





## Reading Painting Through Latent Forces in Color Based on Gilles Deleuze's Philosophy

Seyyede Maryam Ghazi <sup>1</sup>, Ali Moradkhani <sup>\*2</sup>, Mohammad Shokri <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Doctoral student of Philosophy of Art, Department of Philosophy, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, maryam\_ghazi@yahoo.com

<sup>\*2</sup> (Corresponding author) Associate Professor, Department of Philosophy, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, drmoradkhani@yahoo.com

<sup>3</sup> Assistant Professor, Department of Philosophy, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, mohammadshokry44@gmail.com

### Article Info

#### Research Article

Issue 55

Volume 21

Page 496 to 511

Submission Date: 2023/05/18

Review Date: 2023/07/09

Acceptance Date: 2023/08/28

Publication Date: 2024/09/22

### Keywords

philosophy,  
Gilles Deleuze,  
painting,  
color relationships,  
color.

### Cite this article

Ghazi, S. M. , Moradkhani, A. and Shokri, M. (2024). Reading Painting Through Latent Forces in Color Based on Gilles Deleuze's Philosophy. *Islamic Art Studies*, 21(55), 496-511.

 [dorl.net/dor/20.1001.1.\\*\\*\\*\\*\\*.\\*\\*\\*\\*.\\*\\*\\*.\\*/](http://dorl.net/dor/20.1001.1.*****.****.***.*/)

 [dx.doi.org/10.22034/IAS.2023.397971.2207](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.2023.397971.2207)

### ABSTRACT

Gilles Deleuze, the contemporary French philosopher, ranks among the most important thinkers of the twentieth century. Deleuze views painting as making visible the invisible forces. In fact, the foundation of his aesthetics can be considered an aesthetics of forces - making forces visible through their effects on material. In his perspective, what fundamentally matters in art is not the creation or reproduction of forms, but the capture of forces. Deleuze seeks to direct forces toward their maximum potential, not through the brain but by acting directly on the nervous system, rather than evaluating them directly.

For this research, given its interdisciplinary nature between art and philosophy examining Deleuze's views on painting, and aiming to identify connections between Deleuzian philosophical definitions and painting, the researcher has adopted a qualitative approach with descriptive-analytical methodology. Data collection is based on library research. Ultimately, by exploring Deleuze's thought on philosophy and art, examining methods for expressing the reality of colors, tactile-visual and purely visual spaces, and analyzing color relationships whose combinations create painting's powerful actions, the research leads the audience to grasp the pure status of a pictorial reality.

#### Research Objectives:

1. Identifying the connection between Deleuzian philosophical definitions and painting.
2. Reading painting through latent forces in color based on Gilles Deleuze's philosophy.

#### Research Questions:

1. What is the relationship between Deleuzian philosophical definitions and painting?
2. How can painting be analyzed through latent forces in color based on Gilles Deleuze's philosophy?

## Introduction

Art is not about representation, concepts, or judgment; art is the power to think in ways that are not primarily cognitive or rational, but rather affective. It operates through sensation and sensory experience. Art does not serve the world, nor does it illustrate or represent the world - it transcends these functions. The sole purpose of art is to seek its own unique language and structure; art pursues an image that has no identity or reference beyond itself, as it no longer relates to visible reality. Fundamentally, the issue with all arts is not reproduction or invention of forms - perhaps it never was - art must make invisible forces visible. Those very forces that give rise to sensation. As Paul Klee said: "Not to render the visible, but to make visible."

Painting strives to make the invisible visible. This is the responsibility that Deleuze insists artists must bear when creating a work of art. But what is the close relationship between force and sensation? Deleuze states: "For a sensation to occur, a force must act upon the body at some point along a wave. Although force is the condition for sensation, it is not the force itself that is felt; because sensation presents something completely different from the forces that condition it." Making time visible or audible is already difficult enough, but even more challenging is when one attempts to translate forces from one sensory modality into another artistic medium - for instance, making color audible or a scream visible (in painting).

Deleuze references works by François Millet, Cézanne and Van Gogh, highlighting their ability to make hidden forces visible. Scott Lash interprets Deleuze's position as follows: "Painting must render phenomena like time, inertia, sound, thermal qualities - in short, forces beyond the reach of vision - visible. Unlike classical painting that reproduced forms, or modern painting that invented them, postmodern painting transforms forces into forms" (Lash, 2004: 138).

A review of research background indicates that no independent work has been written on this specific topic. Some studies have examined contemporary painting through Deleuzian theory. Afarin (2014) in her thesis titled "Deleuzian Aesthetics and the Process of Creating Contemporary Painting" argues that Deleuzian aesthetics, rather than focusing on formal qualities of objects or states affecting the subject, concentrates on the event of becoming - that is, on relations. Relations as external connections that determine both terms of the relationship. This study did not address the reading of color in painting as relevant to its subject. Therefore, the current research, conducted through descriptive-analytical methodology relying on library resources, will focus on this particular aspect.

## Conclusion

Gilles Deleuze stands as one of the most influential French philosophers of the twentieth century. As evidenced by our analysis, painting no longer serves as a medium for storytelling - figures have been liberated from their representational roles and entered into relationships with celestial orders of sensation. This phenomenon echoes what Christian painting previously discovered through religious desire: a pictorial atheism where one could literally embrace the idea that God should not be represented. In dealing with divine subjects (God, Christ, the Virgin, even Hell), lines, colors and movements have been freed from the demand for representation.

The figures, whether elongated and stretched or contorted and deformed, have broken free from all figuration. They no longer represent or narrate anything, having instead oriented themselves toward referencing existing ecclesiastical codes. Consequently, they relate to nothing but sensations - celestial, infernal, or terrestrial - all necessarily mediated through codified systems. While religious desire has been painted in all the world's colors, we cannot claim it strengthened figuration in historical painting. Paradoxically, religious desire enabled the liberation of figures, creating the unexpected emergence of figures free from figuration.

Modern painting's abandonment of figuration cannot be simplistically framed as mere "play." Contrary to this notion, modern painting finds itself besieged by photographs and clichés that populate the canvas even before the painter begins work. This reality contradicts the romantic notion of the painter working on a pristine white surface - every canvas is already potentially saturated with visual clichés the painter must consciously avoid. Francis Bacon explicitly addresses this when discussing photography: what confronts us is not figurative representation of what one sees, but rather what modern man sees. The danger lies not in figuration itself, but in how these images seek to dominate vision and consequently control painting.

Modern painting, having turned away from religious desire while being surrounded by photographic images, has ironically made its task of breaking free from figuration - supposedly painting's exclusive domain - significantly more difficult. Abstract painting stands as testament to this struggle, with its monumental effort to liberate modern art from figuration (Deleuze, 2014).

Cézanne's critique of the Impressionists centered on how their approach to color had confused the place of sensation, leaving their works - particularly Monet's - in a state of impermanence: "I wanted to make Impressionism something solid and enduring like museum art... Monet's paintings needed structure and a framework in the present..." (Rewald, 1978: 211). The permanence Cézanne sought had to simultaneously address

the painting's material structure, color approach, and the clarity toward which sensation is directed. Bacon similarly pursued clarity and permanence, though positioned against Abstract Expressionism rather than Impressionism, believing these qualities emerged primarily from material properties. He notably considered oil painting as the medium capable of achieving both longevity and exceptional clarity, though this durability also depended on framing techniques and specific color approaches.

Cézanne's call for painters to treat nature through cylinders, spheres, and cones arranged in perspective reveals how abstract painters misunderstood this as a gift. Not only because Cézanne emphasized volumes (excluding cubes), but more importantly because he proposed a radically different application of geometry rather than employing pictorial codes. In this terminology, Cézanne invented an analogical rather than digital application of geometry. Analogical language concerns relationships - expressive movements, gestures, breaths, screams - and perhaps the concept of modulation overall helps us understand this analogical or diagrammatic language.

Painting represents the supreme analogical art, where analogy becomes language through form: by passing through a diagram. As analogical language, painting operates in three dimensions: 1) planes and their connections replacing perspective; 2) color modulation that suppresses value relationships, chiaroscuro, and light-dark contrast; and 3) the body. Modulation must discover its true meaning and technical formula as the law of analogy - functioning as a variable, continuous mold that doesn't merely oppose chiaroscuro modeling but invents a new kind of color modeling. This color modulation might be considered the composer's primary task.

By substituting value relationships with adjacent color tones arranged according to spectral order, modulation defines a dual movement of expansion and contraction: expansion where planes (particularly horizontal and vertical) profoundly connect and merge; simultaneous contraction where everything returns to the body and volume, creating points of disequilibrium or collapse (Doran, 2001: 178). Through such systems, geometry becomes sensible and sensations gain clarity and permanence - what Cézanne called the "realization" of sensation, or in Bacon's formulation: the passage from the possible to the real, from diagram to painting.

## References

- Ahmadi, B. (2005). *From visual signs to text*. Markaz Publishing. [In Persian]
- Buffon, L. (1885). *Histoire naturelle des animaux in uvres completes*. Presses Universitaire de France.

- Claudel, P. (1969). *The eye listens*. Kennikat Press.
- Cochran, J. (2001). *Cezanne*. University of California Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2008). *Francis Bacon: The logic of sensation* (B. Salimizadeh, Trans.). Rouzbehan Publishing. (Original work published 1981) [In Persian]
- Deleuze, G. (2007). *Kant's critical philosophy: The doctrine of faculties* (A. Vaezi, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 1963) [In Persian]
- Deleuze, G. (2010). *Mediators* (P. Rafiei, Trans.). Roshd-e Amoozesh Publishing. (Original work published 1990) [In Persian]
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *What is philosophy?* (M. Akhoundzadeh, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 1991) [In Persian]
- Doran, M. (2001). *Conversation with Cezanne*. University of California Press.
- Dove, R. (2017). *Deleuze* (F. Majidi, Trans.). Scientific and Cultural Publications. [In Persian]
- Grabar, A. (1953). *Byzantine painting*. Skira.
- Kandinsky, W. (1977). *Concerning the spiritual in art*. Dover.
- Colebrook, C. (2016). *Gilles Deleuze* (R. Sirvan, Trans.). Markaz Publishing. (Original work published 2002) [In Persian]
- Lash, S. (2004). *Sociology of postmodernism* (S. Beyan, Trans.). Ghoghnoos Publishing. (Original work published 1990) [In Persian]
- Maldiney, H. (1973). *Regard parole espace*. L'Age d'Homme.
- Meshayekhi, A. (2017). *Deleuze: Idea, time - A dialogue about Gilles Deleuze*. Nahid Publishing. [In Persian]
- Parmazani, L. (2010). *Rebels of 20th century art* (M. Chehregan, Trans.). Nazar Publishing. (Original work published 2005) [In Persian]
- Rewald, J. (1978). *Paul Cezanne, correspondence*. Grasset.
- Riegl, A. (1985). *Late Roman art industry*. Giorgio Bretschneider Editor.
- Russell, J. (2010). *Francis Bacon*. University of Northumbria at Newcastle.
- Wölfflin, H. (1950). *Principles of art history*. Dover.
- Worringer, W. (1963). *Form in Gothic*. Routledge & Kegan Paul.



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

سیده مریم غازی<sup>۱</sup>، علی مرادخانی<sup>۲\*</sup>، محمد شکری<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، maryam\_ghazi@yahoo.com

<sup>۲\*</sup> (نویسنده مسئول) دانشیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، a\_moradkhani@iau-tnb.au.ir

<sup>۳</sup> استادیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، m\_shokry@iau-tnb.ac.ir

### چکیده

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

### اهداف پژوهش:

۱. شناسایی ارتباط میان تعاریف فلسفی دولوز و نقاشی.

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

### سوالات پژوهش:

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

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

### اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۵۵

دوره ۲۱

صفحه ۴۹۶ الی ۵۱۱

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸

تاریخ داوری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۸

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

### کلمات کلیدی

فلسفه،

ژیل دولوز،

نقاشی،

روابط رنگی،

رنگ.

### ارجاع به این مقاله

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



[dori.net/dor/20.1001.1.\\*  
\\*\\*\\*\\*\\* \\*\\*\\*/](https://doi.org/10.22034/IAS.2023.397971.2207)



[dx.doi.org/10.22034/IAS.2023.397971.2207](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.2023.397971.2207)

## مقدمه

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

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

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

## ۱. قدرت‌های تفکر: فلسفه، هنر و علم

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

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

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

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

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

## ۲. نقاشی: رؤیت‌پذیر کردن نیروهای رؤیت‌ناپذیر

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

## ۳. تبار رنگ در تطور تاریخ

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

### ۳.۱. فضای بساوشی

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

<sup>۱</sup> recapitulate

<sup>۲</sup> as relief

<sup>۳</sup> alois riegl

<sup>۴</sup> accident

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

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

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

<sup>۵</sup> figure

<sup>۶</sup> Francis Bacon

<sup>۷</sup> tranquil atheism

رابطه ضروری اش با تصادف، می‌تواند نه خدایی بر صلیب، بلکه به سادگی «دستمال یا قالیچه‌ای باشد در لحظه باز شدن، دسته چاقویی باشد که آماده جداسدن از چاقو است؛ قرص نانی باشد که به خودی خود قاچ می‌شود؛ فنجانی واژگون، انواع گلدان و میوه که درون یک کپه افتاده‌اند و بشقاب‌هایی آویزان» (Claudel, ۱۹۶۹: ۴۲).

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

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

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

## ۳.۲. فضای لامسه‌ای - بصری

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

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

خط شکل‌ساز برای اینکه ارگانیک و اندام‌وار شود از هندسی بودن دست کشیده است، لیکن خط شکل‌ساز ارگانیک همچون قالب و الگویی کار می‌کند که در آن تماس در جهت کمال شکل بصری عمل می‌کند. در اینجا دست‌تنها یک خدمتکار و بنده است، تا حدی همچون چوبی که در آب فرورفته و با وجود این، با وجود مخدوش بودن تصویر آن، می‌توان بر صاف بودن آن گواهی داد؛ با همین اطمینان می‌توان گفت که دست، چیزی بیش از یک بنده نیست لیکن بنده‌ای که وجودش بسیار ضروری است؛ بنده‌ای که مملو از انفعالی پذیرنده است؛ بنابراین خط شکل‌ساز ارگانیک دستخوش هیچ تغییری نمی‌شود و تحت تأثیر بازی‌های سایه و نور هم قرار نمی‌گیرد، فرقی نمی‌کند که این بازی‌ها چقدر پیچیده باشند، چون این یک خط شکل‌ساز ملموس است که می‌بایست تفرد شکل بصری را به‌وسیلهٔ واریاسیون‌های دیداری و از مناظر گوناگون تضمین کند. این ولف لین است که به طرز خاص به تحلیل این جنبهٔ فضای لامسه‌ای - بصری، و یا جهان «کلاسیک» سده شانزدهم پرداخته است: نور و سایه و رنگ، می‌توانند نقشی بس ویژه داشته باشند؛ اما با وجود این، تحت امر فرم پلاستیکی‌ای باقی می‌مانند که یکپارچگی آن را حفظ می‌کند. می‌بایست چشم‌انتظار سده هفدهم می‌ماندیم تا شاهد آزادسازی سایه و نور در فضایی کاملاً بصری باشیم (Wolfflin, ۱۹۵۰: ۳). خلاصه، چشم که عملکرد بساوشی خود را از دست داده و بصری شده است، خود را تابع امر لامسه‌ای در مقام قدرتی ثانوی می‌کند. در اینجا نیز، این سازمان دربردارندهٔ مجموعه‌ای فوق‌العاده از ابداعاتی کاملاً تصویری است. اما اگر تکاملی حاصل شده باشد، و یا وقفه‌هایی که بازنمایی ارگانیک را بی‌ثبات کنند، تنها می‌تواند در یکی از دو راستای ذیل حرکت کند: یا به‌سوی عرضه فضایی کاملاً بصری که از تمام ارجاعات خود، حتی ارجاع به یک لمس‌پذیری فرعی فارغ شده است، از این منظر است که ولف لین<sup>۸</sup> در سیر تکاملی هنر از گرایش برای «واگذاری خویش به دیدی

<sup>۸</sup> wolfflin

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

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

<sup>۹</sup> barbarian art

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

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

<sup>۱۰</sup> Form in Gothic

<sup>۱۱</sup> transformation

<sup>۱۲</sup> deformation

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

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

<sup>۱۳</sup> peinture a la truelle

اما قضا یا 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 گرفته‌اند که در آن یک تن با صفاتی چون روشن یا تاریک، اشباع شده یا رقیق تعریف می‌شود؛ و روابط تونالیتیه که بر پایه طیف رنگی، ضدیت زرد و آبی، یا سبز و قرمز است و در آن این یا آن تن خالص، با صفاتی چون گرم یا سرد تعریف می‌شود. تونالیتیه گرم یا سرد یک‌رنگ ضرورتاً امری نسبی است. (که به معنای سوژگانی بودن آن نیست.) بستگی به احاطه‌کننده آن دارد و یک‌رنگ همواره می‌تواند «گرم شده» یا «سرد شدن» باشد. سبز و قرمز در خودشان نه گرم هستند و نه سرد: سبز نقطه ایدئال ترکیب زرد گرم و آبی سرد است، و قرمز، برخلاف، نه آبی است نه زرد، بنابراین تن‌های گرم و سرد که همچون اموری جدا از هم ارائه شده‌اند از سبز آغاز می‌شوند، و سپس از طریق یک «تقویت و تشدید روبه صعود» به پیوستن به یکدیگر در قالب یک قرمز میل می‌کنند. بدیهی است که این دو مقیاس رنگ به طور پیوسته با دیگری درهم می‌آمیزند و ترکیب آن‌ها کنش‌های قدرتمند نقاشی را برمی‌سازد. برای مثال، موزاییک بیزانسی به ساختن کنار سیاه و رویه سفید قانع نبود (به تن اشباع شده آبی مینایی و همان تن شفاف سنگ مرمر) که در مدولاسیونی از نور همدیگر را تشدید می‌کنند؛ موزاییک بیزانسی چهار تن خالص خود (طلایی، قرمز، آبی و سبز) را به‌اتفاق هم در مدولاسیونی از رنگ به خدمت گرفت: و علاوه بر روشن نمایی (لومینیسیم)، بدعت‌گذار رنگ‌مداری<sup>۱۴</sup> نیز بود (Grabar, ۱۹۵۳: ۲۲۴).

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

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

<sup>۱۴</sup> colorism

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

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

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

تقابل‌های دیگر هم از پی همین مسئله می‌آیند: طرح‌ریزی بصری در سایه‌روشن کاری به همان اندازه که می‌تواند از یک الگوی لامسه‌ای خارجی متفاوت باشد، همچنان مثل الگویی عمل می‌کند که درونی شده است و در آن نور به‌طور نابرابر به حجم رخنه می‌کند. حتی اینجا یک صمیمیت به امر بصری پیوند خورده است که دقیقاً همان چیزی است که رنگ‌پردازان<sup>۱۵</sup> نمی‌توانند در اسلوب سایه‌روشن کاری آن را تاب بیاورند، ایده یک‌خانه یا یک «فضای خودمانی و صمیمانه» حتی اگر بتواند به کل جهان بسط یابد. پس در واقع در حالی که نقاشی مبتنی بر نور یا ارزش، از فیگوراسیون که از فضای لامسه‌ای بصری منتج می‌شود، می‌گسلد، هنوز این خطر وجود دارد که شکلی از روایتگری در آن پدید آید. انسان چیزی را که فکر می‌کند می‌تواند لمس کند بازنمایی می‌کند، اما چیزی را که مشاهده می‌کند روایت می‌کند، چیزی را که به نظر می‌رسد در نور اتفاق می‌افتد یا چیزی که احتمال می‌دهد دارد در سایه روی می‌دهد و راهی که روشن نمایی از این خطر داستان‌گویی می‌گریزد پناه‌جستن در رمزگان محضی است که تنها عناصرش رنگ‌های سیاه‌وسفیدند که فضای داخلی را به یک انتزاع والایش می‌دهد. در مقابل، رنگ‌مداری زبان قیاسی نقاشی است: اگر هنوز قالب‌ریزی با رنگ وجود داشته باشد، این به‌هیچ‌وجه دیگر یک قالب درونی نیست، بلکه قالبی است زمان‌مند، متغیر و پیوسته که به بیان دقیق، تنها نام مدولاسیون مناسب آن است. این بوفون بود که دربارهٔ مسائل مربوط به بازتولید هستی‌های زنده، مفهوم قالب درونی را پیش کشید و هم‌زمان بر خصیصه پارادوکسیکال این مفهوم نیز تأکید کرد؛ چون قالب در اینجا در کار «رسوخ به حجم» در نظر گرفته شده (Buffon, ۱۸۸۵: ۴۵۰) و در کار خود بوفون، این قالب درونی به مفهوم نیوتنی نور مربوط شده است.

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

### نتیجه‌گیری

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

<sup>۱۵</sup> colorists

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

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

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

<sup>۱۶</sup> analogic

<sup>۱۷</sup> para linguistic

<sup>۱۸</sup> fact

<sup>۱۹</sup> the fact

## فهرست منابع و مآخذ:

## کتاب‌ها

- احمدی، بابک. (۱۳۸۴). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز.
- پرمزانی، لوردانا. (۱۳۸۹). شورشیان هنر قرن بیستم. ترجمه: مریم چهرگان، تهران: نشر نظر.
- دولول، ژیل. (۱۳۹۳). فرانسیس بیکن: منطق احساس. ترجمه: بابک سلیمی‌زاده، تهران: نشر روزبهان.
- دولول، ژیل. (۱۳۸۶). فلسفه نقادی کانت، رابطه قوا. ترجمه: اصغر واعظی، تهران: نشر نی.
- دولول، ژیل. (۱۳۸۹). میانجی‌ها. ترجمه: پویا رفویبی، تهران: نشر رشد آموزش.
- دولول، ژیل و گفتاری، ف. (۱۳۹۳). فلسفه چیست. ترجمه: محمدرضا آخوندزاده، تهران: نشر نی.
- دیو، ر. (۱۳۹۶). دولول. ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- کول بروک، کلر. (۱۳۹۵). ژیل دولول، ترجمه: رضا سیروان، تهران: نشر مرکز.
- لش، اسکات. (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه: شاپور به یان، تهران: نشر ققنوس.
- مشایخی، عادل. (۱۳۹۶). دولول، ایده، زمان، گفت‌وگویی درباره ژیل دولول. تهران: نشر ناهید.

## منابع لاتین

- Buffon, L. (۱۸۸۵). Histoire naturelle des animaux in uvres completes , Paris , Presses Universitaire de France.
- Claudel, P. (۱۹۶۹). The Eye Listens , New York , Kennikat Press.
- Cochran, J. (۲۰۰۱). Cezanne , Berkeley , University of California Press.
- Deleuze, Gilles & G. (۱۹۸۷). A Thousand Plateaus , France , University of Minnesota Press.
- Doran, M. (۲۰۰۱). Conversation with Cezanne , Berkeley , University of California Press.
- Grabar, A. (۱۹۵۳). Byzantine Painting , Geneva , Skira.
- Kandinsky, W. (۱۹۷۷). Concerning the Spritual in Art , New York , Dover.
- Maldiney, H. (۱۹۷۳). Regard Parole Espace , Lausanne , Edition IAge dHomme.
- Rewald, J. (۱۹۷۸). Paul Cezanne , correspondence , Paris , Grasset.
- Riegl, A. (۱۹۸۵). Late Roman Art Industry , Rome , Giorgio Bretschneider Editor.
- Russell, J. (۲۰۱۰). Francis Bacon , England , University of Northumbria at Newcastle.
- Wolfflin, H. (۱۹۵۰). Principles of Art History , New York , Dover.
- Worringer, W. (۱۹۶۳). Form in Gothic , London , Routledge & Kegan Paul.