نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.14.27.77 doi

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۲

تحلیل تطبیقی معیارهای مؤثر بر طبقه‌بندی هنرها در زیباشناسی کانت و دلوز با تأکید بر نقاشی

فریده آفرین*

چکیده

مسئلهٔ کلی تحقیق واکاوی در چیستی معیارهای مؤثر بر طبقه‌بندی هنرها در زیباشناسی کانت و دلوز به‌منزلهٔ فیلسوفان مطرح قرن ۱۸ و ۲۰ است. پرسش‌های تحقیق این است: دو متفکر با نحو اندیشیدن و مشی فکری متفاوت چگونه و با چه معیارهایی به نظام‌هنرها می‌نگرند؟ مطالعهٔ معیارهای مؤثر بر طبقه‌بندی هنرها در زیباشناسی بر اساس نقاشی چه نتایجی را دربارهٔ نسبت هنرها در آرای دو متفکر آشکار می‌کند؟ در این تحقیق تلاش می‌شود به روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی به پرسش‌ها پاسخ داده شود. نتایج تحقیق، نشان می‌دهد مهم‌ترین معیار نزد کانت به‌منزلهٔ ایده‌آلیست استعلایی، بیانگری ایدهٔ زیباشناختی در هنرها است. نقاشی هنری مکانی است، دریافت آن بصری است. بیانگری ایدهٔ زیباشناختی و نمادها فرصت اندیشیدن در آن فراهم می‌کند. با این معیار نظام سلسله مراتبی ساخته می‌شود که در وهلهٔ اول شعر و بعد نقاشی با مشتقاتش و سپس موسیقی قرار می‌گیرد. کانت بیشتر با ایدهٔ زیباشناختی به عنوان معیاری وحدت‌بخش به تأثیر هنرها بر مخاطب اثر هنری صحه می‌گذارد. دلوز به‌منزلهٔ یک تجربه‌گرای استعلایی اصطلاحی بین‌هنری مثل ریتم را معیار قرار می‌دهد. به‌واسطهٔ این اصطلاح و نیز مفهوم دیگری مانند نمودار، نقاشی، هنری زمان‌مند است که بنیاد مکان‌مندی آن قرار می‌گیرد. دلوز از نیروها یعنی خاصیت اشتدادی ماده و حساسیت آن‌ها بحث می‌کند. دریافت اثری چنین با بدن بدون اندام صورت می‌گیرد. نقاشی نزد این متفکر نسبت به عکاسی و موسیقی هنری شدتمندتر و کلیشه‌زداتر است. به نظر او با نقاشی می‌توان اندیشید؛ به‌واسطهٔ منطق خاص نقاشی، مفاهیم تصویری، نمودار یا نسبت نیروهایی که از دل بن‌بست فاجعه و متوقف شدنِ جریان سیال داده‌های روایی و فیگوراتیو از نقاشی بیرون می‌زند. دلوز با معیار ریتم، به عنوان معیار هماهنگ‌کننده و وحدت‌بخشِ کثرت‌ها، همزمان بر چگونگی آفرینش هنری هنرمند و قرارگیری مخاطب در میدان نیروی اثر هنری تأکید می‌کند. نگرش او به هنرها بر اساس نظامی سلسله‌مراتبی نیست.

کلیدواژه‌ها: نظام هنرها، معیار، دلوز، کانت، زیباشناسی، نقاشی.

* دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان.
F.afarin@semnan.ac.ir

مقدمه

در این مقدمه به دلایل، ضرورت و اهمیت تحقیق پرداخته می‌شود. دلیل انجام تحقیق این است که ضمن مقایسه معیارهای طبقه‌بندی هنرها در آرای دو متفکر تأثیرگذار از دو قرن متفاوت به ارتباط بین نحو اندیشیدن، نظام فکری یک متفکر و معیارهای مؤثر بر طبقه‌بندی هنرها بپردازد. ضرورت تحقیق این است که از چالش‌های اساسی فلاسفه در زیباشناسی در این باب پرده بردارد. یک متفکر با معیارهای متفاوتی نظام هنرهای خود را صورت‌بندی می‌کند. از این رو، مطالعه دربارهٔ معیارها و مقایسهٔ آن‌ها نزد فلاسفه منتخب این تحقیق، از چند جنبه اهمیت دارد: اول اینکه اساسِ تعیین معیار اصلی را مشخص می‌کند. دوم اینکه تحلیل‌های عمیق‌تر را بر پایهٔ معیاری مشخص در رابطه با هنرها با تمرکز بر نقاشی در آرای آن متفکر ممکن می‌کند. سوم اینکه نسبت هنرها به هم را بر اساس نقاشی تعیین می‌کند. اهمیت تحقیق از آن روی است که معیار به‌انسجام‌رساندن یا کثرت‌یافتن هنرها نزد هر متفکر را مطالعه و معین می‌کند؛ اینکه کدام معیار وفاق بیشتری بین مجموعهٔ هنرها به‌وجود می‌آورد و کدام باعث کثرت‌بخشی یا وحدت کثرت می‌شود. کدام معیار در راستای سلسله‌مراتب‌سازی در نظام فلسفی یک فیلسوف عمل می‌کند و کدام از سلسله‌مراتب ساختن سرباز می‌زند. بدین ترتیب همهٔ مباحث به این نقطه سوق می‌یابند که با نظام فکری و نحو اندیشیدن یک متفکر چه ارتباطی دارند. بر این اساس قصد این است که معیار طبقه‌بندی و نظام هنرها نزد کانت ایده‌آلیست استعلایی قرن هجدهم و ژیل دلوز تجربه‌گرای استعلایی قرن بیستم مطالعه و مقایسه شود. برای برجسته‌کردنِ معیارها نقاشی به‌منزلهٔ محور هنرها در نظر گرفته شده‌است. پرسش‌های اصلی تحقیق عبارتند از:

۱. دو متفکر با نحو اندیشیدن و مشی فکری متفاوت چگونه و با چه معیارهایی به نظام‌هنرها می‌نگرند؟
۲. مطالعهٔ معیارهای مؤثر بر طبقه‌بندی هنرها در زیباشناسی بر اساس نقاشی چه نتایجی را دربارهٔ نسبت هنرها در آرای دو متفکر آشکار می‌کند؟

برای نیل به هدف اصلی تحقیق، چند بخش به لحاظ مضمونی در نظر گرفته شده است: ۱- چیستی نظام هنرها و معیارهای رایج طبقه‌بندی هنرها، ۲- بحث معیار و نظام هنرها در نقد سوم کانت و نیز ۳- زیباشناسی دلوز و نظام هنرها نزد او با توجه به معیارهایی چون ریتم، سایر مفاهیم و معیارهای وابسته به آن در منابعی چون «فرانسیس بیکن: منطق احساس»، «درس‌گفتارهای نقاشی» و نیز «فلسفه چیست؟».

پیشینهٔ تحقیق

در تحقیقِ پیش رو به معیارهای نظام هنرها با تکیه به بیانگری ایدهٔ زیباشناختی نزد کانت پرداخته شده و با معیارهای طبقه‌بندی هنرها مانند ریتم و نیروها، بدنِ بدون اندام و ... در زیباشناسی دلوز مقایسه شده‌است. با عنوان مشابهِ مقاله، دقیقاً پیشینه‌ای یافت نشد، اما پیشینه‌ها از نظر نزدیکی به اهداف و به ترتیبِ مضامین، عبارتند از: آبه شارل باتو [۱] (۱۷۴۷) در کتاب «اصل یگانه هنرهای زیبا» [۲] شکل نهایی نظام مدرن هنرها را ارائه داد. او در کتاب مشهور خود سه گونه هنر را متمایز کرد: هنرهای مکانیکی، هنرهای‌زیبا و هنرهای ترکیبی. کریستلر (۱۹۵۱) مقاله‌ای با عنوانِ «نظام مدرن هنرها: مطالعه‌ای در تاریخ زیباشناسی» بخش یک، در نشریهٔ تاریخ ایده‌ها جلد دوازده شمارهٔ ۴ را در باب بحث کلاسیک تفاوت بین مفهوم مدرن هنر و مفاهیم گذشته چاپ کرد. او ادعا نمود آنچه امروزه به‌عنوان هنرهای‌زیبا می‌شناسیم، از قرن هجدهم سرچشمه می‌گیرد. این نظر مورد وفاقِ عموم نظریه‌پردازان «هنر» یا هنرِ زیبا قرار گرفت و نویسندگانی مانند تاتارکیویچ و لری شاینر نظر وی را بسط دادند. برخی هم مانند یانگ آن را نقد کردند. شاینر (۲۰۰۱) در کتاب «ابداعِ هنر: تاریخی فرهنگی»، همان بحث قدیمی جدایی هنرهای مکانیکی و زیبا را در زمینهٔ جدیدش بررسی کرد. مورتنسن (۱۹۹۷) در کتاب «هنر بر اساس نظم اجتماعی: ساختنِ مفهوم مدرن هنر»، هنر را بر پایهٔ زمینهٔ تاریخی و فلسفیِ مدرن آن بررسی و نظام هنرهای مدرن را برجسته‌تر مطالعه کرد. سوانه (۱۳۸۸) در کتاب «مبانی زیباشناسی» فصلی را به رقابت هنرها، نظام آن‌ها و معیارها اختصاص داد. معیارهای نظام هنرها در تحقیق پیش رو بر اساس مطالعهٔ سوانه استخراج شده‌است. کردنوغانی، سلمانی (۱۳۹۸) در مقاله با عنوانِ «دو روایت از تکوین مفهوم هنرهای‌زیبا: ارزیابی مجدد کریستلر»، از منظر کریستلر دربارهٔ اینکه چگونه هنرهای‌زیبا تکوین یافت، بحث کرده‌اند. این مطالعه برای بخش‌های مربوط به معرفی نظر کریستلر نافع است. نریمانی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «نظام هنرها در زیباشناسی کانت»، به راهنمایی مسعود علیا، نظام هنرها از منظر کانت را بررسی کرده‌است. از حیث تمرکز بر نقاشی و تأکید بر بیانگری ایده‌ها تحقیق پیش رو مسیر خود را می‌جوید.

آفرین، موسوی‌لر (۱۳۹۴) در مقالهٔ «هستی‌شناسی ریتم نزد دلوز در نقاشی با تأکید بر زیباشناسی» ریتم را به عنوان

مفهوم محوری زیباشناسی دلوز بررسی کرده‌اند. بحث ریتم در نقاشی مخالفانی مانند جیسون گیجر دارد، اما پدیدارشناسانی مثل آنری مَلدینه[۳] به ریتم در نقاشی قائل هستند. دلوز هم متأثر از افرادی مثل اروین استروس و آنری ملدینه، ریتم را هم در موسیقی، نقاشی و هستی‌شناسی مطرح می‌کند. همچنین ریتم وجودی هنرمند و نحوهٔ تنظیم آن در جهان را ارائه می‌دهد. از حیث تأکید بر ریتم این دو تحقیق مشابهت دارند. دلوز درس‌گفتارها و کتابی دربارهٔ کانت دارد. موضع خود را ابتدا در کتاب چون دشمن توصیف می‌کند اما در درس‌گفتارهای کانت (۱۳۹۶) تلاش می‌کند از ناخودآگاه متن کانت مطالب اتصالی را برای پیش‌بُرد و تبیین فلسفهٔ خود به منزلهٔ فلسفهٔ آینده برجسته کند. آفرین و همکاران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «خوانش دلوز از عملکردهای تخیل کانتی با توجه به سنتزهای سه‌گانهٔ تفاوت و تکرار» در باب مطالعهٔ دلوز از سنتزهای سه‌گانهٔ کانتی در «تفاوت و تکرار» مطلب نوشته است. شباهت‌ها و تفاوت‌ها را ترسیم کرده است. محور بحث تحقیق پیش رو با این پژوهش متفاوت است. اسمیت (۱۹۹۶) در مقالهٔ «استتیک نظریهٔ حساسیت دلوز: غلبه بر دوگانگی کانتی»، به این نکته می‌پردازد که دلوز چگونه می‌تواند شکاف دوگانهٔ زیباشناسی کانتی را رفع کند. این مقاله از حیث تأکید بر ریتم، با تحقیق پیش رو اشتراک دارد. چوبک، اکوان (۱۴۰۱)، چوبک، اکوان، شریف‌زاده و رهبرنیا (۱۴۰۰) و چوبک، اکوان، رهبرنیا (۱۳۹۹)، در مقاله‌هایی که عناوین آن‌ها در فهرست منابع آمده با تأکید بر لحظه، ماشین-بدن، بدنِ بدون اندام، صیرورت و ریزوم مباحث محوری فلسفهٔ دلوز را در تحلیل پرفورمنس، هنر تعاملی و نیز نقاشی‌های پیکاسو به کار بسته‌اند. در این مقاله‌ها تأکید بر بدنِ بدون‌اندام برای توجیه صیرورت و در لحظه‌بودن به کار رفته‌است. هر چند در این تحقیق هم به بدن بدون اندام پرداخته شده اما رویکرد و نقطهٔ تأکید متفاوتی با تحقیق پیش رو دارد. در مقاله‌های اخیر از معیارهای طبقه‌بندی هنرها نزد دلوز بحثی به میان نیامده است. تفاوت تحقیقِ پیش رو، با پیشینه‌های مذکور، تأکید بر معیارهای نظام هنرها و مقایسهٔ آن‌ها در آرای کانت و دلوز است.

روش و رویکرد تحقیق

روش تحقیق از نظر اهداف، نظری و از حیث ماهیت کیفی است. روش گردآوری داده‌ها اسنادی و کتابخانه‌ای است. روش تحقیق از نظر اجرا، توصیفی-تحلیلی است و با رویکرد تطبیقی صورت گرفته است. در مبانی نظری، نظام مدرن هنرها از مباحث کریستلر و معیارهای سلسله‌مراتب آن‌ها از مطالب سوانه توصیف شده‌اند. با توجه به آن، مباحث کانت و دلوز دربارهٔ نظام هنرها تحلیل شده‌اند. تحقیق معیارهای نظام هنرها نزد دو فیلسوف را با هم مقایسه می‌کند تا نشان دهد نگرش به نظام هنرها به نوع نظام فلسفی و نحو اندیشیدن هر متفکر وابسته است.

نظام هنرها و معیارهای طبقه‌بندی هنرها

در این تحقیق تبیین نظام مدرن هنرها از مباحث کریستلر و معیارهای سلسله‌مراتب آن‌ها از مطالب سوانه برداشت شده‌اند و در بستر آرای کانت و دلوز درباب نظام هنرها تحلیل شده‌اند. طبق نظریهٔ تاریخی نظام مدرن هنرها، از کریستلر پیدایش زیباشناسی در قرن هجدهم مقارن با شکل‌گیری نظامی از هنرهای‌زیبا بود که نقاشی، پیکرتراشی، معماری، موسیقی و شعر را در بر می‌گرفت. رقص، تئاتر و ادبیات منثور بعدها به این مجموعه اضافه شدند (گوتر، ۱۳۹۵: ۲۰۳-۲۰۴) و سپس سینما و عکاسی هم جای خود را یافتند. بنا به توضیح کریستلر پنج هنر زیبایی که هستهٔ اصلی نظام مدرن هنرها را تشکیل می‌دادند، در عهد باستان تحت گروه مشخص و مجزا از صنایع و علوم نبودند. فیلسوفان و اندیشمندان باستان وجه زیباشناختی آثار را از جنبهٔ کارکردی آن‌ها در حوزه‌های اجتماعی یا دینی و اخلاقی جدا نمی‌ساختند؛ بنابراین رغبت به نگاشتن مطلب و اندیشه‌ورزی دربارهٔ وجوه زیباشناختی آثار یا در کنار هم قراردادن آثار مختلف با قید زیباشناختی‌بودن آن‌ها را احساس نمی‌کردند (kristeller, 1951: 506). شعر همراه دستورزبان و خطابه بود، موسیقی همان‌قدر به ریاضیات و نجوم نزدیک بود که به رقص و شعر. شعر و هنرهای تجسمی، که توسط اکثر نویسندگان از قلمرو الهگان هنر و هنرهای آزاد کنار گذاشته شده، باید با رضایت به همراهی متواضعانه با سایر صنایع دستی تن می‌دادند (kristeller, 1951: 506).

نقطهٔ عطف نظریهٔ نظام هنرها، خودآیینی هنرهای مدرن و تمایز آن‌ها از صنایع‌دستی و علوم بود. این نظر توسط عده‌ای مقبول افتاد و عدهٔ دیگری نیز آن را رد کردند. بحث نظری دربارهٔ رقابت هنرها که به نظام هنرها منتهی می‌شد، مسبوق به پیشینهٔ کهن‌تری بود. داوینچی در پاراگون به رقابت هنر شعر و نقاشی پرداخت و تبیینی برای نظام هنرها به دست داد. نتیجهٔ بحث داوینچی این بود که نقاشی مقامی شایسته دارد؛ نقاش هنرمندی کامل است نه پیشه‌وری ساده. از این رو بر شعر، موسیقی، نمایش و مجسمه ارجحیت دارد. به‌صورت کلی، در دوران رنسانس همه چیز وارونه شد. در این دوران به این نتیجه رسیدند که نقاشی همچون شعر هنری والامرتبه

و قابل‌احترام است. همچنین نقاشی مانندِ شعر است و به تمجید از نقاشی پرداختند. آن‌ها برای بالابردن مقام نقاشی، از هنرهای زبانی خرده گرفتند و نقاشی بر شعر تسلط یافت (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۲۹-۱۲۸). لسینگ با انتشار رسالهٔ لائوکون[۴] بحث مقایسهٔ هنرها را پایان داد.

بحث بعدی معیارهای نظام هنرهاست. معیارهای طبقه‌بندی هنرها متفاوت و متنوع است. گاهی معیار را بر اساس مکان هنرها ترتیب دادند. گاهی بر اساس زمان که رقص، موسیقی و شعر را نظم می‌داد. همچنین تقسیم‌بندی هنرها بر اساس روح در قالب فرم و میزان تناسب این دو و نیز بر اساس حواس پنج‌گانه انجام می‌شد. قدما هنرها را براساس حواس پنج‌گانه طبقه‌بندی کرده‌اند. لامسه اولین حس و اولین هنر بر اساس این معیار هنر ماهیچه‌ای (ورزش و رقص) بود. طبقه‌بندی براساس میزان بازنمایی، نوع دیگری از سلسله‌مراتب را ارائه داد. ابه شارل باتو در سال ۲۰۱۵ در «اصل یگانه هنرهای زیبا» اصل یا معیار هنرهای زیبا را معرفی کرد. او شرط لازم برای هنرهای زیبا را تقلید و بازنمایی در نظر گرفت (کارول، ۱۳۹۲: ۳۹). باتو در قطعه‌ای مهم تلاش کرد تا بیانیهٔ نظری‌تری از ایدهٔ خود از تقلید ارائه دهد (See Batteux,2015: xxvi-xxviii). افزون بر باتو، اتی‌ین سوریو در دوران متأخر، هنرها را براساس میزان بازنمایی طبقه‌بندی کرد (ن.ک سوانه، ۱۳۸۸: ۱۳۴-۱۳۱). این طبقه‌بندی عاری از نقص نبود. اصولاً آثار بصری در غرب تا قرن ۱۹ میلادی را با مهم‌ترین معیار یعنی تقلید ارزیابی می‌کردند. با ظهور عکاسی هنر نقاشی به کلی دگرگون شد. موانع عمده در فهم تقلید در حوزهٔ نقاشی بیش از گذشته عیان گردید؛ زیرا برخی تقلید را با کپی یا المثنی اشتباه می‌گرفتند. نقاشی صرفاً ظاهر یک شی مثلاً کوزه را تقلید می‌کرد اما به بازتولید کیفیات فیزیکی آن قادر نبود (گیجر، ۱۳۹۲ : ۴۵). بنابراین بحث تقلید که خود چالش‌انگیز می‌نمود با تاریخ انقضایش روبرو شد. مفاهیم هم معیار دیگری برای طبقه‌بندی هنرها به وجود آوردند. ریتم، اصطلاحی است که بین فیلسوف، نظریه‌پرداز، منتقد، مورخ و زیباشناس کاربرد و گاهی معانی مشابه دارد. با این اوصاف ریتم مفهومی مشترک و پیونددهندهٔ همهٔ هنرها به شمار می‌آمد. در واقع مفهومی بین هنری بود. از ریشه یونانی rhuthmos به معنای فرم سیال گرفته شده و جایی بین عقل و احساس داشت. این مفهوم بر پیکربندی ویژهٔ شئ متحرک (نوع خاصی از فرم) دلالت داشت (سوانه ۱۳۸۸: ۱۴۱). با این مقدمه، در ادامهٔ با محوریت نقاشی، چیستی نظام هنرها و معیارها نزد کانت فیلسوف تأثیرگذار قرن ۱۸ بررسی می‌شود؛ همان قرنی که همزمان بود با شکل‌گیری نظام هنرهای زیبا.

کانت: نقد سوم و هنرهای زیبا

کانت فیلسوف قرن هجدهمی آلمانی، یک ایده‌آلیست استعلایی محسوب می‌شود، به این معنا که شرایط استعلایی تجربه را تبیین می‌کند. شرایطی که از تجربه برنیامده‌اند اما بر تجربه اطلاق‌شدنی هستند. آن‌ها شرایطی پیشاتجربی هستند و تکوین نمی‌یابند. نقد سوم کانت از جنبه‌های متنوعی قابل بررسی است. چندی از آن‌ها عبارتند از: جایگاه تماشاگر رویاروی ابژه یا پدیده زیبا، تجربهٔ زیباشناختی صرف مخاطب، شرایط رقم زنندهٔ این تجربه (زیباشناختی)، حکم زیباشناختی و نیز امر والا و ارتباط آن با امر زیبا، زیباییِ طبیعت و نمادگرایی. به واسطهٔ مطالب کانت بر این باور هستیم که نقد سوم بستری برای حوزهٔ مستقل زیباشناسی یعنی نظریهٔ امر زیبا در تمام تاریخ زیباشناسی است. در عین‌حال بخش‌هایی مربوط به چیستی هنر زیبا، نبوغ، تولید و محصول نابغه به‌عنوان هنر زیبا، انتقال نبوغ و تأثیر محصول نابغه بر مخاطب از حیث پرورش قوا[۵] و نیز سلسله‌مراتب هنرهای زیبا بر اساس معیارهایی مشخص دارد. این مطالب در زمرهٔ فلسفه هنر قرار می‌گیرند.

کانت در فرازِ فقرهٔ ۵۱ «دربابِ تقسیم‌بندی هنرهای‌زیبا»[۶] می‌گوید: «اگرچه ذهن در اینجا خود را مشغول می‌یابد، در عین حال، بی‌آنکه هیچ غایت دیگری پیش چشم داشته باشد (مستقل از مزد) خود را خرسند و سرزنده احساس می‌کند.» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۶۳) بی‌غایت بودن، مستقل از مزد تعبیر می‌شود. بنابراین، هنر تنها در غیاب اقتصاد، پدیدار می‌شود؛ اهمیت، ارزش، راه‌های گردش و جریان‌یافتن آن‌را با پول نمی‌توان مشخص کرد. (See Rodowick, 1994: 101-102).

همچنین او در فراز فقرهٔ ۴۳ مطرح می‌کند نباید هیچ‌چیز به‌جز تولیدِ از طریق اختیار یا آزادی را هنر بنامیم. به‌عبارت دیگر فعالیتی را باید هنر بنامیم که از طریق اختیار یا اراده‌ای انجام می‌شود که عقل را مبنای فعالیت‌های خود قرار می‌دهد. (ن.ک. کانت، ۱۳۹۳: ۲۳۷). در تولید هنر به این معنا، قوای هنرمند با نیروهای طبیعت هماهنگ می‌شود و هماهنگی قوای هنرمند در هنرش به ثمر می‌نشیند. با توجه به موهبتی که طبیعت (شخص) به او بخشیده، اثر ارزش و اصالت پیدا می‌کند. هنرهای زیبا محصول نبوغ هنرمند هستند. نبوغ امری شخصی، منحصربه‌فرد و آموزش‌ندادنی است. در هنر زیبا به عنوان محصول نبوغ ایده‌های زیباشناختی بیان می‌شوند. در تخنه بحث ایده‌ها و روح‌افزایی به‌واسطهٔ آن در میان نیست تا مانند هنر زیبا دیگران بتوانند با اتکا به عملکرد حس مشترک با هم هماهنگ شوند.

کانت و نظام هنرهای زیبا

به نظر می‌رسد کانت در تبیین معیار سلسله‌مراتب هنرها دارای چالش‌هایی بوده‌است. بن‌مایهٔ نظر کانت در دریافت زیبایی هنر نیز همچون زیبایی طبیعت، بر تأمل بر فرم است. همچنین برای طبقه‌بندی هنرها توجه او بر نحوهٔ اثرگذاری هنرها بر حواس است. از طرف دیگر، کانت بر بیان ایده‌های زیباشناختی در هنرها تأکید کرده و هنر را بیانگر معرفی نموده است. همچنین طبقه‌بندی خود را نیز بر اساس بیانگری انجام داده است. از میان معیارهایی که در بخش مبانی نظری یاد شد به نظر این تحقیق می‌رسد که مهم‌ترین معیار نزد کانت، همان بیانگری ایدهٔ زیباشناختی است.

ایدهٔ زیباشناختی ایدهٔ توضیح‌ناپذیر پشت شهود است. وقتی تصوری از قوهٔ‌خیال به وجود می‌آید که اندیشه‌های بسیاری را موجب می‌شود، بدون اینکه به مفهوم مشخصی دست یابد (کانت، ۱۳۹۳: ۲۵۲)، ایدهٔ زیباشناختی ساخته شده است. صرفاً در هنر زیبا است که ایده‌های زیباشناختی بیان می‌شوند. تخنه به ایده‌ها و به روح‌افزایی توسط آن‌ها ارتباطی ندارد. به نظر می‌رسد نزد کانت، هنرهای زیبا در سطح بالاتری هستند؛ زیرا محصول نبوغ هنرمند محسوب می‌شوند. نبوغ قوهٔ ایده‌های زیباشناختی است. نبوغ قریحه‌ای است که قاعدهٔ تولید برای هنر فراهم می‌کند اما قاعدهٔ معینی برای آن نمی‌توان در نظر گرفت. در نبوغ تخیل آزادانه و خلاقانه در آفرینش‌های هنری نقش دارد. کانت در فراز فقرهٔ ۵۲ هم اشاره می‌کند به اینکه هنر نبوغ هم از حیث فرم تأمل‌برانگیز است و هم ایده‌های زیباشناختی، مضامینی غنی برای هنر فراهم می‌کنند (آفرین، ۱۴۰۲: ۱۵). کانت در این بحث، به اهمیت ایده‌های زیباشناختی می‌پردازد.

کانت درباب رابطهٔ ایده‌های زیباشناختی و زیبایی طبیعی و هنری می‌گوید: «زیبایی (خواه زیبایی طبیعی خواه زیبایی هنری) را می‌توان به طور کلی، بیان ایده‌های زیباشناختی نامید؛ با این تفاوت که در هنرِ زیبا این ایده باید توسط مفهومی از عین ایجاد شود» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۶۱) . از دید کانت در هر هنری به شیوهٔ خاص خود این بیانگری صورت می‌گیرد. او بر این اساس به معرفی طبقه‌بندی هنرها در سه دستهٔ اصلی می‌پردازد. آن‌ها عبارتند از: هنرهای سخنوری[۷] مبتنی بر دو دستهٔ شعر و خطابه. هنرهای تجسمی[۸] هنرهای پلاستیک و نقاشی را شامل می‌شود. هنرهای پلاستیک خود به دو دستهٔ پیکره‌تراشی و معماری تقسیم می‌گردد. هنر نقاشی در معنای گسترده، خود سه زیرشاخه یعنی هنر ترسیم طبیعت، هنر آرایش فرآورده‌های طبیعت و دکوراسیون داخلی را در بر می‌گیرد. هنر بازی تأثرات حسی[۹] شامل موسیقی و هنر بازی رنگ‌ها می‌گردد. کانت افزون بر این سه دسته، به یک گروه دیگر نیز می‌پردازد: هنرهای ترکیبی به سه قسمت درام (ترکیبی از خطابه و نمایش ابژه‌ها)، آواز (ترکیبی از موسیقی و شعر) و رقص (ترکیبی از موسیقی و بازی) تقسیم می‌شود. مطالعهٔ هنرهای ترکیبی خود مجال دیگری می‌طلبد. بر اساس این تقسیم‌بندی، می‌توان به نقش هنرهای سخنوری در انتقال افکار اشاره کرد. می‌توان انتقال شهودها توسط هنرهای تجسمی را متذکر شد. می‌توان از انتقال بدون واسطه تأثرات حسی از طریق حواس و احساسات از طریق هنرهای بازی، سخن گفت. هنرهای سخنوری با معیاری مثل ایده‌ها، انتقال‌دهندهٔ افکار هستند. این معیار تعین می‌کند که کدام هنر از این حیث اهمیت بیشتری دارد و ارتباط آن با هنرهای دیگر چیست.

ایدهٔ زیباشناسی کانت و نقاشی در معنای گسترده

کانت بر پایهٔ مسیر سیر حسی که به مفهوم ختم می‌شود، شعر را در بالاترین مرتبه دسته‌بندی خود قرار می‌دهد. در همان دسته اول، برای خطابه که مجموع بلاغت و فصاحت است، ارزشی قائل نیست. به باور وی خطابه، مخاطبان خود را در مسئلهٔ حقیقت می‌فریبد. با این عمل توانایی حکم‌کردن را از آن‌ها سلب کرده و تمام توجه را به خطیب معطوف می‌کند (کانت، ۱۳۹۳: ۲۷۱). شاعران، در میان هنرمندانِ (هنرهای) آزاد، به‌واسطهٔ رابطهٔ خود با زبان از سایرین آزادترِ هستند. در بحث آزادی تخیلِ انسان‌ها شبیه‌ترین به خدا هستند. رابطهٔ بین خدا و نبوغ انسان، مراوده‌ای منزه[۱۰] را مشخص می‌کند و در نظریهٔ انتقال‌پذیری و جنبهٔ ارتباطی زیباشناسی کانت مد نظر قرار می‌گیرد (Rodowick, 1994: 106). کانت هنرهای تجسمی را پس از شعر قرار می‌دهد. او آن‌ها را هنرهای بیان ایده‌ها در شهود محسوس می‌داند. نقاشی اشکالی را برای باصره شناخت‌پذیر می‌کند. کانت، در هنر نقاشی به هنر ترسیم طبیعت یعنی نقاشی به معنای خاص و هنر آرایش فرآورده‌های طبیعت یعنی بوستان‌آرایی نظر می‌کند و هنر بوستان‌آرایی را تزیین زمین با گل‌ها، بوته‌ها، درختان و برکه‌ها تعریف کرده که با آرایشی متناسب و متفاوت، طبیعت را در نظر بیننده نشان می‌دهد، (کانت، ۱۳۹۳: ۲۶۵-۲۶۴). سپس به دکوراسیون داخلی می‌پردازد. او از بین هنرهای تجسمی نقاشی را در مرتبه‌ای والا قرار می‌دهد. بنا به باور وی، نقاشی «به‌مثابهٔ هنر طراحی شالودهٔ سایر هنرهای تجسمی است» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۷۵). دلیل آن را این‌گونه ذکر می‌کند: «بخشی به این دلیل که ژرف‌تر می‌تواند در منطقهٔ ایده‌ها

نفوذ کند و میدان شهود را، متناسب با آن‌ها، بیش از سایر هنرها گسترش دهد». افزون‌براین، آن را نمودی مجازی از بُعد جسمانی قلمداد می‌کند. کانت، از دستهٔ دیگری نیز به نام دکوراسیون یا تزیینات داخلی یاد می‌کند. تنها نقطهٔ مشترک آن، با نقاشی و بوستان‌آرایی، دریافت توسط قوهٔ باصره و ایجاد بازی متقابل قوای متخلیه و فاهمه است. دربارهٔ آنچه در هنرهای متنوع زیباست و به یک نحو ایجاب می‌شود، کانت می‌گوید: «حکم ذوقی]....[فقط دربارهٔ صورت‌ها (بدون هیچ نسبتی با غایتی) آن‌طور که خود را به چشم عرضه می‌کند، بر حسب تأثیری که بر قوهٔ متخیله می‌گذارد، حکم می‌کند» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۶۶). در این میان دکوراسیون داخلی در مقایسه با نقاشی و بوستان‌آرایی گسترهٔ شهود کمتری دارد، بنابراین تأثیر کمتری روی تخیل می‌گذارد. به‌علاوه، ارزش پایین‌تری نسبت به دو گروه دیگر دارد.

در انواع هنر نقاشی نامبرده، اشکالی در فضا به کار گرفته می‌شود. بیان ایده‌ها از طریق اشکالی در فضا صورت می‌گیرد. کانت ارتباط بین مخیله و چشم را در هنر نقاشی بیان می‌کند. به گفتهٔ وی ایدهٔ زیباشناختی در نقاشی مثل اعلا و سرمشق خوانده می‌شود. این ایده مبانی هنر نقاشی محسوب شده و از این حیث جای آن در قوهٔ متخیله است. با این‌حال شکلی که آن را بیان می‌کند رونوشت یا بدل نام دارد. این شکل بنا، ظهورش بر یک سطح در چشم نقش می‌بندد (کانت، ۱۳۹۳: ۲۶۴). بنابراین جای ایده‌ها و شکلی که آن را بیان می‌کند در مخیله و سطح ظهور آن بر باصره است.

بوستان‌آرایی به معنی تزیین زمین با سبزه‌ها، گل‌ها و بوته‌ها است که آرایش‌یافتن بر اساس ایده‌های معینی از الزامات این نوع نقاشی است. افزون براین، نقاشی به معنای گسترده، هنر تزیین اتاق و هنر لباس پوشیدن را با هدف سرگرم کردن قوهٔ متخیله در بازی آزاد با ایده‌ها در برمی‌گیرد. در هنر تجسمی، روح هنرمند به‌واسطهٔ اشکال آن، بیانی تجسمی برای موضوع اندیشه و شیوهٔ اندیشیدن آن پیدا می‌کند (کانت،۱۳۹۳: ۲۶۶). به نظر کانت، موسیقی به تأثرات متمایل است. موسیقی بنا به نوع استدلال، می‌تواند هنری زیبا یا مطبوع در نظر گرفته‌شود. موسیقی در کنار خطابه با هدف عوام‌فریبی، در پایین‌ترین سطح دسته‌بندی کانت از هنرها قرار می‌گیرد (کانت، ۱۳۹۳: ۲۷۲). از منظر او اگر صرفاً به نقش موسیقی در پرورش ذهن و گسترش قوا نگریسته شود، به دلیل بازی با تأثرات حسی پست‌ترین هنرهاست (ن. ک کانت، ۱۳۹۳: ۲۷۲-۲۷۳). در مجموع، آثار هنری به‌واسطهٔ ایدهٔ زیباشناختی یعنی ایده‌های پشت شهود که بیرون‌کشیدن آن کار تخیل است با مفاهیم حوزهٔ عقل ارتباط می‌یابد. اندیشیدن از خود شهود برنمی‌آید. به حوزهٔ دیگری ربط دارد و با نمادها در اثر هنری به قاعده تأمل و اندیشیدن سوق داده می‌شود. از حیث ارتباط با مفاهیم و ایده‌ها شعر در مرتبهٔ اول، بعد نقاشی و سپس موسیقی قرار می‌گیرد. کانت بر این اساس می‌تواند سلسله‌مراتبی عمودی بسازد که دارای بالاترین و پایین‌ترین سطح است. نقاشی از این حیث، در میان این سلسله‌مراتب قرار گیرد.

زیباشناسی دلوز و نظام هنرها نزد وی

حیات علمی دلوز بین ۱۹۴۵ تا ۱۹۹۵ بوده است. در دورهٔ سوم یعنی ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۵ طی ۱۵ سال قبل از مرگش به هنر و علوم انسانی در میدانِ فلسفه‌ورزی‌اش توجه بیشتری مبذول داشت. در «فلسفه چیست؟» توجه به آفرینش ادبی و فلسفی به اوج می‌رسد. شاید بتوان علاقه به ادبیات و سایر هنرها به خصوص نقاشی، موسیقی و سینما را مرهون همان تدریس در دانشگاه پاریس۸- ونسان سن دُنی دانست. بنا به گفتهٔ خود دلوز در مصاحبه با کلر پرنه در این دانشگاه از هر قشر دانشجویی وجود داشته است. به نوعی اداره‌کردن کلاسی با همه قشر دانشجو یک حس قوی موسیقیایی می‌طلبیده؛ زیرا این امر مستلزم ایجاد هماهنگی خاص بین افراد با ریتم‌ها و توان‌های متفاوت بوده است. افزون براین، می‌توان برای او در این کلاس‌ها سیمای بلاغی خاصی را نظر گرفت و ترفندهای اجراگری او را مد نظر قرار داد.

دلوز تجربه‌گرای استعلایی است و دنبال شرایط تحقق تجربهٔ هنر درون خود آن می‌گردد نه در سطحی فراتر. نحوهٔ اندیشیدن او به دلیل در نظر گرفتن سطح درون‌ماندگاری، با کانت متفاوت است. کانت سطحی فراتر در قوای عالی را در نظر می‌گیرد که شروط استعلایی و پیشینِ تجربه از آن می‌آیند. زیباشناسی دلوز دو انشعاب مهم را در بر می‌گیرد؛ یکی از انشعاب‌ها به نظریهٔ هنر اختصاص دارد؛ دیگری به احساس و منطق آن به‌عنوان یکی از وجوه زیباشناسی. دلوز به یاری نقاشی و هنر مسائل فلسفی خود را که جدا از هستی‌شناسی‌اش نیست، انضمامی‌تر می‌کند. بسیاری از مسائل زیباشناسی دلوز مانند تجربهٔ حسی، احساس و ریتم متناظر با وجه یا نحوهٔ هستن هستنده‌ها در سطح درون‌ماندگار است. همچنین با توجه به مفهوم شور، شدت، بدن بدون اندام، شدن و نگاه به نیروها است که بازنمایی، تعریف هنر، حقیقت و زیبایی را وابسته به این مفاهیم تعریف می‌کند. حقیقت، حقیقت مرئی‌کردن نیروها است و زیبایی چیز شگفت‌آور شناخت‌ناپذیری است که از بطن آشوب به‌هم ریختنِ آرامش کلیشه‌ها ساخته می‌شود. «وقتی که هنرمند آن را ساخت، شناختن آن کار همه کس نیست، برای شناختن آن باید آشوب از سرگذراندهٔ هنرمند

را درون خود تکرار کنیم» (ن .ک به موام، ۱۳۹۴: ۱۱۸). در زیباشناسی دلوز ریتم بحث مهمی است. او در طرح مبحث ریتم از مطالب هنرمندان مدرن مانند پل کله، سزان، بیکن و نیز موسیقی‌دانی به نام اولیویه مسیان[۱۱] یاری می‌جوید. در این مبحث که در لحظات مختلف آفرینش هنری و نیز در سطح ترکیب‌بندی زیباشناسی مطرح می‌شود، از نظرات آن‌ها برای تأیید مدعای خود بهره می‌برد. ریتم موردنظر دلوزی نه‌تنها تنظیم‌کنندهٔ نسبت‌ها در اثر هنری بلکه ناظر به سایر نسبت‌ها مانند رابطهٔ مخاطب با اثر هنری هم هست. از ریتم وجودی هنرمند و نسبت‌ها و ترکیب‌هایی می‌گوید که برقرار ساخته یا می‌سازد.

مباحث منتخب مربوط به نظام هنرها از کتاب «فرانسیس بیکن: منطق احساس» (۱۹۸۱)، «درس‌گفتارهای نقاشی»، (۱۹۸۱) «فلسفه چیست؟» (۱۹۹۱) نشان می‌دهد با توجه به گونه‌های مختلف بحث دربارهٔ انواع هنر براساس معیارهای گوناگون یک حکم کلی دربارهٔ نظام هنرها نزد او نمی‌توان داد. برای دلوز هنر در معنای تجربه یعنی بیان شدت یا تفاوت مطرح می‌شود که مبنای آن ریتم است. هنری که به‌واسطهٔ این ویژگی پاتوس و لوگوس در آن یکی می‌شوند؛ از سویی تجربه‌گرا و آزمونگر و از سوی دیگر به همان میزان اندیشگر است. تمرکز بر نقاشی این بحث را روشن‌تر می‌کند.

دلوز در کتاب «فرانسیس بیکن: منطق احساس» (۱۹۸۱) بسیاری از مسائل زیباشناسی را طی مطالعهٔ دقیق آثار بیکن طرح ریخت و معتقد بود «نقاشی به شیوهٔ خاص خود در منطق احساس دست به آزمون‌گری می‌زند» (اسمیت، ۱۳۹۹ : ۴۶۹). وی با این کتاب، احساس را دوباره به مرکز بحث‌های زیباشناسی آورد. برای آن منطقی پی‌ریخت و آن را به‌عنوان وجهی رادیکال از عقل خواند. دلوز در طرح منطق احساس یا ریتم نقطه عطف بسیار درخشانی را پیمود؛ زیرا منطق و اندیشه را در جوار نااندیشیدنی یا آنچه حس‌شدنی است و به عبارتی شدت محض قرار داد. بدین ترتیب سلسله‌مراتب حس و عقل فروریخت و ویران شد.

نظریهٔ زیباشناختی دلوز از نظرگاه آفرینشگری و تکوین شرایط تجربهٔ هنری و زیباشناختی نوشته شده‌است؛ همانطور که ذات، معنا و ایده در تفکر او از پیش مقرر نیستند، بلکه آفریده می‌شوند. دل‌مشغولی دلوز در زیباشناسی بدین صورت قابل تبیین است: «نظریهٔ صورت‌های تجربه به‌مثابهٔ هستی امر محسوس، اثر هنری به منزلهٔ آزمونگری و به‌مثابهٔ هستی ناب احساس» (اسمیت، ۱۳۹۹ : ۲۰۷). بدین‌ترتیب منطق احساس دلوز دو نیمهٔ گسسته زیباشناسی را دوباره گِرد هم آورد. اثر هنری با ترک قلمروی بازنمایی تبدیل به عرضهٔ تجربه شد و تجربه‌گرایی استعلایی دانش امر محسوس گردید. اصول تکوینی حساسیت اصول ترتیب اثر هنری نیز گشتند که از دل خود اثر هنری برمی‌آمدند (See Smith, 1996: 48-49). تجربهٔ هنر، متناظر با تجربهٔ واقعی طرح شد و نه صرفاً تجربهٔ ممکن. اندیشیدن نیز از خلال تجربه صورت گرفت. در واقع مسائل هستی‌شناختی دلوز، با مسائل هستی امر محسوس و هستی ناب احساس در هنر، متناظر شدند. به همین دلیل هنری برای دلوز در درجهٔ اول اهمیت است که ایده یا شرایط تحقق آن از دل خود ماده یعنی احساس یا شدت بیرون بزند.

آثار هنری هر یک به نحوی گردهم‌آیی یا وحدت کثرت‌های اشتدادی را یک‌باره در نمودار در یک اثر تعیین می‌کنند. آن‌ها نشان‌دهندهٔ وحدتی از دست‌رفته یا تمامیتی مضمحل نیستند. نمی‌توان اجزای آن‌ها را با منطقی دیالکتیکی کنارهم آورد. «اثر هنری نه اجزایی را وحدت اندام‌وار می‌بخشد همچون نظر هرمنوتیسین‌های کلاسیک؛ نه تمامیتی را بر عناصر و اجزا تحمیل می‌کند. اثر هنری تولید تفاوتی جدید است» (اسمیت، ۱۳۹۹ : ۲۰۶). از این رو، مبنای ایجاد تفاوتی جدید نموداری است که فرمول گذر از داده‌های فیگوراتیو و روایی را بر اساس ریتم و هماهنگی نیروها به‌عهده دارد.

ریتم و هنرها

به طور کلی ریتم فرمی است مستقر در مکان و آمیخته با زمان؛ بدین معنا ریتم هم‌زمان ثابت و سیال، ایستا و پویا است. ریتم به ایده ساختار، ترکیب‌بندی، تکرار، تناوب و در آخر به یک عدد ارجاع دارد. ریتم نوعی عدد زنده است. همواره، عدد در همهٔ انواع ریتم حضور دارد اما عدد جزئی از پدیدهٔ مبتنی بر ریتم نیست و می‌توان گفت در ناخودآگاه این پدیده جای گرفته‌است. سه پارامتر برای بیان بهتر ریتم عبارتند از: ساختار: مکانی‌ست. تناوب: زمانی‌ست. جنبش: ساختار را از شکل می‌اندازد و تناوب را بهم می‌زند (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۴۲).

دلوز سلسله‌مراتب را مغاک یا گودال سیاه می‌دانست و معیارهای متفاوتی برای اندیشیدن به ارتباط هنرها برمی‌گزید. یکی از معیارها ریتم در مقام مفهوم تصویری است که در بخش مبانی‌نظری به آن اشاره کردیم. در ریشه‌شناسی اصطلاح ریتم در مقابل فرم قرار می‌گیرد. ریتم در دو سیطرهٔ هنر جریان دارد و از آشوب، بذر نظم و هماهنگی، جهان جدید را بیرون می‌کشد. از این چشم‌انداز، هم عامل مشترک تمام هنرها محسوب می‌شود و هم شیوه‌های زیستن هنرمند را رقم می‌زند. با ابتنا بر این توضیح می‌توانیم ریتم را در هنر و زیباشناسی در توازی با مفاهیم هستی‌شناسی دلوز مطالعه

کنیم. ریتم مانند ایده‌ای است که از احساس چون امر اشتدادی بر می‌آید که یکباره جذب می‌کند یا دفع می‌کند. لایب‌نیتس به «نمی‌دانم چه» توضیح ندادنی در هنر اشاره می‌کند که عامل جذب به هنر یا دفع از آن را می‌سازد (همرمایستر، ۱۳۹۹: ۳۵) که شاید همین بُعد اشتدادی و ریتمیک در پس ظاهر ایستای آثار هنری باشد.

ریتم بنیادی است که می‌توان به‌واسطهٔ آن هنرهای‌زیبا را ضمن حفظ تفاوت‌شان به هم مرتبط کرد. با تکیه به ریتم و گشتالتونگ یعنی فرم در حال فرایند یا فرایند شکل‌گیری فرم، رابطهٔ صورت و ماده به دو صورت منفک از هم دیده نمی‌شود و به هم مرتبط می‌گردند. ماده در بردارنده تقابل ساده‌ای در برابر فرم نیست که بتواند صورت‌هایی بپذیرد. رابطهٔ صورت و ماده به صورت روند مدولاسیون پیوسته‌ای تعریف می‌شود که نشان می‌دهد صورت‌ها اشکالی ثابت نیستند بلکه تکینگی‌های ماده آن‌ها را تعیین می‌کند (آفرین، ۱۴۰۲: ۲۲۸). تکینگی‌های اشتدادی هستند که روند صورت‌زدایی و تغییر صورت را تحمیل می‌کند. برای پرهیز از خطر فرمالیسم که در فیگوراسیون به فرم ابژه‌ها و ارتباط آن‌ها مربوط است به سمت نسبت ماده-نیرو حرکت، صورت می‌گیرد. «نسبتی که برساخته کیفیاتی اشتدادی و انرژتیک است که نه‌تنها عملکرد را ممکن می‌کند بلکه به طور مستمر آن‌را تغییر هم می‌دهد» (اسمیت، ۱۳۹۹ : ۱۹۸). ریتم، نقاشی را به هنری زمان‌مند تبدیل می‌کند.

با توجه به این جمله دلوز که «با سرعت و کندی بین چیزها لیز می‌خوریم و به چیزهای دیگر متصل می‌شویم: هرگز آغاز نمی‌کنیم و هرگز هیچ لوح سفیدی نداریم بلکه لیز می‌خوریم و به میانهٔ چیزها وارد می‌شویم و ریتم‌ها را به دست می‌گیریم یا اعمال‌شان می‌کنیم» (دلوز، ۱۳۹۲ (ب): ۱۳۴). مشخص می‌شود اثر هنری پیامدِ روابط تفاوت‌محور است. محصول، وحدت‌یابی تفاوت‌ها نیست، بلکه تولید تفاوتی جدید است. «اثر هنری سنتزهایی میان عناصری برقرار می‌کند که ارتباطی با هم ندارند و تفاوت خود را در ابعاد خودشان حفظ می‌کنند» (اسمیت، ۱۳۹۹: ۲۰۶). نقاش در سطح ترکیب‌بندی ریتم و پویایی‌های زمانی-مکانی چیزها را تنظیم می‌کند. از این‌رو، او بیش از هر چیز یک ریتم‌دهنده است و بیشتر از اینکه بخواهد ضرب یا سرعت مفهوم یعنی یک ضرب همگون را ارائه بدهد در حال تنظیم‌کردن ریتم متفاوت و ناهمگون چیزها است (دلوز، ۱۳۹۶: ۱۳۹-۱۳۸). دلوز دربارهٔ موسیقی معتقد است صداهای موسیقی از عمق جهان و گسترهٔ آشوبناک نامحدود آن می‌آید. موسیقی یعنی «ترکیب‌بندی سرعت‌ها و کندی‌ها بر صفحه. به همین ترتیب فرم موسیقایی به نسبتِ پیچیده بین سرعت و کندی ذرات صدا بستگی خواهند داشت» (دلوز، ۱۳۹۲ ب: ۱۳۴). در موسیقی هم، تأکید بر نسبت ریتمیک هماهنگ‌کنندهٔ حرکات ذرات صدا وجود دارد. هماهنگی حسی نوازنده‌ها در یک همنوازی بداهه در قالب یک بدن بدون اندام، که همه تن گوش شده، با بدن بدون اندام دیگر مبتنی بر هماهنگی ریتم صورت می‌گیرد. در زیباشناسی دلوز دغدغه هنرمند چه در نقاشی و چه در موسیقی به دست‌گرفتن ریتم‌ها یا اعمال آن‌ها در میانهٔ قطع جریان سیال داده‌ها (خطوط و رنگ‌ها، نورها، اصوات و کلیشه‌ها) است.

به‌علاوه این متفکر، در «درس‌گفتار نقاشی» در پاسخ به این‌که چرا نقاش، نقاشی و نه موسیقی را انتخاب می‌کند؛ او دلیل وجودی خود را در این اقدام می‌بیند زیرا باید به نوعی یقین رسیده باشد. یقین به معنای خود-آگاهی یا زیستن توانی است که به حدِ نهایی خود رسیده است (Deleuze,1981/03/3). این امر حاکی از سهم‌شدن ریتم وجودی هنرمند در آفرینش هنری است. همچنین کارآموزی بلند مدت او بر اساس ترکیب نسبت‌هایی که پیش‌تر برقرار کرده و در او مسلط شده‌است، در آفرینش هنری مؤثر است. بنابراین هستی اثر نقاشی مبتنی بر ریتم انقباضی-انبساطی یا وحدت‌بخش-جداساز و مواردی از این دست بین امور نامتجانس و ناهمگون شکل می‌گیرد. هستی خود هنرمند به عنوان هستنده‌ای که بر اساس پویایی‌های زمانی-مکانی ریتم وجودی خود را می‌یابد، توازی با مباحث هستی‌شناسی دلوز را ناگزیر می‌کند. به‌موازیِ رابطهٔ هستی‌شناسیِ تفاوت دلوز و سلسله‌مراتب هنرها، می‌توان نسبت هنرها را بر اساس تفاوت درجه‌های ریتمیک آثار هنری در یک سطح مطرح کرد. سطحی که خود درجه‌های متغیری دارد. بنابراین تفاوت هنرها نه از حیث نوع بلکه از سنخ درجهٔ شدتی است که حین برقراری نسبت‌های میان امور ناهماهنگ پیدا می‌کنند. اینکه کدام یک شدت‌مندتر هستند، کدام یک با امر حاضرِ نادیدنی و فهم‌ناشدنی یکباره اثر می‌گذارند، آن‌ها را ممتازتر می‌کند. سایر هنرها از این حیث شدت‌مندی و ریتم در نسبت با آن‌ها قرار می‌گیرند. این نسبت‌ها در وهلهٔ اول سلسله‌مراتبی نمی‌سازد و مثل ریزوم به صورت افقی در یک سطح پیش می‌رود. هنری ممتاز بسته به ترکیب‌هایی که می‌سازد و با آن کلیشه‌ها را وامی‌نهد به سطح می‌آید و کلیشه که می‌شود از سطح به زیر می‌رود. «به محض اینکه یک نقاش چیزی را پیدا کرد تبدیل به کلیشه می‌شود و امروز کلیشه با سرعت تمام تولید می‌شود، بازتولید بی‌نهایت کلیشه‌ای که فوق العاده سریع مصرف می‌شوند» (Deleuze, 1981/3/31). کلیشه‌زدایی شرط اندیشیدن

از طریق هنر است. در حالی‌که همهٔ چیزها حتی آثار هنری، بدن دارند؛ درکِ اثرگذاری یکباره ریتم یک بدن و اثرپذیری آن، به توضیح بدن و بدن بدون اندام نیاز دارد که در ادامه بدان پرداخته خواهدشد.

بدن و نیروها، قاب‌زدایی در هنرها

دلوز (و گتاری) دربارهٔ نقش بدن نزد اسپینوزا تحقیق می‌کنند. نزد اسپینوزا اتیولوژی، یعنی نقش علی-معلولی[12] بدن به اتولوژی یا رفتارشناسی[۱۳] (شناخت الگوهای رفتاری جانداران و جانوران) تبدیل می‌شود. رفتارشناسی مبتنی بر ریتم و پویایی‌های زمانی-مکانی هستنده‌ها ارائه می‌گردد. ما چیزی دربارهٔ یک بدن نمی‌دانیم مگر این‌که بفهمیم بدن چه می‌تواند انجام دهد و حال‌مایه‌های[۱۴] آن، چه هستند. آن‌ها چگونه وارد ترکیبی از دیگر حال‌مایه‌ها می‌شوند (Deleuze and Guattari, 1987:257). در نتیجه بدن و فردیت بدن این طور مشخص می‌شود: نسبت مرکب حرکت و سکونی که در خلال تغییراتی که همهٔ اجزای بدن را متأثر می‌کند، باقی می‌ماند (دلوز، ۱۴۰۱ : ۴۳) و حفظ می‌شود. بدن ضرورتاً ترکیبی از بی‌نهایت پاره است. انواع متنوعی از نسبت‌ها باید با هم ترکیب شوند تا فردیتی را در یک مرتبهٔ خاص شکل دهند و در هر یک از این سطوح، فردیت بر اساس نسبتی از حرکت و سکون تعریف خواهد شد (دلوز، ۱۴۰۱ : ۴۳). در این بحث حتی اثر هنری خاص به منزلهٔ بدن می‌تواند مبتنی بر نسبتی ریتمیک و رابطه‌ای شدت‌مند به صورت ممتاز از میان سایر آثار سربرآورد و فردیت منحصر به فردی را در درجه‌ای خاص سامان دهد.

به‌طور خلاصه بدن برای دلوز از دو وجه مورد نظر است: یکی از وجه نسبت‌هایی که بین اجزا یا پاره‌ها شکل می‌گیرد و فردیت آن‌را تعریف می‌کند و دیگری اثری است که بدن (بدون اندام) بر دیگر بدن‌ها می‌گذارد یا تأثیرهایی که می‌گیرد (دلوز، ۱۳۹۲ الف: ۱۳۳). در ادامه می‌توان از تنظیم شدن ریتمیک نسبت‌های برسازندهٔ بدنِ اثر و بدنِ مخاطب گفت. در این حالت آنچه بدنی را به‌مثابهٔ فیگور پدیدار می‌کند «نسبت میان نیروها» است. نیرو امری اشتدادی است. «هر بدن (بدون اندامی) محصول تصادفی نیروهایی است که آن‌را تألیف می‌کنند» (دلوز، ۱۳۹۱: ۸۵). بدن بدون اندام، به عنوان اصطلاحی برگرفته از آنتونن آرتو،[۱۵] به‌مثابهٔ میدانی از نیروها و موج‌ها، به جای اندام مشتمل بر سطوح و آستانه‌ها است (ن. ک دلوز، ۱۳۹۰ الف: ۹۶). نه اینکه بدن، اندام نداشته باشد بلکه در نتیجهٔ درهم‌آمیزیِ نیروها و شکل‌گیری نسبت حرکت و سکون، یا انقباض و انبساط و مانند آن، اندام خاصی را می‌طلبد که تمام بدن به آن اندام تبدیل می‌شود. «بدن بدون اندام، بدون سازماندهی است، اندام دارد اما ارگانیسمِ به‌منزلهٔ کل هماهنگ، یکپارچه، تنظیم‌شده با حواس نیست که در ارائهٔ گزارشی از جهان خارج با هم عمل می‌کنند» (Bogue , 2003: 124).

بحث نیروها باعث می‌شود قاب هنرها به خارج گشوده شود. از این رو مخاطب «بدون مرئی‌کردن آنچه هنوز در تصویر مرئی نیست از حالت تماشاگر منفعل خارج نمی‌شود» (کرتولیکا، ۱۴۰۰: ۱۱۶). دلوز معتقد است، قاب بر همهٔ هنرها تحمیل می‌شود. حالا باید دید منظور از قاب چیست؟ همهٔ هنرها با نوعی قاب‌گرفتن همراه هستند. آنچه خارج از قاب باقی می‌ماند در محدودهٔ اهمیت افعالِ جهان، نمی‌گنجیده است. قاب مسئلهٔ مشترک همهٔ هنرهای تصویری است. دلوز در این باره می‌گوید: «قاب[۱۶] نافی است که تصویر را به بزرگداشت آنچه از آن قاب کنار گذاشته شده یا حذف شده، وصل می‌کند» (Deleuze and Guattari, 1994: 187). این جمله نشان می‌دهد هنرمندان باید آنچه را از قاب اهمیت اقتضائات عمل بیرون می‌ماند به درون قاب بیاورند. به تعبیر دیگر بیشتر تمرکز دلوز بر خارج از قاب است، آن‌هم نه با نفی کردن؛ زیرا «خارج از قاب نوعی نفی‌کردن نیست. خارج از قاب اشاره دارد به آنچه نه دیده و نه فهمیده می‌شود؛ اما با این حال حاضر است. حضوری که حتی نمی‌توان گفت وجود دارد» (دلوز، ۱۳۹۲ الف:۳۲)، اما فشار می‌آورد.

کلیشه‌زدایی در نقاشی

دلوز در کتاب «فرانسیس بیکن: منطق احساس» بر اساس مفهوم بدن و بدن‌زدایی، هنرهای تصویری را تقسیم‌بندی می‌کند و هم، هنرها را نسبت به نقاشی می‌سنجد. با مؤلفه قاب و اشاره به چیزی نادیدنی و فهم ناشدنی که حاضر است، نقاشی بهتر از عکاسی می‌تواند در بدن‌زدایی نقش داشته باشد و به نیرو و شدت چیزها به جای وجه امتداد و بُعد آن نظر بدوزد. با توجه به بحث‌های بیکن، نتیجه می‌گیریم خود دلوز با توجه به این‌که ظرفیت‌های عکس دربارهٔ فراروی از فیگوراسیون و نیز بازنمایی را می‌داند به عکاسی زیاد خوش‌بین نیست. از زبان بیکن می‌گوید که آن‌ها چندان ارزش زیباشناختی ندارند. توجیه‌اش این است که احساس را به سطحی واحد فرو می‌کاهند. اغلب، عکاسی درجه‌بندی احساس را به یک سطح فرومی‌کاهد و نمی‌تواند تفاوت سطوح تشکیل‌دهندهٔ احساس را در نظر بگیرد (دلوز، ۱۳۹۰ ب: ۱۲۳). اگر هم بخواهد سطوح احساس را به وجود آورد یا بگشاید با از ریخت‌انداختن کلیشه‌ها و با تخریب و تحریف تصویر به این

امر موفق می‌شود. از ریخت انداختن کلیشه‌ها مانند خاکستر نیمه‌خاموشی است که هر لحظه ممکن است گُر بگیرد و به عرصهٔ کلیشه‌ها بازگردد؛ در ضمن، کارِ رسانهٔ عکاسی را کمک به عمل نقاشان برای کلیشه‌هازدایی می‌داند. عکس‌ها بیشتر در چهارچوب قواعد ارگانیک و بازنمایی باقی می‌مانند. از سویی عکاسی به توان تغییری که در نقاشی است، مجهز نیست. از سوی دیگر، عامل رهایی نقاشی از فیگوراسیون محسوب می‌شود. در دوران مدرن عکاسی چنین کمکی به نقاشی کرد. مانند مذهب در قرون وسطی که به نقاشی کمک کرد تا از فیگوراسیون رها شود. «تمایلِ مذهبی، فیگوراسیون را در گذشته آزاد کرد، همان‌گونه که عکس به کمک نقاشی مدرن می‌آید تا آن‌را از دست فیگوراسیون آزاد کند» (Deleuze, 2003: 13). یعنی عکاسی بدون اینکه بخواهد، برخلاف آنچه قصد دارد حرکت می‌کند. به‌علاوه، عکاسی با خود خطری به همراه دارد؛ خطری که حاکی از حکمرانی آن، بر قلمرو دیداری و از این طریق بر نقاشی است. عکاسی به طور کامل قادر به کلیشه‌زدایی به معنای به هم ریختن کلیشه، عبور از فاجعه-آشوب به واسطهٔ بذر-ریتم، پیدا کردن نمودار و قاعدهٔ تأمل و آفرینش امر متفاوت در اثر نیست. بیشتر در قید و بند کارکرد ناگزیرِ بازنمایی، تصویرپردازی یا روایت‌گری باقی‌می‌ماند و در این صورت خود، کلیشه‌هایی می‌سازد. به گفتهٔ دلوز «حتی اگر عکس فیگوراتیو بودن را وانهد، باز هم به عنوان داده‌ای مفروض، به منزلهٔ نوعی امر ادراک شده، فیگوراتیو باقی می‌ماند و از این جنبه در تقابل با نقاشی قرار می‌گیرد» (دلوز، ۱۳۹۰ ب: ۱۲۳). دلوز در «درس‌گفتارهای نقاشی» می‌گوید: «رابطهٔ نقاشی و فاجعه، را در موسیقی هم نمی‌یابیم» (Deleuze, 1981/3/31). صرفاً در نقاشی است که از «فاجعه‌های آشکار به فاجعه‌های پنهان می‌رسیم. از فاجعهٔ موضعی در نقاشی به فاجعه‌ای در کنش نقاش می‌رسیم» (Deleuze, 1981/3/31). بنابراین نقاشی از فاجعهٔ موضعی می‌گذرد و به فاجعه‌های پنهان می‌رسد، به همین ترتیب نسبت به عکاسی و موسیقی می‌تواند عمیق‌تر با کلیشه‌ها مبارزه کند.

در صورتی که تصاویر به معنی کلی، بتوانند با طی مراحل گفته شده، از داده‌های فیگوراتیو و روایی و نظام‌های انقیادساز مخاطب در موضع‌های سوژه‌ای[۱۷] رها شوند، کلیشه‌زدایی رخ داده و اندیشیدن با آن تصاویر ممکن می‌شود. تصویر کلیشه زنجیرهٔ ادراک شئ را به برانگیختن حال و واکنش متناسب با آن حال ختم می‌کند. ادراک، همواره کم می‌کند، چون ادراک، چیزهایی که به نفعمان یا متناسب با علاقه‌مان نیست، کم می‌کند. تصویر کلیشه، ما را بر اساس مقتضیات به واکنش وامی‌دارد؛ به آن‌ها «واکنش‌های باوقفه‌ای که قادر به ایجادشان هستم نشان می‌دهم» (مشایخی، ۱۳۹۲: ۶۲). تصویری رها از بند فیگوراسیون، با ارگانیسم و تمدن کلیشه‌ها مبارزه می‌کند؛ تمدنی که در آن حتی واکنش به کلیشه، ممکن است خود، کلیشه به وجود آورد. کلیشه‌ها از طریق ابژکتیوترینِ وجوه دانش در ما راه می‌یابند. بنابراین لازم است امپراتوری این‌گونه تصاویر بر امیال، احساس‌ها و اعمال‌مان را کنترل کنیم.

اندیشیدن با نقاشی

نقاشی در قیاس با عکاسی بیشتر می‌تواند از امپراتوری کلیشه‌ها بگریزد. «نقاش داده‌های فیگوراتیو و روایی را از میانِ آشوب-فاجعه، از طریق آشوب-بذر عبور می‌دهد، تا چیزی کاملاً متفاوت، یعنی امر واقع، پدیدار شود» (Deleuze, 1981/3/31)، کنش نقاشی به قاب محدود نمی‌شود، از آن بیرون می‌زند. نیرویی قاب‌زداینده، کنش نقاشی و تابلو را پشت سر می‌گذارد. در نتیجه خود تابلو به ساحت گشودهٔ نیروها تبدیل می‌شود (دلوز و گتاری، ۱۳۹۱: ۲۳۹). نیروی قاب‌زداینده یعنی آری گویی به نیروی نموداری که امر حاضرِ فهم‌ناشدنی و نادیدنی است و در بردارندهٔ بذر نظم جدید (امر متفاوت) خواهد بود. «نمودار فاجعه-بذر یا آشوب-بذر[۱۸] خواهد بود[...] نمودار تمام جنبه‌های قبلی را دارد، یعنی نسبت به شرایط پیش تصویری کشش دارد. از طرفی در قلب کنش نقاشی قرار می‌گیرد و از طرف دیگر دربردارندهٔ چیزی است که باید از آشوب-بذر بیرون آید»(Deleuze, 1981/3/31) به واسطهٔ ترکیبی برآمده از نمودار مبتنی بر ریتم نسبت‌های جدیدی از گسست جریان سیال داده‌ها بیرون کشیده می‌شود. ترکیبی مبتنی بر نمودار (زمان ناب) شکل می‌گیرد که امکان امر واقع است، «نمودار امکان‌های امر واقع[۱۹] است» (Deleuze, 1981/04/07)، نه خود امر واقع. نمودار گذر از امکان امر واقع به خود امر واقع یا امر واقع تصویری[۲۰] ممکن می‌کند. در این صورت بعد از محقق شدن آن، تصویری بازنماگریز، در جهان بازنمایی زاده می‌شود و در سپهر آن قد برمی‌کشد. نقاشی به واسطهٔ نسبت‌های انقباضی-انبساطی برقرارشده بین رنگ‌ها، روابطی زمان‌مند می‌سازد. بنابراین نقاشی هنری زمان‌مند است. «یک تابلو را باید پیشاپیش دارای ترکیب (سنتز) زمان درنظر گرفت. تابلو ترکیب‌های (سنتزهای) زمان را تجسم می‌بخشد. سنتزی از زمان که فقط برای نقاشی مناسب است» (Deleuze, 1981/3/31).

از حیث طی کردن مراحل کلیشه‌زدایی کاری که نقاشی می‌تواند انجام دهد، از عهدهٔ موسیقی برنمی‌آید. بنابراین نقاشی از این منظر نسبت به عکاسی و حتی موسیقی هنری شدت‌مند

و کلیشه‌زداتر محسوب می‌شود. نقاشی در مقام نافلسفه بعد از پاره‌شدن و گسست زنجیره‌های داده‌های فیگوراتیو و روایی، امکان‌های بی‌سابقه‌ای برای پاسخ به مسئله‌ای مختص حوزهٔ خودش می‌آفریند. نقاشی به اندیشه وامی‌دارد. توان عمل را تغییر می‌دهد. نقاشی فرایند گریز از موضع سوژه‌ای را پیشنهاد می‌دهد. مواضع سوژه‌ای که سازوکارهای قدرت تثبیت می‌کنند تا بدن‌های بدون اندامِ گریخته از درز و تَرَک‌های نظام مسلط و بالفعل را از شکل‌های جدید زندگی محروم کنند. (ن.ک کیشیک، ۱۴۰۱: ۱۵) به نظر دلوز با نقاشی می‌توان اندیشید؛ به‌واسطهٔ منطق خاص نقاشی، مفاهیم تصویری، نمودار به عنوان امکان امر واقع و نسبت نیروهایی که از بن‌بست فاجعه و متوقف شدنِ جریان سیال داده‌های فیگوراتیو و روایی از نقاشی بیرون می‌زند.

با این توان عمل، نقاشی به فلسفه کمک می‌کند. از آنجا که دلوز می‌پرسد: «نقاشی چه دارد به فلسفه بدهد؟ چه کمکی به فلسفه می‌کند؟ فلسفه چه انتظاری از نقاشی دارد؟» و بلافاصله می‌گوید: «چیزی که نقاشی به فلسفه می‌دهد فقط و فقط از عهدهٔ نقاشی برمی‌آید و نه موسیقی» (Deleuze, 1981/3/31). فلسفه به‌واسطهٔ نقاشی قادر می‌شود گذار از امکان امر واقع به خود امر واقع را توضیح دهد. دلوز در مواجهه با نافلسفه است که به آفرینش فلسفی یعنی خلق مفهوم تصویری مثل نمودار موفق می‌شود. در نتیجه نقاشی نسبت به سایر هنرهای بررسی‌شده مثل عکاسی و موسیقی ممتازتر خوانده می‌شود.

مقایسهٔ معیارها و سلسله‌مراتب هنرها در آرای دو متفکر

در این قسمت با توجه به جدول ۱ بر مبنای نحو اندیشیدن متفاوت این دو فیلسوف، نظر آن‌ها از حیث معیار طبقه‌بندی هنرها با محوریت نقاشی و نوع نظام هنرها با هم مقایسه شده‌اند.کانت ایده‌آلیست استعلایی است، درحالی‌که دلوز تجربه‌گرای استعلایی است. بین این دو، تفاوت فاحشی وجود دارد. اولی به پیشینی بودن (پیشاتجربی بودن) شرایط تجربهٔ هنری و زیباشناسی قائل است. دومی به تکوین (شکل‌گیری) این شرایط می‌پردازد. بر مبنای تفاوت در اساس اندیشیدن این دو متفکر هم معیارهای نظام هنرها متفاوت می‌شود و هم اطلاق نظام هنرها به ویژه برای دلوز با احتیاط بیشتری صورت می‌گیرد.

کانت بیشتر با معیار ایدهٔ زیباشناختی به تأثیر هنرها بر مخاطب اثر هنری صحه می‌گذارد و نظام سلسله‌مراتب هنرها را بر آن اساس ارائه می‌دهد. آفرینش هنرمند در مرکز توجه او نیست. این معیار موجب وحدت‌بخشی بین هنرها می‌شود. دلوز با معیار ریتم، نیرو و حساسیت اشتدادی نیروها به عنوان ماده اثر هنری، هم‌زمان بر چگونگی شکل‌گیری شرایط اثر هنری و قرارگیری هنرمند و مخاطب در میدان نیروی اثر تأکید می‌کند.

براین مبنا از نظر کانت، نقاشی هنری مکانی است؛ دریافت آن بصری است. انواع آن عبارت هستند از هنر ترسیم طبیعت یا نقاشی به معنای اخص و هنر آرایش فراورده‌های طبیعت یعنی بوستان‌آرایی و دکوراسیون داخلی (شامل تزیین اتاق و هنر لباس‌پوشیدن). بیانگری ایدهٔ زیباشناختی و نمادها فرصت اندیشیدن در آن فراهم می‌کند. در نقاشی می‌توان اندیشید، اما با نقاشی نمی‌توان اندیشید. نزد دلوز به‌واسطهٔ مفهوم ریتم برسازنده، نسبت‌های رنگ‌ها و نمودار نقاشی هنری زمان‌مند است که بنیادِ مکان‌مندی آن قرار می‌گیرد. انواع آن عبارت هستند از نقاشی روی بوم، نقاشی دیواری، موزاییک. دلوز از نیروها یعنی خاصیت اشتدادی ماده و حساسیت آن‌ها بحث می‌کند تا بتواند شرایط شکل‌گیری قواعد اثر هنری را بر اساس نمودار شرح دهد. به نظر او با نقاشی می‌توان اندیشید. در مرحلهٔ اول در نقاشی به‌واسطهٔ نمادها که با آن‌ها به ساحت دیگری مرتبط می‌شویم، نمی‌اندیشیم. در نقاشی، به‌واسطهٔ منطق خاص نقاشی، مفاهیم تصویری، نمودار یا نسبت نیروهایی که از بن‌بست فاجعه و متوقف شدنِ سیلان خطوط، رنگ‌ها و کلیشه‌ها بیرون می‌زند می‌اندیشیم.

از حیث ارتباط با مفاهیم و ایده‌ها شعر نزد کانت در مرتبهٔ اول، بعد نقاشی و سپس موسیقی قرار می‌گیرد. نزد کانت ایده‌های محض و مفاهیم پیشین در قوای عالی ذهن قرار دارند. به هر حال حساسیت و شهود تحت سلطهٔ قوهٔ عقل و کلیت فاهمه قرار می‌گیرد. ارتباط قوا در شناخت دارای بالاترین و پایین‌ترین سطح است. در نتیجه او بر اساس ایدهٔ زیباشناختی به عنوان معیاری وحدت بخش، می‌تواند سلسله مراتبی عمودی بسازد که مثل ارتباط قوا دارای بالاترین و پایین‌ترین سطح است. نقاشی در میان این سلسله‌مراتب قرار گیرد. نزد دلوز ریتم برسازندهٔ ایده به جای ایدهٔ زیباشناختی پشت شهود می‌توان سخن گفت. این معیار بیشتر بر اساس شدت‌مندی و کلیشه‌زدایی نقاشی را هنر ممتازی تبدیل می‌کند. هم‌چنین می‌توان در روابط بین هنرها قائل به درجه‌بندی بود. این‌چنین کثرت آن‌ها در عین هماهنگی حفظ می‌شود. این هماهنگی به معنای وحدت از سنخِ ارگانیک یا دیالکتیکی نیست. هماهنگی آن‌ها وحدتِ کثرت است. (جدول ۱).

جدول ۱. مقایسهٔ معیارها و سلسله‌مراتب هنرها در نظام هنرها نزد کانت و دلوز.

فیلسوف و قرن زندگی	گرایش فلسفی و ویژگی شاخص	معیار اصلی نگریستن به هنرها و ویژگی آن	نقطه تأکید معیار در نقاشی	انواع هنر نقاشی	ویژگی‌های برجستهٔ نقاشی بر اساس معیار	شرح نظام هنرها و نوع آن نزد دو فیلسوف
ایمانوئل کانت قرن هجدهم آلمانی	-ایده‌آلیست استعلایی - شرایط تجربه هنری و زیباشناختی را به صورت ماتقدم زیر سیطرهٔ قوهٔ عقل معرفی می‌کند.	-ایدهٔ زیباشناختی -ویژگی: وحدت بخش	ارتباط با مفاهیم و ایده‌های عقلانی از طریق نماد	هنر ترسیم طبیعت یعنی نقاشی به معنای اخص و هنر آرایش فراورده‌های طبیعت یعنی بوستان‌آرایی و دکوراسیون داخلی (تزیین اطاق و هنر لباس‌پوشیدن)	بیان ایده‌ها در شهود محسوس -نقاشی هنری است متکی به اشکالی در فضا - دریافت آن از طریق باصره صورت می‌گیرد.	-سلسله‌مراتبی و عمودی -دارای بستار -دارای بالاترین و پایین‌ترین سطح.
ژیل دلوز قرن بیستم فرانسوی	-تجربه‌گرای استعلایی -دنبال شرایط تجربهٔ هنری و استتیکی درون خود تجربه، ماده و احساس می‌گردد.	-ریتم - این معیار بیشتر بر اساس شدت‌مندی و کلیشه‌زدایی کثرت بخش است اما هماهنگی را در عین حفظ کثرت به وجود می‌آورد.	- حسا سیت نیروها -بدن بدون اندام.	-نقاشی روی دیوار -موزاییک -روی بوم	-متکی به نمودار و ریتم -مبتنی بر هیستری - دریافت آن از طریق بدن بدون اندام صورت می‌گیرد -قرار دادن اندام خاص درون بدن بدون اندام -تبدیل همهٔ بدن بدون اندام به آن اندام خاص مثلاً چشم.	-در سطح و افقی -گشوده -دارای نقاط ممتازی که در سطح رو می‌آیند.

(نگارنده، ۱۴۰۳)

نتیجه‌گیری

با یک معیار مشخص مثل انتقال افکار و ایده‌ها می‌توانیم اهم و مهم هنرها را در سلسله‌مراتبی نزد کانت مشخص کنیم. این معیار تعین می‌کند که نظام هنرهای کانت می‌تواند به روابطی وابسته باشد که نحو اندیشیدن سلسله‌مراتبی او را سامان می‌دهد. فراتر از صورت‌های محض زمان و مکان در سوژه عاملی برتر مثل مفاهیم و مقوله‌های محض فاهمه و نیز کنش‌های فاهمه و در نهایت با کنترل ایده‌های عقل، سطوح شناخت را در فلسفه او تعین می‌بخشند. ارتباط با این ایده‌ها و مفاهیم در ساحت دیگر به طرق غیرمستقیم در هنرها صورت می‌گیرد. ایدهٔ زیباشناختی ایده و مضمون پشت شهود است که هماورد ایدهٔ عقلی است و به‌واسطهٔ نماد با آن ساحت برتر مرتبط می‌شود.

به گفتهٔ کانت انواع هنر نقاشی ایده‌ها را از طریق اشکالی در فضا بیان می‌کند و آن را مکانی می‌کند. ایدهٔ زیباشناختی را در نقاشی می‌توان مثل اعلا و سرمشق خواند که به‌منزلهٔ مبانی هنر نقاشی در قوهٔ متخیله قرار دارد، اما شکلی که آن‌را بیان می‌کند، رونوشت یا بدل نام دارد که برحسب ظهورش بر یک سطح، در چشم نقش می‌بندد. در بیان ایده‌ها شعر از همه بالاتر است. نقاشی هم ایده‌های مجسم به شمار می‌آید و هنری است متکی به باصره؛ بعد موسیقی قرار می‌گیرد.

به نظر می‌رسد دلوز نوعی سطح (عمیق) و افق گشوده وابسته به نسبت‌های ریتمیک برای هنرها می‌سازد که بر مبنای حساسیت نیروهای اشتدادی و ایدهٔ برآمده از دل ماده و احساس، هنرها را درجه‌بندی می‌کند. دلوز با اتکا به انواع نیروها در نقاشی و دیگر هنرها می‌تواند بحث بدن بدون اندام را مطرح کند. تفکر کانت به عنوان ایده‌الیست

استعلایی مستلزماتی دارد که نمی‌تواند بر بدن در زیباشناسی خود تکیه کند؛ افزون‌براین، دلوز می‌گوید با نقاشی می‌توان اندیشید نه به‌واسطهٔ نمادها بلکه از طریق منطق احساس، مفاهیم تصویری، نمودار و قاعده‌ای که از دل فاجعه-بذر اثر هنری-نقاشی بیرون می‌زند. کانت به دلیل طرح ایدهٔ پشت شهودها و هماوردهای عقل، نمی‌تواند دنبال تکوینِ شرایط تجربهٔ هنری یا زیباشناختی درون خود اثر هنری باشد. بنابراین نزد او شرایط تجربهٔ هنری یا زیباشناختی به صورت پیشاتجربی یا با فرم‌ها و مفاهیم پیشاتجربی حمایت می‌شود هر چند غیرمفهومی باقی می‌ماند.

متفکر هر دورانی با توجه به مباحث غالب اندیشهٔ خود، سلسله‌مراتب هنرها را می‌سازد. فیلسوفانی مانند کانت، هنگام نگریستن به انواع هنرها براساس معیارها، سلسله‌مراتبی می‌سازند که به ترتیبی در راستای نظام عمودی فلسفه یا شناخت در تفکر آن‌ها دارای بالاترین و پایین‌ترین سطح است. در قرنی که قرار بوده به گفتهٔ فوکو، دلوزی باشد، این متفکر به مسائل و مفاهیم تفکر درختی و به سلسله‌مراتب‌سازی عمودی انتقاد دارد. بنابراین وقتی سلسه‌مراتب هنرها مطرح می‌شود با تکیه به روابط درون ماندگار در سطح (عمیق) نوعی درجه‌بندی بین هنرها بر اساس ریتم و شدت‌مندی به‌وجود می‌آید. درجه‌بندی جای سلسله‌مراتب در نظام هنرها را می‌گیرد. در نتیجه، متفکری که نحو اندیشیدن او نظام فلسفی سلسله‌مراتبی با قوای عالی و دانی را برنمی‌تابد از سلسله‌مراتب نظام هنرها نزد او سخن نمی‌توان راند.

در پایان برای تحقیق‌های آتی پیشنهاد می‌شود ارکان و مؤلفه‌های دیگری در مباحث زیباشناختی این دو فیلسوف یا فلاسفهٔ دیگر در ارتباط با نظام فلسفی‌شان مطالعه و مقایسه گردد. همچنین محققان، بر محوریت مجسمه، معماری نسبت دیگر هنرها در نظام هنرها را آن‌ها بسنجند. محققان چگونگی انسجام یافتن یا چندگانه شدن هنرها مثل شعر، نقاشی، مجسمه، معماری و موسیقی در نظام هنرها نزد هر یک از فلاسفه عمیق‌تر شرح دهند. تمرکز روی هریک از پیشنهادهای پژوهش فرصت و مجال دیگری می‌طلبد.

پی‌نوشت

3. Abbè charles Batteux
4. Les Beaux-Arts réduits à un même principe (1747)
5. Henri Maldiney

۶. لائوکون شاهکار مجسمه‌سازی دوران باستان بود که درسال ۱۵۰۶ م کشف شد و تجسم‌بخش دو مار غول پیکر بود که لائوکون و پسرانش را از پا در آوردند.

۷. برای مطالعه بیشتر درباره این مباحث رجوع کنید به (آفرین، ۱۴۰۲: ۴۰-۴۸)

8. On the Division of the Fine Arts
9. Arts of Speech
10. Formative Arts
11. Art of the Play of Sensations
12. Immaculate commerce
13. Olivier Messiaen
14. Etiology
15. Ethology
16. Affect
17. Antonin Artaud
18. Frame
19. Subject positions
20. Chaos-germe
21. les possibilités de fait
22. le fait pictural

منابع و مأخذ

- آفرین، فریده، موسوی لر، اشرف‌السادات، (۱۳۹۴). هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد ژیل دلوز با تأکید بر زیباشناسی. *شناخت*، ۷ (۲)، ۳۰-۷.
- آفرین، فریده. (۱۳۹۸). خوانش دلوز از عملکردهای تخیل کانتی با توجه به سنتزهای سه‌گانهٔ تفاوت و تکرار. *هستی و شناخت* ۶ (۱)، ۲۸۹-۲۶۳.
- --------. (۱۴۰۲). مطالعهٔ نظریهٔ نبوغ کانت در نقد سوم بر اساس معانی اصطلاح بیلدونگ. *غرب‌شناسی بنیادین*. ۱۴ (۱)، ۶۴-۳۰.
- اسمیت، دانیل وارن. (۱۳۹۹). **فلسفهٔ دلوز**. مترجم: سید محمد جواد سیدی. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.
- چوبک، پریا و اکوان، محمد. (۱۴۰۱). چگونگی ادراک، شناخت و تعامل در پرفورمنس تسخیر با رویکرد دلوزی. *پژوهش‌های معرفت شناختی*، ۲۳ (۱۱) ، ۴۳-۲۵.
- چوبک، پریا؛ اکوان، محمد؛ شریف‌زاده، محمدرضا و رهبرنیا، زهرا. (۱۴۰۰). واکاوی نگرش دلوز درباره هستی انسان و نسبت آن با مخاطب در هنر تعاملی. *پژوهش‌های فلسفی*. ۱۵ (۳۴)، ۹۹-۸۳.
- چوبک، پریا؛ اکوان، محمد و رهبرنیا، زهرا. (۱۳۹۹). خوانش بدن در نقاشی‌های پیکاسو با مفاهیم فلسفی دلوز. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. ۵ (۲) ، ۴۲-۳۰ .
- سوانه، پیر. (۱۳۸۸). **مبانی زیباشناسی**. مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: ماهی.
- دلوز، ژیل و فلیگس گتاری. (۱۳۹۱). **فلسفه چیست؟**. مترجم: پیمان غلامی و زهره اکسیری. چاپ اول. تهران: رخداد نو.
- دلوز، ژیل. (۱۳۹۰ الف). **فرانسیس بیکن، منطق احساس**. مترجم: بابک سلیمی‌زاده. چاپ اول. تهران: روزبهان.
- ---------. (۱۳۹۰ ب). **فرانسیس بیکن، منطق احساس**. مترجم: حامد علی‌آقایی. چاپ اول. تهران: حرفه هنرمند.
- ---------. (۱۳۹۱). **نیچه و فلسفه**. مترجم: عادل مشایخی، چاپ اول. تهران: نی.
- ---------. (۱۳۹۲ الف). **اسپینوزا: فلسفهٔ عملی**. مترجم: پیمان غلامی، چاپ اول. تهران: دهگان.
- ---------. (۱۳۹۲ ب). **یک زندگی... اسپینوزا، نیچه، هیوم، برگسون و ...** مترجمان: پیمان غلامی و ایمان گنجی. چاپ اول تهران: نشر زاوش.
- ---------.(۱۳۹۶). **انسان و زمان‌آگاهی مدرن**. مترجم: اصغر واعظی. چاپ اول. تهران: هرمس.
- ---------. (۱۴۰۱). **جهان اسپینوزا، درس‌گفتارهای ژیل دلوز، درباره اسپینوزا. ۱۹۸۱-۱۹۷۸**. مترجم: حامد موحدی، تهران: نشر نی.
- کارول، نوئل. (۱۳۹۲). **درآمدی بر فلسفهٔ هنر**. مترجم: صالح طباطبایی. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- کانت، امانوئل. (۱۳۹۳). **نقد قوه حکم**. مترجم: عبدالکریم رشیدیان. چاپ دوازدهم. تهران: نی.
- کرتولیکا، ایگور. (۱۴۰۰). **ژیل دلوز**. مترجم: مهرگان نظامی زاده. چاپ دوم. تهران: ثالث.
- کردنوغانی، مهدی؛ سلمانی، علی. (۱۳۹۸). دو روایت از تکوین مفهوم هنرهای زیبا: ارزیابی مجدد روایت کریستلر. *پژوهش‌های فلسفی*. ۱۳ (۲۹)، ۳۸۸-۳۶۱.
- کیشیک، دیوید. (۱۴۰۱). مقدمه مترجم در **مفهوم شکل زندگی نزد ویتگنشتاین**. مترجم: عادل مشایخی. چاپ اول، تهران: نگاه.
- گوتر، اران. (۱۳۹۵). **فرهنگ زیباشناسی**. مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: ماهی.
- گیجر، جیسون. (۱۳۹۲). **زیباشناسی و نقاشی**. مترجم: زهرا قیاسی. چاپ اول تهران: انتشارات رشد آموزش.
- مشایخی، عادل. (۱۳۹۲). **دلوز، ایده، زمان، گفت‌وگویی دربارهٔ ژیل دلوز**. چاپ اول. تهران: بیدگل.
- موام، سامرست. (۱۳۹۴). **ماه و شش پشیز**. مترجم: پرویز داریوش، چاپ چهارم. تهران: اساطیر.
- نریمانی، گلنار. (۱۳۹۱). *نظام هنرها در زیباشناسی کانت*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. راهنما: مسعود علیا، رشتهٔ فلسفه هنر، تهران، دانشگاه هنر.
- همرمایستر، کای. (۱۳۹۹). **سنت زیباشناسی آلمانی**. مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: نشر: ماهی.

- Batteux, Ch. (2015). **The Fine Arts Reduced to a Single Principle**. Translated with an introduction and notes by: James O. Young, Oxford: Oxford University Press.
- Bogue, R. (2003). **Deleuze on Music, Painting and The Arts**. London: Routledge.
- Deleuze, G. (Cours du 1981/03/31), Sur la peinture**,** Cours Vincennes - St Denis,transcription: Cécile Lathuillère et Szarzynski Eva, available at: *https://www.webdeleuze.com/textes/250*, (Retrieved: 11 March 2023).
- ---------- (Cours du 1981/04/07), Sur la peinture, Cours Vincennes - St Denis,transcription: Cécile Lathuillère et Szarzynski Eva , available at: *https://www.webdeleuze.com/textes/251*, (Retrieved: 11 March 2023).
- ---------- (2003). **Francis Bacon: The Logic of Sensation**. Trans: Daniel W. Smith, London & New York: Continuum.
- Deleuze , G. &. Guattari, F. (1987). **A Thousand Plateaus, Trans: Brian Massumi**, London: The Athalone Press.
- ---------- (1994). **What is Philosophy?,** Trans: Graham Bruchel and Hugh Tomlinson, London and NewYork: verso.
- Kristeller, P. O. (1951). "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I". *Journal of the History of Ideas*. 12(4), 496-527.
- Mortensen, P. (1997). **Art in the Social Order: The Making of the Modern Conception of Art,** US: State Univ of New York Press.
- Rodowick, D. N. (1994). "Impure Memesis or the Ends of Aesthetic",in **Deconstruction and The Visual Arts.** eds: Peter Brunette and David Wills, Combridge: Combridge University Press.
- Smith, D. W. (1996). "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality".In Paul Patton (ed.), **Deleuze: A Critical Reader**. New York: Blackwell.
- Shiner, Larry. E. (2001) **The Invention of Art: A Cultural History**, Illinois: University of Chicago press.

Received: 2024/01/07
Accepted: 2024/07/02

A Comparative Analysis of Effective Criteria on the System of Arts in the Aesthetics of Kant and Deleuze with an Emphasis on Painting

Farideh Afarin*

Abstract

The problem of the present research is to identify the different ways of thinking of two philosophers, Kant from the 18th century and the other Deleuze from the 20th century. Furthermore, what criteria and what perspective did they have for the system of arts? What results does this approach reveal about their relation to philosophical issues? The results of the research, based on the descriptive-analytic method, show that the most important criterion for Kant as a transcendental idealist is the expression of the aesthetic idea in the arts. Artistic painting is spatial, its perception is visual. The symbols provide an opportunity to think about the aesthetic idea. In terms of expressing the idea, it creates a hierarchy that is placed first in poetry and then, in painting with its derivatives. Kant validates the effect of arts on the audience of the artistic work with the criterion of aesthetic idea and presents the system of arts based on that. With Deleuze, as a transcendental empiricist, an inter-artistic concept like rhythm is considered. Due to this concept, painting is a temporal art. Deleuze discusses forces, that is, the intensity of matter. Receiving such an effect is done with a body without organs. In his opinion, one can think with painting, not through symbols to be connected to another field, but through the specific logic of painting, visual concepts, diagrams, or the relations of forces that emerge from the heart of the catastrophe based on the disruption in painting. With the criterion of rhythm, force and intensity and sensitivity of the forces as the material of the artwork, Deleuze simultaneously emphasizes how the artist's artistic creation and the place of the audience in the field of the artwork's force. His at0titude to the arts is not hierarchical. Hence, he regulates the gradation of the arts.

Keywords: System of arts, Criteria, Deleuze, Kant, Aesthetics, Painting

* Associate Professor, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran. *f.afarin@semnan.ac.ir*