تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۰/۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۲/۱۵

فریده آفرین[۱]

تحلیل هم‌آمیزی‌حسی در کنش زیباشناختی سای تومبلی بر اساس آرای ژیل دلوز

چکیده

پژوهش حاضر، به تحلیل آثار سای تومبلی با فرض بهره از هم‌آمیزی‌حسی اختصاص دارد. هم‌آمیزی‌حسی با اتکا به شرح دلوز از آن تعریف می‌شود. تعریف دلوز از هم‌آمیزی‌حسی با یک سری ایده‌ها و مفاهیم دیگر چون گوشت، بدن بدون اندام، بلوک احساس و منطق احساس مرتبط است. دلوز دو نوع هم‌آمیزیحسی را از هم جدا می‌کند: یکی در مرحله گوشت (بدن زیسته) و دیگری در مرحله شکل‌گیری بدن بدون اندام. در مرحله گوشت/ بدن زیسته، تحریک یک حس به پاسخ حس دیگری منجر می‌شود. در مرحله بدن بدون اندام، مرحله‌ای که همه اندام‌های بدن سطوحی از احساس محض برای انتقال و گذر از یکی به دیگری می‌شود، همه حواس تحت فرمان احساس محض یک کارکرد می‌یابد. در گروه اول و دوم آثارِ تومبلی، بیشتر هم‌آمیزی‌حسیِ کلمه-رنگ یا شنیداری-دیداری در مرحله گوشت یا بدن‌زیسته روی می‌دهد و در برخی آثار گروه دوم و سوم فعلِ دیدن در ترکیب چشم، نور و رنگ لمس هم می‌کند. تومبلی در این گروه از آثار عاری از بازنمایی، احساسِ محضِ خود نسبت به موضوع اثر را نقاشی می‌کند، احساس محض قوام‌بخش بلوک احساس است. بلوک احساس، آمیزه‌ای از سنتز ادراک و اثر/حال‌ها است و پویایی مکانی و زمانی هنرمند حین خلق اثر را تعین می‌بخشد. بدین ترتیب، همه حواس به آستانه‌ها، سطوح و درجه‌های شدتِ احساس محض بدل می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: هم‌آمیزی‌حسی ، بازنمایی، بلوک احساس، سای تومبلی، ژیل دلوز

۱. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
Email: F.afarin@semnan.ac.ir

مقدمه

ژیل دلوز ۱۹۲۵م در فرانســه به دنیا آمد و پس از بیماری طولانی‌مدتی، در ۱۹۹۵م از دنیا رفت. او در دانشــگاه سوربن و با شرکت در کلاس‌های ژرژ کانیگهام و ژان ایپولیت تحصیل کرد. سپس تا تدریس فلسفه در دانشگاه‌های سوربن و لیون و به دعوت میشل فوکو، در دانشگاه تجربی پاریس ۸ در ونســن پیش رفت. او در ۱۹۸۷م بازنشســته شــد. دلوز نویســندهٔ پرکاری بود و رساله‌های منحصربه‌فردی دربارهٔ فلسفه، ادبیات و هنر نوشت که به این رساله‌ها «جغرافیای فلسفی» می‌گفت. این آثار مطالعاتی در خصوص تاریخ فلســفه نیچه، برگسون، اسپینوزا، پروست، لایب‌نیتس و نیز نقدی بر اندیشه‌های کانت و افلاطون را در برمی‌گیرد. در آثار او به شیوه‌ای بنیادی، مسائلی از قبیل بازنمایی، معنای زبان‌شــناختی، سوبژکتیویته و تفاوت، مورد بازاندیشی قرار می‌گیرند (Emerling, 2005: 121). این پژوهش در پی آن اســت که با شــرح زمینه‌های تئوری مربوط به بحث تخصصی هم‌آمیزی‌حســی و تبیین چگونگی نگرش استتیکی ژیل دلوز، نقش آن‌را در فرآیند آفرینش و کنش زیباشــناختی سای تومبلی روشــن کند. تومبلی (۱۹۲۸-۲۰۱۱م) نقاش آمریکایی فعالیت خود را از دهه ۱۹۵۰م با شــیفتگی به فرهنگ، تاریخ یونان و رم و البته اقامت در شهر تاریخی رم و علاقه به ســبک باروک آغاز کرد. در ۱۹۵۱م در کالج بلک‌مانتین با بن‌شــان، رابرت مادرول و چارلز اولسنِ شاعر همکلاس بود. کارهای اولیه او به شیوه و تکنیک طراحی روی بوم یا کاغذ کار می‌شد. فعالیت در کارگاه رابرت راشنبرگ در کنار جسپر جونز در دهه ۱۹۶۰م برای او مسیر آوانگاردی را تعین بخشــید. در این دهه تمایلات کودکانه و ناشیانه در آثارش دیده‌شــده که با ابتنا بر عصبی بودن، ابهام و گنگی با گرایشی مینی‌مال و نوعی گرافیتی شکل‌گرفته بود. ظاهراً میان آرت اینفورمال یعنی هنر غیرشــکلی اروپایی و گرایش رادیکال آمریکایی پیوندی ایجاد شده بود (سمیع‌آذر، ۱۳۹۰: ۹۴). شــاید بتوان گفت او از اوایل دهه ۱۹۶۰م به ســبک ویژه خود دست‌یافت؛ دستخط خود را آفرید و توانست مرز میان طراحی و نقاشی را کم کند. از اواخر دهه ۱۹۷۰م این گرایش به نوشتار از علایق به خط‌خطی‌های کودک‌وار به نشــانه‌های حلقوی در هم تبدیل شد. این علایق با تغییر در ضخامت نشان‌های حلقوی در هم تا سال‌های آخر عمر تومبلی ادامه یافت. شاید آثار این دوره نوعی تداوم نقاشــی کنشــی به شــمار آید. بااین‌حال نوعی درگیری با خطوط منحنی و پیچان جکسون پولاک و نیــز رگه‌هایی از کنش رفتــاریِ ویلم دکونینگ در آثار این دوره هنرمند دیده می‌شــود. در دهه هشــتاد و نود کلاف درهمــی از یک ابژه نامعلوم در یک‌طرف و نوشــته در طرف دیگر تابلو قرار می‌گرفت، نوشــتارهای ظریف و مشــخص، تقابل با این کلاف درهم را افزایش می‌داد (همان: ۹۵-۹۶). از مشــهورترین این آثار می‌توان به تابلوی *کرانه‌های حیران عشــق* ۱۹۸۵م و نیز به مجموعه طراحی‌هایی که روی آن‌ها کلمه *ویرژیل* و *الیوم* و نیز *ونوس*، *آدونیس*، *آپولو* نقش بســته، اشــاره کرد. از اهداف مقاله این اســت که با فاصله از روش زندگی‌نامه‌ای و پرهیز از جســتجوی سوابق تاریخی برای علاقهٔ سای تومبلی به نوشتار به معنای گسترده آن، در آثار وی دلیل مشخصی پیدا کند. فرض اصلی مقاله بهره تومبلی از هم‌آمیزی‌حســی اســت. به دلیل وجود نوشتارهای متنوع و عدم رعایت سلســله‌مراتب «نوشته و تصویر» چنین فرضی قابل‌طرح است. چنین فرضی به همراه مطالعــه و دســته‌بندی آثار تومبلی ما را به انــواع دیگری از هم‌آمیزی‌حســی رهنمون می‌کند. به نظر می‌رســد ازآنجاکه نوشــتار یکی از دغدغه‌های ثابت آثار سای تومبلی است، می‌توان از طریق هم‌آمیزی‌حســی و رابطــه صدا و رنــگ و جابجایی کارکرد هر یک، دلیل وجود نوشــتار در کنار تصویر را یافت. همچنین به دلیل نحوه شکل‌گیری سطح ترکیب‌بندی و کنش زیباشناختی در گروهی

از آثار می‌توان به نوع دیگری از هم‌آمیزی حسی دیدن–لمس قائل شد.

پیشینه پژوهش

مقالــه علیرضــا ســمیع آذر بــا عنــوان "*خطــوط ســیال گرافیتــی میراث ســای تومبلــی*"، از اولیــن پیشــینه‌های فارســی این پژوهــش در بخش مطالعــه آثار تومبلــی به شــمار می‌آید. در مقالــه‌ای چــون "*ســای تومبلی: نوشــتن در پی نوشــتار*[1]" نوشــته ابیگل ســوزیک[2] بــه ارتباط هم‌آمیزی‌حســی و آثار ســای تومبلی اشــاره‌ای نشده اســت. مقاله دیگر نوشــته یوهانا مالت[3] به نقش "*نشــانه، فرانشانه و معنای نوشتار*[4]" در آثار سای تومبلی با نگاه به نظریات رولان بارت پرداخته است. مطالعهٔ مقاله‌های نامبرده نشان می‌دهد که نحوه نگاه اتخاذی به آثار تومبلی در این مقاله در هیچ‌یک از پیشینه‌ها وجود ندارد. کتاب ماری ژاکوبس با عنوان *خوانش سای تومبلی: شعر با رنگ*[5] در بخش‌هایی با مقاصد پژوهش حاضر هم‌راستا است. تعداد دیگری پژوهش درباره تومبلی صورت گرفته که مقاله میکائه شــرباخ و نیز کتاب ریچارد لیمن نمونه‌ای از آن‌ها اســت که برای بررســی جنبه‌های دیگر مانند رابطه تاریخ با آفرینش هنری تومبلی و در دومی تأثیر جزییات زندگی‌نامه‌ای در آفرینش‌های هنری تومبلی مفید هستند و در فهرست منابع بدان‌ها اشاره شده است. همچنین درباره هم‌آمیزی‌حسی در زیباشناسی دلوز، در کتب فرانسیس بیکن *منطق احساس*، *فلسفه چیست؟* و نیز بخشی از *آنتی ادیپ: ســرمایه‌داری و شیزوفرنی* محققان دیگری چون سالومجا جاسترومسکیت[6] در ۲۰۱۲م در مقالــه‌ای بــا عنوان "*اســتتیک ســینســتزی*" بر طبق روش‌شناســی ریزومی دلوز[7] در نشــریه *لوگــوس* به چنین بحثــی و البته بــا واژگان مفهومی متفاوتی پرداخته اســت. به گفته این نویســنده دلــوز مفهومی از هم‌آمیزی‌حســی ارائه می‌دهد که از مفهوم کلاســیک آن متفاوت اســت. با توجه به کتاب *هزار فلات* به نظر او روابط عجیب‌وغریب، غیرسلســله مراتبی، آشوبناک و غیرســاختاری پدیدهٔ زیباشناختی اســت که هم‌آمیزی حسی زیباشناختی اصیل را شکل می‌دهد. لازم اســت به پایان‌نامه گای پیین در دانشگاه ســیدنی با عنوان واژه *نقاشی شده، نگارش تصویر* نیز اشــاره شود. این پایان‌نامه، از دیدگاه رمانتیک‌ها، گوته و دلوز، مفهوم هم‌آمیزی‌حسی را برای بررســی آثار تومبلی، روتکو و دیگران به کار می‌گیرد. درنتیجه علاوه بر موردمطالعه مشترک، اما مسیر این پژوهش حتی اگر به‌صورت پنهان به تمایلات رمانتیک اشاره می‌کند، اما به برجسته کردن وجوه رمانتیک در رأی دلوز و برشمردن آن‌ها در فعالیت تومبلی اختصاص ندارد.

هم‌آمیزی حسی

هم‌آمیزی‌حســی [8] پدیــده‌ای ادراکــی اســت که در آن تحریک یک مســیر حســی یا شــناختی به تجربیات خودانگیخته و غیرارادی مســیر دیگر حســی و شــناختی دیگر منجر می‌شود (Cytowic & Eagleman, 2009: 114). دو رویکرد برای بررســی هم‌آمیزی‌حســی وجود دارد: روانشناســانه و فلســفی. در رویکــرد روانشناســانه تعــداد بســیار زیــادی هم‌آمیزی حســی گزارش‌شــده[9] کــه ۱۰ گونــه از آن‌هــا از قرار زیر اســت: هم‌آمیزی‌حســی یا سینســتزی لمسی–شــنیداری، رنگی‌کردن کلمات زبانی، مزه‌دار بودن کلمه‌ها، شخصیت‌ســازی برای کلمه، هم‌آمیزی‌حسی عدد–رنگ، هم‌آمیزیِ حســی توالــی و تعاقبِ فضاهای مختلف، نفرت از صدایــی خاص یا صدا–نفرت[10] و هم‌آمیزی‌حســی صوت–رنــگ[11] حرف–رنگ[12]، رایج‌تریــن انواع آن اســت (Ibid: 24). در انواع «هم‌آمیزی‌حسی » عملکرد بخشی از مغز با عملکرد بخش دیگری جایگزین می‌شود.

اشـــخاص با دو نوع یا دو تیپ هم‌آمیزی‌حســـی ظاهر می‌شـــوند. یک گروه واقعاً با رنگ‌های واقعی، فرم‌ها یا شـــکل‌های برانگیخته، روبرو می‌شوند. اشخاص گروه دوم گرفتار هم‌آمیزی‌حسی تداعی‌گرایانه‌اند که تصویری، احساســـی یا رنگی را برمی‌انگیزد. ارتباط قوی و خودانگیخته‌ای بین محرک و حسی وجود دارد که آن محرک برمی‌انگیزد. به گفته سیمنر مطالعه عصب-زیست‌شناختیِ هم‌آمیزی حســـی دوم یعنی نوع متداعی مســـتلزم توجه به ۱. هم‌آمیزی حواس، ۲. استمرار زمانیِ تداعی‌های حواس و ۳. گسترش امتدادی تداعی‌های هم‌حسی در فضا (ی ذهنی) است (Simner, 2012: 2-7). محققان و پژوهشـــگران عرصه سینســـتزی تأکید کرده‌اند هم‌آمیزی‌حسی را نباید با توهم[۱۳] به‌ویژه توهم بینایی اشـــتباه گرفت، زیرا تداخلی با بینایی افراد مبتلا ندارد. هم‌آمیزی‌حسی برخی مواقـــع به‌صورت واقعی و بعضاً به‌صـــورت تداعی‌گرایانه بخش دیگری از مغـــز را همزمان فعال می‌کند.

سینتســـتزیا با رویکرد فلسفی از واژه کوالیا[۱۴] گرفته‌شـــده که در قاموس فلسفه سنتی و مدرن متفاوت نگریسته می‌شود. رزمری بونگه در مورد کوالیا یا کیفیات حسی در فلسفه سنتی می‌گوید: خصیصه‌های حســـیِ پدیداری بر ســـوژه مانند رنگ‌ها، صداها، بافت‌ها هستند که پدیدارشناسان[۱۵] آن‌ها را به‌منزلهٔ موجودیت (هســـتنده) های[۱۶] متمایز و مســـتقل در نظر می‌گیرند. ارگانیســـم‌های حس کننده هم باید در مرتبه اول وجود داشـــته باشند. بونگه همچنین رویکرد روانشناسان-علوم عصب‌شناســـانِ شـــناختی را در تقابل با رویکرد فلســـفی قرار می‌دهد و مدعی است که این طیفِ ترکیبی، مکانیســـم‌هایی را بیرون می‌کشـــند که از راه مغز احســـاس را به دریافت‌های حسی تبدیل می‌کنند (بونگه، ۱۳۹۵: ۴۰۵). کوالیا را در قاموس فلســـفه مدرن کیفیات حسی و بدنی می‌دانند که از نوع تجارب ادراکی خاصی هســـتند و اطلاعات فیزیکی نابی برای آن‌ها وجود ندارد، یا جابجا شده است. درنتیجه در این کاربرد خود با کلمه هم‌آمیزی حسی یعنی سینستزی در روانشناسی ارتباط نزدیکی دارد.

بحثی که به نظر می‌رســـد به روشن‌شـــدنِ جایگاه هم‌آمیزی‌حســـی در ادراک حسی و استتیک کمک می‌کند، مسئله خطاهای ادراک حسی است. خطاهای ادراک حسی هم از نظر روانشناسی و هم فلسفی مباحث قابل‌تأملی هستند. خطاهای ادراک حسی به ما می‌گویند که مستقیم با عالم سروکار نداریم، بلکه داده‌های حسی واسط ما و عالم می‌شوند و خطا و توهم حسی هم جز داده‌های حسی و بخشـــی از ادراک اســـت (کرین، ۱۳۹۱: ۳۰). البته در تقابل با این دیدگاه، رویکرد دیگری در زمینه واقع‌گراییِ ادراک حســـی وجود دارد که هیچ واســـطه‌ای از نوع داده‌های حســـی مانند خطا و توهم حسی میانِ عالم و ادراک‌کننده را نمی‌پذیرد. برای توجیه خطا و توهم حسی به انفصال‌گرایی روی می‌آورد و آن‌ها را از دایره ادراک حسی بیرون می‌گذارد (سوتریو، ۱۳۹۱: ۱۲۰-۱۱۴).

رابطـــه دریافت‌حســـی یا حس‌یافت، اندام‌های حســـی و ادراک حســـی مشـــخص اســـت. هیچ ادراک حســـی بدون دریافت حســـی توســـط اندام‌ها صورت نمی‌گیـــرد. نزد دلوز بنـــا به تعریف بـــدن بـــدون انـــدام دریافت‌گـــری داده‌هـــا از اندام‌های حســـی بـــه دلیل طـــرح بلوک احســـاس[۱۷] و احســـاس محـــض در اولویـــت قـــرار نمی‌گیرنـــد. درک ایـــن مطلـــب باهم‌آمیـــزی حســـی حـــواس، داده‌هـــای حســـی و عملکـــرد متفـــاوت اندام‌های حســـی و نـــگاه دورادور بـــه رویکرد واقع‌گرایانـــه قابل‌فهم‌تـــر می‌شـــود. ســـابقه هم‌آمیـــزی حســـی به‌ویـــژه از نـــوع صدا-رنـــگ[۱۸] را تـــا گـــزارش جـــان لاک فیلســـوف و محقـــق انگلیســـی در ۱۶۹۰م بـــه عقـــب برمی‌گردانند. او درباره مرد نابینایی به دانشـــگاه آکســـفورد گزارش داده بود که تجربه حســـی همزمان شـــنیدن

صدا و تجسم رنگ‌ها را با ایشان به اشتراک گذاشته بود. حدس بر این است که او به شیوه تداعی‌گرایانه یا به‌طور استعاری و شباهت ذهنی از تجربه هم‌آمیزی حسی بهره‌مند شده بود (Ward, 2006). باید ملاحظات مفهومی ژیل دلوز را به‌دقت طرح کنیم. منزل اول حرکت این است که بدانیم منظر نگاه دلوز روانکاوانه نیست، اما او در پی ایجاد استتیک بالینی[۱۹] یا احساس‌کاوی است. از نظر او فردی که می‌تواند شدتِ احساس را با علائم نزدیک استتیک بالینی یا حساسیت بیش از حد، دریابد، با فردی که در کلیتِ عالم[۲۰] درگیر است، تفاوت دارد. او می‌گوید خطرات بی‌شماری سر راه ساختن یک استتیک بالینی وجود دارد. اما مزیتش این است که روانکاوانه نیست (دلوز، ۱۳۹۱: ۱۰۴). در بالینی صرفاً مسئله دیگر تعیین سمپتوم‌های حالت خاصی از زندگی نیست، بلکه با تکیه به آن دستیابی به سطح تکوینی است که توان مضاعف زندگی به‌منزله فرآیند را شکل می‌دهد (دلوز، ۱۳۹۶ب: ۲۹). علائم استتیک بالینی ما را متوجه بلوک احساس[۲۱] و به‌واسطه آن هم‌آمیزی حسی می‌کند که فراتر از هم‌آمیزی حسی، در سطح بدن پدیداری یا گوشت، جاری است. توجه به بلوک احساس وابسته به تعریف بدن بدون اندام است. بدن به‌منزله منطقه یا حوزه‌ای خاص از اگزیستانس شرطِ «در–عالم–هستن»، یا تحقق امکان‌های اگزیستانس است. روش دلوز به شرایطی مربوط می‌شود که به تولید حالات جدید وجود یا هستی منجر می‌شوند (دلوز، ۱۳۹۶ الف: ۵۹).

بدن بدون اندام

ازآنجاکه تعریف دلوز از بدن بدون اندام و هم‌آمیزی حسی با نگاهی به سنت پدیده‌شناسی وضع‌شده است، به‌صورت گذرا در مورد بدن نزد مرلوپونتی بحث مقدماتی را مطرح می‌کنیم. از نظر او حواس در کنش و واکنش با یکدیگر نیستند، بلکه باهم هماهنگی دارند. بعد جسمانی ادراک مبتنی بر شاکله بدنی و قصدیت حرکتی است. گوشت[۲۲] اصطلاحی است که مرلوپونتی بر خمیره مشترک ما و عالم اطلاق می‌کند و امری که از تجربه آگاهانه ما از خودمان اساسی‌تر است. اینکه حس‌ها را می‌پذیریم و به‌طور خودانگیخته قصدیت حرکتی داریم، مربوط به پیش عالم یا هستی وحشی اولیه است. دیدارپذیری ناآگاه، حس‌پذیری و امکان لمس‌شدگی و در معرضِ تجربه‌بودگی چیزها توسط بدن، مربوط به ویژگی‌های مشترک بدن و گوشت یا هستی وحشی است. مرلوپونتی بدن را به‌عنوان سطحی غیرشخصی جایگزین سوژه می‌کند و در نسبت درهم‌تنیده عالم و سوژه به‌واسطه گوشت، لمس را موردتوجه قرار می‌دهد. بدن و شاکله بدنی زمینه یا میدان پدیداری است که اشیا، اشخاص و اعمال بر آن پدیدار می‌شوند. «اعضای بدن در عمق هستی‌اش باهم هماهنگی، هم‌کوشی[۲۳] و ارتباط دارند، این هماهنگی در هر بدنی هست و امکان گذر از یک بدن به بدن دیگر را فراهم می‌آورد. در این میان سطح عمق هم مهم است، زیرا امکان گشوده بودن به دیگر هستنده‌ها را مهیا می‌کند» (Merleau-ponty,1968: 143). اما دلوز علاوه بر نسبت‌دادن هم‌آمیزی حسیِ محرک–پاسخ به گوشت[۲۴]، همین گوشت را مورد نکوهش قرار می‌دهد؛ در کتاب *فلسفه چیست؟* گوشت نه هستنده و نه احساس است. این شدن است که احساس را می‌سازد و گوشت می‌تواند در آشکار کردن یا آشکارسازی احساس سهیم شود. از نظر او گوشت بر اساس آمیزه‌ای از حسانیت و دین استوار شده است. گوشت قادر به حمایت از شدتِ ادراک، حال و هستندهٔ احساس نیست (Deleuze & Guattari, 1994: 178). متعاقباً لامسه و گوشت بدنِ پدیداری هنگام در هم‌تنیدن و پیوست به گوشتِ عالم

کفایت قوام‌بخشی به هستنده‌ی احساس را ندارد. بدن پدیداری افق پدیدار کردن چیزها در عالم در نسبت با آن است، اما بدنِ پدیداری به‌منزله یک سطح غیرشخصی (دیدارپذیری ناآگاه) است که تحریک یک حس را با عملکرد حس دیگری پاسخ می‌گوید.

بدن بدون اندام، بدن ابژکتیو و بدن پدیداری، بدن پیشاارگانیک[۲۵] و بدن ارگانیک[۲۶] نیست. در بدن بدون اندام، هر یک از اندام‌ها علاوه بر اینکه کار خود را انجام می‌دهند، دارای کارکردی مازاد هم هستند یا می‌شوند. آن‌ها کارکردهای اندام‌های حسی را به اگزیستانس وابسته می‌کنند. بدین معنی که در ارتباط باهم ساحتی از اگزیستانس را می‌سازند که عملکردشان را پشتیبانی می‌کند. اما در همین حال ساحتی از اگزیستانس همزمان جریان دارد که هم‌طنین‌شدن در عرصه تکانه‌های عصبی فراتحریک‌ها در آن به‌سرعت اتفاق می‌افتد. آنچه بدنی را به‌مثابه بدن بدون اندام پدیدار می‌کند «نسبت میان نیروها» به‌منزله امری اشتدادی است. احساس به‌منزله نسبت نیروها شرط اگزیستانس یا در عالم هستن، است و بدن بدون اندام را می‌سازد. احساس به‌منزله امری اشتدادی از نظر امتدادی نیز اثرگذار است. «هر بدن (بدون اندامی) محصول تصادفی نیروهایی است که آن را تألیف می‌کنند» (دلوز ۱۳۹۱: ۸۵). بدن بدونِ اندام به‌مثابه میدانی از نیروها و موج‌ها، به‌جای اندام مشتمل بر سطوح و آستانه‌ها است (همان: ۹۶). نه اینکه بدن بدون اندام، اندام نداشته باشد بلکه درنتیجه‌ی درهم‌آمیزیِ نیروها اندام خاصی را می‌طلبد که تمام بدن به آن اندام تبدیل می‌شود. به‌طور خلاصه، بدن برای دلوز از دو وجه موردنظر است: یکی از وجه نسبت‌هایی که بین ذرات، اجزا و پاره‌ها شکل می‌گیرد، فردیت آن‌را تعریف می‌کند و دیگر اثری است که بدن (بدون اندام) بر دیگر بدن‌ها می‌گذارد و یا تأثیرهایی که می‌گیرد (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۳۳). این تعریف از بدن، هستی‌شناختی است و از رابطه محور بودن اگزیستانس برمی‌آید. رابطه اینجا در هر مرحله و سطحی، چه سطح آشوب و به‌هم‌ریختگی حواس و چه سطح شکل‌گیری نسبت‌ها و روابط استتیکی، فعلی برای تنظیم مجدد و هماهنگی آشوب، خواهد بود. بدن بدون اندام با خصیصه اشتدادی‌اش شرط اگزیستانس است و احساس محض، شرط بدن بدون اندام است؛ بدنی که جهان[۲۷] را مساحی می‌کند. بدن بدون اندام، سطح ادراک را درمی‌نوردد و به سطح احساس می‌پیوندد، یعنی به مرحله‌ای که دارای سطوح و آستانه‌ها می‌شود و تولید در آن سطح اتفاق می‌افتد. احساسِ محض به منزلهٔ یک نسبت، «وقتی اتفاق می‌افتد که رویارویی با یک امر به‌شدت نامتجانس [...] یا یک توانِ از حد گذشتنی رخ می‌دهد. در این صورت دیگر نمی‌توان با آن توانِ ازحدگذشتگی جفت‌وجور شد، درنتیجه معیار و اندازه از دست می‌رود و به‌نوعی، هستنده لحظهٔ آشوبناکی را از سرمی‌گذارند» (آفرین، ۱۳۹۴: ۱۹). با این تعبیر تقدم ادراک حسی نزد دلوز اساسی برای احساس [۲۸] فراهم می‌کند.

بلوک احساس

هم‌آمیزی‌حسی دلوزی رابطه تنگاتنگی با بلوک احساس یا شدت‌ها و ریتم‌هایی دارد که هر هستنده مکان و زمان را با آن پر می‌کند. اروین استروس -که دلوز از او متأثر است- در کتاب *جهانِ اولیه حس‌ها: تأیید و دفاع از تجربه* حسی بین احساس و ادراک تمایز می‌گذارد. ادراک برای استروس امری ثانویه نسبت به تجربه حسی و مشتق از آن محسوب می‌شود (مشایخی، ۱۳۹۲: ۵۲). «در تجربه حسی دو چیز خود را می‌گشایند یکی؛ شدنِ سوژه و دیگری؛ روی دادنِ جهان. من صرفاً وقتی می‌شوم که چیزی اتفاق می‌افتد، چیزی برایم اتفاق می‌افتد تا جایی که می‌شوم. اکنونِ حس

کردن، دیگر صرفاً به ابژکتیویته و به سوبژکتیویته تعلق ندارد، بلکه به هر دو تعلق دارد. در احساس کردن، هم خود و هم جهان به‌طور همزمان به روی سوژه حس‌گر گشوده می‌شوند و هستنده‌ی حس کننده خودش و جهان را تجربه می‌کند خودش را در جهان و خودش را با جهان تجربه می‌کند» (Bouge,2003: 117).

استروس همچنین ادراک را مربوط به کلیتِ عالم یا جغرافیا و احساس را مربوط به عالم از کلیت خارج‌شده یا جهان چشم‌اندازی می‌داند. فضا با این چشم‌انداز شکل‌گرفته و تولید می‌شود. چشم‌انداز «گونه‌ای ابژکتیویته‌ی مستقل از سوژه دارد. به بیان دقیق‌تر امری واقعی است نه قائم به سوژه» (مشایخی، ۱۳۹۸: ۸۹). دلوز در مورد تجربه حسی با اروین استروس موافق است اما در مورد تقدم ادراک و تجربه حسی که احساس وجه بنیادین آن است نظر متفاوتی دارد. او معتقد است درک اولیه از چیزها حال یا احساسی را در ما به وجود می‌آورد و بلوک احساس، متشکل از سنتز ادراک‌ها و حال‌هایی است که در حال دیگری شدن و نزدیک شدن به دیگری به وجود می‌آید. سنتزهای ادراکی مربوط به منظره یا طبیعت شدن است. اینجا دیگر چیزی برای ادراک وجود ندارد، ادراک منظره؛ یعنی طبیعت و شهر بشویم. سنتز حال یعنی حیوان، گل،... بشویم. این جفت‌شدن‌های مختلف در بلوک احساس، منطقه عدم‌تعین، در لحظه‌ای اتفاق می‌افتد که فرد، جانور و چیزها بلا وقفه و بی‌درنگ از تفاوت‌سازهای طبیعی‌شان جلو می‌افتند (Deleuze & Guattari, 1994: 173). به قول دلوز اما در این مدل جدید بهتر است به بیانی از تزهای روانکاوان بسنده نکنیم بلکه باید سمپتوم‌ها، حالت‌ها و احساس‌ها را به نحو دیگری بخوانیم و نام‌گذاری کنیم. از منظر سنتز ادراک و سنتز حال در بلوک احساس، که پویایی مکانی–زمانی هستنده را رقم می‌زند، هر چیزی از تعینش رها می‌شود و به سطح احساس می‌رسد، احساسی که دیگر بدان ابژه تعلق ندارد. افزون بر این باید دید هر بدن به‌مثابه میدان آرایش نیروها، چگونه در ترکیب‌ها یا چیدمان‌های مختلف بین حس‌های درونی و بیرونی خودش هماهنگی ایجاد می‌کند. دلوز در منابع مختلف برای نمونه در *فلسفه چیست؟* از سنتز ادراک‌ها[۲۹] (سنتز ادراک‌های محو شونده) و سنتز حال‌ها[۳۰] (منحنی اثر/احساس‌های لحظه‌ای)، می‌گذرد و به سطح شدتمند آن‌ها می‌رسد که رها از تعین ابژکتیو و سوبژکتیو است. شدت ادراک، حال را رقم می‌زند، شدتِ حال، بنیانی برای سطح احساس‌ها به ترتیب در تجربه منظره شدن، حیوان شدن، دیگری –شدن یا چشم‌انداز شدن فراهم می‌کند. در حقیقت درجه و شدت یا کمیت اشتدادی جایگزین ادراک‌های محو شونده، حال‌های لحظه‌ای و نیز عقاید و باورها در تلقی‌های رایج شده‌اند (Deleuze & Guattari: 1994: 164, 195).

بلوک‌های احساس، هیأتی از احساس‌ها، ریتم‌ها و شدت‌هایی است که یک فیگور استتیکی مکان و زمان را با آن پر می‌کند. صریحاً حس بیرونی یا ادراک و حس درونی یا حال؛ بلوک احساس را نمی‌سازد، اما شدت‌های ادراک و حال، شدتِ شدن‌ها، چشم‌انداز شدن‌ها، شدت گل شدن، حیوان شدن فراتر از سطح ادراک و حال، سازندهٔ این بلوک‌اند. احساس محض به‌صورت آنی حواس کالبد را درمی‌نوردد. بدین ترتیب شدت تک احساس از میان حال‌ها ممتاز می‌شود، از سیم‌های اعصاب درمی‌گذرد، سطوح احساس را درمی‌نوردد و مستقیم بر مغز اثر می‌گذارد، به همین دلیل روانکاوانه نیست.[۳۱] لحظه آنی ارتباط وجودی و تأثیر بر مغز لحظه‌ی تولید نیروی مازادی است که افعال شخص را کنترل می‌کند. افعالی که تولید می‌کنند، افعالی که می‌سازند: رنگ را، فضا را و نور را. بااینکه هم‌آمیزی‌حسی دلوزی به‌ویژه با تأکید بر بلوک احساس رویکرد فلسفی دارد، اما دلوز متوجه جنبه‌های بالینی استتیک و تکانه‌های ناخودآگاهِ اثرگذار بر اعصاب هست. در جایی که روان‌شناسان

به دلیل برخورد با شکاف‌هایی در کارشان به علوم عصب‌شناختی رجوع می‌کنند، مکانیسم‌هایی را بیرون می‌کشـــند که از راه مغز احساس به دریافت‌های حسی تبدیل می‌شوند. محقق علوم عصبی کیفیت حسی را از درون گزارش می‌کند و قادر نیست کیفیت حسی را از بیرون مشاهده کند، بشنوند و ملاحظـــه کند (بونگه، ۱۳۹۱: ۴۰۵). بنابراین هر دو به یـــک میانجی نیاز دارند تا باهم وارد مبادله شـــوند. دلوز با داده‌های اتمیک حواس بیرونی، حال و احوال درونی کاری ندارد، بلکه شدتِ عاری از ماده را، «ماده دریافتی» در نظر می‌گیرد. بنابراین‌روش او نه مانند علوم عصب‌شناســـانِ درونی با تمرکز از مطالعه لوبِ خلفی مغز در بررســـی پاسخ داده‌های دیداری و حرکتی و یکپارچه‌سازی اطلاعات آن‌ها در لوب جداری شـــروع می‌شـــود، نه مانند روان‌شناســـان رفتارگرا صرفاً بیرونی اســـت. تمرکز او بر کمیت شـــدتمند چیزها یعنی احساس محض و تفاوت‌های کیفی حاصل از آن و جهان‌هایی است که می‌سازد، «جهان هرگز مجازی یا واقعی نیست امکان است» (Deleuze & Guat-tari, 1994: 179). چیزی که هر دو گروه بدان توجهی نداشـــته‌اند. دلوز با توجه به اســـتتیک بالینی درباره نقاشـــی می‌گوید چیزها در ترکیبی که می‌ســـازند یا در آن واقع می‌شوند رنگ می‌گیرند. او به آرایش و چیدمانی می‌نگرد که رنگ را در یک ترکیب یا چیدمان و آرایشِ بدن بدون اندام، نور و چشـــم به وجود می‌آورد. ترکیبی از ادراک‌ها و حال‌ها، به یک پویایی و فعلِ تولیدی تبدیل می‌شود. از این‌رو، برای نمونه در نقاشی، تولیدِ رنگِ آبی همبسته دیدن است. دیدنی که رنگ تولید می‌کند و آن را لمس می‌نماید. فعل شـــنیدنی که همبســـته یک چینش در ترکیب بین بدن بدون اندام، صوت و گوش صدا یا رنگ تولید می‌کند.

شکل‌گیری بلوک احساس از فراز و فرود منحنی «اثر/حال»های اشتدادی با در هم تنیدنِ کثرات اشتدادی در معرض تصادف‌های لحظه‌ای به وجود می‌آید. تداوم آن‌ها منجر به شکل‌گیری هیئت یا بلوکی از احساس‌ها و شکل‌گیری فیگور استتیکی می‌شود. نحوه هستیِ هستنده‌ها در مکان و زمان، دینامیسم‌های مکانی و زمانی آن‌ها یا نحوه پر کردن مکان و زمان آن‌ها به این بلوک شکل می‌دهد (دلوز، ۱۳۹۶ الف: ۱۳۸). هم‌آمیزی‌حسی با این بلوک احساس، در پیوند است و حواس بیرونی را به سطوحی برای گذر یک تک احساس محض از در هم کشیدن کلیت ترکیب حال‌ها، تبدیل می‌کند. رنگ، مزه، لمس، یک بو، یک صدا و یک وزن بر اســـاس ارتباط اگزیستانسیال که سازنده لحظهٔ اثرگذار/شورانگیز[۳۲] احساس محض است، درجه‌بندی یا سطح‌بندی آن احساس را فراهم می‌کند. داده‌های حواس بیرونی هم می‌توانند به‌طور واقعی ســـطوحِ احســـاس یا حوزه‌های احساس باشـــند که به اندام‌های حسی متفاوتی ارجاع می‌یابند اما مشخصاً هر سطح و حوزه راهی برای ارجاع به حوزه‌ها و سطوح دیگر نیز هســـتند (دلوز، ۱۳۹۱: ۹۱). بدن بدون اندام مشـــتمل بر سطوح احساس است که شدت و ضعف می‌یابد به آستانه‌ای وارد یا از آن خارج می‌شوند. سطوح یا درجه‌های تک احساس، تفاوت‌های کیفیِ زندگـــی[۳۳] را می‌ســـازند. توانِ بدن بدون انـــدام، در اثر همجواری با بدن‌هـــا به‌مثابه میدان آرایشِ نیروهـــا، یا مواجهه‌هـــای تصادفی، افزایش یا کاهش می‌یابد. با این تلقـــی تجربه‌ی در عالم-بودگی یک تجربه ناتمام اســـت، زیرا از یک‌ســـو فرآیند برقراریِ ارتباط با بدن‌هـــای دیگر با انقباض و از ســـوی دیگر جدا شـــدن، تفکیک و انبســـاط در چشـــم‌انداز جدید، همواره در حالِ روی دادن است. در این ســـطح، با حرکت ریتمیک انقباضی و انبســـاطی یا شـــدت و ضعفی، یک احســـاس محض جدید شـــکل می‌گیرد کـــه فعل جدیدی را هـــم می‌طلبد، فعلی کـــه تولید می‌کند. این احســـاس‌های محـــض دوام می‌یابنـــد و جمـــع وحدت‌بخش (دیفرانســـیلی) آن‌ها یـــک فیگور یا بدن بـــدون اندام اســـتتیکی می‌ســـازد. دلوز از هنرمنـــدی می‌گوید که به‌عنوان فیگور چند حســـی وحـــدت آغازین

حـــواس را رویت‌پذیر می‌کنـــد (همان: ۹۲). رویت‌پذیـــری وحدت آغازین حـــواس در لحظه ارتباط وجودی با هســـتی محض، رقم می‌خورد و در ارتباط باهم ســـاحتی از اگزیستانس را رقم می‌زند. اندام‌های چند ظرفیتی باقدرت هم‌آمیزی حســـی با اســـتحاله به یک فعل (برای نمونه دیدنِ لمسی[۳۵]) اندام‌های موقتی و زودگذر با کارکردی معین را می‌ســـازند. چندظرفیته بودن به دلیل وجود بدنی ناپایدار در زیر سازمان ارگانیک اندام‌های ثابت رخ می‌دهد. به دلیل این توانِ چند ظرفیتی، هر اندام علاوه بر اینکه خودش اســـت، از خودش متفاوت می‌شود. در بلوک احساسِ دلوزی توان ادراکی و حال زیسته در اثر دستور و فرمانِ احساس محض از ظرفیت‌های دیگری برخوردار می‌شوند. تمام آن‌ها با درجه شـــدت احساس محض از خارج، تنظیم می‌شوند و دارای درجاتی از آن حس وحدت یافته می‌گردند. درنتیجه دلوز به دو مرحله هم‌آمیزی حسی، قائل است، در سطح گوشت –به‌عنوان خمیره مشـــترک ما و عالم– و ســـطح رویارویی با شـــدت محض، به نحوه حس کردن آن شدت و احساس می‌انجامد که سایر حواس مختلف به‌عنوان درجاتی از این احساس، هماهنگ می‌شوند.

منطق احساس و تولید فضا

در صـــورت مواجهـــه بـــا احســـاس محـــض، فضـــا و زمـــان هـــم از تبعیـــت ابعـــاد بـــرداری دکارتـــی بیـــرون می‌آیـــد. فضـــای دکارتـــی قابل‌اندازه‌گیـــری، کمـــی، انتزاعـــی و بـــا ثبـــات[۳۶] اســـت. فضا (مکان) از نظر جوهرگراها جوهر اســـت. چیزی اســـت که در میان و اطراف ابژه‌های مـــادی دخالت می‌کند. رابطه‌گرایانی چون دلوز بـــا عطف نظر به لایب‌نیتس معتقدند فضا، وجودش را از رابطه بین چیزها و یا امور و نیروی اشـــتدادی می‌گیرد. قطع رابطه یا رابطه چیزها در تعیین نـــوع فضا مؤثر اســـت. دلوز با تکیه به تقدم رابطه بر طرفین رابطـــه می‌گوید: «صرفاً رابطه حرکت و ســـکون، تندی و کندی بین عناصر شـــکل‌نیافته و نامتعین، یا حداقل عناصر که نسبتاً نامتعین‌اند و نیز مولکول‌ها، اجزا و پاره‌هـــا از هر نوع وجود دارد» (Deleuze & Guattari,1988:266). اتصال‌ها مبتنی بر روابط اســـتتیکی است که با تبعیت از نظر دلوز نه بر اساسِ منطق و روابط دیالکتیکی که متکی به منطق احســـاس‌اند[۳۷]. منطقی که نزدیک‌کننده، در هم فشـــرنده و مجموع‌کننده طرفین رابطه –در عین فاصله و تفاوت آن‌ها از هم – است. منطق احساس نه عقلانی است و نه مغزی. «احساس کیفی یا کیفیت‌مند نیســـت. احســـاس دارای واقعیتی است شدتمند که نه با عناصر بازنماییِ خودش بلکه با تغییرات چندشکلی‌اش تعیین می‌شود» (Deleuze,2003: 45). دلوز مدعی است که از یک‌طرف فضا با اتصال‌های سطوح احساس مرتبط است. اتصال‌هایی که با تداوم استحاله و چشم‌انداز شدن برقرار می‌ماند. اتصال‌هایی که با شکل‌دادن به سطوح احساس، فضا و جهان را می‌سازد و نحوه‌ی هستن در عالم و پویایی‌های مکانی–زمانی را رقم می‌زند. از این‌رو اتصال‌هایی توپولوژیک هستند. از طرف دیگر، شـــکل‌گیری فیگور استتیکی در رابطه تعین می‌یابد. با توجه به این مقدمات و سطوح هم‌آمیزی حسی و درجه آن در مباحث دلوز به گروه‌بندی آثار تومبلی پرداخته می‌شود.

تحلیل آثار سای تومبلی

به‌صـــورت مختصر در مقدمه دوره‌های کاری تومبلی معرفی شـــد. تومبلی در هرکدام از مجموعه آثارش از نوشته به حالت متفاوتی استفاده می‌کند. رنه مگریت، فرانسیس پیکابیا، رابرت راشنبرگ به لحاظ استفاده از نوشتار و ویلیام ترنر با سبک اجرای آثارش، جکسون پولاک و ویلم دکونینگ بـــا حرکات رفتارنما، ژان دوبوفه از جنبه گرایش‌های کودکانه و مارســـل دوشـــان و آلبرتو بوری

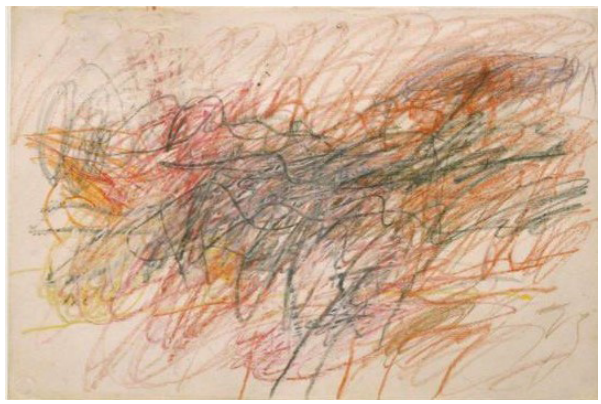
از لحـــاظ ویژگی‌های آوانگارد به نحوی از انحا ردپای اثرگذاری خود را بر ســـبک ســـای تومبلی برجای گذاشته‌اند. نوشتار در آثار سای تومبلی به چند حالت در دوره‌های مختلف زندگی او ظاهر می‌شود: ۱. خط‌خطی‌های عصبی، ۲. نشانه‌های حلقوی درهم‌رفته، ۳. نوشتارهای آزادانه و ظریف، لکه‌گذاری بر روی سطوح تخت و به‌صورت گســـترده،۴. علائم، خطوط مبهم، لکه‌گذاری، تاش‌های ضخیم و حجمی. با توجه به این تقســـیم‌بندی ظریف، می‌توان ســـه گونه گروه‌بندی در آثار ســـای تومبلی در نظر گرفت. دسته اول با خط‌خطی‌های عصبی یا با نشانه‌های حلقوی در هم‌رفته مشخص می‌شوند که به آن‌ها نقاشی‌های تخته‌سیاه می‌گویند. دسته‌بندی دیگر به آثاری تعلق دارد که دوگانه نوشـــتار و تصویر در آن‌ها دیده می‌شود که گاهی عنوان با اشاره به بخشی از شعری کلاسیک یا شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی یا مکان و نام خاص درون تابلو قرار می‌گیرد. در دسته سوم می‌توان به آثاری اشاره کرد که یک جدول مختصات یا خط افقی و یک نوشته خطزده یا کلافی از خطوط روی پس‌زمینه درج می‌شود و بر مبنای آن لکه‌گذاری یک تک موتیف آغاز می‌گردد.

گروه اول: نقاشی‌های تخته‌سیاه

تخته‌ســـیاه‌ها سطوحی هســـتند که با وایت‌برد متفاوت‌اند و در مراحلی هرچقدر هم تمیز باشند، رد نوشـــته‌های زیرین روی سطح اصلی آن‌ها پیداســـت. در مراحلی در نقاشی‌های تخته‌سیاه به نظر می‌رسد که گچ نوشته‌ها روی تابلو به‌صورت نیمه پاک شده‌اند و هیچ کلمه واضح و مفهوم روشنی را القا نمی‌کنند. به گفته تومبلی در این نقاشـــی‌ها احســـاس واقعاً دخیل اســـت و بنیاد اثر محسوب می‌شـــود. افزون بر این، تمام آثاری که ترکیب‌بندی توزیعی دارند را در این دسته می‌گنجانیم: مثل امپراتوری گل ۱۹۶۱م و نیز خلیج ناپل ۱۹۷۰م ممکن اســـت حتی بتوان نقاشی‌های دهه آخر زندگی ســـای تومبلی را در آن قرار داد. نقاشـــی‌های تخته‌سیاه تصویر (۱ و ۲) با امتداد و در هم‌تنیدن یک علامت یا حرف خاص، شبیه علامت‌گذاری بر روی نشانه‌هایی است که قبلاً ایجاد شده و نشانه‌های قبلی را پاک می‌کند و می‌پوشـــاند. به گفته میکائیل شریاخ[۳۸] تکنیک سای تومبلی این است که ظاهراً نشانه‌هایی که قبلاً ایجاد شده بودند را می‌پوشاند و به لحاظ استعاری معنا را پاک می‌کند یا آن را از بین می‌برد (Schreyach, 2017: 2).

نوشته‌های نقاشی‌های تومبلی در برخی دوره‌ها مثل نقاشی‌های تخته‌سیاه چیز چندانی نمی‌گویند. این دوره در میان کارهای تومبلی را می‌توان دوره ســـرگیجه امکان‌هایی خواند که به هم اســـتحاله می‌یابند. ریچارد لیمن در کتاب ســـای تومبلی: تک نوشـــته این خطوط حلقوی در هم فرورونده را مربوط به «متد پالمر» می‌داند که بر اساس آن روی دستخط بچه‌ها به‌ویژه در زمان کودکی تومبلی کار می‌کردند و از آن‌ها می‌خواستند هنگام خوش‌نویسی بیشتر از مچ بر حرکت بازوهایشان تأکید کنند.(Leeman, 2005: 174) تکرار و ریتم از خاصیت دست خط است. دست خط، اولین و ساده‌ترین نشانه‌هایی است که برای نشـــان‌دادن فردیت و هویت از خودمان به‌جا می‌گذاریم. بنابراین تومبلی حینِ تلاش برای به‌جا گذاشـــتن امری بسیار شخصی از نوشته استفاده می‌کند و نوشتار را تا حد یک رد یا اثر از خود به‌جا می‌گذارد. نشـــانه‌ای که در غیاب هنرمند فردی‌ترین امضای او محســـوب می‌شود. نوشتارهای تومبلی نشانه‌های دلالتگر نیستند. ازآنجاکه با علائم کنونی نشانه‌های قبلی را پاک می‌کند، نیازی به خواندن صریح نوشته‌های او حس نمی‌شود. چیزی که مهم است کنش نقاشی و بدن نقاش است که حتی بدن تماشاگر را هم درگیر می‌کند. دست هنرمند در کنش زیباشناختی او از چشم پیشی می‌گیرد و لمس بر دیدن مسلط می‌شود.

این گروه از آثار تومبلی مبتنی بر ترکیب‌بندی‌های مرکزگریز، توزیعی، پراکنده است. به این دلیل کــه در مواجهه با عنوان، منحنی ادراک‌ها و حال‌هــای لحظه‌ای هنرمند را در گذر از یکی به دیگری نشــان می‌دهد. در این‌گونه آثار، نشانی از حرکت از آشوب به نظم در اثر نیست و به نظر می‌رسد آثار با ویژگی‌های ذکرشــده بیشــتر حاکی از آشوب باشند. در این آشــوب جایی برای بازنمودن عالم متعارف نیســت. هنرمند در میان سرگیجه امکان‌هایی ســرگردان است و نمی‌تواند لنگرگاهی برای فرار از مبادله و اســتحاله حال‌های آنی و لحظه‌ای، بیابد. درنتیجه تصویرهای او گرچه بدون بازنمایی‌اند، اما نشــان از همین گذر دارد. در این آثار، آشــکارا رد ضربه قلم‌ها یا رد و اثر انگشت هنرمند و به‌خوبی لمســی بودن فرآیند آفرینش آثار هویداست. در این مرحله از هنر مدرن نقاشی لمســی می‌شود. چشم و دستی که باهم هماهنگ‌اند، این هماهنگی را در اکسپرسیونیسم انتزاعی از دســت می‌دهند، چشــم از دست عقب می‌افتد و دست بدون تبعیت از چشــم به آفرینش می‌پردازد، بنابراین هنرمند در این مرحله لنگری برای چنگ انداختن و رها شدن از آشوب پیدا نمی‌کند. در واقع هنرمند در میان حال‌های لحظه‌ای دارای یک «احســاس» محض ممتاز نشــده است. آثار گروه اول تومبلی در راســتای کارهای اکسپرسیونیسم انتزاعی ارزیابی می‌شوند. تومبلی در آثار این دوره، با بهره از تحلیل دلوز، نمی‌تواند مانند جکســون پالاک از مرحله آشوب بگذرد. دلوز در این‌باره به منتقدان آمریکایی خرده می‌گیرد که این قبیل آثار را اشتباهاً بصری محض خوانده‌اند. اینجا می‌توان دو تفکیک انجام داد: یکی با عطف نظر به کنش زیباشناختی هنرمند و آن را لمسی خواند. دیگری با توجه به کنش دریافت مخاطب که حروف نوشتاری بصری شده را به‌عنوان نشانی از کنش لمسی هنرمندی که حاضر نیست دریافت می‌کند.



تصویر ۱. بدون عنوان، گواش، مدادرنگی و پاستل، ۱۹۵۴م (URL 1)

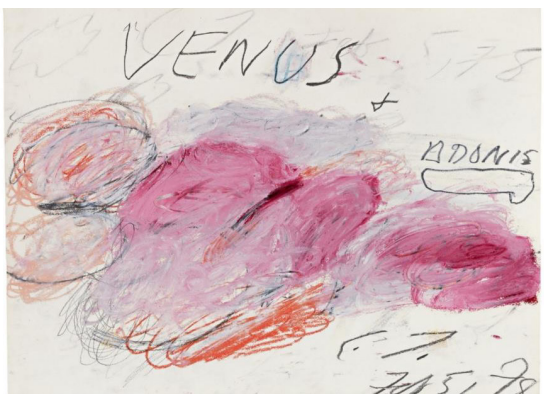
تصویر ۲. بدون عنوان، نشانه های حلقوی در هم، رنگ روغن و پاستل، ۱۹۶۹م(URL 2)

گروه دوم: کلمه‌ها و تصویرها

با توجه به آثار گروه دوم چون طراحی/طرح لیســیایی (تصویر ۳)، ونوس و آدونیس (تصویر ۴) کرانه‌های حیران عشق (تصویر ۵)، می‌توان گفت تومبلی شاعری با ماده رنگ است که برای خلق اثر هنری، مدام بین کلمات و تصاویر حرکت می‌کند. تومبلی از وجهی آفرینش با خط و رنگ را از منظر کلمات و لغات می‌سنجد. ظاهراً او ابتدا شعر می‌گوید، اما شعرهای او نه احیاگرِ تصاویر ذهنی بلکه برانگیزنده تصاویری عینی‌اند و مبتنی بر واقعیتِ دیدنی کردن امور نادیدنی اســت. به‌عبارت‌دیگر با توجه به محتوای نوشــته‌ها، ظاهراً آن‌ها نســخه معاصر و به‌روز شدهٔ داستان‌های اساطیری و

تاریخی روم را ارائه می‌دهند. اثر آدونیس و ونوس (تصویر ۴) گرچه شعری از شکسپیر است، اما به جهت ریشه‌هایی که در اساطیر یونان و روم دارد، نمونه بارز این ادعا است. حتی عده‌ای آثار او را نمونه شاخص تصویریِ رســـاله‌های شعر شو، اوید، ویرژیل، کیتز، شلی، پاوند و اوکتاو پاز را ارزیابی کرده‌اند. وی، چونِ شاعری است که حکایت‌های عشقی، اسطوره‌ای و حماسی زمزمه شده در شعر شاعران مذکور را طنینی تازه می‌بخشد. تفاوت این گروه آثار با نقاشی‌های تخته‌سیاه در این اســت که در این تجربه تمام سطح پوشــیده نمی‌شود و یک دوسویگی بین موتیف تصویری و نوشته به وجود می‌آید. کلمه‌هایی که به‌محض اندیشیدن تبدیل به تصویر می‌شوند و اجازه پیوند با کلمات دیگر و ساختن یک شعر بلند را نمی‌دهند. برای نمونه در تابلوی ونوس و آدونیس (تصویر ۴) گویی نقاش قصد دارد شــعر تازه‌ی به‌روز شده‌ای از رابطه ونوس و آدونیس بسراید، اما نمایه یا نمایه‌هایی از آن شــعر جلوی چشــم هنرمند رژه می‌رود و جریان ذهنش را به‌جای پیوســت به کلمات دیگر به ســمت نمایه‌های دیگری از شــخصیت‌ها و روابطشــان در این شعر سوق می‌دهد. گویی می‌خواهد با کلمات شعر بگوید و حتی برای شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی شعر تازه‌ای بســراید، اما هم‌آمیزی‌حســی او موجب می‌شــود که با اتکا به یک پیکتوگراف، علامت و رمزگان، وارد عرصه تصویر شــود. او با هم‌آمیزی‌حســی کلمه –تصویر، تصویر کلمه‌ها را می‌بیند. زمانی که می‌خواهد کلمه‌ای را بر روی صفحه بیاورد، قدرت هم‌آمیزی‌حســی در مرحله گوشــت یا بدن پدیداری به او تعرض می‌کند و اجازه نمی‌دهد، شعرش را تمام کند.

تصویر ۳. طراحی/طرح لیسیایی، مداد شمعی، مداد رنگی و رنگ روغن، ۱۹۸۲م(URL 3)



تصویر ۴. ونوس و آدونیس، مدادرنگی، گرافیت و پاستل رنگ روغن، ۱۹۷۸م (URL 4)

درنهایت این آثار چون شــعری می‌شــود که در میانه به تصویر پیوند می‌خورد. اما ظاهراً این کنش نقاشــانه هنرمند اســت که بر شــاعر بودن نقاش غلبه می‌کند و به‌جای شاعر نقاش با نقاشِ شــاعر رویارو می‌شویم. نکته‌ای که در این آثار به‌شــدت به چشم می‌آید، ضدکلیشه‌ای بودن آثار است. این تصاویر علیه کلیشه‌های تصویری که با تمرکز بر این موضوع‌های تاریخی و اسطوره‌ای نقاشی شده‌اند می‌ایستد و تلقی امن از آن‌ها را به هم می‌زند. تومبلی، در این دسته آثار مانند طراحی لیســیایی (تصویر ۳) و ونوس و آدونیس (تصویر ۴) و یا کرانه‌های حیران عشــق (تصویر ۵) هم مانند برخی نقاشــی‌های تخته‌سیاه حروف و نشانه‌ها را با علائم کنونی پاک می‌کند و یا کلمه‌هایی که درون اثر می‌خزد را محو می‌کند یا بدخط می‌نویسد. اما در قیاس با ناخوانایی نسبی آثار اولیه

تخته‌سیاه در یک اثر هم کلمه‌های خوانا و بعضاً محو یا پاک شده هر دو باهم همراه می‌شوند. به همین دلیل به نظر می‌رسد صرفاً بخشی از پیام‌های صریحی که در اثر در انتظار کشف شدن و خواندن هستند در زیر نقاب بدخطی‌ها یا ابهام‌ها و محوکاری‌ها یا غلط‌نویسی‌ها[۳۹] مدفون می‌شوند.

در راستای این محوکاری‌ها، می‌توان رمزها، ارقام و کدهای تصویرهای نامبرده را در ارتباط با علایق اسطوره‌شناختی تومبلی مورد خوانش قرار داد. همچنین می‌توان آن‌ها را به اطلاعات زندگی‌نامه‌ای او مرتبط کرد و به فعالیت تومبلی به‌عنوان رمزپرداز در برهه‌ای از زندگی‌اش نسبت داد. البته مدعی هستیم در این‌گونه موارد، هنرمند خاصیت ماده و رنگ را در تقابل با وجه رمزی دست‌کم نمی‌گیرد. مؤلفه‌ای که بیشتر در این قیاس به چشم می‌آید، نه خاصیت عرفانی و رمزی آثار تومبلی بلکه مادیت اثر است مادیتی که بدن را در برمی‌گیرد. به‌ویژه در مورد تصویر (۴) و (۳) در کنار مؤلفه‌های توصیفی سیلان رنگ‌های صورتی، قرمز، سرمه‌ای، بنفش، ویژگی‌های گوشت به نمایش در آمده است. «گوشت حرارت‌سنجِ شدن است» (Deleuze & Guattari, 1994: 179). هم‌آمیزی حسی به معنای کلاسیک در این گروه آثار دیده می‌شود. بنابراین در این سنخ وزن گوشت را حس می‌کنیم.

در آثاری چون کرانه‌های حیران عشق، (تصویر ۵) حس دیداری، لمس می‌کند. در این اثر عمق کم‌برجسته‌ای وجود دارد که چشم را با پیوست به رنگ‌هایی که روی‌هم سُر می‌خورند، گِره می‌خورند، گلاویز می‌شوند سوق می‌دهد. در مبادله نور، چشم و رنگ، فعلِ دیدن، تبدیل به فعلِ لمسی می‌شود. به حدی که گویی چشم به آرایش و چیدمانِ کنارهم‌نشینی تنالیته‌ای رنگ‌های سبز و نشستِ دوگانه و متضاد رنگ‌های نارنجی، قرمز و سبز آنقدر نزدیک می‌شود که یکی شدن با آن‌ها و درعین‌حال تفاوت از آن‌ها را حس می‌کند. در این آثار دیگر دست از چشم جلو نمی‌افتد، چشم و فعل دیدن، بساوشی و لمسی می‌شود. بنابراین ترکیب مولد چشم، رنگ و نور اثر از طریقِ بلوک احساس و اثربخشی احساس محض، به لمس تبدیل می‌شود؛ به‌طور واقعی از دیدن به لمس گذر می‌کند. اینجا دیگر از تداعی نمی‌توان سخن گفت.

گروه سوم: خطوط مرزنما و آشوب پس‌زمینه

«فعل دیدن» در برخی آثار گروه دوم مانند (تصویر ۵) و گروه سوم مانند آشیل عزادار مرگ پاتروکل (تصویر۶)، در ترکیبِ بدن بدون اندام، چشم مخاطب، نور محیط، نور اثر و رابطه سطوح تک‌رنگ (نیرو) با سایر رنگ‌های تنالیته‌ای به دست می‌آید. دیدن این قبیل آثارِ تومبلی از بی‌نهایت کوچک شدن تفاوت چشم و نور و رنگ صورت می‌گیرد، طوری که آن‌ها در عین نزدیک شدن، باهم متفاوت می‌مانند.

هستی این آثار بین دو قطب در حرکت است. از یک‌طرف از آشوب نامتناهی می‌گریزد و از طرف دیگر به نظم یک ترکیب‌بندی با حدود و ثغور مشخص نزدیک و دور می‌شود. هنرمند در مواجهه با موضوعاتی مشابه (تصویر ۶) ادراک متعارفِ موضوع و تبعیت از حال‌های لحظه‌ای به آن را وامی‌نهد و تهی‌بودن حداکثری پس‌زمینه بوم یعنی نیرو و نامتناهی را عیان می‌کند، اما این تهی‌بودن به معنای خالی‌بودن نیست، زیرا پس‌زمینه را آشوبی از امکان‌هایی پر کرده که هنرمند به مدد یکی از آن‌ها از آن گریخته است. تنها گویی یک تک احساس یا احساس محض بر مبنایِ حس و حال‌های لحظه‌ای هنرمند- از بین آن‌ها که در پس‌زمینه مستتر شده؛ ممتاز می‌شود و به او فرمان

می‌دهد که در برابر آشوب پس‌زمینه بر مبنای همان خطوط کلاف‌شده یا نوشتارها و علائم بایستد. مبنایی که برای تنظیم کردن و تطابق دادن خط‌خطی‌های کلاف مانند به هم از آن استفاده می‌شود. روی همین کلافِ خطوط، رنگ‌گذاری مُقَطع، کوبه‌ای، حجمی، کم‌روغن و گچی قرمز و نارنجی چون خونِ دلمه بسته انجام می‌شود. خونی که احساس محض در مواجهه با این دو شخصیت تاریخی را حفظ می‌کند؛ نه از بازنمایی خبری است و نه از کلیشه‌ها یا تصاویر رایج. در این مورد، حس کردنِ شدت محض از مواجهه بدن بدون اندام هنرمند با این شخصیت‌ها و وقایع تاریخی حاصل می‌شود. افزون بر این، اگر وجه نظر را به خود اثر هنری معطوف کنیم، تومبلی پاتروکل و آشیل را به دو توده خون دلمه شده یا لخته شده از درد تصویر کرده که با یک‌بند ناف مرکزی تا ابد به هم وصل‌اند. گویی، پاتروکل، زمان به دست گرفتن سپر، خود آشیل شده بوده، در مقابل مرگ پاتروکل برای آشیل، مرگ خود او محسوب گشته است. اینجا می‌توان گفت هم‌آمیزی حسیِ شخصیت، یعنی یکی به‌جای دیگری هم مدنظر تومبلی بوده است. در این آثار، هنرمند روی ابعادِ ساختار حذف کردن و نیروی عملیاتی آن، که به ارتباط‌های محوری و تغییرات پیوسته مربوط می‌شود، تمرکز می‌کند (Bois & Krauss, 1997: 149).

تصویر۵. کرانه‌های حیران عشق، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۸۵م (URL 5)

تصویر ۶. آشیل عزادارِ مرگ پاتروکل، گرافیت و رنگ روغن، موزه ملی هنر مدرن، مرکز ژرژ پمپیدو، ۱۹۶۲م(URL 5)

در آثار دیگر، برای نمونه یکی از تابلوهای ُنه گفتمان درباره کالا (تصویر ۷) و تابلوی پیش‌گفته در پس‌زمینه خطوطی گذاشته‌شده که به هنرمند کمک می‌کند از آشوب نامتناهی (بدون تعین) جدا شود. در این ۹ لته جدا از هم همین خط یا مشابه آن، مبنای تعیین موقعیت و قرار دادنِ اولین لکه رنگی است که هنرمند بر مبنای همین خطوط آزادانه بر سطح تابلو می‌گذارد. او بر همین مبنا رنگ‌ها، ضربه قلم‌ها، شره‌ها و گِره‌های بعدی را با آن مجموع می‌کند، در ارتباط قرار می‌دهد و در عین تنش در قاب زیباشناختی باهم تنظیم می‌نماید.

تومبلی تلاش می‌کند در برابر نگرش برخی از بدبینان در مورد ادعای مرگ نقاشی تجربه زیباشناختی را اصلاح کند. تجربه‌ای که تاریخ و سنت را در نسخه تازه‌ای ارائه می‌دهد. تاریخ و سنت برای تومبلی در سطح اول اگزیستانس مطرح می‌شود که سطح ادراک‌ها و باورهای عرفی است. ورای این ادراک‌ها و باورهای عرفی، هنرمند، درجه اشتداد عالم داستان‌های تاریخی

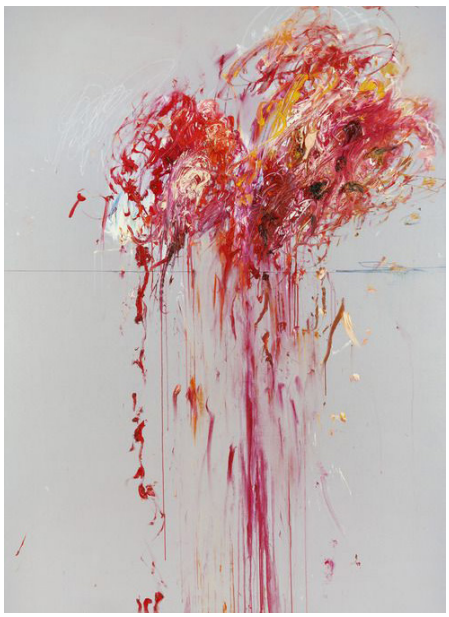
و اســطوره‌ای را می‌یابد. وی با عالم داســتان‌ها و اسطوره‌ها در حال شــدن است. البته در برابر موضوع‌هایی که به‌شدت با تصاویر و کلیشه‌های رایج ذهن ما فسرده و فشرده شده‌اند، به‌نوعی از بازنمایی و نشان‌دادن بُعد امتدادی چیزها طفره می‌رود. می‌توان فاصله کنایه‌دار هنر معاصر از هنر کلاسیک را در برخی آثار تومبلی حس کرد، فاصله‌ای که در عینِ دوری بسیار نزدیک هم هست. او با تکیه به بلوک احساس و هم‌آمیزی حسی در برخی آثارش می‌تواند از دو سطح سنتز ادراک‌ها و سنتز حال‌ها فراتر رود؛ اما این بحث را در مورد تمام آثار هنرمند نمی‌توانیم مطرح کنیم.

تولید فضا در آثار گروه‌های مختلف

وجود رمزها، ارقام، کلمات دو ســر[۴۰] اندازه‌هــا، قاب‌ها درون آثار را می‌توان با فعالیت تومبلی در دهــه ۵۰ به‌عنوان رمزگذار توجیــه کرد. اما مطابق خوانش این پژوهــش، بردارها، اندازه‌ها، اعداد، پیکتوگراف‌ها و کلاف‌های خطوط گرافیتی به‌منزله تکیه‌گاه‌هایی برای فرار از آشــوب پس‌زمینه در نظر گرفته‌شده که با آن‌ها هنرمند قرار است، فضای دکارتیِ قابل‌اندازه‌گیری، کمی، انتزاعی و با ثبات[۴۱] را پشــت سر گذارد. به تعبیر بهتر هنرمند از آن‌ها به‌منزلَه مبنای مبادله آشوب نامتناهی و متناهی بهره می‌برد. در این بخش توضیح می‌دهیم این دســته آثار دیدن ما را به لمس‌کردن وامی‌دارند و فضا با این لمس نه به معنای به دست گرفتن، یکی شدن و این‌همانی با اثر، بلکه به معنی جدا شدن از عالم، فاصله از آن و بیگانه‌شــدن از قرابت‌های آن شکل می‌گیرد. این لمس با آن لمس گروه اول آثار هم متفاوت است. لمس به معنای فاصله از و بیگانه شدن با عالم آشنا و درعین‌حال نزدیکی به حضورِ یکباره غرابتِ آن اســت. جدایی یعنی هنگام کندن یا جدا شدن از درهم‌تنیدگی با عالم اولیه این لمس (در رابطه ابژه و سوژه) زنجیره این‌همانی با عالم را می‌شکند. نزدیکی یعنی در عین دوری از عالم، شــدت آنچه کلیت عالم را از هم می‌پاشــد یکباره حس شود. به همین دلیل لمس، جداشدن همزمان از عالم مفصل‌بندی شــده و نزدیک‌شــدن به شــدت آنچه کلیت آن‌را از هم می‌پاشد را در برمی‌گیرد. درنتیجه، فضابندی و تقســیم‌بندی فضا توســط لمس، احساس و انرژی فراهم می‌شود (Malt, 2016).

در برخــی آثار گروه دوم و آثار گروه ســوم، روابط مجاورتــی و یا متضاد رنگ‌ها در ارتباط با جســم و چشــم مخاطب و نور محیط، علاوه بر طلب لمس، فضا را در مواجهه با بدن‌های بدون اندام تماشاگران تولید می‌کند. لمسی‌شدن، تأکید بر نوع روابطی درونی و بیرونی اثر دارد که تحت کنترل احســاس محض، شــکل می‌گیرد. در آثار تومبلی از شــخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای، تصویر بازنمایانه دیگری از اشــعار، اسطوره‌ها و تاریخ رومی یا یونانی ساخته نمی‌شود. تومبلی روبروی تداعی تصاویر تماشــاگر سد و مانعی می‌سازد. «یک رنگ‌پرداز برای اینکه به ترکیب‌بندی زیباشــناختی در حالت محضِ آن، نزدیک شود از فیگوراســیون و روایت‌پردازی دوری می‌گزیند، دیگر جایی و چیزی برای روایت باقی نمی‌ماند» (Deleuze, 2002: 126).

با توجه به کنش زیباشــناختیِ ســای تومبلی تجربه زیباشــناختی، تجربه‌ای اســت همبسته با «چشم‌انداز» که از رابطه‌های پارادوکســیکال بیرون کشیده می‌شود. بنابراین «اثر هنری بازنمایی نیست بلکه بیان تجارب دیگری–شدن، جهان‌شدن یا چشم‌اندازشدن است» (O`sullivan, 2006: 55). اثر هنری آشکارکننده هستنده احساس و قوام‌بخش بلوک احساس است. هنر، زبانِ احساس‌ها است (Deleuze & Guattari 1994 176:). احســاس به شــدن و گذار از یکی به دیگری مرتبط اســت. بلوک احســاس آمیزه‌ای از ادراک و حال‌هایی اســت که از تقاطع پاره‌های فرهنگی، تاریخی، فراتر از در



تصویر۷. یکی از نه تابلوی مجموعه نه گفتمان درباره کالا، رنگ و روغن، مداد، گرافیت روی بوم، ۱۹۶۳م (URL 6)

عالم بودن، جان نقاش را محاصره می‌کند. از این‌رو تومبلی در گروه سوم آثارش درجه‌های احساس یا شدتِ مواجهه با موضوع یک شعر کلاسیک و رویدادی تاریخی را رنگی می‌کند. بدین طریق معتقدیم نقاش، هم‌آمیزی‌حسی کلمه-تصویر یا حروف-رنگ را از طریق احساس محض درمی‌نوردد. در کل، به نظر می‌رسد تمام تلاش تومبلی برای طراحی، به گذاشتن اثر/ علامت‌های نوشتاری و نیز خطوط مختصات دکارتی و اعداد اندازه‌گیری و یا کلاف‌های درهمی خلاصه می‌شود که روی آن رنگ‌گذاری می‌شود. همین کلمات، محورهای افقی و مختصات دکارتی، اعداد، حتی اسم هنرمند و تاریخ ایجاد اثر و کلاف‌های درهم در برخی آثار گروه دوم و سوم می‌توانند نقش خطوط مرزنما را بازی کنند. خطوطی که در دوره کلاسیک حد و مرز ابژه‌ها را تعیین می‌کردند. اتفاقاً همین خطوط مرزنما مبنای تعامل و مبادله آشوب پس‌زمینه و رنگ‌گذاری‌های بعدی خواهد شد. یک پایگاه مبادله بین آشوب پس‌زمینه و لکه، تاش اولیه روی خطوط در هم و کلاف شده، به‌عنوان مبدأ گریز برای رفت و آمد و میزان کردن شدت و ضعف بین سایر پاره‌ها و قسمت‌ها با فرآیند در حال جریانِ اثر فراهم می‌شود. رنگ دستی اولیه روی سطح نامتناهی (زمینه) گذاشته می‌شود. گذاشتنِ رنگ روی خطوط کلاف شده (تصویر ۶)، یک عمل ریتمیک و دستی است که از لحظهٔ تصمیم اولیه بعد از شکل‌گیری یک مبنا از پس‌زمینه به دست می‌آید. ارتباط‌هایی به هم پیونددهنده و درعین‌حال گسلنده که بر اساس لکهٔ پرتاب‌شده روی خطوط کلاف شده دستی و لکه‌گذاری اولیه شکل می‌گیرد، اتصال‌های توپولوژیکی، ضدونقیض‌های غیرقابل‌مفصل‌بندی، تفکیک، انقباض، برآمدگی و غیره عامل کنارهم‌گذاری یا ارتباط‌های عناصر یک اثر هنری است. اثری که نیروهایی را در بردارد و بر چشم و بدن تماشاگر یا بیننده به‌مثابه میدان نیرو اثر می‌گذارد (Bogue, 2003: 116). توپولوژی[۴۲] یا مکان‌شناسی شناسایی انواع لایه‌ها و سطوح اثر است که مبتنی بر روابط نزدیک کننده، مجموع کننده و درعین‌حال متفاوت‌ساز بین طرفین رابطه شکل می‌گیرد. طرفین رابطه دو رنگ، دو سطح، رنگ و چشم مخاطب، رنگ و دست هنرمند و غیره است. از این‌رو توپولوژی نه مکان‌شناسی ابژکتیو جغرافیایی که با تداوم استحاله سرو کار دارد (Massumi, 1998: 17) و ناظر به تغییر، جنبش و انرژی‌هایی است که در روابط نیروی بین طرفین رابطه تداوم می‌یابد.

هنرمند در آثاری مانند کرانه‌های حیران عشق (تصویر ۵) یا آثاری چون ۹ گفتمان درباره کالا (تصویر ۷) به‌جای جذب، ادغام رنگ‌ها و چینش سایه‌روشن‌ها بر اساس ارزش‌های رنگی، رنگ‌ها را روی تابلو به‌صورت خشک، جسمانه‌ای و البته بر اساس شدت و نسبتشان با پس‌زمینه و رنگ‌های دیگر طوری به هم نزدیک می‌کند که انباشت شدن درعین‌حال متمایز، در هم فرورفتگی و درعین‌حال تفاوت آن‌ها از هم و از تک‌رنگ زمینه مشخص باشد. رنگ‌ها در عین اینکه خودشان هستند به رنگ دیگر آن‌قدر نزدیک می‌شوند که متفاوت از خودشان می‌گردند، به همین جهت

طنین و تم رنگ دیگر را در خود دارند. زمینه بااینکه سطح و رنگ یک‌دستی دارد، اما به دلیل در برداشتنِ خطوط تک و یا نوشتارها، حینِ شره‌کردن رنگ‌ها به پایین، خشک‌شدن، گره‌خوردنشان در هم آنقدر به پیش‌زمینه نزدیک می‌شود که گویی سطوح عمودی و افقی را در عمق کم‌ژرفا به هم پیوند می‌دهند و سطوح عمودی، افقی و غیره را در ارتباط باهم می‌سازد. درنتیجه زمینه تک‌رنگ به‌منزله عنصری فعال در ترکیب‌بندی و برای فضاسازی اصلی اثر محسوب می‌شود. به نظر می‌رسد برای تعریف فضای آثار تومبلی صرفاً مختصات دکارتی کارا و مفید نیست، زیرا خود نحوه رنگ‌گذاری، نحوه پیوند سطوح افقی و عمودی و روابط زیباشناختی در ارتباط با بدن حساسِ تماشاگر فضاسازی را در قاب زیباشناختی بر عهده دارد. قاب زیباشناختی نافی است که تابلو را به یادمانِ چیزی وصل می‌کند که تصویر فشرده‌ای از آن است (Deleuze & Guattari, 1988: 187). هنر به بیان باورها نمی‌پردازد. هنر سه‌گانه ادراک، حال چیزها و باور نسبت بدان‌ها را خنثی می‌کند. به‌جای آن اثر یادمانی را می‌نشاند که ترکیبی از سنتز ادراک (منظره شدن، طبیعت شدن و شهر شدن) و سنتز حال (دیگری شدن، حیوان شدن و گل شدن و غیره) است (Deleuze & Guattari, 1994: 176). بلوک احساس نشانگر لحظاتی است که شدتِ این شدن‌ها از تفاوت‌سازهای طبیعی دو طرف رابطه جلوتر است. در آثار تومبلی موتیف گل به‌صورت دائمی، به انحای مختلف تکرار می‌شود. موتیف‌های گل بیانگر شدن هنرمند در مواجهه با موضوع هم هستند. در آثاری چون شکفتن (۲۰۰۸-۲۰۰۱م) گل‌ها در قطع بسیار بزرگ شره‌کنان در هم می‌تنند و جای حروف یا خطوط حلقویِ دوره اول را می‌گیرند و تمام سطح را می‌پوشانند. گویی هنرمند مجدد با حفظ ویژگی‌هایی از گروه دوم و سوم به آثار دوره دستی و لمسی، یعنی نقاشی‌های تخته‌سیاه بازگشته، با این تفاوت که جنبه‌های بصری آن‌ها نسبت به نقاشی‌های تخته‌سیاه کاهش یافته است. در این آثار، با پشت سرگذاشتنِ هم‌آمیزی‌حسیِ شنیداری-دیداری، بصری-لمسی در سطح بدن پدیداری، هنرمند در مواجهه با شعری از ریلکه، گل شدن، گل‌های خونین، شرحه شرحه را تجربه می‌کند و اثر او دیگری شدن در مواجهه با یک شعر یا موضوع را در مرحله سنتز حال‌ها بیان می‌کند. از طرف دیگر، زبان گل‌ها وابسته به موضوع حضور واقعی چیزها یا حضور سوژه برخودش را هم نشان می‌دهد (Bois & Krauss, 1997 :111). در این آثار و آثاری مشابه به‌هرحال این بدن گل (هنرمند) است که مانند آثار توزیعی دهه ۵۰ و ۶۰ تومبلی، پخش، توزیع و تکه‌تکه می‌شود. هنرمند در آثاری مشابه با پخش کردن به کثیف‌کاریِ[۴۳] یک دیوار سفید (گرافیتی‌ها) یا تابلو می‌پردازد. نیروی بدن و پاره‌های آن در عین وحدت، در سراسر تابلو توزیع می‌شود. این گسیختگی در موتیف و یا توزیع نیروها، نشان‌دهنده کثرت، جدایش، تقسیم، تأخیر یا کثیف‌کاری، طفره رفتن و خنثی‌سازی است که به‌منزله شرطی برای برش‌زدن رویت‌ناپذیرِ حضور به کار می‌رود (Bois & Krauss, 1997: 115). بدن بدون اندام هنرمند در آثار گروه آخر، با شدن یا شدت محض به مرحله احساس صعود می‌کند. هنرمند در مراحل فرآیند آفرینش خود، حساسیت نیروها را ثبت می‌کند. در این آثار، پیوند چشم و نور بر اساس روابط شدتمند مجاورتی و مکمل رنگ‌ها، فضای آثار را می‌سازد. نیروی رنگ‌ها و رویت‌پذیرشدن آن‌ها، عمق کم‌ژرفا، اتصال و پیوند سطوح افقی و عمودی در این عمق، اتکا به خطوط مرزنما -در جایی فراتر از مرز ابژه‌ها و اعیان- به شکل‌گیری فضا می‌انجامد. فضاسازی در ترکیب و چینشِ بدن بدون اندام هنرمند، تماشاگر و اثر با تنظیم حساسیت نیروهای مختلفِ درون و بیرون اثر تحت نظارت احساس محض شکل می‌گیرد. بهره از کیفیت بساوشی رنگ‌های متضاد و مکمل، در مبادله و رابطه نزدیک‌شونده و درعین‌حال تفاوت‌ساز اثر و بدن بدون اندام هنرمند و

تماشـــاگر، از شرایط شکل‌دهنده به فضای اثر هنری محسوب می‌شود. همین شرایط کیفیت لمسی دیدن را تقویت می‌کند.

نتیجه‌گیری

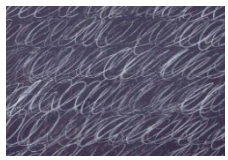
برای تساهلِ مطالعه نقش هم‌آمیزی‌حسی در کنش زیباشناختی تومبلی سه گروه آثار در دوره‌های کاری و هنریِ او دســـته‌بندی و مشخص شد. واکاوی نقاشـــی‌های گروه اول یعنی آثار تخته‌سیاه تومبلی نشان می‌دهد استفاده از نوشته یا علائم نوشتاری به شکل حروف درهم‌تنیده و خط‌خطی‌ها حاکی از لمســـی کردن کنش زیباشناختی او است. ماحصل آن نوعی هم‌آمیزی‌حسی یعنی بصری کردن حروف و خطوط به شـــیوه دستی یا لمسی را القا می‌کند. هنرمند آنچه را زمانمند، شنیداری و صوتی اســـت، به شـــیوه دیداری مکانمند و لمسی کرده است. به دلیل توزیع حروف به هم تابیده و خط‌خطی‌ها در قســـمت اعظمِ ســـطح اثر، مخاطب هم به شیوه تماشایی و بصری این قبیل آثار را درمی‌یابد. به همین جهت با آثاری مواجه می‌شویم که بعضاً نیازی به خوانده شدن ندارند، بلکه نیاز به دیدن دارند و حس خواندن و شـــنیدن ما را تبدیل به حس دیداری می‌کند. با عطف نظر به آرای دلوز در مورد آثار گروه اول تومبلی، صرفاً کنش زیباشـــناختی هنرمند مدنظر قرارگرفته و از نظر او در این مرحله دیداری شدن چشم صرفاً اهمیت نداشته، بلکه از چشم به دست گذر شده است. در مرحله اکسپرسیونیســـم انتزاعیِ هنر مدرن، نقاشی لمسی شده، چشم و دستی که باهم هماهنگ‌اند، هماهنگی خود را به سلطهٔ دست می‌دهند. در خلق این آثار چشم از دست عقب می‌افتد و دست بدون تبعیت از چشم به آفرینش می‌پردازد. بنابراین نقاشی‌های تخته‌سیاه نشان می‌دهد، هنرمند در مرحله آشـــوب دلوزی قرار دارد و هنوز نتواسته از میان آشوب امکان‌ها، راه مفری بجوید. جدای از آثار تخته‌سیاه، سای تومبلی در گروه دوم آثارش، با بدن بدون اندامش کلمه‌های شعرها، اسطوره‌ها و وقایع تاریخ را به‌جای بازنمایی، رنگ می‌زند. به تعبیری احســـاس مواجهه با آن‌ها را رنگی می‌کند. در این آثار هم‌آمیزی حسی در سطح بدن پدیداری یا گوشت رخ می‌دهد.

در آثار گروه سوم و برخی از آثار گروه دوم یک احساس محض از حال‌های هرلحظه و هر آنِ هنرمند از تقاطع اسطوره، تاریخ، اشعار کلاسیک و وضعیت معاصر بیرون می‌آید و با آن تک لحظه به‌جای تکرار کردنِ بازنمایانه تصاویر کلیشه شده، احساس یا شدتِ آن‌را حفظ می‌کند. در این آثار قاب زیباشناختی مجرای اتصالی است که تصویر را به یادمان شدتِ احساس‌هایی وصل می‌کند که تصویر فشرده‌ای از آن است. روابط حساسِ زیباشناختی که در اثر و بیرون آن شکل می‌گیرد، نه مبتنی بر منطق دیالکتیکی که متکی به منطق احســـاس اســـت. هنرمند در آثاری به‌جای جذب، ادغام رنگ‌ها و ضربه قلم‌ها و انحلال آن‌ها درهم، به نحوی آن‌ها را به هم نزدیک می‌کند که انباشت‌شدن، در هم فرورفتن و در عین تمایز آن‌ها از هم مشخص باشد. رنگ‌ها در عین اینکه خودشان هستند، به‌شـــدت احســـاسِ هنرمند به‌منزله فیگور زیباشـــناختی نســـبت به آن موضوع نزدیک می‌شوند. نوشـــتار و علائم غیرنوشـــتاری چون ردها و اثرهای ضربه‌قلمی، اعـــداد و بردارهای مختصاتی، عناوین خط‌زده در برابر آشـــوب امکان‌های نامتناهی -پس‌زمینه- می‌تواند در مقام خطوط مرزنما یا جایگاه مبادله بین سطح آشوبناک پس‌زمینه و موتیف اصلی ظاهر شوند. خط‌خطی‌کردن، پرتاب کردن و پاشـــیدن رنگ در آثار، یک عمل ریتمیک و دســـتی است که برای فرار از آشوب امکان‌های نامتناهیِ پس‌زمینه به کار می‌آید. آن‌ها سطح به‌هم‌پیوسته‌ای از درجه‌های شدتِ آن احساس محض می‌سازند و چشم‌اندازی را عرضه می‌کنند. چشم‌اندازی که شدتِ احساس هنرمند یا فیگور استتیکی

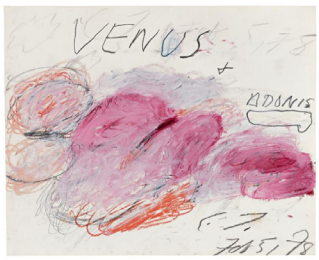
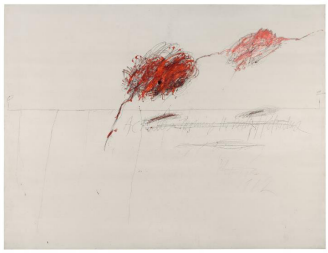
را حین رویارویی با آن موضوع منتقل می‌کند. چشم‌اندازی که فعل تولیدی را رقم می‌زند. موتیف ظهور یافته بر اساس بلوک احساس می‌تواند بیانگرِ شدنِ هنرمند باشد. درنتیجه زمینه، عنصری نامتناهی و فعال در ترکیب‌بندی و برای فضاسازی اصلی اثر است. به‌علاوه به دلیل منطق جداساز و درعین‌حال پیونددهنده احساس که حساسیت اشتدادیِ چیزها را مدنظر دارد و با استفاده از هم‌آمیزی‌حسی بر پایه بلوک احساس در آثار گروه سوم، فعل دیدن مخاطب به لمس کردن موتیف یا گرفتنِ آن -به‌ویژه در مورد گل‌های تومبلی- واداشته می‌شود. موتیف گل یا گل‌های خونین تومبلی علاوه بر اینکه بیانگرِ شدنِ هنرمند است، در مواردی، مخاطب را به خوف و رجای گرفتن و بوییدن و بلافاصله دست‌شستن و واهمه از آن وامی‌دارد. بدین طریق، به‌واسطهٔ آثار گروه سوم تومبلی، بلوک احساس پویایی‌های هنرمند در مکان و زمان را جهت می‌دهد و حواس درونی و بیرونی او و تماشاگر را تعین می‌بخشد. درنتیجه، دیدن، رنگ، فضا و نور را تولید می‌کند. دیدنی که لمس می‌کند. بنابراین اینجا هم‌آمیزی‌حسی طیف دیگری به خود می‌گیرد و دلوز آن را نه باهم‌آمیزی حسی در سطح گوشت که از طریق بلوک احساس و احساس محض آشکار می‌کند. وحدت اولیه و دیفرانسیلی همه حواس در لحظه به فعل تبدیل‌شدن احساس محض و اجرای بلوک احساس، در مواجهه با چیزها روی می‌دهد. وحدتی که همه حواس چه بیرونی و درونی را باهم به‌عنوان درجات شدت و ضعف یا سطوح احساس محض، به هم نزدیک و مجموع می‌کند، در هم می‌فشرد و در ارتباط قرار می‌دهد. وحدتی که موجب می‌شود این سطوح متمایز با تنش‌هایشان در کنار هم قرار گیرند. وحدتی که نحوه رنگ‌گذاری، نحوه پیوند سطوح افقی، عمودی و روابط زیباشناختی در ارتباط با بدن حساسِ تماشاگر و فضاسازی را در قاب زیباشناختی بر عهده دارد.

نتیجه مطالعه حاضر نشان می‌دهد در گروه اول آثار تومبلی کنش زیباشناختی هنرمند، دستی و لمسی می‌شود که به بصری‌کردن هرچه بیشترِ حروف و خطوط برای مخاطبان می‌انجامد. برخی آثارِ گروه دوم فرض بهره از هم‌آمیزی‌حسیِ کلمه‌های زبان-تصویر[۴۴] و بصری-لمسی را نشان می‌دهند. در این گروه هم‌آمیزی‌حسی به معنای کلاسیک، در سطحِ گوشت یا بدن پدیداری رخ می‌دهد. در برخی آثار گروه دوم و سوم آثار، با توجه به شکل‌گیری بدن بدون اندام، طیف تازه‌ای از هم‌آمیزی حسیِ دیدن-لمس بر پایه بلوک احساس به کنش زیباشناختی هنرمند جهت می‌دهد؛ یعنی فعلی تکوین می‌یابد که رنگ، فضا و نور را تولید و لمس می‌کند.

جدول ۱.نقش هم‌آمیزی حسی در کنش زیباشناختی تومبلی بر اساس گروه‌بندی سه‌گانه آثار (مأخذ: نگارنده)

گروه‌بندی آثار	نمونه تصویر	نوع هم‌آمیزی‌حسی	نوع کنش زیباشناختی هنرمند
اول: نقاشی‌های تخته‌سیاه	 نشانه‌های حلقوی حرف e	نزدیک به حروف شنیداری-نوشتاری، لمسی و لمسی-رنگ نوع: ورود به هم‌آمیزی حسی در بدن پدیداری	شنیداری -لمسی
گروه‌بندی آثار	**نمونه تصویر**	**نوع هم‌آمیزی‌حسی**	**نوع کنش زیباشناختی هنرمند**

ادامه جدول ۱.نقش هم‌آمیزی حسی در کنش زیباشناختی تومبلی بر اساس گروه‌بندی سه‌گانه آثار (مأخذ: نگارنده)

دوم: کلمه‌ها و تصویرها	 ونوس و آدونیس	کلمه‌های زبان-تصویر شنیداری-بصری و رنگ-لمس نوع: هم‌آمیزی حسی در بدن پدیداری	شنیداری-بصری و بصری -بساوشی
سوم: خطوط مرزنما و آشوب پس‌زمینه	 آشیل عزادارِ مرگ پاتروکل	هم‌آمیزی‌حسی شخصیت. بر پایه احساس محض سلطه یک حس را داریم که به یک فعل منجر می‌شود. دیدنی که لمس می‌کند. نوع: هم‌آمیزی حسی در بدن اشتدادی	بر پایهٔ احساس محض فعل دیدن-لمس کردن

پی‌نوشت‌ها

۱. Cy Tombly: Writing After Writing
۲. Abigail Susik
۳. johanna Malt
۴. Cy Tombly: Sign, Meta-Sign and Sense
۵. Reading Cy Twombly: Poetry in Paint
۶. Salomeja Jastrumskyte
۷. Aesthetics of Synesthesia According to Gilles Deleuze Rhizome Methodology
۸. Synaesthesia
۹. در کتاب *چهارشنبه آبی نیلی* است، صفحه ۲۴، از ۴۲ نوع آن نامبرده شده است.
۱۰. Misophonia
۱۱. Chromesthesia
۱۲. Grapheme-color synesthesia

۱۳. توهم ادراکی عبارت است از تصوراتی که به گمان شخص مدرک وجود عینی دارند اما واقعاً وجود ندارند. توهم، ادراک کاذب است ادراک توهم صادق است. توهم و وهم متفاوت‌اند. توهم خطا در ادراک وجود شی است وهمَ خطا در ادراک طبیعت شی است (صلیبا، ۱۳۹۳: ۶۷۴).

۱۴. Qualia
۱۵. Phenomenalists
۱۶. Entity

۱۷. Bloc(s) of sensation(s)
۱۸. Sound-color

۱۹. Clinical aesthetics اصطلاحی است که در ازای روانکاوی بالینی به درک، کشف و درمان آشفتگی‌های حواس، شکل‌گیری احساس و نحوه سامان دادن آن می‌پردازد.
۲۰. World عالم به معنای هایدگری، ساختار یا شبکه‌ای از روابط درونی بین انواع هستنده‌ها است.
۲۱. بلوکها نیازمند بسته‌های خالی و تهی هستند؛ بسته‌هایی که مادیت در آنجا به انتها می‌رسد و احساس شروع می‌شود.(Deleuze & guattari,1994:165)

۲۲. Flesh
۲۳. synergy, synergie(fr)

۲۴. بنابراین به گفته دلوز در آثار بیکن هر زمان که گوشت ارائه‌شده، آن را لمس می‌کنیم، مزمزه می‌کنیم، می‌خوریم و وزنش را حس می‌کنیم (دلوز، ۱۳۹۱: ۹۱).
۲۵. منظور از بدن ابژکتیو بدن فیزیولوژیکی با تعین مشخص و ثابت است. بدن پدیداری یعنی بدنی که مانند یک افق پدیدارشناختی یا سطح ظهور باعث پدیدارشدن چیزهای عالم به حالت‌های مختلف در نسبت با آن بدن می‌شود. بدن پیشاارگانیک مانند بدن کودک تازه به دنیا آمده است که هنوز تعین ابژکتیو و مشخص خود را نیافته است. بدن ارگانیک بدنی است سامانمند که هر عضو یا جز با وظایف و عملکردهای مخصوص و تأثیر بر اعضای دیگر امکان سازگاری با محیط و تضمین بقای آن موجود را فراهم می‌کند.

۲۶. Organic body
۲۷.Universe
۲۸.Sensation
۲۹.Perception
۳۰.Affection
۳۱. دلوز (و گتاری) در کتاب *ضد ادیپ: سرمایه‌داری و شیزوفرنی* با مفهوم ماشین میل‌گر از چارچوب روانکاوی مرسوم و سازوکار عقده ادیپ فاصله می‌گیرند و روانکاوی را از چنگال صحنه تئاتر بیرون می‌آورند. برای این دو، چارچوب عقده ادیپ، سرکوبگرانه است، زیرا همه افراد را در همان ساختار متعالی (مادر–پدر–کودک) مطیع و منقاد می‌کند.
۳۲.Pathic instant
۳۳.Qualitative differences

۳۴. Life: زندگی غیر ارگانیک.

۳۵. Haptic
۳۶. Consistent
۳۷. Logic of sensation
۳۸. Michael Schreyach
۳۹. برخی نوشتارهای تومبلی غلط املایی یا جاافتادگی دارند. خود این نحو نوشتن حاکی از نحوه نگرش تومبلی به تاریخ یونان و روم است. برای نمونه عنوان سِری ۵۰ روز در ایلیام / iliam در حقیقت lilium است که با ایلیاد هومر یعنی متنِ تولد آشیل ترکیب شده است (jones, 2016). برخی از آن‌ها کلمه‌های نامناسبی هستند که در فرهنگ عامیانه و غیررسمی استفاده می‌شود، برای نمونه المپیا ۱۹۵۷ یا المپیای لعنتی. اسامی زشت و کلمات زننده تومبلی مانند لکه‌ای بر فرهنگ مسلط غربی به شمار می‌آید، به قول جونز نقاشی‌های تومبلی مانند زخم‌ها یا شکاف‌هایی بر تعامل طولانی با روایت‌های اساسی در فرهنگ غرب است.

۴۰.Palindromic
۴۱.Consistent
۴۲. توپولوژی شاخه‌ای از ریاضیات جدید است که به مطالعه خواص اشیا و اشکال حین تغییر شکل‌ها و استحاله‌ها و پیچ و تاب خوردن برای بازشناسی آن‌ها می‌پردازد.

۴۳.Scatology
۴۴.Lexical-picture-touch

فهرست منابع

– آفرین، فریده، و اشرف‌السادات موسوی‌لر. (۱۳۹۴). «هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد دلوز با تأکید بر زیباشناسی». *شناخت*. (شماره ۷۲)، ۷–۳۰.
– بونگه، ماریو. (۱۳۹۵). *فرهنگنامه فلسفی*. ترجمه علیرضا امیرقاسمی. تهران: اختران.
– دلوز، ژیل. (۱۳۸۹). *فرانسیس بیکن: منطق احساس*. ترجمه حامد علی‌آقایی. تهران: حرفه هنرمند.
– دلوز، ژیل. (۱۳۹۱). *فرانسیس بیکن، منطق احساس*. ترجمه بابک سلیمی‌زاده. تهران: روزبهان.
– دلوز، ژیل. (۱۳۹۲). *اسپینوزا: فلسفهٔ عملی*، ترجمه: پیمان غلامی. تهران: دهگان.
– دلوز، ژیل. (۱۳۹۶الف). *انسان و زمان‌آگاهی مدرن؛ درس گفتارهای ژیل دلوز درباره کانت*. ترجمه اصغر واعظی. تهران: هرمس.
– دلوز، ژیل. (۱۳۹۶ب). *انتقادی و بالینی*. ترجمه زهره اکسیری و پیمان غلامی و ایمان گنجی. تهران: نشربان.
– سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۰). «خطوط سیال گرافیتی، میراث سای تومبلی». *هنر فردا*. (شماره ۵+ ۲۸)، ۹۴–۹۶.
– سوتریو، متیو. (۱۳۹۱). «نظریه انفصالی درباره ادراک حسی». *مسائل و نظریه‌های حسی در فلسفه معاصر*. ترجمه یاسر پوراسماعیل. تهران: حکمت.
– صلیبا، جمیل. (۱۳۹۳). *فرهنگ فلسفی*. ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی. تهران: حکمت.
– کرین، تیم. (۱۳۹۱). «مسائل ادراک حسی». *مسائل و نظریه‌های حسی در فلسفه معاصر*، ترجمه: یاسر پوراسماعیل. تهران: حکمت.
– مشایخی، عادل. (۱۳۹۲). *دلوز، ایده*، زمان. تهران: بیدگل.
– مشایخی، عادل. (۱۳۹۸). *لایب‌نیتس و امر سیاسی*. تهران: نشرنی.
- Bouge, Ronald. (2003). *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. London: Routledge.
- Bois, Yes-Alain and Rosalind E. Krauss. (1997). *Formless: A User`s Guide*. New York: Zone Books.
- Cytowic, Richard. (2009). *Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia (with an afterword by Dmitri Nabokov)*. Combridge Massachusettes: MIT Press.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. (1988). *A Thousand Plateaus*. Trans: Brian Massumi, London: The Athalone Press.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. (1994). *What is Philosophy?*. Trans: Graham Bruchel and Hugh Tomlinson. London & NewYork: Verso.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Francis Bacon: Logique de La Sensation*. paris: éditions du seuil.
- Deleuze, Gilles. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans: Daniel W. Smith. London & New York: Continuum.
- Emerling, Jae. (2005). “Gilles Delluze and Félix Guattari”. *Theory For Art History*. New York and London: Routledge.
- Jones, Jonathon. (2016). “Cy Twombly review-blood-soaked coronation for a misunderstood master”. (URL 7).
- Leeman, Richard. (2005). *Cy Tombly: A Monograph*, London: Thomas & Hudson.
- Malt, Johanna. (2016). “Cy Twombly: Sign, Meta-Sign and Sense”. *Sillage critique, watching texts : reading image*. (URL8).
- Massumi, Brian. (1998). “Sensing The Virtual, Building The insensible”. Hypersurface Architecture. Ed. Stephen Perrella, *Architectural Design*. (vol 68), 16- 24.
- Merleau-ponty, Maurice. (1968). “The Interwining –the Chaism” in *Visible and Invisible*. Ed.

Claude Lefort, Trans: Alphonso Lingis, Evanstion, Northwestern University Press.
- O`sullivan, Simon. (2006). *Art Encounter Deleuze & Guattari*, *Beyond Representation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schreyach, Michael. (2017). "History and Desire: A Short Introduction to the Art of Cy Twombly". *Digital Commons*. (URL 9).
- Simner, J. (2012). "Defining synaesthesia". *British Journal of Psychology.* (vol 103), 1- 15.
- Ward, Ossian. (10 june 2006). "The Man Who Heard His Paint Box Hiss", (URL 10).
-URL1:https://news.artnet.com/market/cy-twomblys-blackboard-painting-may-set-new-auction-record-139431(access date: 2019/ 05/ 15)
-URL2:https://arthive.com/artists/62418~Sai_Twombly/works/375872~Untitled (access date: 2019/ 05/ 20).
- URL3: https://www.pinterest.com/pin/680395456180132788/ (access date: 2019/ 05/ 20).
-URL4:https://www.artbasel.com/catalog/artwork/74369/Cy-Twombly-Venus-Adonis(access date: 2019/ 05/ 15).
-URL5:https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/nov/30/cy-twombly-review-centre-pompidou-paris#img-4(access date: 2019/ 05/ 10).
-URL6: https://www.pinterest.com/pin/680395456180132788 (access date: 2019/ 04/ 26)
-URL7:https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/nov/30/cy-twombly-review-centre-pompidou-paris (access date: 2019/ 06/ 29)
-URL8: http://digitalcommons.trinity.edu/mono/65.
-URL9: https://journals.openedition.org/sillagescritiques/4671(access date: 2019/ 04/ 23)
-URL10:https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3653012/The-man-who-heard-his-paintbox-hiss.html (access date: 2019/ 06/ 25)