نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

خوانش نقاشی از طریق نیروهای نهفته در رنگ مبتنی بر فلسفه ژیل دولوز

سیده مریم غازی [۱]، علی مرادخانی [۲*]، محمد شکری [۳]

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، maryam_ghazi@yahoo.com
[۲*] (نویسنده مسئول) دانشیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، a_moradkhani@iau-tnb.au.ir
[۳] استادیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، m_shokry@iau-tnb.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۵
دوره ۲۱
صفحه ۴۹۶ الی ۵۱۱

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸
تاریخ داوری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۸
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی
فلسفه،
ژیل دولوز،
نقاشی،
روابط رنگی،
رنگ.

ارجاع به این مقاله
غازی, سیده مریم , مرادخانی, علی و شکری, محمد . (۱۴۰۳). خوانش نقاشی از طریق نیروهای نهفته در رنگ مبتنی بر فلسفه ژیل دولوز. مطالعات هنر اسلامی, ۲۱(۵۵), ۴۹۶-۵۱۱.

dorl.net/dor/20.1001.1.*
******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS
.۲۰۲۳.۳۹۷۹۷۱.۲۲۰۷

چکیده

ژیل دولوز فیلسوف معاصر فرانسوی، در میان مهم‌ترین اندیشمندان سده بیستم جای دارد. دولوز کار نقاشی را رؤیت‌پذیر کردن نیروهای رؤیت‌ناپذیر می‌داند. درواقع، اساس زیبایی‌شناسی او را می‌توان زیبایی‌شناسی نیروها دانست. رؤیت‌پذیر کردن نیروها از خلال آثاری که بر ماده می‌گذارند. در نگاه او در هنر نه خلق یا بازتولید فرم‌ها، بلکه تصرف نیروها اهمیت اساسی دارد. دولوز می‌خواهد نیروها را به‌سوی بیشترین حدی که می‌توانند نه به‌واسطهٔ مغز بلکه مستقیماً بر روی سیستم عصبی عمل کنند سوق دهد، به‌جای آن‌که آن‌ها را مستقیماً ارزیابی کند. برای انجام این پژوهش از دید صبغه پژوهش و هدف آن، پژوهشگر، نگرش کیفی را انتخاب نموده است. باتوجه‌به این که موضوع پژوهش حاضر، به‌صورت میان‌رشته‌ای در هنر و فلسفه به بررسی دیدگاه‌های ژیل دولوز بر روی نقاشی پرداخته است و هدف شناسایی ارتباط میان تعاریف فلسفی دولوز و نقاشی است؛ بنابراین، نوشتار حاضر به لحاظ ماهیت، رویکردی توصیفی تحلیلی را به پیش می‌برد و روش گردآوری داده‌ها براساس مطالعات کتابخانه‌ای است. در نهایت پژوهشگر برای نیل به هدف پژوهش با پرداختن به اندیشهٔ دولوز در باب فلسفه و هنر، بررسی شیوه‌های بیانِ واقعیِ رنگ‌ها، بیان فضاهای بساوشی، لامسه‌ای ـ بصری و بصری به بیان روابط رنگ‌ها که ترکیب آن‌ها کنش‌های قدرتمند نقاشی را برمی‌سازد، می‌پردازد. تا در نهایت، مخاطب خود را به این نتیجه برساند که به جایگاه محض یک امر واقع تصویری دست پیدا کند.

اهداف پژوهش:

۱. شناسایی ارتباط میان تعاریف فلسفی دلوز و نقاشی.

۲. خوانش نقاشی از طریق نیروهای نهفته در رنگ براساس فلسفه ژیل دولوز.

سوالات پژوهش:

۱. ارتباط میان تعاریف فلسفی دلوز و نقاشی چگونه است؟

۲. چگونه می‌توان از طریق نیروهای نهفته در رنگ براساس فلسفه ژیل دولوز نقاشی را بررسی کرد؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

هنر، چیزی در باب بازنمایی، مفاهیم و داوری نیســـت؛ هنر قدرت اندیشیدن به‌گونه‌ای است که چندان معرفتی و عقلانی نیست؛ بلکه بیشتر تأثیرگذارانه است. عمل‌کردن با احساس و تجربه حسی. هنر در خدمت جهان نیست، تصویرگری یا بازنمایی جهان نیست، بلکه فراتر از این کارکردها اســـت. تنها هدف هنر، جست‌وجوی زبان و ساختاری مختص خود است؛ هنر در پی یافتن تصویری اســـت که هویت و مرجعی جز خود ندارد؛ زیرا دیگر با واقعیت ـ مرئی ـ مرتبط نیست. در کل مسئله تمامی هنرها بازتولید و یا ابداع فرم نیست، شاید دیگر نیست، هنر می‌بایست نیروهای نامرئی را مرئی نماید. همان نیروهایی که منجر به ارائه احساس می‌شوند. آن‌طور که پل کله می‌گوید: «نه ترسیم‌کردن امر مرئی، بلکه مرئی کردن». نقاشـــی می‌کوشد امور غیرمرئی را مرئی نماید. این مسئولیتی است که دو روز برای ارائه یک اثر هنری، بر هنرمند اصرار دارد. اما رابطهٔ نزدیک میان نیرو و احســـاس چگونه اســـت؟ دو روز در این باره می‌گوید: «برای این که احساســـی در وجود آید، باید در نقطه‌ای از موج، نیرویی بر بدن وارد شود. هرچند که نیرو شرط احســـاس اســـت، اما این نیرو نیست که احســـاس می‌شود؛ زیرا احساس چیزی کاملاً متفاوت از نیروهایی که مشروط به آن‌ها است ارائه می‌دهد». اگر خواسته شود که زمان را دیدنی یا شنیدنی کنند کار بسیار سخت می‌شود، و سخت‌تر از آن زمانی است که خواسته شود نیرویی از مفروضات دیگر حواس را بر هنری مغایر ایجاد کنند؛ به‌طور مثال، رنگ را شـــنیدنی و جیغ را دیدنی ـ نقاشی ـ کنند.

دولول از آثار فرانســـوا میله، سران و وان گوی یاد می‌کند و مرئی‌کردن نیروهای پنهان را از ویژگی‌های آثارشان بر می‌شمرد. اســـکات لش منظور دولول را این‌گونه بیان می‌دارد «نقاشـــی باید پدیده‌هایی مثل زمان، لَختی، صدا، کیفیات حرارتی و خلاصه نیروهایی را که در دیدرس چشم قرار ندارند را دیدارپذیر کند. نقاشـــی پست‌مدرن بر خلاف نقاشی کلاســـیک که صورت‌ها را بازتولید می‌کرد و برخلاف نقاشی مدرن که ابداعشان می‌کرد، نیروها را به‌گونهٔ اشکال درمی‌آورد» (لش، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

بررسی پیشینهٔ پژوهش حاکی از آن است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشتهٔ تحریر درنیامده است. آثاری دربارهٔ بررسی نقاشی معاصر با تکیه بر نظریه دولوز انجام شده است. آفرین (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «زیبایی‌شناسی دلوز و فرایند آفرینش نقاشی معاصر» بر آن است زیبایی‌شناسی دلوز به جای تمرکز بر ویژگی‌های فرمال ابژه و کیفیات و حالات مؤثر بر سوژه، بر واقعه رویداد و به عبارتی بر نسبت‌ها متمرکز است. نسبت‌ها به‌عنوان یک رابطهٔ بیرونی و تعین بخش دو طرف رابطه را تعین می‌بخشند. در این پژوهش به فراخور موضوع اشاره‌ای به بحث خوانش رنگ در نقاشی نشده است. لذا در پژوهش حاضر که به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای انجام شده است به این مقوله پرداخته می‌شود.

۱. قدرت‌های تفکر: فلسفه، هنر و علم

اندیشیدن خاص فلسفه نیست. هنر و علم نیز صورت‌های اندیشه هستند. دولول درست برخلاف هایدگر، بر این باور است که در علم هم می‌اندیشند. اندیشیدن علمی، اندیشیدن هنری و اندیشیدن فلسفی (مشایخی، ۱۳۹۶: ۱۴۵). مفهوم فلسفه‌ای که دولول آفرید به توان متفاوت اندیشیدن اشاره دارد (دولول، ۱۳۹۳: ۱۶).

دولول فلسفه را در ارتباط با هنر و علم تعریف می‌کند. برای دولول، مهم است که به ویژگی و تفاوت فلسفه توجه کند. این موضوع به کل پروژهٔ اندیشهٔ محرک و متحرک او وابسته است. نباید فلسفه و هنر را به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از نظم‌ها یا قراردادها به‌حساب آورد، همچون چیزی که از پیش موجود بوده و می‌توان آن را شناخت و تعریف کرد. باید فلسفه (هر چیز دیگری) را از نظرگاه امکاناتش و آنچه ممکن است قادر به آن جام آن باشد، در نظر گرفت. مثلاً برای پرهیز از همگن‌سازی کل تفکر، باید میان فلسفه و هنر تمایز قایل شد. فهم امروز مایل است فرض کند که فهم مشترکی در کار است و دربارهٔ شیوه‌های تفکر توافقی وجود دارد یا اینکه باید در ارتباط و اجتماع به سمت فهم مشترک پیش رفت. در برابر این دیدگاه، دولول می‌خواست حیات را به روی شیوه‌های گوناگون تفکر بگشاید. شیوه‌های متفاوتی وجود دارد که تفکر از آن طریق می‌تواند گسست پیدا کند. دولول برای نشان‌دادن این تفاوت‌ها، میان فلسفه، هنر، و علم تمایزگذاری می‌کند. عنوان یکی از آخرین آثار دولول که حاصل هم‌نویسی او با همکار سالیانش، روانکاو فرانسوی، فلیکس گفتاری است، شکل یک پرسش را به خود می‌گیرد: فلسفه چیست؟ در این نظریه، فلسفه نوعی آفرینندگی یا سازندگی انگاشته می‌شود. ازاین‌رو فلسفه توصیف یا ادراک بی‌واسطهٔ واقعیت نیست (دیو، ۱۳۹۶: ۲۳۹). هیچ‌گاه نمی‌توان واقعاً آنچه را که اندیشه می‌تواند آن جام دهد، دید. اینکه می‌شود فلسفه، هنر و علم آفرید، نشان‌دهندهٔ آن است که اندیشه امری مولد است و اگر قدرتی که این تولید را پدید می‌آورد فهم شود، قادر به بیشینه‌سازی خلاقیت، حیات و آینده خواهد بود (کول بروک، ۱۳۹۵: ۲۴). فلسفه نه تعمق است، نه تأمل، نه مکالمه؛ هرچند توانسته است گاه این باور را به‌وجود آورد (دولول، ۱۳۹۶: ۱۵). فلسفه اگر نتواند چیزی خلق کند، برایش چه می‌ماند جز بازتابی از اشیاء؟ (دولول، ۱۳۸۹: ۲۱).

هنر صورتی از اندیشیدن است. اندیشیدن گونه‌ای فعالیت است، فعالیتی آفرینش‌گرایانه (مشایخی، ۱۳۹۶: ۱۴۵). هنر در خدمت جهان نیست، تصویرگری یا بازنمایی جهان نیست، بلکه فراتر از این کارکردها اســـت. تنها هدف هنر، جست‌وجوی زبان و ساختاری مختص خود است؛ هنر در پی یافتن تصویری اســـت که هویت و مرجعی جز خود ندارد؛ زیرا دیگر با واقعیت ـ مرئی ـ مرتبط نیست (پررمزانی، ۱۳۸۹: ۵۴)؛ دولول این‌گونه به سراغ اثر هنری می‌رو. نه برحسب فرم و محتوا، نه برحسب روح، یا جهان‌بینی یک‌طبقه یا یک قوم که در فرم هنری متجلی شده باشد و نه برحسب فقدان برسازندهٔ سوژه نزد دولول هنر همانا میل‌آست (Deleuze, ۱۹۸۷: ۱۶۱).

در کل مسئله تمامی هنرها بازتولید و یا ابداع فرم نیست ـ شاید دیگر نیست ـ و هنر می‌بایست نیروهای نامرئی را مرئی نماید. همان نیروهایی که منجر به ارائه احساس می‌شوند. آن طور که پل کله می‌گوید: «نه ترسیم‌کردن امر

مرئی، بلکه مرئی کردن». دولول از مرئی کردن یک امر نامرئی می‌گوید. او معتقد است که نقاشی می‌تواند واقعیت را مرئی کند (احمدی، ۱۳۸۴: ۸۸-۷۵).

۲. نقاشی: رؤیت‌پذیر کردن نیروهای رؤیت‌ناپذیر

دولول کار نقاشی را «رؤیت‌پذیر کردن نیروهای رؤیت ناپذیر» می‌داند. این تفاوت است که در فرایند فعلیت یابی مسئله اصلی محسوب می‌شود. تفاوت میان امر بالقوه‌ای که از آن آغاز می‌شود و امر بالفعلی که به آن می‌رسد و نیز تفاوت میان خطوط مکملی که فعلیت بر طبق آن‌ها رخ می‌دهد (دولول، ۱۳۹۳: ۲۱). خصیصه بالقوگی این است که با تفاوت‌گذاری به فعلیت می‌رسد و نه با شباهت، و می‌بایست خود را همواره متفاوت سازد و خطوط تفاوت‌گذاری خود را ابداع کند تا فعلیت یابد. امر بالقوه واقعی است بدون آنکه بالفعل باشد، و ایدئال است بدون آنکه انتزاعی باشد. حالتی است که در آن تمام متغیرهای وضعیت با هم درآمیخته است و از نظم دلالت فراتر رفته است؛ بنابراین این یک حرکت درجا یا بالقوه است. به همین دلیل است که دولول کار نقاشی را «رؤیت‌پذیر کردن نیروهای رؤیت ناپذیر» می‌داند (دولول، ۱۳۹۳: ۲۱). همین‌جاست که هنر این چنین می‌شود: هنر عبارت است از همین حرکت از یک فرم به فرمی دیگر و در هیچ‌کدام توقف‌نکردن. همیشه ناتمام، همیشه در میان فرم یافتن، همیشه در حال شدن.

۳. تبار رنگ در تطور تاریخ

هر نقاش به شیوه خود تاریخ نقاشی را باز می‌گوید[۱]، خوشا مصریان. «من هیچ‌گاه نمی‌توانم تصاویر پرشکوه گذشته اروپایی را از ذهنم پاک کنم، و البته از کلمه اروپایی مصریان را نیز منظور دارم، حتی اگر جغرافی‌دانان با من موافق نباشند» (Russell, ۲۰۱۰: ۹۹).

۳.۱. فضای بساوشی

آیا سرهم‌بندی مصری می‌تواند همچون نقطهٔ عزیمتی برای نقاشی غربی به‌حساب آید؟ البته منظور بیشتر سرهم‌بندی نقش کم برجسته[۲]است و نه نقاشی. آلویس ریگل[۳] آن را این‌گونه تعریف می‌کند: ۱ ـ نقش کم برجسته در «اراده به هنر» مصریان، تلفیق دو حس لامسه و بینایی را تضمین می‌کند، همچون خاک و افق؛ ۲ ـ این نگاه از روبه‌رو و نزدیک است که این عملکرد بساوشی را به خود می‌گیرد، چون شکل و زمینه هر دو در یک سطح از صفحه واقع‌اند که فاصله‌شان از هم بافاصله‌شان نسبت به ما برابر است؛ ۳ ـ آن چه شکل و زمینه را از یکدیگر تفکیک می‌کند یا وحدت می‌بخشد خط شکل ساز است که همچون مرز مشترک این دو عمل می‌کند؛ ۴ ـ این خط شکل‌ساز مستقیم یا خط منحنی منظم است که شکل را به‌مثابهٔ یک ذات یا وحدتی محصور که از هرگونه تصادف[۴] (عرض)، تغییر، کژ ریختی و

---

[۱] recapitulate
[۲] as relief
[۳] alois riegl
[۴] accident

فساد در امان است، مجزا می‌سازد؛ ذات، حضوری صوری و خطی می‌یابد که جریان وجود و بازنمایی را تحت استیلای خود درمی‌آورد؛ ۵ ـ بنابراین نقش کم برجسته‌های مصری از هندسه سطح، خط و ذات الهام می‌گیرند؛ اما با پیدایش هرم‌ها به‌عنوان پوشاننده مقبره‌های مکعب‌شکل، حجم نیز به این هندسه اضافه می‌شود؛ یعنی با بناکردن یک فیگور[۵] که تنها نشان‌دهندهٔ صفحهٔ یک‌پارچه مثلث‌های متساوی‌الساقین است که اضلاعشان به‌دقت در این صفحهٔ یک‌پارچه محصور شده‌اند؛۶ ـ این تنها انسان و جهان نیستند که از این طریق ذات سطحی با خطی خود را دریافت می‌کنند؛ بلکه حیوان و گیاه، اسفنکس و لوتوس که به کمال هندسی خویش می‌رسند، و راز شگرف آن‌ها راز ذات است، به همین‌سان به ذات خطی خود نایل می‌شوند (Riegl , ۱۹۸۵: ۱۹۵).

در طول قرن‌ها خیلی چیزها را می‌توان یافت که بیکن[۶] را به یک مصری بدل می‌کند: میدان‌ها، خط شکل ساز، شکل و زمینه همچون دو مقطع که به یک‌میزان به هم نزدیک‌اند و بر یک سطح قرار می‌گیرند که این دو مقطع عبارت‌اند از: مجاورت مفرط فیگور (حضور)، نظام وضوح. بیکن شکوه و جلال اسفنکس را به مصر ارزانی می‌کند و علاقه خود به مجسمه‌سازی مصری را بیان می‌دارد. او نیز فکر می‌کند دوام و بقا، ذات یا جاودانگی، خصیصه‌های اولیه کار هنری است که عکاسی فاقد آن است و وقتی نقاشی‌های خودش را شرح می‌دهد، چیزهای غریبی می‌گوید؛ مثلاً می‌گوید مجسمه‌سازی تا حد زیادی او را وسوسه می‌کند اما دریافته است که آنچه او از مجسمه‌سازی انتظار داشته است دقیقاً همان چیزی بوده که در نقاشی‌هایش موفق به انجام آن شده. او چه نوع مجسمه‌ای را در نظر داشته؟ مجسمه‌ای که آن سه عنصر تصویری را شامل بشود: میل‌بست ـ زمینه، فیگور ـ شکل و خط شکل ساز ـ مرز. او تصریح می‌کند که فیگور، در امتداد خط شکل سازش، باید بتواند بر روی میل‌بست بلغزد و سر بخورد. اما حتی با احتساب این پویایی و تحرک که بدان اشاره شد، می‌توان ملاحظه کرد که بیکن به مجسمه‌سازی‌ای از نوع نقش کم‌برجسته می‌اندیشد؛ چیزی ما بین مجسمه‌سازی و نقاشی. بااین‌حال، هر چه‌قدر هم بیکن به مصر نزدیک باشد، چگونه می‌توان این حقیقت را که اسفنکس‌های او به شکلی «مالریش» سرهم و اجرا شده‌اند توضیح داد؟ آنچه در این جا موضوع بحث است مسلماً دیگر فقط بیکن نیست، بلکه کل تاریخ نقاشی غرب است.

پژوهشگر مسیحیت را تنها به‌عنوان نخستین نقطه مرجع در نظر گرفته است که باید نگاه را از آن فراتر برد، چراکه مسیحیت، شکل و یا فیگور را دست خوش تغییر شکل و نوعی کجژ ریختی اساسی می‌کند. از آنجایی که خداوند تجسم پیدا کرده، مصلوب شده، نازل شده و به بهشت صعود کرده است و ازاین‌قبیل، شکل یا فیگور دیگر نه در پیوندی تنگاتنگ با ذات، بلکه در اصل، در پیوند با نقیض آن است: رویداد، یا حتی امر تغییرپذیر و عرض. مسیحیت دربردارنده نطفه یک خداناباوری بی‌دغدغه[۷] است که نقاشی را تغذیه خواهد کرد؛ نقاش به‌راحتی می‌تواند نسبت به سوژه مذهبی‌ای که از او خواسته شده تا بازنمایی کند، بی‌تفاوت باشد. هیچ‌چیز نقاش را از این درک منع نمی‌کند که شکل، به‌خاطر

[۵] figure
[۶] Francis Bacon
[۷] tranquil atheism

رابطهٔ ضروری‌اش با تصادف، می‌تواند نه خدایی بر صلیب، بلکه به‌سادگی «دستمال یا قالیچه‌ای باشد در لحظه بازشدن، دسته چاقویی باشد که آماده جداشدن از چاقو است؛ قرص نانی باشد که به‌خودی‌خود قاچ می‌شود؛ فنجانی واژگون، انواع گلدان و میوه که درون یک کپه افتاده‌اند و بشقاب‌هایی آویزان» (Claudel, ۱۹۶۹: ۴۲).

تمام این‌ها را می‌توان در مورد مسیح نیز به کاربرد. اعراض، مسیح را احاطه کرده‌اند و حتی جای وی را گرفته‌اند. نقاشی مدرن آنجا آغاز می‌شود که انسان دیگر خود را نه همچون یک ذات که همچون یک عرض یا تصادف تجربه می‌کند. همواره یک سقوط یا خطر سقوط در کار است؛ شکل به‌جای ذات، عرض را متجلی می‌کند. کلودل به‌درستی نقطهٔ اوج این جنبش را رامبراند و نقاشی هلندی می‌داند، اما می‌توان این را به‌طور کل متعلق به نقاشی غربی دانست. ازآنجاکه مصریان شکل را در خدمت ذات درآورده بودند، نقاشی غرب توانست این تغییر را تحقق بخشد. این مسئله در مشرق‌زمین وضعی کاملاً متفاوت داشت، یعنی با ذات «آغاز نمی‌شد».

پژوهشگر مسیحیت را تنها به‌عنوان نخستین نقطهٔ مرجع در نظر گرفته است که باید نگاه را از آن فراتر برد، چراکه هنر یونان پیشاپیش مکعب را از پوشش هرمی‌اش رها ساخته بود: هنر یونان سطوح را از هم متمایز کرده، یک پرسپکتیو را ابداع نموده، نور و سایه، و تورفتگی‌ها و برجستگی‌ها را به‌کار گرفته است. اگر می‌توان از یک بازنمایی کلاسیک سخن گفت به این خاطر است که این شکل از بازنمایی بر تسلط و غلبه یک فضای بصری دلالت می‌کند، یک نقطه دید دور که هرگز از جلو و مستقیم نیست: در این جا شکل و زمینه دیگر در یک سطح نیستند، سطوح از یکدیگر مجزا شده‌اند، و به‌واسطهٔ وجود پرسپکتیو که سطح پس‌زمینه را به سطح پیش‌زمینه پیوند می‌دهد، در عمق به‌هم می‌رسند؛ ابژه‌ها بر یکدیگر هم‌پوشانی دارند؛ نور و سایه فضا را پر و آن را ریتمیک می‌کنند، خط شکل ساز دیگر مرز مشترک بر یک سطح واحد نیست و به خود محدودسازی شکل یا تقدم پیش‌زمینه تبدیل می‌شود. بدین‌ترتیب بازنمایی کلاسیک عرض یا تصادف را به‌عنوان ابژه خود برمی‌گزیند؛ اما عرض را در درون یک سازمان بصری جای می‌دهد که آن را به امری مستحکم (یک پدیدار) یا تجلی‌ای از ذات تبدیل می‌کند. قانون‌هایی برای تصادف و عرض وجود دارد؛ و البته نقاشی، به‌عنوان‌مثال، به‌سادگی قوانینی را که از جایی دیگر نشئت‌گرفته باشند به کار نمی‌بندد. آنچه نقاشی کشف می‌کند قوانین زیبایی‌شناختی است که بازنمایی کلاسیک را به شکلی از بازنمایی بدل می‌کند که ارگانیک، سازمان‌یافته و شکل‌پذیر است. در واقع هنر می‌تواند فیگوراتیو باشد، هرچند دیده می‌شود که در آغاز این گونه نبود و این فی گو را سی ون تنها یک پیامد است. اگر بازنمایی به یک ابژه مربوط است، این رابطه از فرم بازنمایی ناشی شده است؛ اگر این ابژه یک ارگانیسم و سازمان است، به این دلیل است که خود بازنمایی پیش از هر چیز دیگر فی‌نفسه ارگانیک است؛ به این دلیل است که شکل بازنمایی قبل از هر چیز دیگر بیان‌کنندهٔ زندگی ارگانیک انسان به‌مثابهٔ سوژه است.

ورینگر می‌نویسد: این خواست مشتمل بر عزم رونوشت گرفتن از جهان بیرونی و با ارائه نمود آنها نیست. هدف این خواست طرح افکندن خطوط و فرم‌های امری از لحاظ ارگانیک وابسته به حیات است، خوش‌آهنگی ریتم آن و هستی سراسر درونی آن، بیرون در استقلال و کمال ایدئال (Worringer, ۱۹۶۳: ۲۸).

۳.۲. فضای لامسه‌ای ـ بصری

بی‌تردید در این نقطه است که می‌بایست ماهیت پیچیده این فضای بصری مشخص شود. چون اگرچه از بینایی «بساوشی» و نظرگاه نزدیک جدا می‌شود، اما تماماً دیداری نیست بل به ارزش‌های لامسه‌ای ارجاع می‌یابد، ولو این که همچنان آن ارزش‌های لامسه‌ای را تابع بینایی نگاه دارد. درواقع، آنچه جای یک فضای بساوشی را می‌گیرد یک فضای لامسه‌ای ـ بصری است که آنچه در آن بیان می‌شود دیگر نه ذات بلکه اتصال است؛ یعنی فعالیت ارگانیک و اندام‌وار انسان.

«به‌رغم تمام سخنانی که در مورد نور در هنر یونان عنوان شده، فضای هنر کلاسیک یونان فضایی لامسه‌ای ـ بصری است. در این هنر، انرژی نور بنا بر نظم اشکال، ریتمی به خود می‌گیرد... شکل‌ها در فضای ما بین سطوحی که خودشان برپا می‌کنند از خودشان به خودشان ارجاع می‌یابند. آن‌ها به‌طور فزاینده از پس‌زمینه کنده شده‌اند، برای رسیدن به فضایی که در آن نگاه خیره، آن‌ها را دریافت و استنتاج می‌کند؛ اما این فضا هرگز فضایی آزاد نیست که بر روی تماشاگر نیروگذاری کند و از وی عبور کند» (Maldiney, ۱۹۷۳: ۲۳).

خط شکل‌ساز برای اینکه ارگانیک و اندام‌وار شود از هندسی‌بودن دست کشیده است، لیکن خط شکل‌ساز ارگانیک همچون قالب و الگویی کار می‌کند که در آن تماس در جهت کمال شکل بصری عمل می‌کند. در اینجا دست‌تنها یک خدمتکار و بنده است، تا حدی همچون چوبی که در آب فرورفته و با وجود این، با وجود مخدوش‌بودن تصویر آن، می‌توان بر صاف‌بودن آن گواهی داد؛ با همین اطمینان می‌توان گفت که دست، چیزی بیش از یک بنده نیست لیکن بنده‌ای که وجودش بسیار ضروری است؛ بنده‌ای که مملو از انفعالی پذیرنده است؛ بنابراین خط شکل‌ساز ارگانیک دستخوش هیچ تغییری نمی‌شود و تحت‌تأثیر بازی‌های سایه و نور هم قرار نمی‌گیرد، فرقی نمی‌کند که این بازی‌ها چقدر پیچیده باشند، چون این یک خط شکل‌ساز ملموس است که می‌بایست تفرد شکل بصری را به‌وسیلهٔ واریاسیون‌های دیداری و از مناظر گوناگون تضمین کند. این ولف لین است که به طرزی خاص به تحلیل این جنبهٔ فضای لامسه‌ای ـ بصری، و یا جهان «کلاسیک» سده شانزدهم پرداخته است: نور و سایه و رنگ، می‌توانند نقشی بس ویژه داشته باشند؛ اما با وجود این، تحت امر فرم پلاستیکی‌ای باقی می‌مانند که یکپارچگی آن را حفظ می‌کند. می‌بایست چشم‌انتظار سده هفدهم می‌ماندیم تا شاهد آزادسازی سایه و نور در فضایی کاملاً بصری باشیم (Wolfflin, ۱۹۵۰: ۳). خلاصه، چشم که عملکرد بساوشی خود را ازدست‌داده و بصری شده است، خود را تابع امر لامسه‌ای در مقام قدرتی ثانوی می‌کند. در اینجا نیز، این سازمان دربردارندهٔ مجموعه‌ای فوق‌العاده از ابداعاتی کاملاً تصویری است.

اما اگر تکاملی حاصل شده باشد، و یا وقفه‌هایی که بازنمایی ارگانیک را بی‌ثبات کنند، تنها می‌تواند در یکی از دو راستای ذیل حرکت کند: یا به‌سوی عرضه فضایی کاملاً بصری که از تمام ارجاعات خود، حتی ارجاع به یک لمس‌پذیری فرعی فارغ شده است، از این منظر است که ولف لین[۸] در سیر تکاملی هنر از گرایشی برای «واگذاری خویش به دیدی

[۸] wolfflin

کاملاً بصری» سخن می‌گوید و یا برعکس، به‌سوی عرضه یک فضای خشن دستی که علیه این تبعیت طغیان می‌کند و از آن روی می‌گرداند، همچون در نوشتار اتوماتیک که به‌نظر می‌رسد دست در آن از جانب یک «اراده بیرونی و آمرانه» هدایت می‌شود تا خود را به شکلی مستقل متجلی سازد. به‌نظر می‌رسد این راستاهای متضاد در هنر بیزانس و هنر گوتیک یا هنر وحشی[۹] تجسم‌یافته باشند. این بدین‌خاطر است که هنر بیزانسی با به جنبش درآوردن پس‌زمینه، سنت هنر یونانی را نقض می‌کند، چنان تحرک و جنبشی که دیگر نمی‌توان فهمید پس‌زمینه کجا پایان‌یافته و فرم‌ها از کجا آغاز می‌شوند. سطح که در درون یک قبح، گنبد یا طاق قرار گرفته است و به یک سطح پس‌زمینه بدل شده است، به علت فاصله‌ای که میان خود و تماشاگر ایجاد می‌کند، تکیه‌گاه فعال اشکال ناملموسی است که بیش‌ازپیش بر تغییرات نور و سایه تکیه می‌کنند، بر بازی صرفاً بصری نور و سایه. موارد ارجاعی لامسه‌ای لغو شده‌اند و حتی خط شکل ساز دیگر نقش یک مرز را بازی نمی‌کند و حالا دیگر پیامدی از سایه و نور، حاشیه‌های سیاه و سطوح سفید، محسوب می‌شود.

بر طبق اصلی مشابه، نقاشی بعدها در قرن هفده، ریتم‌های نور و سایه را متحول می‌سازد و دیگر یکپارچگی و کمال‌یافتگی یک فرم پلاستیکی و شکل‌پذیر را رعایت نمی‌کند، بلکه در عوض شکلی بصری را خواهد ساخت که خود را از دل پس‌زمینه پدیدار می‌سازد. در نقطهٔ مقابل بازنمایی کلاسیک، نظرگاه دور و توام بافاصله نه دیگر نیازی می‌بیند که برحسب این یا آن بخش، فاصله‌اش را تغییر دهد و نه لزومی می‌بیند که از سوی نظرگاهی نزدیک که روابط ملموس را کشف می‌کند، مورد تأیید قرار گیرد، بلکه مستقیماً توسط امر کلی نقاشی ساخته می‌شود. چشم دیگر به امر لامسه‌ای متوسل نمی‌شود؛ و نه‌تنها وجود نواحی نامشخص ضروری می‌شود، بل حتی اگر شکل ابژه در زیر نور باشد، وضوح آن مستقیماً با سایه‌ها، تاریکی و پس‌زمینه ارتباط برقرار می‌کند، آن هم به میانجی رابطه‌ای درونی که دقیقاً بصری است. در نتیجه، تصادف وضعیت‌ها را تغییر می‌دهد و به‌جای این که قوانین را در امر ارگانیک «طبیعی» بیابد، در استقلال نور و رنگ پنداشتی روحانی و معنوی پیدا می‌کند؛ یک «موهبت» یا یک معجزه: گویی سازمان کلاسیک به نفع ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) عقب می‌نشیند. دیگر اینجا ذات نیست که پدیدار می‌شود، بلکه اینجا خود توهم دیداری است که ذات و قانون را ابداع می‌کند: چیزها برمی‌خیزند و به‌سوی نور صعود می‌کنند. شکل، دیگر جدا از یک تبدیل و تغییر شکل نیست که از تاریکی تا روشنی، از سایه تا نور، یک تونالیته منحصربه‌فرد برسازد، «نوعی رابطه عاشقانه که در نتیجه یک زندگی آبرومندانه شعله‌ور می‌شود.» اما ترکیب‌بندی چیست و چه تفاوتی با سازماندهی دارد؟ ترکیب‌بندی خودش یک سازمان است؛ اما سازمانی که در فرایند متلاشی‌شدن قرار دارد (کلودل در خصوص نور دقیقاً همین را عنوان می‌کند.) هستی‌ها در صعود به سمت نور متلاشی می‌شوند، پس امپراتور بیزانس وقتی شروع به آزار و تبعید هنرمندان کشورش کرد، کار اشتباهی نمی‌کرد. حتی نقاشی انتزاعی، در تلاش بنیادینش در برپاساختن فضایی بصری از تبدیل، بر عوامل متلاشی کننده، بر روابط ارزش، روابط نور و سایه و روابط وضوح و ابهام تکیه می‌کند و در آن‌سوی قرن هفدهم الهام بیزانسی خالصی را با کشف می‌کند: یک رمزگان بصری... هنر وحشی یا گوتیک (در معنای

[۹] barbarian art

گسترده‌تری که ورینگر از این اصطلاح منظور دارد) نیز بازنمایی ارگانیک را خلع می‌کند؛ اما به سیاقی کاملاً متفاوت. در اینجا دیگر به‌سوی امری کاملاً بصری هدایت نمی‌شود، بلکه بالعکس، در اینجا امر لامسه‌ای بار دیگر فعالیت ناب خود را از سر می‌گیرد؛ فعالیت به‌دست بازگردانده می‌شود و دست چنان سرعت، خشونت و حیاتی می‌یابد که چشم از تعقیب آن عاجز است. ورینگر این «خط شمالی» را تشریح کرده است که به دو صورت به بی‌نهایت میل می‌کند؛ یا با تغییر مستمر مسیر، چرخش‌های مداوم، شکافته‌شدن و جداشدن از خود، یا با برگشتن به روی خود با یک حرکت پیرامونی یا دورانی شدید. هنر وحشی از دو طریق از بازنمایی ارگانیک فراتر می‌رود، یا از طریق حجم بدن در حرکت، و یا از طریق سرعت و تغییر راستای خط صاف. ورینگر موفق به کشف فرمول این خط آشفته شد: این خط یک زندگی است، لیکن نامأنوس‌ترین و شدیدترین گونه زندگی، یک حیات من دی غیرارگانیک. یک انتزاع است، ولی یک انتزاع اکسپرسیونیستی. (این ورینگر بود که کلمه «اکسپرسیونیسم» را ابداع کرد، چنان که دورا والیر در مقدمه‌اش بر چاپ فرانسوی اثر او می‌نویسد.) در گوتیک [۱۰]ورینگر بر دو حرکتی تمرکز می‌کند که با تقارن ارگانیک کلاسیک در تعارض‌اند: حرکت نامحدود خط ناارگانیک، و حرکت پیرامونی و تند چرخ یا توربین (Worringer, ۱۹۶۳: ۵۳).

بدین‌ترتیب نه‌تنها با زندگی ارگانیک بازنمایی کلاسیک، بلکه با خط هندسی ذات مصری و فضای بصری شبح نورانی نیز در تعارض و تقابل است. دیگر به‌هیچ‌عنوان نه شکل وجود دارد نه زمینه، چراکه قدرت خط و سطح به برابری با یکدیگر میل کرده‌اند: خط با منقطع‌شدن پیوسته، به چیزی بیش از یک خط بدل می‌شود، درحالی‌که در همان زمان سطح به چیزی کم‌تر از رویه و صفحه بدل می‌شود. در مورد خط شکل‌ساز، خط دیگر حدود چیزی را مشخص نمی‌کند؛ و نقش یک طرح کلی را برای هیچ‌چیزی بازی نمی‌کند؛ دلیلش هم یا این است که خط، با حرکتی نامتناهی امتداد می‌یابد و یا اینکه خودش به‌تنهایی دارای طرح کلی است، همچون یک روبان، همچون سرحد حرکت حجم داخلی. اگر این خط گوتیک نیز حیوان گونه یا حتی انسان‌گونه باشد، بدین‌معنا نیست که فرم‌ها را بازیابی می‌کند، بلکه به این خاطر که از ضربات ساخته شده است که بر روی آن رئالیسمی شدید را برقرار می‌کنند: ضربه‌های قلم‌مو بدن یا کله، ضربه‌های قلم‌مو حیوانیت یا انسانیت. این رئالیسم کژریختی[۱۱] است و در تعارض است با ایدئالیسم تبدیل‌شدن[۱۲] ؛ و این ضربات قلم‌مو نواحی ابهام در شکل را برنمی‌سازند، همچون در سایه‌روشن کاری، بلکه نواحی تمایزناپذیری در خط را برمی‌سازند. تاحدی‌که میان حیوانات مختلف مشترک باشد، میان انسان و حیوان، و انتزاع محض (نخ، مو، روبان). اگر در اینجا هندسه‌ای را بتوان سراغ گرفت، هندسه‌ای خواهد بود کاملاً متفاوت با هندسه مصر و یونان؛ این هندسه، هندسه عملی ضربه‌های قلم‌مو یا تصادف است. تصادف همه‌جا هست و خط بی‌وقفه با موانعی روبه‌رو می‌شود که او را مجبور می‌کنند راستایش را تغییر دهد و خود را از طریق این تغییرات تشدید کند. این یک فضای وابسته به دست است؛ فضای حرکات و ضربات فعال و وابسته به دست که از طریق تراکم‌های دستی کار می‌کند و نه بی‌تراکمی نورانی. در کارهای میکل‌آنژ نیز می‌توان قدرتی را یافت که از این فضای دستی نشئت می‌گیرند؛ یعنی حالتی که در آن بدن

[۱۰] Form in Gothic
[۱۱] transformation
[۱۲] deformation

پا را فراتر از ارگانیسم می‌گذارد یا آن را خرد و تکه‌تکه می‌کند. گویی ارگانیسم‌ها در حرکتی چرخشی یا مارپیچ گرفتار شده‌اند که به آن‌ها یک «بدن» منفرد اعطا می‌کند یا آن‌ها را در امر واقع منفردی یکی می‌گرداند، جدا از هر اتصال فیگوراتیو یا روایی. کلودل می‌تواند از یک نقاشی ماله‌ای[۱۳] سخن بگوید؛ از یک نقاشی ماله‌ای که در آن بدن دست‌کاری شده در یک گنبد یا یک قرنیس جای‌داده شده است، مثل اینکه بر روی یک قالی، بر یک دالبر، یا روبان قرار گرفته باشد که در آن، شاهکار کوچکی از استقامتش، را به اجرا می‌گذارد (Claudel, ۱۹۶۹: ۳۶).

به نظر می‌رسد که فضایی کاملاً دستی می‌خواسته انتقام بگیرد، زیرا اگر چشم‌هایی که وظیفه داوری را بر عهده دارند، هنوز هم دقت خود را حفظ کرده باشند، دستی که دستیاری می‌کند دریافته است که چگونه خود را از شر آن‌ها خلاص کند. بااین‌حال اشتباه است که این دو گرایش را در مقابل هم قرارداد، یعنی به‌سوی یک فضای کاملاً بصری یا کاملاً دستی گام برداشت و آن‌ها را ناهمساز پنداشت. نخستین چیزی که میان آن‌ها مشترک است منحل‌کردن فضای لامسه‌ای بصری آن چیزی است که اصطلاحاً بازنمایی کلاسیک نامیده می‌شود و از این لحاظ، آن‌ها می‌توانند به ترکیبات و هم‌بستگی‌های تازه و پیچیده‌ای دست یابند. برای مثال، وقتی که نور از قید فرم رها شده و مستقل شده است، فرم خمیده به نوبه خود تمایل دارد تا به خطوط و ضربات قلم‌موی مسطحی که پیوسته تغییر جهت می‌دهند یا حتی به خطوطی که درون حجم پخش می‌شوند، تجزیه شود. ولف لین با تعریف فضای کاملاً بصری رامبراند اهمیت ضربه مستقیم و خط شکسته‌ای را که جانشین خط منحنی می‌شود نشان می‌دهد؛ و با پرتره‌نگاران، به بیان دیگر از جانب خط شکل‌ساز نمی‌آید، بلکه از ضربه‌هایی که در درون فرم پراکنده شده‌اند می‌آید. اما تمام این‌ها ولف لین را وامی‌دارد تا چنین حکم کند که فضای بصری از اتصالات لامسه‌ای فرم و خط شکل‌ساز بدون آزادکردن ارزش‌های تازه لامسه‌ای نمی‌گسلد. هرچه توجه ما بیشتر از فرم پلاستیکی برگردد، منفعت موجود در سطح چیزها و چگونگی ادراک ابژه‌ها فعال‌تر می‌شود. گوشت در کار رامبراند به‌وضوح همچون یک ماده نرم و ضعیف ارائه شده که تسلیم فشار شده است (Wolfflin, ۱۹۵۰: ۲۳). دیگر نمی‌توان تشخیص داد که اعراض شکل به‌وسیلهٔ نور بصری تعیین شده‌اند، یا اعراض نور توسط خطوط دستی. کافی است که به‌صورت وارونه و از نزدیک به یکی از نقاشی‌های رامبراند نگریست تا خط دستی همچون معکوس نور بصری بر چشم عیان شود. می‌توان گفت خود فضای بصری ارزش‌های لامسه‌ای تازه‌ای را آزادکرده است. (و برعکس) و البته وقتی که به مسئله رنگ پرداخته شود مسائل از این هم پیچیده‌تر می‌شوند (Wolfflin, ۱۹۵۰: ۲۷). پیش از هر چیز به‌نظر می‌رسد که رنگ، همچون نور، به جهانی کاملاً بصری متعلق است و به نظر هم‌زمان استقلالش را نسبت به شکل حفظ می‌کند. رنگ، همچون نور، می‌خواهد کنترل شکل را به‌دست بگیرد به‌جای این که صرفاً با آن مرتبط باشد. ولف لین چنین منظوری دارد وقتی که می‌گوید در یک فضای بصری که رنگ‌ها کم‌وبیش بی‌اثرند، این چندان اهمیت ندارد که از رنگ‌ها سخن بگوییم یا صرفاً از فضاهای روشن یا تاریک (Wolfflin, ۱۹۵۰: ۱۹).

[۱۳] peinture a la truelle

اما قضایا به این سادگی هم نیستند، چون که رنگ خودش واجد دو نوع بس متفاوت از رابطه است: روابط ارزش که بر پایه کنتراست سیاه‌وسفید شکل‌گرفته‌اند که در آن یک تن با صفاتی چون روشن یا تاریک، اشباع شده یا رقیق تعریف می‌شود؛ و روابط تونالیته که بر پایه طیف رنگی، ضدیت زرد و آبی، یا سبز و قرمز است و در آن این یا آن تن خالص، با صفاتی چون گرم یا سرد تعریف می‌شود. تونالیته گرم یا سرد یک‌رنگ ضرورتاً امری نسبی است. (که به معنای سوژگانی بودن آن نیست.) بستگی به احاطه‌کننده آن دارد و یک‌رنگ همواره می‌تواند «گرم شده» یا «سردشدن» باشد. سبز و قرمز در خودشان نه گرم هستند و نه سرد: سبز نقطه ایدئال ترکیب زرد گرم و آبی سرد است، و قرمز، برخلاف، نه آبی است نه زرد، بنابراین تن‌های گرم و سرد که همچون اموری جدا از هم ارائه شده‌اند از سبز آغاز می‌شوند، و سپس از طریق یک «تقویت و تشدید روبه صعود» به پیوستن به یکدیگر در قالب یک قرمز میل می‌کنند.

بدیهی است که این دو مقیاس رنگ به طور پیوسته با دیگری درهم می‌آمیزند و ترکیب آن‌ها کنش‌های قدرتمند نقاشی را برمی‌سازد. برای مثال، موزاییک بیزانسی به ساختن کنار سیاه و رویهٔ سفید قانع نبود (به تن اشباع شده آبی مینایی و همان تن شفاف سنگ مرمر) که در مدولاسیونی از نور همدیگر را تشدید می‌کنند؛ موزاییک بیزانسی چهار تن خالص خود (طلایی، قرمز، آبی و سبز) را به‌اتفاق هم در مدولاسیونی از رنگ به خدمت گرفت: و علاوه بر روشن نمایی (لومینیسم)، بدعت‌گذار رنگ‌مداری[۱۴] نیز بود (Grabar, ۱۹۵۳: ۲۲٤).

نقاشی قرن هفدهم هم آزادی نور و هم رهاسازی رنگ را در نسبت با شکل ملموس پیگیری کرد و سران موجب هم‌زیستی این دو نظام شد. اولی را به‌واسطهٔ تن، سایه و نوری موضعی که نتیجه سایه‌روشن کاری است و دومی را از طریق توالی تنها به‌ترتیب طیف رنگی و از طریق مدولاسیونی صرف از رنگ‌هایی که می‌خواهند خودبسنده باشند، کنار هم قرار می‌دهد. در اینجا مثال‌های بی‌شماری از این توالی‌های رنگین را می‌توان مورد تحلیل قرارداد. لیکن این نکته را هم باید نشان داد که چه‌طور این نظام مدولاسیون می‌تواند در ارتباط با یک موتیف منفرد با نظام‌های دیگر هم‌زیستی کند؛ به‌عنوان‌مثال در روستایی نشسته، نسخهٔ آبرنگی این کار از طریق توالی و ارتقای درجه عمل می‌کند (آبی ـ زرد ـ سرخ)، درحالی‌که نسخه رنگ‌روغنی از طریق نور و تن موضعی عمل می‌کند؛ یا دو پرتره از یک زن در حال پوشیدن ژاکت، یکی از آن‌ها «به‌طور فشرده در نور و تاریکی قرار داده شده»، درحالی‌که دیگری، هرچند همچنان سایه‌روشن کاری باقی می‌ماند، احجام را از طریق توالی سرخ ـ زرد ـ سبز زمردی ـ لاجوردی ایجاد می‌کند (Cochran, ۲۰۰۱: ۱۹۱)

ولی حتی اگر این دو نوع رابطه با همکار کنند، باز هم نمی‌توان چنانکه می‌نماید نتیجه گرفت که آن‌ها در خدمت یک فضای بصری یکسان هستند. اگر این درست باشد که روابط ارزش که در سایه‌روشن کاری طرح ریخته می‌شود، و یا مدولاسیون نور به یک عملکرد کاملاً بصری از نظرگاه دور وابسته است، مدولاسیون رنگ، برخلاف، یک عملکرد کاملاً بساوشی را بازسازی می‌کند که در آن مجاورت درجات رنگی خالص که به‌تدریج بر صفحه مسطح مرتب شده‌اند، نوعی از پیشروی و پس‌روی را شکل می‌دهد که در یک نظرگاه نزدیک به اوج می‌رسد؛ بنابراین، با ابزاری کاملاً متفاوت است

[۱۴] colorism

که رنگ بر نور پیروز می‌شود و یا نور به رنگ والایش می‌یابد. «از طریق تن‌های گرم و سرد است که رنگ‌های مورداستفاده نقاش، بدون این که هیچ کیفیت نورانی مطلقی در خودشان داشته باشند می‌توانند نور و سایه را بازنمایی کنند.» اگر به هنر بیزانسی بازگردیم، این واقعیت که این هنر مدولاسیون رنگ‌ها را با یک ریتم از ارزش‌ها تلفیق می‌کند دلالت بر این دارد که فضای آن منحصراً بصری نیست؛ «رنگ‌مداری» به نظر کاملاً سایشی می‌رسد. سفید و سیاه، نور و تاریکی، حرکتی مربوط به انقباض و انبساط را عرضه می‌کنند که شبیه به گرم و سرد است. لیکن حتی کاندینسکی هم آن جا که میان تقدم تن‌ها یا ارزش‌ها مردد است، در ارزش‌های نور ـ تاریکی تنها یک حرکت ایستا و «ساکن» را تشخیص می‌دهد. آیا این از نقطه‌نظر تئوری رنگ‌ها تفاوت بزرگ نیوتن و گوته نبوده است؟ اما انسان تنها زمانی قادر به سخن‌گفتن از فضای بصری خواهد بود که چشم، کارکردی ذاتاً بصری را برآورده کند؛ کارکردی که به روابط غالب یا حتی انحصاری ارزش بستگی دارد. در نقطهٔ مقابل، وقتی روابط تونالیته به از میان برداشتن روابط ارزش تمایل دارند، همچون در کار ترنر، مونه یا سران، از یک فضای بساوشی و عملکرد بساوشی چشم سخن به میان می‌آید که در آن ماهیت مسطح صفحه، احجام را تنها از طریق رنگ‌های مختلفی که بر روی آن مرتب شده‌اند می‌سازد. آیا در این جا دو گونه بس متفاوت از رنگ خاکستری وجود ندارد، خاکستری بصری سیاه‌سفید و خاکستری بساوشی سبز قرمز؟ این دیگر نه یک فضای دستی است که در تقابل با فضای بصری بینایی قرار گرفته باشد و نه یک فضای لامسه‌ای است که به امر بصری پیوند خورده باشد. اکنون در درون خود بینایی، فضایی بساوشی پدید می‌آید که با فضای بصری در رقابت است. فضای دوم با تضاد روشن و تاریک، نور و سایه تعریف شده بود؛ اما این یکی با تضاد نسبی گرم و سرد، و حرکت متناظر گریزازمرکز یا متحدالمرکز انبساط یا انقباض؛ درحالی‌که روشن و تاریک بر «اشتیاق» به حرکت گواهی می‌دهند. سفید و سیاه، نور و تاریکی، حرکتی مربوط به انقباض و انبساط را عرضه می‌کند که شبیه به گرم و سرد است. لیکن حتی کاندینسکی هم آنجا که میان تقدم تن‌ها یا ارزش‌ها مردد است، در ارزش‌های نور تاریکی تنها یک حرکت ایستا و ساکن را تشخیص می‌دهد (Kandinsky, ۱۹۷۷: ۳۱).

آیا این ازنقطه‌نظر تئوری رنگ‌ها تفاوت بزرگ نیوتن و گوته نبوده است؟ اما انسان تنها زمانی قادر به سخن‌گفتن از فضای بصری خواهد بود که چشم، کارکردی ذاتاً بصری را برآورده کند؛ کارکردی که به روابط غالب یا حتی انحصاری ارزش بستگی دارد. در نقطه مقابل، وقتی روابط تونالیته به از میان برداشتن روابط ارزش تمایل دارند، همچون در کار ترنر، مونه یا سران، از یک فضای بساوشی و عملکرد بساوشی چشم سخن به میان می‌آید که در آن ماهیت مسطح صفحه، احجام را تنها از طریق رنگ‌های مختلفی که بر روی آن مرتب شده‌اند می‌سازد. آیا در اینجا دو گونه بس متفاوت از رنگ خاکستری وجود ندارد، خاکستری بصری سیاه‌سفید و خاکستری بساوشی سبز قرمز؟ این دیگر نه یک فضای دستی است که در تقابل با فضای بصری بینایی قرار گرفته باشد و نه یک فضای لامسه‌ای است که به امر بصری پیوند خورده باشد. اکنون در درون خود بینایی، فضایی بساوشی پدید می‌آید که با فضای بصری در رقابت است. فضای دوم با تضاد روشن و تاریک، نور و سایه تعریف شده بود؛ اما این یکی با تضاد نسبی گرم و سرد، و حرکت متناظر گریزازمرکز یا متحدالمرکز انبساط یا انقباض؛ درحالی‌که روشن و تاریک بر «اشتیاق» به حرکت گواهی می‌دهند. سفید

و سیاه، نور و تاریکی، حرکتی مربوط به انقباض و انبساط را عرضه می‌کند که شبیه به گرم و سرد است. لیکن حتی کاندینسکی هم آنجا که میان تقدم تن‌ها یا ارزش‌ها مردد است، در ارزش‌های نور تاریکی تنها یک حرکت ایستا و ساکن را تشخیص می‌دهد (Kandinsky, ۱۹۷۷: ۳۱).

تقابل‌های دیگر هم از پی همین مسئله می‌آیند: طرح‌ریزی بصری در سایه‌روشن کاری به همان اندازه که می‌تواند از یک الگوی لامسه‌ای خارجی متفاوت باشد، همچنان مثل الگویی عمل می‌کند که درونی شده است و در آن نور به‌طور نابرابر به حجم رخنه می‌کند. حتی اینجا یک صمیمیت به امر بصری پیوند خورده است که دقیقاً همان چیزی است که رنگ‌پردازان[۱۵] نمی‌توانند در اسلوب سایه‌روشن کاری آن را تاب بیاورند، ایدهٔ یک‌خانه یا یک «فضای خودمانی و صمیمانه» حتی اگر بتواند به کل جهان بسط یابد. پس درواقع درحالی‌که نقاشی مبتنی بر نور یا ارزش، از فیگوراسیون که از فضای لامسه‌ای بصری منتج می‌شود، می‌گسلد، هنوز این خطر وجود دارد که شکلی از روایتگری در آن پدید آید. انسان چیزی را که فکر می‌کند می‌تواند لمس کند بازنمایی می‌کند، اما چیزی را که مشاهده می‌کند روایت می‌کند، چیزی را که به نظر می‌رسد در نور اتفاق می‌افتد یا چیزی که احتمال می‌دهد دارد در سایه روی می‌دهد و راهی که روشن نمایی از این خطر داستان‌گویی می‌گریزد پناه‌جستن در رمزگان محضی است که تنها عناصرش رنگ‌های سیاه‌وسفیدند که فضای داخلی را به یک انتزاع والایش می‌دهد. در مقابل، رنگ‌مداری زبان قیاسی نقاشی است: اگر هنوز قالب‌ریزی با رنگ وجود داشته باشد، این به‌هیچ‌وجه دیگر یک قالب درونی نیست، بلکه قالبی است زمان‌مند، متغیر و پیوسته که به بیان دقیق، تنها نام مدولاسیون مناسب آن است. این بوفون بود که دربارهٔ مسائل مربوط به بازتولید هستی‌های زنده، مفهوم قالب درونی را پیش کشید و هم‌زمان بر خصیصه پارادوکسیکال این مفهوم نیز تأکید کرد؛ چون قالب در اینجا در کار «رسوخ به حجم» در نظر گرفته شده (Buffon, ۱۸۸۵: ٤٥٠) و در کار خود بوفون، این قالب درونی به مفهوم نیوتنی نور مربوط شده است.

اینجا نه درون و نه بیرون، بلکه تنها آفرینش مداوم فضا و فضایی‌شدن انرژی رنگ وجود دارد. رنگ‌مداری با دوری از انتزاع، هم از فیگوراسیون و هم از روایتگری دوری می‌کند، و به‌مراتب نزدیک‌تر می‌شود به جایگاه محض یک «امر واقع» تصویری که دیگر چیزی برای روایت‌کردن ندارد. این امر واقع همان برساختن یا بازسازی یک عملکرد بساوشی از بینایی است. می‌توان گفت که یک مصر نوین سر برآورده است که منحصراً از رنگ و با رنگ ساخته شده است؛ مصری که از دل عرض یا تصادف سر برآورده است، عرضی که ماندگار شده است.

نتیجه‌گیری

ژیل دولول یکی از مؤثرترین فلاسفه فرانسوی قرن بیستم است. به‌زعم آن چه به‌نظر می‌رسد، در اینجا دیگر داستانی برای نقل‌کردن وجود ندارد؛ فیگورها از نقش بازنمایان‌شان خلاص شده‌اند و وارد رابطه با نظمی از احساس‌های آسمانی گشته‌اند. این آن چیزی است که نقاشی مسیحی پیش‌تر در تمایل مذهبی کشف کرد: یک خداناباوری تصویری، آنجا

[۱۵] colorists

که آدمی می‌تواند به‌طور تحت‌اللفظی به این ایده میل داشته باشد که خدا نمی‌بایست بازنمایی شود. با خدا (و همچنین با مسیح، باکره و حتی دوزخ) خطوط، رنگ‌ها و حرکات از طلب بازنمایی رهاشده‌اند. فیگورها درحالی‌که بلند و کشیده شده‌اند، یا درهم‌پیچیده و از شکل افتاده شده‌اند از هرگونه فیگوراسیون رها گشته‌اند. آن‌ها دیگر چیزی برای بازنمایی یا روایت ندارند؛ زیرا در این حوزه خود را معطوف به ارجاع به رمزگان موجود کلیسا می‌کنند. بدین‌ترتیب، در خودشان، دیگر رابطه با چیزی مگر احساس‌ها ندارند؛ احساس‌های اسمانی، دوزخی یا احساس‌های زمینی، همه‌چیز ملزم به عبور از میان رمزگان شده است؛ تمایل مذهبی در تمام‌رنگ‌های دنیا نقاشی شده است؛ بنابراین نمی‌توان گفت تمایل مذهبی بود که فیگوراسیون را در نقاشی گذشته تقویت کرد؛ اتفاقاً برعکس، باید گفت که تمایل مذهبی رهاسازی فیگورها را ممکن ساخت؛ وقوع غیرمنتظره فیگور رها از هرگونه فیگوراسیون. همچنین نمی‌توان گفت که کنارگذاشتن فیگوراسیون در قالب یک «بازی» برای نقاشی مدرن بسیار ساده‌تر است. بر خلاف، نقاشی مدرن مورد محاصره و هجوم عکس‌ها و کلیشه‌هایی است که حتی پیش از آنکه نقاش کارش را شروع کند بر روی بوم نقاشی قرار دارند. درواقع، این اشتباه است که فکر کنیم نقاش بر روی یک صفحه سفید و دست‌نخورده کار می‌کند. تمامی صفحه پیش‌تر به‌طور بالقوه مملو از همه نوع کلیشه شده است که نقاش باید از آن‌ها دوری کند. این دقیقاً همان چیزی است که بیکن وقتی دارد از عکس صحبت می‌کند بدان اشاره دارد. این یک فیگوراسیون از آنچه شخص می‌بیند نیست، این آن چیزی است که انسان مدرن می‌بیند. این امر بدین خاطر خطرناک نیست که امری فیگوراتیو است، بلکه ازآن‌رو خطرناک است که می‌خواهد بر بینایی حکومت کند و از این طریق بر نقاشی تسلط یابد. نقاشی مدرن با پشت‌کردن به تمایل مذهبی، ولی در عوض محاصره شدن از سوی عکس، به‌زعم نمودها، کار خود را در گسستن از فیگوراسیون که از قضا انگار حوزه اختصاصی نقاشی است و از شر آن خلاصی ندارد، بسیار دشوارتر کرد. نقاشی انتزاعی، خود گواهی بر این دشواری است؛ کار فوق‌العاده نقاشی انتزاعی برای رهاکردن هنر مدرن از قید فیگوراسیون ضروری بود (دولول، ۱۳۹۳). انتقادی که از سوی سران علیه امپرسیونیست‌ها مطرح شد در کل این بود که آن‌ها با رویکردی که به رنگ داشتند جایگاه احساس را مغشوش کرده بودند و در مورد بهترین نمونه آن‌ها یعنی مونه، این که آن‌ها در جایگاهی بی‌دوام باقی ماندند: «من می‌خواستم امپرسیونیسم را به امری ثابت و بادوام مثل هنر موزه‌ها تبدیل کنم... در این نقاشی‌های مونه، یک قوام، و نیز چهارچوبی در زمان حاضر باید به کلیت نقاشی علاوه می‌شد...» قوام یا بادوامی‌ای که سران به دنبال آن بود هم‌زمان در جهت موافق ماده تصویری ساختار نقاشی، رویکرد رنگ‌ها، و جایگاه وضوح که احساس به‌سوی آن سوق داده می‌شود قرار می‌گیرد (Rewald, ۱۹۷۸: ۲۱۱).

در بیکن نیز می‌توان خواست رسیدن به یک وضوح و دوام را یافت که خود او آن را نه در مقابل امپرسیونیسم که در مقابل اکسپرسیونیسم انتزاعی قرار می‌دهد و او این امکان‌های بادوامی را پیش از هر چیز مربوط به متریال و ماده می‌داند. بیکن به طرز قابل‌توجهی معتقد است که نقاشی رنگ‌روغن واسطه‌ای است برای رسیدن هم به استمرار طولانی و هم یک وضوح‌بالا. اما امکان دوام زیاد به چارچوب یا میل‌بست و نیز به رویکردهای خاص به رنگ‌ها نیز بستگی دارد.

همچنین سران نقاشان را فرامی‌خواند تا طبیعت را از طریق استوانه، کره، مخروط و قراردادن همه‌چیز در پرسپکتیو از کار درآورند، احساس می‌شود نقاشان انتزاعی اشتباه می‌کنند که به این مسئله همچون یک موهبت نگاه می‌کنند. نه فقط به این خاطر که سران تأکید را بر احجام، به‌استثنای مکعب، می‌گذاشت، بلکه مهم‌تر از همه به این خاطر که سران به‌جای استفاده از نوعی رمزگان نقاشی، کاربرد کاملاً متفاوتی از هندسه را مطرح می‌کند. نظر به این ترمینولوژی، می‌توان گفت که سران کاربردی قیاسی[۱۶] از هندسه را ابداع کرد، و نه کاربردی رقمی. زبان قیاسی زبان روابط است که شامل حرکات بیانگر، ایما و اشارات[۱۷]، نفس‌ها و جیغ‌ها، و ازاین‌قبیل می‌شود و در اینجا می‌توان گفت شاید مفهوم مدولاسیون به‌طور کل باشد که ما را قادر به فهم ماهیت زبان قیاسی یا نمودار خواهد ساخت. نقاشی نمونه اعلای هنر قیاسی است. قیاس از طریق فرم یا شکل به زبان بدل می‌شود و یا زبان خودش را می‌یابد: با گذشتن از میان یک نمودار. نقاشی به‌مثابهٔ یک زبان قیاسی، سه بُعد دارد: سطوح، اتصال یا پیوند سطوح که جای پرسپکتیو را می‌گیرند؛ رنگ، مدولاسیون رنگ که گرایش دارد به سرکوب‌کردن روابط ارزش، سایه‌روشن و کنتراست سایه و نور؛ و بدن. مدولاسیون می‌بایست معنای حقیقی و فرمول تکنیکی خود را به‌عنوان قانون قیاس پیدا کند. باید همچون قالبی متغیر و پیوسته عمل کند که صرفاً به معنای تضاد با برجسته‌کاری در سایه‌روشن کاری نیست، بلکه گونه‌ای تازه از برجسته‌کاری به‌وسیلهٔ رنگ را ابداع می‌کند و این مدولاسیون رنگ را شاید بتوان کار عمدهٔ سازان دانست. با قراردادن هم‌جواری ته‌رنگ‌ها به‌جای روابط ارزش، ته‌رنگ‌هایی که طبق نظم طیف رنگی گرد هم آورده می‌شوند، مدولاسیون حرکتی دوگانه از انبساط و انقباض را تعریف خواهد کرد، انبساطی که در آن سطوح و به‌ویژه سطوح افقی و عمودی، عمیقاً به هم متصل و حتی با هم ادغام شده‌اند؛ و در همان زمان، انقباضی که از طریق آن همه‌چیز به بدن، و به حجم، بازگردانده شده است و نقش یک نقطهٔ عدم‌تعادل یا سقوط را به خود می‌گیرد (Doran, ۲۰۰۱: ۱۷۸). از طریق چنین نظامی است که علم هندسه محسوس و قابل‌درک می‌شود و احساس‌ها صراحت و دوام می‌یابند؛ به قول سران، احساس «محقق می‌شود» و یا به پیروی از فرمول بیکن، گذار از امکان امر واقع[۱۸] به امر واقع[۱۹] یعنی از نمودار به نقاشی.

پرتال جامع علوم انسانی

[۱۶] analogic
[۱۷] para linguistic
[۱۸] fact
[۱۹] the fact

فهرست منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

احمدی، بابک. (۱۳۸۴). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز.

پررمزانی، لوردانا. (۱۳۸۹). شورشیان هنر قرن بیستم. ترجمه: مریم چهرگان، تهران: نشر نظر.

دولول، ژیل. (۱۳۹۳). فرانسیس بیکن: منطق احساس. ترجمه: بابک سلیمی‌زاده، تهران: نشر روزبهان.

دولول، ژیل. (۱۳۸۶). فلسفه نقادی کانت، رابطه قوا. ترجمه: اصغر واعظی، تهران: نشر نی.

دولول، ژیل. (۱۳۸۹). میانجی‌ها. ترجمه: پویا رفویی، تهران: نشر رشد آموزش.

دولول، ژیل و گفتاری، ف. (۱۳۹۳). فلسفه چیست. ترجمه: محمدرضا آخوندزاده، تهران: نشر نی.

دیو، ر. (۱۳۹۶). دولول. ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

کول بروک، کلر. (۱۳۹۵). ژیل دولول، ترجمه: رضا سیروان، تهران: نشر مرکز.

لش، اسکات. (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه: شاپور به یان، تهران: نشر ققنوس.

مشایخی، عادل. (۱۳۹۶). دولول، ایده، زمان، گفت‌وگویی دربارهٔ ژیل دولول. تهران: نشر ناهید.

منابع لاتین

Buffon, L. (۱۸۸۵). Histoire naturelle des animaux in uvres completes , Paris , Presses Universitaire de France.

Claudel, P. (۱۹۶۹). The Eye Listens , New York , Kennikat Press.

Cochran, J. (۲۰۰۱). Cezanne , Berkeley , University of California Press.

Deleuze, Gilles & G. (۱۹۸۷). A Thousand Plateaus , France , University of Minnesota Press.

Doran, M. (۲۰۰۱). Canversation with Cezanne , Berkeley , University of California Press.

Grabar, A. (۱۹۵۳). Byzantine Painting , Geneva , Skira.

Kandinsky, W. (۱۹۷۷). Concerning the Spritual in Art , New York , Dover.

Maldiney, H. (۱۹۷۳). Regard Parole Espace , Lausanne , Edition IAge dHomme.

Rewald, J. (۱۹۷۸). Paul Cezanne , correspondence , Paris , Grasset.

Riegl, A. (۱۹۸۵). Late Roman Art Industry , Rome , Giorgio Bretsschneider Editor.

Russell, J. (۲۰۱۰). Francis Bacon , England , University of Northumbria at Newcastle.

Wolfflin, H. (۱۹۵۰). Principles of Art History , New York , Dover.

Worringer, W. (۱۹۶۳). Form in Gothic , London , Routledge & Kegan Paul.