دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۷-۳۰ »
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷۲/۱
بهار و تابستان ۱۳۹٤، *Knowledge*, No.72/1

هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد دلوز با تأکید بر زیباشناسی

فریده آفرین*
اشرف السادات موسوی‌لر**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۴/۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۱۰

چکیده

دلوز با توسل به «ریتم» دو شِقِ زیباشناسی را گـرد هـم مـی‌آورد. فـرض مقالـهٔ حاضـر ایـن اسـت کـه زیباشناسی دلوز مـی‌توانـد شـکل‌گیـری شـرط تجربـهٔ زیباشـناختی را در خـودِ آن تجربـه و نیـز شـرط ترکیب‌بندی زیباشناختی را در خود سطح ترکیب‌بندی با توسل بـه ریـتم توضـیح دهـد. پرسـش اصـلی، چگونگیِ رفع شکافِ دوگانه رایج زیباشناسی است. این پرسش در سه بخش، با توضیح شکل‌گیریِ شرط تجربه در خود آن تجربه، شرط تجربه زیباشناختی در خود تجربه زیباشـناختی و شـکل‌گیـری نمـودار در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی پاسخ داده می‌شود. این شروطِ واقعی خود پیدا نیستند، امـا شـرطِ ظهـور و پیدایی هستند و به نوعی ریتم در هر سه بخش بر اساس آنها شکل می‌گیرد. این شـروط کـه از آشـوب، ناهماهنگی و عدم تعین پدیدار می‌شوند، «نسبت‌های تعین‌بخش» اند و ماحصلِ آنها در هر بخـش ریـتم است. با توجه به این توضیح، به جای تعیناتِ سوبژکتیو و ابژکتیو، تمرکز دلوز بر نسبت‌ها، روابط، اتصال‌ها و در نتیجه «ترکیب یا تألیف»، « ترکیب‌بندی»، «سنتز» و «ریتم» اسـت. ریـتم حاصـل از یـک نسـبت تعین‌بخش است؛ نسبتی که از وقفه در یک سیلان ایجاد می‌شود. در نتیجه شرطِ ایجاد نسبت‌ها و متعاقباً ریتم‌های تازه چه در یک نسبت هستی‌شناختی و زیباشناختی و چه در سطح ترکیب‌بندی، بـه طـور کلـی «بنیاد» است که امور نامتعین و متفاوت را در ارتباط با هم قرار می‌دهد. از آنجا که تفاوت دو ساحت یـا شکافِ مرسوم زیباشناسی، نزد دلـوز بـه تفـاوت درجـه‌ای تبـدیل مـی‌شـود، در نتیجـه ریـتم حاصـل از تنظیم‌شدگیِ درجه‌های متفاوت است.

واژگان کلیدی: ریتم، زیباشناسی، تجربه زیباشناختی، نمودار، بنیاد.

*دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهـرا (س)، تهـران، ایـران. (ایـن مقالـه برگرفته از رساله دکتری فریده آفرین با عنوان «زیباشناسی ژیل دلوز و فرآیند آفرینش در نقاشی معاصر» به راهنمـایی خـانم دکتر اشرف السادات موسوی لر از دانشگاه الزهرا (س) است.) آدرس الکترونیک:
Farideh.afarin@gmail.com
**دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران. آدرس الکترونیک:
a.mousavi925@gmail.com

مقدمه

در بحث‌های فلسفی، ریتم جایی بین احساس و اندیشه دارد و از منطق پارادوکسی تبعیت می‌کند. این مفهوم از دورهٔ یونان باستان مورد توجه فیلسوفان بوده است. «واژهٔ یونانی آن یعنی روتموس[1] به مفهوم شکلی است که اتم‌ها موقع حرکت به خود می‌گیرند.»[2] به علاوه ریتم و حرکات ریتمیک در زندگی و طبیعت نیز جاری است، زیرا «ریتم، هر نوع توالیِ غیرموزون و بی‌نظمی را به توالی معنادار تبدیل می‌کند.»[3] بنا به این تعریف ریتم گستره وسیعی از طبیعت تا هنر را در بر می‌گیرد. از این جنبه به تعریف آن در دورهٔ رمانتیک نزدیک می‌شود.

به گفته سوانه، ریتم برای ارزیابی سه ملاک دارد: ساختار، تناوب و جنبش. ساختار، مکانی است؛ تناوب، زمانی است و جنبش در محدوده‌های این دو مشخص می‌شود. جنبش باید خود را در محدوده‌های ساختار و تناوب نگه دارد، در غیر این‌صورت، بی‌نظمی اتفاق می‌افتد.[4]

ریتم نزد دلوز در دو سیطرهٔ هنر و زندگی، آشوب غیرموزون یا عدم تعین را متوقف می‌کند. از نظر دلوز ریتم به منزلهٔ هماهنگی برآمده از نسبتِ امور نامتعین و متفاوت است. از این چشم‌انداز، هم عامل مشترک تمام هنرها محسوب می‌شود و هم شیوه‌های زیستن را رقم می‌زند. با ابتناء بر این توضیح می‌توانیم ریتم را در هنر و زیباشناسی در توازی با مفاهیم هستی‌شناختی دلوز مورد خوانش قرار دهیم. با این شرح ابتدا به سابقه ریتم نزد هایدگر و ملدینه، می‌پردازیم. هدف از چنین پس‌زمینه‌ای علاوه بر روشن کردن سابقه ریتم در پدیده‌شناسی، نشان دادن فاصله دلوز از پدیده‌شناسی، با توسل به شکل‌گیریِ نسبتِ نیروها در سطح مادی است. بدین ترتیب، در قسمت‌های ۱- شکل‌گیری فیگور، ۲- فیگور زیباشناختی ۳- سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی، ابعاد این مفهوم را در هنرِ نقاشی با تأکید بر زیباشناسی روشن‌تر نموده‌ایم. در بخش اول حرکت ریتمیکِ انقباضی- انبساطی، رابطهٔ آشوبِ سطح مادی و فیگور، را بر مبنای خط مرز نما فراهم می‌کند. در بخش دوم با تکیه بر احساس و برشمردن انواع ریتم به توضیح شدت محض و احساس ناب پرداخته شده است. شدت یا احساسِ ناب، نسبت بنیادینی است که ذات وصف‌ناپذیر هنرمند را برمی‌سازد. هنرمند بر اساس چنین بنیادی از افتادن در آشوب و سیلان حال‌ها و ادراک‌های یک فیگور معمولی مصون می‌ماند و فیگور زیباشناختی می‌شود. در نهایت، در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی، سطوح متفاوت احساس، رنگ‌ها، تاش‌ها و ضربه‌قلم‌ها، به ترکیب‌بندی، سرهم‌کردن یا مدولاسیون نیاز دارند تا هماهنگ شوند. نمودار، بین سطوح احساس، تاش‌ها و

1. ρυθμός: rhuthmos

۲. سوانه ۱۳۹۱: ۱۴۱
۳. بووی ۱۳۹۱: ۵۰۹
۴. سوانه ۱۳۹۱: ۱۴۲

رنگ‌هایی که در هم رفته‌اند و مبین یک آشوب‌اند نسبت برقرار می‌کند تا ریتم یا امر واقع، تصویری را در سطح ترکیب‌بندی جاری سازد.

بنیاد هایدگری و ریتم

هایدگر مقاله‌ای به نام *در ذات بنیاد*[1]، مربوط به سال ۱۹۲۹ دارد که در آن از تعریف سنتی این مفهوم فاصله می‌گیرد. فعلِ اختیاری بنیاد نهادن، دازاین را در مقام پرتاب‌شونده و مستغرق در جهان پدیدار می‌کند.[2] بنیاد پایه‌ای است که دازاین در آن آزادی دارد، از سیطره کسان گسسته و با خود خودینه یا اصیلش روبرو شده است.[3] به طور دقیق‌تر شرح اساسی بنیاد به تفسیرِ هایدگر از شلینگ در نوشته‌ای با عنوان *رساله شلینگ در باب آزادیِ انسانی* در سال ۱۹۳۶ برمی‌گردد. هایدگر از زبان شلینگ می‌گوید یک هستنده تکین خودش را نگه می‌دارد و تشکیل یک کل را می‌دهد. خودی که بیشتر در حال فروبستگی در خود است، نه در پی دیگری. این خود از اگزیستانس یا از با دیگران هستن بازمی‌ماند تا با خودِ اصیل رویارو شود. مفصل‌بندیِ هستی به مثابهٔ به هم پیوستگیِ بنیاد و اگزیستانس، بر ساختار هستی‌شناسانهٔ کل هستنده‌ها، به منزلهٔ مفصل‌بندی بی‌وقفه و متوالیِ دو حرکت دلالت دارد. تعین‌بخشیِ بنیاد، در رابطهٔ دو جانبه بنیاد و اگزیستانس، مانند یک انقباض و با حالِ اضطراب تجربه می‌شود. اما اگزیستانس در ارتباط دازاین با دیگران، گسترش می‌یابد. به نحوی که در این موقعیت، شیوهٔ ارتباط برای او نقشِ تعیین‌کننده‌ای دارد. در این صورت احساس‌ها یا یافت‌حال[4]های متفاوتی ارتباط دازاین با سایر هستنده‌ها یا امکان‌ها را معنادار و در نتیجه فهم‌پذیر می‌کند. بنیاد، در حقیقت (فراهم‌کننده) شیوه‌های در جهان – بودن دازاین یا یافتِ‌حال است. بنیاد و اگزیستانس دو بخش تقویم‌گرِ جدا از هستی، نیستند. اتصالِ بنیاد و اگزیستانس به عنوان بعد قوام‌دهندهٔ هستی بیشتر حالت هم – ظهوری یا مفصل‌بندی دو قطعه ناپیوسته دارد.[5] این مفصل‌بندی نشان از هم‌طنینی یا هم‌آوایی دازاین با امکان‌هایش و در ارتباط با سایر هستنده‌ها یا حال او در قطع این ارتباط دارد. این تنظیم شدنِ حالِ دازاین با امکان‌هایش مبین ریتم است. هایدگر در درس‌گفتار ۱۹۳۹ به نام «فیزیک ارسطو»، واژهٔ روتموس را مطرح کرده است. روتموس از نظر هایدگر جریان[6] یا سیلان نیست، اما

1. ground (en), fondement (fr), Grund(Gr)

۲. اسپیگلبرگ ۱۳۹۱ (جلد اول): ۵۶۳

3. Goddard 2013
4. Attunement(en), affection(fr), Befindlichkeit (Gr)
5. Goddard 2013
6. Flux

اما به پدیدارشدن یا ظهور هستی در زمان، فرم می‌دهد. هایدگر به جای جریان از فوگونگ[1] یا ریتم به مثابهٔ نظم ربط – دهنده[2] یاد می‌کند. فوگونگِ آلمانی معادل کلمه‌هایی چون مفصل‌بندی، اتصال و جفت‌سازی، سوارکردن و قالب‌دادن ترجمه شده است.[3]

گونهٔ دیگر بحثِ ریتم از تنشِ جهان و زمین به خصوص در «سرمنشأ اثر هنری» نشأت می‌گیرد. جهان به طور کلی به عنوان شبکهٔ ارتباطی هستنده‌ها، امکان‌ها و ارجاع‌های آنها به یکدیگر، تقلا می‌کند در زمین به مثابهٔ جلوه‌های ظهور نکردهٔ هستی یا امکان‌های تحقق نیافته، رشد کند، اما با مقاومت روبرو می‌شود. به گفتهٔ هایدگر اثر هنری جهان را «بنیان می‌نهد»[4] و زمین را «عرضه می‌کند[5]».[6] در اینجا جهان را به مثابهٔ شبکهٔ ارتباطی و ساختاری اثر هنری و زمین به عنوان ماده خام آن در نظر گرفته‌ایم. بین زمین و جهان تنش در می‌گیرد. پیکاری درون خط مرز نما[7] آورده می‌شود و خود را درون سنگینی سنگ یا سختی درون چوب یا تاش رنگ عقب می‌کشد.[8] تنش یا پیکاری که بر پایه خط مرز نما یا شکاف تعین می‌یابد. شکاف مذکور نمی‌گذارد هر یک از وجوه جهان و زمین، دیگری را از بین ببرد. به عبارتی تنش در خط مرز نما یا طرح، خود را درون ماده اثر هنری عقب می‌کشد و همان دم شکافی به درون فضای باز یا جهانِ شکل گرفته اثر هنری باز می‌کند. این پیکار در اثنای همین فروبستگی و گشودگی، متعین و برقرار می‌شود و بر مبنای همان شکاف یا محل تنش، ساختار می‌گیرد. نتیجهٔ این تنش، فراهم آمدن گشتالتی است که ساختاری را فرم می‌دهد و در شکاف، فرم یا شکل می‌گیرد. بنابراین نزد هایدگر، ساختار از تنش دو ساحتِ متفاوت جهان به مثابهٔ شبکهٔ ارتباطی و ساختاری اثر هنری و زمین به عنوان ماده خام، بر مبنای طرح یا شکاف شکل می‌گیرد.

ریتم نزد آنری ملدینه

دلوز در مورد ریتم، مشابه مضامینی را به‌کار می‌برد که آنری ملدینه، دوست و همکار وی در دانشگاه لیون[9] در سخنرانی با عنوان «زیباشناسی[10] ریتم»[11] در سال ۱۹۶۷ در این دانشگاه ارائه

1. Fügung(gr)
2. jointure-giving
3. Nowell-smith 2012: 43-44
4. set up
5. set forth
6. Heidegger 2005:92
7. Outline

۸. هایدگر ۱۳۹۰: ۴۵. این جمله نقل به مضمون از ترجمه آقای ضیاء شهابی است.

9. Lyon
10. Aesthetics:

واژه «استتیک» از زیباشناسی مناسبتر است، زیرا بنا به ریشه کلمه به اصطلاح به قوه حساسیت و حواس نیز بر می‌گردد. اما به علت رایج بودن «زیباشناسی» از این معادل بهره برده‌ایم.

11. L’esthétique des rythmes

داده است. مقاله‌ای که در کتاب *نگاه، گفتار و فضا* با عنوان «هنر، قدرتِ بنیاد»[1] بسط داده شد. در کتاب مذکور، رابطهٔ موتیف هنری و زمینه با دو حرکت که همواره در مدولاسیون دائمی قرار دارند، بیان می‌شود.[2] این رابطه، بیان زیباشناسانهٔ رابطه هستی‌شناسانهٔ اگزیستانس با بنیاد است. ملدینه به ریتم به خصوص در اثر *هنر: آشکارگیِ هستی*[3] (۱۹۹۳) با شدت بیشتری می‌پردازد. او در این اثر، مقدم بر بافت پیشاابژکتیو جهان، مقدم بر بی‌ارتباطی سوژه و ابژه، ریتمی را بنا می‌نهد که فارغ از تمایز سوژه و ابژه است. او معتقد است ریتم عینیت‌ناپذیر است باید آن را زیست.[4] ریتم ریتم نه تنها برخاسته از یک نسبت هماهنگ‌کننده و رقم‌زنندهٔ شیوه‌های زیستن است که در هنر نیز می‌تواند در شکل‌گیری موتیف قابل توضیح باشد.

ملدینه در رابطهٔ بین موتیف هنری و زمینه، از بحث شلینگ دربارهٔ بنیاد بهره می‌برد و به خوانش هایدگر در این باره التفات دارد. بنیاد نزد شلینگ به معنای پایه، بستر، زمینه و نیز فرآیند بنیاد نهادن است.[5] نزد ملدینه، موتیف، با حرکت انقباضی و انبساطی از دل آشوب زمینهٔ اثر هنری هنری بر مبنای بنیادی شکل می‌گیرد. در حقیقت، آشوب بنیادِ بی‌بنیاد[6] است. با استفاده از لحن شلینگ می‌توان گفت هم بنیادِ اولیه[7] است و هم بی‌بنیاد است. به باور ملدینه از این دو حرکت یکی از خودبرون‌شدگی انبساطی[8] و دیگری برگشتِ انقباضی[9] است. این حالت انبساطی، چیزی را وضع می‌کند و حرکت انقباضی چیزها را به هم پیوند می‌دهد.[10] بدون این حرکت به منزلهٔ تنش یا تغییر، آشوب هم‌چنان باقی می‌ماند. بنابراین شکل‌گیری موتیف از دلِ آشوب پس‌زمینه منوط به ریتم است. ملدینه می‌گوید: «فرم نه گشتالت که گشتالتونگ[11] است. وحدت و تکوین آن از نوع تغییر قوام‌دهنده و برسازندهٔ هستی است. این تغییر در خود ماده است و وابسته به انتقال مکانی نیست.»[12] در نتیجه شکل‌گیریِ فرم[13] منوط به تغییر و تحول دائم و متناوب در دل ماده است. این فرآیند، در برابر فرمِ به مثابهٔ نما یا طرح کلی[14] قرار می‌دهد. تغییر یا تنش، وحدت ارگانیسم و پیرامون را فراهم می‌کند. در اینجا صحبت از ریتم با تأکید بر نسبت‌های متغیر، اما

1. L'Art et le pouvoir du fond
2. Goddard 2013
3. L’art, l’éclair de l’être
4. Escoubas 2010:194
5. Goddard 2013
6. Groundless ground, sans-fond, ungrund
7. ungrund, originary ground
8. exaltation diastolique(fr)
9. recueillement systolique(fr)
10. Goddard 2013

۱۱. *Gestaltung*: به معنای شکل‌گیری گشتالت (*Gestalt*) یا فرم است. این اصطلاح از پل کله (۱۸۷۹–۱۹۴۰) نقاش سویسی–آلمانی به عاریت گرفته شده است. ملدینه به جای تمرکز بر گشتالت به عنوان رابطهٔ دیالکتیکی جزء و کل، و نیز کل به مثابهٔ مجموع اجزا و نماها، از شکل‌گیری گشتالت یا رابطه‌ای در فرآیند صحبت می‌کند.

12. Ibid
13. Formation
14. Skhèma

همیشگی صورت می‌گیرد.[۱] همیشه باید نسبتی باشد تا ریتمی وجود داشته باشد. با این مبنا، ریتم ریتم در بدوی‌ترین چیز، موتیف، یا بلوک احساس و تاش نقاشی، نیز وجود دارد. ریتم به منزلهٔ تنش‌شکل‌دهندهٔ فرم، موتیف، بلوک احساس و تاش «بین دو گسترهٔ متناهی و نامتناهی در بازی است.»[۲]

بنیاد یا بعد ریتمیک نزد ملدینه همان بُعدِ فرمال است. بعد فرمال، به عنوان پایه و مایه زمانی و غیرتقویمی است که مادهٔ پدیده شناسی را همراه با تنش‌ها، گسست‌ها و ... سامان می‌دهد. مادهٔ پدیده‌شناسی، ماده‌ای متراکم یا کثرتی از وجه‌های پدیدارشدن است که خود پدیدار نمی‌شود، اما پدیدار می‌کند.[۳] بعد فرمال یا بنیاد، تنش (یا ریتم) را برای شکل‌دهی فرمِ در حال شکل‌گیری، تخته‌بند می‌کند.[۴] در نظر ملدینه بعد فرمال اثر هنری، هستیِ در خود، هستیِ یک بلوک احساس، احساس، به طور دقیق به مثابهٔ بعد ریتمیک است.

دربارهٔ ریتم و بنیاد از دیدگاه هایدگر و ملدینه سخن به میان آوردیم تا نشان دهیم اساس بحث هنری هر دو در رابطهٔ فرم و زمینه، فیگور یا موتیف و زمینه از طریق بنیاد، هستی‌شناسانه است. همان‌گونه که هستنده‌ها بر اساس یک بنیاد، به سوی امکان‌ها گشوده می‌شوند، هر دو در بحث هنری‌شان بر اساس یک مبنا به شکل‌گیری طرح یا گشتالت (هایدگر) و موتیف (ملدینه) می‌پرداختند.

نزد هایدگر ریتم، تنشی است که در اثر هنری بین زمین و جهان و نزد ملدینه بین موتیف و زمینه صورت می‌گیرد. تنشی که نزد هایدگر به صورت گشودگی و فروبستگی و نزد ملدینه به صورت انقباض و انبساط تشریح می‌شود. به دلیل فراتر رفتن دلوز از ارگانیسم و تکیه به نیروها در سطح مادی (به جای تأکید بر گشودگی و امر گشوده) چارچوب فکری او شکل خاص خود را می‌گیرد که در ادامه به آن می‌پردازیم، اما به هر روی در ربط مباحث زیباشناسی با هستی‌شناسی از این قاعده مستثنی نیست. در مباحث هستی‌شناختی و زیباشناختی بنیاد و ریتم در هم تنیده‌اند.

در هستی‌شناسی دلوزی هستی به شیوه‌ای یکسان به همهٔ تفاوت‌ها حمل می‌شود[۵] و تمام هستنده‌ها را به شیوه‌ای یکسان در بر می‌گیرد. هستی توانِ متفاوت شدن و به عبارتی همان تفاوتِ (محض) است. «توان، هستی است، از این‌رو صرفاً یک توانِ واحد وجود دارد و تفاوت‌های

1. Maldiney 2007 :72

خلاصه ای از این منبع به صورت گزینشی در اینترنت موجود است.

2. Goddard 2013

۳. مشایخی ۱۳۹۲: ۵۰-۵۱

4. Ibid

۵. فوکو ۱۳۸۹: ۱۲۹

توان، تفاوت‌های شدت هستند.»[1] بدین ترتیب:

«هستی‌شناسی با تک‌معناییِ[2] هستی می‌آمیزد. نه اینکه بگوییم یکی و همان یک هستی وجود دارد و دیگر هیچ، برعکس باید بگوییم هستنده‌ها چندگانه‌اند و متفاوت، آنها با سنتزهای انفصالی[3] ایجاد می‌شوند و گسسته و متنوع‌اند، تک‌معنایی هستی، مثل صدایی است که یکسان خوانده می‌شود و معنای واحدی به شیوه‌های متفاوت بیان یا ادایِ آن اطلاق می‌گردد.... هستی رویدادِ منحصر به فردِ همه رویدادها و فرم نهایی همهٔ فرم‌ها است که این رویدادها و فرم‌ها از آن گسسته باقی می‌مانند، اما باعث تشدید[4] و انشعاب گسست‌شان می‌شود.»[5]

تمام تلاش دلوز بر این است که چه در هستی‌شناسی و چه در زیباشناسی، تکوین مبنا یا بنیادی برای نسبت‌های دیگر را توضیح دهد، مبنایی که در نسبت‌های متفاوت تغییر می‌کند. این مبنا، در هستی‌شناسی شدت یا تفاوت محض است. در کتاب *تفاوت و تکرار* «شدت[6] تفاوت محض است.»[7] به تعبیر دیگر «هر شدت تفاوت‌ساز است و خودش یک تفاوت است»[8] و در موقعیت تازه تازه هر بار از نو آفریده می‌شود. تأکید دلوز بیش از فرم، شکل‌گیری فرم، ساختار و تکوین، بر نسبت‌ها است. به اعتقاد او «صرفاً نسبت حرکت و سکون، تندی و کندی بین عناصر شکل‌نیافته و نامتعین، یا حداقل عناصری که نسبتاً نامتعین‌اند و نیز مولکول‌ها، اجزا و پاره‌ها از هر نوع وجود دارد.»[9] در یک موقعیت یا مواجهه، یک نسبت، امور متفاوت یا بی‌تعین را در ارتباط با یکدیگر قرار می‌دهد، هماهنگ می‌کند، به آنها تعین می‌بخشد و ریتمی مشترک را تنظیم می‌کند. دلوز با عطف توجه به هنر دربارهٔ ریتم می‌گوید:

«ریتم، اساس مشترک دو لحظه است. صرفاً ریتمِ یک ویولن نیست. ریتم، پاسخ ویولونی است به یک پیانو یا برعکس پاسخ پیانویی است به ویولون. حتی بین دو بدن[10]... بدنِ پیانو و بدنِ ویولن، و اینجا بیشتر با یک رابطه یا نسبت[11] سروکار داریم که از آن سومین بدن (یا فیگور) حاصل می‌آید.»[12]

ریتم دلوزی مانند آنچه در هنرهای تجسمی تعریف می‌شود حاصل یک جریان و نتیجهٔ حرکت انتقالی نیست. ریتم دست کم از پیوند دو فیگور یا دو بدنِ (اشتدادی)، دو تاش، حاصل می‌شود

1. Deleuze 1974
2. Univocité (fr)
3. Synthèse disjonctive (fr)
4. retentir(fr) , Resonance (en)
5. Deleuze 1969:210
6. Intensity
7. Deleuze 1994:144
8. Ibid: 167
9. deleuze and Guattari 1988 :266
10. corps (fr)
11. Rapport (fr)
12. Deleuze 1981

که خودِ این فیگورها، بدن‌ها یا تاش‌ها از بدن‌ها و پاره‌ها و اجزا تشکیل یافته است و این امر تا بی‌نهایت می‌تواند ادامه داشته باشد. این مبنا در سه قسمت بحث، عناوین متفاوتی می‌گیرد. در بخش اول خط مرز نما است و در قسمت دوم مبنا ذات وصف ناپذیر، احساس ناب هنرمند و در بخش سوم نسبتی با عنوان نمودار است که از لکه‌ها و علائم غیر دلالت‌گر بیرون می‌زند. بنابراین ریتم در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی و نیز در مورد تجارب زیباشناختی نزد دلوز بدواً نه از منظر قوانین هنری که متناظر با مسائل هستی‌شناسی (در توضیح شیوهٔ زیستن) مطرح می‌شود و ماحصل سنتزها یا ترکیب‌هایی است که به عنوان یک نسبت بین دو درجه، دو توان و ... شکل می‌گیرد، از این رو شکاف دوگانهٔ زیباشناسی کانتی را رفع می‌کند. دلوز در این باره می‌گوید: «از یک طرف زیباشناسی (در نقد عقل محض) تئوری قوه حساسیت،[1] را به مثابهٔ فرم تجربهٔ ممکن به کار می‌برد و از طرف دیگر تئوری هنر به مثابهٔ تأملِ[2] تجربه واقعی است، برای اینکه این دو معنا را با هم در ارتباط قرار دهیم باید شرایط تجربه به طور کلی شرایط تجربهٔ واقعی، یعنی تجربهٔ اثر هنری باشد، که خودش در واقع یک آزمون‌گری[3] است»[4] و چیزی از پیش مقرر در مورد آن نمی‌توان گفت.

۱- شکل‌گیری فیگور

این قسمت شرح تناوب ریتمیک یا تنش انقباض - انبساطی است که باعث شکل‌گیری فیگور از دل آشوب سطح مادی بر مبنای خط مرز نما[5] می‌شود. در حقیقت توضیح شکل‌گیری فیگور یا ریتم از دل سطح آشوب و سیلان بی‌انتهای داده‌ها یا نیروها است که در تناظر با رابطهٔ هستنده و سطح درون‌ماندگار قرار می‌گیرد. نظام جامع و دقیق نقاشی به مثابهٔ کلیتیِ گشوده[6] از نظر دلوز از از بخش‌هایی مانند ساختار مادی، خط مرز نما و فیگور[7] تشکیل شده است.

ساختار مادی بیشتر «مادیت غیرجسمانی دارد»[8]، زیرا در اصل با نیروهایی[9] سروکار دارد که بخش نادیدنیِ چیزها و ابژه‌ها یا داده‌ها است.[10] ساختار مادی یا میدان رنگی[11] به مثابهٔ میدانِ

1. Sensiblité (fr)= sensibility (en)
2. refléxion
3. Expérimentation
4. deleuze 1969: 300

۵. خط مرز نما در اصل خطی برای مشخص کردن حد و مرز فرمی یا توده یا ماده‌ای نامشخص است.

6. Open system

نظام نقاشی نه به مثابهٔ کل بل سلسلهٔ گشوده‌ای است.

7. deleuze 2003:30

۸. فوکو ۱۳۸۹: ۱۱۰

9. force

۱۰. با توجه به اینکه دلوز سطح مادی را بیشتر از جنبهٔ نیروهای آن بررسی می‌کند می‌توان گفت نزد او ماده همان نیرو است.

11. Field of color (en), aplat(fr)

یک‌دستِ رنگ، سیلان نیروها، تصاویر یا بدن‌های ظهورنکرده‌ای تلقی می‌شود که از میان آنها یکی به عنوان فیگور تحقق یافته است (شکل ۲). نیروهای برآمده از میدان رنگی می‌تواند، مشتمل بر نیروهای کژریخت‌ساز، نیروهای وحدت‌ساز، تفکیک‌کننده، منزوی‌ساز و نیز متلاشی‌کننده[۱] باشد. ساختار مادی بیشتر به صورت سطحی آشوبناک توصیف می‌شود که برقراری نسبت‌ها از دل آن به شکل‌گیری فیگور می‌انجامد.

خط مرز نما به عنوان مبنا یا بنیادی برای حرکت دو جانبهٔ بین فیگور و میدان رنگی است. اغلب محدوده فرم‌ها و فیگورها را می‌گیرد و آن‌ها را مشخص می‌کند یا جداگانه به صورت دایره یا بیضی و ... نمود می‌یابد. در بسیاری از آثار مدرن هم، «در مقام عنصری خودآیین و مستقل عمل می‌کنند.»[۲] این خط، در جایگاهِ ارتباط‌دهنده دو ساحت متفاوتِ سطح مادی و فیگور، به عنوان «جایگاه یک مبادله دو جانبه»[۳] است. در خصوص رابطه یا مبادله دو جانبه، حرکت اول از سمتِ ساختار یعنی از میدان رنگی به سویِ فیگور صورت می‌گیرد، میدان رنگ به دور جایگاه یا حصار فیگور می‌پیچد و انحصار او را نشان می‌دهد. دومین حرکت از فیگور به طرف میدان رنگی انجام می‌شود. فیگور از یک نقطه یا شکافی در خط مرز نما درون میدان رنگ پخش می‌شود اما هرگز تا انتها به میدان رنگی نمی‌پیوندد.

فیگور در نقاشی برای دلوز نقطهٔ گسستن از بازنمایی، روایت‌گری و نقاشی انتزاعیِ صرف است. فیگور ضمنِ این فاصله از چیزهای دیگری هم متفاوت است. بدن ابژکتیو و بدن پدیداری نیست. از آن‌ها و نیز تعریف بدن به مثابهٔ ارگانیسم[۴] فراتر می‌رود. فیگور، بدن بدون اندام است. هدف او تعریفی از بدن است که محدودیت‌های بدن پدیداری را نداشته باشد.[۵] آنچه بدنی را به مثابهٔ بدن بدون اندام پدیدار می‌کند «نسبت میان نیروها» است. نیرو امری اشتدادی است. «هر بدنِ (بدون اندامی) محصول تصادفی نیروهایی است که آن را تألیف می‌کنند.»[۶] بدن بدون اندام – فیگور، به جای اندام مشتمل بر سطوح و آستانه‌ها است،[۷] که توسط موجی به حرکت در می‌آید و بر اساس تغییرات دامنه‌اش سطوح و آستانه‌هایی را به جای می‌گذارد. در این بدن با محورها،

۱. دلوز به انواع نیروها برای نمونه به نیروی وزن در نقاشی فرانسوا میه و نیروی ناشناخته و ندیدهٔ گل آفتابگردان در آثار ون‌گوگ اشاره می‌کند. نیروهایی که دلوز مطرح می‌کند، برآمده از سطح مادی است و نقاش این نیروهای نادیدنی را رویت‌پذیر می‌کند.

2. Ibid:144

در بحث مدولاسیون و نمودار، استقلال و خودآیینی می‌یابد.

3. deleuze 2003: 12

۴. در یک ارگانیسم به مثابهٔ کل، تمام اجزا با هم از طریق روندهای چرخه‌ای یا دیالکتیکی، کل را در حفظ کلیت‌اش یاری می‌رسانند.

5. deleuze 2003: 44

۶. دلوز ۱۳۹۱: ۸۵

۷. دلوز ۱۳۹۰: ۹۶

بردارها، شیب‌ها، نواحی و حرکات سینماتیک و تمایلات سروکار داریم.[۱] بنابراین بدن، سازماندهی اندام‌وار ندارد و هنگامی که در معرض میدان نیروی بدن دیگر قرار می‌گیرد در نتیجهٔ درهم‌آمیزیِ نیروها، اندام خاصی که موقتی و چند ظرفیتی است را می‌طلبد و تماماً به آن اندام تبدیل می‌شود. با این ویژگی به سرعت در هر موقعیتی در معرض میدان نیروی بدن‌های دیگر، ریتم یا ضرباهنگی خاص به خود می‌گیرد. اینجا است که می‌توان تعریف دلوز از فیگور در نقاشی و رابطهٔ با میدان رنگی را به جهان و موقعیت‌ها و امکان‌های آن و شکل‌گیری تجربه متناظر قرار داد.

کژریخت‌شدگی، مبینِ انقباض فیگور در هنگام گریز از خود است.[۲] «سیستولی که بدن را منقبض می‌کند از ساختار به فیگور می‌رود و دیاستولی که بدن را منبسط و گسترده می‌کند از فیگور به ساختار می‌رود.»[۳] دیاستول هر لحظه به نحوی گویی بدن یا فیگور را متوالیاً در تعامل با با سطح مادی قرار می‌دهد و او در این سطح جذب و ادغام می‌شود. تنظیم حرکت‌ها و جنبش‌های متناوب در نقاشی همان ریتم است. فیگور با از ریخت‌افتادگی یا انقباض در خود، از سطح مادی یا میدان رنگی می‌گریزد. ادغام یا جذب در فیگور یا بدنی در میان فیگورها یا بدن‌های سطح مادی از همین خط مرز نما مبین انبساط است. فیگور با تشدید یا رزنانس[۴] با بدن بدن دیگر ترکیب/سنتز می‌شود. از ریخت‌افتادگی یا ارتعاش – رزنانس و تشدید دو نوع نسبت در ارتباط با نیروها و نیز بدن‌های بدون اندام (آرایش سطوح و آستانه‌ها) دیگر هستند که ریتم‌ها و فیگورهای متفاوتی رقم می‌زند. هر نسبتی که از خط مرز نما به عنوان بنیاد، شکل بگیرد، نوع خاصی ریتم و در نتیجه فیگور متفاوتی را شکل می‌دهد. هنرمند به عنوان فیگور زیباشناختی ریتم یا ضرباهنگ‌های متفاوتی را در لحظه‌های مختلف از سر می‌گذراند.

۲- فیگور زیباشناختی

در این بخش علاوه بر تعریف احساس، نشان می‌دهیم چگونه یک فیگور زیباشناس می‌شود. دلوز تعریفی نو از احساس[۵] دارد. احساس با امر سهل‌الوصول، بی‌خود و بی‌جهت متفاوت است.

---

۱. همان

2. deleuze 2003: 18

۳. دلوز ۱۳۹۰: ۸۱

4. Resonance:

رزنانس اصطلاحی در علم فیزیک است و برای توصیف تمایل یک سیستم به افزایش دامنه نوسان در برخی فرکانس‌ها به‌کار می‌رود. در این فرکانس‌ها نیروهای رانشی آزادِ اندکی، (مانند حرکت پاندول) می‌توانند نوسانات زیادی ایجاد کنند، زیرا سیستم انرژی ارتعاشی ذخیره می‌کند.

5. sensation

احساس واکنش یک طرفه ما به اطراف محسوب نمی‌شود که صرفاً بر اساس فرآیندهای بیولوژیکی و با اتکا به دستور مغز صورت بگیرد. در واقع رابطهٔ ما با جهان[۱] با احساس شکل می‌گیرد و به عبارتی احساس در جهان – بودگی است.[۲] بنابراین احساس امری درونی نیست و نحوهٔ زیستن و ارتباط‌های ما را در جهان تعیین می‌کند.[۳]

با التفاتِ به رابطهٔ خود و جهان نزد دلوز که در این باره متأثر از اروین استروس[۴] است می‌توان گفت، ۱- آشوبی از تمییزناپذیریِ جهان و خود وجود دارد. ۲- یک انقباض سیستولی شکل می‌گیرد و خود، از صفحه آشوبناک تمیزناپذیر جدا می‌شود. ۳- با یک حالت انبساطی جهان محاط‌کننده، «خود» را دربرمی‌گیرد و یک رابطهٔ در هم تنیده و هم‌زمان بین آنها برقرار می‌گردد.[۵] دو لحظه انفکاک – تنش‌زدایی یا رزنانس – تشدید در این سه مرحله قابل تمییز است. است. بدن یک میدان نیرو است. بنابراین در این ارتباط دو سویه «این همان بدن (میدان نیرو مشتمل بر سطوح و آستانه‌ها) است که در عین‌حال هم سوژه (سیستم عصبی) است و هم ابژه (رویداد یا مواجهه)، این بدن است که احساس را می‌دهد و می‌گیرد.»[۶] توانِ «هنرمند»، در اثر همجواری با بدن‌ها به مثابهٔ میدان آرایشِ نیروها، افزایش یا کاهش می‌یابد. با این تلقی، تجربهٔ در جهان – بودگی یک تجربهٔ ناتمام است، زیرا از یک سو فرآیند برقراریِ ارتباط با بدن‌های دیگر و از سوی دیگر جداشدن از برخی، همواره در حال «روی دادن» است. در این سطح از حرکت ریتمیک انقباضی و انبساطی یا شدت و ضعفی، یک ریتم یا احساس جدید شکل می‌گیرد.

هنرمند پیش از هر چیز فیگور چندحساسیتی[۷] است. دلوز از هماهنگی صدا، بو و مزه در یک مواجهه سخن به میان می‌آورد. برای نمونه بعد از مواجهه با یک صدا، آهنگ یا یک ملودی حس شنوایی مورد تحریک قرار می‌گیرد. در یک مواجهه یا رویداد، از نظر دلوز بین حس‌های مختلف مثل صدا، مزه و لمس در یک بدن ارتباط وجودی[۸] برقرار می‌شود و این لحظه تأثر برانگیز[۹]

---

1. Monde, world:
جهان در مرحله تجربه حسی، بیشتر به مفهوم هایدگری به کار می‌رود، منتها به جای هستنده‌ها باید میدان نیروها که دارای سطوح و آستانه‌ها هستند را در نظر بیاوریم.

2. Deleuze 2003: 34

۳. مشایخی ۱۳۹۲ : ۵۲

4. Erwin Straus:
روان‌شناس پدیده‌شناس آلمانی (۱۸۹۱-۱۹۷۵)

5. Ibid: 43

۶. دلوز ۱۳۹۰: ۸۴

7. Multi sensible
8 . Existential relation
9. Pathic(en), Pathique (fr):

احساس را قوام می‌بخشد.[۱] در اثر ارتباط وجودی و یا هماهنگیِ تمام حس‌ها یک احساس واحد در تمام سطوح و آستانه‌های بدن به وجود می‌آید و به ندای آن تمام بدن گوش می‌شود، و با این آهنگ به ارتعاش در می‌آید. در این سطح با احساس یعنی ارتعاش رویارو هستیم. گویی سیستم عصبی یا مدارهای بدن زیر تأثیر این صدا مرتعش شده است، بدنی که متشکل از کالبد و سیستم عصبی[۲] (مدارهای میدان نیرو) است. در این دیدگاه ارتباط وجودی و هماهنگی حس‌ها جای هماهنگیِ پیشین بنیاد[۳] را گرفته است. ریتم در اینجا همین مرتعش شدن است. هنرمند در این سطح صرفاً یک فیگور است.

هنرمند همواره تجارب دیگری – شدن و نیز با منظره یکی شدن را از سر می‌گذراند. سنتز ادراک‌ها[۴] حاصل نوعی از شدنْ است که در آن هنرمند با منظره، شهر، اقیانوس یکی می‌شود. حاصل این یکی شدن، به خلق منظره‌های ملودیک می‌انجامد. «نقاش چشم‌اش (یا همان بدنی که در اثر مواجهه با نیروی منظره، تماماً تبدیل به چشم شده است)[۵] را در منظره می‌گذارد و سرخ چشم به خانه باز می‌گردد.»[۶] بنابراین سنتز ادراک‌ها، ماحصل نوع دیگری از ریتم یا هم‌طنینی انسان و منظره است. با این گونه تجارب در مقام نوعی شهود[۷] است که «نقاشی و موسیقی به طور مشابه هارمونی‌های جدید، چشم‌اندازهای ملودیک و نیز شخصیت‌های ریتمیک جدید از رنگ‌ها و صداها بیرون می‌کشند.»[۸]

دیگری – شدن با نیروی دیگری جفت شدن است. در این تجربه، او در عین اینکه به دیگری (همزاد یا انسان دیگر و حتی حیوان) بسیار شبیه می‌شود از آن متفاوت است.[۹] «شدنِ[۱۰] احساسی، (دیگری – شدن) کنشی است که چیزی یا کسی در حالی‌که خودش است بی‌وقفه، در حال

Pathos ریشهٔ یونانی این کلمه به معنی رنج بردن، احساس کردن، تحمل کردن در نهایت وجود داشتن است. احساسِ بر آمده از لحظهٔ تأثر برانگیز، احساس در جهان بودن یا وجود داشتن است.

۱. دلوز ۱۳۹۰: ۹۱

۲. سیستم عصبی، با این تعریف بی‌واسطه و مستقیم احساس را منتقل می‌کند و تحت تأثیر مغز نیست.

۳. دلوز به منطق پیشین بنیادِ مرلوپونتی ایراد می‌گیرد، زیرا با گشودن بودن حس‌های مختلف به ساختار ابژه هماهنگی ایجاد می‌کند. دلوز به جایِ آن از منطق احساس یا ریتم بهره می‌برد .

4. percept

۵. این توضیح در نقل قول ذکر نشده است.

6. Deleuze 1981

7. Intuition:

تجربه یکی شدنِ حس‌شونده و حس‌کننده یا ادراک‌کننده و ادراک‌شونده در یک فضای میانه و در عین حال متفاوت بودن.

8. deleuze & guattari 1994 : 176

۹. بر اساس اصل این‌همانیِ در عین تفاوت، به جای اصل عدم تناقض این تجربه ممکن می‌شود. در منطقه‌ای تمیز ناپذیر این دو به حدی به هم نزدیک می‌شوند که اختلاف‌شان به صفر میل می‌کند در عین اینکه با یکدیگر یکی می‌شوند از هم متفاوتند.

10. becoming (en) ,Devenir(fr)

3. deleuze & guattari 1994:177

دیگری – شدن است.»[۱] انسان و حیوان با رزنانس با هم مرتبط می‌شوند و ماحصل شدن‌ْهای غیرِ انسانی، ریتم یا سنتزی چون «اثر/احساس»[۲] است. این نوع شدنْ یک تبدیل ساده نیست، بلکه چیزی است (جدید) که از یکی به دیگری عبور می‌کند. «اثر/احساس» چیزی است مشترک بین طرفین نسبت و در عین حال مستقل از آنها است. در پاسخ این سؤال که آیا تجربهٔ دیگری‌شدن (حیوان شدن) در زمرهٔ تجارب بدویان می‌گنجد؟ باید گفت: دلوز با بیان این‌گونه تجارب، قصد ندارد ما را به خاستگاه تجربه‌های انسان بدوی بازگرداند، بلکه استفاده از حداکثر توانی را مد نظر قرار می‌دهد که از جفت شدن با توانِ دیگری حاصل می‌شود و با این توان جدید، ریتم وجودی هنرمند تغییر می‌کند.

شکل‌گیری ذات[۳] منوط به «منطق احساس» است. منطق احساس یا ریتم نه عقلانی است و نه مغزی.[۴] منطقی که از گشوده بودن به ساختار ابژه بی‌نیاز است زیرا مبین امور اشتدادی است و و با تنظیم ریتم‌ها سروکار دارد. این منطق، منطقِ شدتِ محض است. مطابق توضیحاتی که دربارهٔ دیدگاه دلوز در گذر از ارگانیسم اندام‌وار دادیم، هم‌چنین از آنجایی که نقاشی و احساس رابطهٔ تنگاتنگی دارند، این منطق از احساس یا ریتم تبعیت می‌کند و انواع تجارب هنرمند را در می‌نوردد و در شکل‌گیریِ ذات وصف‌ناشدنی او دخیل است. ذاتی که تقرر و ثبوت دارد و جاودانه بازمی‌گردد، اما هر بار در خلعت تازه‌ای. این ذات نقطهٔ منحصر به فردی است که تکرار را باعث می‌شود. مانند تکرار ناگزیرِ یک ایده نزد هنرمندان مدرن در آثارشان. شکل‌گیری این ذات یا نقطهٔ تکین، در اثرِ ارتباط با امری فوق العاده با عنوان شدت محض قابل فهم می‌شود. در کتابِ *تفاوت و تکرار* «شدت[۵] تفاوت محض است.»[۶] به تعبیر دیگر «هر شدت تفاوت‌ساز است و خودش یک تفاوت است.»[۷] شدت محض به منزلهٔ یک نسبت، وقتی اتفاق می‌افتد که رویارویی با یک امر به شدت نامتناجس (مانند امر والای کانتی) یا یک توانِ از حد گذشتنی رخ دهد. در این صورت دیگر نمی‌توان با آن توانِ ازحدگذشتنی جفت‌وجور شد، در نتیجه معیار و اندازه از دست می‌رود و به نوعی، هستنده لحظهٔ آشوبناکی را از سر می‌گذارند. ریتم یا احساس ناب، ماحصل نسبت جدیدی است که با نیروی مهارنشدنی یا توانِ محض برقرار شده است. «در این

---

4. affect
5. essence
6. Cerebral
7. intensity
8. Deleuze 1994:144

دلوز در *منطق معنا* از سه سنتز ارتباطی (connective)، اتصالی (conjonctive) و انفصالی صحبت می‌کند. سنتز انفصالی بین سلسله‌های واگرا رخ می‌دهد. از کنار هم قرار گرفتن امور ناهمگن و سلسله‌های نامتناجس تشدید، رزنانس و انشعاب حاصل می‌آید (deleuze 1969: 273).

7. Ibid: 167

لحظه هنرمند از سویی از نوعی یقین برخوردار است و از سوی دیگر در نهایت آسیب‌پذیری قرار دارد، زیرا شدت و افزایش توان او ممکن است از آستانه تحمل‌اش بیرون باشد و او از دست برود.»[1] طبیعتاً تمام هنرمندان به این یقین نمی‌رسند یا این ذات را در نمی‌یابند.

فردیت یا ذات هنرمند را نسبت‌ها می‌سازند. برای نمونه، در تجربهٔ شدت به منزلهٔ سنتز حال‌ها (اثر/احساس)، درجه‌ای از ذات بر هنرمند آشکار می‌شود. اما، احساس ناب، حاصل نسبتی است که در آن هنرمند شدت محض را حس می‌کند و یک‌باره ضرباهنگ و ریتم وجودیِ او تغییر تصاعدی می‌کند. به همین جهت سزان می‌گوید: «احساس اساس کار مرا تشکیل می‌دهد و به گمانم همین است که زوال‌ناپذیر است.»[2] احساس (ناب)، مبنایی برای برقراری نسبت‌های دیگر فراهم می‌کند. هنرمند در این سطح یک فیگور زیباشناس یا سراسر ریتم است. ریتم «از چسبیده بودن به فیگور دست می‌کشد: خودِ ریتم فیگور می‌شود و فیگور را بر می‌سازد.»[3] با این وصف، رویدادی محض وجود دارد که هنرمند را اساساً متحول می‌کند. این رویداد به مثابهٔ واقعه[4]، تمام امور هنرمند را زیر و رو می‌کند و او را، بی‌خانمان[5] می‌گرداند. وقتی هنرمند به خانه باز می‌گردد دیگر کسی او را نخواهد شناخت.[6] از این پس جهان متعارف و آشنا، از هم می‌پاشد و دل‌مشغولی‌های آن دیگر برایش اهمیتی نخواهد داشت. به این اعتبار او با وجه غریب[7] و نادیدهٔ جهان سروکار دارد. وی خود باید سایه باشد، یا یک غیبگو تا وجه تحمل‌ناپذیر و سایه جهان بر او آشکار شود.[8] فیگورِ زیباشناس به مثابهٔ یک شخصیت، سلسله‌ای یا سنتزی از اثر/احساس‌ها و سنتز ادراک‌ها[9] است که احساس ناب به آن سنتزها جهت می‌دهد. فیگور زیباشناس با تکیه به ذات خود و با گشودگی به نیروی وسوسه‌آمیز چیزها و ابژه‌ها، مفتونِ جلوهٔ اسرارآمیز آنها می‌گردد و تلاش می‌کند تا نیروها را نه در قالب فرم‌ها که با دفرمه‌کردنِ فرم‌ها قابل دیدن نماید. از این رو وظیفهٔ ابدی نقاشی دیدنی کردن نیروها است. احساس ناب، هنرمند را نهایتاً از غرقه شدن در آشوبِ بی‌سرانجام احساس‌ها و ادراک‌های عادی (شادی، غم، ترس و ...) می‌رهاند و به مرحله‌ای بالاتر می‌کشاند. گسست از جهان آشنا اگرچه دردناک است، اما هنرمند را از زهر خندهٔ کلیشه‌های مکرر مصون و از هجو سخیفانه‌شان نیز بر حذر می‌دارد. در این مقام، هنرمند سطح

---

1. Deleuze,1981

۲. ولار ۱۳۶۹: ۱۲۰

3. Deleuze 2003:71

4. fact (en) ,Fait(fr):

این واقعه یا رویداد به معنای از هم‌پاشیدنِ جهان آشنا و مفصل‌بندی شده است.

5. Unheimlich(Gr)

6. deleuze & guattari 1994: 191

7. uncanny

8. Ibid: 171

9. Percept

ترکیب‌بندی زیباشناختی ویژهٔ خود را می‌آفریند.

۳- سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی

به گفتهٔ دلوز «ترکیب‌بندی[1] تنها راه تعریف هنر است.»[2] مفصل‌بندی و انواع دیگر، راهی برای ایجاد نسبت‌های گوناگون و در همان‌حال مفارقت از برخی نسبت‌ها است. معادل‌های ترکیب‌بندی را نظم و ترتیب‌دادن، آرایش‌دادنِ عناصر، سرهم‌بندی‌کردن، شکل‌دادن، ساختاربندی یا وفق‌دادن و حتی مدولاسیون دانسته‌اند.

ریتم در هنر (به ویژه نقاشی) حالات مختلفی دارد. ریتم متعارف، حاصل از آرایشِ امور مشابه است که مدام تکرار می‌شود و به تقارن، وزن و تعادل برابر و پایدار می‌انجامد. به گفتهٔ دلوز فرود – تکرار[3]، تکرار هم‌زمان عناصر این‌همان است که در فواصل برابر رخ می‌دهد.[4] به این ترتیب مانند تیک تاک ساعت بعد از وقفه، مجدد به همان ضرب می‌رسیم. این تعریف بر نظمی بازگشت‌پذیر تأکید دارد و با الگویی پیش‌بینی‌پذیر صورت‌بندی می‌شود. شاید بتوان ریتم حاصل از ترکیب‌بندی هنر کلاسیک را دارای چنین ضرباهنگی دانست. این ریتم آرامش حاصل از تقارن ایجاد می‌کند. این نوع ریتم، توجه کمتری به خود جلب می‌کند و توانِ ما را به چالش وانمی‌دارد. ترکیب‌بندیِ حاصل از آن نیز ملودیک است.[5]

افزون بر این، ریتم به آرایشِ امور متفاوت و تکرار نابرابر عناصر، موتیف‌ها یا شکل‌ها در یک روند گفته می‌شود. در این نوع ریتم، عناصر متفاوتند و دوم اینکه به طور یکسان و مشابه تکرار نمی‌شوند. حاصل این تکرار فاصله‌های نابرابر و پویایی بیشتری است. این نوع ریتم معرفِ سطح ترکیب‌بندی سمفونیک است.[6] دلوز آن را ریتم – تکرار[7] می‌گوید که به صورت ریتمیک و متغیر تکرار می‌گردد. ریتم در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی نزد دلوز بدواً از قوانین تجسمی یا هنری

1. composition
2. deleuze & guattari 1994: 191
3. Cadence-repetition
کادنس یا فرود به پایان جمله، عبارت و موومان موسیقی گفته می‌شود و مانند افتادن پرده در یک نمایش است که در صحنه بعدی بالا می‌رود.
4. Deleuze 1994: 21
۵. کاندینسکی ۱۳۹۰: ۱۵۲
۶ . همان
7. Rhythm-repetition

تبعیت نمی‌کند، اما به منزلهٔ سنتز[۱] یا آهنگ بر آمده از نسبت امور نامتعین بین دو بدن، دو سطح احساس و دو تاش برقرار می‌شود که «در عوض هر یک از این بدن‌ها با دو بدن یا بیشتر شکل گرفته است. در حالی که در سویه‌ای دیگر بدن‌ها درون بدن‌های عظیم‌تر و مرکب‌تر متحد شده‌اند.»[۲]

دلوز از شکل‌گیری دو سطح ترکیب‌بندی فنی و سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی (از دل سطح مادی) صحبت می‌کند. سطح مادی معرف مرحله پیشانقاشانه و نیز انبار نیروها، شدت‌ها و برساخته از نسبت‌های امور اشتدادی است که با یکدیگر در کنش و واکنش‌اند و هنوز بر سر هنرمند آوار نشده‌اند. به تعبیری نیرو یا جلوهٔ نادیدنی ابژه‌ها به عنوان بخش نادیدنی مواد و مصالح هنری سطح مادی را شکل می‌دهد.

سطح ترکیب‌بندی فنی محصول تمام مراحلِ وابسته به دستاوردهای علمی است. به گفتهٔ دلوز، بوم و صفحه ترکیب‌بندی فنی را سطوح حس‌های متفاوت پوشانده است. منظور انباشته بودن سطح بوم، با حس‌های متفاوت و متعارف هنرمند است. طی‌کردن این مسیر، با اتکا به تکنیک‌های بصری مانند پرسپکتیو و عمق فرمال به ترکیب‌بندی‌های بازنمایانه و خوش‌فرم (مانند هنر یونان) می‌انجامد. در این سطح احساس به ماده گذر می‌کند یا احساس به ماده شکل می‌دهد. این هنرمند است که با احساسات مقرر به مصالح فرم می‌دهد. به این تعبیر چون استفاده از قواعد مرسوم علمی مانند پرسپکتیو مد نظر قرار داده می‌شود ریتم اثر نیز متعارف است. اصولاً خط مرز نما نیز در آن ظاهر می‌شود و محدوده فرم‌ها را مشخص می‌کند.

ترکیب‌بندی در هنر مدرن بیشتر «سرهم‌بندی‌ای در حال از هم پاشیدن[۳] و از دست دادن تعادل‌اش است»[۴]، زیرا اصولاً خط مرز نما را کنار می‌گذارند و به ارتباط‌های دیگر گشوده است. بنابراین در این سطح، ریتم نیز به گونهٔ دیگری مطرح می‌شود. هماهنگی در نقاشی بین سطوح احساس، رنگ‌ها و بدن‌ها یا تاش‌ها و فرم‌های دفرمه برقرار می‌شوند. ترکیب‌بندی زیباشناختی، ترکیب‌بندی فنی را در خود جذب و ادغام می‌کند.[۵] آفریدن این سطح، منوط به احساس‌های بر آمده از موقعیتی از سطح مادی (سطح مشتمل بر نیروها) یا جهان آشوبناک است که هنرمند را کنترل می‌کند. بنابراین به قول دلوز ماده (نسبت نیروها) به سطح احساس صعود می‌کند. یعنی نیروی بر آمده از سطح مادی هنرمند را تسخیر می‌کند و احساسی را در او رقم می‌زند و از او

---

۱. سنتز گونه‌ای در هم فشردن نقاط (اشتدادی) است، یک نسبت یا رویداد.
۲. دلوز ۱۳۹۲: ۶۲

3. Désagreger
4. Deleuze 1981
5. Deleuze & guattari 1994 : 194-196

فیگور زیباشناختی می‌سازد، نه اینکه احساسی از سوی هنرمند باشد که به مصالح و مواد شکل دهد.

در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی سطوح احساس، سطح تاش‌ها و حتی فرم‌های دفرمه با یکدیگر در تلائم‌اند و ارتباط آنها مبین امر واقع[1] است. هر تاش، نیرو و ریتمی دارد. آنچه دو سطح یا دو تاش و ... ،هر یک با ریتم و ضرباهنگ خاص را به هم ربط می‌دهد، نسبتی با عنوان رزنانس یا تشدید است. با کنارِ هم گذاری تاش‌ها یا سطوح، این سطح مدام ضخامت می‌یابد و این ضخامت مادی، افزودن به ژرفا یا عمق فرمال نیست. به همین دلیل در این آثار پرسپکتیوی وجود نخواهد داشت.[2] همجواری سازگار دو تاش، ریتم یا احساس سومی به وجود می‌آورد که رو به سوی دیگر تاش‌ها و سطوح که هنوز بر سطح ترکیب‌بندی ننشته‌اند، گشوده‌اند. در این مرحله با رزنانس و تفکیک می‌توان ترکیب‌بندی را پیش برد. در این سطح، ضربه‌قلم‌ها و تاش‌ها مدام با یکدیگر تنظیم می‌شوند تا سطح ترکیب‌بندی کلی شکل بگیرد. در نهایت تمام سطوح متفاوت و لکه‌های ضخیم یا نازک‌تر و تاش‌های مختلف و متضاد، در کنار یکدیگر، احساسی واحد یا ریتمی واحد را منتقل می‌کنند و امر واقع تصویری را به نمایش می‌گذارند.

مفهوم نمودار وقتی به کمک هنرمند می‌آید که مراحل اولیه شروع سطح ترکیب‌بندی طی شده است و نقاش به علت اینکه راه‌های اغلب ناآزموده را می‌آزماید، هنگام پیشبرد در شک و تردید باقی می‌ماند کدام رنگ را یا چه نوع تاشی و ... به چه نحو بر سطح ترکیب‌بندی بگذارد. این مرحله هم برای نقاش و هم در سطح ترکیب‌بندی نوعی بلاتکلیفی و آشوب محسوب می‌شود. این سطح، مانند نقطه خاکستری پل کله، نقطه‌ای است که «به درستی نه ریاضی که نقطه آشوب است. با اینکه عدم ایستایی بنیادی در این آشوب وجود دارد، اصل و منشأ جهان از خود تحرکیِ این نقطه می‌آید.»[3] به عبارتی بنیاد یا مبنا از دل آن شکل می‌گیرد و از این آشوب، یک‌باره چیزی زاییده می‌شود. دلوز به این مرحله، آشوب – بذر[4] و به چیزی که یک‌باره آشکار می‌شود، (بذر یا) نمودار می‌گوید. به بیان دیگر ممکن است در مرحله‌ای سطوح احساس یا

1. Matter of fact
برای تقریب به ذهن می‌توان گفت از نظر ویتگنشتاین در رساله منطقی– فلسفی امر واقع نسبت بین دو ابژه یا دو واقعیت اتمی است که اینجا به صورت رابطه دو بدن یا دو فیگور و در نهایت واقعه‌ای که بین دو چیز یا فیگور یا میدان نیرو ... رخ می‌دهد، توضیح داده می‌شود.
2. Deleuze & guattari 1994: 195
3 .klee 1961: 4
4 .Chaos-germe

رنگ‌ها و تاش‌ها در هم شوند. در این موارد وقتی یک آشوب موقت از در هم‌آمیزی رنگ‌ها (رنگ‌های مکمل) به صورت خاکستری به وجود می‌آید باید عنصر واسطه‌ای این امور نامتعین را به امر معین یا ریتم وصل کند. این عنصر واسطه چیزی نیست جز نمودار[1] که از سویی سر در آشوب (خاکستری) و از سوی دیگر سر در نظمِ ریتم دارد. در اصل می‌تواند تضادها را هم با یکدیگر آشتی دهد.[2]

از نظر بصری نمودار[3] به عنوان بنیاد مشتمل بر خطوط القاگری است که از ضربه‌های قلم، تاش‌های ناگهانی و گذاشتن علامت‌های غیردلالت‌گر و غیربازنمایانه و ریختن رنگ‌های آزادانه برمی‌آید و مانند ارماتور یا اسکلت یک مجسمه، پیش‌درآمدی بر نظم جدید است. در منطقه خاکستری یا آشوب که مسیر را نشان نمی‌دهند نمودار از عنصری که با حرکت آزادانه دست بر تابلو می‌نشیند راه برون رفت از آشوب را می‌نمایاند. «نمودار یعنی ارتباط و یا برقرار کردن رابطه‌ای ضروری بین دو (چیز).»[4] هر هنرمندی نمودار مخصوص خود را دارد زیرا در اصل معرف سبک او است. نمودارها ثابت نیستند و در هر اثری آرایش خاص خود را می‌گیرد.

در این گونه موارد، اثر هنری به هنرمند می‌گوید چگونه یک تاش را آزادانه بر منطقه خاکستری بگذارد و یا یک مقدار رنگ را روی تابلو به صورت آزادانه بپاشد تا از همین نقاط آزادانه خطوط القاگر سربرآورند و هنرمند را هدایت کنند. هر تاش یا لکه آزادانه بر روی منطقه خاکستری که بدون تبعیت از قواعد یا روندِ کنونی سطح ترکیب‌بندی شکل گیرد می‌تواند راه‌های تازه آفرینش هنری را معرفی کند. نمودار بر آمده از این تاش یا لکه آزاد، مناطق احساس را می‌گشاید. نیروی این تاش یا رنگ پاشیده، برگرفته از احساس هنرمند در مواجهه با آشوب است و از سوی دیگر هنگام نشستن بر سطح تابلو در کنار عناصر دیگر احساسی را بر می‌انگیزد و همین احساس، هنرمند را در امتداد مسیرش یاری می‌دهد. این احساس، رقم زنندهٔ بسیاری از نسبت‌ها است. در یک لحظه هنگام بحران، بر هنرمند آشکار می‌شود چگونه از برقراری نسبتی دست بکشد؛ یا کدام نسبت را برقرار کند و به عبارتی چگونه پیش رود. عقب ایستادن از نقاشی و دست کشیدن از کار و بر آوردکردنِ (امکان‌های امر واقع) و جلو آمدن و به کار گماشتن دست، مبین حرکت ریتمیک است که بر اساس همین تاش یا رنگ ریخته آزاد شکل می‌گیرد. بنابراین

1. Diagram , diagramme

۲. بیکن و سیلوستر ۱۳۸۸: ۴۲

۳. دلوز در کتاب فرانسیس بیکن،، نمودار را سری یا مجموعه‌ای عملکردی از ضربه قلم‌ها و تاش‌ها، خطوط و نواحی می‌داند (دلوز ۱۳۹۰ : ۱۵۸) و در کتاب فوکو آن را ماشین انتزاعی می‌خواند که با کارکردها و مواد غیر صوری تعریف می‌شود اما شرط امر واقع است. به عبارتی یک بعد غیرصوری است اما موجب دیدن و شنیدن می‌شود.

4. Deleuze 1981

این تاش یا رنگ پاشیده در مقام معرفی یک بلوک (منطقه از بین رفتن آشوب قبلی و شکل‌گیری نظم فعلی) حافظ احساس است. «کلمه فرانسوی تاش tache، معادل آلمانی mal و معادل لاتین macula است و به آلمانی از فعل malen به معنای نقاشی کردن گرفته شده است. تاش فرم اصلی و منشأ اثر یادمانی است که حفظ می‌کند. Denkmal با توجه به ریشهٔ آلمانی آن (به معنی اثر تاریخی یا یادمانی) و به طور دقیق، بلوک، تاش، ضربه قلم یا نقطه است.»[1] ترکیب‌بندی زیباشناختی از راه‌های غیرمشابه و قیاس‌ناپذیر مانند توسل به نمودار، راه برون رفت از آشوب را می‌گشاید. در این بخش حرکت ریتمیک با دست هنرمند بر اساس همان تاش آزادانه یا علایم نادلالت‌گر صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر چشم، تابعِ دست است و با حسِ تماس که با اتکا به این علائم دستی[2] ایجاد می‌شود می‌تواند راه‌های تازه را تشخیص دهد. این علائم دستی، راهی برای ترکیب‌بندی‌های تازه هستند که نوع دیگری از دیدن یعنی دیدن تماسی[3] را فرا می‌خواند. نمودار، به عنوان امکانِ امر واقع، امر واقعِ تصویری یا ریتم کلی اثر را پدیدار می‌کند.

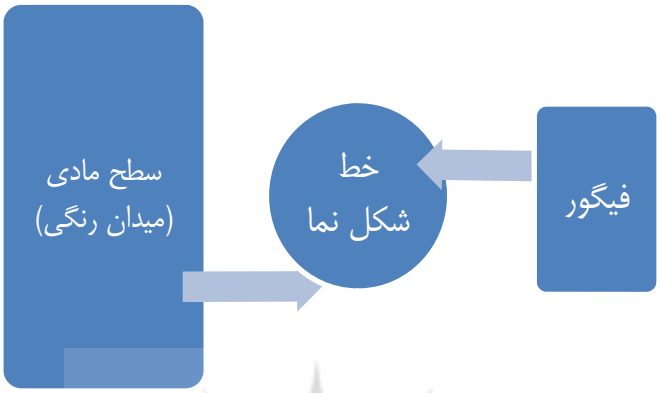
نتیجه‌گیری

ریتم، آهنگ و سنتز حاصل از نسبتِ مجاورتِ دو امرِ متفاوت است که رها از تعیناتِ ابژکتیو و سوبژکتیو، به سمع و بصر می‌رسد. در نظام نقاشی با نسبت‌های انبساطی- انقباضی و نیز تشدید یا تفکیک، انواع مختلف ریتم شکل می‌گیرد. در مرحلهٔ شکل‌گیری فیگور، خط مرز نما مبنای برقراری نسبت‌های جدید است. در مرحلهٔ شکل‌گیریِ فیگور زیباشناختی، احساس ناب، به عنوان بنیاد، مبنایِ دیگر نسبت‌ها و ارتباط‌های هنرمند را فراهم می‌کند. هنرمند، بی‌وقفه در حال دیگری- شدن است و با نسبت‌هایی چون رزنانس یا تشدید مشغولِ از سرگذراندن سنتزهایی به مثابهٔ سنتر ادراک‌ها و اثر/احساس‌ها است. ذات وصف‌ناپذیر او در مواجهه با امری تصادفی، به صورتِ «شدت محض» حس می‌شود. احساس ناب به منزلهٔ تغییر تصاعدیِ ضرباهنگ وجودیِ هنرمند، حس‌کردن شدت محض است. ذات منحصر به فرد هنرمند در اثر مواجهه با شدت محض به مثابهٔ امری از توان گذشتنی شکل می‌گیرد. این ذات، به عنوان مبنا یا بنیاد، تکرار متغیر را نزد او ناگزیر می‌کند و از وی فیگور زیباشناختی می‌سازد. هنرمند با تکیه به این ذات از آشوب کلیشه‌ها و نیز از سیلان بی‌وقفهٔ احساس و ادراک متعارف خلاصی می‌یابد. آفرینش هنری

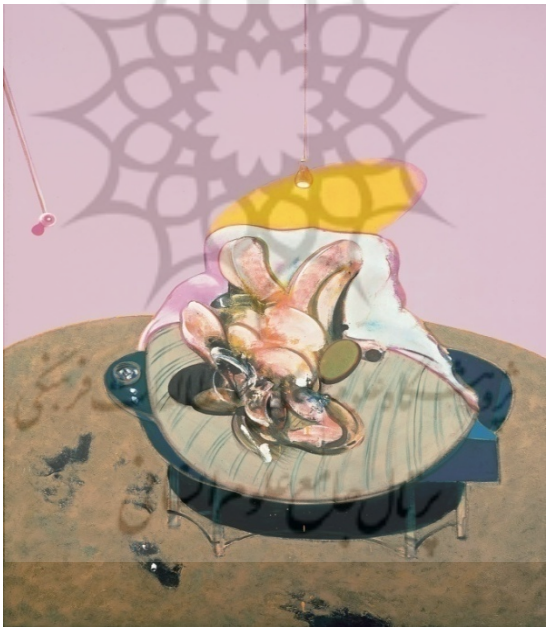
1. Ibid
2. manual
3. haptic

در گرو همین رهایی است. در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی نیز، نسبت‌هایی مانند رزنانس یا تفکیک، به برقراری ریتم یا هماهنگی اثر می‌انجامد. اما هنگامی که اثر پیش نمی‌رود، «نمودار» مبنایی برای شکل‌گیری امر واقع تصویری یا ریتم جدید است. به بیان دیگر در نقاشی بی‌آنکه پای عاملی فراتر مانند قوانین ثابت یا تأکید بر روایت یا داستانی خاص و نیز گشودگی به ساختار ابژه‌ها و یا درونیات هنرمند به میان آید، هماهنگی اثر از برقراری نسبت‌ها یا ایجاد ریتم بین دو (امر اشتدادی) از طریق نمودار فراهم می‌شود. این امر مسئلهٔ اصلی ما را یعنی تکوین شرط تجربه در دل خود تجربه و شرط تجربهٔ زیباشناختی در خودِ تجربهٔ زیباشناختی و نیز تکوینِ نمودار در دل ترکیب‌بندی زیباشناختی، بدون توسل به عاملِ فراتر را نشان می‌دهد و شکاف دوگانهٔ رایج زیباشناسی را رفع می‌کند. این شکاف دوگانه که بین شرایط پدیداری و سطح پدیداری تعریف می‌شود، به صورت تفاوت درجه‌ای در می‌آید. زیباشناسی دلوزی با توسل به خط مرز نما، احساس ناب، نمودار و در یک کلام بنیاد به عنوان «نسبت‌های تعین بخش» قائل به ریتم، در نتیجه نظم و هماهنگی است، بی‌آنکه چشم بر «درجهٔ تفاوتِ رنگ‌ها»، «درجهٔ تفاوت سطوح رنگی»، درجه تفاوتِ امور اشتدادی دیگر ببندد و آنها را به یک رنگ و امر واحد فروکاهد. بی‌آنکه اجازه دهد این درجه‌ها در آشوب و هرج و مرجِ نسبی‌گرایی غرقه شوند.■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



شکل ۱: ارتباط فیگور و سطح مادی از طریق خط مرز نما



شکل۲: فیگور درازکشیده، فرانسیس بیکن، ۱۹۶۹. خط مرز نما در اینجا به صورت بیضی زرد رنگ دیده می‌شود.

نقاشی	مواجهه‌ها	رابطه‌ها یا نسبت‌ها	سنتزها یا ماحصلِ ریتم‌ها
۱- نظام نقاشی	فیگور و میدان رنگ	انقباض-انبساط یا سیستول-دیاستول	فیگور
	همجواری دو فیگور	تشدید یا رزنانس	فیگور مشدد
	فیگور جدا از میدان رنگ	تفکیک یا تنش‌زدایی	فیگور مرتعش
۲- فیگور زیباشناختی (هنرمند)	هنرمند-بو یا صوت و ...	ارتباط وجودی	ارتعاش
	هنرمند (خود) و جهان	سیستول-دیاستول یا تشدید و تفکیک	احساس
	هنرمند و حیوان	تشدید یا رزنانس	سنتز اثر/احساس (affect)
	هنرمند و منظره	تشدید	سنتز ادراک‌ها (percept)
	فیگور زیباشناسی و توان محض	شدت محض	احساس ناب
۳- سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی	همجواری دو سطح احساس (یا دو تاش یا دو رنگ)	تشدید یا رزنانس	امر واقع
	دو رنگ مکمل سبز و قرمز (منطقه خاکستری)	نمودار	امر واقع تصویری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

اسپیگلبرگ، هربرت، ***جنبش پدیدارشناسی در آمدی تاریخی*** (ج ۱)، ترجمه: مسعود علیا، تهران، مینوی خرد، ۱۳۹۱.

بووی، اندرو، ***زیباشناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه***، ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران، فرهنگستان هنر، چ چهارم، ۱۳۹۱.

سوانه، پیر، ***مبانی زیباشناسی***، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، مرکز، ۱۳۹۱.

بیکن، فرانسیس و دیوید سیلوستر، ***گفتگوهای دیوید سیلوستر با فرانسیس بیکن***، ترجمه شروین شهامی‌پور، تهران، نظر، چ دوم. ۱۳۸۸.

دلوز، ژیل، ***فرانسیس بیکن: منطق احساس***، ترجمه: بابک سلیمی‌زاده، تهران ، روزبهان، ۱۳۹۰.

دلوز، ژیل، ***نیچه و فلسفه*** ، ترجمه: عادل مشایخی، تهران، نی، ۱۳۹۱.

دلوز، ژیل ، ***یک زندگی اسپینوزا، نیچه، هیوم، برگسون و ....***، ترجمه: پیمان غلامی و ایمان گنجی، تهران: نشر زاوش، ۱۳۹۲.

فوکو، میشل، ***تئاتر فلسفه***، ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نی، ۱۳۸۹.

کاندینسکی، واسیلی، ***معنویت در هنر***، ترجمه: اعظم نوراله‌خانی، تهران، اسرار دانش، چ پنجم. ۱۳۹۰.

مشایخی، عادل ، ***دلوز، ایده، زمان***، تهران: بیدگل، ۱۳۹۲ .

مشایخی، عادل، «منطق تکوین زمان در تفاوت و تکرار دلوز»، ***کتاب ماه فلسفه***، شماره ۸۱، صص ۵۰-۶۱، خرداد ۱۳۹۳.

ولار، آمبرواز، ***هنر و زندگی سزان***، ترجمه: علی اکبر معصوم بیگی، تهران، نگاه، ۱۳۶۹.

هایدگر، مارتین، ***سرآغاز اثر هنری***، ترجمه: پرویز ضیاء شهابی، تهران، هرمس، چ چهارم، ۱۳۹۰.

Deleuze, Gilles, ***Logique Du Sens***, Paris, Les Editions DE Minuit, 1969.

Deleuze, Gilles, ***"spinoza: la dernier séminaire de Anti Oedipe et Mille Plateaux"***, www.webdeleuze.com.(cours vincennes, 1974/01/14),Utilisé en: 2014/05/26[en ligne]

Deleuze, Gilles, ***Cours Du Peinture***, www.webdeleuze.com.(1981), Utilisé en: 2014/03/25[en ligne].

Deleuze , Gilles and Félix Guattari , ***A Thousand Plateaus***, Trans: Brian Massumi, London, The Athalone Press,1988.

Deleuze , Gilles and Félix Guattari, ***What is Philosophy?***, trans: Graham Bruchel and Hugh Tomlinson , London and NewYork, verso, 1994.

Deleuze, Gilles, ***Difference and Repetition***, trans: Paul Patton, Continuum, London &New York, 1994.

Deleuze , Gilles, ***Francis Bacon:the logic of sensation***, Trans:Daniel W. Smith, continuum, London & New York, 2003.

Escoubas, éliane, "Henri Maldiney" in ***Handbook of Phenomenological***

Aesthetics, springer, ed: Hans Rainer Sepp, Florida Atlantic University, FL, USA, pp 193-196, 2010.

Goddard , Jean-Christophe, ***''Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'œuvre d'art''***, Rhuthmos http://rhuthmos.eu. Utilisé en (17 mai 2013 , utilisé en 2014/01/12 [en ligne].

Heidegger, Martin, "The Origin of the Work of Art" in ***The Continental Aesthetics Reader,*** ed: Clive Cazeaux, London anf NewYork, Routledge, pp 80-101, 2005.

Klee, Paul, ***notebooks***, Trans: Ralph Manheim Ed: Yurg Spiler, Vol 1, New York. Wittenborn Art Books, 1961.

Maldiney, Henri, ***penser l`homme et la foli***, èd: Jérôme Millon, coll.krisis. Grenoble, 2007.

Nowell-Smith, David, ***"The Art of Fugue: Heidegger on Rhythm"***, Gatherings: The Heidegger Circle Annual, 2, www.heideggercircle.org. pp41-64, 2012.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی