-- Hekmat va Falsafeh------
Vol. 21, No.81, Spring 2025, P 45-80
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/wph.2025.76595.2201

ATU PRESS

Original Research
Accepted: 20/04/2025
Received: 21/11/2023
eISSN: 2476-6038
ISSN: 1735-3238

Answering a Question with Deleuze: How Is It Possible to Think with Painting?

Farideh Afarin *

Associate Professor of Art Research, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran

Abstract

It is commonly believed that thinking is only for philosophical discourse and philosophers. The aim of the research is to find out if it is possible to think with a painting. The main question of the research is as follows: How and in what way does thinking "with" painting take place? We can take a step towards answering the question by analyzing Deleuze's ideas in his various sources and interpreting them in the structuring of the research ahead. We can think in the three areas of philosophy, art, and science. For thinking, one must fight against the enemies of thought. Thinking in Deleuze's view, occurs when the flow of dogmatic assumptions and spontaneous thinking is interrupted. As a result of the interruption of this flow, we encounter chaos. The condition for thinking is in this encounter. If thinking is to be done, then thinking must be done on that condition. The painter, relying on the logic of sensation, pure sensation composed of percept and affect, the plane of aesthetic composition complementary to pure sensation, drowns clichés in chaos. From that chaos, with the aid of pictorial concepts such as chaos-catastrophe and chaos-germ, the painter draws out a diagram. With its aid and the experimentation of compatible relations and composition consistent with his own puissance, chaos and clichés are left behind and a new order is adopted to enter a new pictorial world. By freeing himself from the constraints of representation assumption and figurative data through the intensity of the diagram, another manual order is injected into the

* Corresponding Author: f.afarin@semnan.ac.ir

How to Cite: Afarin, F. (2025). Answering a Question with Deleuze: How Is It Possible to Think with Painting?, *Hekmat va Falsafe*, 21(81), 45-80. doi: 10.22054/wph.2025.76595.2201

pictorial world. Creating a space of unprecedented possibilities for the actualization of the fact to the pictorial one is necessary. Ultimately, with this path, the painter experiences a new form of thinking as a condition for thinking (thought-experience). The new form of thinking, through the formation of pictorial concepts, commands him how to breathe in the fresh air of the new order. He draws out a form of life in a new order from under the ruins of the pictorial order with his acts. The life cycle of a work captivates the audience in the intensity of its pulsating forms. This way of thinking levels logos and pathos and establishes the basis of ethos. As a result, along this path, the painter can think with painting problems and pictorial concepts.

1. Introduction

In an influential statement, Deleuze says that philosophy, science, and art are not very different from each other. If they are, it is not a huge difference. But how is it possible to think "with" painting? To answer this question and enter into the discussion, the relationship between philosophy and painting is drawn. Most of us think that thinking is done solely in the form of words, propositions, and reasoning. In this way, thinking in various fields is left to philosophy so that it can think in that domain. Deleuze says that in philosophy, a problem must compel us to think. The process of thinking is not like the process from the unknown to the known and the quenching of the thirst for knowledge by nature. In the composition of "thinking about", philosophical discourse as a superior field has the sole right to discuss and argue about the problems and concepts of other fields, such as what representation and figuration are. In fact, painting offers philosophical questions that can open philosophy to previously closed questions. Of course, the painter or filmmaker does not have the means to ask questions of philosophy, but the artist creates something that philosophy cannot. (Brunette & Wills, 1994: 24) Deleuze is a deep thinker and a proposer. When he enters painting and writes about it, he has reached a level where he can fulfill the promise of thinking with painting. This is what happens in Francis Bacon: The Logic of Sensation and in the 1981 Lectures on Painting. What are the results of the discussion about art in philosophy? It comes to fruition. The way of fruition, the preparations for which are provided in a thousand plateaus. A philosopher like Deleuze can create a series of visual

concepts in relation to an art, for example, Bacon's paintings. He arrives at “thinking with” painting and replaces it with “thinking about” painting. The general logic of sensation discusses only concepts that are specific to painting. This fact shows that philosophers, like artists, are creative.

2- Discussion and Conclusion

Thinking has many meanings in the history of philosophy. Tree-like thinking creates hierarchies and reduces differences to the identity of the genus. Thinking by recognition means recognizing objects that are different from the pure forms of the subject, for example, an object is equal to X. Recognition is based on the identity of the object in the subject. Thinking, according to Heidegger, is done by invoking the sign. Thinking is discovering the essence of Being. The freedom of the being is in his openness to Being. According to Heidegger, the poet, like the philosopher, can think based on common matters. Thinking, according to Deleuze, takes place in all three areas of philosophy, science, and art. In all three, there are unthoughts that make thought possible. The doxas and beliefs have dogmatic presuppositions that are given in advance. In Deleuze's thinking, the emergence of a problem shatters dogmatic assumptions. In all three areas, there are enemies to thinking. Visual clichés, figurative data, and representational assumptions make thinking in painting impossible. The escape from clichés in painting comes from the intensity of reliance on the surface of aesthetic composition, which is derived from the forces of matter. The diagram emerges from chaos on the basis of the seed of order, the rhythm hidden in it, and gives direction to the indeterminacy. Form follows the conditions of its formation by regulating the internal forces of the work. In the moment of liberation from clichés and their rigidity, and also in the moment of chaos, of setting aside the flow of data in painting, there is nothing pre-made in chaos; a seed order emerges that is unpredictable. It makes it possible to think. The painter must accept the responsibility of commanding the new order that emerges from the diagram. The diagram, as a pure intensity, contains relations on the painting level that traverse different levels of sensation on the aesthetic composition. The painter presents new forms of composition and, on the compositional level, regulates the intensity or rhythm of things

released on the basis of the diagram. Therefore, the painter is more than anything a rhythmitian and, rather than regulating the beat or speed of a concept, that is, a homogeneous beat, he is regulating (modulating) and harmonizing the different and heterogeneous rhythms of things. Regulating and harmonizing the rhythm of disparate and heterogeneous things is no easier than regulating the homogeneous beat of a concept. The painter is not a philosopher. But painting does not wait for philosophers to think about the aforementioned problems. They themselves think about these problems that we have described. In this reading of the plurality and multiplicity of individuals in the life cycle of a work of art, we arrive at a group that, although numerous and discordant, ultimately draws closer together based on the vibration and intensity of forces, and becomes organized and harmonized with the force of the work. Through painting, philosophy is able to explain the transition from the possibilities of the real to the (visual) real. It is in the face of non-philosophy that the concept of the visual is created. Deleuze's painting has a very special place. We can boldly say that it is considered, if not the most important, then one of the most important arts for him. You can think with painting because:

1. It establishes logic in its own way: the logic of sensation
2. It replaces visual concepts derived from painters' texts with concepts based on logical and abstract definitions: catastrophe-chaos, chaos-seed and rhythm, diagram
3. It produces a specific experience of encountering the essence or pure intensity of the painter and the intensity of the coloring and the power of the diagram of painting: pure feeling.
4. A relationship is formed in it that offers a new form for thinking: the diagram.
5. It uses a specific type of analogy: aesthetic analogy.
6. It creates something free from the limitations of classical and organic representation: the pictorial fact, that is, the figure.

Keywords: Thinking, diagram, pictorial concept, logic of sensation, painting.

مقاله پژوهشی
تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۰۸/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۳۱
eISSN: 2476-6038
ISSN: 1735-3238

فصلنامه علمی حکمت و فلسفه
سال بیست و یکم، شماره ۸۱، بهار ۱٤۰٤، ص ٤٥ تا ۸۰
wph.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/wph.2025.76595.2201

پاسخ به یک پرسش با دلوز: اندیشیدن با نقاشی چگونه ممکن است؟

فریده آفرین * دانشیار پژوهش هنر. دانشکده هنر. دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

چکیده

به باور رایج، اندیشیدن فقط مخصوص گفتمان فلسفی و فلاسفه است. پرسش اصلی پژوهش ازاین‌قرار است: اندیشیدن «با» نقاشی چگونه و به چه طریقی ممکن است؟ با تحلیل آرای دلوز در منابع مختلف و تفسیر آن‌ها در ساختار پژوهش پیش‌رو می‌توان برای پاسخ به پرسش گام برداشت. برای اندیشیدن باید با دشمنانِ اندیشه، مبارزه کرد. اندیشیدن در نگر دلوز، زمانی رخ می‌دهد که جریان پیش‌فرض‌های اندیشیدن جزمی و خودانگیخته قطع می‌شود. در نتیجه قطع این جریان، با آشوب روبرو می‌شویم. شرط اندیشیدن رویارویی با نااندیشنده و آشوب است. نقاش با تکیه به منطق احساس، احساس مرکب از درکمایه و حالمایه، سطح زیباشناختی مکمل احساس، کلیشه‌ها را در آشوب غرقه می‌سازد. از آن آشوب، به یاری مفاهیم تصویری مانند آشوب-فاجعه، آشوب-بذر، دیاگرام بیرون می‌کشد. به یاری آن‌ها و آزمونگری نسبت‌ها و ترکیب‌های سازگار با توان ناب خود، آشوب و کلیشه‌ها را پشت سر گذاشته و نظم جدیدی را برای ورود به دنیای تصویری تازه می‌پذیرد. با رهایی از قیدوبند بازنمایی و فیگوراسیون از طریق نیروی دیاگرام، نظم دستی دیگری به دنیای بصری تزریق می‌شود. ایجاد فضایی از امکان‌هایی بی‌سابقه برای تحقق امر واقع، امر واقع تصویری را آشکار می‌کند. درنهایت مفاهیم تازه تصویری چون دیاگرام به او فرمان می‌دهد چگونه هوای تازه نظم نوین را استشمام کند. این شیوه اندیشیدن یعنی هماهنگ شدن با دیاگرام، فعلی کردن آن، لوگوس و پاتوس را هم‌سطح می‌کند و مبنای اتوس قرار می‌گیرد. در نتیجه طی این مسیر، نقاش با مسائل نقاشی و مفاهیم تصویری می‌تواند بیندیشید.

کلیدواژه‌ها: اندیشیدن، دیاگرام، مفهوم تصویری، منطق احساس، نقاشی.

* نویسنده مسئول: f.afarin@semnan.ac.ir

مقدمه

دلوز در یک اظهارنظر تأثیرگذار می‌گوید اندیشیدن در فلسفه، علم و هنر باهم تفاوت چندانی ندارد. اگر هم داشته باشند تفاوت زیاد فاحشی نیست؛ اما اندیشیدن «با» نقاشی چگونه ممکن است؟ برای پاسخ به این پرسش و ورود به بحث، رابطه فلسفه و نقاشی ترسیم می‌شود. اکثرِ افراد می‌انگارند اندیشیدن صرفاً در قالب کلمات، گزاره‌ها و با استدلال صورت می‌گیرد. بدین ترتیب اندیشیدن در عرصه‌های مختلف را به فلسفه می سپارند که بتواند در آن وادی بیندیشید. دلوز می‌گوید باید در فلسفه مسئله‌ای ما را به اندیشیدن وادارد. مسیر اندیشیدن سیر از مجهول به معلوم و فرونشاندن عطش دانستگی بنا به طبع نیست. در ترکیب «اندیشیدن درباره» گفتمان فلسفی به‌منزلهٔ حوزه‌ای برتر صرفاً حق دارد که درباره مسائل و مفاهیم عرصه‌های دیگر مانند چیستی بازنمایی و دلالت، بحث و استدلال کند. در حقیقت، نقاشی مسائلی به حوزه فلسفه می‌دهد که می‌توان با آن چشم فلسفه را به مسائلی گشود که پیش‌تر بسته بود. البته که نقاش یا فیلم‌ساز ابزار طرح پرسش از فلسفه را ندارد، اما هنرمند چیزی را ایجاد می‌کند که طرح آن از پس فلسفه برنمی‌آید. (Brunette & Wills, 1994: 24) دلوز اندیشمندی عمیق، تأمل‌گر و پیشنهاددهنده است. وقتی به نقاشی ورود می‌کند و درباره‌اش می‌نویسد یعنی به سطحی رسیده است که خود می‌تواند اندیشیدن با نقاشی را تحقق بخشد. در کتاب *فرانسیس بیکن: منطق احساس* و در *درس‌گفتارهای نقاشی* سال ۱۹۸۱ چنین می‌شود. نتایج بحث درباره هنر در *فلسفه چیست؟* به ثمر می‌رسد. نحو به ثمرنشستن این‌گونه است که مقدمات آن در *هزار فلات* فراهم شده است. فیلسوفی مانند دلوز می‌تواند در نسبت با یک هنر برای نمونه نقاشی‌های بیکن رشته‌ای از مفاهیم تصویری بیافریند. او به «اندیشیدن با» نقاشی می‌رسد و آن را جایگزین «اندیشیدن درباره» نقاشی می‌کند. منطق عمومی احساس صرفاً درباره مفاهیمی بحث می‌کند که خاص نقاشی است. این واقعیت نشان می‌دهد فلاسفه مانند هنرمندان خلاق هستند و آفرینش‌گر.

در اندیشیدن با نقاشی با یکی از کلیشه‌های رایج درباره رابطه اندیشه و زبان هم

مبارزه می‌شود. زبان متشکل از کلمه‌ها، گزاره‌ها و ابزاری است که در اختیار نقاشی نیست. اندیشیدن به معنی آفریدن است. گاهی آفریدن به معنی آفرینش مفاهیم فلسفی گاهی تصویری با اتکا بر بُعد درکمایه و حالمایه است. آفریدن مفاهیم تصویری با فاصله از کلیشه‌ها صورت می‌گیرد. این کلیشه‌ها جلوی اندیشیدن با نقاشی را می‌گیرند. با این مقدمه پرسش اصلی این است به نظر دلوز اندیشیدن «با» نقاشی چگونه و از چه طریقی ممکن است؟ در پژوهش پیش رو یک بخش جدا به معانی مختلف اندیشیدن از مناظر متفاوت اختصاص یافته است. در بخش دیگر تحلیل و تفسیرِ منظره‌آمیزی دلوز درباره اندیشیدن و اندیشیدن با نقاشی ترسیم شده است.

پیشینه پژوهش

با عنوان دقیق این پژوهش پیشینه فارسی و غیرفارسی مشاهده نشد. پیشینه‌های نزدیک به اهداف پژوهش عبارت‌اند از: دلوز در کتاب *تفاوت و تکرار* (۱۹۸۴) در کنار بسط تفاوت و تکرار و توضیح تکرارهایی که درجه‌ای از تفاوت را نشان می‌دهند، به نقد تصاویر جزمی اندیشه می‌پردازد. افزون‌براین، اندیشیدن به‌واسطه بازنمایی و از طریق بازشناسی را نقد می‌کند. شاکله کلی مباحث همخوان با این مقاله از این کتاب مطالعه شده است. دلوز- وگواتری- در کتاب *فلسفه چیست؟* (۱۹۹۱) متمرکزتر از هر منبع دیگری به پرسش اندیشیدن چیست؟ پاسخ داده است. برای اندیشیدن در سه عرصه علم، فلسفه و هنر توازی‌هایی را ترسیم کرده و هر سه را فرم‌هایی برای اندیشیدن دانسته است.

دلوز در کتاب *فرانسیس بیکن: منطق احساس* (۱۹۸۱) و *درس‌گفتارهای نقاشی* (۱۹۸۱) ضمن اینکه منطقی را برای احساس طراحی می‌کند بسیاری از مسائل زیباشناسی را طی خوانشِ دقیق آثار بیکن طرح می‌ریزد. دلوز با این کتاب، احساس را به مرکز بحث‌های زیباشناسی آوَرد و برای آن منطقی طرح ریخت و آن را به‌عنوان وجه رادیکال عقل مطرح کرد. به‌علاوه در سامان‌دادن به مبحث ریتم به‌طور جامع‌تری همراه با نمونه‌های انضمامی از نقاشی، نظر داد.

باگ (۲۰۰۳) کتابی با عنوان *دلوز دربارهٔ موسیقی، نقاشی و سایر هنرها* نگاشته است.

وجه مثبت این منبع، تمرکز بر کتاب *هزار فلات، فلسفه چیست* و *فرانسیس بیکن: منطق احساس* و در مواقعی *تفاوت و تکرار* است و مسائل خرد و کلان فلسفه دلوز مرتبط با موسیقی و نقاشی را به‌دقت می‌کاود. جالب است که در همه مباحث، نظر کسانی را که دلوز–وگواتری– از آن‌ها متأثر بوده یا خط سیر تفکر آنان را بسط داده است به‌دقت و عمیقاً مطالعه می‌کند. باگ در این کتاب می‌نویسد از منظر دلوز با هنرها می‌توان اندیشید و واسط اندیشیدن در هنرها درکمایه‌ها و حالمایه‌های تشکیل‌دهنده بلوک احساس هستند.

پِردام[1] (۲۰۰۰) در رساله دکتری خود با عنوان *اندیشیدن با نقاشی: ژیل دلوز و انقلاب از بازنمایی تا انتزاع* در رشته فلسفه از دانشگاه وارویک[2] از طریق خوانش ژیل دلوز، هنر را به‌عنوان محصولی بررسی می‌کند که بازنمایی یعنی شکل‌گیری اینهمانی را به‌نفع هستی‌شناسیِ «شدن» کنار می‌گذارد. حرکت به سمت انتزاع در نقاشی باهدف رسیدن به «اندیشه بدون تصویر» پیش می‌رود، زیرا بازنمایی با مادیت رادیکالی مقابله می‌کند که نقاشی را به حرکت ماده برمی‌گرداند. این مادیت رادیکال اتفاقاً باید اساس بررسی نقاشی قرار گیرد. مقاله پیشِ رو در مسیر خود اندیشیدن به شیوه‌های مختلف را بررسی می‌کند که با بخشی از اهداف این پژوهش همخوان است.

اسمیت (۱۳۹۹) در نوشتاری با عنوان *نظریه احساس دلوز: غلبه بر دوگانه کانت* بنیان‌های استتیکی و هنری برگذشتن از دوگانه‌های کانتی را در اکثر کُتبِ دلوز می‌جوید. در بخشی از این نوشتار، اسمیت می‌نویسد با هنر می‌توان اندیشید و واسط اندیشیدن در هنر همان احساس است. این بخش می‌تواند به‌عنوان منبع ارجاع پژوهش پیش‌رو به کار رود. این منبع به درک و تفهیم نظریه‌های دلوز درباره نظریه زیباشناسی و فلسفه هنر یاری می‌رساند.

آمبروز (۲۰۰۶) در نوشتاری با عنوان *دلوز، فلسفه و مادیت نقاشی* درباره چیستی مادیت نقاشی می‌نویسد. نقاشی به مادیات بیانی رنگ و انتقال وجوهِ شدتمند حسی اتکا

1. Judy Purdom
2. Warwick

دارد که از حیطه بازنمایی و روایت فاصله دارند. بیکن روابط روایی بین فیگورها را کنار می‌زند و بر «امر واقع» یا خشونتِ «واقعیت» تمرکز می‌کند. این امر بیکن را وامی‌دارد تا امکان‌هایی را ارائه دهد که صرفاً با مادی‌بودن رنگ می‌توان انجام داد. درک او از نقاشی‌های بیکن بر فهمِ امکان‌هایی استوار است که نوعی خشونت بسیار خاص مربوط به احساس را انتقال می‌دهد. نقاشی‌های بیکن را باید به‌منزله مجموعه‌ای درهم‌تنیده از ترکیبِ تجربی و ریتمیک درک کرد. در مقاله پیش رو، مادیت رادیکال یا در نظر گرفتن نیروها به‌منزله کارماده نقاشی، بحث را پیش می‌راند.

وایلی (۲۰۲۰) در مقاله «روش زیباشناسی کاربردی دلوز، فلسفه هنر و دیاگرام» برای نشان دادن چیزی که می‌توان روش دلوز در «زیباشناسی کاربردی» نامید، یکی از سه آفریدهٔ منحصربه‌فرد در آثار او را بررسی می‌کند. این سه آفریده به هنر تعلق دارند: دیاگرام‌ها، ماشین‌های رزونانس و ریتورنلو. اولی به‌ویژه به نقاشی، دومی به ادبیات و سومی به موسیقی مربوط می‌شود. چون مقاله پیش رو صرفاً روی نقاشی تأکید دارد می‌تواند از دستاوردهای این پیشینه نفع ببرد. در قسمت بعد برای اینکه نشان دهم آیا با نقاشی هم می‌توان اندیشید، به اشکالِ اندیشیدن در تاریخ فلسفه می‌پردازم. این بخش زمینه فکری بحث دلوز را روشن‌تر می‌سازد.

معانی مختلف اندیشیدن به نظر دلوز

مشاهده می‌کنیم دلوز در کتب و درس‌گفتارهای خود به گونه‌های مختلف، اشکال اندیشیدن را مدنظر داشته است. به نگر دلوز در آثار مختلفش دشمنان قسم‌خورده‌ای برای اندیشیدن وجود دارند. این دشمنان، جلوی حرکت اندیشه را می‌گیرند و آن را به جزم تبدیل می‌کنند. آن‌ها عبارت‌اند از عرفیات (پروست و نشانه‌ها)، عقاید و باور (فلسفه چیست؟)، حماقت‌ها (نیچه و فلسفه) و کلیشه‌ها (فرانسیس بیکن). خط سیر اندیشه دلوز به‌صورت ضمنی به تصاویر جزمی اندیشیدن نقد وارد می‌کند؛ و درنهایت مدل ریزوم‌وار اندیشیدن را نشان می‌دهد.

در تاریخ فلسفه حول اندیشیدن تصویرهای جزمی شکل می‌گیرند. طرز نگرش‌های

متفاوتی برای تعریف اندیشیدن وجود دارد. در این نگرش‌ها بر اساس و بنیاد متفاوتی می‌اندیشند. اندیشیدن درختی سلسله‌مراتب می‌سازد و تفاوت‌ها را به اینهمانی جنس تقلیل می‌دهد. فُرفوریوس و منطقیان قدیم به همه تصورات بر اساس جنس و فصلِ سازندهٔ یک درخت می‌اندیشیدند. منطقیان قدیم این درخت را بر اساس تصورات[1] ترسیم کرده‌اند (صلیبا، ۱۳۹۳: ۴۰۵). اندیشیدنِ درختی، اندیشیدن از طریق مفهوم منطقی است. مفهومی که از جنس و نوع تشکیل شده است. منطقِ این نوع اندیشیدن، از مجهول به معلوم حرکت می‌کند به هدف دانستن. تصویر جزمی این است که همه تفاوت‌ها را درنهایت به تفاوت‌های نوعی فرو می‌کاهد. اینهمانیِ جنس برای آن‌ها در نظر می‌گیرد. تفاوت فردی را نادیده می‌انگارد.

اندیشیدن با بازشناسی به معنای بازشناختن اعیانِ متفاوت در تطابق با فرم‌های ناب ماتقدمِ سوژه مانند ابژه مساوی با ایکس است. منظور اندیشیدن بر اساسِ «مفاهیم یا بازنمایی‌های پیشین» است (دلوز، ۱۳۹۶: ۱۳). اندیشیدن به نحوی مرتبط کردن جهان و سطحی از شناخت به نام بازشناسی است. اندیشیدن طی کردن فاصله بین جهانی از امور واقع، فاصله نسبت بین اشیای صُلب و اینهمان با خودشان با سطحی از شناخت یعنی سطح بازشناسی است. سطح بازشناسی برساخته مابه‌ازای مؤلفه‌های جهان در گستره شناخت است (مشایخی، ۱۳۹۳: ۵۰). بازشناسی بر اساس همان متعلق اینهمان باخودش، در سوژه صورت می‌گیرد.

اندیشیدن، به نظر هایدگر نوعی فراخوان است. با عزم و آهنگِ ما، فراخوانده نمی‌شود. اندیشیدن از جدل‌ورزی و هم‌ستیزی حاصل نمی‌شود. اندیشیدن، عادات،

---

۱. منطق صوری و منطق مادی اساس درست اندیشیدن را فراهم می‌کردند. راه حلی برای عبور از مجهول به سمت معلوم به دست می‌دادند. منطق صوری یادگار ارسطو است. در این منطق استدلال‌های معتبر بدون توجه به راستی مقدم‌ها پذیرفته می‌شد. همچنین، منطق رد کردن استدلال نامعتبر حاصل از مقدم‌های راست خوانده می‌شد. منطقی که صرفنظر از محتوا معتبر بود (بونگه، ۱۳۹۵: ۲۲۱ و ۳۰۶). منطق مادی سنجش‌گر خطا در ماده اندیشه بود.

مشهورات و مدهای روز را بندگی نمی‌کند. اندیشیدن، با عقیده[1] و باور تثبت‌شده نسبتی ندارد. اندیشیدن همواره در راه بودن است. ما همواره در راه هستیم و چو پرسه‌زن در راه می‌مانیم. راه اندیشیدن یا صرفاً رفتن به‌معنی پرسشگری متفکرانه و به راه رخصت پیش‌آمدن دادن (هایدگر، ۱۳۸۸: ۳۲۸-۳۲۹) است. اندیشیدن کشف‌کردن ذات هستی است. آزادی انسان در گشایش او بر هستی و اندیشیدن است. یادگیریِ اندیشیدن به همان‌اندازه که کشف ذات خودمان است، کشف ذاتِ هستی است. اندیشیدن، امری است نابهنگام، همراهِ با دل به راه‌زدن. شاعر هم بر اساس زبانی پالوده می‌اندیشد، همچون فیلسوف. شاعر چندان می‌اندیشد که می‌سراید: «با پای خود می‌اندیشم در راه؛ و راهِ رفتنم از سنگ/ -از بوسه‌های سنگ -/آهنگ می‌گیرد/و راه رفته گام‌هایم را موزون کرد/دانسته‌ام که سنگ‌سنگِ هر راه نیز/از گام‌های رفتن ماست /که شکل و رنگ می‌پذیرد؛ /وز دوربین چشم رونده است /که این جهان /راهی سراسری است /که در گام هر نگاه /-که از هر نگاهِ گام-/تازه شونده است» (خویی، ۱۳۸۲: ۳۷). همان‌گونه که فلسفه دلمشغول هستی است، شاعر می‌گذارد هستی و هستنده خود را پدیدار سازد (هایدگر، ۱۳۶۸: ۱۵). در نتیجه هستی است که شاعر و فیلسوف را خطاب قرار می‌دهد و شعر و فلسفه را ممکن می‌کند.

دلوز شیوه‌های اندیشیدن پیش‌گفته یعنی درختی، بازشناسانه، پدیدارشناختی را در نظر داشته است. به‌ویژه اندیشیدن نزد هایدگر به‌رغم تفاوت با معنی دلوزی آن، مسیر فهم معنای اندیشیدن نزد این متفکر را هموار می‌کند. این پژوهش نشان می‌دهد نقش شعر در اندیشیدن نزد هایدگر به نقاشی در تفکر دلوز محول شده است. همچنین توضیح می‌دهد برای شرح اندیشیدن در هر عرصه‌ای (فلسفه، هنر و علم) باید بتوان شرایط اندیشیدن و تکوین آن شرایط از دل تجربه را تبیین کرد. باید بتوان تکوین فرم‌های تعین‌بخش را بر اساس خاصیت پیشینی (اشتدادی) در خود تجربه یا ماده تجربه شرح داد. ماده‌ای که شرط

---

۱. عقیده قاعده‌ای برای تناظر یک به یک ادراک و حال است. عقیده تابع یا کارکردی است که ادراک‌ها و حال‌ها برهان‌های آن محسوب می‌شوند. عقیده به این معنا تابع یا کارکرد امر زیسته است.

تجربه را درون خود دارد، همان مادیت رادیکال را رقم می‌زند. در این صورت با طی کردنِ این مسیر می‌توان اندیشیدن در عرصه هنر را هم توضیح داد.

معنی اندیشیدن نزد دلوز

اندیشیدن به نگر دلوز به ضرب نیروی مسئله انجام می‌شود. در اندیشیدن با مسئله‌ای مواجهه می‌شویم. مختصات اندیشیدن، حاکی از پرسش‌هایی تجربی مانند چه شده؟ کی؟ کجا؟ چرا؟ و با چه کسی؟ است. این پرسش‌ها متفاوت با پرسش چیستی یا پرسشی درباب ذات (چیزی) است. (اسمیت، ۱۳۹۹: ۲۸۴) اندیشیدن به نااندیشنده نیاز دارد. در حقیقت اندیشیدن بدون نااندیشیده ممکن نیست. همین نااندیشیده قلمرو فلسفه را می‌گشاید. با آن قلمروزدایی ممکن می‌شود. میدان مسئله شکل می‌گیرد. میدان مسئله ممکن است از قلمرو دیگری مثل هنر و دین یعنی نااندیشیده نیرو بگیرد. به تعبیری باناندیشیده قلمروگریزی صورت می‌گیرد.

اندیشیدن به نگر دلوز زمانی رخ می‌دهد که جریان پیش‌فرض‌های جزمی و خودانگیخته اندیشیدن قطع می‌شود. در نتیجه قطع این جریان با آشوب پیش‌فرض‌ها و قالب‌های پیشین روبرو می‌شویم. اندیشیدن به معنای واقعی در فلسفه وقتی صورت می‌گیرد، که بعد از انقطاع و توقف جریان اندیشه رایج، پیش‌سطحی برای شکل‌گیری مفاهیم جدید تکوین می‌یابد. سربرآوردنِ مسئله‌ای، پیش‌فرض‌ها، باور و عقاید اندیشیدن جزمی را با آشوب روبرو می‌کند. «مسئله نه‌تنها در خلأ رشد نمی‌کند، بلکه با یک آشوب و بی‌نظمی یا آنومی در جهان همراه است.» (مشایخی، ۱۳۹۲: ۱۰۸) از همین آشوب است که بذر شکل‌گیری مفهوم جدید برای نظم نوین بارور می‌شود. زیرا «به اندکی نظم برای محافظت از خودمان در برابر آشوب نیاز داریم.» (Deleuze & Guattari, 1994: 201) بنابراین این اندکی نظم وقتی شکل می‌گیرد و سطح پیشافلسفی و صفحه درون‌ماندگاری تشکیل می‌شود.

به نظر دلوز، اندیشیدن در فلسفه وقتی رخ‌می‌دهد که پیش‌فرض‌های اندیشه جزمی با آشوب روبرو شود. جریان آن پیش‌فرض‌ها قطع می‌شود، میدان مسئله برآمده سطحی

پیشافلسفی برای فراخوانی مفاهیمی ایجاد می‌کند. اندیشیدن به معنای واقعی در فلسفه وقتی صورت می‌گیرد، که پس از توقف جریان اندیشه، سطحی پیشافلسفی طرح‌ریزی می‌شود. سطح درونماندگاری از آشوب ربوده می‌شود. درون‌ماندگاری آشوب را از میان می‌برد. امر فلسفی مانند غربال عمل می‌کند. این غربال حرکت‌های نامتناهی اندیشه را انتخاب می‌کند. غربال فلسفه از مفاهیمی آکنده می‌شود که همچون عناصر انسجام‌یافته، فرم یافته‌اند و به‌سرعت اندیشه حرکت می‌کنند (Deleuze & Guattari, 1994: 117). ساختار سه‌بخشی فلسفه، سطح پیشافلسفی، شخصیت ابداع‌گر و مفاهیم فلسفی آفرینش‌گر را در برمی‌گیرد. فلسفه در ساختار سه‌بخشی خود به آفرینش مفاهیمی منجر می‌شود. «هر مفهومی مجموعه‌ای از دگرگونی‌های تفکیک‌ناپذیری است که روی سطح درون ماندگاری تولید می‌شود. تغییرپذیری آشوبناک را برش می‌زند. به آن انسجام می‌بخشد.» (Ibid: 208) شخصیت‌هایی ابداع‌گر مفاهیم نو می‌آفرینند. سطح مفاهیم نو، به انسجام می‌رسد.

رویداد، غیرمادی، ناجسمانی و زیست‌نشدنی است. رویداد واقعیتی تمام‌نشدنی و کامل نشدنی دارد امری بی‌پایان، بدون نقطه شروع و توقف است (Deleuze & Guattari, 1994, 156). اندیشه در قالب مفاهیم، رویداد مجازی را از امر فعلی[1] استخراج می‌کند. خود رویداد از فعلی شدن در هر اتفاقی طفره می‌رود. واقعیت رویداد به فعلیت وابسته نیست. رویداد گویای امر مجازی است. می‌توان گفت: »امر مجازی بدون بالفعل‌شدن هم واقعی است. امر مجازی روی سطح درون ماندگاری که از آشوب می‌رباید همساز یا واقعی می‌شود.» (Deleuze & Guattari, 1994: 156) در امر مجازی هیچ اتفاقی نمی‌افتد اما همه‌چیز تغییر می‌کند.

آزمونگری امر گریزان از تاریخ را ممکن می‌کند. آزمونگری بدون تاریخ، به‌صورت نامعین و نامشروط باقی می‌ماند. آزمون‌گری تاریخی نیست بلکه فلسفی است (Deleuze & Guattari, 1994, 106). اندیشیدن روند آزمونگری است. «اندیشیدن، به آزمون گذاشتن است، آزمون‌گری همواره در فرآیندِ روی‌دادن است: امر نو، جانشین نمود حقیقت

1. The actual

می‌شود.» (Deleuze & Guattari, 1994:111)

نااندیشیده شرط اندیشیدن است؛ از قلمرو بیرون می‌برد، قلمروگریزی را رقم می‌زند. با مفاهیم تازه، به زمین فلسفه و قلمرو برمی‌گرداند. روند قلمروسازی، قلمروزدایی و بازقلمروگذاری برای اندیشیدن در فلسفه جایگزین حرکت از مجهول به معلوم، در نظر منطقیان قدیم و سطح منطقی بازشناخت نزد کانت می‌شود. به نگر دلوز، با انواع هنر هم می‌توان اندیشید، همچنان که در فلسفه می‌توان آفرید. اندیشه‌ی فلسفی با مفاهیم و اندیشهٔ هنری با درکمایه[1] و حالمایه[2] دو جلوه از امر مجازی هستند. در فلسفه اندیشیدن در رابطه زمین و قلمرو و نیز روند قلمروسازی، قلمروزدایی و بازقلمروگذاری رخ می‌دهد. اندیشه در قالب مفاهیم، با بیرون کشیدن رویداد مجازی از امر فعلی، به آن انسجامِ فرمی خودشکل‌دهنده[3]، در گریز مطلق را می‌بخشد (Bogue, 2003: 195). خط گریز مطلق در قلمروزدایی معنا می‌یابد. به نگر دلوز، دشمنان قسم‌خورده‌ای برای اندیشیدن مثل کلیشه‌ها، حماقت‌ها، عقاید و باورها در عرصه‌ای مختلف وجود دارند. این دشمنان، جلوی حرکت اندیشه را می‌گیرند.

واسط‌ها و متعلق اندیشیدن

واسط‌های اندیشیدن متفاوت هستند. حکیم از رهگذر تمثال‌ها و اشکال می‌اندیشد. فیلسوف مفهوم می‌آفریند و با آن می‌اندیشد (Deleuze & Guattari, 1994: 3) و دانشمند به‌واسطه تابع/کارکرد و نقاش از طریق احساس می‌اندیشد. هنرمند بر اساس کارماده غیرمفهومی می‌اندیشد (اسمیت، ۱۳۹۹: ۲۵۱). هنرمندان اصولاً به‌جای مفاهیم بر اساس احساس به‌منزله ترکیب درکمایه و حالمایه می‌اندیشند. در نتیجه فیلسوف، هنرمند، نقاش، دانشمند و حکیم می‌اندیشند، اما هریک به طریقی. بدین طریق اولاً اندیشیدن فقط مخصوصِ فلسفه و فیلسوف نیست، دوماً یک راه ندارد. می‌توان به شیوه‌های مختلف

1. Percept
2. Affect
3. The consistency of a self-forming

اندیشید. سوماً می‌توان اندیشید و فیلسوف هم نبود. در نتیجه معنی اندیشیدن همان اندیشیدن از خلالِ مفاهیم، توابع و احساس‌هاست. هیچ‌کدام از این اندیشه‌ها از اندیشه دیگر برتر نیست. هیچ‌یک به نحوی تمام عیارتر، کامل‌تر یا تألیفی‌تر از دیگری اندیشیده نمی‌شود (Deleuze & Guattari, 1994: 198). حیطه‌ای که مفاهیم در فلسفه به آن اختصاص دارد، رخدادها است. مفاهیم روی رخدادها، توابع یا کارکردها بر وضع امور و احساس بر یادبودها مسلط می‌شود. »فلسفه با استفاده از مفاهیمش رخدادها را به بار می نشاند. هنر یادبودها را با استفاده از احساسش برپا می‌کند. علم وضع امور را با استفاده از توابعش می‌سازد.« (Deleuze & Guattari, 1994: 198-199) دستاوردهای این سه عرصه متمایزند، پس تأمل‌کردن در باب نقاشی، یک نقاش را به فیلسوف تبدیل نمی‌کند. نقاش برای تأمل‌کردن در باب آفرینش در نقاشی تاکنون منتظر فیلسوف نمانده و خود این کار را انجام داده است.

آفرینش و اندیشیدن به هم مرتبط‌اند. فیلسوف باید مفهوم بیافریند و نباید آن را چون هدیه بپذیرد. ازنظر دلوز آفریدن مفهوم از آفریدن نقاشی و رمان سخت‌تر نیست. فیلسوف هم مانند نقاش باید بتواند دست به آفرینش بزند و این امر زمانی اتفاق می‌افتد که ابتدا بتواند باور و عقاید مستقر را نابود کند. با این تفاوت که در فلسفه نبرد علیه دوکسا/باور و عقاید نبردی بیرونی است؛ یعنی نسبت به اثر بیرونی و نسبت به مؤلف درونی است (اسمیت ۱۳۹۹: ۲۸۷). اندیشیدن یعنی آفریدن. هنر-نقاشی یکی از اعمال آفرینشگرانهٔ اندیشه است. هدف آن این است که گردایه یا سرهم‌بندی‌های[1] محسوس بیافرینند. هنرمندان بزرگ متفکران بزرگی هستند که بر اساس احساس می‌اندیشند نه به اساس مفاهیم. اسمیت می‌نویسد «آفریدن مفهوم دشوارتر و انتزاعی‌تر از آفریدن ترکیبات بصری یا صوتی نیست و برعکس خواندن یک تصویر راحت‌تر از درک کردن مفهوم نیست.» (اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۹۲) نقاشی چگونه می‌اندیشد؟

نقاشان بر مبنای جریان داده‌ها پیش می‌روند. به همین ترتیب موسیقی‌دان بر مبنای

1. assemblage

جریان اصوات و نویسندگان با جریان کلمات و فیلم‌سازان با تصاویر می‌اندیشند (اسمیت، ۱۳۹۹: ۲۴۹). دلوز می‌گوید داده‌های هنرمند جریان است. محصول این جریان، خط و رنگ است. از دل جریان، آفرینش و در نتیجه اندیشیدن صورت می‌گیرد. کار نقاش پیگیری یک روند اندیشه است. اندیشیدن نقاش از خلال مفهوم فلسفی صورت نمی‌گیرد یا اندیشه انتزاعی نیست که بر اساس جنس و فصل مفاهیم باشد، مستقیماً درون واسطه حسی و از طریق آن صورت می‌گیرد. دلوز معتقد است که اندیشیدن یک کار فلسفی نیست یا ویژه فلسفه نیست. در هنر هم فرمی از اندیشیدن وجود دارد. «ما به طرق و روش‌های گوناگونی می‌اندیشیم. اندیشیدن علمی، اندیشیدن هنری و اندیشیدن فلسفی. اندیشیدن فعالیتی آفرینش‌گرانه است. اندیشیدن همراه نقد و نقد در بطن آن است» (مشایخی، ۱۳۹۲: ۱۰۹) و با نقد بازنمایی صورت می‌گیرد.

نقاشی، کلیشه‌ها و فاجعه

کلیشه‌ها راه اندیشیدن در نقاشی را می‌بندند. نقاشی محل یا نواحی را پاک‌سازی می‌کند تا بتواند کلیشه‌های خام را نابود کند. براثر فاجعه‌ای روی تابلو امکان‌های امر واقع یا صورت اشتداد مشخص‌شده و (اسمیت، ۱۳۹۹: ۲۸۶) با از هم گسستن نظام صرفاً بصری برجسته می‌شود. در آثار هنرمندان مدرن مانند سزان و بیکن کلیشه‌ها با چنین فرآیندی تار و مار می‌گردند. فاجعه گویی فروپاشی تمام مفروضات فیگوراتیو است از جدال علیه کلیشه حاصل می‌آید (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۴۵). کلیشه‌ها از مفروضات فیگوراتیو تا عکس‌های تصویرگرایانه، روزنامه‌های انباشته از روایت، تصاویر سینمایی و تلویزیونی و کلیشه‌های روانی مانند ادراک‌های حاضر-آماده، خاطرات و تخیلات را در برمی‌گیرد (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۱۸). جنگ با کلیشه کار وحشتناکی است. عظیم‌ترین تغییر شکل کلیشه خود عملی غیرنقاشانه است (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۲۳). افزون براین، واکنش‌ها نسبت به کلیشه خود کلیشه‌ای می‌گردند. در دنیای وانموده‌ها زندگی می‌کنیم، در دنیای کلیشه‌ها زیست می‌کنیم. بدون شک باید پیشرفت‌های فنی خاص را در زمینه تصویر، از جمله تصویرِ عکس، سینما، تلویزیون و غیره به پرسش بکشیم. این دنیای تصویری، فقط روی پرده‌ها وجود ندارد، در

نمایشنامه‌ها وجود دارد و در یک اتاق. ذهن ما را نیز اشغال کرده‌اند. (Deleuze, 1981/04/07).

برخی نقاشی–کلیشه‌ها یا کلیشه‌های بصری در نقاشی ما را در موضع‌های سوژه‌ای تثبیت می‌کنند و به بند می‌کشند. در مواضع سوژه‌ای اندیشیدن صورت نمی‌گیرد. اگر سازمان بصری را به‌منزلهٔ نظامی مسلط و یکی از سازوکارهای قدرت بدانیم، مواضع سوژه‌ای که سازوکارهای قدرت تثبیت می‌کند، بدن‌های بدون اندامِ گریخته از درز و تَرَک‌های نظام مسلط و بالفعل را از شکل‌های جدید زندگی محروم می‌کنند (ن.ک کیشیک، ۱۴۰۱: ۱۵). برخی از اشکال زندگی با اندیشیدن بیگانه است. لازمه اندیشیدن وقفه است در زنجیره محرک–پاسخِ قدرت که اینجا با حکمرانی بصری تعبیر شده است. در نتیجه کلیشه‌ها را به هر طریقی باید نابود کرد با پاک کردن، زدود، ... تا از آن، جریان هوایی وارد شود و «دیدن» را به ارمغان آورد. نقاشی وابسته به سطح درون ماندگاری با فاجعه–آشوب می‌جنگد. احساس مرکب به‌منزله ترکیب درکمایه (منظره شدن) و حالمایه (غیرانسان شدن، حیوان شدن انسان) که در سطح ترکیب‌بندی رو می‌آید دیدن را برای لحظه‌ای آشکار می‌کند؛ «دیدن» همبسته آن احساس، دیدنی است که از پیش‌انگاشته و پیش‌بینی‌پذیر نیست (Deleuze & Guattari, 1994: 204). نقاشی خودش فاجعه–آشوب نیست، ترکیب‌بندی آن است که به احساس یا «دیدن»[1] منجر می‌شود. نقاشی بخشی از فاجعه–آشوب را در قاب می‌گیرد تا آشوبی ترکیب‌بندی شده را ارائه دهد که حس‌پذیر می‌شود یا از آن احساس آشوب‌وار به‌منزله تنوع و درجات تغییر را بیرون می‌کشد (Deleuze & Guattari, 1994: 206). در آشوب زندگی نمی‌توان کرد. اندکی نظم نیاز است تا در برابر فاجعه–آشوب چتری بسازد. اندکی نظم، دربردارنده خطوط گریزی است که ما را در برابر آشوب و تصلب هر دو حفظ می‌کند. از قلمرو متصلب تصاویر کلیشه‌ای بیرون می‌برد در برابر فاجعه برهم ریختن داده‌های فیگوراتیو و تارومار کردن کلیشه‌ها حفظ می‌کند. اندکی نظم می‌تواند دیاگرام باشد. احساس یا دیدن همبسته با دیاگرام،

1. vision

نقاشی را به نیروهای کیهان متصل می‌سازد. دلوز دیاگرام را این‌گونه تعریف می‌کند: دیاگرام نوعی آشوب-فاجعه است درعین‌حال حاوی ذره‌ای نظم یا ضرباهنگ هم هست. دیاگرام آشوبی است وحشیانه در ارتباط با مفروضات فیگوراتیو و نظمی در راه نسبت به نظم جدید نقاشی است (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۳۳). به جهت اهمیت دیاگرام ما را از حیطه تصلب یک قلمرو می‌رهاند و نیز به حیطه نظم جدید برمی‌گرداند.

آزمونگری؛ شدن و نگهداشت در نقاشی

گذر از چارچوب‌های متعین تاریخی در هنر، نقاشان را به سمت آزمون‌گری سوق می‌دهد. آزمون‌گری امر گریزان از تاریخ را ممکن می‌کند. (Deleuze & Guattari, 1994: 106). آزمونگری بخشی از فرآیند کارآموزی نقاش است. می‌دانیم تاریخ با حافظه و شدن با ضدحافظه[1] پیوند دارد. زیرا تاریخ برای حافظه یک ساختار زمانیِ نقطه‌ای در نظر می‌گیرد که از هر لحظه اکنون به اکنون امتداد می‌یابد. هم‌زمان محور افقی گذر زمان را در بر می‌گیرد. در محور عمودی رده‌بندی زمان به همبودی امتدادی گذشته و اکنون منجر می‌شود؛ اما شدن، برعکس ساختار نقطه‌ای ندارد، خطی است؛ خطی که بین دو نقطه و به‌طور هم‌زمان در هر دو جهت در حرکت است. تاریخ حافظه است و زمان را در نقطه‌های زمانیِ گسسته تثبیت می‌کند؛ و شدن، رهاییِ آن نقطه‌ها را موجب می‌شود و خطوطِ معلق ایجاد می‌کند (Bogue, 2003: 37). آزمونگری مرتبط با شدن است. لحظه‌ای در جهان هست که می‌گذرد، نقاش همان لحظه می‌شود. در جهان نیستیم، بلکه با جهان می‌شویم. همه‌چیز شدن، است. ما جهان‌ها و گیتی‌ها می‌شویم (Deleuze & Guattari, 1994: 169). درباره دو وجه شدن یعنی منظره شدن و شدن‌های غیرانسانی مثل حیوان-شدن گیاه-شدن مولکولی-شدن صفر-شدن، صدا-شدن، جیغ-شدن توضیح بیشتری لازم است. نقاش یک شَوَنده است. یک غیب‌گوست. نقاش، سایه است بدین دلیل که او چیزی بس بزرگ و تحمل‌ناپذیر دیده و هم‌آغوشی زندگی و تهدیدگر آن را مشاهده کرده است. سایه جز

1. antimemory

خودش سوژه و ابژه‌ای ندارد. سایه میانه‌ای است که از سوژه و ابژه فراتر می‌رود. نقاش از ادراک و حال متناسب با آن چیزی نمی‌گوید، زیرا «درک‌مایه‌ها دیگر ادراک نیستند، از حالت کسانی که آن‌ها را تجربه می‌کنند، جدا هستند. حالمایه‌ها دیگر احساس بیرونی یا حال نیستند.» (Deleuze & Guattari, 1994: 175) نقاش چون شونده، غیب‌گو، سایه، است، حالیا چگونه می‌تواند آنچه را برایش اتفاق افتاده یا تجربه کرده، نقاشی کند.

درک‌مایه در مواجهه هنرمند با منظره و شهر، اقیانوس، لایه‌های زمین‌شناختی و ...به وجود می‌آید (آفرین، ۱۳۹۴: ۱۸). آنچه نقاش از گوشه‌ای از طبیعت، محله‌های شهر و نیز شخصیت‌های آن دیده جملگی به دید یا چشم‌اندازی منجر می‌شود که از طریق آن‌ها درک‌مایه‌های آن زندگی و آن لحظه را ترکیب می‌کند. بدین اساس، درک‌مایه‌های زیسته را منفجر می‌کند و در هم می‌شکند (Deleuze & Guattari, 1994: 170-171).

نقاش روش خود را در تولید درکمایه و حالمایه می‌یابد. حالمایه‌ها، شدن‌های غیرانسانیِ انسان است، درست همان‌گونه که درکمایه‌ها مناظر غیرانسانی یا بدون انسانِ طبیعت است (Deleuze & Guattari, 1994: 169). به نظر می‌رسد درکمایه در باب روابط بیرونی است. حالمایه شدن‌های درونی یا نسبت‌های برسازنده نقاش است. حالمایه پیش‌آگاهی [هنرمند]در باب نسبت‌ها و روابطی است که با او سازگار است؛ نسبت‌هایی که او حفظ می‌کند. «کارآموزیی طولانی‌مدت این پیش‌آگاهی را می‌دهد که چگونه هنرمند تا حدودی پیش برود و نسبت‌ها و روابطی را نگهدارد و باقی را رها کند.» (Deleuze, 1981/1/20) احساس، خود شدنِ ناب است. نقاش سه نوع شناخت را پشت سر می‌گذارد. شناخت نوع اول شناختِ اثرهای مواجهه است. این شناخت در نتیجهٔ شوک یا مواجهه اجزایی به وجود می‌آید که نسبت به هم بیرونی‌اند. شناخت نوع دوم یعنی هنرمند بر نحوه ترکیب نسبت‌های سرشت‌نمای بدن خودش با نسبت سرشت‌نمای بدنی دیگر را (از طریق ریتم) آگاهی داشته باشد. شناخت نوع سوم شناخت ذات‌های تکین است. شناخت ذات‌ها فراتر از نسبت‌هاست. شناخت ذاتی است که در نسبت‌ها بیان می‌شود. شناختی است که از ذات دست می‌یابد. ذات هم درجه‌ای از توان است. شناخت نوع سوم شناخت درجه

توان، توانِ خود و توان‌های دیگر است (دلوز، ۱۴۰۱: ۲۲۴-۲۲۹).

نقاشِ تارومارکننده کلیشه‌ها که می‌آفریند و می‌اندیشد، به‌نوعی یقین یا به توان-آگاهی می‌رسد و پیش‌آگاهانه وضعیت‌هایی را می‌شناسد که باید از نسبت با آن عقب بکشد یا با آن ترکیب شود یعنی نسبت سرشت‌نمای خود یا ترکیب خود را با آن از طریق ریتم بشناسد. این آگاهی نه از نوع «اگاهی از» که پیش‌آگاهی مواجهه با نهایت توان است که نسبت‌هایی را رقم می‌زند. نهایت توان به‌منزله درجه‌ای از توان است؛ زیرا «بی‌نهایت درجه توان وجود دارد» (دلوز، ۱۴۰۱ :۲۲۹) و هر کس درجه‌ای از توان است. بنا به گفته دلوز، نقاش در مواجهه با نهایت توان به‌نوعی یقین و آگاهی می‌رسد. «این آگاهی، آگاهیِ درونی از چیز دیگری است که خودآگاهی یا خودآگاه‌شدن نام دارد. به عبارتی خود-آگاهی زیستن توانی است که به حد نهایی خود رسیده» (Deleuze ,1981/03/31) و در نوعی توان بیرونی جلوه کرده است.

افزون بر این، اثری که گرفتار طوفان فاجعه-آشوب، شده به نسبت‌هایی پیش‌آگاهانه نیاز دارد که نقاش را یاری کند تا در آن فاجعه-آشوبِ از بین رفتنِ کلیشه‌ها گرفتار نشود و صفحه ترکیب اثر هنری را در آن غرقه نسازد. نقاش در سطح ترکیب زیباشناختی پیش‌آگاهانه (ناآگاهانه) می‌داند چه ترکیب‌هایی را ترتیب دهد. هنرمند از بازنمایی و فیگوراسیون به یاریِ شدن‌ها یا درجه‌های احساس می‌تواند برهد. به همین قصد، مسئله نقاش، نقاشی کردن با احساس مادیت زدوده، نگهداشت و حفظ آن است. احساس حفظ می‌شود و اثر هم به‌موازات آن. نقاش در حال آزمودن راه‌هایی هست که احساس یا ترکیب‌بندی مکمل یا همبودِ احساس را حفظ کند. دلوز-وگواتری-تأکید می‌کند برای نقاش خیلی دشوار است بتواند ترکیب را به پابرجاماندن وادارد. نقاش برای این پابرجایی، از امکانات تصویری استفاده می‌کند که در امکان فیزیکی نمی‌گنجد و آن را برهم می‌زند. «منظور از حفظ کردن و نگه‌داشت، عملی است که ترکیب احساس‌های خلق‌شده را در خودش حفظ می‌کند و نگه می‌دارد.» (Deleuze & Guattari, 1994: 164-165) بدین ترتیب اثر بدون نیاز به مترجم، خواننده و بیننده‌اش حتی بدون نیاز به آفریننده‌اش حفظ

می‌شود. از این رو شاید بتوان گفت نقاشان به بنای یادبود نیاز ندارند: «بنای یادبود هر نقاش همان آثار اوست.» (موام، ۱۳۹۴: ۱۳) اثری که نگهداشتِ احساس می‌تواند، به‌منزله «اثر هنری اصیل به محض خلق شدن دیگر نیازی به هنرمند و مخاطب ندارد. حیات ابدی اثر هنری با تحت تأثیر قرار گرفتن در معرض آن ادامه می‌یابد. خواننده یا مخاطب به اثر هنری جان نمی‌بخشد، بلکه با قرار گرفتن در مدار زندگی آن زندگی‌اش در معرض دگردیسی قرار می‌گیرد.» (مشایخی، ۱۳۹۲: ۱۰۹) بنابراین هر اثر هنری، بدین معنا مداری از زندگی را ارائه می‌دهد. فرم زندگی مخاطب یا جمعی از مخاطبان را تغییر می‌دهد و دگرگون می‌کند. بنابراین آزمون‌گری آزمودن راه‌های حفظ و نگهداشت خود احساس و ترکیب‌بندی مکمل آن است. برای درک آن بهتر است ابتدا احساس و سپس منطق مرتبط با آن، تشریح شود.

-اندیشیدن با نقاشی و منطق احساس

نقاش در جهان با ارتعاش چیزها مواجه و مرتعش می‌شود. «ارتعاش از احساس‌هایی است که هنوز به فیگور وابسته است. ارتعاش مثل ریتم است که در سراسر بدن بی‌اندام جریان می‌یابد و بُردارِ احساس می‌شود.» (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۰۰) نقاش با ارتعاش از خودش کنده می‌شود به خودش برمی‌گردد (انقباض). به همین دلیل دلوز-وگواتری- می‌نویسد ارتعاش احساس منقبضی است که به کیفیت و تنوع تبدیل شده است (Deleuze & Guattari, 1994: 211-212). انقباض کنش نیست، شوری ناب است. مشاهده و تعمقی است که قدیم، قبلی را در جدید و بعدی نگه می‌دارد. نقاش با ارتعاش به دیگری میل می‌کند (انبساط) و با نیروی آن جفت می‌شود. تعریف احساس نقطه مقابل امر ظاهری و حاضر- آماده یا کلیشه است (دلوز، ۱۳۹۰: ۵۷). منظور دلوز از احساس، احساسِ مرکبِ از درکمایه و حالمایه است که مبتنی بر ریتم یعنی هماهنگی‌های بیرونی و درونی شکل می‌گیرد. درکمایه و حالمایه با ادراک و حال متفاوت است. ادراکِ چیزی، حال متناسب آن را در سوژه رقم می‌زند. درکمایه، درجه شدتی است که از شدن نقاش با منظره و چشم‌انداز شهری و غیره حاصل می‌شود. این درکمایه‌ها بر اساس ریتم نقاش را با منظره‌ای

نامتجانس جفت می‌کند، نقاش با منظره یکی نمی‌گردد. با آن لحظه گذر، از خودش به منظره، چشم‌انداز شهری و غیره می‌شود. نقاش با نیروی منظره شدن را تجربه می‌کند. سزان دارای چنین درکمایه‌ای را در مواجهه با کوه‌های سن ویکتوار بود. بیکن نیز منظره شدن فیگورهایش را نقاشی می‌کند. در برخی نقاشی‌های بیکن فیگور به‌تدریج متلاشی می‌شود. بعد چیزی نخواهد بود جز شن؛ چمن، خاک یا قطره‌ای آب (دلوز، ۱۳۹۰: ۵۳). این مثال، منظره شدنِ فیگور را نشان می‌دهد. منظره شدن فیگور نوعی درکمایه است. حالمایه درجه شدتی است که در گذر از یکی به دیگری روی می‌دهد: حیوان–شدن، صفر–شدن، گیاه – شدن، سنگ–شدن و دیگر شدن‌های غیرانسانی انسان. سه لته‌ها یا تابلوهای بیکن، سه عنصر هم‌زمان دارند: آرماتور یا ساختار مادی، فیگور استقراریافته، محوطه دورگیر چون مرز این دو. فیگور در نقاشی‌های این هنرمند، جیغ‌کشان طی مجموعه‌ای از تغییر و تبدل‌ها نوعی حیوان شدن عجیب را تجربه می‌کند. قبل از متلاشی‌شدن درون ساختار، حیوان شدن را تجربه می‌کند. متلاشی شدن به‌واسطه محوطه دورگیری شده محقق می‌شود. این محوطه مانند پرده‌ای عمل می‌کند که فیگور از میان آن به درون نامتناهی رنگ می‌گامد. از میان بسته‌ترین جهان‌ها به نامحدودترین یا نامتناهی‌ترین قدم می‌گذارد (دلوز، ۱۳۹۰: ۵۴). این قدم گذاشتن در نامتناهی حاکی از احساس، شدنِ حسی یا دیگری بودن گیر افتاده در کارماده بیان است. احساس فرمانروای کژسازی‌ها و عامل کژسانی‌های بدنی است (دلوز، ۱۳۹۰: ۵۹). در شدت یا شدن ناب به‌منزله توان ناب، توان بازهم درجه‌ای از بی‌نهایت توان و خود توانی بی‌نهایت است، احساس ناب رقم می‌خورد. این احساس ناب خود به‌منزله «دیدن» یک فعل ناب یا فرم تهی است که جهان همبسته آن ارائه می‌شود.

ریتم بنیادی است که در درکمایه و حالمایه آزاد می‌شود. برای نمونه در جفت شدن احساس، ریتم آزاد می‌شود، زیرا این امر سطوح مختلف احساس‌های متفاوت را باهم مواجهه می‌کند و وحدت می‌بخشد (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۰۰). در درکمایه و حالمایه هم که از جفت‌شدن‌های متفاوت حاصل می‌شود، ریتم وجود دارد. در نتیجه انواع ریتم، مثل ریتم انقباض و انبساط، رزنانس و تشدید به شکل‌گیری روابط درونی و تنظیم روابط بیرونی

می‌پردازد. در احساس ناب، ریتم یا شدن ناب مرتبط با شدت ناب روی می‌دهد. این احساس ناب به گفته دلوز «از نظم به نظمی دیگر و از سطح به سطحی دیگر و از منطقه‌ای به منطقه دیگر می‌رود.» (دلوز، ۱۳۹۰: ۵۷)

احساس دلوز منطقی دارد که منطق صوری یا سایر منطق‌های متعلق به حوزه شناخت عقلی نیست، دقیقاً منطق دیالکتیکی و عقلانی نیست. منطق دیفرانسیلِی یا تفاوت‌گذار احساس، است. گونه‌ای منطق است که قابلیت خودتنظیمی دارد؛ پیشین‌بنیاد نیست و تنها از خاصیت پیشینی یا اشتدادی احساس[۱] یا مادیت رادیکال بهره می‌برد. شاید نوعی خاص از منطق دیالکتیک و عقلانی باشد. به همین دلیل به نوشته اسمیت، آثار هنری هر یک به‌نحوی گردآیه کثرت‌های اشتدادی را تعیین می‌کند. آثار هنری نشان‌دهنده وحدتی ازدست‌رفته یا تمامیتی مضمحل نیستند. نمی‌توان اجزای اثر را با منطقی دیالکتیکی کنار هم آورد. اثر هنری نه اجزایی را وحدت اندام‌وار می‌بخشد همچون نظر هرمنوتیسین‌های کلاسیک و نه تمامیتی را بر عناصر و اجزا تحمیل می‌کند. اثر هنری تولید تفاوتی جدید است (اسمیت، ۱۳۹۹: ۲۰۶). منطق احساس همان منطق ریتم است که بر اساس آزادسازیِ آن دیاگرام شکل می‌گیرد. دیاگرام قفل نواحی احساس را می‌گشاید. احساس در اینجا راهی برای شدن است. احساس همان امر واقع و در ضمن راهی به شکل‌گیری فیگور زیباشناختی است. دیاگرام اساس منطق احساس را تشکیل می‌دهد.

ریتم و دیاگرام مبنای منطقی برقراری نسبت‌ها در سطح ترکیب‌بندی استتیکی (ترکیب‌های سازگار) به‌منزله بیان درجه‌ای از توان نقاش فراهم می‌کنند. با تکیه به ریتم و گشتالتونگ یعنی فرم در حال فرآیند یا فرآیند شکل‌گیری فرم، رابطه صورت و ماده به دو صورت منفک از هم دیده نمی‌شود. ماده جوهر همگن نیست که بتواند صورت‌هایی بپذیرد بلکه برساخته از خاصیتی اشتدادی است. رابطه صورت و ماده به‌صورت روند مدولاسیون پیوسته‌ای تعریف می‌شود که نشان می‌دهد صورت‌ها اشکالی ثابت نیستند، بلکه تکینگی‌های اشتدادی ماده آن‌ها را تعیین می‌کند. تکینگی‌ها هستند که روند

---

۱. Anticipation de la perception: به تعبیر دقیق‌تر کانتی در نقد عقل ناب «پیش‌بینی‌های ادراک حسی».

صورت‌زدایی و تغییر صورت را تحمیل می‌کند. برای اجتناب از خطر فرمالیسم که دائر بر فرم ابژه‌ها و خطوط مرزنمای چیزها، ابژه‌ها، اعیان و اشخاص است و به فیگوراسیون منتهی می‌شود، به سمت نسبت ماده-نیرو حرکت صورت می‌گیرد. نسبت‌ها یا «نسبتی که برساخته کیفیاتی اشتدادی و انرژتیک است نه‌تنها عملکرد را ممکن می‌کند بلکه به‌طور مستمر آن را تغییر هم می‌دهد.» (اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۹) با این ملاحظات، نوعی منطق احساس برای نقاشی ایجاد می‌شود که به‌هیچ‌وجه، شامل برگرداندن نقاشی به منطق نیست، بلکه در نظر گرفتن منطق خاص نقاشی است. دلوز با درنظر گرفتن ملاحظات منطقی‌تر یا فلسفی‌تر، ثابت می‌کند نقاشی می‌تواند درهرصورت عناصری نخستین برای یک نظریه دیاگرام در اختیار ما بگذارد (Deleuze, 1981/04/07). ریتم یا تنظیم‌شدگی‌ها بر اساس خاصیت پیشینی اشتدادی ماده یا نیروها منطق نقاشی است. دیاگرام در بردارنده و پیشنهادکننده امکاناتِ امر واقع است و گذر از امکان امر واقع به امر واقع تصویری را ممکن می‌کند.

دیاگرام، تشابه زیباشناختی و شرایط اندیشیدن

دیاگرام در فاجعه-آشوب به‌هم ریختن داده‌های فیگوراتیو و مفروضات بازنمایانه به نسبتی از نیروها گفته می‌شود که بر اساس قیاس (تشابه)[1] زیباشناختی عمل می‌کند. نسبتی که به‌واسطه آن امکانات امر واقع تصویری گشوده می‌شود. برای اینکه جوانب این امکانات امر واقع و امر واقع تصویری به‌دقت روشن شود از چند جنبه دیاگرام معرفی می‌گردد. ازنظر اجرایی با انجام عملیاتی در کنش نقاش فعلیت می‌یابد. دیاگرام مجموعه اشارات آزاد بی‌اختیار دستی و ردهای بی‌دلالت است که کارکرد تصویری یا روایی ندارد. همچنین انواع تکنیک‌های زدودنی مانند ساییدن‌های موضعی، با پارچه، جاروی دستی و برس موجب بیرون زدن دیاگرام می‌شود (دلوز، ۱۳۹۰: ۲۱). این اشارات دستی تقریباً کور ورود دنیایی دیگر در دنیای بصری را ممکن می‌کند (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۳۲). اشاراتی که برای خروج از نظم یک دنیا و ورود به نظم جهان دیگر راه می‌گشاید.

---

1. analogy

به لحاظ عملکردی دیاگرام عامل فعال زبان قیاس (تشابه) است. دیاگرام مانند کد نیست؛ بلکه مانند تنظیم‌کننده عمل می‌کند. قیاس (تشابه) یکی از انواع استدلال‌های منطقی و بر دو نوع است: نسبت و تناسب. دلوز در منطق احساس نه به قیاس (تشابه) نسبت و تناسب که به قیاس (تشابه) زیباشناختی اشاره می‌کند.[1] موازی آن دو نوع قیاس (تشابه)، دو نوع شباهت، شباهتِ مولد و شباهتِ محصول (بازتولید) در نقاشی وجود دارد. شباهتِ مولد وقتی به وجود می‌آید که روابط میان عناصر مستقیماً وارد عناصر چیز دیگری شود و درنهایت دومی به تصویر اولی تبدیل می‌شود؛ بنابراین قیاسِ (تشابه) نسبت با شباهت‌ها کار می‌کند و به عبارت وسیع‌تر بر اساس یک قالب[2] به‌شکل دادن ماده (یا سرهم کردن چیزها) می‌پردازند. حاصل این تشابه، امری فیگوراتیو است و عکاسی اصولاً در این جایگاه قرار دارد. به‌طوری‌که خود دلوز آن را تشابه عکس‌گونه می‌نامد. در تشابه عکس‌گونه «تشابه به‌وضوح با انتقال شباهت تعریف می‌شود یا شباهت روابط یا شباهت کیفیت‌ها.» (Deleuze, 1981/05/12) در شباهت محصول (بازتولید) روابط به‌وجودآورندهٔ شباهت و روابطی که قرار است به‌واسطه شباهت بازتولید شود، متفاوت‌اند. زمانی که قیاس (تشابه) زیباشناختی در دیاگرام، اساس قرار می‌گیرد، دلمشغولی هنرمند این است: «تا چه حد می‌توانم به غیرمنطقی‌ترین روش پرتره را شبیه سوژه بکِشم.» (بیکن و سیلوستر، ۱۳۸۸: ۲۳) این قیاس (تشابه) متکی است به روابط تفاوت‌گذار. این قیاس (تشابه)، شباهتی دور اما محسوس از اتصال فوری عناصر ناهمگون در عرصه‌ای از حضور به وجود می‌آورد. دیاگرام خطوط را آزاد می‌کند تا چارچوب یا میل‌بست نقاشی را القا کند و رنگ‌ها را رها می‌گذارد تا با مدولاسیون تنظیم شوند و این‌گونه نقاشی را از بند بازنمایی می‌رهاند. بدین‌ترتیب، شباهت چون محصولِ خشن ابزاری نامشابه‌ساز پدیدار می‌شود (دلوز، ۱۳۹۰:

---

۱. در قیاس (تشابه) نسبت سلسله‌ای برتر وجود دارد که سایر اعضای سلسله به خاطر نسبت‌اش با آن وجود دارند. برای نمونه خدا اولاً و بالذات هست و موجودات ثانیاً و بالعرض هستند. خداوند اولاً و بالذات زیباست، سایر موجودات ثانیاً و بالعرض زیبایند. قیاس (تشابه) تناسب برای نمونه می‌گوید نسبت خیر الهی به خدا متناسب است با نسبت خیر انسانی به انسان.

2. Moule (fr)

۱۷). زبان قیاس (تشابه)، همان دیاگرام است که «مدولاسیون به طورکل»، ما را قادر به فهم آن می‌کند. دیاگرام و نظم دستی آزاد آن برای شکستن تمامی ضرایب بازنمایانه و فیگوراتیو به کار گرفته می‌شود. دیاگرام شرط منطقی است که از ماده رادیکال نقاشی یعنی نسبتِ نیروها تکوین می‌یابد. ذات در نقاشی همان شرایط تحقق نقاشی یا ایده‌ای است که از خود اثر برمی‌آید و بر آن‌هم قابل اطلاق است؛ «اثر هنری قلمروی بازنمایی را ترک می‌کند تا به تجربه تبدیل شود به تجربه‌گرایی استعلایی یا علم امر محسوس» (مشایخی، ۱۳۹۳: ۵۲) تجربه ذات همان تفاوت یا شدتی که حاضر و فهم‌ناشدنی است. این تفاوتِ فهم‌ناشدنی اما حس‌شدنی، امر نااندیشیدنی است.

اندیشیدن، دیاگرام و مفاهیم تصویری

فیلسوفان و هنرمندان، متفاوت می‌اندیشند، اما گذرگاهی از توان‌ها بین فلسفه و هنرها وجود دارد که این دو ساحت را به‌طور ویژه به هم می‌پیوندد. مفاهیم با درک‌مایه‌ها و حالمایه‌ها یکی نیستند، اما هر سه باهم «تثلیث فلسفی»[1] را می‌سازند که برای آفرینشِ حرکت درونِ اندیشهٔ فلسفی ضرورت دارد (Bogue, 2003: 195). بنابراین توجه به بُعد درکمایه و حالمایه‌ای به‌عنوان عناصر سازنده احساس در مفهوم فلسفی باعث درون اندیشه فلسفی حرکتی راه می‌اندازد. دلوز در درس‌گفتار لایب‌نیتس می‌گوید: حتی بر این باورم که تمام کسانی که کارِ فلسفی نمی‌کنند [مانند هنرمندان]، می‌اندیشند، به‌معنای واقعی کلمه می‌اندیشند، اما نه با مفاهیم منطقی و فلسفی. واسط اندیشیدن در نقاشی متفاوت است. اندیشه با درکمایه‌ها و حالمایه‌ها یا مفاهیم تصویری بر اساس منطق احساس انجام می‌شود. درکمایه‌ها و حالمایه‌های هنرهای مختلف متفاوت‌اند. هرکدام از هنرها، کارماده‌ای را با ویژگی‌ها و قابلیت‌های خاص شکل می‌دهند، به‌نحوی‌که اصوات، رنگ‌ها، واژگان و تصاویرِ متحرک، احساس‌ها را به‌صورت گسسته، اما مرتبط باهم به تجسد درمی‌آورند. اندیشه با درکمایه‌ها و حالمایه‌ها امرِ مجازی را از تجربهٔ جسمانی جدا می‌کند و سپس آن

1. philosophical trinity

را در موادی مجسم می‌کند که امر ادراک‌ناپذیر را محسوس می‌گرداند (Bogue, 2003: 195).

دلوز در *درس گفتارهای نقاشی* می‌گوید هنرمندان بر اساس مفهوم تصویری می‌اندیشند. مفاهیم تصویری اول بار در این درس گفتار دلوز ارائه شد. دلوز در *فلسفه چیست؟* از این اصطلاح یاد نمی‌کند و صرفاً آفرینش مفهوم را به فیلسوف مربوط می‌داند؛ اما تقاطع‌هایی برای فلسفه، هنر و علم در نظر می‌گیرد. براین اساس، با کمک متون نقاشان، می‌توان گفت مفاهیم تصویری شکل می‌گیرد. در نقاشی ماتریس فاجعه، درون جا می‌گیرد. فاجعه بصری روی سطح بوم جاری می‌شود (Deleuze, 2006:184). از برهم ریختن جریان داده‌های فیگوراتیو و مفروضات بازنمایانه آشوب-فاجعه‌ای ایجاد می‌شود. اولین مفهوم آشوب و «فاجعه‌بذر» است. از دل فاجعه‌بذر، چیزی یا ریتمی دارای نظم جدید بیرون می‌آید. در تعدادی از آثار نقاشان این فاجعه‌بذر، نمایان است. برخی منطق‌دانان انگلیسی یا آمریکایی از اصطلاح «دیاگرام» استفاده می‌کنند. تصور این است که منطق‌دان و فیلسوف بسیار بزرگی به نام پرس همه را یک نظریه بسیار پیچیده ساخته است؛ نظریه دیاگرام‌ها امروزه در منطق اهمیت زیادی دارد (Deleuze,1981/03/31)؛ اما اگر به صحبت نقاشانی مانند بیکن دقیق گوش دهیم متوجه خواهیم شد، او به دلیل مطالعاتش از این اصطلاح استفاده می‌کند. در نتیجه، دیگر مفهوم تصویری در نقاشی دیاگرام است که وقتی این مفهوم شکل می‌گیرد، افق‌های زیادی را باز می‌کند، افق‌های منطقی که قفل احساس را می‌گشاید. «دیاگرام امکان امر واقع است» در حقیقت دیاگرام عناصر نامتجانس را در ارتباط سریعی گِرد هم می‌آورد. دیاگرام امکان ارتباط بین عناصرِ نامتعین را در سطحی محدود فراهم می‌کند که در آن لحظه‌ها واقعی و محسوس هستند (Deleuze, 2003 :76). به‌تعبیری دیاگرام نیروها را از منطقه نامتعین در هم و برهم شدن رنگ‌ها و خطوط و مرزها سرهم می‌کند، مدوله یا تنظیم کرده و در این جریان، خودِ دیاگرام هم تغییر می‌کند. دیاگرام یک مدوله‌کننده (تعدیل‌کننده) بصری است و در بهترین حالتِ عملکردش، گذر از امکان امر واقع را به امر واقع تصویری محقق می‌کند. امر واقع نسبت

نیروها است که فیگوری زیباشناختی را برآمده از منطقه نامتعین در تصویر می‌سازد. این‌گونه است که باگ می‌نویسد: «هنرها امرِ ممکن را آشکار می‌کنند. هنرها از شدنِ امرِ مجازی در گذرشان به درونِ امرِ فعلی، بهره می‌گیرند.» (Bogue, 2003: 195) امر واقع تصویری امر فعلی است. اندیشهٔ هنری با درکمایه‌ها و حالمایه‌ها، صورت می‌گیرد و با تکیه بر انفعال نیروها است که جلوه‌ای از امر مجازی می‌گردد.

-اندیشیدن: رهایی از بازنمایی و فیگوراسیون

اندیشیدن با نقاشی به روش تکوینی با نقد بازنمایی صورت می‌گیرد. درحالی‌که بتوانیم تکوین امر مشروط را در مقام تابعی از شرط توضیح دهیم و از لحظه‌ای پرده برداریم که کنش تناهی [جریان داده‌های فیگوراتیو، مفروضات بازنمایانه در دست نقاش [به خود غلبه می‌کند و به [فاجعه- آشوب] تبدیل و به امر نامتناهی گشوده می‌شود و روی خود برمی‌گردد.] به‌واسطه ریتم [پیوستگی بین امر نامتناهی و متناهی به‌وجود می‌آید، بنیاد تکوین شرایط را توضیح داده‌ایم. در این صورت می‌توانیم نظرگاه تکوین را جایگزین نظرگاه شرط کنیم (Deleuze, 1980/05/20) و روی نسبت درونی به‌عنوان واسطی تمرکز می‌کنیم. نزد دلوز اندیشیدن یعنی اندیشیدن به تکوین نسبت درونی، بر اساس شدت نیروها. در نقاشی اندیشیدن بر اساس تفاوت درونی صورت می‌گیرد. اندیشیدن یعنی ضمانت انسجام اثرهنری را به‌جای امر بیرونی] مثل علت غایی ساخت اثر هنری] به امر درونی بسپریم، امر درونی یعنی بر خاصیت درونی خود ماده اتکا شود که گویای صورت اشتداد یا امر اشتدادی است. پس شرایط شکل‌گیری فرم‌های نقاشی در نقاشی از بطن کارماده و بر اساس نیروی آن تکوین می‌یابد. در نتیجه صورت اشتدادی، نظام تکینگی‌هایی را سامان می‌دهد که از سیلان داده‌ها (داده‌های نقاش: رنگ و خط، داده‌های فیگوراتیو و مفروضات بازنمایانه) بیرون می‌ماند و دو جنبه دارد: از بین‌بردن کلیشه و آفرینش از بذر-فاجعه. آفرینش نظم نو یعنی صورتی منسجم به تکینگی‌ها بخشیدن تا آن‌ها به‌مثابه تغییرپذیری‌ها و تنوع‌هایی بر یک صفحه تازه آفرینش یعنی صفحه ترکیب در اثر هنری عمل کنند. صفحه ترکیب و احساس به هم ارتباط دارند. احساس مرکب و سطح ترکیب‌بندی مکمل هستند

به همین دلیل، «از احساسِ مرکب از درکمایه و حالمایه به سطح ترکیب‌بندی گذر می‌کنیم» (Deleuze & Guattari, 1994: 196). هرکدام از طریق دیگری پیش می‌رود و آن‌ها را چنین بازمی‌شناسیم.

بازنمایی هم در هنر و فلسفه وجود داشته و بیشتر صحنه نمایش این دو را اشغال کرده است. هنر و فلسفه مدرن بر سر مسئله‌ای مشابه، همگرایی دارند. هر دو بازنمایی را در دو معنای متفاوت ترک می‌گویند. «گاهی فلسفه در کنار گذاشتن بازنمایی باید از جسارت نقاشی بیاموزند.» (Deleuze, 1994: 276) فیگوراسیون و بازنمایی در نقاشی مانند بازشناسی در فلسفه است (اسمیت، ۱۳۹۹: ۱۹۵). در نقاشی اصیل، رابطه بین فیگورها وجود دارد که روایی نیست و به هیچ فیگورنمایی منجر نمی‌شود. درباره پشت سر گذاشتنِ فیگورنمایی برای نمونه می‌توان گفت فیگورهای مختلفی در آثار بیکن وجود دارد که داستانی نمی‌گویند بااین‌حال از واقعیتی واحد نشأت می‌گیرند. امر واقع[1] نشان‌دهنده رابطه میان فیگورهایی است که داستانی دربرندارند (دلوز، ۱۳۹۰: ۲۰) اما رابطه، بیان‌کننده نسبت بین نیروهایشان است. حتی سه لته‌ها وجه روایی ندارند، داستان نمی‌گویند، اما رابطه‌ای بسیار قوی میان سه بخش مجزای هر سه لته‌ای وجود دارد (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۹).

به نگر دلوز در بازنمایی کلاسیک، خطِ مرزنما وجود دارد و این خط به‌مثابه الگو و قابی عمل می‌کند که فیگور را در بر می‌گیرد. این خط مرزنما به گرفتن و حفظ فیگور از غرق‌شدن در آشوب پس‌زمینه کمک می‌کند. نقاشی می‌تواند از بازنمایی کلاسیک در بند ارگانیسم برهد. مناطق احساس را بگشاید. خطوط و رنگ‌ها که از کارکرد بازنمودی می‌ایستند، اندام‌هایی چون چشم را از مشخصه‌شان به‌عنوان اندامی ثابت و متعین به اندامی چندظرفیتی و نامتعین تبدیل می‌کنند. نقاشی برای همه اندام‌های بدنمان چشم تعبیه می‌کند. بدنِ بدون اندام مخاطب دارای اندام‌های چندظرفیتی، نامتعین، موقتی و زودگذر می‌شود. نقاش از هندسه سرسخت (چارچوب یا آرماتور) و احساس رنگ‌گذاری به پیشوازِ دیاگرام می‌رود. درکمایه‌ها به این هندسه سرسخت بیرون‌زده از چینه‌بندی زمین‌شناختی و حالمایه

1. Matters of fact

با شوروشدت رنگ‌ها به‌منزله مبنای حالمایه‌هایی نمایش‌دهنده دیگری-شدن‌ها ظهور می‌یابد. دلوز به‌ویژه در نقاشی‌های بیکن ناحیه ناواضح می‌یابد که منطقه نامتعین است و از آن دیاگرام یا شدت حاصل از گردایهٔ عناصر نامتجانس بیرون می‌آید. این دیاگرام فرمان‌دهنده و پیش‌برنده همان شدن یا شدت ناب است. نقاشی بدین ترتیب هنری است که در آن پاتوس و لوگوس هم‌ارز می‌شوند. هنری که گشتالتونگ یا «فرمی در آفرینـد» را تولید می‌نماید که خود را از جهان مادی یعنی از ادراک در بند کنش و واکنش و حال در بند تأثیر و تأثر می‌رهانـد. در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی و در میدان نیروهای آن مخاطب یا جمعی قرار می‌گیرند. دیاگرام به‌عنوان امر دستی، مبنای اتوس یا رفتارِ هنرمند و مخاطب را فراهم می‌کند. کارکرد سیاسی نقاشی چنین تعیین می‌شود: ساختن جهان محسوس خاصی بر اساس دیاگرام [با منطق احساس]به‌عنوان امر دستی که چشم را تابع می‌گرداند و ساختن جهان تازه‌ای جدا از آن جهانی است که با سازوکار قدرتِ نظام بصری اداره می‌شود.

بحث و نتیجه‌گیری

اندیشیدن در تاریخ فلسفه معانی متعددی دارد. اندیشیدن درختی، سلسله‌مراتب می‌سازد و تفاوت‌ها را به اینهمانی جنس تقلیل می‌دهد. اندیشیدن با بازشناسی به معنای بازشناختن اشیا متفاوت با فرم‌های ناب سوژه مثلاً ابژه مساوی با ایکس است. بازشناسی بر اساس تطابق متعلق اینهمان با خود، با فرم‌های شناختی سوژه صورت می‌گیرد. اندیشیدن به نظر هایدگر با فراخواندن نشانه انجام می‌گیرد. اندیشیدن کشف کردن ذات هستی است. آزادی هستنده در گشایش او بر هستی است. به نظر هایدگر شاعر چون فیلسوف بنا به اشتراکاتی می‌تواند بیندیشید. اندیشیدن به نظر دلوز در هر سه عرصه فلسفه، علم و هنر صورت می‌گیرد. در هر سه نااندیشیده‌هایی وجود دارد که اندیشه را ممکن می‌کند. عقاید و باورها پیش‌فرض‌های جزمی دارند که از پیش داده شده‌اند. در اندیشیدن دلوزی سربرآوردن مسئله‌ای پیش‌فرض‌های جزمی را از هم می‌پاشد. در هر سه عرصه دشمنانی برای اندیشیدن وجود دارد. کلیشه‌های بصری، داده‌های فیگوراتیو و مفروضات بازنمایانه اندیشیدن در نقاشی را

غیرممکن می‌کنند. فرار از کلیشه‌ها در نقاشی از تکیه به وجه شدتمند سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی برمی‌آید که از نیروهای ماده برگرفته می‌شود. دیاگرام از آشوب بر اساس بذر نظم یعنی ریتم نهفته در آن بیرون می‌زند و به نامتعین‌ها جهت می‌دهد. فرم، شرایط شکل‌گیری خود را با تنظیم‌کردن نیروهای درونی اثر پی‌می‌گیرد. در لحظهٔ رهایی از کلیشه‌ها و صُلبیت آن‌ها و نیز در لحظه آشوبِ کنار گذاشتنِ سیلان داده‌ها در نقاشی در فاجعه-آشوب چیزی از پیش‌ساخته شده وجود ندارد، بذر-نظم یا دیاگرامی بیرون می‌زند که پیش‌بینی‌ناپذیر است. همین اندیشیدن را ممکن می‌کند. نقاش، بایستی مسئولیت فرمان بردن از نظم تازهٔ بر آمده از دیاگرام را بپذیرید. دیاگرام چون شدت ناب دربرگیرنده نسبت‌هایی است در سطح نقاشی که سطوح مختلف احساس در آن سطح ترکیب‌بندی را در می‌نوردد. نقاش فرم‌های جدید ترکیب‌بندی را ارائه می‌دهد و در آن سطح، شدت یا ریتم آزادشده چیزها را بر اساس دیاگرام تنظیم می‌کند. ازاین‌رو نقاش بیش از هر چیز یک ریتم‌دهنده است و بیشتر از اینکه بخواهد ضرب یا سرعت مفهوم یعنی یک ضرب همگون را تنظیم کند، در حال تنظیم (مدوله) و همسازکردن ریتم متفاوت و ناهمگون چیزها است. تنظیم و همساز کردن ریتم چیزهای نامتجانس و ناهمگون راحت‌تر از تنظیم ضرب همگون یک مفهوم نیست. نقاش فیلسوف نیست؛ اما برای اندیشیدن به مسائل پیش‌گفته نقاشی هم منتظر فلاسفه نمی‌ماند. خود، بر این مسائلی که شرح دادیم، می‌اندیشند. در این خوانش از کثرت و چندگانگی افراد در مدار زندگیِ اثر هنری به جماعتی می‌رسیم که گرچه کثیرند و ناهماهنگ اما درنهایت بر مبنای ارتعاش و صورت اشتداد نیروها، در اثر، به هم نزدیک می‌شوند و با نیروی اثر تنظیم و همساز می‌شوند. فلسفه به‌واسطه نقاشی قادر می‌شود گذار از امکانات امر واقع به امر واقع (تصویری) را توضیح دهد. در مواجهه با نافلسفه است که مفهوم تصویری خلق می‌شود. نقاشی نزد دلوز جایگاه بسیار ویژه‌ای دارد. به جرأت می‌توان گفت که اگر نه مهم‌ترین بلکه از پراهمیت‌ترین هنرها نزد او به شمار می‌آید. با نقاشی می‌توان اندیشید، زیرا:

۱. به شیوه خودش منطقی بر پا می‌کند: منطق احساس

۲. مفاهیم تصویری برگرفته از متون نقاشان را با مفاهیم مبتنی بر تعریف منطقی و انتزاعی جایگزین می‌کند: فاجعه-آشوب، آشوب-بذر و ریتم، دیاگرام

۳. تجربه خاصی از مواجهه با ذات یا شدت ناب نقاش و شدتِ رنگ‌گذاری و نیروی دیاگرام نقاشی تولید می‌کند: احساس ناب.

۴. نسبتی از نیروها در آن شکل می‌گیرد که فرم تازه‌ای برای اندیشیدن ارائه می‌دهد: دیاگرام.

۵. از نوع خاصی قیاس (تشابه) بهره می‌گیرد: قیاس (تشابه) زیباشناختی.

۶. امری رها از بستار بازنمایی کلاسیک و فیگوراسیون به وجود می‌آورد: امر واقع تصویری.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID
Farideh Afarin **https://orcid.org/0000-0001-6299-628X**

منابع

اسمیت، دانیل وارن. (۱۳۹۹). *فلسفه دلوز*. ترجمه سید محمدجواد سیدی، تهران علمی-فرهنگی.

آفرین، فریده، اشرف السادات موسوی‌لر. (۱۳۹۴). هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد ژیل دلوز با تأکید بر زیباشناسی. *شناخت*، بهار و تابستان، دوره هفت شماره ۲، صص ۷-۳۰.

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

بونگه، ماریو. (۱۳۹۵). *فرهنگنامه فلسفی*، ترجمه: علیرضا امیرقاسمی. تهران: اختران.

خویی، اسماعیل. (۱۳۸۲). *مجموعه چهار دفتر شعر*. آتلانتا: انتشارات اسماعیل خویی، (آپریل، ۲۰۰۳).

دلوز، ژیل. (۱۳۹۰). *فرانسیس بیکن: منطق احساس*. ترجمه: حامد علی آقایی، تهران: حرفه هنرمند.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۶). *انسان و زمان آگاهیِ مدرن. درس گفتارهای ژیل دلوز درباره کانت*. ترجمه: اصغر واعظی. تهران: هرمس.

دلوز، ژیل. (۱۴۰۱). *جهان اسپینوزا، درس گفتارهای ژیل دلوز، درباره اسپینوزا، ۱۹۸۱-۱۹۷۸*. ترجمه: حامد موحدی، تهران: نشر نی.

صلیبا، جمیل. (۱۳۹۳). *فرهنگ فلسفی*. ترجمه: منوچهر صانعی دره بیدی. تهران: حکمت.

کیشیک، دیوید. (۱۴۰۱). مقدمه مترجم در *مفهوم شکل زندگی نزد ویتگنشتاین*. ترجمه: عادل مشایخی. تهران: نگاه.

مشایخی، عادل. (۱۳۹۲). *دلوز، ایده، زمان، گفت‌وگویی درباره ژیل دلوز*. تهران: بیدگل.

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

موام، سامرست. (۱۳۹۴). *ماه و شش پشیز*. ترجمه پرویز داریوش. تهران: اساطیر.

هایدگر، مارتین. (۱۳۶۸). *فلسفه چیست؟* ترجمه مجید مددی. استکهلم: آرش.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۸). *چه باشد آنچه خوانندش تفکر؟* ترجمه: سیاوش جمادی. تهران: ققنوس.

References

Afarin, F. (2015). Ontology of Rhythm in Painting by Gilles Deleuze with Emphasis on Aesthetics. Knowledge, Spring and Summer, Volume 7, No. 2, pp. 7-30. [In Persian]

AMBROSE, D. (2006). *Deleuze, Philosophy, and the Materiality of Painting*. University of WalWick, URl 1:https://www.pdcnet.org/collection/fshow?id=symposium_2006_001

0_0001_0191_0211&pdfname=symposium_2006_0010_0001_0191_0211.pdf&file_type=pdf

Bacon, F. and Sylvester, D. (2009). Conversations between David Sylvester and Francis Bacon, translated by Shervin Shahamipour, Tehran: Nazar pub. [In Persian]

Bogue, R. (2003). *Deleuze on Music, Painting and The Arts*. London: Routledge.

Brunette, P. & Wills, D. (1994). The spatial Arts: interview with Derrida in *Deconstruction & The Visual Arts*. Edited By Peter Brunette and David Wills (Cambridge: Camgebrid University Press).

Bunge, M.A. (2016). *Dictionary of Philosophy*, translated by Alireza Amirghasemi. Tehran: Akhtaran. [In Persian]

Deleuze, G. (1984). *Difference and Repetition*, trans Paul Patton, New York: Cloumbia University Press.

Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon:the Logic of Sensation***,** Trans: Daniel W. Smith, continuum, London & New York.

Deleuze, G. (2006). *Two Regimes of Maddness: Text and Interviews 1975-1995*, Trans Ames Hodges and Mike Taormina (New York, semiotext(e).

Deleuze, G. (2011). Francis Bacon: The Logic of Sensation. Translated by Hamed Ali Aghaei, Tehran: Herfeh Honarmand. [In Persian]

Deleuze, G. (2016). Spinoza's World, Gilles Deleuze's Lectures on Spinoza, 1978-1981. Translated by: Hamed Movahedi, Tehran: Ney Pub. [In Persian]

Deleuze, G. (2017). Man and the modern Time Consciousness. Gilles Deleuze's Lectures on Kant. Translated by: Asghar Vaezi. Tehran: Hermes. [In Persian]

Deleuze, G. (Cours du 1978/01/24). Sur Spinoza. Cours Vincennes – St Denis, available from https://www.webdeleuze.com/textes/11. [Accessed 14th february 2023].

Deleuze, G. (Cours du 1981/03/31). Sur la peinture**,** Cours Vincennes - St Denis, transcription: Cécile Lathuillère et Szarzynski Eva, available at: https://www.webdeleuze.com/textes/250, [Accessed 11th March 2023].

Deleuze, G. (Cours du 1981/04/07). Sur la peinture**,** Cours Vincennes - St Denis, transcription: Cécile Lathuillère et Szarzynski Eva, available at: https://www.webdeleuze.com/textes/251, [Accessed 23 th january 2023].

Deleuze, G. (Cours du 1981/05/12). Sur la peinture**,** Cours Vincennes - St Denis

Deleuze, G. (Cours du 1981/1/20). Sur Spinoza, Cours Vincennes – St Denis, available at: https://www.webdeleuze.com/textes/35. [Accessed 14th february 2023].

Deleuze, G. (Cours du1980/05/20). Sur Leibniz, Cours Vincennes - St Denis,

available at: https://www.webdeleuze.com/textes/129. [Accessed 26 th November 2024].
Heidegger, M. (1989). *What is Philosophy?* Translated by Majid Madadi. Stockholm: Arash. [In Persian]
Heidegger, M. (2009). *What is called thinking?* Translated by Siavash Jamadi. Tehran: Qoqnoose pub. [In Persian]
Khoyi, I. (2003). *Collection of Four Poetry Notebooks*. Atlanta: Ismail Khoyi Publications. [In Persian]
Kishik, D. (2014). *Wittgenstein`s form of life*. Translated by: Adel Mashayekhi. Tehran: Negah. [In Persian]
Mashayekhi, A. (2013). *Deleuze, Idea, Time, A Conversation on Gilles Deleuze*. Tehran: Bidgul. [In Persian]
Mashayekhi, A. (2014). The Logic of the genesis of time in Deleuze's Difference and Repetition. *The Monthly Book of Philosophy*. Issue 81, June, pp. 50-61. [In Persian]
Maugham, S. (2015). *The Month and the Six pence*. Translated by Parviz Dariush. Tehran: Asatyr. [In Persian]
Purdom, J. (September 2000). *Thinking In Painting*. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirementfor the degree of Doctor of Philosophy in Continental Philosophy, University of Warwick, Department of Philosophy.
Saliba, J. (2014). *Dictionary of Philosophy*. Translated by: Manouchehr Sanei Darreh-e-Bidi. Tehran: Hekmat. [In Persian]
Smith, D. W. (2010). *Essays on Deleuze*. Translated by Seyyed Mohammad Javad Seydi, Tehran: Elmi-Farhangi pub. [In Persian]
transcription : Cécile Lathuillère et from Szarzynski Eva, available at : https://www.webdeleuze.com/textes/254, [Accessed 3th january 2023].
Wiley, N. M. (2020). "Deleuze's Method of Applied Aesthetics: Philosophy, Art, and the Diagram", *Virtuality and the Plane of Consistency*, Aesthetics seminar final paper submitted to Dr. Curtis Carter, Marquette University.

References [In Persian]

Afarin, Farideh, & Ashraf al-Sadat Mousavi-Lar. (2015). Ontology of Rhythm in Painting According to Gilles Deleuze, with Emphasis on Aesthetics. *Shenakht*, Spring & Summer, Vol. 7, No. 2, pp. 7–30. [In Persian]
Bacon, Francis & David Sylvester. (2009). *David Sylvester's Conversations with Francis Bacon*. Trans. Sherwin Shahamipour, Tehran: Nazar, 2nd ed. [In Persian]
Bunge, Mario. (2016). *Philosophical Dictionary*. Trans. Alireza Amirghasemi, Tehran: Akhtaran. [In Persian]
Deleuze, Gilles. (2011). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans. Hamed Ali Aghaei, Tehran: Herfe-ye Honarmand. [In Persian]

Deleuze, Gilles. (2017). *Man and the Time of Modern Consciousness: Deleuze's Lectures on Kant*. Trans. Asghar Vaezi, Tehran: Hermes. [In Persian]

Deleuze, Gilles. (2023). *The World of Spinoza: Deleuze's Lectures on Spinoza, 1978–1981*. Trans. Hamed Movahedi, Tehran: Nashr-e Ney. [In Persian]

Heidegger, Martin. (1989). *What Is Philosophy?* Trans. Majid Madadi, Stockholm: Arash. [In Persian]

Heidegger, Martin. (2009). *What Is Called Thinking?* Trans. Siavash Jamadi, Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Khoe'i, Esmaeil. (2003). *Collected Poems: Four Notebooks*. Atlanta: Esmaeil Khoei Publications, (April 2003). [In Persian]

Kishik, David. (2023). *Translator's Introduction to the Concept of Form of Life in Wittgenstein*. Trans. Adel Mashayekhi, Tehran: Negah. [In Persian]

Mashayekhi, Adel. (2013). *Deleuze, Idea, Time: A Conversation on Gilles Deleuze*. Tehran: Bidgol. [In Persian]

Mashayekhi, Adel. (2014). The Logic of Temporal Genesis in Deleuze's Difference and Repetition. *Ketab-e Mah-e Falsafeh*, No. 81, Khordad, pp. 50–61. [In Persian]

Maugham, Somerset. (2015). *The Moon and Sixpence*. Trans. Parviz Dariush, Tehran: Asatir. [In Persian]

Saliba, Jamil. (2014). *Philosophical Dictionary*. Trans. Manouchehr Sane'ei Darreh Bidi, Tehran: Hekmat. [In Persian]

Smith, Daniel Warren. (2020). *Deleuze's Philosophy*. Trans. Seyyed Mohammad-Javad Seyyedi, Tehran: Elmi-Farhangi. [In Persian]

استناد به این مقاله: آفرین، فریده. (۱۴۰۴). پاسخ به یک پرسش با دلوز: اندیشیدن با نقاشی چگونه ممکن است؟، *فصلنامه علمی حکمت و فلسفه*، ۲۱(۸۱)، ۴۵-۸۰ doi: 10.22054/wph.2025.76595.2201

Hekmat va Falsafeh (Wisdom and Philosophy) is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.