فصلنامه علمی
پژوهش‌های اعتقادی ـ کلامی
سال سیزدهم ـ شماره۵۱ ـ پاییز ۱۴۰۲

The Quarterly Journal of
Theological - Doctrinal Research
13 th Year/ No: 51/ Autumn 2023

نوع مقاله: پژوهشی
صفحات ۲۴۲ ـ ۲۲۳

آشکارگی وجهِ پنهانِ اشیاء، از طریقِ نقاشی مبتنی بر فلسفه ژیل دولوز

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

چکیده

پژوهشگر در این پژوهش به آشکارگی وجه پنهانِ اشیاء از طریقِ نقاشی مبتنی بر نظرگاهِ ژیل دولوز پرداخته است. با بازگویی تاریخی از هنر ماقبل تاریخ تا دوره ی پست مدرن، با رویکرد مبتنی بر رنگ مداری های اثرگذار بر حسانیّت، و فراروی از فیگوراسیون، که مشتمل بر نقاط توقف و گذرگاه هایی است که می توان در رنگ و در احساس رنگی، تصاویرِ نقاشی شده را، ورایِ خوانش های مبتنی بر فرم و ایده، به مثابه ی عصاره ای از برهم کنشِ نیروهای تاثیرگذار بر ایده های نهفته بر بوم، مورد مطالعه قرار داد، با بررسی فرآیندِ نقاشی، به مثابه ی بُردارِ بَرآیندِ ایده های نهفته، و تحقیق پیرامونِ شیوه های بیانِ واقعیِ رنگ ها در نقاشی، تحلیلِ کشمکش های صوریِ رنگ ها بر بومِ نقاشی را کنار زده و به ایده های نهفته در رنگ ها، رسیده است. هدف این پژوهش که به روش کیفی و بر مبنای اطلاعات و داده های کتابخانه ای است، تعیینِ مختصاتِ نقاشیِ مدرن، مبتنی بر رنگ مداری های اثرگذار بر حسانیّت و چگونگی شناساییِ مکانیسم های معطوف به روابطِ رنگی، بر رویِ بومِ نقاشی است. پژوهشگر با تاکید، بر اصلی ترین نکات دستگاه فکری ژیل دلوز، چارچوب جست و جو برای یافتن چشم اندازی به نقاشی را شکل داده است و در غایت با نگاهی بر رنگ، به جایگاه محض یک امر واقع تصویری که دیگر چیزی برای روایت کردن ندارد، و با پذیرشِ گذار از کلیشه های نقاشی های بصری و کنشی، به رویت پذیر کردن امر رویت ناپذیر رسیده است.

واژگان کلیدی

فلسفه، ژیل دولوز، نقاشی، رنگ، روابط رنگی، حسانیّت، نیروهای تاثیرگذار، امر نامرئی.

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: maryam_ghazi@yahoo.com
۲. دانشیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: dr.moradkhani@yahoo.com
۳. استادیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: mohammadshokry44@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۲ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۲/۹

طرح مسأله

ژیل دولوز[1] سه قدرت اندیشه را که در علم، هنر و فلسفه بیان یافته انـد، توصـیف مـی کند. علم جهان را در وضعیت های موجود قابل مشاهده، لحاظ می کنـد. فلسـفه مفـاهیم را می آفریند؛ هنر تاثیرها و حس یافت ها را مـی آفرینـد. تـاثیرات و ادراکـات در شـخص یـا نقطه نظری ویژه اتفاق می افتند، اما تاثیر و حس یافت، احساس یـا تصـویری آزاد از سـوژه هایی غرض مند و سازمان دهنده است. از منظر دولوز کنش متقابل فلسفه و هنر بایـد بیشـتر تفاوت و واگرایی بیافریند تا توافق و فهم مشترک یا عقل سـلیم. فلسـفه بـا خلـق مفـاهیم بـه وجود می آید و هنر با آفرینش تجربیات نو، امـا ایـن هـا مـی تواننـد یکـدیگر را دگرگـون کنند. آفرینش، فیلسوفان را وادار به بازاندیشی رابطه ها می کند و به همـین ترتیـب مفـاهیم جدید در فلسفه می تواند هنرمندان را به بـازآفرینی عرصـه هـای تـازه ای از تجربـه ترغیـب کند. حیطه تفکر و نگاه دولوز بر جهان بسـیار گسـترده اسـت، آن چـه پژوهشـگر را وا مـی دارد تا این پژوهش را به انجام برساند، پوییِ هنریِ حاصل از نظرگاهِ ژیل دولوز اسـت. بـه لحاظ فلسفی دولوز معتقد است که از میان داده ها می بایست چیزی پدیدار شود و آن چیـز همان سوژه است. منتها نه سوژه ای که چونان وحدتی از یک خود، فرض شده باشد. سوژه ای چندگانه که بنابر نسبت نیروها و نقش شدت ها همواره در حال شدن است؛ و بـر اسـاس نقاط تکین شکل می گیرد. این مسئله علاوه بر اهمیت فلسفی و سیاسی اش، اهمیت زیبـایی شـناختی نیـز دارد کـه در مهـم تـرین سـطور ایـن پـژوهش، پژوهشـگر از نگـاه دولـوز بـه پدیدارشدن همین امر از دل نقاشی می پردازد. باید توجه داشت کـه هنـر نـزد دولـوز یـک عرصه استعلایی است، یعنی آن چه انسان را از داده های تجربی فراتر می برد و بـه برسـاخته شدن سوژه می انجامد. منتها نه به میانجی یک تعالی که هم چون حوزه ی استعلایی کانـت تمامی تجربه های ممکن را تعیین کند یا هم چون ژوئیسانس ناممکن میل را به یـک تعـالی ناب حواله دهد و سوژه با درک فقـدان برسـازنده اش بـه یـک سـوژه تبـدیل شـود. بـل بـه میانجی یک استعلای درون ماندگار که تکوین دهنده و فرآورنده تجربه بالفعل است. برای

1. Gilles Deleuze

فهم استعلای درون ماندگار نزد دولوز باید به تمایزی که او میان امر متعالی[1] و امر استعلایی[2] قائل می شود توجه کرد. عرصه استعلایی توسط سطح درون ماندگاری تعریف می شود و سطح درون ماندگاری توسط زندگی. به بیان دیگر، انسان با تعالی ای روبه رو نیست که در بردارنده درون ماندگاری بوم نقاشی باشد. بلکه استعلا خود محصول یک درون ماندگاری است، بوم نقاشی عرصه بالقوه گی است. نقاش بر یک بوم سفید نقاشی نمی کند، بوم نقاشی پیش از آن که نقاش کارش را شروع کند مملو از داده ها است، کلکسیونی از انطباعات و تصاویر است؛ نقاش وظیفه ندارد بوم خالی را پر کند، او بایست این سطح مملو از امور داده شده را خالی و پاک کند، تا چیزی از میان آن پدیدار شود. دولوز کار نقاشی را رؤیت پذیر کردن نیروهای رؤیت ناپذیر می داند. تلاش برای رؤیت پذیر ساختن نیروهایی که به خودی خود رؤیت پذیر نیستند. هم چنان که موسیقی تلاش می کند نیروهایی را صدامند کند که به خودی خود صدامند نیستند. از این طریق است که موسیقی می بایست نیروهای بی صدا را صدامند کند و نقاشی باید نیروهای رؤیت ناپذیر را رؤیت پذیر سازد. این ها گاهی اوقات یک چیز هستند: زمان، که بی صدا و رؤیت ناپذیر است. ژیل دولوز، فیلسوفِ فرانسویِ قرنِ بیستم، ضمنِ بازخوانیِ آراء فلاسفه ی پیشین و با هدفِ ابداعِ مفاهیمِ تازه در مطالعات فلسفی، تعاریف و نگاه های تازه ای در بسترِ مطالعاتِ بینارشته ای فلسفه و زمینه های مختلفِ هنری، ارائه کرد که شاملِ سویه های تازه ای از نظریه پردازی و پژوهش در زمینه ی آثارِ هنری و تجسمی نیز، گردید. به طورِ خاص، می توان به کتابِ "فرانسیس بیکن: منطقِ احساس" (۱۹۸۱)، اشاره کرد. دولوز در این کتاب، از جنبه های مختلف، به نقاشی های نقاشِ پرآوازه ی آوانگارد، فرانسیس بیکن، می پردازد. دولوز، با محوریتِ کشمکشِ میانِ خطوط و رنگ در نقاشی های فرانسیس بیکن، حسانیّت[3] را در تعارض با ساحتِ بازنمایی، مورد بحث قرار می دهد. همچنین دولوز، به

1. sublimation
2. transcendental

۳. در نقاشی: شاملِ احساس و غرایز در وجهِ ناتورالیستیِ؛ به معنایِ احساسی که غریزه را در لحظه ای خاص متعیّن می کند، و غریزه ای که مسیری برای عبور از یک احساس به احساسی دیگر است و جست و جوی بهترین احساس.

مباحثی از قبیلِ بردارهـای نیـرو، میـدان هـایِ رنـگِ منجـر بـه فروپاشـیِ فیگـور، چگـونگیِ انضمامی کردنِ پدیده های کاملاً انتزاعی (بطورِ مثال، اصـطلاحِ رنـگ آمیـزیِ زمـان) و...، می پردازد. پژوهشِ دولوز پیرامونِ نقاشـی هـای فرانسـیس بـیکن، از زمـانِ انتشـار در سـالِ ۱۹۸۱ تا اکنون، محل بحث ها و پژوهش های مختلفـی بـوده اسـت. هرچنـد کـه در ایـران، پژوهشگران به واسطه ی آشنایی دیرهنگام با اندیشه هـا و خـوانش هـای خـاصِ دولـوز، بـه واسطه ی ترجمه های دیرهنگام و ناقص، طبعاً با پژوهش های بسیار محدودی، مواجه بـوده اند. اردلانی و همکاران (۱۳۹۴)، در پژوهشی مروری پیرامونِ تجسمِ احساس در اندیشـه ی دولوز (با محوریتِ بررسی نقاشی های فرانسیس بیکن)، مواردی از قبیلِ: روایت گریـزی و حذفِ بازنمایی، نیروهای موّاج در هنرِ نقاشـی، منطـق دریافـتِ حسّـی، و احسـاس و کـنشِ نقاشی را، مورد بررسی قرار داده و در نهایت، به تبیینِ نگـاهِ دولـوز در چگـونگیِ حسـانیّتِ هنر از طریقِ بدنِ انسانی (به واسطه ی رنگ هـا و واژه هـا)، پرداختنـد. تمـامی ایـن مـوارد، منجر بـه طـرحِ پرسـش هـای متعـدد و پـژوهش هـایی روزآمـد در حـوزه ی فلسـفه هنـر و مطالعاتِ بینارشته ایِ آثارِ هنری، می شوند. نگاهِ بینـا رشـته ای بـه هنرِمـدرن از یـک سـو، و سویه های بالینیِ کارکردِ هنر از دیگـر سـو، مطالعـه و پـژوهش پیرامـونِ آثـار هنـری را، در وضعیتِ ویژه ای قرار داده که باعث می شود ضرورتِ گذار از خوانش هایِ مبتنی بـر بیـانِ نمادینِ بازنمایی های مفهومی، دوچندان گردد. در راستایِ این هدف، و با محوریتِ مطالعه ی عملکردِ نابِ اجزاء در متنِ اثر هنری (بـه طـورِ مثـال: ایـده هـای نهفتـه ی رنـگ هـا، در نقاشی)، بایستی به وجهِ انضمامیِ آثارِ "غیرِ فیگوراتیو"، پرداخت. تحتِ این شرایط، گستره ی وسیعی از روابط؛ شاملِ روابطِ نقش و پس زمینـه، وجـوهِ تصـویری و توصـیفیِ روایـت، میدانِ دید اثـر و صـحنه، شـکل پـذیری هـا و مداخلـه هـا، و...؛ قابلیـتِ مطالعـه و پـژوهشِ انضمامی، پیدا می کنند.

این مقاله به پنج بخش اصلی تقسیم می شود که این بخش ها به شرح زیر است:

در بخش اول، به فلسفه و هنر در اندیشه دولـوز پرداختـه مـی شـود. در بخـش دوم در مقابله با باور فیگوراتیو، عصیان علیه کلیشه را به عنوان راهی بـرای فـراروی از فیگوراسـیون شرح می دهد. در بخش سوم که نقاش با تمامی داده های فیگوراتیو یـا احتمـالاتی کـه بـوم

نقاشی را اشغال و تصرف کرده اند مواجه می شود، با تشریح نمودار و کاربرد معتدل تر آن، احساس رنگی و هندسه را بیان و در بخش چهارم، رنگ مداری، به روابط صرفا درونی رنگ ها و در نهایت و قبل از ارایه نتیجه مقاله، به رویکرد دولوز در باب رنک، رنگ ـ ساختار، رنگ ـ نیرو، رنگ ـ خط شکل ساز و تصرف امر واقع پرداخته می شود.

۱- فلسفه و هنر در اندیشه دولوز

صیرورت مفهومی دولوزی است، این مفهوم تنها یک واژه نیست بلکه مسأله ای را طرح می کند، به همین خاطر دولوز تلاش می کند تا آن جا که ممکن است معناها و نکته های ظریفی در باب صیرورت به دست دهد. (کولبروک، ۱۳۹۵: ۱۴) خود شناخت خود، آموختن اندیشیدن، عمل کردن به گونه ای که گویی هیچ چیز بدیهی نیست، شگفت زده شدن، شگفت زده شدن از این که باشنده هست. (دولوز، ۱۳۸۶: ۱۷) دولوز از طریق مفهوم وانموده [1]، نوسازی چیستی اندیشه را رادیکال و دگرگون می کند. پدیدار نمود جهان است، اما وانموده نمودی در خود است که خاستگاه یا بنیانی پیش از خود ندارد. نبوغ دولوز در استفاده از مفهوم نمود در بیرون از جایگاه متعارف فلسفی اش آشکار می شود. دولوز تأکید می کند که اگر انسان بخواهد نمودهای جهان را بدون داوری و پیش فرض بپذیرد، دیگر در باب نمودها به عنوان نمودهای جهان سخن گفته نمی شود و این چیزی نخواهد بود جز خیل نمودهایی که هیچ بنیانی در ذهن یا سوژه ای تجربه گر ندارند. دولوز به کل حیات اشاره دارد و نه فقط حیات انسانی، حیاتی که خود را در تصویر می آفریند. حتی در کوچک ترین ارگانیسم ها، یک وانمایی [2] یا کنش متقابل نمودها وجود دارد. یاخته ای که در فتوسنتز صیرورت می پذیرد، نور را هم چون تصویر یک چیز ادراک نمی کند. ارتباط میان یاخته و نور هیچ اتکایی به زمینه ی واقعی ندارد بلکه تنها کنش متقابل نمودها است. (کولبروک، ۱۳۹۵: ۱۶) این جا صحبت از جهانی ورای مشاهدات و تجربیات خاص است: جهان امکانات گسترده ی حیات. بسیاری از طرح های دولوز صرف نشان دادن نیروی حیات در ورای کارکرد روزمره شده اند، چیزی نظیر قدرت و ارزش تغییر و

1. simulacrum
2. simulation

صیرورت: البته نه صیرورتی که به پایانی از پیش متصور منتهی شود، بلکه صیرورتی به منظور تغییر. کل کار او، بحثی است در باب ضرورتی برای حیات.

۱-۱- هنر، قدرت اندیشیدن

هنر صورتی از اندیشیدن است. اندیشیدن گونه ای فعالیت است، فعالیتی آفرینش گرایانه. (مشایخی، ۱۳۹۶: ۱۴۵) هنر درخدمت جهان نیست، تصویرگری یا بازنمایی جهان نیست، بلکه فراتر از این کارکردها است. تنها هدف هنر، جستجوی زبان و ساختاری مختص خود است؛ هنر در پی یافتن تصویری است که هویت و مرجعی جز خود ندارد زیرا دیگر با واقعیت ـ مرئی ـ مرتبط نیست. (پارمزانی ۱۳۸۹: ۵۴) در کل مساله تمامی هنرها بازتولید و یا ابداع فرم نیست ـ شاید دیگر نیست ـ و هنر می بایست نیروهای نامرئی را مرئی نماید. همان نیروهایی که منجر به ارائه احساس می شوند. دولوز از مرئی کردن یک امر نامرئی می گوید. او معتقد است که نقاشی می تواند واقعیت را مرئی کند. (احمدی، ۱۳۸۴: ۸۸-۷۵) نقاشی می کوشد امور غیرمرئی را مرئی نماید. اگر قصد بر این باشد که زمان را دیدنی یا شنیدنی کرد، کار بسیار سخت می شود، و سخت تر از آن زمانی است که نیرویی از مفروضات دیگر حواس را بر هنری مغایر ایجاد کنند؛ بطور مثال رنگ را شنیدنی و جیغ را دیدنی ـ نقاشی ـ کنند. نقاشی باید پدیده هایی مثل زمان، لَختی، صدا، کیفیات حرارتی و خلاصه نیروهایی را که در دیدرس چشم قرار ندارند را دیدارپذیر کند. (لش، ۱۳۸۳: ۱۳۸) دولوز به گونه ای دیگر به سراغ اثر هنری می رود. نه بر حسب فرم و محتوا، نه برحسب روح، یا جهان بینی یک طبقه یا یک قوم که در فرم هنری متجلی شده باشد و نه بر حسب فقدان بر سازنده سوژه. نزد دولوز هنر همانا میل است. و میل شامل هیچ فقدانی نیست و خود یک سطح درون ماندگاری است. (Deleuze, 1987: 161) نگاه دولوز به هنر نیز از باور او به میل و حیات جدایی ناپذیر است. حیات برای او یک درون ماندگاری ناب است. سطح درون ماندگاری شامل بالقوگی ها است. از بالقوگی ها، رویدادها و تکینگی ها ساخته شده است. امر بالقوه چیزی نیست که فاقد واقعیت باشد، بلکه آن چیزی است که در فرایند فعلیت یابی همواره در حال تفاوت گذاری است. در حالی که امر واقعی تصویر یا همانندی امر ممکنی است که تحققش

بخشیده، امر بالقوه به بالقوگی ای که آن را مجسم می کند، شبیه نیست. این تفاوت است که در فرایند فعلیت یابی مسئله اصلی محسوب می شود. تفاوت میان امر بالقوه ای که از آن آغاز می شود و امر بالفعلی که به آن می رسد. و نیز تفاوت میان خطوط مکملی که فعلیت بر طبق آن ها رخ می دهد. (دولوز، ۱۳۹۳: ۲۱) به طور خلاصه، امر بالقوه واقعی است بدون آن که بالفعل باشد، و ایده ال است بدون آن که انتزاعی باشد. حالتی است که در آن تمام متغیرهای وضعیت با هم درآمیخته است و از نظم دلالت فراتر رفته است. بنابراین این یک حرکت درجا یا بالقوه است. (دولوز، ۱۳۹۳: ۲۱) همین جاست که هنر این چنین می شود: هنر عبارت است از همین حرکت از یک فرم به فرمی دیگر و در هیچ کدام توقف نکردن. همیشه ناتمام، همیشه در میان فرم یافتن، همیشه در حال شدن. دولوز، با محوریتِ کشمکشِ میانِ خطوط و رنگ در نقاشی، حسانیّت را در تعارض با ساحتِ بازنمایی، مورد بحث قرار می دهد.

۲- فراروی از فیگوراسیون

دو راه وجود دارد که بتوان از فیگوراسیون فراتر رفت: یعنی به ورای امر تصویری و امر فیگوراتیو، هر دو، قدم گذاشت: یا راهی به سوی شکل انتزاعی، و یا راهی به سوی فیگور؛ احساس. احساس نقطه مقابل امر سهل الوصول و حاضر آماده، کلیشه و همچنین امر احساساتی[1]، خود به خودی و مانند اینها است. احساس از یک وجه به سمت سوژه سیستم عصبی، جنبش معطوف به حیات، «غریزه»، «مزاج» ـ واژگانی تماما مشترک میان ناتورالیسم و سزان ـ و از وجه دیگر به سمت ابژه ـ امر واقع، جایگاه، رویداد ـ متمایل است و یا این که هیچ وجهی ندارد و هم زمان هر دو چیز هست، در جهان ـ بودگی است، چیزی به واسطه احساس رخ می دهد؛ یکی به واسطه دیگری، یکی در دیگری. (Maldiney, 1983: 136) و انسان در مقام یک تماشاگر، تنها از طریق ورود به نقاشی و با رسیدن به وحدت امر حس کننده و حس شونده، احساس را تجربه می کند.

1. sensational

۱-۲- عصیان علیه کلیشه

این خطاست که گمان شود نقاش بر یک صفحه سفید نقاشی می کند. باور فیگوراتیو از چنین اشتباهی ناشی می شود. اگر نقاش در برابر یک صفحه سفید قرار داشت، می توانست ابژه ای بیرونی را بازتولید کند که برایش هم چون یک الگو[1] عمل کند، اما ماجرا از این قرار نیست. نقاش چیزهای زیادی در سرش، در اطرافش، یا در کارگاهش دارد. هر آن چه او در سرش یا در اطرافش می یابد قبل از آن که او کارش را آغاز کند بر روی بوم حاضر است؛ کم و بیش بالقوه، همان طور که بکت می گفت «این جا، عزیمت از اینجا و رفتن به جایی دیگر، یا همین جا ماندن، اما در آمد و شد.» (بکت، ۱۳۹۹: ۱۷)

۳- آشکارگی جهانی دیگر

انسان با دقت کافی به آن چه نقاشان برای گفتن دارند گوش نمی سپارند. آن ها می گویند نقاش پیشاپیش در بوم نقاشی حضور دارد؛ جایی که او با تمامی داده های فیگوراتیو یا احتمالاتی که بوم نقاشی را اشغال و تصرف کرده اند مواجه می شود. نبردی تمام عیار میان نقاش و این داده ها بر روی بوم رخ می دهد. بنابراین در این جا کاری مقدماتی هست که کاملا متعلق به نقاشی است و با این همه قبل از عمل نقاشی روی می دهد.

۱-۳- نمودار یک آشوب است

نمودار مجموعه عملی ضربه ها و تاش ها، و خطوط و نواحی است. نه تنها می توان نمودارها را از هم تفکیک کرد، بل می توان نمودار یک نقاش را نیز تاریخ گذاری کرد، چرا که همیشه لحظه ای هست که نقاش به طور کاملا سرراست و مستقیم با آن نمودار مواجه می شود. در واقع نمودار یک آشوب است، یک فاجعه است، اما از طرفی ریشه و منشأ نظم یا ریتم هم هست.

۲-۳- احساس رنگی و هندسه

کاربرد معتدل تری از نمودار را می توان در این جا سراغ گرفت، نوعی راه میانی که در آن نمودار به حالت یک رمزگان تقلیل نیافته باشد و نیز با دوری جستن از رمزگان و مقتضیات نقاشی، تمام نقاشی را در زیر خود پنهان نسازد. آشوب و فاجعه نشان دهنده ی

1. Virtual or actual

فروپاشی تمامی داده های فیگوراتیو است که این مسلما مستلزم یک مبارزه است؛ مبارزه ای علیه کلیشه و یک کار مقدماتی. این هندسه به نوبه خود می بایست از دل فاجعه بگذرد تا در این میان، رنگ ها عیان شوند و زمین به سوی خورشید برخیزد و فراز آید. (Doran, 2001: 15) در این جا به نظر می رسد که نمودار به سوی خودش هدایت شده باشد به جای این که مورد استفاده و کاربرد قرار گیرد. نمودار دیگر در یک رمزگان از خود فراتر نمی رود، بلکه خود را در یک به هم ریختگی[1] بنا می کند. (Bateson, 1972: 289) نقاشی به مثابه یک زبان قیاسی، سه بعد دارد: سطوح، اتصال یا پیوند سطوح که جای پرسپکتیو را می گیرند؛ رنگ، مدولاسیون رنگ، که گرایش دارد به سرکوب کردن روابط ارزش، سایه روشن و کنتراست سایه و نور؛ و بدن، حجم و زاویه ی انحراف[2] بدن، که فراتر از ارگانیسم می رود و رابطه شکل ـ پس زمینه را برهم می زند. حال مدولاسیون می بایست معنای حقیقی و فرمول تکنیکی خود را به عنوان قانون قیاس پیدا کند. باید هم چون قالبی متغیر و پیوسته عمل کند، که صرفا به معنای تضاد با برجسته کاری در سایه روشن کاری نیست، بل گونه ای تازه از برجسته کاری به وسیله رنگ را ابداع می کند. با قراردادن هم جواری ته رنگ ها به جای روابط ارزش، ته رنگ هایی که طبق نظم طیف رنگی گرد هم آورده می شوند. (Doran, 2001: 86) از طریق چنین نظامی است که علم هندسه محسوس و قابل درک می شود و احساس ها صراحت و دوام می یابند؛ احساس «محقق می شود.» و یا به پیروی از فرمول بیکن، گذار از امکان امرواقع[3] به امرواقع[4] یعنی از نمودار به نقاشی. این طرز کار در تضاد است با روابط ارزش ها، نور و سایه و سایه روشن کاری. یکی از پیامدهای این طرز کار این است که حتی سیاه و سفید نیز آزاد شده و به رنگ بدل شده اند، به طوری که سایه های سیاه حضوری واقعی می یابند و نور سفید، وضوحی شدید پیدا می کند و در میان تمامی طیف های رنگی پراکنده می شود.

1. scrambling
2. declination
3. fact
4. the fact

٤- رنگ مداری

نور زمان است، در حالی که فضا رنگ است. نقاشانی که به آن ها «رنگ پرداز» گفته می شود روابط تونالیته را جایگزین روابط ارزش می کنند و نه تنها شکل (فرم)، بل سایه و نور و زمان را نیز از طریق این روابط خالص رنگ «می سازند.» فی الواقع نقاشان رنگ پرداز می توانند کاربردی از سیاه و سفید، نور و تاریکی را فراهم آورند؛ اما آن ها سیاه و سفید، و نور و تاریکی را هم چون رنگ تلقی می کنند و روابطی تونال میان آنها برقرار می کنند. کافی است بگوییم سیاه و سفید هم رنگ هستند، چون در خیلی از موارد می توانند هم چون رنگ ها به نظر آیند. «رنگ مداری» نه تنها به معنای روابطی است که میان رنگ ها برقرار شده است، هم چون هر نقاشی ای که این نام را یدک می کشد بلکه به این معنی هم هست که رنگ خودش هم چون رابطه ای متغیر و رابطه ای افتراقی شناخته می شود که هر چیز دیگر به آن وابسته است. فرمول رنگ پردازان چنین است: اگر رنگ در روابط صرفا درونی اش؛ گرم، سرد، انبساط انقباض جای داده شود، آن گاه همه چیز در اختیار است. اگر رنگ کامل باشد، اگر روابط رنگ به نوبه خودشان رشد کرده باشند، آن گاه همه چیز در اختیار است: شکل و زمینه، نور و سایه روشنی و تیرگی. وضوح دیگر نه در یک شکل ملموس یا یک نور بصری، بل در جلوه ای بی مانند که به وسیله رنگ های مکمل تولید می شود مستقر است.

٤-١- قوانین رنگ مداری

قوانین عملی رنگ مداری از این قرارند: رهاکردن تن موضعی؛ هم جواری ضربه های قلم که با هم در نیامیخته اند؛ میل هر رنگ به کامل شدن از طریق قرار گرفتن در کنار رنگ مکملش؛ در تضاد قراردادن رنگ ها با واسطه ها یا مرحله های انتقالی شان؛ خودداری از ترکیب ها جز برای به دست آوردن یک تن شکسته[1]؛ هم جواری دو رنگ مکمل یا همانند؛ یکی شکسته و دیگری خالص؛ تولید نور و حتی زمان از طریق فعالیت نامحدود رنگ؛ ایجاد وضوح از طریق رنگ. روش تمامی کارهای سزان با این مفهوم رنگی از قالب بندی تعریف شده است... اگر دو رنگ مکمل را در نسبت های نامساوی با

1. broken tone

هم ادغام کنیم، تنها به میزان اندکی یکدیگر را تخریب می کنند و یک تن شکسته به دست می آید که واریته هایی از خاکستری خواهد بود. چنین چیزی، یعنی این کنتراست های نوین می توانند زاده هم جواری دو رنگ مکمل باشند که یکی خالص و دیگری شکسته است. نهایتا اگر دو رنگ مشابه در کنار یکدیگر قرار گرفته باشند، به طوری که یکی در حالت خالص و دیگری شکسته باشد؛ مثلا آبی خالص و خاکستری ــ آبی، گونه دیگری از کنتراست حاصل می شود که تن هایش توسط قیاس تعدیل می شود... (Rivier, 2001: 88) مدولاسیون با ته رنگ های خالص و متمایز دنباله رو نظم طیف است؛ این دقیقا ابتکاری سزانی است برای دستیابی به حس بساوشی رنگ. اما با توجه به خطر بازسازی یک رمزگان، مدولاسیون می بایست دو نیاز را مورد توجه قراردهد: نیاز به یک زمینه همگون و یک میل بست هوایی، عمود بر توالی رنگی[1]؛ و هم چنین نیاز به یک شکل تکین یا خاص، که در آن اندازه تاش ها اهمیت بسزایی دارد. (Duthuit, 1962: 189) در نتیجه، نقاشی با بازگرداندن پراکندگی ته رنگ ها، که به نظر می بایست در بینایی ما بازسازی شوند، به سطوح رنگین پهن که به آن ها فرصت گردش آزادانه تری را می دهد، تمایل دارد که از امپرسیونیسم بگسلد. تصویر به جای ساخت یافتن دوباره در بینایی ما همیشه به طرزی نو خود را می آفریند: فرم با تضمین توان پیش بینی ناپذیرش می تواند بسیار بهتر شود و خط با تکیه بر پالودگی ضروری اش... (Paris, 1965: 17) ممکن است گفته شود که با انشعاب به این دو مسیر، مدولاسیون از دست می رود و رنگ تمامی مدولاسیونش را از کف می دهد؛ اما این تنها زمانی درست است که زمینه و شکل، میدان و فیگور، در ارتباط برقرار کردن با یکدیگر کامیاب نشده باشند، چنان که تکینگی یک بدن بر روی یک سطح صاف، یکنواخت، بی اثر و انتزاعی رها شده باشد. در واقع، این گمان می رود که مدولاسیون، که از رنگ مداری کاملا غیرقابل تفکیک است، معنا و عملکرد کاملا تازه ای به خود می گیرد و از مدولاسیون به معنای سزانی آن متمایز می شود. نقاش سعی می کند از هرگونه رمزگانی کردن ممکن دوری کند، هم چون ون گوگ وقتی از این که یک رنگ پرداز خودسر است به خود می بالید: «برای پایان دادن به

1. chromatic

نقاشی، حالا دیگر میخواهم به یک رنگ پرداز اختیاری تبدیل شوم.»

از یک سو، تن روشن و زمینه، جدای از این که چه قدر یکنواخت باشد، هم چون یک گذار یا یک تمایل بر روی رنگ می نشیند، به همراه تفاوت های بس ظریف اشباع و نه ارزش. برای مثال، گذاری که در آن آبی یا زرد به سوی قرمز میل می کنند؛ و حتی اگر یک همگونی کامل در کار باشد، هنوز مسیری بالقوه و همانند در آن هست. از سوی دیگر، حجم بدن با یک یا چند تن شکسته ساخته می شود که گونه ای دیگر از گذار را شکل می دهد که در آن به نظر می رسد رنگ در یک کوره گداخته و پخته شده است. با ترکیب رنگ های مکمل در تناسبی ظریف و دقیق، تن شکسته رنگ را در معرض یک گرمایش یا گداخته شدن قرار می دهد که به سرامیک سازی پهلو می زند. یکی از نقاشی های ون گوگ از رولین پستچی، آبی ای را به نمایش می گذارد که ذره ذره به سوی سفید میل می کند، در حالی که گوشت و پوست چهره با تن های شکسته یعنی زردها، سبزها، بنفش ها و قرمزها پرداخت شده است. با توجه به امکان از کار درآوردن یک بدن به میانجی یک تن شکسته واحد که شاید یکی از ابتکارات گوگن باشد. بدین ترتیب مسئله مدولاسیون گذار رنگ روشن در میدان صاف، گذار تن های شکسته و رابطه مهم میان این گذارها یا حرکت های رنگ را در بر می گیرد. سزان به این خاطر که کارش فاقد میل بست و گوشت است سرزنش شده است. آن چه در این جا بد فهمیده شده مدولاسیون سزانی نیست، بلکه این مدولاسیونی است که رنگ مداری کشفش می کند. این کشف موجب ایجاد تغییری در سلسله مراتب سزانی می شود: در حالی که مدولاسیون در کار سزان به طور خاص متعلق به منظره ها و طبیعت های بی جان است، در این نظرگاه تازه تاکید بر روی خود پر تره گذاشته می شود؛ یعنی نقاش دوباره به یک پرتره نگار بدل می شود. (Malingue, 1949: 86) پرتره مدرن در رنگ و تن های شکسته حاصل می شود؛ برخلاف پرتره های گذشته که به میانجی نور و تن های مخلوط شده به دست می آمد. از زمان گوگن و ون گوگ تا به امروز، بیکن یکی از بزرگ ترین رنگ پردازان است. تأکید و پافشاری او بر گوشت به عنوان دارایی رنگ، در مصاحبه هایش، چیزی کم از یک بیانیه ندارد. در کار بیکن، تن های شکسته، بدن فیگور را تشکیل می دهند، و تن های روشن یا

خالص، میل بست دندان ها و سطوح را. مسئله مدولاسیون تماما در رابطه میان دو چیز نهفته است؛ میان ماده گوشتی و تابلوهای عظیم یکدست. رنگ ها در هم مخلوط نشده اند، بل دارای دو سبک و سیاق از وضوح اند: کرانه های رنگ روشن و سیلان رنگ های شکسته. کرانه ها و سیلان ها: دومی بدن یا فیگور را تولید می کند، و اولی میل بست یا میدان را. به نظر می رسد که خود زمان نتیجه رنگ است، آن هم از دو طریق؛ یکی به عنوان زمانی که می گذرد، که در واریاسیون رنگی تن های شکسته که گوشت را شکل می دهند، متجلی می شود؛ و دیگری به عنوان ابدیت زمان، یعنی، هم چون ابدیت خود گذار در درون خود، در تک رنگی میدان. چنین رویکردی نسبت به رنگ، بی تردید خطرات و فاجعه احتمالی خودش را دارد که بدون آن ها از نقاشی خبری نبود. نخستین خطر، همان طور که مشاهده می شود، این است که ممکن است زمینه بی اثر و راکد باقی بماند، با روشنی ای انتزاعی و لخته شده. اما هنوز خطر دیگری هم وجود دارد؛ یعنی ممکن است باعث شود تن های شکسته فیگور در هم مخلوط شده، با هم بیامیزند و بدین ترتیب وضوح و روشنی خود را از دست داده، در ورطه نوعی خاکستری یکنواخت فروغلتند.

۵- در باب رنگ

رنگ و سه عنصر نقاشی؛

رنگ ـ ساختار: میدان ها و تقسیمات آن ها، نقش رنگ سیاه.

رنگ ـ نیرو: فیگورها، سیلان ها و تن های شکسته، کله ها و سایه ها.

رنگ ـ خط شکل ساز: نقاشی و ذوق، ذوق خوب و بد.

سه عنصر بنیادین نقاشی که دولوز در باب آن بحث می کند عبارت است از میل بست یا ساختار، فیگور و خط شکل ساز. بنابراین در این جا سه عنصر جدا از هم وجود دارد. اکنون هر سه تای آن ها بر رنگ، و در رنگ، به هم می رسند. و این مدولاسیون، یا به عبارتی روابط میان رنگ ها است که هم زمان وحدت امر کلی، توزیع و جدایی هر عنصر و طریقه ای را که هر کدام بر روی دیگری عمل می کند توضیح می دهد. (دولوز، ۱۳۹۳: ۲۰۵)

رنگ: ساختار

ناب ترین موقعیت تصویری بی شک وقتی پدید می آید که میدان نه برش خورده باشد نه محدود شده باشد، و نه حتی قطع شده باشد، بل وقتی به وجود می آید که میدان تمام نقاشی را بپوشاند و گاهی به دور یک خط شکل ساز متوسط حلقه زند؛ تحت این شرایط، نقاشی به درستی هوایی می شود و به بیشترین حد نور دست می یابد، هم چون ابدیت زمان تک رنگ، هم چون «رنگ آمیزی زمان[1]».

رنگ: نیرو

در وهله اول، سیلان واریاسیون های میلی متری ای به عنوان محتوای زمان در بدن ترسیم می شود، در حالی که کناره ها یا میدان های تک رنگ به نوعی ابدیت به مثابه شکل زمان والایش یافته اند. در وهله بعدی، که اهمیت بیشتری هم دارد، رنگ ــ ساختار جای خود را به رنگ ـ نیرو می دهد. هر رنگ مسلط و هر تن شکسته ای نمایانگر اعمال بی واسطه یک نیرو است بر روی ناحیه متناظری؛ این بی درنگ یک نیرو را رؤیت پذیر می سازد و سرانجام واریاسیون درونی میدان بر حسب ناحیه ای از مجاورت تعریف می شود، این مجاورت مسلما می تواند فضایی[2]باشد، اما می تواند توپولوژیک و مکان شناسانه هم باشد و در یک فاصله[3] عمل کند، هم چون در مواردی که نمودار در جایی دیگر واقع شده یا در جایی دیگر گسترده شده است.

رنگ: خط شکل ساز

و در نهایت خط شکل ساز باقی می ماند. که قابلیت آن در تکثیر کردن خودش است، چون می تواند شامل یک خط شکل ساز بزرگ باشد،که دربردارنده یک خط شکل ساز متوسط است که آن هم به نوبه خود دربردارنده یک خط شکل ساز کوچک است. در تمام این موارد، به نظر می رسد که رنگ کارکرد کهنه ی لامسه ای بصری خود را بازیافته و تابع خط بسته شده است. آن چه بینایی بساوشی نامیده شده است مشخصا چنین دریافتی از رنگ ها است. مادامی که سه عنصر نقاشی (میل بست، فیگور و خط شکل ساز)

1. chronochromie
2. spatial
3. distance

در رنگ به هم مرتبط و درهم تنیده باشند، این دریافت یا این بینایی با تمامیت اثر سروکار دارد. ذوقی خلاقانه و آفریننده در رنگ و در رژیم های مختلف رنگ وجود دارد، که به درستی معنایی دیداری از حس لامسه، یا معنایی بساوشی از حس بینایی می سازد. (Paris, 1965: 103)

۱-۵- تصرف امر واقع

دو تعریف نقاشی، که یکی براساس خط و رنگ، و دیگری براساس ضربه های قلم مو و تاش رنگی انجام می شود، دقیقا معادل یکدیگر نیستند، به دلیل این که اولی دیداری است، در حالی که دومی دستی است. نمودار تنها امکان امر واقع است، در حالی که نقاشی با ارائه کردن یک امر واقع ویژه موجودیت می یابد، که به آن نام امر واقع تصویری[1] داده می شود. در تاریخ هنر، شاید این میکل آنژ بود که موجب شد وجود چنین امر واقعی به شدیدترین وجه دریافته شود. آن چه یک امر واقع نامیده می شود، پیش از هر چیز این واقعیت است که اشکال متعددی می توانند عملا در یک فیگور یکسان قرار گیرند که به طوری تجزیه ناشدنی در نوعی مارپیچ گیر افتاده اند؛ هم چون خیلی از اعراض ضروری که پیوسته بر پیشانی اعراض دیگر سوار می شوند، اما تمام این پیوندها به نفع یک امر واقع یا رشته ای تصویری یا مجسمه گون محو می شوند، رشته ای که دیگر داستان نمی گوید و چیزی جز خودش را بازنمایی نمی کند؛ چیزی که این عناصر ظاهرا خودسر و مطلق را در یک سیلان پیوسته منفرد منعقد می سازد. مسلما اینجا هنوز بازنمایی ارگانیک وجود دارد؛ شاید حتی خیلی عمیق تر هم باشد، مشاهده آشکارسازی بدن در زیر ارگانیسم، که ارگانیسم ها و عناصر آن ها را ترک می دهد و متورم می سازد، یک تشنج عضلانی را بر آن ها تحمیل می کند، و به نیروها پیوندشان می زند، گاهی اوقات در نسبت با یک نیروی درونی که آن ها را تحریک می کند، و گاهی اوقات در نسبت با نیروهایی بیرونی که آن ها را قطع می کند، گاهی اوقات با نیروی جاودانه یک زمان تغییر ناپذیر، و گاهی با نیروهای متغیر یک زمان جاری و سیال. با میکل آنژ، یا در واقع با اطوار گرایی[2] بود که فیگور یا امر واقع تصویری در ناب ترین حالت خود زاده شد و دیگر نیاز به هیچ توجیه

1. pictorial fact
2. mannerism

دیگری نداشت مگر یک چند رنگی تند و زننده، شیاردار شده با شعاع های نور، هم چون یک صفحه فلزی. همه چیز اینجا روشن می شود؛ وضوحی عظیم تر از وضوح خط شکل ساز و حتی نور. امر واقع به تصرف در خواهد آمد، همان طور که «افسار زندگی را می توان به دست گرفت.» لیکن خود امر واقع، این امر واقع تصویری که از دست ناشی می شود، به شکل گیری چشم سوم منجر می شود، یک چشم بساوشی، یک بینایی بساوشی برای چشم، و برای این وضوح. انگار که دوگانگی میان امر لامسه ای و امر بصری به طرزی بصری در این کارکرد بساوشی که زاده نمودار است، پشت سر گذاشته شده است.

نتیجه گیری

رنگ، خط، آواز: این یعنی هنر در خالص ترین شکل خودش.

ژیل دولوز یکی از موثرترین فلاسفه فرانسوی قرن بیستم است. او که فلسفه را به مثابه یک قدرت؛ قدرتی برای آفریدن مفهوم کلی حیات، که به آشوب حیات شکل می دهد، در نظر می گیرد، با هنر رو یا رو می کند تا پس از آن به جهان در ورای هنر بیاندیشد. برای او، هنر قدرت اندیشیدن به گونه ای است که چندان معرفتی و عقلانی نیست بلکه بیشتر تاثیرگذارانه است. هنر برای او بازنمایی و تصویرگری نیست، هنر باید نیروهای نامرئی را مرئی نماید. همان نیروهایی که منجر به ارایه احساس می شوند. دولوز کار نقاشی را «رؤیت پذیر کردن نیروهای رؤیت ناپذیر» می داند. که این خود نقطه عطفی برای ورود به آشکار شدن وجه پنهان اشیا است. در واقع هنر نقاشی میبایست تا یک امر نامرئی را مرئی نماید. دیدنی ساختن امری نادیدنی. نقاش میبایست آن احساسی را ارائه دهد که بازنمایشی باشد از نیروهای بالقوه. نیروهایی که هر لحظه در آستانه بالفعل شدگی هستند. نقاش می تواند بازنمایی کند، اگر و فقط اگر که بازنمایی نیروهای بالقوه که احساس را بوجود می آورند باشد. پژوهشگر در این پژوهش برای فراروی از فیگوراسیون به دو پیشرفت استناد می کند که حکایت از آن دارد که نقاشی مدرن در مقایسه با نقاشی گذشته نسبت متفاوتی با فیگوراسیون یا تصویر پردازی دارد. (دولوز، ۱۳۹۳: ۵۱) بیکن از خودش می پرسد که چطور ولاسکوئز به فیگوراسیون سفت می چسبد و پاسخ می دهد که از یک سو در آن زمان عکاسی هنوز به وجود نیامده بود و از سوی دیگر نقاشی هنوز به تمایلات مذهبی وصل بود، حتی به صورت سر بسته و مبهم. (سیلوستر، ۱۳۸۶: ۳۸) با این حال به هیچ وجه مسلم نیست که این دو ایده بسنده باشند. راهی دیگر برای گسستن از فیگوراسیون وجود دارد؛ راهی سرراست تر و معقول تر. آشوب نشان دهنده فروپاشی تمامی داده های فیگوراتیو است که این مسلما مبارزه ای است علیه کلیشه. از میان آشوب هندسه و خطوط پیش از همه چیز پدیدار می شوند، آن ها باید از میان آشوب بگذرند تا رنگ ها عیان

شوند. رنگ احساس است؛ احساس رنگی. احساس و هندسه باید ادغام شوند؛ هندسه باید مشخص و ملموس ساخته شود و در همان زمان احساس نیز، باید به طور مستمر و واضح منتقل شود. از طریق چنین نظامی است که علم هندسه محسوس و قابل درک می شود و احساس ها صراحت و دوام می یابند.

قیاس عالی ترین قانونش را در طرز کار رنگ ها پیدا می کند. این طرز کار در تضاد است با روابط ارزش ها، نور و سایه و سایه روشن کاری. یکی از پیامدهای این طرز کار این است که حتی سیاه و سفید نیز آزاد شده و به رنگ بدل شده اند، به طوری که سایه های سیاه حضوری واقعی می یابند و نور سفید، وضوحی شدید پیدا می کند و در میان تمامی طیف های رنگی پراکنده می شود. اما قضایا به این سادگی هم نیستند، چون که رنگ خودش واجد دو نوع بس متفاوت از رابطه است: روابط ارزش، که بر پایه کنتراست سیاه و سفید شکل گرفته اند، که در آن یک تون با صفاتی چون روشن یا تاریک، اشباع شده یا رقیق تعریف می شود؛ و روابط تونالیته، که بر پایه طیف رنگی، ضدیت زرد و آبی، یا سبز و قرمز است و در آن این یا آن تون خالص، با صفاتی چون گرم یا سرد تعریف می شود. بدیهی است که این دو مقیاس رنگ به طور پیوسته با دیگری درهم می آمیزند و ترکیب آن ها کنش های قدرتمند نقاشی را بر می سازد. در حالی که نقاشی مبتنی بر نور یا ارزش، از فیگوراسیون که از فضای لامسه ای بصری منتج می شود، می گسلد، هنوز این خطر وجود دارد که شکلی از روایت گری در آن پدید آید. انسان چیزی را که فکر می کند می تواند لمس کند بازنمایی می کند، اما چیزی را که مشاهده می کند روایت می کند، چیزی را که به نظر می رسد در نور اتفاق می افتد یا چیزی که احتمال می دهد دارد در سایه روی می دهد. راهی که روشن نمایی از این خطر داستان گویی می گریزد پناه جستن در رمزگان محضی است که تنها عناصرش رنگ های سیاه و سفید اند که فضای داخلی را به یک انتزاع والایش می دهد. در مقابل، رنگ مداری زبان قیاسی نقاشی است: اگر هنوز قالب ریزی با رنگ وجود داشته باشد، این به هیچ وجه دیگر یک قالب درونی نیست، بلکه قالبی است زمان مند، متغیر و پیوسته، که به بیان دقیق، تنها نام مدولاسیون

مناسب آن است. (Buffon, 1885: 450)

این جا نه درون و نه بیرون، بل تنها آفرینش مداوم فضا و فضایی شدن انرژی رنگ وجود دارد. رنگ مداری با دوری از انتزاع، هم از فیگوراسیون و هم از روایت گری دوری می کند، و به مراتب نزدیک تر می شود به جایگاه محض یک «امر واقع» تصویری که دیگر چیزی برای روایت کردن ندارد. این امر واقع همان برساختن یا بازسازی یک عملکرد بساوشی از بینایی است. می توان گفت که یک مصر نوین سر بر آورده است که منحصرا از رنگ و با رنگ ساخته شده است؛ مصری که از دل عرض یا تصادف سر بر آورده است، عرضی که ماندگار شده است.

فهرست منابع

۱. احمدی، بابک.، (۱۳۸۴)، *از نشانه های تصویری تا متن*، تهران، نشر مرکز

۲. بکت، ساموئل.، (۱۳۹۹)، *متن هایی برای هیچ*، ترجمه علیرضا طاهری عراقی، تهران، نشر نی

۳. پارمزانی، لوردانا.، (۱۳۸۹)، *شورشیان هنر قرن بیستم*، ترجمه مریم چهرگان، تهران، نشر نظر

۴. دولوز، ژیل.، (۱۳۹۳)، *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمه بابک سلیمی زاده، تهران، نشر روزبهان

۵. سیلوستر، دیوید.، (۱۳۸۶)، *مصاحبه با فرانسیس بیکن؛ هنر غیر ممکن*، ترجمه شروین شهامی پور، تهران، نشر نظر

۶. کولبروک، کلر.، (۱۳۹۵)، *ژیل دولوز*، ترجمه رضا سیروان، تهران، نشر مرکز

۷. لش، اسکات.، (۱۳۸۳)، *جامعه شناسی پست مدرنیسم*، ترجمه شاپور بهیان، تهران، نشر ققنوس

۸. مشایخی، عادل.، (۱۳۹۶)، *دولوز، ایده، زمان، گفت و گویی درباره ی ژیل دولوز*، تهران، نشر ناهید

9. Bateson , Gregory., (1972) , *Steps to on Ecology of Mind* , New York , Ballantine

10. Buffon , Leclerc., (1885) , *Histoire naturelle des animaux in uvres completes* , Paris , Presses Universitaire de France

11. Deleuze , Gilles & Guattari., (1987) , *A Thousand Plateaus* , France , University of Minnesota Press

12. Doran , Michael., (2001) , *Canversation with Cezanne* , Berkeley , University of California Press

13. Duthuit , Georges., (1962) , *Le Feu du signes* , Geneva , Skira Press

14. Maldiney , Henri., (1973) , *Regard Parole Espace* , Lausanne , Edition IAge dHomme

15. Malingue , Maurice., (1949) , *Paul Gauguin: letters to His Wife and Friiens* , Cleveland , world Publishin

16. Paris , Jean., (1965) , *L Espace et le regard* , Paris , Edition du seuil.