پژوهشنامه گرافیک نقاش

شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی از نظر ژیل دلوز با تاکید بر عملکرد نمودار و نقد آن در اثری از شهریار احمدی

چکیده:

مساله پژوهش، پرسش از شرایط شکل‌گیری سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی از دل ماده هنری با توجه به شرح انواع سطوح ترکیب‌بندی در کتاب‌های فرانسیس بیکن: منطق احساس از دلوز و فلسفه چیست؟ از دلوز و گواتری است. در مرحله بعد، هدف مقاله، سنجش و نقد اثری از شهریار احمدی، با روش تحلیلی-انتقادی، با توجه به مراحلی است که از بحث‌های دلوز بیرون کشیده شده است. ترکیب‌بندیِ مادی و فنی معطوف به ادراک و حال زیسته هنرمند است. در تقابل با این سطوح، شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی معطوف به بعد اشتدادی است. نمودار شرط شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی است. شکل‌گیری آن به عملکرد نمودار روی نیروهای مختلف سطح بستگی دارد. هنرمند با اتکا به نمودار، تصادف و شانس قواعد مالوفِ سازمان بصری را پشت سر می‌گذارد و ترکیب‌بندی خلق می‌کند که با صره در آن از توان مازاد برخوردار می‌شود. تحلیل فرآیند پیش‌گفته در اثر بدون عنوان شهریار احمدی و نقد آن نشان می‌دهد، بسیاری از مراحل شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی، مانند پشت سرگذاشتن اسلوب مالوف و درک متعارف نسبت به هنر کلاسیک ایران و صرف نظرکردن هنرمند از آرشیوها و خاطرات ذهنی در خلق اثر طی می‌شود، اما نمودار به صورت موضعی عمل نمی‌کند و تمام سطح اثر را در بر می‌گیرد. با این حال، این اثر زمینه‌های پیشنهاد رسیدن به «قاعده»‌ای تازه و تفکر به ابعاد معنایی «مفهوم انسان» در وضعیت معاصر را فراهم می‌کند.

واژه‌های کلیدی: ترکیب‌بندی زیباشناختی، روابط زیباشناختی، نمودار، شانس، رنگ، نیرو

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۱۷
1-DOI: 10.22051/pgr.2019.27380.1042

مقدمه

دلوز سطوح ترکیب‌بندی مادی، فنی و زیباشناختی را معرفی می‌کند. شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی مشروط به معرفی عملکردهای نمودار مبتنی بر دو حرکت انقباض و انبساط، مولفه شانس و تصادف به صورت موضعی در این سطح است. بدون تاکید بر نیرو چه توان و نیروی رنگ‌ها و چه نیروی ابژه‌ها، اشیا، اعیان، اشخاص، منظره، جغرافیا و شهر ....در کلیت جهان، معرفی این بخش‌ها، ممکن نمی‌شود. بنابراین، تحلیل بسیاری از این موارد مشروط به نیروهای اثر با تاکید بر رنگ‌ها از طرفی و از طرف دیگر، شرح لحظه‌های درهم تنیدن و به هم نزدیک شدن رنگ‌ها با توجه نیروی آن‌ها برای شکل‌دهی به پلان‌های عمودی و افقی در یک اثر و مراحل پیشرفته‌تری است. شانس و تصادف، به عنوان دو مولفه دیگر مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در این مقاله، هدف شرح این شرایط و مولفه‌ها است. به علاوه موضوع محوری این پژوهش، به‌کارگیری و تحلیل آرای دلوز درباره شکل‌گیری سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی است. بر این اساس سنخ نیروها و عملکرد نمودار در اثری از شهریار احمدی به منظور شرح شکل‌گیری سطح مذکور در فرآیند آفرینش او تحلیل می‌شود.

پیشینه پژوهش

با عنوان مشخصِ مقاله حاضر، پژوهشی در پایگاه‌های اسنادی به زبان فارسی ثبت نشده است، اما پژوهش‌هایی که از لحاظ محتوایی با بخش‌های مختلف مقاله به طور غیرمستقیم مرتبط هستند، عبارتند از: فریده آفرین و اشرف‌السادات موسوی‌لر(۱۳۹۴)، در مقاله «هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد ژیل دلوز با تاکید بر استتیک» بر ریتم و نقش آن در استتیک از منظر دلوز با توجه به کنش نقاشی تمرکز داشته‌اند. همایون سلیمی و همکاران(۱۳۹۴)، در مقاله «تجسم احساس در اندیشه ژیل دلوز: بررسی نقاشی‌های فرانسیس بیکن»، راه‌های گریز از بازنمایی از نظر دلوز را با نگاهی به آثار بیکن شرح و ارائه داده‌اند. کامبیز حضرتی(۱۳۹۱)، در مقاله «پیکاسو، مساله تصویر و زمان(خوانش دولوزی پیکاسو)»، بیش‌تر به بسط زمان در سینما و کاربست آن در حیطه تجسمی می‌پردازد؛ و از حیث طرح مساله، یعنی چیستی سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی و تحلیل آن در اثری از هنرمند معاصر ایران با مقاله حاضر تفاوت دارد. درباره آثار شهریار احمدی هم چند مصاحبه و یادداشت در دوهفته‌نامه‌ها و فصلنامه‌های تخصصی مانند تندیس و نشریه هنرفردا صورت گرفته است.

روش پژوهش

روش کلی پژوهش، تحلیلی-انتقادی است؛ پژوهش از نظر نوع داده‌ها کیفی و روش گردآوری داده‌ها اسنادی با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای و دیجیتال است. به علاوه از مطالعه موردی، به منزله یکی از روش‌های کیفی مرسوم استفاده شده است. مطالعه موردی روی یک یا دو یا سه مجموعه‌ای که محقق با آن‌ها ارتباط دارد، متمرکز است. از میان مجموعه آثار شهریار احمدی یکی از مجموعه‌ها، یعنی «معراج» و از میان آثار این مجموعه یک اثر به نام «بدون عنوان» انتخاب شده است. بدین ترتیب، براساس مبانی نظری، یک نقاشی از شهریار احمدی تحلیل می‌شود و با رویکردی انتقادی و اشاره به محدودیت‌های اجرای اثر، این پرسش طرح می‌گردد که آیا اثر توانسته در خلق ترکیب‌بندی زیباشناختی با توجه به عملکرد نمودار موفق باشد.

انواع ترکیب‌بندی

دلوز می‌گوید: «ترکیب‌بندی[1] تنها راه تعریف هنر است» (Deleuze & guattari, 1994: 191). معادل‌های دیگر ترکیب‌بندی را نظم و ترتیب‌دادن، آرایش‌دادنِ عناصر، سرهم‌بندی‌کردن، شکل‌دادن، ساختاربندی یا وفق‌دادن و حتی مدولاسیون یا تنظیم کردن شدت نور و رنگ با یکدیگر و به عبارت دیگر، تنظیم‌کردنِ شدتِ دو چیز ناهمسنخ دانسته‌اند. ترکیب‌بندی، به معنی سرهم‌بندی عناصر، سطوح و وصل‌کردن قاب‌های مختلف و نحوه چیدمان آن‌ها در یک آرایش تعریف می‌شود. مفصل‌بندی و انواع دیگر، راهی برای ایجاد نسبت‌های گوناگون و در همان حال، مفارقت از برخی نسبت‌ها و روابط است. «دیگر فرم‌ها و گسترش فرم‌ها، سوژه‌ها و شکل‌گیری آن‌ها وجود ندارند. بیش از تکوین، ساختاری وجود ندارد. صرفاً، نسبت حرکت و سکون، تندی و کندی بین عناصر شکل نیافته و نامتعین، یا حداقل عناصر که نسبتاً، نامتعین‌اند و نیز مولکول‌ها و اجزا و پاره‌ها از هر نوع وجود دارد» (Deleuze & Guattari,1988 :266).

۱) ترکیب‌بندی مادی

ربط سطح مادی[۲] با ترکیب‌بندی فنی و زیباشناختی در این است که معرف مرحله پیشانقاشانه و نیز نشانه تأثیر و تأثرهای بیرونی است که به شکل لحظه‌ای از بین می‌روند. سطح ترکیب‌بندی مادی، انباشته از کنش و واکنش لحظه‌ای و بدون دوامِ هنرمند در کلیتِ جهان است. ادراک حاصل از این لحظات زودگذر -که به سرعت فرو می‌میرد- سطح ترکیب‌بندی مادی را می‌سازد. به هر حال، هر کنشی که به صورت منفعلانه دریافت می‌شود، واکنشی هم می‌طلبد. شاید تصاویر ادراک و حال‌های لحظه‌ای هنرمند خود نوعی از کلیشه باشد. دلوز، به دقت، انواع کلیشه‌ها را با توجه به خانواده تصاویر از هم تفکیک می‌کند. کلیشه‌ها هم به نوبه خود، نوعی از اعضای خانواده تصاویرند که از فرط وضوح دیده نمی‌شوند. در فرمالیسم ادبی برای زدون کلیشه‌ها از اصطلاح آشنایی‌زدایی استفاده می‌کنند. شاید بتوان با دید عادت‌زده‌ای که راجر فرای منتقد انگلیسی در کتاب دیدن و طرح[۳] (۱۹۲۰)، توضیح می‌دهد کلیشه را بهتر شفاف کرد، گرچه آنقدر واضح هستند که از فرط وضوح دیده نمی‌شوند. او در این کتاب درباره دید عادت‌زده ما می‌گوید: «فقط کافی است که یک شی یا شخص را تشخیص دهیم و بشناسیم، با انجام گرفتن این کار، آن‌ها در فهرست ما از چیزها و اشخاص، جایی می‌یابند و دیگر واقعاً، دیده نمی‌شوند» (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۹۲: ۷۶). دید عادت‌زده و کلیشه‌ها، اطراف نقاش را در برگرفته‌اند. کلیشه‌ها، تصاویر ساخته و پرداخته‌ای هستند که هر طرف با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. دلوز کنش نقاشی را نبرد با کلیشه‌ها یا ترساندن آن‌ها دانسته است (URL3). وقتی او از کلیشه بحث می‌کند، قرابت بسیار زیادی با این دید عادت‌زده دارد. هرگاه زنجیره این دید عادت‌زده با گسست روبه‌رو شود، آشنایی‌زدایی رخ می‌دهد. بنابراین، سطح مادی مملو از تصاویر کلیشه‌ای و نیروی مادی آن‌ها است. او می‌گوید، نقاش نباید به آنچه در دستانش حاضر و آماده قرار دارد، بسنده کند. منظور از فرار از حاضر آماده‌ها و کلیشه‌ها در نظر او به تعبیری فرار از اسطوره صفحه سفید است که هر نقاشی آن را تجربه می‌کند. دی اچ لارنس می‌گوید: «بسیاری از مردم به کلیشه‌ها عشق می‌ورزیدند؛ به این دلیل ساده که اکثر مردم خود کلیشه‌اند» (ولار، ۱۳۹۶: ۳۵۰). هم‌چنین، تصاویر حافظه‌ای نقاش سرشار از کلیشه است که با هزاران هزار طرح و ایماژ و غیره انباشته شده است.

از نظر دلوز، کلیشه‌ها دارای مجموعه گسترده‌ای هستند. در دید یک نقاش، عکس‌ها یا تصاویر، نقاشی‌های بازنمایانه (فیگوراتیو)، نقاشی انتزاعی، فانتزی و حتی تصاویر خیالی و نیز ابزارها، کنش‌ها، اعمال و تکنیک‌هایی که به طور متعارف، هنرمند را دوره کرده‌اند، کلیشه هستند. یک نقاش بزرگ با کلیشه‌ها کم‌تر از دیگران روبه‌رو نمی‌شود. یک نقاش بزرگ لزوم فرار از کلیشه‌ها را خوب می‌داند، اما این امر مانع از این نمی‌شود که از هجوم بی‌وقفه آن‌ها در امان بماند. «بهترین نمونه حمله به کلیشه‌ها را می‌توان در آثار سزان دید» (URL3). سزان تمام زندگی‌اش را در راه مبارزه با کلیشه صرف کرد؛ بر همین اساس، یک نقاش بزرگ، باید بسیار سخت‌کوش و جدی باشد. البته، کلیشه‌ها در مراحل مختلف کنش نقاش، به کار می‌آیند. برای نمونه فرانسیس بیکن در این خصوص می‌گوید: عکس‌های کلیشه برای من «ماشه آزادکننده ایده‌ها هستند» (بیکن و سیلوستر، ۱۳۸۸: ۲۸).

۲) ترکیب‌بندی فنی

سطح ترکیب‌بندی فنی[۴] محصول تمام مراحلِ وابسته به دستاوردهای علمی است. طی‌کردن این مسیر، با اتکا به تکنیک‌های بصری، مانند انواع پرسپکتیو و عمق فرمال به ترکیب‌بندی‌های بازنمایانه و خوش‌فرم، مانند هنر یونان می‌انجامد. در این سطح، احساس به ماده گذر می‌کند؛ یا احساس و حال هنرمند به ماده شکل می‌دهد. این هنرمند است که با احساسات مقرر به مصالح فرم می‌دهد. به‌این‌ترتیب، خط دورگیر نیز در این آثار ظاهر می‌شود و محدوده فرم‌ها را مشخص می‌کند. در نقش‌های برجسته یونانی ترکیب‌بندی فنی، موجب تمایز مشخصی بین نقش و پس‌زمینه می‌شود. به گفته دلوز، در بازنمایی کلاسیک، خطِ دورگیر وجود دارد. این خط، به‌مثابه الگو و قابی عمل می‌کند که نقش را در برمی‌گیرد و به گرفتن و حفظ نقش یا موتیف از غرق شدن در آشوب پس‌زمینه کمک می‌کند. در این گرایش، آثار به یاری نقش برجسته و خط مرزنما لمسی-بصری می‌شوند. افزون‌براین، در دوره رنسانس و با تکیه به ترکیب‌بندی فنی، مثلاً استفاده از پرسپکتیو، نقش‌ها از نقش برجسته‌های مصری حرکت بیش‌تری دارند و بازنمایی کلاسیک را رقم می‌زنند. در بازنمایی کلاسیک قوانینِ زیباشناختی تبدیل به ترکیب‌بندی‌های ارگانیک،

سازمان‌یافته و شکل‌پذیر می‌شود. به این معنی که فرم بازنمایی شده، بیش از هر چیز بیانگر ارتباط یا اتصالِ زندگی ارگانیک انسان است(دلوز، ۱۳۹۰: ۱۶۴). نتیجه بازنمایی کلاسیک، هنر فیگوراتیو است.

۳) ترکیب‌بندی زیباشناختی

نیرو یا جلوه ابژه‌ها، اعیان و اشیا به عنوان بخش نادیدنی مواد و مصالح هنری روی دیگر ماده را شکل می‌دهد. نیروها به مثابه امر مجازی بخشی از ابژه‌ها هستند. «امر مجازی بخشی از یک ابژه واقعی است اگرچه ابژه یک بخش از خودش را در امر مجازی دارد که در آن فرو می‌رود، اما در بُعدی ابژکتیو غوطه می‌خورد»(Deleuze, 1994 :209). با اتکا به همین وجه، می‌توان از سطوح پیش گفته فراتر رفت. حساسیت نیرو جای نقطه دید پرسپکتیوی، چشم هنرمند را در مغاک یا در منظره و خود اشیا و اشخاص قرار می‌دهد؛ تا با نیروی آن‌ها یکی شدن را حس کند. هنرمند به منزله فیگور زیباشناختی، احساس را نقاشی می‌کند، به این تعبیر که حساسیت نیروهای اعیان جهان را حس می‌کند و به صورت آنی رویدادِ مواجهه، او را در برمی‌گیرد. احساس از طریق سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی توزیع می‌شود. سطح مذکور، ترکیب‌بندی فنی را در خود جذب و ادغام می‌کند(Deleuze&guattari, 1994: 194-196). ترکیب‌بندی زیباشناختی از حساسیت به نیروهای مختلف در اثر شکل می‌گیرد. نیروی رنگ‌ها کثرتی از شیوه‌های آشکار شدن را پیش روی نقاش می‌گذارد. هر رنگ و فرم، بیانگر درجه‌ای از یک نیرو است. بیانگر سنتز یا ترکیبِ با نیروی مناظر، شهرو.. است. هم‌چنین، می‌تواند بیانگرِ سنتر میان دو حال، واقعه میان دو حال، سنتزی که در گذر از یکی به دیگری با حفظ هر دو نیرو برای هنرمند و یک گل، یک شخص و... روی می‌دهد، باشد.

شرایط شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی

معنای نمودار «یعنی ارتباط و یا برقرار کردن رابطه‌ای ضروری بین دو (چیز)» (URL3). در نتیجه، در دو سطح پیش گفته، یعنی مادی و فنی هم نمودار وجود دارد؛ اما آن‌ها در بند مقتضیات سازمان‌دهی بصری، مانند پرسپکتیو، آفرینش عمق فرمال، خطوط مرزنما و توهم سه بعدنمایی باقی می‌مانند و مهم‌ترین حس در این سطوح، مربوط به چشم، لامسه و یا ترکیبی بصری-لمسی با هماهنگی چشم و لامسه است. اما کنش خودانگیخته و انقباضی-انبساطیِ نمودار، به شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی می‌انجامد. نمودار بین آشوب و نظم نهایی ترکیب‌بندی در حرکت است. در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی حرکت انقباضی تاش‌ها، عناصر و اجزا، رد ضربه قلم‌ها، وصله‌های رنگ را متوالی می‌کند، تا کنار هم قرار دهد؛ اما آن‌ها میل دارند که به حالت اول به توده مادی -که از آن برخاسته‌اند- برگردند؛ یا در میدان و روی سطح اولیه اثر محو شوند. انبساط، این توالی را در هم حفظ می‌کند و به‌تدریج، به شکل‌گیری پلان‌های افقی و عمودی منجر می‌شود؛ که تمایل دارند، از هم فاصله بگیرند. نیروی انبساط، علاوه بر پیوند و انتقال پلان‌های عمودی و افقی آن‌ها را در عمق فرمال ادغام می‌کند و به جای پیش‌روی در عمق بر ضخامت سطح می‌افزاید؛ در نتیجه کنارِهم‌گذاری سطح‌ها و تاش‌ها، سطح ترکیب‌بندی زیباشناسی مدام ضخامت می‌یابد و این ضخامت مادی، افزودن به ژرفا یا عمق فرمال نیست؛ از این رو، دیگر پرسپکتیوی وجود نخواهد داشت (Deleuze & guattari 1994: 195). شکل‌گیری نمودار در ترکیب‌بندی زیباشناختی، باعث می‌شود این دو حرکت دایم و بدون وقفه در جریان باشند.

شکل‌گیری نمودار به خطوطی القاگر و مجازی در اثر همبسته است. از این رو، خطوطِ القاگر، پیشنهادکننده ساز و کاری می‌شود که ترکیب نهایی اثر را سامان می‌دهد. به گفته دلوز، بیرون کشیدن نمودار و ساز و کارِ پیشنهادی آن، به‌طور استعاری، با انداختن طاس‌ها یا مواجهه با پیشامد، احتمال و خوشامدگویی به آن برای بیرون کشیدن قاعده‌ای تصادفی و ضروری از سطح اثر ممکن می‌شود. به ویژه، در جایی که دیگر، تبعیت از قواعد نظم سازمان بصری پاسخ‌گو نیست، سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی در هنر مدرن پدیدار می‌شود. در این حالت ترکیب‌بندی «سرهم‌بندی در حال از هم پاشیدن و از دست دادن تعادلش است»(URL3). زیرا اصولاً، هنرمندان مدرن، خطوط دورگیر را کنار می‌گذارند. شاید خط دورگیر به انحا مختلف در آثارشان جلوه کند، اما نقاشی‌ها، به ویژه در این دوره، متکی به انواع و اقسام نمودارها می‌شوند که به تعبیر و تفسیر دلوز، بهترین نمونه آن در آثار فرانسیس بیکن دیده می‌شود. در این سطح ترکیب‌بندی، نسبت‌های استتیکی بین روابط مجاورتی رنگ‌ها، بین سطوح و پلان‌های مختلف، به عنوان آستانه‌های شدت‌مند عمل می‌کنند. دلوز، مدعی

است که از یک طرف زمان، فضا و از طرف دیگر، قواعد و شرایط شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی با تکیه به اهمیت رنگ و تنظیم رنگ، انتقال و پیوند سطوح و پلان‌های افقی و عمودی در عمق بر اساس شدت‌مندی آنها، رقم می‌خورد(دلوز، ۱۳۸۹ب: ۱۵۱). سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی، متکی بر«فعلِ» بیرون کشیدن تصادفی نمودار با تکیه به نقش احتمال و شانس است. فرمان نمودار از نیروهای خارج می‌آید. «نیروهای خارج، از خارج نمی‌آیند؛ بلکه اندیشه را در وضعیت خارج قرار می‌دهند»(Zourabichvili, 1994 : 453)؛ یعنی وضعیتی که در ناامکان، امکانی را پیشنهاد می‌دهد. فرمان تخطی‌ناپذیر و القاگر نمودارِ هنرمند را به تسخیر خود در می‌آورد.

۱) احتمال، شانس و بازی

به دلیل تصادفی ظهور کردن نمودار به صورت پسین، دلوز در کل با این ایده که کل کنش نقاشی یا هنر را بازی بدانند، چندان موافق نیست؛ و فعالیت افرادی مثل مارسل دوشان را - که نخ‌هایی را روی سطح رنگی می‌اندازد و بعد آن‌ها را در جایی ثابت می‌کند- یک سره نمی‌پذیرد. به موازات چنین فعالیت‌هایی، جان کیج موسیقی‌دان آوانگارد آمریکایی «برای ساخت قسمت اول موسیقی دگرگونی‌ها -که با الهام از «آی چینگ» چینی‌ها نوشته شده است- حدود هشتاد بار، سکه انداخت»(مشایخی و عظیمی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۲۷)؛ و بر اساس آن، موسیقی‌اش را نوشت. با این حال، دلوز در کنش زیباشناختی هنرمند -که مبتنی بر روابط زیباشناختی است- به نقش بازی می‌پردازد. او بازی را با تاکید بر تمایزهای شانس، تصادف و احتمال توضیح می‌دهد. وی می‌گوید، موقعی که نقاش شروع به نقاشی می‌کند، با احتمالات برابر و نابرابر روبه‌رو است. شانس در این میان، به مفهوم انتخاب احتمالی است که نه علمی‌ترین است و نه ویژه‌ترین(Deleuze, 2003: 94). این احتمالِ برابر برای شروع نقاشی معرف بازیِ شانس است که از ظهور یک تصویر ناگهانی شروع می‌شود. در آغاز، نقاش با بومی سفید روبه‌رو نیست؛ بلکه انبوه تصاویر بالقوه و بالفعل بر بوم حاضرند؛ نقاش روی تصاویر از پیش موجود بر این بوم، نقاشی می‌کند و کارش معکوس ساختن روابط میان مدل و تصویر است. هنرمند با اتکا به علامت، نشانه یا تصویری سمج و مصر -که هر دم برمی‌گردد- می‌تواند از مرحله پیشانقاشانه و کلیشه‌ها بگذرد. اگرچه این عمل تصادفی، صرفاً، برای رهاشدن از تکرار، عادت و ملال و نیز برای فرار از کلیشه‌ها و حتی آشوبِ امور فیگوراتیو مورد استفاده قرار می‌گیرد، اما نمی‌تواند تمام کنش نقاشی را در برگیرد.

برای این‌که هنر از کلیشه‌ها و قواعدِ صُلب کنش نقاشی رها شود، تکیه به برخی امور احتمالی، شانس و بازی به پیشرفت کار کمک می‌کند. هنرمندی که با گذر از سطوح اول و دوم، به خودآگاهی و حس کردنِ شدت محض رسیده، از احساس یا ایده نابی برخوردار می‌شود که در لحظات و دقیقه‌های زندگی او استمرار دارد. اما او لحظه‌هایی هم با شک و تردید روبه‌رو شده و در این لحظات، به شانس متوسل می‌شود. شانس، بیش‌تر در این مرحله، مانند طاس‌بازی است؛ طاس ریختن، امر نامتعین و پیش‌بینی‌ناپذیر و احتمالی است که برای فرار از لحظات شک و تردید و آشوب بی‌معیاری ضروری است. کارآموزی طولانی مدت هنرمند و نیز سطح تجارب ناخودآگاه او، در نوع کار و انتخابی که می‌خواهد انجام دهد، موثر است. این جا، قاعده تصادف به صورت شانسی به هنرمند کمک می‌کند؛ تا ترکیب یا نسبتی نو را بیرون بکشد.

۲) شانس و عملکرد نمودار

لحظه‌ای، هنرمند پا را از تابلوی نقاشی پس می‌کشد و دور می‌ایستد؛ تا چیزی از میان نقاشی سربرآورد؛ چیزی مثل نمودار،[۵] که از دل آشوب امر فیگوراتیو یا منطقه نامشخص و خاکستری بیرون بیاید. به بیان دیگر، ممکن است در مرحله‌ای سطوح رنگ‌ها و تاش‌ها درهم شوند. در وضعیتی که یک آشوب موقت از درهم‌آمیزی رنگ‌های مکمل یا سیاه و سفید، به صورت خاکستری به‌وجود می‌آید، باید ترکیب یا عنصر یا علامتِ واسطه‌ای این امور نامتعین مانند آشوب را به چینش القایی نمودار وصل کند. نقاش با بازیِ شانس یا احتمالی ضروری با گذاشتن علامت‌های آزاد[۶] و یا ترکیبی از خطوط القاگر که با حرکات آزادانه و ریتمیک دست انجام می‌شود، طاسی را می‌ریزد که با نشستن بر صفحه به‌طور تصادفی، ادامه مسیر را رقم می‌زند. مجموعه عملکرد موارد پیش‌گفته به هنرمند کمک می‌کند، تا از مخمصه نجات یابد. هم‌چنین، به او این امکان را می‌دهد، پیش برود؛ آشوب بی‌معیاری را متوقف کند و در عین حال، در مرداب روایت‌گری و فیگوراسیون واپس برنگردد. در نتیجه، نمودار مانند عددی است که از نشستن طاس بر روی صفحه ظاهر می‌شود. «نمودار شانس بی‌محدوده یک تابلو از بین احتمالات برابر

است، اما یک ایده کلی یا عمومی نیست»(URL3). بدین ترتیب، هنرمند، هر عددی را که از نشستنِ آن روی تخته نرد به دست آید، به مثابه تصادف، رویداد یا پیشامد، به‌طور ضروری، آری می‌گوید. تنها جایی که هنرمند، می‌تواند آزادی واقعی را حس کند؛ خودانگیختگی همان اعمالی است برای نشاندن علامت‌های آزاد یا ریختن رنگ بر تابلو اتخاذ می‌کند. در این صورت، دست از سیطره چشم رها می‌شود. از این رو، «هنرمند، دست‌ها[و بعد، چشم‌های تابع دست‌هایی] دارد که شاید از تمایلات وی هنرمندانه‌تر باشند»(کاندینسکی، ۱۳۹۰: ۹۳). در حقیقت، در این مسیر، نیروی خودانگیخته‌ای چون ریختن یا پاشیدن تصادفی یا شانسی رنگ یا سربرآوردنِ احتمالی ترکیب خطوط القاگر رها از اقتضائات سازمان بصری به نقاشی کمک می‌کند. بدین تعبیر، نقاش بلد است به تصادف یا پشامد، آری بگوید. بعد از مجموعه تجارب نقاش، «بلد بودن، بلد بودن به پیشامد بازی‌گری است»(دلوز، ۱۳۹۱: ۶۳). در نتیجه، خلق اثر هنری در مراحلی متکی به شانسی همتای طاس‌بازی است. بازی طاس ریختن، نتیجه دو دقیقه است: طاس‌هایی که ریخته می‌شوند؛ دل سپردن به آشوب و تصادف مجموعه در هم اعداد است؛ زیرا «نیچه پیشامد(رویداد) را با بس‌گانه، با پاره‌ها، با اعضا با آشوب(کائوس) یکی می‌کند»(همان: ۶۲) و طاس‌هایی که می‌نشینند و عددی که ظاهر می‌شود، آری‌گویی به همان ضربات آزاد قلم‌مو، و علامت‌ها یا ترکیبِ خطوط القاگری است که بر تابلو می‌نشیند. به گفته دلوز، اولین چیزی که از دل آشوب، بیرون می‌زند دیاگرام یا نمودار است که به مثابه بذر دربردارنده چیزی جدید یا ریتمی جدید است. «نمودار، یعنی ارتباط یا برقرار کردن رابطه‌ای ضروری بین دو (چیز)» (URL3). هر هنرمندی، نمودار مخصوص خود را دارد، زیرا در اصل معرف سبک او است؛ اما در هر اثری شکل خاص خود را می‌گیرد. نکته مهم این است که نمودارها، ثابت نیستند و از اثری به اثر دیگر تغییر می‌کنند.

ظهور نمودار، گویایِ عددی است که بر طاس ظاهر می‌شود و فعالیت‌های دیگر متعاقب آن، تبعیتی است که از همین نمودار می‌شود و در حقیقت، آری گفتن به یک رابطه ضروری است. «اتفاق برای طاس در مرحله اول نقش دارد، شاید طاس بعدی در شرایطی ریخته شود که تا حدودی با طاس اولی تعین یافته، همچون زنجیره مارکوف،[۷] توالیِ بازتداوم‌های جزیی و خارج همین است. خطی که بی‌وقفه، آمیزه‌هایی از تصادف و تابعیت را بازتداوم می‌بخشد»(دلوز، ۱۳۸۹الف: ۱۷۵). در این صورت، تلاش بر این نیست که هر بار به تکرار، طاس ریخته شود و براساس آن عمل شود. بلکه به طاسی که به تصادف می‌نشیند و به تبعات بعدی آن، آری گفته می‌شود؛ حتی ممکن است طاس ریختن به تبع از طاس‌ها یا عدد طاس‌های قبلی تکرار شود. «بحث بر سر طاس ریختن‌های کثیر نیست، که به دلیل تعددشان دوباره ترکیبِ مطلوب را ایجاد می‌کنند. کاملا برعکس، بحث بر سر طاس ریختنی واحد است، که به دلیل عدد ترکیبِ حاصل، می‌تواند خود را بدون نیاز به طاس ریختنی دیگر، دوباره ایجاد کند، تعداد زیاد طاس ریختن‌ها نیست که تکرار یک ترکیب را سبب می‌شود، عدد ترکیب است که تکرار طاس ریختن‌ها را باعث می‌شود»(دلوز، ۱۳۹۱: ۶۲).

طاس‌بازی برای رهایی از ارزش‌ها و اصول سازمان بصری، آزادی و امکانات بیش‌تری از شطرنج را پیش روی ما می‌گذارد. در شطرنج با تعداد معینی مهره، حرکات طبق قواعد مشخصی بازی می‌شود. نقاش، به علت این‌که راه‌های اغلب ناآزموده را می‌آزماید، هنگام پیشبرد در شک و تردید باقی می‌ماند؛ کدام رنگ را یا چه نوع تاشی و ...به چه نحو بر سطح ترکیب‌بندی بگذارد، تا از امر فیگوراتیو رها شود. در واقع آزمون‌گری و خوشامدگویی به احتمال و پیشامد، مانند یک فرآیند «همواره در راه یا روی دادن است، نه چیزی که پایان می‌یابد، چیزی است که آغاز می‌شود» (Deleuze & guattari, 1994: 111). نزد دلوز، همین آزمون‌گری، همواره گشوده بودن به راه‌های تازه است که امکان فراروی از قراردادهای سازمان بصری را فراهم می‌کند.

امکان ترکیب‌بندی زیباشناختی از دل رنگ و روابط هم‌نشینی رنگی و با پیوند پلان‌های عمودی، افقی و ادغام شدن در عمق ایجاد می‌شود. روابطی که جانشینِ قواعد کوتاه‌نمایی، سایه‌روشن، حجم‌نمایی، پرسپکتیو و عمق توهمی می‌شوند. سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی فرم‌های فیگوراتیو را بازنمی‌نمایاند؛ بلکه فعلیت نیروها را نشان می‌دهد. دفرمه شدن، نشان از میدان نیرویی دارد که واقع شدن در معرض آن، دفرمه می‌کند. به همین دلیل نقاشی، «نیروهای دگردیسی نادیدنی را به دست می‌آورد و آن را به امر دیدنی تبدیل می‌کند[...] و شدن‌های گذرا را -که به ظهور

چیزی جدید می‌انجامد- در برمی‌گیرد.»(Bouge, 2003: 5) کنش نقاش، به قاب محدود و با آن شروع نمی‌شود، از آن بیرون می‌زند. نیرویی قاب‌زداینده کنش نقاش و تابلو را پشت سر می‌گذارد(Deleuze & guatteri, 1994 : 188) در نتیجه، خود تابلو به ساحت گشوده انواع نیروها تبدیل می‌شود. دلوز، از نیروهای تفکیک‌ساز و منحصرکننده و دیگری کژریخت‌ساز و نیروهای متلاشی و پراکنده‌ساز، نیروی قاب‌زداینده، نیروی کژسانی و نیروهای جفت‌ساز، نیروی جفتیِ تفکیک‌کننده - وحدت‌سازو به عبارتی، انقباضی یا فشردگی و انبساطی یا گشادگی در سه لته‌ها و مجموعه‌ها(Deleuze, 2003: 63) و نیز نیروی زمان، که خود را در واریاسیون چندگانه بدن‌ها نشان می‌دهد، نام می‌برد.

با توجه به اهمیت نمودار در کتاب فرانسیس بیکن، در کل عملکرد آن‌را می‌توان در مولفه‌های زیر خلاصه کرد: به منزله هیئت تألیفی نیروهای رویت‌ناپذیر را از دل سطوح نامتعین رویت‌پذیر می‌کند و کلِ دیداری را از مناسبات قبلی‌اش می‌رهاند. ریتم دستی را موجب می‌شود؛ دستی که خارج از دستور مغز، گویی به اجبارِ یا فرمان الزام‌آورِ نمودار، رنگ‌هایی بی‌اختیار می‌پاشد. خط خطی، پاشیدن رنگ و لکه‌گذاری‌های خارج از قواعد ترکیب‌بندی مألوف انجام می‌دهد و ارزش‌ها را کم و زیاد می‌کند. نمودار روابط رنگی را به صورت مجاورتی(مکانمند) در می‌آورد و واریاسیون تنالیته‌ها و سطوح یک‌دست رنگی را با هم در ارتباط قرار می‌دهد. به عنوان انتقال‌دهنده بین آرایش خطوط نیرو و ترکیب‌بندی نهایی عمل می‌کند. هم‌چنین، کل نظام نقاشی را مجدد بر اساس نیروی مهارنشدنی همان نواحی زدوده سازمان‌بندی می‌کند(Deleuze, 2003: 16-99).

تحلیل اثری از شهریار احمدی

علایق طیفی از هنرمندان معاصر ایران معطوف به بازگشت به هنرکلاسیک ایران است. با مشاهده طیف آثار موجود این نتیجه حاصل شده که این بازگشت به چند صورت انجام می‌شود: ۱) بازتولید و تقلید مستقیم؛ ۲) از ریخت انداختن و دفرمه کردن سنت‌ها و هنر گذشته با ژست‌های اتوماتیک، خودانگیخته و رفتارنما؛ ۳) بیرون کشیدن قاعده‌ای تازه از تغییر شکل و دفرمه کردن سنت‌های گذشته با نگاه به گرایش‌های هنر جهان. مطابق با این رویکردها، گرایش‌های مختلفی، چون سقاخانه، نوسنت‌گرا، نوقاجارگرا و ....هم به وجود آمده است. تمرکز این پژوهش بر گروهی از هنرمندان است که از نگارگری و خوشنویسی کلاسیک ایران استفاده و آن‌را به نحو اکسپرسیو بازاجرا می‌کنند. رضا درخشانی، فریدون آو، شهریار احمدی، آزاده رزاق دوست، تعدادی از این هنرمندان هستند. آن‌ها اغلب به شیوه دوم و سوم عمل می‌کنند. برای وضوح و دقت بخشیدنِ به اسلوب کاری آن‌ها در این قسمت اثر «بدون عنوان»، از مجموعه معراج شهریار احمدی[۸] سال ۱۳۸۹ه.ق. تحلیل و نقد می‌شود. اصل اثری که شهریار احمدی بعد از اجرای مجدد به بازآفرینی آن همت گماشته، معراج سلطان محمد است که همراه با چند اثر انتسابی دیگر، در نسخه خطی مصور خمسه نظامی کتابت بینِ سال‌های ۹۴۵-۹۴۹ه.ق.، به سفارش شاه طهماسب صفوی قرار دارد(گرابر، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

۱) گذر از ترکیب‌بندی مادی

هنرمند در خلق اثر(تصویر۱)، از سطح ترکیب‌بندی مادی می‌گذرد. سطح ترکیب‌بندی اول، برای هنرمند هنگامی است که با تصاویر آشنا رویارو می‌شود. به عبارتی، تصاویر آشنا، او را دوره می‌کنند؛ چه وقتی که به تابلوی سفید خود می‌نگرد؛ چه زمانی که محیط اطراف، کلیشه‌های فیزیکی، حتی کلیشه‌های روانی و واکنش به آن‌ها را به عنوان نوعی کلیشه، از نظر می‌گذراند و منتظر ظهور ایده(نمودار) است. «صفحه تابلوی سفید نزد نقاش به مثابه لوح سفید نانوشته‌ای نیست که او باید آن را پر کند؛ بل این صفحه از آغاز پر است»(URL3). این‌گونه در مسیر جریان سیال توالی داده‌های فیگوراتیو و کلیشه‌ها، یا آنچه از میراث هنر کلاسیک حاضر آماده در دست هنرمند قرار دارد، از دامن تصویر آشنا به تصویری دگر می‌لغزد و به تقلید و بازتولید محصولات و آثار سنت‌های گذشته و اسلوب‌های مالوف بدون تغییر و یا با دفرمه کردن آن می‌پردازد. هنرمند تثبیت‌شده در این مرحله، مدام نمایشگاه می‌گذارد و تصاویر بازتولیدی و کلیشه‌ای ارائه می‌دهد.

۲) گذر از ترکیب‌بندی فنی

پرسش از راه‌های مواجهه با سنت نگارگری به نظر پرسشی تکرارشونده است که هنرمندانی از قبیل شهریار احمدی در مواجهه با آن هستند. با این طرز تلقی، تصاویر نگارگری

ایران، صرفاً، مربوط به دوره‌های تاریخی گذشته نیست که شرایط آن دوران بازگشت‌ناپذیر باشد، بلکه در بطنِ قابِ اکنونِ هنرمند به قاب‌بندی زیباشناختی او فشار می‌آورد. ترکیب‌بندی فنی دلوزی در این جا، ویژگی‌ها، قراردادها، روال و رسوم هنری حاکم بر نگاره‌های نگارگری ایران در نظر گرفته شده و عنوان کلاسیک بدان داده شده است. زنده شدن متعارف گذشته، بازتولیدِ تصاویر بر اساس همان اسلوب‌ها، قواعد و روال هنری است. هویت هنرمندی که به بازتولید گذشته متمایل است، نارسیستیک و علاقمند به برساختنِ روایت یا سناریویی است که میلِ به یک پارچگی و اتحاد با گذشته هویتی خود دارد. در این مرحله، تصویر ایده‌آل، هنرمندی را نشان می‌دهد که با بازگشت به گذشته، دایماً، دنبال بخیه‌کردن شکاف‌ها و به هم‌آوردن وقفه‌ها و فاصله‌های امروز از گذشته است. به نظر می‌رسد که شهریار احمدی در این مرحله، تثبیت نشده و صرفاً، با حس حسرت بازگشت به گذشته و این همانی با گذشته -به مفهوم متعارف- به بازتولید اثر سلطان محمد نپرداخته است. راه‌های مختلف بازگشت به گذشته در مقابل ورودِ جریان‌های هنر جهان و نحوه گسست یا پیوست به آن، مسیرهای متفاوتی برای هنر معاصر ایران رقم می‌زند. نیروی تصاویر، روال، قاعده‌ها و سنت‌های گذشته در سطح فنی -کلاسیک هنر ایران، با آنچه هنرمند در سطح ترکیب‌بندی زیباشناختی هنر مدرن و معاصر جهان نظاره می‌کند، به چالش کشیده می‌شود. نحوه همین هم‌بودی، پیوست و گسست، و ماحصل آن است که گرایش، سبک و جایگاه هنرمندان و نقاشان معاصر را رقم می‌زند. به نظر می‌رسد در اثر بدون عنوان، امر خارج از قاب یعنی الحاح و اصرار چگونگی رویارویی با سنت، با رخنه درون آن، خواب هنر معاصر ایران را در مواجهه با هنر جهان با دوشِقه‌کردن پیوستگی این هم‌بودی برمی‌آشوبد. بین آثار گنجینه نگارگری و تصاویر اکنون هنر جهان شکاف می‌اندازد، در نتیجه، لبه‌های آن شکاف با هم درتنش هستند. چگونگی رویارویی با مساله سنت، یک پارچگی هویت نارسیستی شهریار احمدی را شکاف‌دار و دوپاره می‌کند. در نتیجه، به چند طریق امکان دارد لبه‌های این شکاف کنار هم گذاشته شود: یکی، بازگشت مستقیم به گذشته و بازنمایی آن به منزله تمهیدی برای مقابله با فراموشی (Deleuze, 1994 : 85). واضحاً، این نوع بازنمایی و اتکا به سطح ترکیب‌بندی مطابق قواعد سازمان بصری نه پاسخ، بلکه رهایی از پرسش یا پاک کردن صورت مساله است. تمهید دوم، با نگاه به ژست‌های رفتارنمای اکسپرسیونیسم، به از ریخت‌انداختن و دفرمه‌کردن فرم‌های سنتی یا ترکیب‌بندی‌های مربوط به سنت‌ها و آثار گذشته منجر می‌شود. این هم نه پاسخ، بلکه به گفته دلوز، خود تولید نوعی از کلیشه است؛ زیرا کلیشه همواره، از خاکستر خود برمی‌خیزد. به نظر می‌رسد احمدی تا حدود زیادی، در لبه این مرز و ورود به سطح بعدی قرار داد. صحت این ادعا، مشخص نمی‌شود؛ مگر با شرح چگونگی شکل‌گیری سطح زیباشناختی در اثر وی.

۳) ورود به ترکیب‌بندی زیباشناختی

احمدی با قرارگرفتن بر سردوراهی میان اقتضائات سازمان بصری سنتی و مدرن، سردرگمی بی‌معیاری در عالم هنر را تجربه می‌کند؛ تا آری‌گویی به قاعده‌ای از ترکیب‌بندی را بیازماید که از تنش آشوبناک، چون امری نااندیشیدنی و ادراک‌نشدنی سربرمی‌آورد. در این میان، آنچه وسوسه‌اش می‌کند، ابتدا، ترکیب‌بندی تلفیقی است که از کنار هم گذاشتن سنت (اثر سلطان محمد تصویر۶) و ترکیب‌بندی‌های زیباشناختی هنر مدرن به دست می‌آید.[۱۰] ترکیب‌بندی که، حاکی از یک وحدت ناهمگون و پرتنش است. او صرفاً، با ژست‌هایی که بقای کنش رفتاریِ سای تومبلی[۱۱] و رگه‌هایی از گرایش آرت اینفورمل‌های[۱۲] (انتزاع بی فرم) اروپایی و خودانگیختگیِ اکسپرسیونیسم انتزاعی و هم‌چنین، امتداد تمایلات نوسنت‌گرایی ایرانی در آن دیده می‌شود، به این وحدت ناهمگون سامان می‌دهد. هنرمند با این تقاطع و وحدت ناهمگون، «دو تصویر ماهیتاً متفاوت متعلق به دو ساحتِ مختلف را با یک دیگر در پیوند قرار می‌دهد» (مشایخی، ۱۳۹۲: ۷۷). این وحدت ناهمگون، بایستی امری القایی را برسازد و به لحظه آشوبناک تصادم و التقاط کهنه و نو، قدیم و جدید، سنت و مدرن نظم بدهد. با وجود این، شاهدیم که هنرمند، درصدد برطرف‌کردن شکاف یا اطفای حریقِ حاکی از تصادم نیست؛ بلکه اثرش بیانگر تفاوت نظم بصری پیشین هنر ایران و نظم جدید مدرن هنر جهان است و مدام این تنش را برجسته‌تر می‌کند. ماحصل این تنش، اثری است که در عین دوری از اثر معراج سلطان محمد، قرابتی موحش با آن دارد. در این سطح، ترکیب‌بندی «نشان‌دهنده مشخصه غیرمشروطِ حاصل کار در رابطه با شرایط تولید و

افزون براین، استقلال اثر هنری از هنرمند، نویسنده یا بازیگر است»(Deleuze, 1994: 94).

تحلیل شرایط شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی

۱) نیروها و روابط بین آن‌ها

در اثر بدون عنوان (تصویر ۱)، هنرمند به جای فرم‌ها و ابژه‌ها، نیروها را نقاشی می‌کند، فرم‌ها، به حدی، بی‌چهره می‌شوند که به چنگ آوردن نیرو را به نمایش می‌گذارند. به قول دلوز، فرمِ دفرمه در ارتباط با نیرو قرار دارد و فرم تصویری را دیدنی می‌کند(URL3). به این تعبیرکه به‌هم‌آمیزی رنگ زرد با قرمز نارنجی لباس فرشته‌ها و نیز رنگ سیاه خط خطی‌ها با رنگ‌های زرد پس‌زمینه جایگاه نیروهایی است که بسته به نحوه ترکیب خطوط نیروی آن‌ها، به محل تنش و درگیری نیروهای معارض منجر می‌شود. «نقاشی میان تحقق ناب دگرگونی‌های ماده و ترجمه نیروی نابِ «ضرورتی درونی» به خطوط و رنگ‌ها در نوسان است»(رانسیر، ۱۳۹۴: ۱۱۰). نیروی گشادگی، فشردگی، تفکیک، نیروی قاب‌زداینده، نیروی انحصار، نیروی کژسانی و متلاشی‌کننده، انواع مختلف نیروهای این اثر هستند. نیروی قاب‌زداینده از نوک بال فرشتگان به بیرون هدایت می‌شود. کادر دور اثر، نیروی محدودکننده دارد و از جایگاه رفت و برگشتی، یعنی قاب نوشته پایین اثر، با نیروی قاب‌زداینده در حال کشمکش است (تصویر ۲ و ۳). نیروی تفکیک‌ساز،[۱۳] هیئت مَرکَب‌سوار را از دیگر فیگورها منفک می‌کند. نیروی منحصرکننده[۱۴] با جلوه زرد-نارنجی در پلانِ محیط اطراف مَرکَب‌سوار او را به شدت مشخص می‌نماید. هم‌چنین، نیروی انبساط به هم‌سطح‌کردن پلان‌های افقی و عمودی و ادغام کردن آن‌ها در عمق متمایل است؛ اما نیروی فشردگی یا انقباض، فیگورها، یعنی مرکب‌سوار و فرشتگان را در خود مستقل و فروبسته، بدون کوچک‌ترین ارتباطی نگه می‌دارد و متمایل است، مانند نقطه عدم تعادل یا سقوط، همه چیز را به توده مادی یا سطح مادی برگرداند (دلوز، ۱۳۸۹ ب: ۱۵۲). شعر درون کادر، تمام بخش‌های نقاشی را در میدان نیروی خود قرار می‌دهد. آشکار است، رابطه گفتار- نوشتار و تصویر به چندین حالت روی می‌دهد. در حالتی، ممکن است تصویرِ گفتار و تصویر عمل با هم نامتجانس باشند و از هم تبعیت نکنند. بنابراین، می‌توان توقع داشت صورت بیانِ شعر یا تصویر گفتارِ کادر پایین (از دشمنان شکایت برند نزد دوستان / چون دوست دشمن است شکایت کجا برند «سعدی»)، دقیقاً، با صورت بیانیِ نقاشی یا تصویر عمل هم‌سنخ یا این همان نباشد و ابزار

تصویر ۱: بدون عنوان، شهریار احمدی، از مجموعه معراج، ۱۳۸۹ه.ش. ۲۰۰ * ۱۴۰ س. اکریلیک و مواد روی بوم(احمدی و خیام، ۱۳۹۰: ۱۲۱).

تصویر ۲: جهت نیزه فرشتگان که با جهت بال فرشتگان با نیروهای قاب در تعارض است.

تصویر ۳: نیروهایی که قاب به تصویر وارد می‌کند.

تصویر ۵: محل‌های بیرون‌زدن نمودار.

تصویر ۴: رنگ‌گذاری‌های سیاه تصویر.

تصویر ۶: معراج پیامبر(ص)، سلطان محمد، نسخه خطی مصور خمسه نظامی، ۹۴۷-۹۴۲ ه.ق. محل نگهداری موزه بریتانیا (URL1).

معنایی برای اندیشیدن [زبانی و مفهومی] در یک اثر هنری با فقدان روبه‌رو شود (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۱۰). در این حالت، چالش و تعارضی بین آن‌ها درمی‌گیرد. در اثر مذکور، به نظر می‌رسد نیروی صورت بیان شعر در عرصه گفتار در عین عدم تجانس، بر صورت بیان نقاشی اثر می‌گذارد. این دو گرچه یکدیگر را بازنمایی نمی‌کنند اما بر یکدیگر اثر می‌گذارند و به شکل‌گیری ترکیب‌بندی نهایی آن منجر می‌شوند.

۲) عملکرد نمودار در اثر

احمدی، نقاشی سلطان محمد را از نیت خود در مرحله اول، به صورت مستقیم بیرون می‌کشد. خط خطی‌ها یا رنگ‌گذاریِ

خط خطی، خارج از دستور مغز با ریتمی دستی، اجزای این ترکیب بندی را از ریخت می اندازد؛ توالی پلان ها را برهم می زند و یک پس وپیش پرتنش به وجود می آورد. رویارویی با از ریخت افتاده ها بر سطح زرد-نارنجی یک دست پس زمینه، فاجعه‌ای را رقم می زند؛ زیرا نمی توان در دل آشوبِ انفجار زرد-نارنجی مهیب در دل آسمان لاجوردیِ کارِ سلطان محمد و به هم آمیختنِ پلان ها و خطی خطی های سیاه، «معیار اندازه را تعیین و انتخاب کرد و حاصل گیجی و سرگشتگی است»(URL2). این بی معیاری، به تاش های غیردلالتگرِ پیوسته و رنگ های سیالِ سیاه در میان گرداب آشوبناکِ قوس و قزحیِ رنگ زرد پس زمینه و در هم شدن رنگ سیاه با فرشته ها و پوشاندن برخی نواحی و فیگورها توسط آن منجر می شود و یک نامکان بی جهت و ناحیه زدوده را رقم می زند. شانس به معنای اتکا به قاعده ضروری و تصادفی نمودار، در این میانه آشوبناک، به مفهوم انتخاب ضروری است.

شهریار احمدی از تضادهای رنگ های سبز، قرمز و نارنجی و سرمه‌ای از تُن های تضعیف شده[15] و هماهنگی با رنگ زرد در عمق استفاده می کند. او به رابطه سطوح تقریباً یک دست زرد پس زمینه با واریاسیون تنالیته‌ای یک رنگ، و نیز تضاد رنگ لباس فرشتگان و نیز مَرکب سوار اتکا داشته است. وی از سطوح غیرصوری، مانند خط خطی های سیاه برای خارج کردن کل فیگوراتیوِ قبلی و رسیدن به نظمی جدید بهره می برد و قسمت هایی از بوم را برای کاهش دادن قدرت فیگوراتیو آن می زداید. احمدی در این اثر با کنارگذاشتن مفاهیم ارگانیک و پایان دادن به قدرت تکرارِ مکانیکی از روایت پردازی مالوف این تصویر، یعنی معراج، فاصله می گیرد و برای رسیدن به این اهداف، گاه، تا پانزده لایه رنگ روی هم می گذارد. «کار وقتی به پایان می رسد، شاید بیش از پانزده لایه رنگ روی هم گذاشته شده باشد»(احمدی و موریزی نژاد، ۱۳۹۱:۱۱) چینش و آرایش رنگ ها در اثر، فضاهای مختلفی به وجود می آورد. دخالت رنگ گذاری سیاه، پلان ها و سطوح را در نوعی تعلیق قرار می دهد؛ تسلسل و توالی پلان ها را به هم می زند و برخی از فرشتگان را زیر خط خطی ها و بعضی دیگر را روی آن قرار می دهد. حتی برخی را می پوشاند(تصویر ۴)، این زیر و رو کردن نوعی در هم تابیدگی و گسست را نشان می دهد که به حفظ تنش بیش تر بین نور رنگ زرد و سیاه منجر شده و فوران گدازه های یک آتشفشان از قعر تراژیک یک فاجعه را نشان می دهند.

نمودار به منزله نسبت نیروها، «مشتمل بر خطوط القاگری است که از ضربه های قلم، تاش های ناگهانی و گذاشتن علامت های غیردلالتگر، غیربازنمایانه و ریختن رنگ های آزاد برمی آید»(آفرین و موسوی لر، ۱۳۹۴: ۲۴). از آن جا که نمودار سطح سوم، بایستی از یک منطقه موضعی محدود شده و از بلوک عدم تعین از محل درهم شدگی ها رنگ ها -که محل تغییر شکل است- بیرون بزند، در این اثر، ادعا بر این است که خط خطی های سیاهِ دستی سراسر بوم را پوشانده اند(تصویر ۵). آن ها اجازه نمی دهند که تک ایده یا تک احساسِ هنرمند در شبکه پرتنش مَرکب سوار، فرشتگان و خط خطی ها از یکی به دیگری گذر کند. مَرکَب سوار و فرشتگان هم قاعدتاً، باید امکان حرکت رفت و برگشتی از عمق کم ژرفای پس زمینه به سطح را داشته باشند؛ اما به علت میزان عملکرد بالای خط خطی های سیاهِ سیاه مشاهده می شود که تقریباً، همه سطح را فرا گرفته اند و چه بسا، تعدادی از فرشتگان را پنهان و حرکت رفت وبرگشتی آنها را مختل کرده اند. نیروی هدایت گر نمودار، بایستی وحدت بخش به جامانده های نقاشی سلطان محمد و نواحی سترون مذکور باشد. در نتیجه، به جای این که نمودار از یک منطقه نامتعین یا از یک بلوک عدم تعین در کلیت نقاشی تزریق شود و از یک فرشته به فرشته دیگر و به مرکب سوار گذر کند، هر بخش یا قسمت ترکیب بندی که رنگ گذاری سیاه دور فرشته ها و مَرکَب سوار را قاب گرفته، مستعدِ نموداری است که در همان محدوده و قاب خودش گیر می افتد. با افزایش مناطق عدم تعین، تمام تلاش هنرمند، بیش تر به دفرمه کردن شبیه شده است. در نتیجه، نمودار در این اثر، نمی تواند انجام تمام عملکردهایی را که دلوز در سطح سوم برای آن در نظر گرفته است، به عهده بگیرد. با توجه به دستی بودن رنگ گذاری های سیاه، به نظر می رسد که از کار معراج سلطان محمد تا اثر شهریار احمدی، صرفاً، از ویژگی بصری به اثری لمسی و دستی حرکت صورت گرفته است. ناگفته پیداست، معیار سنجش دلوز، فراتر از این است و به مرحله دستی شدن برای فاصله گرفتن از سازمان بصری اکتفا نمی کند. احتمالاً، آثاری از این قبیل شبیه آثار اکسپرسیونیست های انتزاعی ارزیابی می شود که نمودار خود به آشوب بیش تر منجر شده است.

۳) بحث و نقد

در این اثر ضربه قلم هایِ ممتد سیاه که چون فوج تیرگی

به نظر می‌رسند، دستی و خودانگیخته گذاشته شده‌اند. همین لکه‌گذاری‌های دستی، اثر بصری قبلی را از مقتضیات و روال‌های مرسوم معراج پیامبر(ص) خارج می‌کند؛ در این اثر، نه تنها دست، نقش فعالی دارد که چشم هم تابع دست شده. اما در عوض لکه‌های سیاه، مانع کمک‌کردن به مرکب‌سوار به عنوان کامل‌ترین انسان گشته است. عوامل یاری‌دهنده و بازدارنده، کمک‌رسان، در این جا نقش خود را به‌روشنی، ایفا نمی‌کنند و از کنشگرهای الگوی کنشی گرماس اثری باقی نمانده است.[۱۶] کنشگرها را می‌توان به جفت‌های فاعل و مفعول، فرستنده و گیرنده و یاری‌دهنده و بازدارنده تقسیم کرد. هر روایتی، ممکن است بخشی یا همه آن‌ها را داشته باشد. به‌طورواضح، در اثر شهریار احمدی، اغلب، قطب‌های تقابل کارکرد خود را ندارند. «یک رنگ‌پرداز برای این‌که به ترکیب‌بندی زیباشناختی در حالت نابش نزدیک شود، از فیگوراسیون و روایت‌پردازی دوری می‌گزیند، دیگر جایی و چیزی برای روایت باقی نمی‌ماند» (Deleuze, 2002 : 126). روایت معراج تا حدود زیادی، به ضدروایت تبدیل شده، با این حال شعر منتخب از سعدی (از دشمنان شکایت برند نزد دوستان / چون دوست دشمن است شکایت کجا برند)، به ترکیب‌بندی از ریخت افتاده اثر، نیرو وارد و این دفرمگی و نامعنای مناطق سیاه سترون را معنادار می‌کند. این اثر موجب گسترش اندیشیدن به ابعاد معنای مفهوم انسان می‌شود؛ بدون این‌که به خلق مفهوم تازه‌ای منجر شود. این ضدروایت معراج تا حدود زیادی، خود القاکننده قیاس یا نظیرِ زیباشناختی اثر معراج سلطان محمد (ص) است. در قیاس زیباشناختی روابط، نه به صورت مشابه که به طور متفاوت، به اثر دیگر منتقل می‌شود. خط خوردگی‌ها حاکی از مخدوش‌کردن این رابطه هستند. بدین ترتیب، هم روابط یاری‌رسان بین فرشتگان و پیامبر در اثر سلطان محمد به گونه‌ای متفاوت، به این تصویر جدید انتقال یافته و هم این صورت متفاوت، ابعاد معنایی تازه‌ای را به روی مفهوم انسان می‌گشاید. این رابطه‌های کژریخت شده و برگذشتن از روال و اسلوب اجرای هنریِ روایت آشنا در سنت نگارگری، خود نوعی وادارکردن مخاطب به تفکر درباره ابعاد معنایی مفهوم انسان از طرفی و هم اندیشیدن به وضعیت هنر معاصر در مواجهه با سنت نگارگری است. بنابراین، به نظر می‌رسد، این اثر بر مبنای اشتیاقی شدید نسبت به امر نو، غیرقراردادی و در یک کلمه معاصر شکل گرفته است (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۷۴)؛ و نوعی بحران در واقعیت انسانی را بیان می‌کند. این اثر، نشان می‌دهد انسان، تعریف، و محتوای مفهوم انسان با قطع و یا مخدوش شدنِ اتصالات شبکه ارتباطی یاری‌دهنده‌اش، با حد خود مواجه شده است. با نشان دادن این حد، امکان اندیشیدن به ابعاد دیگر مفهوم انسان با بهره از کُنش نقاشی فراهم آمده است. اکنون، می‌توان با این جمله دلوز، «مفاهیم با آغاز از افقی متحرک و سیال، از مرکزی مرکززدوده، از حاشیه‌ای همواره جابه‌جا شونده که آن‌ها را تکرار و متفاوت می‌کند، ساخته، بازساخته و ویران» (Deleuze, 1994 : xxi) می‌شود، ارتباط بیش‌تری برقرار کرد.

نتیجه‌گیری

از نظر دلوز چند نوع ترکیب‌بندی یا نحوه آرایش وجود دارد: ترکیب‌بندی مادی، که تابعی از تصاویر ادراکی و یا حال‌های لحظه‌ای هنرمند است. ترکیب‌بندی فنی، که ادراک و احوال هنرمند را تابع اکتشافات علمی، چون قواعد پرسپکتیو یا قواعد ریاضی، چون عدد طلایی و دنباله فیبوناچی و یا درنهایت بی‌نظمی در نظم فراکتال‌ها می‌گرداند. ترکیب‌بندی زیباشناختی از حساسیت به نیروهای مختلف در اثر شکل می‌گیرد. نیروی رنگ‌ها و فرم‌ها کثرتی از شیوه‌های آشکار شدن را پیش روی نقاش می‌گذارد. هر رنگ و فرم بیانگر درجه‌ای از یک نیرو است. بیانگر سنتز یا ترکیب نیروی احساس هنرمند با مناظر، شهر و .. است. هم‌چنین حیوان‌شدن، گل‌شدن و .... می‌تواند بیانگرِ سنتر میان دو حال، واقعه میان دو حال، سنتزی که در گذر از یکی به دیگر با حفظ هر دو روی می‌دهد، باشد. بعد از این‌که معیار یا قواعد مسلط خلق آثار بصری بی‌اهمیت شدند، ممکن است بی‌معیاری و آشوب عدم‌تعین در سطح اثر رخ دهد. نمودار مهم‌ترین عامل در سامان‌دهی به این آشوب است. نمودار در یک لحظه با هر دو حرکت انقباضی و انبساطی بین آشوب و نظم ترکیب‌بندیِ در راه، ارتباط برقرار می‌کند. انقباض، حرکتی است متوالی‌کننده، که چون نقطه عدم تعادل یا سقوط، میل دارد همه چیز را به توده مادی برگرداند، و نشان از درخودفروفتگی هر پاره، وصله رنگ، رد ضربه قلم دارد. انبساط بین سطوح افقی و عمودی پیوند برقرار می‌کند؛ و علاوه بر انتقال و گسترش، آن‌ها را در عمق ادغام می‌کند. افزون بر این، نمودار القاگر سازوکاری است

که مدام مجموعه روابطی را براساس حساسیت نیروهای چیزها سامان می‌دهد. آن‌ها را درهم می‌تند و ازهم می‌گسلد، کنارهم قرار می‌دهد و به هم می‌فشرد، ازغرق شدن درآشوب عدم‌تعین نجات می‌دهد و درعین حال در خودفروبسته نگه می‌دارد. نمودار بین آشوب عدمِ تعین و نظمِ در راهِ کمپوزسیون حرکت می‌کند. ظهور نمودار، مانند احتمالی ضروری است که با شباهتِ به حرکات متوالی طاس‌ریختن به صورت شانسی برسطح اثرناگهانی می‌نشیند و امکان پیش‌روی به هنرمند می‌دهد.

نتیجه واکاوی دراثرمورد تحلیل براساس رای دلوزنشان می‌دهد: هنرمند با استفاده از نیروی فرم‌ها، رنگ و قابلیت‌های تنالیته‌ای و متضاد آن، از سطح ترکیب‌بندی مادی و فنی گذر کرده است. کنش انقباض و انبساط در رنگ‌های مکمل قرمزو سبز، نارنجی و سرمه‌ای و واریاسیون رنگ مکررزرد درکنارسیلان رنگ سیاه، روابط مجاورتی و در عین حال تنش‌دار اثررا می‌سازد. انبساط به هم‌سطح‌کردن پلان‌ها و حل‌کردن فیگورهای کنونیِ اثر در پس‌زمینه یا ساختارهای پیشین نگارگری متمایل است؛ اما فشردگی یا انقباضِ فیگورها، یعنی مرکب‌سوار و فرشتگان را در خود مستقل و فروبسته، بدون کوچک‌ترین ارتباطی نگه می‌دارد. مَرکَب‌سوار و فرشتگان هم قاعدتاً، با کمک نمودار باید امکان حرکت رفت و برگشتی ازعمق کم‌ژرفا به سطح را داشته باشند؛ اما دراین نقاشی مطابق خوانش دلوز به دلیل مداخله زیاد خط‌خطی‌های سیاه براین حرکت قادر نمی‌شوند. دراین اثر، پلان‌ها و سطوح درنوعی تعلیق به سر می‌برند، زیرا رنگ‌گذاری‌های سیاه پیوستگی تسلسل پلان‌ها را به هم می‌زند و برخی ازفرشتگان را زیرخط خطی‌ها و بعضی را روی آن قرار می‌دهد و حتی برخی را می‌پوشاند. این زیرو رو کردن نوعی درهم‌تابیدگی و گسست را نشان می‌دهد و به تنش و کشمکش هرچه بیش‌تر پلان‌ها به واسطه تضاد بین نور رنگ زرد و سیاه منجر می‌شود. این رنگ‌گذاری‌های ممتد سیاه، دستی و خودانگیخته گذاشته شده‌اند. همین رنگ‌گذاری‌های دستی اثربصری سلطان محمد را از مقتضیات و روال‌های مرسوم معراج پیامبر(ص) خارج می‌کند؛ دراین اثر، نه تنها دست نقش فعالی دارد که چشم هم تابع دست شده است. لکه‌های سیاه مانع کمک‌کردن فرشته‌ها به مرکب‌سوار به عنوان کامل‌ترین انسان شده‌اند.

آن‌ها نه تنها عامل یاری‌گر نیستند که با جهت‌گرفتن سرنیزه به سمت مرکب‌سوار عامل بازدارنده گشته‌اند. عوامل یاری‌دهنده و بازدارنده، کمک‌رسان، دراین جا نقش خود را به‌خوبی، ایفا نمی‌کنند و کنشگرهای مربع روایی گرماس، تقریباً خنثی شده‌اند. با این‌که هنرمند تلاش می‌کند با پیوست به جریان‌های هنر جهان، چون اکسپرسیونیسم انتزاعی با خودانگیختگی، بیانگری و نئواکسپرسیونیسم خاص خودش، از ترکیب‌بندی‌های مالوف تاریخی و سنتی بگذرد، اما به دلیل مخدوش شدن عملکرد نمودار، به‌طورکامل، قادر نمی‌شود قاعده‌ای تازه را اجرا کند.

اثردرهمین حالت ضد-روایتِ معراج را بنا می‌کند که با ازچهره انداختن و دفرمه‌کردن ارکان اثرقبلی خود مبین محتوای سرپیچی فرشتگان ازکمک به پیامبربرای معراج را رقم می‌زند. با این حال شعرمنتخب از سعدی (از دشمنان شکایت برند نزد دوستان / چون دوست دشمن است شکایت کجا برند)، به ترکیب‌بندی از ریخت‌افتاده نیرو وارد می‌کند و این دفرمگی را ازمیان نامعنای عدم تعین‌های سیاه و به هم‌آمیختگیِ رنگ‌ها معنا می‌کند. بدین‌ترتیب، موجب گسترش ابعاد اندیشیدن به معنای مفهوم انسان می‌شود. این اثرخود القاکننده قیاس یا شباهتی زیباشناختی با اثر معراج سلطان محمد(ص) است. با قیاس زیباشناختی هم روابط یاری‌رسان بین فرشتگان و پیامبردر اثرسلطان محمد به گونه‌ای متفاوت به این تصویرجدید انتقال یافته است و هم این صورت متفاوت، معنای دیگری را برای مفهوم انسان فرامی‌خواند. عدم رعایت روال ترکیب‌بندی و برهم زدنِ روابط یک روایت، خود نوعی وادارکردن مخاطب به تفکردرباره وضعیت هنرمعاصردرمواجهه با - ازطرفی، سنت نگارگری و ازطرف دیگر، با ابعاد مفهوم انسان است. این نقاشی اندیشیدن به بحران درواقعیت انسانی را ممکن می‌کند. انسان، تعریف و مفهوم انسان و ارزش‌های انسانی با مخدوش شدن یا قطع اتصالات شبکه یاری‌دهنده‌اش، با حد خود مواجه شده‌اند؛ این اثربا نشان دادن این حد، امکان اندیشیدن به ابعاد معنایی مفهوم انسان را معطوف به کنش نقاشی فراهم آورده است. نتیجه این‌که، حین مطالعه شرایط شکل‌گیری ترکیب‌بندی زیباشناختی، این اثرگرچه در عملکرد موضعی نمودار- مطابق آنچه دلوزانتظاردارد- موفق عمل نکرده، اما درورویارویی با سنت نگارگری، با استفاده از

روابط مجاورتی رنگ‌ها، تصویرگر چالش مفهوم سنتی انسان در وضعیت معاصر بوده است. اثر مذکور، پیشنهاددهنده تامل بر معنایی به‌شدت انضمامی از مفهوم انسان است که از نحوه‌های هستن او در این وضعیت توصیف شده، برمی‌آید.

از بین سه گونه حالتِ رجعت به سنت نگارگری ایران در بین هنرمندان معاصر، پژوهش حاضر کنش نقاشی شهریار احمدی را در گرایش دوم طبقه‌بندی می‌کند که در آستانه ورود به گرایش سوم قرار دارد.

پی‌نوشت

1.composition.
2.Material.
3.vision and design.
4.Technical.
5.Diagram.
6.free marks.

۷. زنجیره مارکف یک فرآیند تصادفی بدون حافظه است، که به نام آندری مارکف، ریاضی‌دان اهل روسیه، نامگذاری شده و یک سیستم ریاضی است که در آن، انتقال از یک حالت به حالت دیگر صورت می‌گیرد و البته، تعداد این حالات قابل شمارش است (URL4).

۸. از نقاشان معاصر متولد ۱۳۵۸ کامیاران کردستان و با تحصیلات آکادمیک در زمینه نقاشی است. از مجموعه آثار او، می‌توان به فنون کهن عشق‌بازی (فضای آزاد و تغزلی، ۱۳۸۸-۱۳۸۹)، معراج (فضایی سنتی و آخرزمانی)، فنون کهن کیمیا (نقاشی‌های رازآمیز و کهن‌الگووار، ۱۳۸۸-۱۳۸۹)، کشتی نجات (نقاشی‌های حماسی همراه با طنزی رهایی‌بخش) اشاره کرد (احمدی و خیام، ۱۳۹۰: ۱۲۰).

۹. با توجه به تقسیم‌بندی مقاله «پارادایم هنر جهانی، تحلیل جامعه‌شناسی از چهار مدل تحلیلی هنر جهانی»، بین هنر جهان (هنر دو قطب اروپا و آمریکا و مستعمره‌هایش) و هنر جهانی مطابق با ایده جهانی شدن و ارتباطات و در نهایت، هنر بین‌الملل با سلطه سرمایه‌داری و نهادهای وابسته بدان، تفاوت قایل می‌شود (مریدی، ۱۳۹۲: ۱۶).

۱۰. در برخی تقسیم‌بندی‌های زمانیِ هنر جهان، هنر مدرن و معاصر را با شروع از امپرسیونیسم به این سو در مقابل هنر پیش از آن در نظر می‌گیرند.

11. Cy Tombly.
12. art informel.
13. Séparation.
14. isolation.
15. Broken tones.

۱۶. گرِماس، هم‌چنین، با نگاهی به دسته‌بندی هفت‌گانه پراپ از شخصیت‌های حکایت‌های فولکلوریک، الگوی کنش شخصیت‌ها یا الگوی کنش‌ها را به عنوان اساس و قاعده ظهور رخدادها در هر داستانی در نظر می‌گرفت (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

17. Limit.

منابع

- آفرین، فریده و اشرف‌السادات موسوی‌لر (۱۳۹۴). هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد دلوز با تاکید بر زیباشناسی، ***شناخت***، شماره ۷۲، ۷-۳۰.
- احمدی، بابک (۱۳۸۹). ***ساختار و تاویل متن***، چ. دوازدهم، تهران: مرکز.
- احمدی، شهریار و خیام، هوشنگ (۱۳۹۰). «روحم راغب است اما جسمم ناتوان»، ***هنرفردا***، شماره ۵+۲۸، ۱۲۰-۱۲۲.
- احمدی، شهریار و موریزی نژاد، حسن (۱۳۹۱). آتلیه‌گردی (مصاحبه)، ***تندیس***، ۱۹ اردیبهشت، شماره ۲۲۳، ۱۰-۱۱.
- بیردزلی، مونرو. سی و هاسپرس، جان (۱۳۹۲)، ***تاریخ و مسایل زیباشناسی***، ترجمه محمدسعید حنایی، تهران: هرمس.
- بیکن، فرانسیس و سیلوستر، دیوید (۱۳۸۸). ***گفتگوهای دیوید سیلوستر با فرانسیس بیکن***، ترجمه شروین شهامی پور، چ. دوم، تهران: نظر.
- حضرتی، کامبیز (۱۳۹۱). پیکاسو، مساله تصویر و زمان (خوانش دولوزی پیکاسو)، ***کیمیای هنر***، شماره ۴، ۶۳-۷۴.
- دلوز، ژیل (۱۳۸۹). ***فوکو***، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، چ. دوم، تهران: نی.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۰). ***فرانسیس بیکن: منطق احساس***، ترجمه حامدعلی آقایی، تهران: حرفه هنرمند.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۱). ***نیچه و فلسفه***، ترجمه عادل مشایخی، تهران: نی.
- دلوز، ژیل و گواتری، فلیگس (۱۳۹۱). ***فلسفه چیست؟***، ترجمه پیمان غلامی و زهره اکسیری، تهران: رخداد نو.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۲). ***اسپینوزا: فلسفه عملی***، ترجمه پیمان غلامی، تهران: دهگان.
- رانسیر، ژاک (۱۳۹۴). ***آینده تصویر***، ترجمه فرهاد اکبرزاده، تهران: امید صبا.
- سلیمی، همایون؛ اردلانی، حسین؛ اکبری، مجید و گودرزی، حجت (۱۳۹۴). تجسم احساس در اندیشه ژیل دلوز: بررسی نقاشی‌های فرانسیس بیکن، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، شماره ۱۶، ۲۳-۴۴.
- کاندینسکی، واسیلی (۱۳۹۰). ***معنویت در هنر***، ترجمه اعظم نوراله خانی، چ. پنجم، تهران: اسرار دانش.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). ***هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین***، تهران: نظر.

■گرابر، اولگ (۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، فرهنگستان هنر.
■ مریدی، محمدرضا(۱۳۹۲). پارادایم هنر جهانی، تحلیل جامعه شناختی از چهار مدل تحلیلی هنر جهانی، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، شماره۱۱، ۵-۲۰.
■ مشایخی، نادر و عظیمی نژاد، علی(۱۳۹۱). «گفت وگو با نادر مشایخی»، ***گزارش موسیقی***، دوره چهارم تخصصی، شماره مسلسل ۵۲، ۲۶-۲۸.
■ مشایخی، عادل(۱۳۹۲). ***دلوز، ایده، زمان***، تهران: بیدگل.
■ ولار، آمبرواز(۱۳۹۶). ***زندگی و هنر سزان***، ترجمه علی اکبر معصوم بیگی، تهران: نگاه.
■Afarin, F. & Mousavilar, A. (2015). Deleuze on Rhythem & Onthology in Painting with Emphasis On Aesthetics, ***Journal of Knowledge,*** 72, 7-30 (Text in persian).
■Ahmadi, B. (2010). ***The Text Structure & Textual interpretation***, Tehran: Markaz (Text in Persian).
■Ahmadi. Sh & Khayam, H. (2011). I`m Spiritually Interested but So Weak Bodily, ***The Art of Tommarrow***, 5+28, 120-122 (Text in Persian).
■Ahmadi. Sh. & MourizineJad, H. (2012). Atelier Visiting, ***Tandis,*** 19, 223 (Text in Persian).
■Beardsley, R. Monroe, C. & Hospers. J. (1997). ***History & The Problems of Aesthetics***, Translated by Mohammad Saeid Hanaiee Kashani, Tehran: Hermes (Text in Persian).
■Bouge, R. (2003). ***Deleuze on Music, Painting and The Arts,*** London: Routledge.
■Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). ***What is Philosophy?***, Translated by Zohreh Eksiri & Peyman Gholami, Tehran: Rokhdadeno (Text in Persian).
■Deleuze, G. & Guattarri, F. (1994). ***What Is Philosophy?***, Translated by Graham Burchell and Hugh Tomlinson, London & New York: Verso.
■Deleuze, G. (1989). ***Cinema 2: The Time-Image,*** Translated by Hugh Tomlinson and Robert Gatela, London: The Athlone Press.
■----------. (1994). ***Difference and Repetition***, Translated by Paul Patton, London & New York: Continuum.
■----------. (2003). ***Francis Bacon: The Logic of Sensation***, Translated by Daniel W. Smith, London & New York: Continuum.
■Deleuze, G. (2002). ***Francis Bacon: Logique de La Sensation,*** Paris: éditions du seuil.
■Deleuze, G. (2010). ***Foucault***, Translated by Nikoo Sarkhosh & Afshin Jahandideh, (2nd ed.), Tehran: Nashreney (Text in Persian)
■Deleuze, G. (2011). ***Francis Bacon: the Logic of Sensation***, Translated by Hadi Ali Aghaiee, Tehran: Herfeh-Honarmand (Text in Persian)
■Deleuze, G. (2012). ***Nietzche et la philosophie***, Translated by Adel Mashayekhi, Tehran: Nashreney (Text in Persian).
■Deleuze, G. (2013). ***Spinoza: Practical Philosophy***, Translated by Peyman Gholami, Tehran: Dehgan (Text in Persian).
■Deleuze, G. and Guattari, F. (1988). ***A Thousand Plateaus***, Translated by Brian Massumi, London:The Athlone Press.
■Grabar, O. (2010). ***Mostly Minuature: An Introduction to Persian Painting***, Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
■Hazrati, K. (2012). Picasso and the Issue of Image and Time (Deleuzian Reading of Picasso), ***Kimiya-ye-Honar***, 1(4), 63-74 (Text in Persian).
■Kandinsky, W. (2011). ***Concerning the Spiritual in Art***, Translated by Azam Nourallah Khani, Tehran: Asrar Danesh (Text in Persian).
■Keshmirshekan, H. (2015). ***Iranian Contemporary Art***, Tehran: Nazar. (Text in Persian).
■Lawrance, D. H. (2017). ***Introduction To Cezanne`s Painting, in Cezanne by Ambroise Vollard,*** Translated by Ali Akbar Masoumbeigi, Tehran: Negah (Text in Persian).
■Mashayekhi, A. (2013). ***Deleuze, Idea , Time***, Tehran: Bidgol (Text in persian)
■Mashayekhi, N. & Aziminejad, A. (2012). Dialuoge with Nader Mashayekhi, ***Report of Music***, 52, 26-28 (Text in Persian).
■Moridi, M. (2013). Paradigm of Universal Art: Sociological analysis of Four Model of World Art. ***Journal of Visual and Applied Arts***, 11, 5-20 (Text in Persian).
■Ranciere, J. (2015). ***The Future of The Image***, Translated by Farhad Akbarzadeh, Tehran: Omidesaba (Text in Persian).
■Salimi, H., Ardalani, H., Akbari, M. & Godarzi, H. (2015), Visualizing Sensation in Gilles Deleuze›s Thought: A Review of Frances Bacon›s Paintings, ***Journal of Visual and Applied Arts,*** 16, 23-44. (Text in Persian).
■Sylvester, D. (2009). ***Interviews With Francis Bacon***, Translated by Shervin Shahami Pour, Tehran: Nazar (Text in Persian).
■Zourabichvili, F. (1994). ***Deleuze, Une Philosophie de L'événement***, Paris: Puf.

URLs:
■ URL1: www.webdeleuze.com Deleuze, Gilles ,(1978/03/28" (courses on kant ", trans : Melissa McMahon, (date acces: 2012/09/20)
■ URL2: www.webdeleuze.com Deleuze, Gilles, (1981/03/31), "Cours du peinture". transcription : Cécile Lathuillère et Szarzynski Eva (date acces: 2013/03/20).
■ URL3: http://www.honaronline.ir/pages/news-51890.aspx (date acces: 2013/09/15).

The Formation of the Aesthetic Composition According to Deleuze`s Idea With Emphasis on Diagram (Case Study: "Untitled" by Shariar Ahmadi)

Abstract

According to Deleuze` ideas, there are several types of compositions or arrangements: material composition, which is a function of the artist's perceptual product or his/her sentiments. Technical composition, which renders the perception of the artist subject to scientific discoveries, such as perspective rules or mathematical rules, like the golden proposition and the Fibonacci sequence, or ultimately disorder in fractal order. Aesthetic composition is formed from the sensitivity to different forces on the surface. The forces of colors and shapes puts the painter in a variety of ways. Each color and form expresses a degree of force. Once the criteria or rules for creating visual works become unimportant. The dissonance and chaos may occur at the surface of the work, which is the most important factor in organizing this composition. The diagram, in an instant, relates both the contractionary and expansive moments between chaos and the order of composition in the way. Contraction is a sequential movement that, like the point of imbalance or collapse, tends to return everything to the matter, mass, or material structure indicating the fragmentation of each piece, the patch of color, the color strokes. Expansion bonds between horizontal and vertical surfaces; in addition to conveying and expanding, it merges them in depth. In addition, the diagram induces a process that continually organizes a set of relationships based on the sensitivity of the forces. They shatter and disintegrate, squeeze one another, rescuing themselves from the chaos of indeterminacy, while still remaining self-contained. The diagram moves between disorder and order of composition. The emergence of the diagram is as necessary as possible, which resembles throwing of a dice by chance while sitting on the surface with emergence of a number and allowing the artist to move forward based on it. The Method of this Research is analytical-critical according to Gilles Deleuze`s thought. To clarify some contents the author has criticized an Iranian contemporary

Afarin, F.
Assistant professor, Art Studies Department, Art Faculty, Semnan University.
Email: F.afarin@semnan.ac.ir

Date Received: 2019/07/19
Date Received: 2019/12/08

1-DOI: 10.22051/pgr.2019.27380.1042

artist's work, Shahryar Ahmadi who creates many paintings by deforming the forms and shows that artistic work as a field of forces.
The result of the analysis of Shariar Ahmadi`s painting based on Deleuze's ideas shows that the artist has gone through material and technical composition using the force of forms, colors, and virtual aspects of classic images, concepts, subject maters like ascension of muhammad. The action of contradiction and expansion in complementary colors of red and green, orange and red and the yellow variation of the color along with the black color flows, creates close-knit, yet stressful relationships. The diagram is the condition of formation of aesthetic composition. Relying on diagrams, necessary contingency and chances, the artist goes beyond the visual rules of the organization and creates a composition in which the eyes is ocuppied with the surplus puissance.
The study question is asking from the conditions for the formation of aesthetic composition from the heart of the artistic material with the description of the different levels of composition in Deleuze's books: "Francis Bacon: Logic of Sensation " and "What is Philosophy?". In the next step, the purpose of this paper is to evaluate and critique the work of Shahriar Ahmadi, using the analytical-critical approach, with regard to the steps that have been taken from Deleuze's discussions. The analysis of the aforementioned process in Shahriar Ahmadi`s work "untitled" and it`s criticism reveals that many moments of creation of aesthetic composition such as overcoming the artist`s style and conventional understanding of Iranian classical art and abandoning from archives and mental images are left behind. The result show that the diagram does not act locally and it encompasses the entire surface of the work. However, this work provides the grounds for proposing a new "rule" and thinking about the semantic dimensions of the concept of human in the contemporary situation.

Keywords: Aesthetic Composition, Act of Painting,Diagram,Chance,Color, Forces.