌کنم، این مربوط به گذشته است. وقتی عملی متناسب با آن یا عمل ممکنی را انجام می‌دهم با آینده روبرو هستم. وقتی هم خودم را درک می‌کنم بنیاد اکنون شکل گرفته است. در این حالت یک معنا از سوبژکتیویته شکل می‌گیرد. هر فرد، چیز، چیزی نیست جز چیدمانی یا آرایشی از تصویر-ادراک‌ها و نیز تصویر-حال‌ها و نیز تصویر-عمل‌ها (ibid, 66).

با توجه به گفته‌های دلوز این موارد مراحلی است که در رویارویی سوژه و ابژه صورت می‌گیرد و ادراک زمانمند را می‌سازند. ماحصل این سه دقیقه، سطح درون‌ماندگاری روشنی است که در آن نور و ماده یکی هستند. هر سطح درون‌ماندگار روشن یک بلوک مکانی-زمانی است. گرچه این موارد مربوط به سطوح ادراک، عمل و حال است، می‌توان براساس دقایق مختلف به تحلیل فرآیند آفرینش هنرمند پرداخت. براساس این تطبیق: یک نقاشی فیگوراتیو از انسان‌های پیرامون، مثل تصویر- ادراک در آثار لوسین فروید[۱۲]، تصویر-عمل در برخی نقاشی‌های پائولا رگو[۱۳]، تصویر-حال در نقاشی‌های آلیس نیل[۱۴]، آفریده می‌شود. براساس آن، یک فیلم که با سلطهٔ تصویر-ادراک پیش می‌رود، «مردی با دوربین فیلمبرداری» ورتوف[۱۵] را نمونه می‌کند، فیلم «تولد یک ملت» گریفیث[۱۶] با سلطهٔ تصویر-عمل پیش می‌آید و یا فیلمی مانند «مصائب ژان دارک» درایر[۱۷] با سلطهٔ تصویر-حال ساخته می‌شود. بنابراین به‌نظر می‌رسد یک نقاشی بسته به نوع آن، آرایش یا چیدمانی از تصویر-حرکت‌هاست که یکی از آنها در نقاشی مسلط شده‌اند.

• انواع تصویر-زمان

سنخ‌های تازهٔ تصاویر یعنی تصویر-خاطره[۱۸]، تصویر-رؤیا[۱۹] و تصویر-اندیشه[۲۰]، تصویر-بلور، بیشتر در نوع تصویر-زمان رواج دارد و البته مخصوص سینما و سینمای مدرن است. دلوز می‌گوید سینما مدار گسترده‌تری دارد و می‌تواند یک تصویر واقعی را با تصاویر-خاطره‌ها و تصویر-رؤیاها و تصویر-جهان‌ها به‌وجود بیاورد. تصاویر فعلی‌شده مملو از نشانهٔ-نوری و نشانهٔ-صوتی هستند. تصویرهای نوری و صوتی به منزلهٔ تصاویر واقعی با تصاویری چون تصویر-خاطره‌ها و تصویر-رؤیاها و تصویر-اندیشه‌ها یا تصویر جهان پیوند دارد. یعنی تصویرهای صوتی و نوری محض، یکی یا همبودی از این تصویرها را برمی‌انگیزد. ممکن است یک شی واحد در نقش تصویر صوتی و نوری محض واقع شود. هر تصویر نوری-صوتی محض، یک جنبهٔ حسی برجسته دارد که چون یک توصیف است و با یک تصویر ذهنی مجازی در نسبت قرار می‌گیرد، ممکن است این جنبه یا آن جنبه از هر شی یک طعم، یک صدا و ...یا یک تصویر-خاطره، تصویر-رؤیا و تصویر اندیشه‌ای را برانگیزد (مشایخی، ۱۳۹۲، ۷۷).

تصویر-خاطره‌ها، تصاویری مجازی هستند که تصاویر واقعی را احاطه کرده‌اند و به‌طور موازی مانند رابطهٔ اکنون و گذشته، مانند مداری بسته از اکنون به گذشته، از واقعی به مجازی در جریان هستند (Deleuze, 1989, 46). سوپرایمپوزها یا تصاویر تمییزناپذیر با علامتی از گذشته، نمونه‌ای از تصاویر-خاطره‌اند. در سینما فلاش‌بک هم چنین ماهیتی دارد. خاطرهٔ ناب[۲۱] با خاطره تفاوت دارد. خاطرهٔ ناب همیشه مجازی می‌ماند. تصویر-خاطره این خاطرهٔ ناب در ارتباط با اکنون را واقعی می‌کند (ibid, 118). خاطرهٔ ناب در لایه یا زنجیره‌ای قرار دارد که در زمان حفظ می‌شود. لایه‌ای که نقاط درخشش و عمر خود را دارد. قرارگرفتن روی این لایه یا به‌دست‌آوردن موقعیت روی این مدار باعث فعلی‌شدن نقطه‌ای در تصویر-خاطره می‌شود (ibid, 119). اینجا دیگر با بازشناسی معمولی یا عادت‌وار[۲۲] سروکار نداریم. با نوع دیگری از بازشناسی، یعنی بازشناختِ

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

متوجه (ملتفت)[۲۳] مواجه هستیم. تصویر-رؤیاها هم استعاره نیستند، بلکه یک سری یا زنجیرهٔ تغییرشکل‌هایی [۲۴] هستند که یک مدار بسیار بزرگتر را طرح‌ریزی می‌کنند (ibid, 54). تصویر-رؤیاها شبیه ارتباط تصاویر سورئالیستی با هم است و همراه کابوس، فانتزی، انتظارات و فرضیهٔ او همهٔ فرم‌های خیالی را دربر می‌گیرد و از فلاش بک مهم‌تر هستند (Ibid,118). ترکیب تصاویر-مجازی، واقعی و خیالی در یک منطقهٔ نامتعین، به یک مدار کوچک و نهایتاً نقطهٔ فشار منجر می‌شود که مانند یک اتم اپیکوری است (Ibid, 68). اتم کوچکی که سطوحی از خاطره-ادراک و واقعی-خیالی، واقعی و توهمی یا هذیانی و فیزیکی و ذهنی را به‌هم‌پیوسته در خود دارد. کوچکترین مدار بذر-کریستال، رأس مخروطی است که این نقطهٔ کوچک عدم-تعین، دقیقاً براساس کوچکترین دایره قوام می‌گیرد. این نقطهٔ کوچک تصویر-کریستال نوک یا بذر مخروطِ زمان است. این نقطه را دلوز اندکی از زمان در حالت ناب[۲۵] می‌نامد. همین نقطه یا بذر[۲۶]-کریستال نقطهٔ عدم‌تعین یا تمییزناپذیری است که لایه‌های واقعی یا واقعیت را تعیّن می‌بخشد. با فعلی‌شدن یکی از مدارهای تصویر-خاطره یا تصویر-رؤیا و تصویر فیزیکی و ذهنی است که سلطهٔ آنها و تعیّن‌بخشی به واقعیت شکل می‌گیرد. کریستال، مداری است که به مرحلهٔ بیان [۲۷]می‌رسد. بیان از مدار فعلی به مجازی، از آیینه به بذر، از شفاف به مات حرکت می‌کند و سه تا مدار را پشت سر می‌گذارد (Ibid, 73). رأس مخروط یا اتم اپیکوری یک کل است و تصویر کریستال نقطه‌ای است که زمان یا گذشته از آن‌جا به دو جهت می‌جهد، یکی به منزلهٔ گذشته‌ای که در خود حفظ می‌شود، گذشته به‌طورکلی و یکی اکنونی که می‌گذرد و زمان به طرف آینده شروع می‌شود (Ibid, 79). خاطرات، رؤیاها و اندیشه‌ها صرفاً مدارهای رابطهٔ آشکاری هستند که وابسته به واریاسیونی از یک کل هستند. آنها درجه‌ها یا وجه‌های فعلی‌شدهٔ آن چیزی هستند که بین دو حد و کرانه، بین واقعی و مجازی گسترده شده‌اند (Ibid, 78). همبستگی مجازی و واقعی واقعاً وجود دارد و همین تلفیق در اصل، نقطهٔ کوچک مشخص اما نامتعین کریستال یا بذر را می‌سازد. زمان به‌گونه‌ای غیرمستقیم شرط ظهور است. شرط ظهور تصویر-ادراک‌ها، تصویر-حال‌ها و تصویر-عمل‌هاست. در تصویر-حرکت، زمان مقیاس و اندازهٔ حرکت است. این نوع زمان که مقیاس حرکت است، فرم رابطه با یک امکان مندرج در جهان پیرامونی و تلاش برای فعلیت‌بخشیدن به آن است. زمان ناب، فرم رابطهٔ خود با خود یعنی شدن محض است (مشایخی، ۱۳۹۲، ۹۷-۹۸). در هرلحظهٔ زمان خودش را به اکنون و گذشته، اکنون که می‌گذرد و گذشته‌ای که خودش را حفظ می‌کند (Deleuze, 1989, 80) تقسیم می‌کند. در تصویر-زمان، زمان ناب یعنی گذشتهٔ ناب، با اکنون همبود است. اکنونی که بوده است، گذشته‌ای که در خودش حفظ می‌شود به منزلهٔ گذشته به‌طورکلی. در «سینما ۲» دلوز یک معنی جدیدی برای سوبژکتیویته در نظر می‌گیرد. سوبژکتیویته‌ای که با موتور محرک و حرکت مکانیکی و نیز با ماده تعریف نمی‌شود. اینجا سوژه، سوژه زمان است. بعد غیرجسمانیِ از همین بعد زمانی سوژه سرچشمه می‌گیرد (Deleuze, 1986, 46). دلوز در «سینما ۱» می‌گوید: هر تصویر تنها می‌تواند از یک نوع باشد، یا تصویر-حرکت و مشتقاتش یا تصویر-زمان (ibid, 70) و با این حال از یک نوع تصویر هم به وجود نیامده باشد. برای نمونه تصویر-حرکت ممکن است ترکیبی از هر سه واریاسیون و سرهم‌بندی از تصویر-حرکت‌ها با سلطهٔ یک نوع باشد. تصویر-زمان سرهم‌بندی یا چیدمانی از مدارهای تصویر-خاطره، تصویر-رؤیا و تصویر-اندیشه یا تصویر-جهان است که بر اثر فعلی‌شدن یکی از آنها در لحظه واقعی می‌شود. تصویر-زمان و تکوین آن، موازیِ کارکرد ناخودآگاه تدوین شده است.

این مسئله که یک اثر نقاشی کدامیک از این دو است یا این‌که ممکن است باشد، یکی از سؤال‌های مهم این پژوهش است. با تأکید بر سینما ۱ و ۲ متوجه اهمیت ماده، نور، حرکت و نیز گذشته، زمان ناب و تکوین آن می‌شویم. یکی از اهداف مقاله این است که با علم به انواع تصویر نشان دهیم تعیین شرایط ظهور یک تصویر به تشخیص سنخ تصویر منتهی می‌شود. براساس سنخ‌های تصویر در کتب سینمایی دلوز و با توجه به کتاب «فرانسیس بیکن: منطق احساس»، برای اثبات این ادعا یک اثر نقاشی با توجه به شرایط ظهور آن با تأکید بر زمان بازخوانی می‌شود. مطالعهٔ شرایط ظهور یک «نقاشی به منزلهٔ تصویر» یعنی «بدون عنوان» از شهریار احمدی نشان می‌دهد تشخیص سنخِ تصویر به تعیین شرایط تکوین یک تصویر بستگی دارد.

تحلیل انواع تصویر-حرکت در نقاشی

همان طور که عنوان شد هر چیزی تصویر است. خود هنرمند تصویر است. او تصویر یا چیدمانی از تصویر-ادراک‌ها، تصویر-عمل‌ها و نیز تصویر-حال‌هاست. برای تشریح این نوع تصاویر در نقاشی می‌توانیم بگوییم هر اثر، می‌تواند با یکی از این تصاویر پیش رود یا ترکیبی از این سه نوع تصویر باشد. هنرمند خود می‌تواند با توجه به نسبت‌ها و روابطی که وارد آن می‌شود، سرهم‌بندی یا آرایشی از این نوع تصویر-حرکت‌ها باشد. با توجه به این روابط، هنرمند در هر ساحت با توجه به آرایش و ترکیبی که در آن وارد می‌شود با یک تصویر مسلط مانند تصویر-عمل به انجام فعل‌هایی توانا می‌شود.

فعل دریافت‌کردن، قاب‌گرفتن، انتخاب‌کردن، تقلیدنمودن، انعکاس‌دادن و کم‌کردن به ترکیب‌بندی منجر می‌شود که با بازشناسی یا تشخیص این‌همانی، قادر به تشخیص ابژه‌ها و

www.SID.ir

Archive of SID

اعیان و اشخاص یک جهان کلیت‌یافته در اثر هنری می‌شویم (Deleuze, 1978). در این صورت هنرمند، تصاویر بازنمایانه، واقع‌گرایانه، یا تصویر-ادراک نقاشی می‌کند. هنرمند دریافت‌گر و منفعل است. تصویرِ غالبی که چینش و آرایش او را شکل می‌دهد تصویر-ادراک، و براساس آن تصویر-حال و عمل است. این‌گونه مسیر جریانی از تصاویر آنی و محوشونده را از سر می‌گذارند. «عکس‌های تصویرگرایانه، روزنامه‌های انباشته از روایت و تصاویر سینمایی و تلویزیونی ما را محاصره کرده‌اند. کلیشه‌های روانی کمتر از کلیشه‌های فیزیکی نیستند: ادراک‌های حاضرآماده، خاطرات و تخیلات... مجموعه‌ای از چیزهایی که می‌توان کلیشه نامید» (دلوز، ۱۳۹۰، ۱۱۸).

همین‌که هنرمند اثرگذاری ابژه‌ها یا اعیان جهان را در مقام یک تصویر دریافت، مربوط به تصویر-ادراک بوده که به گذشته مربوط است. هنرمندی که این اثرگذاری را به طرق مختلف در نقاشی یا عکس ثبت می‌کند، تصویر-عملی می‌آفریند که به ادراک متعارف او درآمده‌اند. اعمال این اثرگذاری یعنی خلق تصاویر، آینده است. تصویر-ادراک و تصویر-عمل از هم جدایی‌ناپذیرند. در یک وقفه، تصویر-ادراک به تصویر-فعل ترجمه می‌شود. تصویر-حال لحظهٔ ترجمه و بیانِ انتقال از ادراک به عمل است. وقفه و دست‌کشیدن موقت از دریافت تصاویر کلیشه‌ای وسازوکار سرمایه‌داری، رقم‌زننده حالی است که هنرمند را مجاب به دریافت دوبارهٔ آنها و گردن‌نهادن به سلطهٔ آن می‌کند. هنرمندِ تثبیت‌شده در این مرحله با تبعیت از تصویر-حرکت‌ها، تصاویری مشابه آنچه در معرض هجومش قراردارد، ارائه می‌دهد و نه بیشتر. این هنرمند، تمایل به یکپارچگی دارد و بنابراین به هویت‌های خیالی مختلف می‌آویزد که یکی از آنها با پناه بردن به گذشته و تکرار تصاویر آن شکل می‌گیرد.

در این حالت آثار هنرمند، تأثیر تأمل‌برانگیزی برجای نمی‌گذارند و «اندیشه» را به حرکت وانمی‌دارند. حاصل دریافت و انعکاسِ «داده‌های فیگوراتیو»، دیدن، لذت و رضایت خاطر است. سنخِ تصویر ادراکی در این مرحله، نیازِ به دیدن و به دریافت پیام یا انتقال اطلاعات را برآورده می‌کند. این سنخ تصاویر بسیار سریع تبدیل به عادت و به دست فراموشی سپرده می‌شوند. بازشناسی در این سطح، عادت‌وار و خودکار است. سامان‌دادن به کثرات ضربه‌قلم‌ها، رنگ‌گذاری‌ها و لکه‌ها مطابق با خطوط مرزنمای اشکالِ درون نقاشی و با داده‌های جهان یا برابرایستاها، صورت می‌گیرد. تشخیص مطابقت آنها با جهان برعهدهٔ اصل وحدت این‌همانی یا بازشناسی است. هنرمند «به بازتولید شیء‌ای می‌پردازد که مدل گرفته است» (دلوز، ۱۳۹۰، ۱۱۷)، این مرحله نوعی «فیگورنمایی» است که پیش از شروع نقاشی بر بوم و در ذهن نقاش در آنچه می‌خواهد انجام دهد در قالب کلیشه‌ها و احتمال‌ها وجود دارد (همان، ۱۲۵). در ساحت و مراحل دیگر حتی می‌توان چیزی را بازآفرینی کرد که وجود عینی ندارد. وقتی هنرمند حال خود را نسبت به ادراک چیزها، بیان می‌کند، خلق امر بازآفرینی‌شده براساس تصویر-حال صورت می‌گیرد. این نوع تصویر بر هنرمند هنگام انتقال و ترجمهٔ تصویر-ادراک به تصویر-عمل یا عمل ناممکن عارض می‌شود.

رویارویی هنرمند با وقفه در تصویر-عمل

شهریار احمدی با مسئلهٔ مفهوم انسان در وضعیت معاصر مواجه شده است. میدان یک مسئله، تصویر-عمل هنرمند را متوقف می‌کند. به جای مدل قراردادن، بازتولیدکردن، تقلیدکردن، کپی‌کردنِ کنش و واکنش روزمره، کردار، حال، احوال و روابط انسان‌های پیرامون خود از سنخ دیگری از تصویر بهره برده است. تصویر واقعی و فیگوراتیو می‌تواند در اینجا تصویر بازنمایانهٔ انسان‌های اطراف شهریار احمدی باشد که با اعمال و کردار و آمال خود او را واداشته‌اند که در مؤلفه‌های تعریف انسان تأمل کند.

تصاویر روابط انسان‌های پیرامون نقاش و تصاویر ذهنی او، یک تصویر-بصریِ واقعی فیگوراتیو است که با ورود تصویر-خاطره معراج بین تصاویری از این سنخ که تصویر-حرکت نام دارد شکاف می‌افتد. در نتیجه یکی از تصاویر که به نظر تصویر-عمل انسان‌های معاصر است، با یکی از تصاویر مجازی گذشته یا تصویر-خاطره یعنی معراج (اثر سلطان محمد)، (تصویر ۱) جفت می‌شود. حاصل، یک تصویر مضاعف‌شده (تصویر ۲)

تصویر ۱. معراج پیامبر (ص)، سلطان محمد، نسخهٔ خطی مصور خمسهٔ نظامی، ۹۴۲ تا ۹۴۷ ه. ق، محل نگهداری موزهٔ بریتانیا. مأخذ: www.honaronline.ir

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

تصویر ۲. بدون عنوان، اثر شهریار احمدی، از مجموعهٔ معراج، ۱۳۸۹، ۲۰۰ * ۱۴۰ سانتی‌متر، اکریلیک و مواد روی بوم. مأخذ: احمدی و خیام، ۱۳۹۰، ۱۲۱.

است. از سوپرایمپوز تصویر فعل و کردار انسان‌ها در وضعیت معاصر با تصویر مجازی گذشته، بقایایی به دست می‌آید که هیبریدی است. نشانه‌هایی از تصویر مجازی در تصویر واقعی و فیگوراتیو باقی می‌ماند. نتیجهٔ این ترکیب موجب می‌شود مقداری از روابط مخدوش تصویر واقعی روی تصویرمجازی (مربوط به خاطره) گذشته بیفتد.

از این روی هم‌افتادگی، نیزهٔ انسان‌ها در رابطه با انسانی با توان بالاتر بیرون می‌زند. دوده‌های تفرقه، نقاق و نیروی دفرمگی خود را به این تصویر منتقل می‌کند. طوری‌که به نظر می‌آید فرشتگان، نیزهٔ انسان‌های معاصر را به عاریت گرفته‌اند و خوی فرشته‌صفت خود را ترک کرده‌اند. فرشتگان جدا از طبیعت‌اند. طبیعت انسان اقتضا می‌کند که بخشی از طبیعت باشد. در این اثر در وضعیتی که دوستان جای خود را به دشمنان می‌دهند، تعلیق رخ می‌دهد. آتش همین خوی انسانی که پاره‌ای از طبیعت دربرگیرنده‌اش است دامن فرشتگان را می‌گیرد و می‌سوزاند. از گدازه‌های این آتش، کارزاری به وجود می‌آید که دوده‌های آن از سیاهی رابطه انسان و فرشته خبر می‌دهد. تاولِ قیرگون بیرون می‌کشد. گویی هرچه توان فرد بیشتر باشد، حملهٔ نیزه‌ها فرشتگان تند و تیزتر خواهد بود. با نگاهی دقیق‌تر، شباهت آنها به فرشتگان زمینی پاول کله[۲۸] هنرمند مدرن سوییسی-آلمانی بیشتر می‌شود.

تصویر-زمان و نمودار

مسئله اینجا چگونگی رویارویی با مفهوم انسان در وضعیت معاصر با نگاه به روایت معراج در کشاکش با روابط انسان‌های پیرامون هنرمند است. عدم تجانس این دو و چگونگی تصادم تصاویر اجراشده در سنت نگارگری و مواجهه با کنش نقاشی در دورهٔ مدرن و معاصر به سازگاری و هماهنگی نیاز دارد. سلسله‌مراتب این مسائل، یکپارچگی هویتِ هنرمند متمایل به تکرار گذشته را مخدوش می‌کند. تکرار تصاویر گذشته، از ریخت‌انداختن و دفرمه‌کردن آنها؛ برای جبران این خدشه، به گفتهٔ دلوز خود تولید نوعی از تصویر-کلیشه است. «حتی عظیم‌ترین تغییر شکل کلیشه نیز عملی غیرنقاشانه است» (دلوز، ۱۳۹۰، ۱۲۳). در اینجا بازتولید اثرمعراج اثر سلطان محمد (ن.ک. تصویر ۲) در نیت و ذهن نقاش ممکن شده است. دلوز می‌گوید: پیشاپیش شروع عمل نقاشی[۲۹] همه چیز بر بوم و نیز نزد خود نقاش، حاضر است. بنابراین تابلوی سفید نزد نقاش نه یک لوح سفید نانوشته، بلکه از آغاز از کلیشه‌ها و احتمال‌ها پُر است و کار نقاش به جای افزودن و پرکردن، اتفاقاً کاستن و کم‌کردن است (Deleuze, 1981; Deleuze, 2003, 96). بنابراین بازتولید[۳۰] یا کپی از نقاشی اثر سلطان محمد (ن.ک. تصویر ۲) خود تولید کلیشه-تصویر است. همان‌طور که تولید تصاویر مطلوب، چشم‌نواز، مناظر دل‌انگیز و لذت‌بخش تولید نوعی از کلیشه است. هنرمند در طی مسیر از تصاویر فیزیکی تصویرهای ذهنی و روانی دوباره به خلق تصویر عینی از انسان معاصر همت می‌کند و با تصویر-عمل خود رویاروست. ناگهان به‌جای اینکه دوباره یکی از امکان‌های پیش‌روی همبستهٔ تصویر-عمل را نقاشی کند، با بازتولید نقاشی سلطان محمد در نیت خود، از یکی به دیگری گذر می‌کند. یک فرایند به وجود می‌آید که امکان تفکیک این دو را غیرممکن می‌سازد. به دلیل روی‌دادنِ همین مرحله، بازشناسی متوجه، کمک می‌کند درعین عدم‌تشابه نسبی، موجودات هیبریدی شکل‌گرفته را به صورت نامصرح بازشناسیم.

میزان‌کردن نگاه نشان می‌دهد خط‌خطی‌ها یا رنگ‌گذاری‌های سیاه، خارج از دستور مغز با ریتمی دستی، اجزای این ترکیب‌بندی مانند فرشته و اسب‌سوار را از ریخت انداخته و خودش را به تنِ پاره‌های نقاشی مانند فرشته، اسب‌سوار و مَرکب مالیده است. ابرهای اسلیمی‌ماری، نگارهٔ سلطان محمد را به دودهای برخاستهٔ یک انفجار یا خاکسترهای گدازه‌های فوران‌کردهٔ یک آتشفشان شبیه کرده، توالی پلان‌ها را برهم‌زده، یک پیش‌وپس پرتنش در فرم تازهٔ نقاشی به‌وجود آورده است. «فرم تازهٔ نقاشی همان فرمی است که خود را به چشم‌هایی عرضه می‌دارد که برای متفاوت‌دیدن تربیت شده‌اند، چشم‌هایی که برای دیدن ظهور امر تصویری بر سطح بازنمودی، در زیر بازنمایی تربیت شده‌اند» (رانسیر، ۱۳۹۴، ۱۰۲).

از ترکیب دو تصویر گفته‌شده، گِرداب مواج و آشوبناک

www.SID.ir

Archive of SID

رنگ‌گذاری سیاه که بعضاً پاره‌ها و جلوه‌های لاجوردی آسمان نقاشی سلطان محمد را بر سینه‌اش دارد، منطقه‌های، سترون و به‌هم‌آمیخته به‌وجود می‌آورد. نواحی‌ای که آبستنِ بذرهای دربردارندهٔ نظم تازهٔ تصویر جدید هستند. آنهایی که به عنوان تصویر- بلور در نقش عنصر واسط، رابطهٔ بین ترکیب تصویرمجازی-واقعی را با این ناحیه سترون برقرار می‌کنند. نیروی هدایتگر نمودار از همین مناطق، مانند میدان مغناطیسیِ یک آهنربا به این پس‌وپیش‌شدگی جهت می‌دهد. این نمودار، قاعدهٔ تصویرِ ترکیبی تازه فراهم می‌کند. در این مرحله سربرآوردن ناگهانی یک ترکیب تازه با نشتِ مسئلهٔ پیش‌گفته، با فرمان جستجوی پاسخ و حل مسئله (Deleuze, 1994, 85) همراه می‌شود.

هنرمند در این جستجو، شدن یا متفاوت‌شدن را در عین نزدیکی به دیگری احساس می‌کند. «دیگری» تصویرِ غریب هنرمندی است که با نظم به‌هم‌ریختهٔ هنر کلاسیک و آرایش هنر مدرن در مواجهه با یک مسئله رویارو شده است. گویی یک شکاف را تجربه می‌کند. راه گریزی جز تجربه از این شکاف پیدا نمی‌کند. افزون بر این، «دیگری» یا آنچه هنرمند را وسوسه می‌کند، فرمانِ قاعده‌ای برای ترکیب‌بندی است که از افتادن تصویر بصری گذشته روی تصویر واقعی، از خلال برهم‌ریختن و دوباره شکل‌گرفتن نظم تازه برآمده است. همین قاعده حاکی از روابط اصیل (القایی نمودار) است که فرآیندی را شکل می‌دهد.

این فرآیند، نظم سنخ تصویر (تصویر-عمل) بازنمایانهٔ معاصر را پاک کرده و با خنثی‌کردن نظم سنخ تصویر ادراک یا گذشته، ترکیب تازه‌ای با دخالت و وساطت حرکات دستی و اکسپرسیو ارائه می‌دهد. نمودار به منزلهٔ نسبت خطوط نیرو، مشتمل بر خطوط القاگری است که از ضربه‌های قلم، تاش‌های ناگهانی، تصادفی و گذاشتن علامت‌های نادلالت‌گر، غیرمنطقی، غیرتعمدی[۳۱] و ریختن رنگ‌گذاری آزاد برمی‌آید. آنهایی که غیرروایی، غیرتصویرگرایانه و غیربازنمایانه، هستند (آفرین و موسوی‌لر، ۱۳۹۴، ۲۴). فرمان نمودار از نیروهای خارج می‌آید. «این نیروها اندیشه را با پرتاب در میدان بی‌شکل[۳۲]، در جایی‌که زوایای دید نامتجانس[۳۳]، درتطابقِ با عدم‌تجانسِ نیروهایِ سیال، به یک رابطه وارد می‌شوند، در حالت و وضعیتِ خارج قرار می‌دهند» (Zourabichvili, 1994, 453).عملکرد نمودار، شدت تصویرِ در حال شکل‌گیری را با قاعدهٔ[۳۴] سربرآورده از مناطقِ نامتعین و درهم‌ریختگی‌ها تنظیم و هماهنگ می‌کند. این قاعده‌ها در نقاشی بعضاً قواعد رنگ‌گذاری‌اند. نمودار بایستی از پاک‌کردن‌ها و زدودن‌ها، خطوط و علایم دستی آزاد، ریخت‌وپاش‌های غیرارادی رنگ از زاویای مختلف و با سرعت‌های متفاوت، برآید و درکلیت بصری نظم کلاسیک اثر (معراج سلطان محمد) تزریق و توزیع شود. «فعلِ نقاشی‌کردن، چیزی نیست جز همین وحدت خطوط دستی آزاد و تأثیرشان بر ورود مجددشان در کلیت بصری» (Deleuze, 2003, 98).

• رنگ: مکان و فضا

رنگ و خط، بازیگران اصلی صحنهٔ تئاتر نقاشان هستند. اما برای رنگ‌پردازان، رنگ و روابط رنگی از درجهٔ اهمیت بالاتری برخوردار است. به‌نحوی که حتی خط‌ها هم به صورت القایی از نحوهٔ همنشینی سطوح و وصله‌های رنگی به‌دست می‌آید. رنگ‌پردازان از ارتفاع رنگی، فام رنگی، درجه‌های تنالیته‌های تضعیف‌شده[۳۵] رنگ‌ها و تنالیتهٔ رنگ سفیدآمیخت[۳۶] و روابط نیروی رنگ‌های متضاد براساس سردی و گرمی، همزمانی، مکمل، گستره‌های رنگی برای خلق‌کردن آثارشان، بهره می‌برند. بدین‌دلیل که حالت رنگ‌ها در مجاور یکدیگر و با توجه به زمینه‌ای که روی آن قرار گرفته‌اند، به واقعیت نزدیک‌تر است. به عبارت دیگر، جلوهٔ واقعی رنگ، در یک ترکیب رنگی، خود را بهتر نشان می‌دهد. با استفاده از ویژگی فام، درخشندگی و شدت یا خلوص، وسعت و ... روابط و تأثیر رنگ‌ها دریافته می‌شود.

برخی قواعد رنگ‌پردازان که در اثر شهریار احمدی دیده می‌شود عبارت است از: ۱-در نظرگرفتن روابط تونال برای سیاه و سفید ۲- استفاده از مدولاسیون برای گذار و حرکت از رنگی یکدست چون سیاه و زرد در یک سطح به تن‌های ضعیف‌شده در سطحی دیگر یا استفاده از مدولاسیون برای هماهنگیِ رنگ‌های سطوح مختلف۳-رابطهٔ سطوح صاف و تقریباً یکدست زرد با واریاسیون‌های تنالیته‌ای مختلف مانند نارنجی و قرمز نارنجی ۴-رابطهٔ سطوح یکدست رنگی با کنتراست‌های مکمل. احمدی در مصاحبه‌ای اینگونه توضیح می‌دهد:

«تقریباً ۹۰ درصد کارهایم با هم مشترک است با کمی تفاوت، ولی بعد از آن حتی روی بنیادی‌ترین بخش آنها به دخل و تصرف می‌پردازم. در هر حال آن نبوغ و استعداد یا هر چیز دیگری در آن ده درصد کار اتفاق می‌افتد» (احمدی و موریزی‌نژاد، ۱۳۹۱، ۱۱).

نمودار بعد از شکل‌گیری در این اثر، روابط رنگی را به صورت مجاورتی درمی‌آورد، ادراک مکان‌مند و زمان‌مند بر توالی تنالیته‌ای رنگ‌ها مترتب می‌کند و واریاسیون تنالیته‌های رنگ‌های نارنجی، زردنارنجی، قرمزنارنجی و سطوح یکدست رنگی زرد و سیاه را با مدولاسیون در ارتباط قرار می‌دهد. به عنوان انتقال‌دهندهٔ بین ساختار خطوط نیرو از ویرانه‌های قبل و نظم تصویر در حال ظهور عمل می‌کند. همچنین کل نظم نقاشی فعلی را مجدد براساس نیروی مهارنشدنی همان نواحی زدوده سازمان‌بندی می‌کند (Deleuze, 2003)

www.SID.ir

Archive of SID

16-99 ,) رنگ‌ها، چینش و آرایش آنها فضاهای مختلفی به وجود می‌آورد. برای نمونه رنگ‌های سرد، دورتر و رنگ‌های گرم، نزدیکتر به نظر می‌رسند. رابطهٔ بین رنگ‌های متضاد و مکمل، انواع رابطهٔ نزدیک و دور را در اثر می‌سازد. بدین‌ترتیب مطابق ادعای دلوز می‌توان گفت: «رنگ، مکان (فضا) و نور، زمان است» (Deleuze, 2003, 139). دلوز به تولید نور و حتی زمان از طریق فعالیت نامحدود رنگ (دلوز، ۱۳۹۰، ۱۷۵) در نقاشی اشاره می‌کند. به گفتهٔ او اگر روابط رنگی به خاطر خودشان ایجاد شده باشد و به سمت روابط درونی خالصشان مانند گرم و سرد یا مکمل‌ها سوق داده شوند، همه‌چیز به نقاش می‌دهند: فرم و زمینه، نور و سایه، روشن و تیره (همان) و حتی زمان و نور را.

• رنگ: نور و زمان

نور در هیچ جای اثر مذکور با تابش یک منبع و اجرای ارزش‌های رنگی تیره و روشن برای ثبت جهتِ آن نشان داده نشده است. نوری که از کشاکش رنگ‌های مکمل سبز و قرمز بیرون می‌زند، نور شدت و ضعفی است. نور مشدد ناشی از کشاکش رنگ‌های مکمل و پرکنتراست، بداهت، شفافیت و وضوح می‌آورد. سرخِ داغ‌دیده، قرمز نارنجی‌ها یا قرمز زردها بر بدن «فرشتگان» با شدت و اشباع زیاد اجرا شده‌اند و در تقابل با رنگ سیاه زمینه و سبزِ لباس مَرکب‌سوار قرار گرفته‌اند (ن.ک.تصویر ۱). روابط رنگ‌های سرد و گرم و مکمل مانند سبز و قرمز بیشترین تنش را در لایه‌های رنگ به‌وجود می‌آورد و فرشتگان را روی پلان‌های مختلف در تعارض شدید با رنگ سیاه و مرکب‌سوار قرار می‌دهد. این تعارض علاوه‌بر اینکه نشان می‌دهد هر هستنده‌ای چه فرشتگان و چه مرکب‌سوار و بُراق چگونه نحوهٔ هستی‌اش را احساس می‌کند، نور آنها را با میدان رنگ زرد و زرد-نارنجی از طرفی و با نور سیاه از طرف دیگر تنظیم می‌کند. میدان رنگ زرد یا زردنارنجی پس‌زمینه به‌طور یکدست نور محض دارد. این نورِ یکدست، ثابت و بی‌تغییر بایستی به کثرات یعنی هستنده‌هایی چون فرشتگان و مرکب‌سوار و براق و .... وحدت بدهد. این نور مانند نور ساطع یکدستی است که به منبع نیاز ندارد. اما نور سیاه در ناحیهٔ به‌هم‌تابیدگی‌ها و درهم‌شدگی‌ها، با تأکید بر وجه غرابت هستنده‌ها، آنها را بدون‌اینکه به رابطه و وحدتی برسند در خودشان فروبسته رها می‌کند [۳۷]. در خود فروبستگی‌ای که تشخیص روابط یا عدم رابطهٔ فرشتگان و مرکب‌سوار را وضوح می‌بخشد. نور سفید حاکی از افکندن یا پرتاپ‌شدگی در امکان‌های جهان است. به عبارت بهتر، هستن در جهان هربار در یک امکان از امکان‌های مندرج، حاکی از این نور است. نور سیاه نشان از سقوط است. سقوط یا افکنده‌شدن در نهایی‌ترین امکان هر هستنده یا ناامکان. فرشتگان هریک به طریقی احاطه شده‌اند و این نور حاکی از ابهام در موقعیت‌شان در رابطه با مرکب‌سوار است. هرکدام در موقعیتِ نارابطه (ناممکن) به طریقی نهایت امکانِ خود را تحقق بخشیده‌اند. آنها با یک رفتار انسانی، نیزه به دست گرفته‌اند. در نتیجه رنگ سیاه دستی علاوه‌بر اینکه زمینه‌ای برای نشان‌دادن غرابت موضوع معراج فراهم آورده[۳۸]، روابط انسان و عوامل کمک‌رسان را در مقابل میدان رنگِ زردنارنجی بلوکه و غیرممکن کرده است. هنگام رویارویی با کثرت و درهم‌شدگی و عدم‌تمایز نشانه‌هایِ چیزها روی سطح تابلو، نور سیاه شایع است، زیرا آنها در حالت فی‌نفسه‌شان، بدون رابطه و در خود فروبسته نمایش داده شده‌اند. از این رو نورسیاه، مبین کثرت و غرق‌شدن درنهایی‌ترین امکان آنها است، بدون اینکه عاملی برای وحدت‌بخشی بین سلسله‌مراتب موجودات بتوان متصور شد. در قسمت بالای کادر، رنگ‌گذاری سیاه چنان با بقیهٔ تصویر آمیخته که به‌سختی فرشتگان در آن قابل تشخیص و از هم قابل تفکیک هستند. جاهایی که رنگ‌ها درهم می‌شوند و حدود مشخصی ندارند، مانند محل تلاقی خط‌خطی‌های سیاه و درهم‌شدن رنگ لباس و هیبت فرشته‌ها در بقیهٔ نقاط کادر، معرف نوری است که به حد سیاهی خود رسیده و البته همین‌جا هم متقابلاً با حدِ زمان روبرو می‌شویم. این نور سیاه، در خود، نظم و بذرِ نظم‌بخشی دارد. قاعدهٔ نظم‌بخشی از همین نور سیاه می‌آید، همچون سیاه‌چاله که سطح آن عمیقاً تاریک است، اما تصور می‌شود که درون آن سرشار از نور است. بنابراین تصویر-بلور در همین مناطق نامتمایز شکل می‌گیرد. تصویر-بلور، زمان نیست، اما ما در آن بنیان مفهومی زمانی را می‌بینیم. تصویر-بلور همواره در محدوده یا با حد روبروست. تصویر-بلور، حدّ در حال ناپیدایی بین گذشته‌ای که دیگر نیست و نظمی که ویران‌شده و نیز آینده‌ای که هنوز نیامده است (Deleuze, 1989 ,79). همین حد موجب می‌شود چشمان به تپش افتاده‌مان از تشخیص و درک آنچه می‌بینند، عاجز آید و نحوهٔ دیدن متفاوتی را طلب کند. در نتیجه از آنجا که شدتِ غرابت و فاصله از معراج بسیار زیاد است، نور محضِ رنگ تقریباً یکدست پس‌زمینه که قاعدتاً عامل پیوست است، نمی‌تواند به طور کامل عامل پیوست باشد. گویی درهم‌شدگیِ رنگ‌ها (به‌ویژه در بالای کادر) در تقابل رنگ یکدست زمینه، نور سیاه را به مصافِ نور محض می‌فرستد و برای هر فرشته‌ای قاب یا بستری برای تفکیک، جدایی و گسستِ عمیق‌تر فراهم می‌سازد. فرشتگان نیزه به دست، موجودات هیبریدی با صورتی فرشته‌گون و خویی انسانی به دشمنانِ «انسان کامل» بدل شده‌اند. در این میان نمودار بیرون‌زده از مناطق نامتعین، باید بتواند علاوه‌بر مدوله‌کردن واریاسیون‌های درونی شدت و اشباع و روابط رژیم‌های رنگی و هماهنگی تُن‌های خالص

www.SID.ir

Archive of SID

و تضعیف‌شده، به تنظیم‌کردنِ رابطهٔ رنگ و نور هم در نماها و پلان‌های مختلف، بپردازد.

تشریح انواع نور در اثر هنری به معرفی انواع زمان در آن منجر می‌شود. ابدیت زمان، درون یک میدان و یا سطوح تک‌رنگ خود را نشان می‌دهد. واریاسیون‌های رنگی حاکی از زمان کمّی، عینی و تکرارشونده هستند. درجات شدت و اشباع رنگ‌ها، دارای نور شدت‌یافته و حاکی از ظرف نیروی زمان متغیراند (دلوز، ۱۳۹۰، ۶۳، ۱۴۷) زمانِ درهم‌تابیدگی و تعلیق پلان‌ها، حاکی از جلوهٔ حد زمان، است. هماهنگی کلی سطح یکدست و واریاسیون رنگی، همچنین هم‌نشینی رنگ سیاه یا زرد کنار رنگ‌های متغیر و تنالیته‌ای، نشان از زمان‌های ترکیبی و نیز هم‌زمانی تقرر زمان ابدی و محض در کنار سایر زمان‌ها دارد. هماهنگی کنتراست و رنگ‌های مکمل، و رابطهٔ رنگ‌های سرد و گرم نشان از زمان شدت و ضعفی یا اشتدادی دارد. مسئول وحدت‌بخشیدن و مدوله‌کردنِ تمام روابط همگون و ناهمگون بین زمان و نور، مکان و نور و ... نمودار است.

تصمیم، انتخاب و کنشِ هنرمند بر مبنای نمودار انجام می‌شود. هنرمند در مرحلهٔ به‌کارگرفتن یا به‌دست‌گرفتنِ قاعدهٔ نمودار به آگاهی از تصویر کنش خود و فهم مستتر در آن، از انسان و تعریف آن در وضعیت معاصر می‌رسد. بدین‌ترتیب هنرمند امری ارائه می‌کند که مبیّن فعلیت روابط اصیل القایی نمودار است. نمودار زمان مطلق و اصیلی به ما می‌دهد که در برگیرندهٔ تمام زمان‌های دیگر است (Deleuze,1998, 34).

نمودار این توان [۳۹] را دارد که سلسله‌های نامتجانس را از لحاظ زمانی که به‌آسانی قادر نیستند در کنار هم بنشینند، در عین تفاوت‌شان به هم نزدیک کند، وحدت ببخشد و تنظیم کند. نمودار به‌سانِ یک امر الزام‌آور و انتظام‌بخش باید بتواند به‌مثابهٔ نسبتِ روابط دوگانه و متناقضِ ویرانگر و خنثی‌ساز، گردآورنده و از هم‌گسلنده، به منزلهٔ فعلی انقباضی و انبساطی، ترکیب و تجزیه‌ساز، تفکیک و جفت‌ساز، تصویری جدید را از جایی که نظم پیشین به‌هم‌ریخته و بذر فیگوراسیون تصویر بعدی در حال شکل‌گیری است، از یک شکاف بیرون بکشد.

گسست از بازنمایی

ساده‌ترین تعریف بازنمایی [۴۰] را وصف ارتباط با چیزی دانسته‌اند (عبدالکریمی، ۱۳۹۱، ۳۰۶). انواع گسست از بازنمایی در اندیشهٔ دلوز و در کتاب «تفاوت و تکرار» در منطق و هستی‌شناسی حالت‌های متفاوتی به خود می‌گیرد. گسست در رابطه بین مفهوم نوعی و افراد و کثرات آن براساس امر مشترک یا جامع مشترک، گسست در رابطهٔ بازنمایانهٔ ارگانیک اجزا و کل، نیز در رابطهٔ بازنمایانهٔ هستی و هستنده‌ها با برشمردن انواع تمایزها و گسست در چفت‌وبست تسلسل گفتار و کردار و نیز در بازنمایی از طریق پرسپکتیو، قابل بازخوانی است (Deleuze, 1994, 28-69). بازنمایی امکان حرکت و به حرکت واداشته شدن «اندیشه» را سلب می‌کند (ibid, 56)، بنابراین گسست از انواع بازنمایی‌های مذکور، از پیش‌شرط‌های ایجاد تصویر-زمان است. تصویری که در دل امپراطوری کلیشه‌سازیِ اقتضائات سازمان بصری نمی‌گنجد.

به گفتهٔ دلوز انحصاربخشی [۴۱] در نقاشی، یکی از راه‌های ساده، اولیه و ضروری و البته نه کافی برای گسست از بازنمایی است، برای گسست از روایت و برای فرار از تصویرسازی و جهت رهاسازی فیگور و البته چسبیدن به حقیقت (Deleuze, 2003, 3). نیروی انحصاربخشی سطوح مختلفی دارد، در نقاشی به رابطهٔ متمایز میدان و فیگورها مرتبط است، که این رابطه در این نقاشی به واسطهٔ رنگ‌گذاری سیاه بلوکه و تشدید شده است. در این اثر فرار از تصویرسازی متعارف، انواع گسست‌ها برای نمونه گسست از روایت معراج، فاصله از فیگوراسیون و سنت‌های جاری و نیز رهایی از بازنمایی گفتار و عمل نقاشی را نشان می‌دهد. وجوه معنای انسان معاصر با توجه به ناامکان‌ها و نارابطه‌هایی رقم می‌خورد که تصویر مذکور آن را رصد کرده است.

در نتیجه، می‌توان در راستای تغییراتِ فرم این نقاشی، رگه‌های دیدگاه انتقادی نسبت به انواع بازنمایی و تفاوت‌های معنایی نسبت به مفهوم انسان را به نظاره نشست. می‌توان مدعی شد با توجه به روند تحلیلی در این اثر، نسبت توأمان نقد و آفرینش رعایت شده است. بنابراین یک نقاشی، بسته به شرایط ظهورش، تصویر-حرکت یا تصویر-زمان است. با توجه به تصویری چون روابط انسان‌ها در وضعیت معاصر و تصویر-خاطره‌ای چون نقاشی معراج پیامبر(ص) براساس تصویر-رؤیای معراج، در یک قاب تلفیق یا سوپرایمپوز صورت گرفته است. وقتی تصویر-خاطرهٔ مجازی در این نقاشی فعلی می‌شود تصویرهای واقعی و فیزیکی، برای نمونه همان انسان‌هایی که بازنمایی بیت شعر سعدی یعنی «از دشمنان شکایت برند نزد دوستان چون دوست دشمن است شکایت کجا برند؟» در وضعیت معاصر هستند، پاک و محو می‌گردند. از ارتباط بقایای آن پاک‌شدگی با مناطق سترون که روی ویرانه‌های تصویر قبلی فعلی می‌شود، تصویر نهایی (ن.ک. تصویر ۱)، با فرم بیان خاص خود ظاهر می‌شود. تصویر نهایی چون توصیف غیرارگانیک [۴۲] به‌جای موضوع خود -یعنی وضعیت و روابط انسان‌های معاصر نشسته است. نه‌تنها تصویر-خاطره یعنی معراج (با نظر به معراجِ سلطان محمد)، (ن. ک. تصویر ۲) بلکه تصویر-رؤیای پیامبر در این اثر به

www.SID.ir

Archive of SID

دلیل رسوب وضعیت معاصر در آن دگرگون می‌شود و ضمن آن روایت روابط انسانی نیز ضرورتاً تغییر می‌کند. بنابراین حاصل این پیوند و دگرگونی، تصویر-زمان است. در نتیجه ظهور نقاشی به منزلهٔ تصویر وابسته به شرایطی چون رنگ و مکان نور، و وابسته به زمان و نمودار است.

نتیجه‌گیری

دو نوع تصویر نزد دلوز مشتمل بر تصویر-حرکت و تصویر-زمان است. انواع تصویر-حرکت عبارت است از تصویر-ادراک، تصویر-عمل و تصویر-حال. انواع تصویر-زمان شامل تصویر-خاطره، تصویر-رؤیا و تصویر-اندیشه است. هر فرد یک تصویر و آرایشی از انواع تصویرهاست. هنرمند و نحوهٔ هستی (یا وجه ظهور) او را روابطی رقم می‌زند که در چینش‌ها، ترکیب‌ها و در نتیجه در ترکیب‌بندی‌هایی فعلیت می‌یابد. او در ترکیب‌ها و جفت‌شدن‌های زودگذر، آنی و اثرگذار منفعل است و صرفاً پذیرندهٔ هجوم بی‌وقفهٔ عکس‌ها، روزنامه‌های انباشت از روایت، تصاویر سینمایی و تلویزیونی، کلیشه‌های روانی، کلیشه‌های فیزیکی، ادراک‌های حاضر-آماده است. او بعد از لمحه‌ای درنگ، به دریافت آنها واکنش نشان می‌دهد. آنها را قاب می‌گیرد و کم می‌کند. ادراک و دریافت می‌کند، می‌بیند، متوالی می‌کند، کنار هم می‌گذارد و بازتولید و تکرار می‌نماید.

تصویر-ادراک و تصویر-حال حول خطوط اقتضائات عمل شکل می‌گیرند. بررسی سنخ‌های تصویر در نقاشی احمدی نشان می‌دهد تصویر-ادراک و تصویر-حال، هنرمند را براساس خطوط پیش‌بینی‌پذیر هدایت نمی‌کنند. نیروها فرمان می‌رانند. بر اثر عملکرد آزاد و خودانگیختهٔ نمودار چون امری ضروری، الزام‌بخش و انتظام‌آور و به‌طور تصادفی ناهمگونی‌های ریتم دستی کنش فعلی نقاشی و نظم اثر پیشین را گردهم می‌آورد. بدین‌واسطه، ویرانه‌های نظم پیشین و نظم درراه، سامان می‌گیرد. همین روابط وحدت‌بخش و درعین‌حال تفاوت‌ساز و زمان‌مند است که انواع کنارهم‌نشینی‌ها، توالی‌های تنالیته‌ای، انواع تنظیم‌های روابط رنگی، جفت‌وجورشدن‌ها، مفصل‌بندی‌ها، مدولاسیون‌ها و حتی وحدت‌های ناهمگون در یک ترکیب‌بندی را سامان می‌دهد.

تحقیق در سایر شرایط ظهور سنخ‌های مختلف تصویر از نظر دلوز، آشکار کرد که اگر روابط رنگی و نیروهای رنگ مورد توجه قرار بگیرد یک نقاش چیزهای دیگر را دارد: فرم و زمینه، نور و سایه، روشن و تیره، فضا، زمان و نور. به همین ترتیب در اثر «بدون عنوان» از رنگ و قابلیت‌های متفاوت آن در نسبت‌های گوناگون تنالیته‌ای، متضاد و تُن تضعیف‌شده و ... استفاده شده است. انواع روابط رنگی، معرف مکان-فضاست و نور، معرف زمان. از نسبت سردی و گرم رنگ‌ها دوری و نزدیکی حاصل می‌شود. فضاهای میانی به همین ترتیب از روابط رنگ شکل می‌گیرد.

انواع نور از توالی، کشاکش و چینش رنگ‌ها به صورت واریاسیونی، تنالیته و متضاد و مکمل، رابطهٔ کنتراست‌های هم‌زمان و رابطهٔ رنگ‌ها براساس وسعت و یکدستی‌شان، رابطهٔ خاکستری‌های فام‌دار در برابر تنالیته‌های رنگی و حتی خاکستری‌های بدون فام در برابر رنگ‌ها می‌تابد. در این اثر زمان متغیر در واریاسیون‌های رنگی زرد، قرمز و نارنجی و نیز زمان ابدی در سطوح یکدست زردنارنجی پس‌زمینه قابل مشاهده است. نیروی جاودانهٔ یک زمان تغییرناپذیر، با نیروی متغیر یک زمان جاری و سیال در اثر با هم تنظیم می‌شود. در لحظهٔ درهم‌شدن رنگ‌ها، سطوح و پلان‌ها، خط‌خطی‌های سیاه و غیرارادی نظم تصویر قبلی به‌هم می‌ریزد و نظم تصاویر جدید (مطابق پسند) خنثی می‌شود. از شکاف این دو، خطوط نیرو و نموداری بیرون می‌زند که مبنای شکل‌گیری تصویری جدید می‌شود. تصویری ظاهر می‌شود که روابط اثر سلطان محمد را به‌نحو متفاوتی به صورت نارابطه بین فرشتگان و مرکب‌سوار به تصویر شهریار احمدی منتقل می‌کند.

وظیفهٔ نقاش در اثر «بدون عنوان» نه بازنمایی تصویر-ادراک، تصویر-حال و تصویر-عمل براساس نظم کلاسیک، وظیفهٔ او نه بازنمایی تصویر روابط انسان‌های پیرامونش و نه بازتولید نقاشی سلطان محمد، بلکه بیان نیروهای نادیدنی در میدان یک مسئله است. از چهره‌انداختن و دفرمه‌کردن فرشتگان، از ریخت‌انداختن بُراق و نیز صورت مرکب‌سوار و فرشتگان، مبین بروز فشار انواع نیروهای نادیدنی و در نظرگرفتن روابط آنها در اثر است. شرح این موارد تمام آن چیزی نیست که منجر به ظهور سنخ تازه‌ای از تصویر شود. برای ظهور سنخ تازهٔ تصویر، باید قواعد تنظیم مجدد ترکیب‌بندی نیروها از آشوب سطح مادی اثر تشریح شود. نمودار به منزلهٔ نسبتی زمان‌مند، بیرون‌زدن قاعدهٔ پیش‌رَوی از دل مناطق زدوده و سترون است و از محل درهم‌تابیدگی رنگ‌ها، سطوح و پلان‌ها که محل ریزش نظم قبلی و ساخت‌وساز نظم فعلی است بیرون می‌زند. فرمان اینکه هنرمند چگونه کار را پیش ببرد، چگونه نامتجانس‌بودن ریتم دستی نظم فعلی با کلیت بصری نظم کلاسیک هنر ایران را کنار هم قرار دهد؛ از نمودار برمی‌آید.

در محصول نهایی با توجه به انواع گسست مانند گسست از بازنمایی مفهوم انسان و افرادش، گسست در بازنمایی عرصهٔ گفتار (تعریف کتاب مقدس) و عمل در تعریف انسان، گسست از رابطه‌ها و پیوست به نارابطه‌ها، می‌توان ابعاد انتقادی و تفاوت معنایی برای مفهوم انسان متصور شد. با

www.SID.ir

Archive of SID

توضیح‌های ارائه شده، مفهوم انسان با توجه به سابقهٔ آن با آشوب روبه‌رو شده و این تصویر جدید با توجه به بحران در تعریف انسان، امکان اندیشیدن به ظهور امر نو را فراهم کرده است. اندیشیدن به تصویری که می‌تواند زمینه‌های تصویر-اندیشه را در خود داشته باشد. می‌توان مدعی شد با توجه به روند تحلیلی در این اثر نسبت توأمان نقد و آفرینش، برقرار شده است. آفرینش به معنای تخریب مفهوم قبلی از انسان و عدم چفت و بسط آن با تصویر فعلی و زمینه‌های آفرینش تصویری جدید که در تناسب با آن معنای تازه‌ای برای انسان با توجه به نارابطه‌ها رقم می‌خورد. این پژوهش با توجه به سیر تحلیل نوع تصویر نقاشی مذکور را تصویر-زمان در نظر گرفته است. تصویری که ظهور آن به شرایطی چون رنگ و مکان، نور و زمان و نمودار به عنوان روابط زمانمند وابسته است. همه این شرایط به طریق غیرمستقیم با زمان ناب یا حد زمان در این نقاشی در ارتباطند. بنابراین در یک جمله می‌توان گفت زمان ناب به طور غیرمستقیم شرط ظهور تصویر-زمان است. مرور سیر مقاله و نتیجه‌گیری نشان می‌دهد تعیین سنخ و نوع تصویر آثار هنری از جمله نقاشی، به مطالعه و تشخیص شرایط ظهور آن وابسته است.

پی‌نوشت

۱. Pictorial images
۲. Choreographic or dramatic images
۳. Cinematogtphic Image
۴. Automatic movement
۵. Moving body
۶. از نقاشان معاصر متولد ۱۳۵۸ در کامیاران کردستان است. از مجموعه آثار او می‌توان به «فنون کهن عشق‌بازی» (فضای آزاد و تغزلی)، (۱۳۸۸-۱۳۸۹)، «معراج» (فضایی سنتی و آخر زمانی)، «فنون کهن کیمیا» (نقاشی‌های رازآمیز و کهن‌الگووار)، (۱۳۸۸-۱۳۸۹) و «کشتی نجات» (نقاشی‌های حماسی همراه با طنزی رهایی‌بخش) اشاره کرد.
۷. Movement-image
۸. Perception-image
۹. Action-image
۱۰. Affection-image
۱۱. Motor-sensory schema
۱۲. Lucian Freud
۱۳. Paula Rego
۱۴. Alice Neel
۱۵. Dziga Vertov
۱۶. David Wark Griffith
۱۷. Carl Theodor Dreyer
۱۸. Recollection-image
۱۹. Dream-image
۲۰. thought-image
۲۱. Pure recollection
۲۲. Habitual recognition
۲۳. Attentive recognition
۲۴. anamorphoses
۲۵. a little time in pure state
۲۶. seed
۲۷. expression
۲۸. Paul Klee
۲۹. Act of painting
۳۰. Reproductive imagination
۳۱. توجه به لکه‌های رنگی که غیرارادی گذاشته شده‌اند، «عدول از وجه بازنمایی» یک نقاشی فیگوراتیو است. حضور آنها در تصویر، نقدی است بر یک «نابینایی نظری» که پیچیدگیِ تصاویر را مدنظر قرار نمی‌دهد.» (نصری، ۱۳۹۷، ۱۵۳)
۳۲. Inforaml field, Champ informel
۳۳. Héterogénes
۳۴. Rule, régle
۳۵. Broken tones
۳۶. Tint
۳۷. یکی از شرایط پدیدارشدن هستنده‌ها یعنی نور به‌منزلهٔ شرط ظهور هستی، نه در ذهن و نه در آگاهی ذهنی]که هستنده را از تاریکی بیرون آورد[، بلکه در خود آنهاست. هستنده یا بدن آن مانند تفکر نوافلاطونی تاریک نیست تا منتظر باشد شرایط ظهور یعنی نور.... از جایی دیگر بیاید. بلکه نور یا شرایط پدیدارشدن در خود آن است. بنا به نوع رابطه‌ای که با چیزها چه با هستی و یا سایر هستنده‌ها برقرار می‌شود، این نور می‌تواند به نور سفید، سیاه و زرد، مشدد، شدت و ضعفی تعبیر شود.
۳۸. وظیفهٔ هنر نشان‌دادن وجه غریب هستنده‌ها در جهان است. هنر، شیوه‌ای از آزاد ساختن چیزها از نور شایعی است که در آن برای ما وجود دارند (برنز، ۱۳۸۸، ۲۳۲).
۳۹. Puissance, force
۴۰. Representation
۴۱. isolation
۴۲. Inorganic description

فهرست منابع

• احمدی، شهریار و خیام، هوشنگ. (۱۳۹۰). روحم راغب است اما جسمم ناتوان. *هنر فردا، نشریهٔ هنر معاصر*، (۲۸)، ۱۲۰-۱۲۲.
• احمدی، شهریار و موریزی‌نژاد، حسن. (۱۳۹۱). آتلیه‌گردی (مصاحبه). *تندیس*، (۲۲۳)، ۱۰-۱۲.
• آفرین، فریده و موسوی‌لر، اشرف‌السادات. (۱۳۹۴). هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد دلوز با تأکید بر زیباشناسی. *شناخت*، ۸(۱)، ۷-۳۰.
• برنز، جرالد ال. (۱۳۸۸). مفاهیم هنر و شعر در نوشته‌های ایمانوئل لویناس (ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور). *زیباشناخت*، ۱۰(۲۱)، ۲۱۷-۲۴۵.
• دلوز، ژیل. (۱۳۹۰). *فرانسیس بیکن: منطق احساس* (ترجمهٔ حامد نورآقایی). تهران: حرفه هنرمند.
• دلوز، ژیل. (۱۳۹۶). *انسان و زمان آگاهی مدرن: درس‌گفتارهای ژیل دلوز درباره کانت* (ترجمه اصغر واعظی). تهران: هرمس.
• رانسیر، ژاک. (۱۳۹۴). *آیندهٔ تصویر* (ترجمهٔ فرهاد اکبرزاده). تهران: امید صبا.
• عبدالکریمی، بیژن. (۱۳۹۱). *هایدگر و استعلا، شرحی بر تفسیر هایدگر از کانت*. تهران: ققنوس.
• مشایخی، عادل. (۱۳۹۲). *دلوز، ایده، زمان*. تهران: بیدگل.
• نصری، امیر. (۱۳۹۷). *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*. تهران: نشر چشمه.
• Deleuze, G. (1978). *04Courses on Kant.* Retrieved September 25, 2018, from http://www.webdeleuze.com
• Deleuze, G. (1981). *Cours du Peinture*. Transcription: Cécile Lathuillère et Szarzynski Eva. Retrieved March 20,

www.SID.ir

2018, from http://www.webdeleuze.com
• Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image.* London: The Athalone Press.
• Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time- image.* London: Continuum.
• Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition.* London & New York: Continuum.
• Deleuze, G. (1998). *Proust et Les Signes.* Paris: Puf.
• Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation.* London & New York: Continuum.
• Zourabichvili, F. (1994). *Deleuze, Une Philosophie de L'événement.* Paris: Puf.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

آفرین، فریده. (۱۳۹۹). تحلیل «نقاشی به منزلهٔ تصویر» براساس شرح دلوز از انواع تصویر و شروط ظهور آنها. *باغ نظر*، ۱۷(۸۷)، ۷۰-۵۹.

DOI: 10.22034/BAGH.2020.195043.4232
URL : http://www.bagh-sj.com/article_106985.html

www.SID.ir