تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۲/۱۹

فریده آفرین[۱]

# کالبدشکافی سه سنتزِ زمانمند دلوزی در کنش نقاشی فرانسیس بیکن با تأکید بر قیاس زیباشناختی

## چکیده

هدف از مقاله فعلی روشن کردن سه سنتز زمانمندِ دلوزی در کنش نقاشی فرانسیس بیکن با تکیه به شرح قیاس زیباشناختی و شکل‌گیری نمودار در سنتز سوم است. در سنتز اول، اکنون‌ها متوالی‌اند و ساحت اکنون حاکی از کنش و واکنش لحظه‌ای و هم‌راستای دغدغه‌های عملی است. سنتز دوم، همبودی مدارهای گذشته با اکنون است. گذشته ناب، فعلیت یکی از مدارها در خاطره، همسو با جست‌وجویی برای یافتن پاسخ به پرسشی است که سلسله متوالی اکنون‌ها را به هم می‌ریزد. با رجوع به گذشته متعارف و به هم دوختن آن‌ها اکنون‌های به‌هم‌ریخته در تسلسلی آرایش می‌یابند که تأییدکننده هویت یکپارچه و خیالی من نارسیستی است. اما پاسخ اصلی نه از مرور گذشته که از نسبت جدید یا ایده‌ای با وحدتی ناهمگون، حاصل می‌شود که ظهور امر نو و امکان آینده از آن می‌آید و تحقق آن سوژه و جهانِ او را رقم می‌زند. تحلیل سه سنتز دلوزی در کنش نقاشی بیکن، نشان می‌دهد او در زمانمندی سوم، با طی شدن سه مرحله از نیروها و امکان‌های پیشنهادی آن‌ها که آزادنه بر پهنه قلمروهای نامتعین نقاشی نشسته‌اند، به‌قاعده پیشنهادیِ نمودار به‌منزله نسبت‌های القایی نیروها در وضعیتِ وقفه گوش می‌سپارد و سپس به تنظیم سایر قسمت‌ها بافرمانِ آن می‌پردازد. نمودار برای انتقال روابط بین نیروهای چیزها به‌صورت نامشابه بر اساس قیاس زیباشناختی و برای تنظیم رنگ و نور بر اساس مدولاسیون عمل می‌کند. زمان واقعی مربوط به روابط اصیل است که نمودارِ سنتز سوم القا می‌کند و انواع زمان‌های دیگر در اثر را زیر کنترل خود می‌گیرد.

**کلیدواژه‌ها:** دلوز، سنتز، زمان، فرانسیس بیکن، کنش نقاشی، نمودار، قیاس زیباشناختی

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

**مقدمه**

برای اینکه بتوان مقدمه مناسبی برای ورود به بحث فراهم نمود، شایسته است تا دو امر از یکدیگر تفکیک گردد: امکان امر واقع و امر واقع تصویری. اما قبل از آن باید دانست تصویر/ایماژ[۱] چه خانواده‌ای را در برمی‌گیرد و منظور دلوز از امر واقع تصویری[۲] چیست؟ میشل درباره انواع تصویر/ایماژ ذکر کرده است که تصویرهای ادراک چون نمودها، انواعِ داده‌های حسی و فرم‌های محسوس به همراهِ تصویرهای ذهنی چون رؤیاها، ایده‌ها، تصویرهای حافظه، خاطره‌ها و فانتزی‌ها از خانواده تصویر/ایماژ هستند. از دیگر اعضای خانواده تصاویر، می‌توان به تصویرهای زبانی مانند استعاره‌ها، تصویر/ توصیف‌ها و نوشتار (فرم‌های نوشتاری) و تصویرهای دیداری مانند تصاویر بازتابی درآیینه‌ها، تصاویر فرافکنی و بازنمایی شده اشاره کرد. خانواده تصویر/ایماژ همچنین تصاویر گرافیکی و بصری مانند عکس‌ها، نقاشی‌ها، مجسمه‌ها، به‌علاوۀ طرح‌ها، نقشه‌ها و پلات‌ها[۳] را زیر سیطره خود می‌گیرد. شاید بتوان این مجموعه را درخت خانوادگی ایماژها نامید (Mitchell, 1984: 505) ایماژ معانی مختلفی، از همانندی[۴] و تشابه روحانیِ تمثال با اصل آن، بدون ارتباط به پیکربندی[۵] فرمال (ibid: 251) گرفته تا ابژه، مدل و الگو یا حتی فضای اجتماعی، قاب و نیز پی‌انگاره در ارتباط با اندیشه را در برمی‌گیرد. درنهایت بامعنیِ فرآیند، دامنه معنایی‌اش گسترده‌تر می‌شود (صرامی و فهیمی‌فر، ۱۳۹۷: ۹-۸).

تصاویر ذهنی مانند تصاویر گرافیکی، واقعی و بصری نیستند. با شنیدن کلمه سبز شاید رنگ سبز را در چشم ذهنمان ببینیم و یا کلمه آن برایمان تداعی شود. درنتیجه ممکن است کلمه به ذهن انسان خطور کند یا ممکن است از حواس دیگری برای زنده‌سازی آن بهره گرفته شود (Mitchell, 1984: 507). با پیگیری خط سیرِ دسته‌بندی میشل ملاحظه می‌شود که ویتگنشتاین تصاویر ذهنی، تصاویر بصری و واقعی، تصاویر زبانی (آن‌گونه که مدنظر دارد) را در یک گروه خانوادگی قرار می‌دهد و این امر نشان از فضای منطقی مشترک حاکم بر ذهن و جهان دارد[۶]. در این میان، دیاگرام یا نمودار ما را مجهز به روشی می‌کند که در آن تصاویر ذهنی و زبانی را در یک خانواده قرار می‌دهیم. از نظر ویتگنشتاین جهان احتمالاً وابسته به آگاهی نیست، اما تصاویر جهان واضحاً این وابستگی را دارند. نه به این دلیل که تصاویر به دست‌هایی برای ساختن نیاز دارند، بلکه به این علت که تصاویر نمی‌توانند بدون فریب متناقض‌نمای آگاهی دیده شوند. باوجود این، به گفته ویتگنشتاین «تصاویر ذهنی، رنگ‌ها، شکل‌ها، صداها و غیره، نقش مهمی در برقراری ارتباط از طریق زبان دارد و در همان گروهِ وصله‌های رنگ[۷]؛ در واقع دیده می‌شوند؛ معنی می‌دهند و شنیده می‌شوند» (Wittgenstein , 1958: 89؛ Mitchell, 1984: 511). از نظر ویتگنشتاین روش مناسب برای وضوح بخشیدن به رابطه تصاویر فیزیکی و ذهنی تأمل بر روشی است که ما به‌وسیلۀ آن از یک دیاگرام/ نمودار برای تصویر کردن محل پیدایش[۸] قیاس‌ها[۹] (استعاره‌های بصری)[۱۰] استفاده می‌کنیم که تئوری‌های بازنمایی را به تئوری ذهن مرتبط می‌کند (ibid: 511).

نمودار یک ساختار پسین، یک فرافکنی یا طرح گرافیکی است که بین یک ابژه واقعی و تصویر آن، ابژه واقعی و تصویر ذهنی آن، بین تصویر مادی و ذهنی روابط همپوشان برقرار می‌کند. نمودار با تکیه به یک فضای منطقی مشترک بین تصاویر مادی، ذهنی و حتی تصاویر زبان مشابهت ایجاد می‌کند. از این‌رو ویتگنشتاین آن‌ها را در یک گروه قرار می‌دهد (ibid). تصاویر (زبان)[۱۱] در رساله منطقی-فلسفی ویتگنشتاین به معنی ترجمه، هم‌ریختی و همسانی‌های[۱۲] ساختاری و ساختارهای نمادین است که از سیستم قواعد انتقال و برگردانی بهره می‌برد که به آن فضای

منطقی هم می‌گوید. از نظر ویتگنشـــتاین تصویر حتی در نت‌نویسی موسیقی، نوشتار آوایی و نیز یک شـــیار بر روی یک صفحه گرامافون شـــکل می‌گیرد، بنابراین چیزهایی که با تصاویر گرافیکی حتی در وسیع‌ترین معنایش هیچ قرابتی ندارد هم تصویر خوانده می‌شود. تصویر زبان گزاره‌های بنیادین منطق و زبان را تشـــکیل می‌دهند. تصویر بدین معنا به معنی فضای منطقی بســـتری برای سایر تصاویر فراهم می‌کند (ibid: 513).

به‌بیان‌دیگر با توجه به تراکتاتوس یا رســـاله منطقی–فلســـفی می‌توان بیان داشت که امور واقع نشـــان‌دهنده وضعیت امور در تطابق با نحو یا چینش گزاره‌های بنیادین هستند. گزاره‌های بنیادین نمی‌توانند چیز ناممکنی را تصویر کنند، بلکه صرفاً امور ممکن را تصویر می‌کنند. امور واقع ممکن، جهان‌های ممکن را می‌سازند. امور واقع مثبت همسان باوجود وضعیت چیزها، وضعیت ممکَن اشیا را تصویر می‌کنند به این دلیل که شـــرایط حاکم بر ترکیب اشـــیا با یکدیگر و قیود تعیین قرارگیری نمادها یا علائم در یک گزاره با یکدیگر هم‌ریخت می‌باشـــند. امور واقع مثبت وجودِ وضعیت چیزها و امور واقع منفی عدم وضعیت چیزها اســـت. بااینکه واقعیـــت کلیت تمام امور واقع مثبت و منفی اســـت؛ اما جهان‌های ممکن مجموعه امور واقع ممکن هســـتند و بدین ترتیب امور واقع مثبت مندرج در یک جهان تعین‌بخش امور واقع منفی همان جهان ممکن هستند (بوگن، ۱۳۸۷: ۱۱۵–۱۱۴). با نظر به تصویر زبان در خانواده تصاویر و نیز هم‌ریختی بین تصاویر زبان و چینش علائم و نشـــانه‌ها در نحـــوه گزاره‌های منطقی و زبانـــی و نیز هم‌ریختی آن‌ها باحالت‌هـــای ممکن وضعیت امور در جهان به این نتیجه می‌رســـیم که تصویر زبانی تصویری[۱۳] از فضای منطقی اســـت که توسط یک گزاره فرافکنی می‌شود. به همین دلیل می‌توان ادعا کرد ویتگنشتاین یک بُعد بصری به جنبه منطقی گزاره‌های زبانی اضافه کرده است[۱۴].

دلوز در کتاب فرانسیس بیکن: منطق احساس، با استفاده و البته حفظ فاصله از دوره اول تفکر ویتگنشتاین، از دیاگرام/نمودار، امکان امر واقع[۱۵] و امر واقع تصویری او بهره می‌برد، با این تفاوت کـــه امر واقع تصویری دیگر قرار نیســـت که انعکاس صرف وضعیتِ امـــور جهانِ همگن و کلیت یافته باشد. درحالی‌که تصویرهای زبانی تراکتاتوس نیروهای مخفی یا مکانیسم‌های فرآیند روانی نیستند، نزد دلوز حالت‌های ممکنِ وضعیت امور به‌جای روابط اشیا و انعکاس شرایط حاکم بر تعینِ زنجیره‌ای نشانه‌ها یا علائم/نام‌ها در گزاره‌ها، بر روابط نیروها و شدت آن‌ها متکی است. امر واقع رویداد جفت شدن نیروها یا در هم فرورفتنِ شدتِ عناصر نامتجانس هنگام از هم پاشیدن حالت‌های ممکن وضعیت امور جهان اســـت. رویداد از هم پاشیدنِ حالت‌های ممکنِ وضعیت امور جهان، امر واقع است. به همین دلیل، تصاویر دیگر از آن پس امر ممکن را محقق نمی‌کند، بلکه واقعیتی به معنای واقعی کلمه قابل فروسون به امر ممکن می‌دهند (دلوز، ۱۳۹۶: ۳۰۳)، امر واقع تصویری دلوزی نه بنیاد حالت‌های ممکن وضعیتِ امور بلکه تمام امر ممکن را تسخیر می‌کند.

درحالی‌که دیاگرام ویتگنشتاین روشی مناسب برای وضوح بخشیدن به رابطهٔ تصاویر فیزیکی و ذهنی است، دلوز در کتاب فرانسیس بیکن: منطق احساس، نمودار[۱۷] را مجموعه‌ای کاربردی از لکه رنگ‌ها و رد–خط‌ها می‌داند که امکان امر واقع را برجســـته می‌کند، اما خودش امر واقع را تشـــکیل نمی‌دهد. منشأ امر واقع تصویری یا ایماژ، یعنی نمودار ادراکی و مفهومی نیست، این منشأ را امکان امـــر واقع یا بذر ریتم می‌نامد که مجازی و واقعی اســـت (دلـــوز، ۱۳۸۹ب: ۲۱۲). به‌عبارت‌دیگر، در قاموس دلوز، منظور از امکان امر واقع شرایط تولید یا شرایط ظهور تصویر است که از آن متفاوت می‌باشد. شرایطی که از تجربه به معنی متعارف برنیامده، اما بر تجربه قابل اطلاق است. این شرایط

از ناممکن شدنِ امکان‌ها برمی‌آید. واقعیت نیز نه مجموعه امور ممکن مثبت و منفی که واقعیت شدت و شدن یا تغییرِ تغییر است.

در مجموع می‌توان بیان داشت یکی از شرایط یا شرط پدیداری تصویر/ ایماژ یا امر واقع تصویری[۱۷]، زمان است؛ اما چه نوع زمانی؟ طی دو بخش یک: تشریح سه سنتز زمانمند نزد دلوز با اتکا به کتاب تفاوت و تکرار و درس گفتارهای کانت و دوم: با کالبدشکافی سه سنتز یا زمانمندی دلوزی در فرآیند آفرینش فرانسیس بیکن با تحلیلِ اثر مرد زیر چتر ۱۹۴۶م و شرح آن در کتاب فرانسیس بیکن: منطق احساس، درصدد پاسخگویی به این سؤال هستیم. شکل‌گیری زمان ناب و واقعیِ نمودار در سنتز سوم، به‌عنوان یکی از شروطِ شکل‌گیریِ امر واقع تصویری به هستیِ ایماژ در یک قاب زیباشناختی تعین می‌بخشد[۱۸] .

## پیشینه پژوهش

با عنوان مشخصِ کالبدشکافی سه سنتزِ زمانمند دلوز در کنش نقاشی فرانسیس بیکن با تأکید بر قیاس زیباشناختیِ مقاله و پایان‌نامه‌ای در پایگاه‌های اسنادی به زبان فارسی ثبت نشده است. مقاله پیکاسو، مسئله تصویر و زمان (خوانش دولوزی پیکاسو) به قلم کامبیز حضرتی بیشتر به بسط زمان در سینما و کاربست آن در حیطه تجسمی می‌پردازد و از حیث طرح مسئله و نوع تحلیل با مقاله حاضر تفاوت دارد. درباره مسئله زمان از نظر دلوز بیشتر از عرصه تجسمی به سینما پرداخته شده است. در این راستا می‌توان به مقاله هستی، زمان و سینما، تألیف مهرداد پارسا و علی فتح‌طاهری اشاره کرد که محل تمرکز مؤلفان برخوانش دلوزی از زمان برگسونی در سینما است. وجه قابل توجه مقاله حاضر بر شرح زمانمندِ کنش هنرمندی است که در اثرش فرم ناب زمان تکوین می‌یابد. در مورد پیشینه مبانی نظری، کتاب دلوز مانند تفاوت و تکرار و درس گفتارهای دلوز درباره کانت، مقاله ایده تکوین در استتیک کانت در کتاب جزیره متروک، به همراهِ کتاب دلوز، ایده، زمان و مقاله منطق تکوین زمان در تفاوت و تکرار دلوز، نوشته عادل مشایخی، چارچوب نظری پژوهش حاضر را مشخص کرده‌اند. کتاب‌های مهم فرانسیس بیکن: منطق احساس دلوز ترجمه حامد علی‌آقایی، فرانسیس بیکن در گفتگو با میشل آرشمبو ترجمه قاسم روبین و گفتگوی دیوید سیلوستر با فرانسیس بیکن ترجمه شروین شهامی‌پور، به آثار، نحوه آفرینش و کنش نقاشی این هنرمند اختصاص یافته‌اند که از حیث هم‌راستایی با بخش سوم موضوع پژوهش منابع غنی و کمک‌رسانی می‌باشند.

## سه سنتز زمانمند نزد دلوز

با توجه به زمینه‌هایی نشان می‌دهیم نزد دلوز زمان ناب چگونه قابل تبیین است. وقتی از گذر عمر صحبت می‌کنیم استعاره‌های مفهومیِ درهم‌پیچیده با حرکت و اشاره‌های مکان را به کار می‌بریم. برای نمونه از قطار زندگی، راه، مقصد و رهرو یاد می‌کنیم. این کاربرد انعکاس فهم دوران باستان از زمان است. زمان در دوران باستان مقدار حرکت، مسافت یا عدد را نشان می‌دهد[۱۹] . زمان مانند دری که بر پاشنه لولایی در جهات مختلف حرکت می‌کند، ابتدا بر لولا قرار داشته است. این امر بر «تبعیت زمان از چهار جهت اصلی دلالت می‌کند» (دلوز، ۱۳۸۹الف: ۱۳) که درنهایت سرسپردگیِ زمان به مکان، جهت و حرکت را می‌رساند. در این دیدگاه گویی همیشه چیز دیگری القا کننده زمان است، اما در نگرش مدرن، زمان از لولا در می‌آید و به تعبیری از آن به بعد «زمان بی‌چفت و بست

است» (همان). در این طرز تلقی زمان دیگر نه بر اساس حرکت، استعاره‌های حرکت و نه بر اساس مکان تعریف می‌شـــود؛ زیرا نگرش مدرن برای شکل دادن به تجربه‌ی ما، با قرار دادن صورت‌های ناب زمان و مکان[۲۰] به‌عنوان فرم‌ها و قالب‌های مســـتقل؛ تهی و ناب، زمان را از تبعیت حرکت آزاد کرد. (Deleuze, 1978/03/14).

به‌وضوح زمان، از قید و بند حرکت و مکان آزاد شده است. «زمان دیگر با حرکت که آن را اندازه می‌گیرد مرتبط نیســـت، بلکه این حرکت اســـت که با زمان که آن را مشروط می‌کند مرتبط است.» (دلوز، ۱۳۸۹الف: ۱۴) بنابراین زمان به‌درستی در دیدگاه مدرن برای خودش و در خودش، پارامتر شـــده و از حالتِ دایره‌ای بیرون آمده اســـت. دلوز با سه ســـنتز، تکوین فرم ناب زمان را توضیح می‌دهد. زمان ناب در نظر دلوز به خط راســـتی متشکل از بی‌نهایت امکان یا روزنِ بی‌نهایت، تبدیل گردیده اســـت، مشـــابه فنری که پیچ و تاب آن از هم باز می‌شود. هر امکان یا روزنِ روی این خط راست به‌منزله اکنون؛ خود دربردارنده مدارهای گذشته و امکان‌های آینده است. حضور سمج یکی از مدارهای گذشـــته در روزنِ اکنون همبودگی روایی یا خیالی اکنون و گذشـــته را شکاف می‌دهد، آینده را به‌منزله امر مجازی و واقعی رقم می‌زند. درنتیجه می‌توان گفت «زمان درون ما نیست زمان درونیتی است که در آن به سر می‌بریم حرکت، زندگی و تغییر می‌کنیم» (Deleuze, 1989: 82). زمانِ ناب مجازی متعلق به هیچ‌یک از زمان‌های تقویمی[۲۱] نیست. به تعبیری زمان اصیل، فرم تهی است و میدان مســـئله و فرمان «تو باید» را همین فرم تهی از اکنون‌های متوالی برمی‌انگیزد، فرم تهی یعنی تهی از اکنون‌های متوالی (مشایخی، ۱۳۹۲: ۳۲)

با این توضیح روشـــن دلوز قصد داشـــت زمان را روی پای خود بایســـتاند و از اتکا به حرکت انتقالی در مکان یعنی تلقی کرونولوژیکی و عینی نجات دهد. همچنین با پرهیز از درون‌گرایی زمان را از اتکا به سوژه رها کند. در این طرز تلقی دیگر نمی‌توان گفت، امروز برای من هزار سال گذشته است، زیرا بیان این جمله به شرایط درونی، روحی و روانی سوژه و تلقی او از زمان بستگی دارد. در این دیدگاه اگر در شـــرایط بد و نامناسبی باشیم گویی زمان کِش می‌آید و خلاف آن هم صادق اســـت. برای پرهیز از این نسبیگرایی زمانی، دلوز به نوع دیگری از زمان یعنی زمانی که نمی‌گذرد، یا فرم تهی و ناب زمان متوسل می‌شود که از هر دو تعین ابژکتیو و سوبژکتیو رها می‌باشد؛ یعنی نه متکی به تعینات عینی جهان و نه متکی به حال ســـوژه اســـت. این زمان، شرط تکوینی زمان‌های دیگر اســـت. در حقیقت دلوز نمی‌گوید آن زمان‌ها وجود ندارند یا مهم نیســـتند، بلکه معتقد اســـت باور به زمان بدین دو شـــکل کافی نیســـت و خمیره غیرتقویمی زمان را نشـــان نمی‌دهند. بنابراین او قائل به ســـه ســـنتز زمانمند است که شرح و روشن کردن پیوســـتگی بین آن‌ها و ارتباطشان با ســـاحت‌های اگزیســـتانس، یکی از اهداف مقاله است. مسئله دلوز شـــرح تکوین زمان ناب به‌عنوان خمیـــره غیرتقویمی و فرم تهی و به‌منزله شـــرط شـــکل‌گیری انواع زمان‌ها یعنـــی زمان تقویمی و سوبژکتیو با توجه به ساحت‌های هستی‌شناختی یا اگزیستانس است. سه سنتز زمانمندی که در این مقاله بدان اشاره می‌شود نزدیکی‌ها یا شباهت‌های دوری با بحث‌های کانت درباره سنتز استعلایی، فرم ناب زمان در حساسیت و ماهیت زمانیِ شاکله دارد. فرم ناب زمان و مقوله‌ها نزد کانت مستقل از حال و احوال ســـوژه و به‌صورت پیشینِ به او داده شده است، به قول دلوز در مقاله ایده تکوین در زیباشناســـی کانت، فرم‌های پیشین کانتی در نقد اول در برابر مسئله تکوین متوقف می‌شوند و امکان توضیح تکوین در نقد ســـوم کانت فراهم می‌آید که متفکران پساکانتی بدان پرداخته‌اند (De-leuze, 2004:59-60).

مفروض زمانی دیگر بحث کانت شـــاکله[۲۲] است. شاکله واسطه زمانی است که تعین مفهومی و تعین زمانی-مکانی را با تنظیم زمان، ریتم و شـــدت آن‌هـــا در ارتباط باهم قرار می‌دهد[۲۳]؛ یعنی دو چیز ناهمنسخ را با عامل زمان کنار هم می‌نشاند. شاکله کانتی، با ربط دادن دو چیز ناهمنسخ، امر واقع را ممکن می‌کند. شاکله در مواردی قاعده تولید[۲۴] یا قاعده‌ای است که امکان خلق چیزی را در تجربه فراهم می‌کند و برای همه زمان‌ها معتبر اســـت. شـــاکله در مکانیسم شناخت کانت با نشانه، نمونه و نماد متفاوت است (آفرین، ۱۳۹۸: ۱۰-۹). اما ریشه داشتن بدین معنا نیست که مسیر اندیشه و حرکت این دو متفکر یکی اســـت. تفاوت‌های عمیق این دو متفکر از آنجا ســـر برمی‌آورد که دلوز برخلاف سنت مسلط متافیزیک و رابطه دوگانه ذهن و عین و سوژه و ابژه بر آن است که شناخت نه فرآیندی ذهنی بلکه توان اســـت. فهم پیش از آنکه فعالیتی در ذهن باشد وابسته به «عمل» در یک وضعیت حدی اســـت. زندگی واقعی درگیری‌ای هم‌بستۀ توانِ برساخته‌ی این وضعیت است. زمان اصیل، ناب و واقعی هم در این وضعیت شکل می‌گیرد. سه نوع سنتز زمانمند نزد دلوز توازی‌هایی با سنتزهای «دریافت»[۲۵] و «بازتولید»[۲] همراه قاعده «بازشناسی»[۲۷] و همچنین «شاکله‌سازی» دارند که به‌عنوان فعالیت‌هایی تألیفی و گردآورنده در نظر گرفته می‌شـــوند (Deleuze, 1978/04/04). بنابراین نباید آن‌ها را با ســـه بعد زمان یکی در نظر گرفت. در هر مرحله، ســـنتز خاصی جریان دارد که سه بعد زمان را در برمی‌گیرد و البته یک بُعد در آن مســـلط می‌شـــود. در سنتز نوع اول اکنون، در نوع دوم گذشـــته و گذشته ناب و در نوع سوم امکان آینده و خلق امر نو ابعاد مسلط هستند (مشایخی، ۱۳۹۳: ۵۹). هر سه سنتز زمانمند به‌صورت انفعالی و خارج از تصمیم و اراده «من» در ساحتی از اگزیســـتانس روی می‌دهند و درجه‌ای از عمل یا «فعل» خاص همان ساحت را می‌طلبد. ربط مباحث مطرح شده در این بخش با مقدمه و ادامه مباحث مقاله بدین‌صورت قابل‌طرح است که در هر ساحتی مطابق سنتز زمانمندِ خاصی سنخی از تصویر پدیدار می‌شود (مشایخی، ۱۳۹۲: ۷۴-۷۵). هر سنتز شیوه پدیداری یا تصویر خودش را دارد. سنتزهای سه‌گانه زمان به‌صورت انفعالی رخ می‌دهند و همبسته هر سنتزی تصویری شکل می‌گیرد. اما تصویر/ایماژ ناب یا امر واقع تصویری با توجه به تکوین امکانِ امر واقع و شرایط ظهور تصویر، در سنتز سوم شکل می‌گیرد. سنتز سوم دو ساحت و ســـنتز اکنون و گذشته را پشت سر می‌گذارد و به تکوین زمان ناب و تهی نموداری ختم می‌شود کـــه به‌منزله قاعده‌ای، تولید تصویر ناب یا امر واقع تصویری را ممکن می‌کند. نکته مهم این اســـت که وقتی دلوز از امر واقع تصویری یاد می‌کند منظورش تصویری اســـت که شرایط تولیدش از دل امکان آن بیرون می‌زند.

## سنتز اول: اکنون

ســـنتز گونه‌ای در هم فشـــردن دو امر متفاوت به طریقی است که هیچ بعد و امتدای میانشان نماند. چنان در یکدیگر بیامیزند که نســـبتی از این نزدیکی به وجود آید. (مشـــایخی، ۱۳۹۳: ۵۸) ماحصل ســـنتز اول اکنونِ کنونی است که بنیانی منفعل برای گذشته و آینده یعنی اکنون گذشته و اکنونِ در راه، ایجاد می‌کند. اکنون از وقفه در کنش و واکنش، شـــکل می‌گیرد. اکنونِ به‌طورکلی نه این لحظه یا آن لحظه، بلکه به‌عنوان بسته‌ای از اثرهای تکرارشونده منقبض و متوالی است. (مشایخی، ۱۳۹۳: ۵۹) اکنون ناب، یا اکنونِ به‌طورکلی شـــرط منطقی امکان اکنون‌های متوالی اســـت و تکرار آن‌ها را فراهم می‌آورد. بنابراین سنتز اول، ساحت خستگی و گریز، عادت و تداعی[۲۸] است. خستگی نقطه‌ای را نشان می‌دهد که در آن روح دیگر آنچه بدان نگریسته می‌شود را نمی‌تواند در هم بکشد و منقبض

کند. اینجاست که از نظرگاه فعالِ سنتز، پدیده‌ای مانند «نیاز» درک می‌شود. اما از جانب منفعل سنتز، خستگی عظیم «بی‌نیازی» پنداشته می‌شود (Deleuze, 1994: 77). از تاب و تب افتادن از واکنش‌های لحظه‌ای و دوباره به تقلا افتادن در یک سیلان بی‌معنا، متضمن هر عملی است که برای رفع نیاز انجام می‌شود. اکنون ناب «به‌طورکلی»، به‌منزله یک بنیاد نه علت، امکان تکرار تکینگی‌های منظم شده و منقبض در زنجیره‌های تداعی را فراهم می‌آورد. به‌طورکلی قلمرو دغدغه‌های عملی است (مشایخی، ۱۳۹۳: ۵۹). سنتز منفعل اول خود سطوح و تداعیاتی دارد که باید آن‌ها را در نظر بگیریم (Deleuze, 1994: 73). «اکنون به‌طورکلی» از وقفه در واکنش نشان دادن به یک کنش در یک سیلان بی‌معنا سر برمی‌آورد. وقفه از خستگی پس از تلاش به وجود می‌آید. وقفه یعنی پس از دریافتِ کنش، متوقف شدن و آغازِ مجدد.

## سنتز دوم: زمانمندی گذشته و گذشته ناب

گذشته به مفهوم متعارف یعنی اکنونی که گذشته است. اما گذشته با سپری شدن اکنون شکل نمی‌گیرد، بلکه همبودِ[۲۹] اکنون است و به بیان دقیق‌تر هر اکنونی با گذشته خاص خودش به‌منزله یک همزاد همبود است (مشایخی، ۱۳۹۲: ۹۱). اگر گذشته به‌منزله بنیان اکنون‌های متوالی وجود نداشته باشد، هیچ اکنونی قادر به گذشتن و عبور کردن از خودش و پیوستن به اکنون دیگر نمی‌شود. گذشته تکرار شروط است و استحاله یا دگردیسی[۳۰] را در اکنون تقویم می‌کند (Deleuze, 1994: 93). بنابراین طی سنتز دوم گذشته شکل می‌گیرد. گذشته بماهو گذشته، سر برآوردن «نشانه‌ای» است که آرامش اکنون را به هم می‌زند (مشایخی، ۱۳۹۳: ۵۹). «نشانه‌ای» که در سطح دیگر، در سنتز فعال در قالبی روایتی بر پایه‌ی رانه‌های نارسیستی گسترش داده می‌شود. گذشته ناب پرسش انفعالی در باب نشانه‌ای است که سر برآورده و پاسخ پرسش از جانب سنتز فعال (بر اساس اراده من) داده می‌شود. در این وضعیت امکان ادامه و پیوستگی از سر عادتِ دغدغه‌های عملی از بین می‌رود. گذشته ناب منظور نه این گذشته خاص یا آن گذشته از دست شده، بلکه «گذشته به‌طورکلی» است که بستری برای گذشتن اکنون‌ها فراهم می‌کند. «گذشته‌ی ناب لحظه‌ای است که قابل‌تقلیل به هیچ‌کدام از اکنون‌هایی که متوالیاً می‌گذرد[۳۱] نیست، بلکه تمام لحظه‌های اکنون را رصد می‌کند و بر آن‌ها نظارت می‌کند» (Deleuze, 1994: 78). برای بررسی امکان‌ها و پاسخ به چرایی سر برآوردن این نشانه به‌منزله گذشته ناب[۳۲] یا امر وقفه‌انداز به گذشته رجوع می‌شود. در این مرحله پیوستگی عادت‌های اگزیستانس، کنش و واکنش‌های لحظه‌ای و آنی از هم می‌پاشد و به گسست تبدیل می‌شود، گسستی میان یک بعد و قبل. این بعد و قبل باهم هم‌تراز، متجانس و به عبارتی هم‌قافیه نیستند. گذشته ناب از دل همین شکاف به وجود می‌آید. گذشته ناب سؤال بی‌پاسخ مانده‌ای است که به امر سمج و مزاحم تبدیل می‌شود. همین سؤال بی‌پاسخ مانده، زمینه تسلسل دو اکنون از هم گسسته و پاسخی البته کاذب را فراهم می‌کند. به یاری گذشته ناب هم‌اکنون‌ها تسلسل از هم گسیخته‌شان را در آرایشی جدید می‌یابند و هم به تعبیری روایت و هویتی یکپارچه و خیالی با من نارسیستی شکل می‌گیرد؛ اما ازآنجاکه پاسخ‌های کاذب و جعلی همچنان در پاسخگویی سؤال سمج ناتوانند، سؤال مطرح‌شده در سلسله اکنون‌های داده شده مانند زمینه مسائل از تا باز می‌شود و بافرمانی برای جستجو و پاسخ و حل مسئله پیش می‌تازد (Deleuze, 1994: 85). در حقیقت سؤال بی‌پاسخ بنیادِ میدان مسئله و سنتز سوم را شکل می‌دهد.

## سنتز سوم: ظهور امکان و آینده

هنگامی‌که میدان مسـئله شکل می‌گیرد، سنتز سوم با سه مرحله به جریان می‌افتد و در مرحله اول پاسـخ به گسستگی پیش‌گفته «دلالت بر رویداد و عملی می‌کند که پیوستگی نهانی را در خود نهفته اما باعث می‌شود اتحاد و یکپارچگی «خود»[۳۴] از دست برود. آن‌ها (رویداد و عمل) حین تلاش برای هم‌تراز کردن خودشان با این «خود» روی‌شان را از «خود» برمی‌گردانند آن را تکه‌تکه می‌کنند. در این میان، «خود» هر چه به آن‌ها نزدیک و شـبیه، می‌شـود در همان حال از خود بیگانه می‌گردد» (Deleuze, 1994: 89-90). به همین دلیل در این نوع زمانمندی با اسـتحاله واقعی روبرو هسـتیم[۳۵]. در زمانمندی سـوم اسـت که خود، با خودی بیگانه رویارو می‌شود و امکان رویارویی با تغییر و اسـتحاله پیش می‌آید. در مرحله بعد اتحادی بین دو امری که باهم سـنخیتی ندارند روی می‌دهد. این دو لحظه ناهمسـنخ در یک تصویر جدید گرد هم می‌آیند و متناسـب با آن عمل= ایکس را رقم می‌زنند. این تصویر جدید، غیابِ بودن اسـت، تهی‌ای که به اگویی منحل شـده نشان می‌برد. پشت تصویر حتی تصاویر خونین و شـرحه شرحه هیچ نیسـت جز ذهنی که این تصاویر را با سردی غریبی نظاره می‌کند (دلوز، ۱۳۹۶: ۲۵۲). تصویر نه به والا بودن محتوایش که با فرمش یعنی با تنش درونی‌اش تعریف می‌شود، یا با نیرویی که این فرم یا تنش تجهیز می‌کند تا خلأ ایجاد کند یا حفره بتراشـد. تصویر، ابژه نیست بلکه فرآیند است نمی‌دانیم این تصاویر چه توانی دارند تصاویری که از نظرگاه ابژه این‌قدر ساده‌اند (دلوز، همان: ۳۰۷) تصویر نه چیزی برای دیدن بلکه خودش چیزی اسـت. انرژی آن، اتلاف گراست. تصویر به‌سرعت تمام و تلف می‌شود، چون خودش وسیله پایان دادن به خودش است. تصویر تمام امر ممکن را تسخیر می‌کند تا آن را به جهش وادارد.

زمان ناب، خمیره غیرتقویمی دارد و فرمانی است تخطی‌ناپذیر که الزامش ما را توانا می‌کند به آنچه اکنون توانا نبودیم. فرمان تخطی‌ناپذیر، جهانی که از زمانمندی اکنون خلق می‌شود را از کلیت می‌اندازد. مقوم این جهان از کلیت خارج شده، زمان ناب است. تا وقتی خود را بر امکان‌های جهان دارای کلیت برای رفع نیاز می‌افکنم در مدار اکنونم، وقتی نمی‌افکنم، رویدادی مرا از حرکت، عمل در ساحت کنش و واکنش و دریافت کردن و ادراک کردن بازداشته است. این وقفه، نشان از رویارویی با امری از حدگذشتنی یا یک نشانه دارد. دلوز از نحوه‌های وجود داشتن در یک وضعیت حدی بحث می‌کند که امکان‌ها ناممکن می‌شوند و افکندن بر آن نمی‌توان. در وضعیت مذکور به‌ظاهر اندیشیدن و عمل کردن متوقف می‌شـود، اما سـطحی از «فعل» به جریان می‌افتد. در این وضعیت؛ اندیشیدن یعنی رویارویی با حد اندیشه «در نقطه آشوبناک متلونِ قوس و قزحی» (Deleuze,1978/03/28). در ایـن لحظه نیروهای خارج‌اند ، که فرمان می‌راند. نیروهای خارج[۳۶] در لباسِ زنجیره ارجاعی ابژه‌ها و هسـتنده‌های جهان «به معنی کلیتی که در آن همه‌چیز بر اسـاس کارکرد انسانی‌اش معنا دارد» (سـارتر، ۱۳۹۴: ۱۴-۱۵)، فرو نمی‌روند، بدان نمی‌توان اندیشید، تنها می‌توان حسش کرد. نیروهای خارج از خارج نمی‌آیند اندیشـه را به‌واسـطه‌ی نااندیشـیدنیِ ناهم قافیه، در وضعیت خارج قرار می‌دهند. آنچه فرمان می‌راند، فرم ناب زمان به‌منزله‌ی فرمانی برای «عملی قهرمانانه» اسـت. زمان ناب مانندِ زمان ایونِ[۳۷] رواقیون[۳۸]، زمانِ شدن یا گذار است اما خود نمی‌گذرد. ایون برخلاف حالت دَوَرانی کرونوس در طول خط مستقیم گسـترده می‌شود (deleuze, 1990: 165)، از این‌رو، این نوع زمان رادیکال‌ترین فرم تغییر است. فرم تغییری که خودش تغییر نمی‌کند. دلوز ایون را به‌جای ابدیت ارسطویی می‌نشاند[۳۹]. به گفته او: «زمان (ناب) آن چیزی است که میل می‌کند به سمتِ چیزی، به قول هولدرلین هیچ و به قول هایدگر به سـمتِ مرگ» (Deleuze, 1978/03/21). یعنی به‌سوی هیچ امکانی

در کلیت جهان، به سمت هیچ تصویر وحدت یافته‌ای با من نارسیستی. از سنتز سوم تصویری ناب شکل می‌گیرد که به سایر تصاویر بُعد امتدادی تعین می‌بخشد و همین تصویر ناب با تکیه به‌شرط شـــکل‌گیری‌اش یعنی زمان ناب در سنتز سوم مقوم ســـوژه و جهان او می‌شود (مشایخی، ۱۳۹۳: ۵۹ و ۶۰). درنتیجه می‌توان گفت در هر ســـنتز، بُعدی از زمان تســـلط دارد و «هر ســـه قوام‌بخش ناخودآگاه‌اند» (Deleuze, 1994: 114-115).

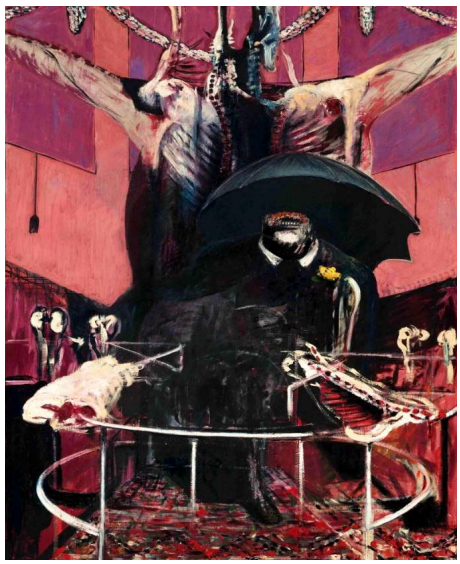
## تحلیل سه سنتز دلوزی در کنش نقاشی فرانسیس بیکن

در ایـــن بخش با تحلیل فرآیند آفرینش یک اثر از فرانســـیس بیکن یعنی مـــرد زیر چتر (۱۹۶۴م) و تشریح فرآیند شکل‌گیری امکان امر واقع و امر واقع تصویری که در کل یک ایماژ است از سه نوع سنتز زمانمند دلوز، بحث خواهیم کرد.

### سنتز اول: زمانمندی اکنون، داده‌های فیگوراتیو و کلیشه‌ها

برای انضمامی کردنِ ســـه سنتز، به شرح کنش نقاشـــی فرانسیس بیکن می‌پردازیم. سنتز زمانمند اکنون، هنگامی رقم می‌خورد که تصاویر آشنا، هنرمند را دوره می‌کنند. چه وقتی‌که به تابلوی سفید خود می‌نگرد، چه زمانی که محیط اطراف، کلیشـــه‌های فیزیکی، حتی کلیشه‌های روانی و واکنش به آن‌ها (که خود کلیشه است) را از نظر می‌گذراند و منتظر ظهور ایده (نمودار) است. «صفحه تابلوی ســـفید نزد نقاش به‌مثابه لوح سفید نانوشته‌ای نیست که او باید آن را پر کند بل این صفحه از آغاز پر اســـت» (Deleuze, 1981/03/31). این‌گونه است که از دامن تصویر آشنا به تصویر/کلیشه‌ای دیگر می‌لغزد و این دقیقاً ســـیلان بی‌معنا و توالی اکنون‌هاســـت. به نظر این غرق در کلیشه بودن، فاجعه اول اســـت که حضور همیشگی، نرم، بی‌صدا و آشـــنای تصاویر از پیش آزموده را نشان می‌دهد. همان قلمرویی که دغدغه‌های افراد را بر اســـاس نیاز و عادت شکل می‌دهد. «در حقیقت عادت‌هایی که چنین انقباضی/درهم‌فشردگی[۴۰] از آن شکل گرفته است، تأملات، نیازها، خستگی، رضایت‌خاطر، بنیاد سنتز اول را پی می‌ریزند» (Deleuze, 1994: 81).

در این ســـطح نوعی از تصویر پدیدار می‌شود که بیشتر کلیشـــه‌ای، دیده‌شده و تکراری است. هجوم همیشـــگی تصاویر ناپایدار که به‌ندرت در ذهن ماندگاری دارند و روی‌هم اثر می‌گذارند نیازِ به دریافت پیام یا اطلاعات از طریق دیدن را برآورده می‌کند و به‌ســـرعت به عادت تبدیل می‌شـــود (بیکن و آرشـــمبو، ۱۳۸۰: ۹۹). طبیعی بودن روند دریافت ســـازوکار تصاویر و حکومت بر بینایی، هنرمنـــد را به وقفه و دوباره به واکنش وامی‌دارد: «وقفه عبارت اســـت از وقفه در واکنش؛ گونه‌ای خستگی و کنار کشیدن پس از دریافت کنش و سپس تلاش متعاقب آن» (مشایخی ۱۳۹۳: ۵۹)، وقفه عبارت است از قطع شدنِ واکنش به تصاویر آشنا که هنرمند را مجاب به دریافت دوباره تصاویر و گردن نهادن به سلطه‌ی آن‌ها می‌کند. همان‌طور که خانواده‌ی تصویر/ ایماژ حوزه‌های مختلفی چون گرافیکی، زبانی، ادراکی و ذهنی را در برمی‌گیرد کلیشه‌های هرکدام از این دسته و گروه‌بندی‌ها هم در نوع خودش متفاوت و متمایز اســـت. هنرمند، از هجوم[۴۱] بی‌دلیل کنار می‌کشد و دوباره مشغول می‌شود. «این کنار کشیدن و تلاش متعاقب آن معادل دغدغه عملی، است» (همان: ۵۹). بعد از وقفه، تـــلاش دوباره برای دریافت تصویـــر؛ صورت می‌گیرد. از وقفه در دریافـــت تصاویر و دوباره از سرگیریِ آن، اکنون به وجود می‌آید.



**تصویر ۱.** مرد زیر چتر، ۱۹۴۶، فرانسیس بیکن ، رنگ و روغن، **منبع** :URL 1

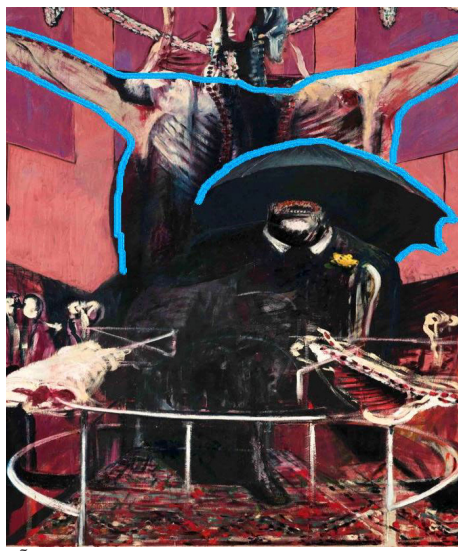
می‌دانیم زندگیِ مطابق قواعد عقل سلیم و یا امکان‌های سازمان بصری، اغلب تعداد محدودی از امکانات در دستانِ هنرمند می‌گذارد؛ زیرا تبعیت از آن‌ها، مانند حرکات موجود در بازی شطرنج، در چارچوب‌های خاصی صورت می‌گیرد و این محدودیت به خلق امر نو منجر نمی‌شود. این شرایط به باور بیکن «هوشمندی بیشتری برای انسان رقم نمی‌زند و به فکر آوردن آن‌ها، ذهنیتی نکته‌سنج و منتقد به بار نمی‌آورد.» (بیکن و آرشنبو، ۱۳۸۰: ۱۰۱) در این وهله هنرمندی که کیفیات، حال و حالاتش را از القای قوانین هنجاریِ سازمان بصری کسب کرده است، توهم آزادی دارد. گویی مجبور باشد برای آفرینش، صرفاً به بازی شطرنج تن دهد که در آن در نقش یک مهره بازی شطرنج صرفاً می‌تواند حرکات محدودی داشته باشد و از میان آن امکان‌های محدود هم آزاد است یکی را برگزیند. برای هنرمند «بهترین حرکت یا ترکیب حرکت‌ها، آن کاری است که تعداد معینی از مهره‌ها همراه با ارزش‌های معینی را موجب می‌شود» (دلوز، ۱۳۹۱: ۸۵). در این سطح قواعدِ بازشناسی (فهم) ناظر به ترکیب‌بندی‌هایی است که هنرمند با آن اثرش را به انجام می‌رساند و بیشتر در بند تکنیک‌هایی وابسته به فیگوراسیون و روایت‌های آشنایِ اسطوره‌ای، تاریخی، ادبی می‌ماند. فیگوراسیون، مهم‌ترین ویژگی‌اش این است که فرصت سیلانِ رنگ، خطوط و منحنی‌ها به هم را نمی‌دهد، چون «حرکت رنگ از یک خط و منحنی به خط و منحنیِ دیگر آن را به شخصی (چیزی) که قصد کشیدن آن را» (بیکن و سیلوستر، ۱۳۸۸: ۱۱) دارد، شبیهِ متفاوت می‌کند.

در این سطح؛ حالها و اثر/ احساس‌های لحظه‌ای که هنرمند معروضشان واقع می‌شود مرتب محو می‌شوند، تکراری‌اند و ملال‌انگیز و حتی اگر به لحاظ عصبی تأثیرگذار باشند اما درنهایت از بین می‌روند. حتی اگر عمیق‌تر از حال‌های لحظه‌ای بتوانند با تأمل، حالِ لحظات قبل را در خود حفظ کنند، اما چیزی جز داده‌های فیگوراتیو را بازنمایی و منعکس نمی‌کنند. به همین دلیل به گفته هنرمند «اتاق‌هایی پر از تصویر می‌بینم، درست مثل اسلاید دنبال هم رد می‌شوند. می‌توانم تمام‌روز خیال‌پردازی کنم و اتاق‌هایی پر از نقاشی ببینم. هرچند تابه‌حال نتوانسته‌ام آن‌ها را همان‌طور که به ذهنم می‌آیند بکشم، نمی‌دانم، چون محو می‌شوند» (همان: ۱۹). حضور تصاویر رژه‌وار، پر بودگی و محو شوندگیِ آن‌ها مربوط به اکنون است. در واقع «به‌طور حتم چیزی که هر کس مشتاقانه

امید انجام آن را دارد این است که فیگوری نقاشی کند تا دیگر کارها را محو و بی‌رنگ کند، فشردن همه‌چیز در یک نقاشی» (همان). هنرمند به‌طور ناخودآگاه منتظر چیزی یا ایده و تصویری است که از میان این تصاویرِ رژه‌وار و متداعی که اکنون او را دوره کرده‌اند، راه فرار از بن‌بست فیگوراتیو را به او بنمایانند.

## سنتز دوم: زمانمندی گذشته، تصاویر موجود در نیت نقاش

در مرحلـــه بعد از میانِ همیـــن تصاویر که با دخالت حافظه رژه‌وار جلـــوی او راه می‌روند ناگهان تصویر، نشـــانه‌ای برخاسته از ســـطح حافظه غیرارادی[۴۲] یعنی یک پرنده فیگوراتیو در یک مزرعه و در حال فروآمدن بر زمین ســـر برمی‌آورد، هنرمند را به خود مشـــغول می‌کند. این تصویر خود را حفظ می‌کند و با الحاح و ســـماجت در خاطره فعلیت می‌یابد. این حفظ شـــدن خود گویای گذشته متعارف اســـت. ضمن این سماجت، سؤال چگونه از بن‌بست فیگوراسیون و بازنمایی باید گریخت؟ هـــم توجه نقاش را به خود معطوف می‌کند. نقـــاش از میان تصاویری که به‌طور ناخودآگاه دیده و به‌قصد یا نیت[۴۳] او راه‌یافته است، مانند گوشت قصابی، مردی با چتر و فرش، راه گریزی می‌خواهد تا از بازنمایی مســـتقیم پرنده‌ای در حال فرود در یک مزرعه اجتناب کند. در حقیقت به دلیل تفاوت فیگوراسیون و فیگور[۴۴]، هنرمند در تلاش است تا به فیگور دست یابد. این تلاش برای یافتن پاسخ و جست‌وجوی راه فرار با گریز به تصویر گوشت قصابی، مردی با چتر و فرش خود نشان از گذشته ناب دارد. این تصاویر یعنی فرود پرنده، گوشت قصابی، مردی با چتر و فرش‌هایی که بیکن بدون هدف از پشتِ ویترینِ مغازه‌ها آن‌ها را دید می‌زده؛ به‌صورت غیرارادی حفظ و در کنار هم شور و طنینشان مشدد می‌شود. استمرار آن‌ها کنار هم هویت یکپارچه هنرمند را دوپاره می‌کند، هویتی که به بصری بودن، روایی بودن و فیگوراسیون آثار منجر می‌شود. ازآنجاکه انسان به ابداع نیاز دارد و نمی‌خواهد همین‌طور به دوباره‌سازی گذشته ادامه و ادامه دهد بازتولید مستقیم یا تکرار مستقیم گذشـــته راه‌حل و چاره‌ساز نیســـت (بیکن و سیلوستر، ۱۳۸۸: ۱۴۱). بنابراین به مرحله دیگری نیاز است که چیزی از میان کارزارِ نقاش ظهور کند که سلسله‌ای از تصادفاتِ سوارِ بر نوک یکدیگر را از هم گذر دهد.



**تصویر ۲.** گوشت و چتر و سر انسان القا گر پرنده ای در حال فرود آمدن، **منبع**: URL 1

درصورتی‌که گذشـــته ناب یا ســـر برآوردن تصویری رها از فیگوراسیون و جست‌وجوی راه گریز برای نقاشـــیِ اثری که عمیقاً فضاهای احساس را می‌گشـــاید، (بیکن و سیلوستر، ۱۳۸۸: ۴۲) وجود نداشته باشد تصاویری با سیلان رژه‌وار خود از جلوی چشم هنرمند قادر به گذشتن نیستند و از این‌رو هنرمند هم قادر به گذر از مرحله فاجعه-کلیشـــه‌ها نمی‌شـــود. با سر برآوردن ناگهانیِ گذشـــته ناب، دیگر امکان ســـرگیری کنش و واکنش و یا فعل و انفعال در عرصه دغدغه‌های عملیِ ســـازمان بصری وجود ندارد و مجال کنشـــی و واکنشـــی (فعل یا انفعالی) بودن را از نقاش سلب می‌کند. گذشته ناب پرسش انفعالی است که هنرمند حین سرباز زدن از هجوم تصاویر کلیشه‌ای با آن رویارو می‌شود. گذشته ناب وقتی تحقق می‌یابد امکان زندگی متعارف و تبعیت از عقل سلیم از هنرمند دریغ می‌شـــود. هنرمند دیگر امکان پیش‌روی ندارد و گسســـت/وقفه‌ای پیش می‌آید. به قول دلوز وقفه به‌صورت اســـتعاری یعنی مرگ خدا، مرگ پدر، غروب خورشید، از لولا در آمدن زمان، انفجار نور (Deleuze, 1994 :94) و در بن‌بست گیر افتادن، بی‌رنگ شدنِ امکان‌های سازمان بصری.

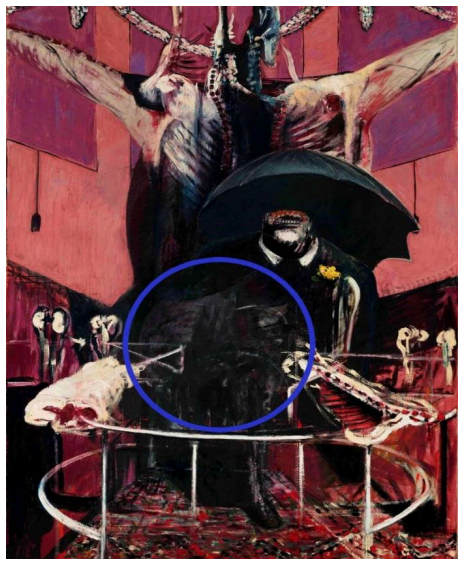
## زمانمندی آینده: نمودار، شکل‌گیری امر واقع تصویری

با سؤال پیش‌گفته و بازگشت به تصاویر گذشته و آشنا در سطح تابلو و یا نیت نقاش، مثل گوشت قصابی، مردی با چتر، فرش؛ تسلسل و ترتیب متفاوتی از سلسله آنچه قرار بود بر روی تابلو نقش ببندد، به دســـت می‌آید. اگر هنرمند همان پرنده را در مزرعه بکشـــد در بند روایت بازنمایانه باقی می‌ماند؛ اما این دغدغه به هنرمند اجازه نمی‌دهد تا مراحل نقاشی‌اش را برای نمایشِ پرنده و مزرعه کامل کند.

هنرمند کاربَلَد است، اما از میانه راه نمی‌داند چگونه با رژه تصاویر از گذشته مثل پرنده در حال فرود، گوشت قصابی، مرد با چتر و فرش، کنار بیاید و به چه طریقی آنچه از نیتش ظاهر شده را در کلیت اثر تزریق کند. در اینجا من نارسیستی هنرمند میان آرتیستی که پایبند قواعد گذشته است و هنرمندی که از قواعد، الزامات، بازنمایی و فیگوراسیون روی می‌گرداند، دو شقه می‌شود. در مرحله بعد به قول بیکن به‌صورت تصادفی خطوطی که کشیده بودم دارای نوعی خودمختاری بودند و به چیز متفاوتی شـــبیه شـــدند، به مردی زیر چتر. در این حالت پرنده در نیت نقاش وجود داشته و در کلیت نقاشی یعنی سرچتر-مرد در زیر و تکه گوشت در بالا، حضور دارد. همین حضور نامحسوس هم‌زمان پرنده و تزریق تصاویری از نیت نقاش، تصویری از ســـنتز یک قبل و یک بعد را می‌سازد (مشـــایخی، ۱۳۹۳: ۶۰) که شـــکل‌دهنده تصویری آرمانی از عملی قهرمانانه است و رویارویی من نارسیستیکِ تَرَک‌خورده هنرمند با فرم کلیِ زمان ناب، تصویرِ عمل یا قاعده‌ای برای تولید امر واقع تصویری پیشِ رویِ هنرمند می‌گذارد. این لحظه نشان از بروز نمودار در اثر دارد.

نمودار در این نقاشی نه از چتر که در منطقه به‌هم‌ریخته و نامتعین پایین و سمت چپ از طریق کناره سیاه با کلیت نقاشـــی ارتباط برقرار می‌کند. (Deleuze, 2003: 156-157). مرحله‌ی سوم سنتز ســـوم برای بیکن ظاهراً شکل‌گیری نموداری است که از ضربه قلم‌های غیر صوری بیرون می‌جهد و به هندســـه عملی ضربـــه قلم‌های حیوانیت و پرنده بودگی جهت می‌دهد. بدین ترتیب شـــکل کلی یک پرنده فیگوراتیو مخدوش می‌شـــود. فرم کلی زمان و به عبارتی تصویر عمل از همین‌جا ســـر برمی‌آورد. وقتی چیزی از یک منطقه نامتعین در نقاشـــی، از نیرویِ تاش‌های آزاد دســـتی یا رنگ پاشـــیده یا دســـتکاری در عناصر از پیش موجود و از میان خطوطِ خودمختار در نقاشی بیرون از قواعد ترکیب‌بندی سازمان بصری، هدایتگر هنرمند می‌شود. وقتی رنگی پاشیده یا چیزی در تصویر

دیده می‌شـــود که نظم مفهومی و شـــهودی را به هم می‌ریزد گویی ظهور امر نو به وقوع پیوســـته اســـت. امر تعین‌بخش یعنی نمودار دو سلسله یعنی قواعد ترکیب‌بندی تازه با سلسله سرچتر–مرد در زیر و گوشـــت در بالا را به نحو دیگری چفت‌وبست می‌کند. نمودار از یک بن‌بست در اندیشیدن و عمـــل کردن بیرون می‌زند. جایی که تخیل با حد[۴۵] خود روبرو می‌شـــود و نمی‌تواند در آن نقطه کنار هم چیدنِ مکانی و زمانی متوالی داده‌ها، یا عناصر ظاهراً بی‌ربط و تصاویر نامتجانسی چون گوشت قصابی، مردی با چتر، مرد و فرش را با تصویر پرنده حاضر در نیتش تطبیق دهد. درنتیجه به چیزی تصادفی در ســـطح تابلو تکیه می‌کند که در قالب قواعد ترکیب‌بندی سازمان بصری قابل گنجاندن نیســـت. آن چیزی نیست جز نمودار که تصادف‌ها و سیلان‌های بعدی تصویر را تسلسل می‌دهـــد. ســـیلان خط و رنگ و گذر از یک تصویر به تصویر، از پـــاره‌ای به پاره‌ی دیگر با نمودار اتفاق می‌افتد. برای نمونه نمودار بخشِ رو به پایینِ چتر را به دهان مرد که چون پوزه دندانه‌دار و معوجی  است گذر می‌دهد.



**تصویر ۳.** منطقه نامتعین، سمت چپ، **منبع** :URL 1

## نمودار و قیاس زیباشناختی

نمـــودار یا امکان امر واقع مبتنی بر مجموعه روابط اســـت. اما چگونـــه این روابط با نمودار برقرار می‌شـــود؟ پاسخ به این سؤال وابســـته به شرح قیاس زیباشناختی است. نقاشی با استفاده از زبان قیاســـی، رنگ‌ها و خطوط را تا جایگاه زبان ارتقا داده است. اما عملکرد نمودار در نقاشی مرد زیر چتر کجا می‌تواند به فعلیت درآید؟ نمودار می‌تواند در منطقه به‌هم‌ریخته ســـمت چپ پدیدار شـــود (تصویر ۳). این مجموعه یا سلسله[۴۶]، کلیتی است که فیگور را بر اساس قیاس زیباشناختی به وجود می‌آورد. بازوهای گوشـــت، مانندِ بال‌های افراشته شده اســـت و بخش‌هایی از چتر به حالت افتاده روی دهان دندانه‌دار قرار دارد. نمودار روابط اصیل را جایگزین فرم می‌کند. دگردیس و کژســـان می‌کند چون محل کژســـانی و دگردیسی است. وظیفه نمودار وارد کردن یا توزیع کردن نیروهایی اســـت که رابطه‌ای ضـــروری با پاره‌ها و بخش‌های دفرمه[۴۷] دارد. نمـــودار از همین مناطق نامتعین روابط جدیدی را ظاهر، پدیدار[۸] یا پیدا می‌کند مثلاً روابط جدیدی میان تنالیته‌های تضعیف شده (که

با اضافه کردن رنگ مکملشـــان شدت رنگشـــان کاهش می‌یابد) و رنگ یکدست به وجود می‌آورد. نمودار نسبت به داده‌ها یا مفروضات فیگوراتیو آشوبی است وحشی و اما نسبت به نظم جدید بذر ریتم[۴۹] محسوب می‌شود (deleuze, 2003: 102).

در نقاشـــی بسته به اینکه شـــباهت خود موجد قیاس باشد یا محصول آن، دو نوع قیاس وجود دارد. شباهت وقتی ایجادکننده قیاس است که روابط میان عناصر یک‌چیز مستقیماً به عناصر چیزی دیگر منتقل و دومی به تصویر اولی تبدیل شود (دلوز، ۱۳۸۹ب: ۱۴۹) در این صورت، شباهت مولد نام دارد. شـــباهت تولیدشده، نتیجه بی‌واسطه روابطی متفاوت از نسبتی است که بازتولید می‌شود (همان) در این حالت در غیاب هرگونه رمزگان، روابطی که قرار اســـت بازتولید شـــوند یک شباهت را از طریق روشـــی غیرمشـــابه پدید می‌آورند. در این نوع قیاس، شـــباهتی محسوس یا قابل‌درک تولید می‌شود که به طریق جسمانی و از طریق احساس و قیاس زیباشناختی تولید می‌شود. این نوع قیاس به‌جای شـــباهت فیگوراتیو با پرنده و در ازای یک‌شکل، روابط متفاوتی است که تسلسل بازوهای گوشت مرده شبیه بال بالاآمده، سر چتر و قسمت‌هایی از چتر که دارند سقوط می‌کنند و دهان مرد چون پوزه‌ای دندانه‌دار را به‌عنوان نظیر زیباشناختیِ پرنده می‌آفریند.

## قیاس زیباشناختی و مدولاسیون

امر قیاســـی مدولار و تنظیم‌کننده اســـت و امکان اتصال واقعاً محدودی میـــان عناصر و پاره‌های ناهمگون و نامتجانس را ایجاد می‌کند. مفهوم مدولاســـیون ما را قادر به فهم ماهیت زبان قیاســـیِ نمـــودار می‌کند. زبان قیاســـی ســـه بعد دارد: ســـطوح و پلان‌ها و انتقال یا پیونـــد بین پلان افقی و عمودی که جایگزین پرسپکتیو می‌شود، رنگ و مدولاسیون رنگ که به سرکوب روابط ارزش، بازی سایه‌روشـــن و کنتراست نور و تیرگی ارتباط دارد. ســـومین بعد بدن است که فراتر از ارگانیسم می‌رود و رشـــد و کاهش آن را در نظر دارد. زبان قیاســـی با آن سه بعد رابطه شکل-پس زمینه را بر هم می زند. (دلوز، ۱۳۸۹ب: ۱۵۱). قیاس بالاترین قانونش را در نحوه برخورد با رنگ‌ها می‌یابد.

مدولاسیون[۵۳] (رابط دو موج)، بیشـــتر مورد استفادهِ هنرمندانِ رنگ‌مدار[۵۴] است. مدولاسیون قالب زمانیِ ایجاد رابطه و نســـبت‌های دو رنگ یا رنگ و نور اســـت. به گفته دلوز «نقاشـــی همان مدوله کردنِ رنگ و نور اســـت» (Deleuze, 1981/3/31). مدولاســـیون، قالب تعین‌بخشِ زمانیِ ایجاد ترابط و نســـبت‌هایِ دو رنگ ناهمخوان یا شـــدت‌های یک‌رنگ و نیز رابط سیلانِ رنگ‌های ضعیف شـــده و میدان رنگ یکدست خوانده می‌شود. مدولاسیون واریاسیون‌های درونیِ شدت و اشباع را تنظیم می کند. مدولاســـیون با این تعبیر روابط بین رنگ‌ها، یعنی رژیم‌های رنگ‌ها و روابطشان را در برمی‌گیرد. نزد این هنرمندان تُن‌های ضعیف شده[۵۵] ترکیبیِ دو رنگ مکمل و یا رنگ سرد و گرم اهمیت می‌یابد. مدولاسیون جابجا کردن دو موج با طول مشابه نیست، بلکه ایجاد هماهنگی بین موج یا شـــدت دو رنگ متفاوت یا دو گستره رنگی متفاوت اســـت. نمودار عامل فعال زبان قیاسی است که مانند یک تنظیم‌کننده خطوط را از تنگنای مرز ابژه‌ها و اشـــیا آزاد می‌کند و روابط را به‌گونه‌ای متفاوت به اثر منتقل می‌کند.

مجاورت درجه‌بندی‌شـــده رنگ، توســـط مدولاســـیون به کار می‌افتد که همچون قالب متغیر و پیوسته عمل می‌کند. مدولاسیون در نمودار حرکتی دوگانه از انبساط و انقباض را شکل خواهد داد. انبساط یعنی سطوح افقی و عمودی در هم ادغام و با عمق یکی شوند. انقباض مانند نقطه عدم تعادل یا سقوط همه‌چیز را به توده مادی یا آشوب برمی‌گرداند (دلوز، ۱۳۸۹ب: ۱۵۲). به همین دلیل دلوز

می‌گوید با نموداری زمانمند مواجهیم که دو لحظه پس و پیش را به‌طور پایدار به هم متصل می‌کند. نمـــودار باید در یک زمان و مکان خـــاص به‌صورت موضعی محدود بماند و بااین‌حال میکروزمان منقبض یک بلوک و بذر یک ریتم را در خود داشته باشد.

در اثری که هنرمند قاعده چینش و برقراری نســـبت‌ها بین پاره‌های مادی یعنی رنگ‌ها، سطوح رنگی، ضربه قلم‌ها و تاش‌ها تنظیم شدت رنگ‌ها را بر اساس نمودار باهم هماهنگ می‌کند، آرماتور، از توده مادی یا گوشت برمی‌خیزد. این نقاشی با اتکا به موارد پیش‌گفته و به‌جای رابطه فرم–زمینه از رابطه آرماتور و بدن–توده بهره می‌برد (تصویر ۴). آرماتور اسکلت تحت کنترل شاکله یا نمودار این نقاشـــی است که به‌عنوان چینش مجموعه روابط اثر به‌صورت پســـین و الگووار به آثار دیگر ارائه می‌شـــود. دیدن آرماتور در این اثر مانند نگریســـتن اسکلت‌بندی یک بدن با اشعه ایکس است؛ بنابراین آرماتور، ســـاختار به معنایی که در ساختگرایی به کار می‌رود، نیست. ساختارهای مورد تأیید دلوزی بر اســـاس الگوهای ثابت روابط تقابل‌های دوگانه در قالب‌های متعین و صلب ساخته نمی‌شود، مانند یک آرماتور از بدن–توده مادی اثر برمی خیزد.

**تصویر۴**. تسلسل چندین عنصر و پاره‌های نامتجانس و پیدایش نمودار از دل مناطق نامتعین پایین و سمت چپ از کناره‌های سیاه، ، **منبع** :URL 1

## امر واقع تصویری، آرماتور و زمان

پاســـخ به ســـؤال هنرمند چه می‌کند؟ «هنرمند بر اســـاسِ تعیـــن مکان–زمانیِ» نمـــودار (Deleuze, 1978/04/04)، نســـبتی از روابط اســـتتیکی در اثر و بیرون آن تولید می‌کند. هنرمند بر اساس تولید نمـــوداری خـــاصِ یک‌زمان و مکان که به امر واقع تصویری و واقع‌گرایی از نو ابداع شـــده منجر می‌شـــود، پیش روی می‌کند. امر واقع تصویری بر اســـاس روابط نیروها و درجه حساسیت آن‌ها شکل می‌گیرد. واقعیت از نو ابداع شده[۵۷] واقعیت شدتِ احساس است، با گذر از شدت نیروهایی است که سطوح احساس بدن –توده مادی را در می‌نوردد. واقعیتِ شکل‌گیری چشم سوم و واقعیت شدن

اســـت. امر واقع تصویری سیلان پیوسته منفردی را سامان می‌دهد که عناصر ظاهراً بی‌ربط را در جریان مســـتمر واحدی منعقد می‌کند. نمودار امکان امر واقع است. امکانی که به‌عنوان بذر آینده به ســـازمان‌دهی کلِ گشوده یا نظام نقاشی در آرایش و نظمی جدید جهت می‌دهد و شباهت‌هایی خلق می‌کند نامتشابه، یعنی در عین اینکه به واقعیت شباهت دارد از آن بسیار متفاوت هم هست. امر واقع تصویری حاصل رویداد تصادفی و پدیدار شدنِ یکباره نمودار است که به‌ضرورت در سطح تابلو روی می‌دهد و ادامه نقاشـــی تابعی از روی دادنِ تصادفی آن می‌شود. رویدادی که انتقال احساسِ شدت ناب را به جریانی قابل‌مبادله و سیال بین هنرمند و اثر و مخاطب تبدیل می‌کند.

واقعیت جدید در نقاشـــی بر اســـاس واقعیت احساس و شدت آن شـــکل می‌گیرد. مبنای شدت احســـاس در اثر مرد زیر چتر را نمودارِ ســـنتز سوم با کنترل شـــدت رنگ و روابط مجاورتی در شدت رنگ‌ها، سطوح و توده‌ی مادی تعیین می‌کند. «رنگ مکان (فضا) و نور زمان است» (Deleuze, 2003: 139). از مجاورت رنگ‌ها فضابندی یا مناطق مختلف و از روابط انواع سطوح رنگی نورهای شـــدت و ضعفی ایجاد می‌شود. درنتیجه انواع نورها، زمان‌های مختلف در تطابق با فرمان واسطه زمانی چون نمودار به‌عنوان تعین زمانی-مکانی خاص این اثر بیرون می‌زند[۵۸]. یک رنگ‌پرداز مانند فرانســـیس بیکن با در نظر گرفتن روابط تونال برای ســـیاه و ســـفید از مدولاســـیون برای گذار و حرکت از ســـطح یکدست رنگی به تن‌های ضعیف شـــده[۵۹] در سطحی دیگر یا برای هماهنگی شدتِ رنگهای ســـطوح مختلف، اســـتفاده می‌کند. ازآنجاکه نقاشی یک کنش دوگانه‌ی بین تصادف و اراده هنرمند است، رویداد یا تسلسل پاره‌های نامتجانس سر برآورده از خود اثر؛ اراده هنرمند را جهت می‌دهد(بیکن و آرشـــمبو، ۱۳۸۰: ۶۱). با به‌کاربســـتن فرمول یا قاعده نمـــودار تصادفی برآمده از مناطق نامتعین که به‌ضرورت در ســـطح نقاشـــی روی می‌دهد و هماهنگ کردن کل نقاشـــی با آن؛ ایماژ یا امر واقع تصویری بر اســـاس قیاس زیباشناختی و هماهنگی حساسیت نیروها در ساختار وجودی‌اش زنده می‌شـــود. بیکن در مرد زیر چتر با اتکا به واقعیت شـــدت و به تأثیر شدت روابط رنگ‌ها و ســـطوح احساس و سپس نشت در واقعیت عینی (نه واقعیت تجربه)، به قول کوندرا گویی در حال پرده‌دری و یا تجاوز به موضوعش است (کوندار، ۱۳۸۴: ۲۲).

در نقاشی مرد زیر چتر، شدت کل ایماژ-فیگور، یکباره عرضه اما سلسله‌ی گوشت، سر چتر و مرد و آرماتور آن به‌تدریج ساخته می‌شود. کلیتِ ایماژ با در هم فرورفتن یا حضور مفرط همه‌چیز (گوشت و سرِ چتر، مرد و آرماتور) در یک‌لحظه حس می‌شود. واقع‌گرایی جدید همین واقعیت شدت است که یکباره داده می‌شود. این واقعیت از سوی دیگر واقعیت «شدن»[۶۰] هم هست. نقاشی با ارائه کردن واقعیتِ شدن برمبنای ارتباط استتیکی بین سه رأس هنرمند، اثر و مخاطب موجودیت می‌یابد کـــه درنهایت به آن امر واقعِ تصویـــری می‌گوییم (Deleuze, 2003: 160). امر واقعی که بر اســـاس قیاس زیباشناختی به‌جای شباهت و همانندی، بر انتقال روابط متفاوت عمل می‌کند. اما انتقال شدت روابط نیروها بر اســـاس منطق احســـاس روی می‌دهد. سطوح رنگی بی‌دلیل و غیر دلالت‌گر؛ علائم غیر صوری و غیرارادی به‌عنوان منطقه پدیداری نمودار، (آفرین، ۱۳۹۴: ۲۴) فضای منطقی را فراهم می‌کند که بیکن از آن برای خارج کردن کل فیگوراتیوِ قبلی و رسیدن به نظمی جدید سود می‌جوید. با این منطق به خلق ایماژی که به‌صورت خود انگیخته از میان ساختار خودش نه از ساختار هنرمند (بیکن و سیلوســـتر، ۱۳۸۸: ۱۲۹) برمی‌خیزد، همت می‌کند. تصویر سنتز سوم یک واقع‌گرایی جدید یا دوباره ابداع شـــده را نشان می‌دهد. واقعیتی منبعث از شدت احساس و رنگ که شدت آن یکباره حس می‌شود.

در واقع‌گرایی جدید واقعیت را به دســت می‌گیریم همان‌طــور که زندگی را به چنگ می‌آوریم. خود واقعیت شکل‌گیری چشم سوم است. این چشم دیگر چشم دیداری یا بصری[۶۱] نیست. چشمی اســت که به دست و بار دوم از دست به چشــم جهش کرده است (Deleuze, 2003: 159) چشمِ تابع دست می‌تواند لمس کند[۶۲]. دستی که گویی نیرویی آن را وامی‌دارد رنگ‌هایی بی‌اختیار بپاشد، مانند دستی که از اختیار دستورهای مغز بیرون است. خط‌خطی ممتدی خارج از قواعد ترکیب‌بندی انجام می‌دهد و ارزش‌ها را کم و زیاد می‌کند. از این‌رو نمودار از علائم دستی ایجاد می‌شود و هم‌زمان با تزریق در کلیت بصری[۶۳] به منطق نابی شکل می‌دهد که در نقاشی به شیوه خود از امکان امر واقع به خود امر واقع گذر می‌کند. نمودار/دیاگرام که در قسمت‌های مختلف ویژگی‌های چندجانبه آن را برشــمردیم با تکیه به منطقه نامتعین در نقاشــی فضای منطقی این گذر را فراهم می‌کند. نمودار ما را به فعل پدیدار کردنِ فیگوری زیباشناختی (امر واقع تصویری) وامی‌دارد. فیگور کل یک تصویر/ ایماژی است که در سنتز زمانمند سوم از وحدت ناهمگون عناصر نامتجانسی چون گوشت، مردی با چتر، فرش برای نمایش پرنده‌ای در حال فرود کنار هم قرار می‌گیرد[۶۴].

ازآنجاکــه نمــودار در «اثر هنری زمــان مطلق و اصیلی را به ما می‌دهد کــه دربرگیرنده تمام زمان‌های دیگر اســت» (Deleuze,1998: 34)، این زمــان می‌تواند وحدت‌بخش زمان‌های مختلف در اثر هنری باشــد. زمان اصیل مربوط به روابط اصیل است که نمودارِ سنتز سوم ضمن گردآوردن تصاویرِ از گذشته و زنده شدن اکنونِ یک تصویر؛ القا می‌کند و انواعِ زمان‌های دیگر چه بر اساس شــدتِ نور رنگ‌های سطوح و چه تعلق پاره‌های تصویر به زمان‌های متفاوت، در اثر را زیر کنترل خود می‌گیرد. نمودار به‌عنوان یک واسطه زمانی، زمان بدون تغییر سطوح یکدست رنگ مانند آنچه در دیوار پشــت سرِ گوشت–سرچتر–مرد دیده می‌شود و زمان متغیر سیلان‌های یکرنگ یا تنالیته رنگ‌ها در گوشــت و زمان به صفر میل کرده مناطق نامتعین را باهم تنظیم می‌کند. به‌علاوه ظهور کنونی فرود پرنده بر زمین مزرعه را با گوشت–سرچتر–مرد را باهم تطبیق می‌دهد.

## نتیجه‌گیری

ســه سنتز زمانمندِ دلوزی تکوین‌گر اکنون، گذشته و گذشته ناب و امکان آینده است. اکنون‌ها باهم متوالی‌اند و ساحت آن‌ها حاکی از کنش و واکنش‌های لحظه‌ای و هم‌راستای دغدغه‌های عملی است. «اکنونِ به‌طورکلی» مجموعه این کنش و واکنش‌ها یا بســته‌ای از اثرهای لحظه‌ای اســت. زمانمندی دوم، همبودی مدارها یا لایه‌های گذشته با اکنون است. گذشته ناب، فعلیت یکی از مدارها در خاطره اســت که باعث می‌شود سلسله اکنون‌ها بر هم ریخته شــود و مجدد بر اساس امکان‌های مختلف، نظم بیابند. با رجوع به گذشــته متعارف و به هم دوختن آن‌ها اکنون‌های به‌هم‌ریخته در تسلســلی آرایش می‌یابند که تأیید کننده هویت یکپارچه و خیالی من نارسیســتی است. اما پاسخ اصلی نه از مرور گذشــته که از نســبت جدید یا ایده‌ای با وحدتی ناهمگون، حاصل می‌شود که ظهور امر نو و امکان آینده از آن می‌آید و تحقق آن سوژه و جهانِ او را رقم می‌زند. به‌طور موازی در شرح کنش نقاشــی بیکن می‌توان گفت اکنونیت، جریان ســیالِ تصاویر آشنا است و ویژگی آن تکرار و عادت است. گذشته امر بیرون از قابِ اهمیتِ هنرمند است که مصرانه پای می‌فشرد از سلسله دغدغه‌های عملی بیرون بزند. گذشته به‌منزله امر مجازی خود را در اکنون و اینجای نقاشی از تا باز می‌کند و سلســله دغدغه‌های عملی نقاش را با وقفه مواجه می‌سازد. در این وقفه گذشته ناب به‌عنوان میدان مسئله‌ای برای جست‌وجوی راه گریز شکل می‌گیرد. فرانسیس بیکن به‌عنوان رنگ‌پرداز، با تکیه به

قابلیت‌های ماده اثر هنری یعنی رنگ و روابط نیرویِ رنگ‌ها؛ سطوح احساس و پلان‌های افقی و عمودی، کاهش و رشد بدن به‌منزله امری فراتر از ارگانیسم در سنتز سوم کیفیتی به اثر می‌بخشد که گویی با پرده‌دری از واقعیت به امر واقع جدیدی دست می‌یابد. او با طی شدن سه دقیقه یا مرحله از نیرو-امکان‌هایی که آزادنه بر پهنه منطق نامتعین نقاشی جا خوش کرده‌اند، به قاعده‌ای که نمودار یا دیاگرام به‌منزله نسبت‌های نیروها القا می‌کند گوش می‌سپارد و او سپس به تنظیم پیوند سطوح احساس، پلان‌های عمودی و افقی و روابط شدتمند رنگ‌ها و نیروهای بدن فراتر از ارگانیسم بافرمانِ نمودار می‌پردازد. زمان اصیل مربوط به روابط اصیل است که یک نمودار القا می‌کند و انواع زمان‌های دیگر در اثر را زیر کنترل خود می‌گیرد. زمان بدون تغییر سطح یکدست رنگ مانند دیوارهای پشت «گوشت سرچتر-مرد» و زمان متغیر سیلان‌های رنگ در «گوشت» در تطابق با زمان نموداری قرار می‌گیرد که از مناطق نامتعین بیرون می‌زند. به تعبیری فرانسیس بیکن واقعیت احساس را به چنگ می‌آورد، آنگاه امر واقع تصویری، از تسلسل شدتِ پاره‌های نامتجانس ظهور می‌کند که از قید تصاویر کلیشه‌ای و فیگوراسیون رها است. علاوه بر اینکه دغدغه روایتگری ندارد، شیوه‌های فکر کردن را هم می آموزد. بیکن طی آزمونگری یک واقع‌گرایی جدید را از نو ابداع می‌کند که با واقعیت شدت یا احساس نه واقعیت عینی همخوان است. هر اثر به اقتضای خطوط روابط نیرویی که از مناطق نامتعین (چون یک منطق ناب) به‌صورت دستی، خودانگیخته و تصادفی بر سطح می‌نشیند شکل می‌گیرد و پویایی‌ها و ریتم‌های مکانی-زمانی مخصوص خود را می‌آفریند. در تصویر به‌منزله امر واقع تصویری، به‌جای ابژه‌های آشنا، فرم‌های از ریخت افتاده بیانگر انواع نیروها هستند. به همین دلیل هدف روایتگری و بازنمایی مستقیم از تصویر سلب می‌شود. وظیفه نقاش بیان نیروهای نادیدنی و بیرون کشیدن قواعدی برای ترکیب‌بندی است که به کار آرایش روابط نیروهای برآمده از آشوب قوس و قزحی یا مناطق نامتعین سطح نقاشی می‌آید و به اندیشه وامی‌دارد. به قول بیکن سپردنِ اراده نقاش به خطوط گریز نیرو و نمودار؛ نه‌فقط آدم را از قید تصاویر کلیشه‌ای رها می‌کند بلکه شیوه‌های فکر کردن به آدم می‌آموزد[۶۵]. اندیشه بدون تصویرِ جهان همین است، اندیشیدن با نااندیشیده؛ بیرون کشیدن قواعد ترکیب‌بندی با تکیه القای نمواز از دل مناطق نامتعین. ماحصل کنش نقاشی، آفریدن ایماژ یا امر واقع تصویری، بر اساس نمودار به‌عنوان امکان امر واقع یا نسبت روابط نیروهایی است که عملکرد ما و نحوه ظهور، هستن و کاربرد آن را تعیین می‌کند و برای همه زمان‌ها معتبر است.

**جدول ۱.** تطبیق سه سنتز زمانمند دلوزی و کنش نقاشی فرانسیس بیکن

| سه سنتز زمانمند دلوز | مراحل کنش نقاشی فرانسیس بیکن |
|---|---|
| اکنون | زنجیره داده‌های فیگوراتیو و کلیشه‌ها |
| گذشته | وجود تصاویر گذشته در نیت نقاش |
| گذشته ناب | مسئله: چگونگی گذر از امکان امر واقع به امر واقع تصویری؛ و جست‌وجوی راه و مسیر |
| امکان و آینده | یافتن راه بر اساس نمودار، شکل‌گیری امر واقع تصویری و تشکیلِ آرماتور |

(مأخذ: نگارنده)

## پی‌نوشت‌ها

۱. image
۲. Pictorial fact

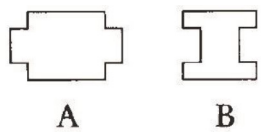
۳. تصاویری که با عرض بالا چاپ می‌شود.

۴. likeness
۵. configuration

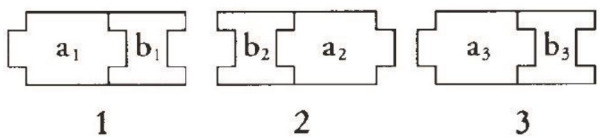
۶. از ادعاهای اساسی ویتگنشتاین در تراکتاتوس این است: یک گزاره تصویری از واقعیت است. گزاره‌های بنیادین نزد ویتگنشتاین در صورتی بامعنا هستند که وضعیت‌های چیزها را تصویر کنند. نحوِ گزاره‌های بنیادین، هندسه وضعیت چیزها را منعکس می‌کنند (بوگن، ۱۳۸۷: ۱۱۴).

۷. patches
۸. matrix
۹. analogy
۱۰. ocular metaphors
۱۱. pictures
۱۲. homology
۱۳. Picture

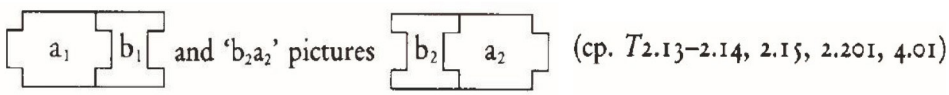
۱۴. به دو شکل (۱) آ و ب بنگرید. دو قطعه هم‌شکل را نمی‌توان به هم متصل کرد، یک شی را نمی‌توان چنان خمیده کرد که به هر دو سر شکل دیگر یا خودش متصل شود. اما ب را از هر دو سر شکل آ می‌توان بدان متصل کرد. گزاره‌های بنیادین سلسله‌ای از نام‌ها یا نشانه‌هایی است که به اشیا دلالت می‌کنند. از چینشِ تصویر گزاره‌ها حالت‌های ممکنی (شکل ۲) برای وضعیت چیزها ساخته می‌شود. نحو منطقی صرفاً آرایش گزاره‌هایی را می‌پذیرد که با امکان امر واقع یا امکان وضعیت امور هم‌ریخت باشند. به گفته بوگن «نحو زبان تراکتاتوسی فقط آرایهٔ نام‌هایی را می‌پذیرد که در برابر باز نگارش‌های ممکن اشیائی که به آن‌ها دلالت می‌کنند، هم‌ریخت هستند» (بوگن، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱۴)




شکل ۱




شکل ۲




شکل ۳
(برگرفته از بوگن، ۱۳۸۷: ۱۱۳ و ۱۱۴)

شکل ۲ سه وضعیت امور از دو تصویر شکل ۱ را نشان می‌دهد. ترکیب دو تصویر زبانی یا منطقی شکل ۳ به ۷ حالت ممکن وضعیت امور می‌توان بین چیزها در نظر گرفت.

۱۵. possibility of fact
۱۶. diagram

۱۷. Pictorial fact مترجم کتاب فرهنگنامه فلسفی نوشته ماریو بونگه امر واقع را معادل Fact در نظر گرفته است. بونگه درباره این واژه می‌گوید: «عبارت است از رویداد واقعی یا بالقوه در دنیای عینی؛ عینی هم با تجربی متفاوت است» (بونگه، ۱۳۹۵: ۲۱۱).

۱۸. دلوز با شرح سه سنتز تأکید می‌کند که زمان اصیل و واقعی در سنتز سوم تکوین می‌یابد اما در این مقاله سنتزهای سه‌گانه دلوزی را هنگام شرح در اثری از بیکن، سه سنتز زمانمند یا سه زمانمندی خوانده‌ایم.

۱۹. برای افلاطون زمان نظم است، آشوب و بی‌نظمی هیچ زمانی ندارد. زمان، تقویم و نظم جهان را بیان می‌کند. نزد ارسطو حرکت و زمان به هم مرتبط‌اند. ما برای مفهوم ابدیت مدیون ارسطو می‌باشیم.

۲۰. Space and time

۲۱. Calendar/calendrier

۲۲. schema

۲۳. به نظر عملکردِ شاکله مانند دیاگرام ویتگنشتاین است که تصویر زبان و منطق را باحالت‌های ممکن وضعیت امور جهان در ارتباط قرار می‌دهد.

۲۴. Rule of production

۲۵. aprehention

۲۶. reproducton

۲۷. recognition

۲۸. habit

۲۹. coexist

۳۰. Transformation

۳۱. Successive present

۳۲. گذشته‌ای که خودش را حفظ می‌کند حافظه ناب و گذشته‌ای که در خاطره ناب می‌آید خاطره ناب نام دارد.

۳۳. Rhyme together

۳۴. self

۳۵. در قسمت بعد توضیح می‌دهیم که در نقاشی مرد زیر چتر، این استحاله از حیوانی چون «پرنده» به یک سلسله روابطی میان عناصر نامتجانس صورت گرفته است.

۳۶. Dehors (fr)

۳۷. Aion

۳۸. stoics

۳۹. در همین راستا باید بیان داشت در کتاب فیزیک چیست؟ ارسطو، دو نوع زمانِ –به زبان یونانی– کرونوس (خرونوس) و کایروس (خایروس) وجود دارد و دو مکان کورا و توپوس را هم به این دو زمان نسبت می‌دهند. کرونوس زمان کرونولوژیکال و عینی یا متعال و عامل نظم و برنامه‌ریزی است. کورا نیز مکان انتزاعی آن است. کایروس سطح زمان درونی یا زمان ذهنی یا درون ماندگار است که مکان آن توپوس است. زمان در دوره باستان بیشتر به‌صورت چرخه‌ای و دوره‌ای مورد نظر است، اما همین زمان هم تصویری از ابدیت است. «این ایده فلسفه باستان است که زمان متغیر را درنهایت تصویری از ابدیت می‌داند»(Deleuze, 21/03/1978) . به‌صورت متناظر ۴ نوع زمان–مکان از تلاقی زمان و مکان‌های متفاوت حاصل می‌شود. کرونوکورا، کرونوتوپوس، کایروتوپوس، کایروکورا و برخی هم یک‌زمان ترکیبی به نام کرونوکایروس در نظر می‌گیرند که با مکان کوراتوپوس تناظر دارد.

۴۰. contraction

۴۱. intrusion

۴۲. Involuntary memory

۴۳. intention

۴۴. فیگوراسیون مبتنی بر بازنمایی بر اساس روابط همانندی و مشابهت است و فیگور بر اساس روابط نیرو و شدت احساس مبتنی بر ریتم و قیاس زیباشناختی شکل می‌گیرد. شاید بتوان گفت تفاوت فیگوراسیون و فیگور مانند تفاوت تصویر (برای نمونه عکس و نقاشی بازنمایانه) و ایماژ است.

۴۵. limit

۴۶. series
۴۷. Deformed parts
۴۸. Emerge
۴۹. Germ of Rhythem
۵۰. sensually
۵۱. Sensation
۵۲. Aesthetic analogy
۵۳. modulation
۵۴. chromatists
۵۵. Broken tones
۵۶. Modulator
۵۷. Realism reinventé
۵۸. تشریح این مهم، بحث جدا و مفصلی می‌طلبد که در این مقاله مجال پرداختن بدان نیست.
۵۹. Broken tones
۶۰. Devenir=becoming
۶۱. Optical eye
۶۲. Haptic eye
۶۳. Visual whole
۶۴. در قرن ۱۷ و ۱۸ میلادی اصطلاح ایماژ، جای فیگور و استعاره را در نظریه ادبی گرفت و کل شعر با تأثیر کارکرد تخیل به‌منزله ایماژ دیده شد. ریشه‌ی این طرز تلقی از ایماژ را در ادبیات رمانتیک آن می‌توان جست. به نظر ازرا پاوند، ایماژ یا تصویرِ تخیل، ساختار هم‌زمان فضای استعاری است که همتافتی احساسی و فکری (عقلانی) را در لحظه‌ای اَز زمان نشان می‌دهد. در این طرز تلقی کل یک شعر به‌منزله ایماژ دیده می‌شود. تأکید مدرنیستی بر ایماژ آن را به‌منزله نوعی ساختار بلوری و یا الگوی پویایی از انرژی‌های عاطفی و فکری در نظر می‌گرفت که توسط یک شعر مجسم می‌شد. به این نحو، ظرف یا محمل پیدایش شعر و محتوای گزاره‌ها باهم، هم‌ریخت بودند.(Mitchell, 1984: 516) با اشاره به این سابقه احتمالاً دلوز با علم به این ارتباط از معادل فیگور برای ایماژ بهره می‌برد. ایماژ، تصویری است که قاب زیباشناختیِ آن در سنتز زمانمندِ سوم تعین خود را می‌یابد.
۶۵. ن ک: بیکن و آرشمبو، ۱۳۸۰: ۱۰۳.

## فهرست منابع


– آفرین، فریده. (۱۳۹۸). «واکاوی و شرح نقش نماد در فلسفه و زیباشناسی کانت». *پژوهش‌های فلسفی*. (شماره ۲۶)، ۱-۲۴.
– آفرین، فریده، و اشرف‌السادات موسوی‌لر. (۱۳۹۴). «هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد دلوز با تأکید بر زیباشناسی». *شناخت*. (شماره ۷۲)، ۷-۳۰.
– بیکن، فرانسیس، و میشل آرشمبو. (۱۳۸۰). *فرانسیس بیکن در گفتگو با میشل آرشمبو*. ترجمه قاسم روبین، تهران: نیلوفر.
– بیکن، فرانسیس، و دیوید سیلوستر. (۱۳۸۸). *گفتگوهای دیوید سیلوستر با فرانسیس بیکن*. ترجمه شروین شهامی پور. تهران: نظر.
– بوگن، جیمز. (۱۳۸۷). «تراکتاتوس ویتگنشتاین». ترجمه ابوالفضل حقیری. *ذهن*. (شماره ۳۴-۳۵)، ۱۶۲- ۱۱۱.
– بونگه، ماریو. (۱۳۹۵). *فرهنگنامه فلسفی*. ترجمه علیرضا امیرقاسمی. تهران: اختران.
– دلوز، ژیل. (۱۳۸۹الف). *فلسفه نقادی کانت*، رابطه قوا. ترجمه اصغر واعظی. تهران: نشر نی.
– دلوز، ژیل. (۱۳۸۹ب). *فرانسیس بیکن: منطق احساس*. ترجمه حامد علی‌آقایی. تهران: حرفه هنرمند.
– دلوز، ژیل. (۱۳۹۱). *نیچه و فلسفه*. ترجمه عادل مشایخی. تهران: نشر نی.
– دلوز، ژیل. (۱۳۹۶). *انتقادی و بالینی*. ترجمه زهره اکسیری پیمان غلامی و ایمان گنجی. تهران: نشربان.
– سارتر، ژان پل. (۱۳۹۴). *تعالی اگو*. ترجمه عادل مشایخی. تهران: ناهید.
– کوندرا، میلان. (۱۳۸۴). «فرانسیس بیکن تصویرگر هراسی دردناک». ترجمه کوروش صفی‌نیا. *هفت*. 20-24، (URL 2).

- صرامی، عاطفه، و اصغر فهیمی فر. (۱۳۹۷). «تصویر، ایماژ و ادراک بصری». *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*. (شماره ۲۳)، ۵-۱۲.
- مشایخی، عادل. (۱۳۹۲)، *دلوز، ایده، زمان*. تهران: بیدگل.
مشایخی، عادل. (۱۳۹۳). «منطق تکوین زمان در تفاوت و تکرار دلوز». *کتاب ماه فلسفه*. (شماره ۸۱)، ۵۰-۶۱.
Deleuze, Gilles. (1978/03/14).“courses on kan”. trans: Melissa McMahon, URL3.
Deleuze, Gilles. (1978/03/21). “courses on kant”. trans: Melissa McMahon, URL3.
Deleuze, Gilles. (1978/03/28). “courses on kant”. trans: Melissa McMahon, URL3.
Deleuze, Gilles. (1978/04/04). “courses on kant”. trans: Melissa McMahon, URL3.
Deleuze, Gilles. (1981/03/31). “Cours du peinture”. transcription: Cécile Lathuillère et Szarzynski Eva, URL3.
Deleuze, Gilles. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Gatela, London: The Athlon Press.
Deleuze, Gilles. (1990). *The Logic of Sene*. Trans: Constantin V.Boundas, London & New York: Continuum.
Deleuze, Gilles. (1994). *Difference and Repetition*. trans: Paul Patton, London & New York:Continuum.
Deleuze, Gilles. (1998). *Proust et les Signes*. Paris: Puf.
Deleuze, Gilles. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans: Daniel W. Smith, London & New York: Continuum.
Deleuze, Gilles. (2004). “The Idea of genesis in kant`s aesthetics”. *Desert Island and Other Texts*. trans: Michael Taormina, Ed:David Lapoujade, New York: Semiotext(e) Foreign Agents Series.
Mitchell, W. J. T. (1984). “What Is an Image?”. *New Literary History*. Vol. 15, Image/Imago/ Imagination (Spring), pp. 503537-. URL 4.
Wittgenstein, Ludwig. (1958). *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the “Philosophical Investigations”*. New York: Harper & Row.
آدرس سایت:
URL 1: https://theartstack.com/artist/francis-bacon/painting-1946 (access date: 20194/3/)
URL 2: http://ensani.ir/fa/article/127975/%D981%%D8%B1%D8%A7%D986%%D8%B (acess date: 201920/6/)
URL 3: www.webdeleuze.com. (acess date: 201820/09/)
URL 4: http://links.jstor.org/sici?sici=00283%15 29%198421 28%6087-A33%C5033% AWIAI%3E2.O.C03%B2-S(access date: 201925/2/)