
«آثری ملدینه: درباره ریتم و استتیک»

فریده آفرین*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۲۳

چکیده

واژه استتیک نزد ملدینه به دو معنا به کار می‌رود. یکی به معنای احساس و دیگری به معنای زیباشناسی هنری که درباره هنر و زیبایی بحث می‌کند. در هر دو شق نقطه مشترک حول محور مفهوم ریتم می‌گردد. با این محور به بررسی هر دو معنای استتیک خواهیم پرداخت. مسئله مورد بررسی چگونگی گذر از محدودیت ابژکتیویسم و سوژکتیویسم در استتیک با توسل به ریتم نزد آثری ملدینه است. اهم مفاهیم استتیک آثری ملدینه را ریتم، یک زمان - فضای درون - تا - خورده در ریتم، بحران، آشوب و تکوین بعد ریتمیک یعنی موتیف به عنوان شرط تجربه زیباشناختی شکل می‌دهد. به علاوه دو معنای استتیک یکی به معنای حسیات و دیگری تأمل در امر زیبا و تئوری هنر، در نقطه تشکیل درک زیباشناسی یا بعد ریتمیک در اثر هنری کنار هم می‌آیند. همانگونه که ریتم تنظیم کننده موقعیت هستند است، فعالیت است که کثرت داده‌ها را در سطح اثر هنری گرد هم می‌آورد، با کنار گذاشتن تعدادی، پاره‌ای از آن‌ها را درهم می‌تند و منجر به شکل‌گیری موتیف به عنوان شاکله‌ای می‌شود که اثر نقاشانه را تولید می‌کند. ریتم بر بنیاد بعد ریتمیک و درک زیباشناسی شکل می‌گیرد. استتیک ملدینه با شرح تکوین بعد ریتمیک یا موتیف به عنوان واکنش اول به آشوب داده‌ها و یا ماده و ریتم به عنوان دومین واکنش به آن، رویکردی پساکانتی دارد.

کلیدواژه‌ها: آفرینش، استتیک، اگزستانسیال، ریتم، بحران گشودگی، موتیف

مقدمه

آنری ملدینه فیلسوف پدیده‌شناس معاصر فرانسوی (۲۰۱۳-۱۹۱۲) است. در دانشگاه لیون زیباشناسی و فلسفه تدریس کرده و ژیل دلوز^۱ همکار او بوده است. در بحث‌های گسترده‌اش درباره هنر و پدیده‌شناسی مباحث همکار روان تحلیل‌گرش، لودویگ بینسوانگر^۲ را گسترش داده و از مفاهیم اروین استروس^۳ روانشناس پدیده‌شناس آلمانی نیز بهره برده است. از میان مفاهیم هایدگری بحث‌های اساسی خود را حول مفهوم گشودگی^۴ قرار داده است. ملدینه با تأکید بر هوسرل و هایدگر روی پدیده‌شناسی هنر به ویژه شعر و نقاشی تمرکز داشته و با اتخاذ رویکرد روان‌تحلیلی اگزیزستانسیال به برجسته کردن رابطه بین خلاقیت و اروتیسم نیز اهتمام ورزیده است. آثار متنوع او در زمینه هنر، ما را از رابطه ضروری دو جانبه پدیده‌شناسی و هنر آگاه می‌کند. به ویژه اینکه استتیک ملدینه قادر است با توسل به این ارتباط، فراتر از مؤلفه‌های زیباشناسی ابژکتیویستی و سوژکتیویستی حرکت کند. نگاه، گفتار و فضا؛ هنر و وجود؛ سزان و سن ویکتوار؛ نقاشی و حقیقت؛ هنر؛ روشنی‌گاه هستی^۵؛ ظهور اثر؛ گشودن هیچ؛ هنر بی‌پیرایه؛ میراث چیزها در اثر پونژ؛ پدیده‌شناسی امر ناممکن، چندی از این آثار هستند. در این میان طیف گسترده‌ای از آثار هنرمندان و دوره‌های مختلف تاریخ هنر را بررسی می‌کند. این مقاله در دو بخش تنظیم شده است: بخش اول یعنی ریتم کلید درک استتیک ملدینه است که در بخش دوم ارتباط‌شان تبیین می‌شود. در هر بخش مؤلفه‌های مهم و تعیین‌کننده توضیح داده شده‌اند. تلاش بر این است تا تمایز دو معنای استتیک را تا حد ممکن با تأکید بر زمینه‌های هایدگری تفکر ملدینه روشن کنیم و نقطه تلاقی این دو معنا را در لحظه آفرینش هنری توضیح دهیم.

۱. ریتم

براساس ریشه‌شناسی واژه یونانی، ریتم یعنی روتموس (Rythmos)^۶ به عنوان هیأت و پیکربندی اتم‌ها حین حرکت کاربرد دارد. ملدینه به ریشه داشتن ریتم در نظرگاه ارسطو اذعان دارد و می‌گوید از نظر ارسطو

ریتم نظم زمان است (۲۰۱۳: ۲۱۴) با تأکید بر این ریشه یونانی گویی همه تعاریف ریتم: «در دیدگاه ارسطو نهفته است، ریتم نظم و ترتیب زمان است. ریتم نظم و ترتیب یک دوره یا استمرار و پیامد یا تسلسل فواصل منظم است و با بازگشت یک علامت یا نشانه محسوس می‌گردد و بدین ترتیب کارکرد یا نقش و تشخیص زیباشناسی ایجاد می‌کند» (Sauvanet, 2012).

ملدینه با توجه به یک مثال تلقی از ریتم را از خطر در افتادن به یک تعبیر ساده و ابتدایی به مفهوم انتقال چیزها در مکان برحذر می‌دارد. وی می‌گوید: «جهش یک بز کوهی از به جای اول بازگشتن یک شخص متفاوت است. فرم حرکت به مفهوم ریتم که یک شخص اجرا می‌کند، قابل تقلیل به یک حرکت ساده انتقالی نیست» (Maldiney, 2007: 171).

بنابراین الزاماً حرکت، جابه‌جایی در مکان نیست که به واسطه طی کردن مسیری بتوان به آن پی برد. در اینجا حرکت با اندکی اغماض شبیه شکل - موج است. با یک موج ماده پیش نمی‌رود و در مکان حرکتی ندارد اما بالا و پایین می‌رود. این بالا و پایین شدن همان تپیدن از سطح دریاست که با آن «شکل - موج پیش می‌رود، اما ماده جابه جا نمی‌شود» (وولف، ۱۳۸۹: ۴۳). شکل - موج، ماده را به تپش و می‌دارد. اگر منظور از حرکت را جهش، تنش و گردهم‌آیی تنش‌ها و تغییرها در نظر بگیریم ... می‌توان به تغییر؛ تنش در جا و در حالت سکون نیز عنوان ریتم را اطلاق کرد. ریتم در شکل‌های زندگی و فرم‌های اگزیزتانس بدین معنا نیز به کار می‌رود و الزاماً به معنی حرکت و شکلی که حین حرکت پدیداری ایجاد می‌شود، نیست. در نتیجه ریتم مورد نظر ملدینه از حرکت پدیداری ناشی نمی‌شود. آنچه از ریتم می‌شناسیم جدای از ضرباهنگ زندگی، ریتم القایی یک اثر هنری و ریتم موسیقایی است. به گفته ملدینه ریتم را نباید با وزن و اندازه موسیقایی اشتباه گرفت، زیرا ریتم شرط ظهور و حضور است. ریتم عنصر بنیادین تجربه درجهان بودن است. افزون بر این، محسوس و دیدنی نیست، اما به عنوان شرط پدیداری، محسوس و قابل دیدن می‌کند. این نوع ریتم:



ریتمیک انبساط و انقباض بر اساس موتیف آن را بنیاد می‌نهد. به گفته ملدینه:

«آشوب نقطه خاکستری است نه سیاه و نه سفید نه سرد و نه گرم نه بالا و نه پایین نقطه بی بعدی که بین ابعاد گمشده است. [...] پل کله به زبان دیگر می‌گوید جهان (به معنای ریتم) از نقطه‌ای خاکستری از دل خود آشوب زاده شده است» (Maldiney, 2013: 205).

در حقیقت، گذر از آشوب دو مرحله دارد. شکل‌گیری موتیف، به عنوان اولین واکنش به آشوب، با حرکت انقباضی و انبساطی این بنیاد یا بستر را بنیاد می‌نهد. بدون این حرکت، آشوب همچنان باقی می‌ماند و اما «ریتم دومین واکنش به مغاک یا آشوب است.» (206 ibid: این ریتم سر می‌گیرد تا از محل ایجاد آشوب، که به معنی گسستی در جریان است، قطعه‌های بعد و قبل یک شکاف با هم تنظیم و در تطابق قرار گیرند. منظور از آشوب نه بی‌نظمی که آریتمی است و ریتم هم نه نظم که تنظیم شدن و در تطابق قرار گرفتن است.

درباره رابطه زمین و جهان در نظر هایدگر باید گفت در اثر هنری بین زمین و جهان تنشی در کار است. تنشی بین زمین به معنی ماده اثر هنری و جهان ظهور یافته یا ساختار آن برقرار است. پیکار یا تنشی که درون خط مرزنا، رقم زنده گشتالتی می‌شود که ساختاری را شکل می‌دهد. این پیکار خود را درون سنگینی سنگ یا سختی چوب یا تاش رنگ عقب می‌کشد و از وجه دیگر به سمت جهان اثر یا ساختار آن گشوده می‌شود. بر مبنای همین شکاف به تعبیری خط مرزنا (حد نما) «اثر هنری جهان را بنیان می‌نهد»^{۱۱} و زمین را عرضه می‌کند»^{۱۲} (Heidegger, 2005: 92). شکافی که اجازه نمی‌دهد هر یک از وجوه زمین و جهان بر یکدیگر تعدی کنند.

شکل‌گیری ریتم از دل آشوب پس‌زمینه در دیدگاه ملدینه منوط به موتیف است. آشوب در سطح اگزستانس به معنای داده‌های در هم و بر هم و کثیری است که تعیین نیافته‌اند و به معنای آشوب ماده و در حقیقت ناماده است. در مرحله عدم تمایز آگو و جهان هنوز جهان متمایز به ادراک در نیامده است و در مرحله این همانی قرار دارد. در مرحله رویارویی با توان هستی

«مفهومی آنتی‌نومیک^۷ است و متناقض و پارادوکس خود را در خود دارد. ریتم در موضوع و تم خاصی نمی‌گنجد، با سیستم نشانه‌گذاری قابل محدود کردن نیست... ریتم؛ بُعد یک فضای همه‌جانبه، یک فزونی بی‌کاستی و پُرپر است. خود را دگرگون می‌کند... و از طریق شکاف‌ها، گسل‌های خاص خودش، تحقق می‌یابد. از مشخصات ریتم این است که با گردهم‌آیی خود تکوین‌گر جهش‌های عناصر نامتجانس، متفاوت و دگرگون می‌کند» (Sauvanet, 2012).

عناصر سازنده ریتم در واقع وقفه‌ها نیستند، بلکه جهش یا تنش‌هایی هستند که عناصر به ظاهر گسسته را به هم مربوط می‌کند و از دل این وقفه‌ها بیرون می‌زند. در این مورد در بخش‌های مختلف به تناسب بحث توضیح خواهیم داد.

۱.۱. بنیاد و آشوب؛ ریتم

صحبت از ریتم با تأکید بر نسبت‌های متغیر؛ اما همیشگی صورت می‌گیرد (Maldiney, 2007: 72). همیشه باید نسبت یا رابطه‌ای باشد تا ریتمی وجود داشته باشد. با این مبنای، ریتم در بدوی‌ترین چیز، موتیف، یا بلوک احساس و تاش نقاشی، نیز وجود دارد. از آنجا که ریتم بر اساس بنیادی، شکل می‌گیرد به بنیاد خواهیم پرداخت. ملدینه در بحث ارگانیزم و محیط پیرامون و رابطه بین موتیف هنری و زمینه از بحث شلینگ درباره بنیاد بهره می‌برد و به تفسیر هایدگر درباره زمین، جهان و گشتل در اثر هنری التفات دارد. شرح اساسی بنیاد به تفسیر هایدگر در نوشته‌ای تحت عنوان رساله شلینگ در باب آزادی انسان، در سال ۱۹۳۶ به معنای پایه‌ای که دازاین در آن آزادی دارد و از سیطره کسان گسسته، برمی‌گردد. بدین ترتیب، بنیاد نزد شلینگ به معنای پایه، بستر، زمینه و نیز فرآیند بنیاد نهادن^۸ است. با تکیه به لحن شلینگ می‌توان گفت: «آشوب هم بنیاد اولیه^۹ و هم بی‌بنیاد^{۱۰} است، زیرا بنیان می‌نهد. بدون انبساط و انقباض، بستر تجربه، یک آشوب بی‌شکل و فرم باقی می‌ماند» (آفرین، ۱۳۹۴: ۱۱). در حقیقت ریتم وقتی از بستر این مغاک آشوبناک برمی‌خیزد، این آشوب بنیاد می‌شود و دو حرکت

بنیاد، تنش را برای شکل‌دهی به ریتم یا فرم در حال شکل‌گیری، تخته‌بند می‌کند (Maldiney, 1973: 157). ملدینه بعد فرمال اثر هنری، را به طور دقیق به مثابه بعد ریتمیک درک می‌کند. او در کتاب هنر و آگریستانس «شکل‌گیری یک فرم را جهشی^{۱۷} در فضا-زمان می‌داند، ... دگرذیسی فضا-زمان ... بر روی خودش» (Sau, 2012: vanet) فرم یک تای فضا است که از طریق آن فضا بر روی خودش دگرذیسی می‌یابد.

فرم در این معنا نه دلالت‌کننده است و نه قصدی. فضایش را با خودش می‌آورد و می‌برد. فضایی را می‌گشاید، آشکار می‌کند و لحظه‌ای تأثیربرانگیز^{۱۸} را در خود تا می‌زند؛ اما بازنمایی نمی‌کند. فرم از ماده پدیده‌شناسانه شکل می‌گیرد. «فرم، ریتم ماده است، مفصل‌بندی ریتمیک توان‌ها و تداوم‌های آن توسط تکنیکی است که خود ریتم بر می‌انگیزد» (Maldiney, 189: 2013). ماده پدیده‌شناختی با تلقی متعارف از ماده متفاوت است. این ماده، به تعبیری یعنی همان شرایط پدیدارشدن است که گاهی احساس رها از بند ابژه یا احساس زیسته است، و گاهی ماده پدیده‌شناختی همان نور یا عین پدیدارشدن است زیرا با وجود اینکه پدیدار نیست، اما پدیدار می‌کند. با این شرح، ماده هنری برای نمونه ماده موزاییک‌کاران راونا نور و در نقاشی چینی دوره سونگ^{۱۹} ماده ارتباط کوه و آب است. ماده، بنیاد موتیف هنری است، و موتیف؛ بنیاد یا بعد ریتمیکی را برای شکل‌گیری ریتم، بنیاد می‌نهد. مه‌یر شاپیرو به این ریتم ناپیدا در کنش نقاشی و آثار پل سزان^{۲۰} اشاره می‌کند: «ضربه قلم‌های کوتاه او عالمی تصویری بنا می‌کند که ما حس می‌کنیم در آن نیروهای عظیمی به‌کارند اینجا سکون و حرکت، تخالف و تجانس با قوت تمام بر کیفیت اشیا سنگینی می‌کند» (شاپیرو، ۱۳۶۹: ۳۲۷). این ریتم حاصل از انقباض و در هم‌فشرده‌گی ضربه قلم‌های موافق (از نظر توان، تن و لحن) و انبساط یا از هم‌گسسته‌گی ضربه‌های ناموافق به صورت رابطه تند و کند، حرکت و سکون و ... مرتب در دل هر ضربه‌قلم و تاش در تپش است. هر تاش، ضربه‌قلم و هر پاره‌کوچک‌تر و سطح رنگی بزرگ‌تر مرتب در حال تپیدن است و با تاش، ضربه‌قلم، پاره و سطح رنگی دیگر در حال

محض هم در سیلان یا جریان ابژه‌های به ادراک آمده شکاف می‌افتد جهان ادراکی با آشوب روبرو می‌شود و جهان نامتمایز از آگو جدا می‌شود. همچنین در استتیک هنری هم به معنی زمینه آشوبناک فیگور هنری است و هم حس‌یافته‌های درهم و برهم هنرمند که هنوز برای سامان دادن به آشوب پس‌زمینه اثر هنری چه در سطح تابلو و چه در جهان به قاب در نیامده هنرمند تعیینی نیافته است.

۲.۱. ریتم و فرم، فرم ریتم

از نظر ملدینه فرم همیشه در حال شکل‌گیری است. همین ویژگی، وحدت ارگانیک و پیرامون را فراهم می‌کند. گفتیم از نقطه نظر فضا، فرم مکانی، مکان مواجهه بین ارگانیک و محیط اطرافش است. اما از نظر زمانی فرم باید به مثابه تکوین اکنون (حضور) تمام زمان‌های ممکن را در بر می‌گیرد (Maldiney, 2013: 223). صورت دیگر هنری این دادوستد، در رابطه فرم هنری یا گشتالت از ماده دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان به فرآیند مجسمه‌سازی اشاره کرد که موتیف، شکل‌گیری حرکت دیاستولی و سیستولی سنگ است و با آن نقش از دل آشوب پس‌زمینه بیرون کشیده می‌شود. از این رو فرم از نظر ملدینه نه گشتالت که گشتالتونگ^{۲۱} است. «گشتالتونگ راه و یا روشی است که فرم را به وجود می‌آورد. نسبت به فرم بیرونی نیست بلکه تکوین آن است» (ibid: 216). در نتیجه ریتم (یا روتوموس) شکل‌گیری فرم،^{۲۲} تغییر و تحول دائم و متناوبی است که ملدینه در برابر فرم به مثابه نما یا طرح کلی^{۲۳} قرار می‌دهد. ریتم یا شکل‌گیری فرم یک فرآیند است، نه یک ابژه یا چیزی در جایی که مجال درگیر شدن به ما نمی‌دهد.

بعد ریتمیک نزد ملدینه همان بعد فرمال^{۲۴} است. بعد فرمال، به عنوان پایه و مایه زمانی و غیرتقویمی است که ماده پدیده‌شناختی را همراه با تنش‌ها، گسسته‌ها، ... سامان می‌دهد، ماده پدیده‌شناختی، ماده‌ای نامتعارف، ناشناخته و متراکم یا کثرتی از وجه‌های پدیدارشدن است، که خود پدیدار نمی‌شود، اما پدیدار می‌کند (مشایخی، ۱۳۹۲: ۵۰). بعد فرمال، یا



پیوسته در کار ساخته شدن است، و نحوی از تصادف و اتفاق را در شکل‌گیری و ظهور نهایی صحنه وارد می‌کند و ما را به کشف و جست و جویی بی‌پایان فرا می‌خواند» (شاپیرو، ۱۳۶۹: ۳۳۷).

ظهور موتیف به مثابه ایده‌ای است که هنرمند براساس آن ترکیب‌بندی را جلو می‌برد، اما به جای سر نقاش باید از دل وضعیت بیرون بیاید. دریک لحظه موتیف برهنرمند از میان آشوب لایه‌های زمین‌شناختی ظاهر می‌شود و بر ما نیز از میان لایه‌ها و سطوح رنگی سطح تابلو. موتیف (معیار استتیک) به عنوان یک لحظه پارادوکسیکال و به اصطلاح دو سوپه، دو سلسله را به هم نزدیک می‌کند. آنگاه که آشوب داده‌های فیگوراتیو یا اغتشاش در ابعاد جهان رخ می‌دهد، موتیف از ناتوانی کنش تخیل برای گردهم‌آوردن دو سلسله زاده می‌شود. سلسله احساس‌های محض زیسته رنگ رها از ابژه و سلسله قواعد ترکیب‌بندی، موتیف از دل این وضعیت آشوبناک در نهایت تصویری را بدون تبعیت از واقع‌گرایی محض ظاهر می‌کند و امر واقع تصویری را آشکار می‌گرداند.

۲. دو معنای استتیک و ریتم

ملدینه به درستی به دو معنایی اشاره می‌کند که کانت در استفاده از واژه «استتیک» به کار گرفته است: یکی به معنای استتیک استعلایی نقد عقل محض، شرایط امکان «تجربه» را و دیگری به معنای زیباشناسی در نقد قوه حکم، شرایط امکان «هنر» و «زیبایی» را در برمی‌گیرد. در نتیجه این دو معنای استتیک مورد استفاده کانت به ریشه آن‌ها، یعنی فعل «احساس کردن»، گره خورده است؛ در اینجا برای روشن شدن معنای استتیک به صورت مقدماتی زمینه بحث را فراهم می‌آوریم، اما در قسمت آتی به صورت مبسوط‌تری به آن بازخواهیم گشت. از نظر ملدینه «استتیک یک ساختار متغیر هراکلیتوسی دارد که در آن رودخانه هیچ‌کس دوبار نمی‌تواند برود» (Goddard, 2013). بدین معنی یک بعد ریتمیک سیال و متغیر در بن استتیک به هر دو معنی استتیک به معنی احساس و استتیک هنری وجود دارد که هر لحظه آن را با خود به شکلی در

جفت‌وجور شدن. بدین ترتیب، به آهستگی ریتم کلی و وحدت اثر از هماهنگی پاره‌ها یا توان آن‌ها شکل می‌گیرد. شاپیرو این‌گونه بحث ما را تأیید می‌کند: سزان با ظرافت، «تمام روابط، پیوندها و شکستگی‌ها را به پرده نقاشی وارد کرد و همین کمک کرد تا عناصری که اشیا را در سطوح مختلف در عمق در کنار هم قرار می‌دهند در یک الگوی مشترک وحدت یابند» (۱۳۶۹: ۳۲۹). شکل‌گیری فرم، از وجهی درگیر یک تپش^{۲۱} سراسری از تَن، لحن و توان و نیروی تاش‌ها و پاره‌های بسیار کوچک تا توان سطوح یا پلان‌های هندسی، میدان‌های افقی، میدان‌های عمودی و در نهایت حتی بین میدان‌های سطوح افقی و عمودی در کل تابلوست. «ریتم و بنابراین فرم اثر هنری یا اثر به مثابه فرم، مثل تاش بین دو گستره متناهی و نامتناهی در بازی است» (goddard, 2013). نامتناهی همان میدان در هم و برهم نیرو یا توان در هم تنیده چیزها؛ ابژه‌ها، سطوح و میدان رنگ‌هاست و متناهی سطح نهایی یا تصویر القایی نهایی است.

۱. ۳. شکل‌گیری موتیف و ریتم

موتیف به عنوان شرط شکل‌گیری ریتم در هر دو معنای استتیک مولفه بسیار مهمی است. موتیف یک لحظه است: «لحظه، ترکیب احساس و اندیشه است.» (وولف، ۱۳۸۳: ۱۵۱) یعنی با ظهور موتیف یا پدیدارشدن ناگهانی موتیف است که احساس و اندیشه هر دو ساحت متفاوت گرد هم می‌آیند. موتیف در اثر هنری ظهور قالب متغیر زمان و مکان یا جای - گاهی است که ساختار اثر هنری را ممکن می‌کند. ساختار اثر هنری متشکل از روابطی است مبنی بر توان چیزها که زمان و مکان خاص خود را می‌آفریند. نه اینکه زمان/فضایی باشد که ساختار خاصی بطلبد. موتیف به مثابه بذریه یا ایده‌ای پارادوکسیکال در هر اثر هنری به نحوی از رابطه‌ها و نسبت‌ها شکل می‌گیرد و ریتم کلی اثر را رقم می‌زند. فرآیند شکل‌گیری موتیف از گردهمایی مجموع پاره‌ها بیرون می‌زند و تصویر ظهور می‌کند. و اینگونه است که به جای هر چیز هنرمند و مخاطب درگیر یک فرآیند در اثر هنری می‌شوند به قول شاپیرو «فرم

می‌آورد. ملدینه، به توضیح ریتم و یک زمان/فضای درون - تا - خورده در ریتم و یک موتیف متغیر به عنوان بنیان شناخت؛ نحوه‌های زیستن و شکل‌های زندگی می‌پردازد. از نظرگاه معنی اول استتیک سازماندهی مکانی - زمانی^{۲۲} نامتصلبی به نام موتیف یا بعد ریتمیک متقدم بر همان درک استتیکی از فرم اگزستانس وجود دارد که مقارن تپندگی و سیالیت ریتم شکل می‌گیرد.

ریتم، بعد قوام‌دهنده فرم‌های هنرمندانه - زیباشناسانه هم هست. در فضا و در زمان مستقر نمی‌شود و از تاباز نمی‌گردد. برعکس فضا/زمان در ریتم درون - تاخورد می‌شود. ریتم خود - تحرکی فضا - زمان، است که حاصل تکوین فرم آن، مفصل‌بندی سیال^{۲۳} است (Maldiney, 2007: 151). این فضا - زمان، در ریتم به صورت درون تاخورد وجود دارد. این ریتم پویا است که به عنوان یک واحد متغیر و دینامیک به فضا - زمان معنا می‌دهد، آن دو را تعیین می‌بخشد. ریتم تولیدکننده فضا - زمان است. ریتم بدین ترتیب در هر دو معنای استتیک، از دل آشوب در دو مرحله تکوین می‌یابد. در مرحله اول موتیف و بعد ریتم شکل می‌گیرد. ریتم چه در شکل‌های زندگی و چه در ساحت هنر یک معیار متغیر از دل آشوب نامتعیین است که تعیین زمانی - مکانی می‌بخشد. جمله معروفی از ملدینه در فصل «استتیک ریتم» بخش فرم ریتم در کتاب نگاه، گفتار و فضا وجود دارد با این شرح که: «استتیکی جز ریتم و ریتمی جز استتیک، وجود ندارد.»

(Maldiney, 2013 208): و «هنر، واقعیت احساس (sentir) است، همانطور که ریتم، حقیقت استتیک (aesthesis) است.» (ibid) سوانه (۲۰۱۲) با تأمل در توضیح ملدینه، به طور جزئی ابعاد آن را برای ما روشن‌تر می‌نماید:

«این دو گزاره (قضیه) عکس هم دیگر نیستند. بدین دلیل که واژه استتیک به یک معنا در دو گزاره (قضیه) به کار نمی‌رود. بنابراین با یک ریتم - استتیک سروکار داریم که در مورد اول بحث بر سر این است که آیا ریتم به عنوان واقعیت^{۲۴} استتیک، اصل و اساس «هنر» است؟ دوم اینکه ریتم به عنوان یک واژه کلیدی بی‌ناهنری آیا ریشه مشترک همه هنرها به شمار می‌آید؟ به گفته

سوانه این دو سؤال مهم اغلب با هم اشتباه گرفته می‌شوند.»

در حقیقت اینکه می‌گویند ریتم اساس مشترک همه هنرهاست (یعنی تصدیق سوال دوم) بدین معنی نیست که ریتم با وجود این، همه جوهر و اساس یا ذات هنر را تقویم می‌کند (نفی سؤال اول). ریتم شرط امکان تجربه زیباشناختی را فراهم می‌کند. مجموع هنر، ریتم و احساس در تجربه زیباشناختی یا استتیکی و هنگام آفرینش اثر هنری به هم گره می‌خورد.

۲.۲. ریتم، احساس و ادراک

در این بخش برای روشن شدن معنای اول استتیک و همچنین تعیین درجه‌های احساس هستنده تا رسیدن به مرحله هستنده/هنرمند به تجربه استتیکی خواهیم پرداخت. ریتم در عرصه اگزستانس به درجه‌های احساس اطلاق می‌شود. از تجربه یکی بودن با جهان یا تجربه تأثر برانگیز و تجربه حسی تا احساس محض یعنی ارتباط وجودی با هستی محض را در برمی‌گیرد. در هر مرحله درجه‌ای از احساس برای هستنده رقم می‌خورد و در هر درجه یکی از حواس فعال‌تر است. همین احساس به مثابه بنیاد، بستری برای تجارب حسی و نیز ادراک ابژه‌های جهان می‌سازد؛ ادراک جهانی که یک سوست و من در سوی دیگر آن قرار دارم. اما نکته مهم اینکه احساس ریتم است و تجربه حسی در هر درجه‌ای پدیدار شدن تجربه ریتم است.

به نظر ملدینه، احساس به مثابه ریتم، عینی نیست، بلکه شرط پدیدارشدن و بنیاد ادراک است. احساس کیفیت ناب محسوس است. کیفیت ناب رنگ قرمز یا صدای رها از ابژه است. حس‌های مختلف کیفیت‌های همان احساس‌های رها زیند ابژه‌اند؛ و احساس رها از بند ابژه، کیفیت‌های نمایش‌دهنده یا آشکارکننده بعد ریتمیک یا بعد زیباشناسی‌اند. بنابراین احساس غیرقصدی و ادراک قصدی است. دریافت یا ادراک^{۲۵} کیفیت یک شی، یعنی قرمزی یک ابژه است. اما ادراک، بر مبنای احساس شکل می‌گیرد، احساس بنیاد ادراک است. ادراک برای ملدینه به تبع از اروین استروس «امری ثانویه نسبت به تجربه حسی و مشتق از آن

محسوب می‌شود» (مشایخی، ۱۳۹۲: ۵۲). یعنی رابطه اشتدادی با جهان است که بنیاد ادراک ما از ابژه‌های جهان و در بعد امتداد و در سطح اگزیستانس را قوام می‌بخشد. در مرحله ادراک فاصله بی‌طرفانه از ابژه‌ها به پایان می‌رسد، زیرا خود و ابژه‌های جهان از یکانگی بیرون آمده‌اند و در دو سو ایستاده‌اند. در ادراک خود به معنای مرکز فعل و انفعالات بی‌واسطه از خود به معنای جهان به عنوان جلوه‌ای از درون تاخوردگی این دو جدا می‌شود، یک طرف اگو است و طرف دیگر جهان.

۱.۲.۲. تجربه استتیک و ادراکی

میان «احساس کردن» و «ادراک کردن» تفاوتی وجود دارد که ملدینه از آن به عنوان تفاوت میان «تأثر» و «ادراک» یاد می‌کند. اگرچه واژه «تأثر» هیچ شناختی به ما نمی‌دهد، اما هستن و «وجود داشتن» ما را اثبات می‌کند. واژه «تأثر» که در فرانسه معادل (Pathique) - از واژه یونانی (Pathos) گرفته شده و به معنای احساس کردن، نشان دادن، رنج بردن، تحمل کردن، تاب آوردن و عذاب کشیدن - و به معنای «هستی یا وجود داشتن» انسان است؛ تأثر یا «زیستن هستی»، خاص و منحصر به هر فرد است. حتی اگر آن فرد هیچ درباره آن نداند؛ اما آن را می‌آزماید و در رفتارها (اتوس) و شیوه هستی‌اش پدیدار می‌شود. بدین ترتیب هر بُعد یا مدهای هستی، تأثرشناسی^{۲۶} خود را دارد. «احساس کردن»^{۲۷} دو وجه دارد، احساسی که به تصور اعیان جهان برمی‌گردد و دومی در معنای تأثر، پنجره‌ای رو به جهان و رو به هستی است. و تصویری از اعیان را از آن توقع نمی‌توان داشت» (Maldiney, 1973: 153). ملدینه به نقل از اروین استروس روان‌شناس آلمانی، می‌گوید: «احساس کردن به‌طورذاتی با توان تغییر در ارتباط است.» (ibid) شیوه ابتدایی هستن؛ گشوده بودن است. تأثر یا پاتوس^{۲۸} به‌مثابه بنیاد، رقم‌زننده درجات مختلف احساس یعنی تجربه حسی یعنی در هم‌تنیدگی خود و جهان است. «در احساس کردن (تأثرانگیز) هم خود و هم جهان به طور همزمان به روی سوژه حس‌گر گشوده می‌شوند و هستنده حس‌کننده خودش و جهان را تجربه می‌کند. خودش را در جهان تجربه می‌کند و خودش را

با جهان تجربه می‌کند» (Bouge, 2003: 117). احساس شیوه‌ای است که ما با توان چیزها در عین حفظ فاصله بی‌طرفانه^{۲۹} مواجهه می‌شویم «طی احساس در وهله نخست با خود مواجهیم، یعنی معروض خود (که همان جهان است) واقع می‌شوم، نه چیزی در جهان و اصلاً به تعبیری در تراز احساس هنوز تمایز خود و جهان مطرح نشده است» (مشایخی، ۱۳۹۲: ۵۲-۵۳). خود مرکز فعل و انفعالات بی‌واسطه و سلسله‌ای از فعل و انفعالات در عرصه نیاز است و جهان هم کلیتی معنادار و شبکه‌ای است که برای رفع نیاز به صورت زنجیره در آمده است (همان، ۱۳۹۴: ۲۵ و ۲۶). به هر جای این کلیت نگریسته شود نیازی از من رفع می‌شود. پس این جهان؛ خود من یا نیاز من است. با پیشنهاد ملدینه، در فولد،^{۳۰} خود و جهان، به طور اولیه در هم تا می‌خورند، خود پاره‌ای جدایی‌ناپذیر از جهان است و خلاصه اینکه در تراز احساس به معنی تجربه حسی، اگو و جهان، مانند دو پاره به هم پیوسته و دو دقیقه یک چیز هستند (Maldiney, 2007: 91)، جهان همان خود است. این زیستن هستی، همان احساس کردن^{۳۱} آن است. با این تفسیر، ویژگی اولیه احساس نه اتمیزه بودن حس‌ها که گشودگی و یا خود را همواره گشوده نگاه داشتن است (Escoubas, 2010: 195).

با از تا باز شدن ریتمیک به معنای تکثیر ارتباط وجودی است که فضا - زمان نه به معنای اقلیدسی به معنای استعاری ساخته می‌شود. همینجا قیاس با شکل‌های زندگی^{۳۲} به وجود می‌آید. زندگی نمی‌تواند در جهانی سواي آن گسترده شود. زندگی جهان را فرا نمی‌خواند. زندگی جهان را درون - تا - خورده می‌کند. زندگی جهان را درون خود تا می‌زند (Maldiney, 2007: 175). ریتم در این زندگی در جریان است. «ریتم عنصر بنیادینی غیر از رویداد - مواجهه‌ها ندارد و همین پدیدارگی کلی را قوام می‌دهد. موقعیتی وجود ندارد که نتواند جایگاهی به امکانی ریتمیک بدهد. [...] ریتم می‌تواند در هر لحظه داده شده‌ای متولد شود. اما این لحظه موقعیتی است که ریتم را ارائه می‌دهد ... ریتم در این تحقق حضور همه چیزها، به نوعی عزیمت خاص خودش هم هست» (Maldiney, 1973: 229) از این رو

تأکید می‌کند که برای هر تجربه و هر شناختی کلی است. اکنون هایدگر در واژه دازاین (وجود آنجا، آنجا هستن) Dasein به دنبال پیش شرط‌هایی از هر نوع جستجوی واقعیت حقیقی به عنوان پرسشی در مورد هستی هستند است. از آنجا که دازاین، موضوع مورد بحث است، هایدگر نوعی تحلیل تأملی از «استتیک استعلایی» را بسط می‌دهد. در نتیجه بسیار درست است که آنچه ما در اینجا از آن به عنوان «تأثرانگیزی استعلایی»^{۳۴} یاد می‌کنیم، یعنی پیش شرایط امکان هستن که در واقع مکان و زمان است، همان ساختارهایی باشند که تحلیل وجودی یا دازاین‌آنالیز از آن حمایت می‌کند و از آن هستن، چه بیمارگونه و چه غیر آن، و آفرینش آثار هنری پدید می‌آید» (Escoubas, 2014).

دازاین‌آنالیز تحلیل حضور در جهان است. فضا/ زمان به جای - گاه دازاین اشاره دارد که در تفکر ملدینه حضور یا حس کردن هستی محض آن را رقم می‌زند. نزد ملدینه «من هستم» به «من اینجا هستم» تبدیل می‌شود. اینجا مکانی در جهان و اکنون زمانی روی تقویم نیست. «پرتاب شده، فراموش شده یا گم شده و ناتوان آنجا در میانه فضایش قرار گرفته. اینجا بودن، بودن جز بودن در نقطه یا لحظه بحرانی ندارد. اینجا جایی غیر از یک نقطه بحرانی نیست. پارادوکس موجود در آن هر ایجابیتی را در کام خود فرو می‌کشد» (229: Maldiney, 1973). ریتم نقطه یا نقاط بحرانی را در لحظه دربردارنده همه زمان‌ها، مفصل‌بندی می‌کند. این لحظه بحرانی می‌تواند نشان‌دهنده بحران اگزیستانسیال باشد که شرط آفرینش خواهد بود.

۳.۲. بحران اگزیستانسیال، آفرینش و ریتم

بحران اگزیستانسیال طرح روشی است که هستی انسانی از خود فراتر می‌رود. ملدینه از دو امر غیرقابل تحمل، یا فراتر از انتظار و گشودگی به مصیبت یاد می‌کند.^{۳۵} برای دریافتن ریشه این کلمه باید گفت مستحق، مستوجب، سزاوار^{۳۶} یعنی قادر شدن به تحمل کردن، قادر شدن به تحمل رنج و رنج کشیدن؛ چنین ظرفیتی کنشی^{۳۷} را هم در بردارد، درون‌ماندگار این آزمودن (تحمل رنج) که میدان خاص خود را دارد

درجات مختلف احساس می‌تواند رقم زننده نحوه ارتباط ما با جهان (اتوس) باشد. بر مبنای ارتباط با هستی محض (جدا از هستنده‌ها است) که ضرباهنگ هستی فرد تنظیم می‌شود و به عبارت دیگر ذات او رقم می‌خورد. این دو از هم تفاوت سطح دارند و بر اساس همین اختلاف سطح است که هستی برای هستنده روی می‌دهد، رویداد. تا پیش از تمایز سوژه و ابژه (خود و جهان) یک جهان آشوبناک نامتعین وجود دارد که هنوز با ریتم تعین خود را به دست نیاورده است. ریتم و ضرباهنگ وجودی را ارتباط با هستی یا توان هستی رقم می‌زند. به تعبیری ارتباط با هستی، با توان هستی، رقم‌زننده و جهت‌دهنده به تجارب حسی از یک سو و تجارب ادراکی ما از سوی دیگر می‌شود. تجارب حسی را مسامحتاً تجارب اشتدادی و تجارب ادراکی را امتدادی می‌نامیم. یک بنیاد وجود دارد به مثابه پایه یا یک لنگرگاه، این بنیاد توان هستی یا ارتباط با توان هستی است، اما به تجربه حسی یعنی سطح ارتباط در هم تنیده جهان و اگو و هم به تجربه ادراکی یعنی زمان روبروی هم ایستادن جهان و اگو جهت، تعین و شکل می‌دهد.

زمانی که از «تأثرانگیزی» به عنوان توان هستی، یعنی چیزی که بدون آن هستن ما نمی‌تواند باشد، صحبت می‌کنیم، از «استتیک» به معنای دوگانه‌ای که کانت از آن منظور داشته دور نشده‌ایم. ملدینه می‌نویسد: «لحظه متأثرشدن در واقع در برگیرنده نوعی عمل^{۳۳} هم است. در واقع احساس (حداقل در نوع خودش) افقی از حس را طبق این عمل، در انفعال می‌گشاید که بازشناسی آن توسط کانت اقدام بر سازنده هر نوع استتیکی است» (۱۹۷۳: ۷۰). چگونه؟ هستی را احساس می‌کنیم و در همین حال توان آن را. با این امر، فرا امکانی رخ می‌نماید که واقع‌بودگی و شیوه‌های احساس ما در جهان تغییر می‌کند. گونه‌ای دیگری از احساس کردن وجود دارد، معیار درک استتیکی ما تغییر کرده است و تمایل به آفرینش زیباشناسانه رخ می‌دهد. حتی می‌توان گفت به آنچه نزدیک می‌شویم که در مورد استتیک استعلایی کانت و دازاین هایدگر صادق است: «در نقد عقل محض، کانت بر پیش شرایط سوپژکتیو

امر بی سابقه، محال یا ناممکن،^{۴۳} تمام امور پیشینی گشوده می شود. گشودگی به رویداد آنجا است که حضور هست. ملدینه از اساس «حضور را جایگزین دازاین می کند» (Rordorf, 2014). حضور یعنی نزدیک به ... بودن. نزدیک خود یا نزدیک دیگران بودن و این یعنی ظرفیت مواجهه با چیزی. رابطه با جهان همان اگزستانس است. در این رابطه، حس های ما به طرز فعالی به کار می افتند. بینایی ما وقتی که خودمان را به سمت جهان گسیل می داریم فعال تر است و وقتی از آشوب جهان خود را کنار می کشیم با لامسه سروکار داریم. از این رو، حس های ما در دو لحظه معنا می گیرد. جهان هر بار در یک رویداد گشوده می شود. مرگ با غرق شدن در رویداد فرا انتظار اتفاق می افتد، مرگ یعنی خود را از افکندن بر امکانی ناتوان دیدن. هستند در این فراامکان بیرون از اقتضات نظام مستقر می تواند فرم های اگزستانس جدید را بیازماید.

اگر انسان می تواند «بیافریند» به این دلیل است که «وجود دارد» «هست» و اثر هنری که او می آفریند نیز «وجود دارد» یا «هست». هستن یا وجود داشتن به چه معناست؟ از خود بیگانه شدن یا Ex-sister یا بیرون ایستادن در معنای دقیق، خود را خارج از خود نگه داشتن، خود را پیش از خود و امکان ها، نگه داشتن. از خود به معنی مرکز بی واسطه کنش ها و واکنش ها بیرون ایستادن، یا از خود به معنای انعکاس جهان، بیرون ایستادن. در نتیجه شرط اساسی هر آفرینشی، همانند شرط اساسی هستی، آشکارگی است؛ «وقتی می گویم جهان، واژه «اینجا» در «اینجا وجود دارد»^{۴۴} جایی در جهان نمی تواند باشد؛ اینجا آشکارگی است که به واسطه آن جهان آغاز می شود» (Escoubas, 2014). در زیر و رو شدن جهان، رابطه ای برقرار می شود. ناپدید شدن یا از بین رفتن جهان، ما را در رابطه با هستی بیدار می کند. اما هستی نه چیزی؛ نه کسی و نه کلیت چیزها و اشخاص، خود واقع هستن یا وجود داشتن است. این لحظه با امر غیرقابل تحمل یا با هستی، فراتر از تحمل هستند روبرو می شویم. همین رویارویی و معروض آن واقع شدن است که ذات را رقم می زند و با جلوه همین ذات جای - گاه فرد در مفصل بندی مکانی - زمانی درون

کنشی وجود دارد. می دانیم نوعی درهم تاخوردگی بین کنش قصدی و متعلق آن وجود دارد... اما قصدیت مورد نظر ملدینه به سوی چیزها رفتن یا به سوی امکان ها خیز برداشتن نیست (Escoubas, 2010: 195). البته این کنش، به طور قریب الوقوع، در برابر گشودگی فضای درک و دریافت خود مقاومت می کند و بی احساسی یا بی تفاوتی^{۴۸} رخ می دهد. بی احساسی یا بی تفاوتی معنای دومی هم دارد: امر غیرقابل تحمل، و فراتر از انتظار^{۴۹} در این شرایط نیروی ادراک با بی تفاوتی یا عدم تمایز مطلق روبرو می شود. در این بی تفاوتی و نامکانی، جای-گاه امکانی ظاهر می شود. کدام امکان؟ گشودگی به مصیبت،^{۴۰} قادر شدن به تحمل مصیبت و رای انتظار از پس یک شکاف. «شکافی که می توان فاجعه را از آن دید کجاست؟ این دایره بی رخنه است، این هماهنگی کامل است. ریتم اصلی اینجاست، شاه فنر مشترک اینجاست. می بینم باز می شود، بسته می شود و بار دیگر باز می شود [...] حالا دایره می شکند. حالا جریان راه می افتد. حالا تندتر از پیش هجوم می بریم» (وولف، ۱۳۸۹: ۲۰۱). و این جریان راه افتاده که همه چیز را با خود همراه می برد و هجوم را تندتر می کند، همان توصیف رویارویی با امر فراتر از تحمل و ظاهراً متوقف کننده نزد ملدینه است. در این گشودگی نیرویی وجود دارد که قدرت ادراک را با چالش و مقاومت روبرو می کند، و در نتیجه جهان ابژه ها از هم می پاشد. دایره فعل و انفعالات از هم گسسته می شود، همه چیز و همه کس شرحه شرحه می شود، عمل ناممکن می گردد. گشودگی به مصیبت همان لحظه یا نقطه مفصل بندی بحران^{۴۱} است (Maldiney, 2007). به واسطه بازشناسی بحران اینکه کجا و چگونه انشقاق یک حالت معمولی از وضعیت بیمارگونه رخ می دهد صورت می گیرد (ibid: 92). فراامکان یعنی «مکانی فراتر از امکان های جهان «کنونی» یا همان ارزش های مستقر، توانی که در منطق مناسبات موجود نمی گنجد. این توان بی سابقه، این فرا امکان، بذر جهانی نو است که آرامش بدن را برهم می زند، گویی بدن به تسخیر شبیحی هولناک درمی آید» (مشایخی، ۱۳۹۴: ۹). این نامکان که بر فرد عارض می شود تمام امکان ها را ناپدید می کند و نقاب یا ماسک فراامکان^{۴۲} را دارد. در



تصویر ۱: کوه سن و وکتور؛ پل سزان، فیلادلفیا، موزه هنر (ایتن، ۱۳۹۱: ۱۰۲)

که می‌دانیم احساس شرط ظهور و پدیداری ادراک است. احساس شرط پدیدارگی تجارب حسی و رقم زنده حس‌هایی است که در مسیرهای حرکتی فعال می‌شود. همچنین احساس به مثابه ریتم بنیاد تجربه حسی است و تجربه حسی بنیاد ادراک ابژه‌های جهان است. از این رو او دو گونه هنر تصویرگر^{۴۵} و هنر وجودی^{۴۶} را در نظر می‌گیرد. هنر تصویرگر، یا تصویر تقلیدی^{۴۷} القاکننده ویژگی‌ها و صفات ابژه‌ها و اشخاص اند و به مثابه تصویرهای شناختی و ادراکی‌اند. اما هنر ظهوری^{۴۸} یا پدیداری، برای نمونه نقاشی «کوه سنت ویکتوار» (تصویر ۱) اثر پل سزان، بیشتر از آنکه تقلیدی باشند ظهور وجهی از جهان را آشکار می‌کند و هنر وجودی محسوب می‌شود (Escoubas, 2010: 196). نقاشی «کوه سنت ویکتوار» سزان عاری از داستان‌گویی و ایجاد کشمکش‌های دراماتیک است، به علاوه نقش بازنمایی جهان را و نهاده تا اثری نقاشانه را بیافریند، با این تأکید ما را مجاب می‌کند که «هیچ‌کس به اندازه سزان از زمان موسی تاکنون یک کوه را چنان عظیم ندیده بود» (ریلکه، ۱۳۹۲: ۱۱). اثر ظهوری یا پدیداری، نه مشتمل بر نشانه^{۴۹} هاست که به‌طور دلالت‌مند بر ابژه‌های جهان دلیل برند و نه یک تصویر تقلیدی و نه به صورت

تاخوردده در ریتم تعیین می‌شود. در حین هستن در یک مفصل‌بندی زمان/ فضایی است که اندیشه صورت می‌گیرد، یعنی من اینجا هستم حین عمل پس کشیدن یا پا گذاشتن در امکان‌های جهان، می‌اندیشم. یعنی اندیشه؛ کنش است؛ کنشی که در دو لحظه افکندن و پس‌کشیدن، انبساط و انقباض صورت می‌گیرد.

۴.۲. ریتم و تقسیم‌بندی دوگانه هنر

ریتم اساس استتیک، زیباشناسی و هنر است. در این قسمت با تمرکز بر استتیک به معنای دوم یعنی تئوری هنر و زیباشناسی به تقسیم‌بندی دوگانه ملدینه خواهیم پرداخت. به نظر او هر اثر هنری یا حتی یک «فرم فیگوراتیو دو بعد دارد یک بعد قصدی و بازنمایانه که بر اساس آن تصویر به وجود می‌آید و بعدی دیگر تکوینی - ریتمیک که در واقع فرم می‌سازد. ریتم فرم، کشش تصویر را فرماندهی و تضمین می‌کند و تعیین‌کننده‌ی لحن یا تنالیته اثرگذاری است که بر اساس آن ما از جهان دلالت‌گر از طریق تصاویر فاصله می‌گیریم» (Maldiney, 2013: 211). این تقسیم‌بندی دوگانه کلی او از هنر گویا از طرفی می‌تواند مبین دوگانه معروف در پدیده‌شناسی یعنی ظهور و شرایط ظهور باشد. همانطور

به عنوان رقم‌زننده آن لحظه تأثیربرانگیز است که امکان با هم بودن فراهم می‌گردد. گشودگی یا حضور در فضای اگزیستانسیال به‌عنوان میدان حضور گشوده، از فضای ابژکتیو متمایز است. در فضای اگزیستانسیال «اساس و ریشه لاتین فضا^{۵۲} ابتدا به فضا - زمان که از همان ریشه امیدوار بودن،^{۵۳} امید^{۵۴} و انتظار^{۵۵} است، دلالت می‌کند» (Dastur, 2013: 46) فضای اگزیستانسیال یا مفصل‌بندی مکان - زمانی اثر هنری، امید و انتظار با هم بودن را فراهم می‌آورد.

نتیجه

استتیک ملدینه از رهگذر بنیاد و ریتم با شیوه‌های زیستن و فرم‌های اگزیستانس هستنده ارتباط می‌یابد. ریتم تنظیم ضرباهنگ وجودی هنرمند است که ارتباط با هستی محض آن را ممکن می‌کند. تجربه حسی آشوبناک درهم پیچیده با جهان، وقتی که هنوز خود به عنوان مرکز واکنش‌های بی‌واسطه، از جهان جدا نیست زمینه و بنیادی برای ادراک اعیان جهان می‌شود. اولین مرحله از احساس کردن، احساس/تأثر است که با ابژه روبرویش سروکار ندارد، توان آن‌ها را در می‌یابد و هستنده در این مرحله بسیار حساس است. برای نمونه در مرحله احساس هنرمند/هستنده با رنگ، با لحن، تنالیت‌ه رنگ و با رزناس آن روبرو است، نه با رنگ این یا آن ابژه. در ادراک، این رنگ متعلق به ابژه‌ای در جهان است. معنی دوم استتیک، به معنی شروط شکل‌گیری امر زیبا و تأمل در هنر است که ملدینه با شرح بحران اگزیستانسیال و امر فراتر از انتظار، آن را توضیح می‌دهد. با روی دادن امر فرانتظار، با گشوده شدن امکان فرا امکان بحران اگزیستانسیال رخ می‌دهد. این بحران از شکاف میان سطح آشوبناک کیفیات احساس‌های محض (تن‌ها یا شدت رنگ‌های زیسته رها از بند ابژه) یا ماده پدیده‌شناختی است که شکل‌گیری یا تکوین موتیف را نوید می‌دهد. از عدم تطابق قواعد و نحوه ترکیب‌بندی و گردهم‌آیی توان رنگ‌ها به معنای آشوب ماده هنری، موتیفی‌زاده می‌شود. موتیف، به عنوان رقم‌زننده بُعد استتیکی، احساسی را در هنرمند رقم می‌زند که بستری

قصدی^{۵۶} است، بلکه مبتنی بر فرم در حال شکل‌گیری، موتیف و ریتم است که نبض در حال تپش توان چیزها را در تناسب با ریتم هستی یا وجودی هنرمند، بیان می‌کند. در اثر به مثابه فرم، هر رنگ یا تاش، لحن و تنالیت‌ه خاصی دارد و در یک رزناس (رابطه مشدد) دو جانبه قرار می‌گیرد. ریتم ارتباط خود تکوینگر دو امر متفاوت مانند سطح تنالیت‌ه و توان یک تاش (متناهی) و سطح آریتمیک پس‌زمینه آشوبناک نقاشی (نامتناهی) است که در مرحله آغازین بین سطح سفید تابلوی نقاشی و مساحت یک تاش در نوسان است. از طرف دیگر بین سطح آشوبناک جهان در بردارنده هنرمند و شدت یک احساس در جریان است. با تکیه به همین احساس به مثابه شدت، سزان وقتی می‌گوید موقع نقاشی با موتیف یکی می‌شوم منظورش یکی‌شدن با ابژه‌ای در جهان نیست، یکی شدن با وجهی از جهان است که از آشوب متلون قوس و قزحی لایه‌های زمین‌شناختی به جای منظره، در حال ظهور است. به این ترتیب «اثر هنری نه برای دیده‌شدن^{۵۷} که دیدن و آشکار کردن را نشان می‌دهد» (Maldiney, 1973: 123). اثر هنری به معنی هنر وجودی یا تصویر ظهوری خود دیدن است؛ خود پدیدار شدن یا آشکارگی و به جای ادراک شدن، مشارکت‌مان را می‌طلبند.

ملدینه به اثری وجودی یا ریتمیک می‌گوید که به منبع ارتباط ما با جهان دست یابد. هنگامی که در تفکر ملدینه از آفرینش هنری صحبت می‌کنیم هدف بیرون‌کشیدن موتیف‌های جدید به عنوان قاعده تولید اثری در حال ظهور یا فرم در حال شکل‌گیری است. می‌توان از طریق پیوند بین مفصل‌بندی مکان - زمانی دازاین به معنای اینجا (و اکنون) بودن به معنی در بحران یا آشوب بودن، با ریشه یونانی واژه پاتوس به توجیه قانع‌کننده‌ای در مورد هستی اثر هنری دست یافت. در اثر هنری وجودی یا ریتمیک پاتوس عین لوگوس است. این پاتوس است که مبنای فعل و نیز مبنای کنش سوژه/هنرمند را فراهم می‌کند. در یک لحظه که ارتباط هنرمند با لحظه تأثیربرانگیز یعنی واقعه هستی یا وجود، برقرار می‌شود، انگار کل جهان (کلیت اشیا و اشخاص) حضور دارند. از طرفی در سایه اثر هنری

پیوند استتیک و ریتم نزد انری ملدینه						
پدیده شناسی	شناخت	تجربه استتیکی	تجربه فرازیباشناسی	تجربه هنری	نقاشی	دو گانه هنر
شرایط ظهور	احساس رها از بند ابژه	تأثر / پاتوس	بحران اگزیزستانسیال و امر فراتر از انتظار	آشوب قوس و قزحی منظره	آشوب پس زمینه	بعد ریتمیک هنر وجودی / ظهوری
ظهور	ادراک	شیوه‌های هستی و فرم اگزیزستانس	ریتم/ امر زیبا	ظهور موتیف و تصویر/ ایماژ	امر واقع تصویری فیگور	بعد فیگوراتیو هنر تصویر

برای رهایی از آشوب در سطح تابلو فراهم می‌کند. تمام رنگ‌ها با تنالیت، توان و لحن متفاوت، سطوح افقی و عمودی و مورب، حتی ضربه‌قلم‌های نا دلالت‌گر توسط موتیف با هم هماهنگ می‌شوند و با تکوین بعد ریتمیک یا فرمال، ریتم کلی اثر به وجود می‌آید. مدعا بر این است که موتیف به مثابه امر دو سویه (پاتوس - لوگوس یا احساس و اندیشه) هم نحوه رفتار (اتوس) و کنش نقاش و هم آریتمی موقت تابلو را سامان می‌دهد. ملدینه منشأ ظهور ریتم را موتیف برآمده از دل آشوب ماده به معنی ناماده یا توان و تن رنگ‌ها می‌بیند که ریتم و سازماندهی مجدد اثر هنری را رقم می‌زند. موتیفی که اصولاً در قالب قواعد نحو پیش‌بینی‌پذیر در نمی‌آید و حاصل تصادفی ضروری است. در نهایت اینکه با معرفی برخی مولفه‌های استتیک ملدینه با تأکید بر ریتم، به مثابه روابط و نسبت‌ها نشان دادیم چگونه استتیک او علاوه بر اینکه به امر تصمیم‌ناپذیر و تصادفی آری می‌گوید، از تصلب ویژگی‌های ابژکتیو و درون‌گرایی و نهایتاً نسبی‌گرایی سوژکتیو دوری می‌گزیند. بحث درباره استتیک، به دو معنا منوط به تشریح ریتم است که بر اساس موتیف به عنوان لنگری در میان آشوب شکل می‌گیرد. ریتم یک قالب متغیر است، نه از پیش تعیین شده است و نه صلب. ریتم در دو بعد امتدادی و اشتدادی تأثیرگذار است و با تکیه به آن از استتیک سوژکتیویستی که بنا به نظر هایدگر از ضرورت می‌افتد، فراتر می‌رویم.

پی‌نوشت‌ها

۱. اهمیت بحث‌های ملدینه از یک جنبه به این دلیل است که دلوز به گواه مدعیانی چون کریستف گدار با ارجاع به اوست که می‌تواند از پدیده‌شناسی و محدودیت‌های آن به خصوص در مباحث مرلوپونتی بگریزد.
2. Ludwig Binswanger
3. Erwin Strauss
4. disclosedness/ Overture
5. l'art l'éclair de l'être
۶. ملدینه از تحلیل بنونیست در کتاب مسائل زبان‌شناسی همگانی در مورد روتوموس یونانی نقل قول می‌آورد. امیل بنونیست شرق‌شناس، زبان‌شناس و ایران‌شناس فرانسوی (۱۹۰۲-۱۹۷۶) است که نام‌آوری او بیشتر برای کار بر روی زبان‌های هند و اوپایی بود. روتوموس یونانی به مثابه طرح؛ فرمی ایستا است. از جنبه دیگر ریتم سیال، غیرقابل پیش‌بینی و متحرک، ریتم ماده است. در کتاب دیگری (هنر، بارقه (روشنی‌گاه) هستی) سال‌ها بعد ملدینه مفهوم ریتم را به طور جدی‌تر پی می‌گیرد.
7. antinomique
8. Grounding (en) , fondement (fr), gründen (gr)
9. ungrund, originary ground
10. abgrund, groundless ground, sans- fond

۳۴. همان‌طور که پیشتر گفتیم بسیاری از مضامینی که اینجا مطرح می‌شوند شاید به نوعی ریشه ارسطویی دارند. همه می‌دانیم در تراژدی، هامارتیا (خطای غیرتعمدی)، هوبریس (غرور) و پریپتیا، به معنی دگرگونی است که می‌توان امر ناگهانی و خلاف انتظار را از آن مستفاد کرد (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۹۲) و یک قهرمان مانند ادیپ را مجبور به زیر پا گذاشتن حدودمرز می‌کند و همین امر باعث ازبین رفتن تعادل می‌شود که با مجازات خاطی این چرخه تعادل دوباره به حالت اولیه‌اش برمی‌گردد. اما ریشه داشتن یا روشن کردن سرچشمه‌های یک مفهوم بدین معنی نیست که با همان دستگاه فکری بتوان تمام ابعاد مفاهیم این متفکر را درک کرد.

35. Passible
36. action
37. Impassible
38. Impassibilité
39. transpassibilité
40. crise
41. transpossible
42. Impossibilité
43. در فرانسه واژه - به معنای اینجا در اصطلاح il y a یعنی وجود داشتن است.
44. illustrative art
45. existential art
46. imitative image
47. Appearing art
48. signe
49. intentionnelle
50. être vu
51. spatium
52. Spes
53. espoir
54. Attente

کتابنامه

آفرین، فریده و اشرف‌السادات موسوی‌لر. (۱۳۹۴)، «هستی‌شناسی ریتم در نقاشی نزد دلوز با تأکید بر زیباشناسی»، دو فصلنامه شناخت، بهار و تابستان، دوره هفتم، ش ۲، صص ۷-۳۰.

ارسطو، (۱۳۸۲)، ارسطو و فن شعر، ترجمه: عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر.

ایتن، یوهانس. (۱۳۹۱)، هنر رنگ، ترجمه: عربعلی شروه، چ ۹،

11. set up
12. set forth
۱۳. Gestalt. به معنای شکل‌گیری گشتالت (Gestalt) یا فرم است. این اصطلاح از پل کله (۱۸۷۹-۱۹۴۰) نقاش سوئیس - آلمانی به عاریت گرفته شده است.
14. Formation
15. Skhèma
16. dimension formelle
17. saute
18. pathique
19. song
۲۰. نقاش فرانسوی (۱۸۳۹-۱۹۰۶) با سبک پست امپرسیونیسم که آثارش به عنوان معبر گذری از قرن ۱۹ به ۲۰ و به سمت دیگر جنبش‌هایی چون کوبیسم و فوویسم مورد بحث قرار می‌گیرد.
21. palpiter
۲۲. یک مکان - زمان ترکیبی مانند نوار موبیوسی است. ترکیب مکان - زمان با مکان و زمان که با حرف ربط و از هم جدا می‌شوند تفاوت دارد. خط تیره اتصالی یک رابط بین مکان و زمان است و یک زمان - مکان ترکیبی را نشان می‌دهد. مکان - زمان اصطلاحی در فیزیک و علم ریاضی هم است و به هر نوع مدل ریاضی گفته می‌شود که در آن این دو به صورت به هم پیوسته و واحد تعریف می‌گردند. این ترکیب به طور واضح از زمان به معنای تیک تیک عقربه ساعت و مکان به معنای جا در هندسه اقلیدسی فاصله دارد. فضا - زمان در فیزیک متشکل از پیوستاری چهار بعدی است که هر جسم پر جرمی آن را دارای خمیدگی می‌کند. هر آنچه در این فضا قرار گیرد به سبب خمیدگی به طرف جسم سنگین‌تر تمایل دارد.
23. mouvante
24. vérité
25. perception
26. sentir
۲۷. پاتوس، اتوس و لوگوس سه تمهید در فن خطابه ارسطوست. پاتوس فرمی از حس یا احساس است که از طریق نمایش تراژدی به مخاطب منتقل می‌شود.
28. objective
29. pli=fold
30. sentir
31. Figures de la vie
32. act
33. Pathétique transcendente

- Goddard, Jean-Christophe (2013), "Henri Maldiney et Gilles Deleuze. La station rythmique de l'œuvre d'art", Rhuthmos <http://rhuthmos.eu>. (Ce texte a déjà paru sur Deleuze International en février 2009)
- Heidegger, Martin (2005), "The Origin of The Work of Art" in *The Continental Aesthetics Reader*, ed: Clive Cazeaux, London and NewYork, Routledge, pp 80-101.
- Maldiney, Henri (1973), *Regard, Parole, Espace*, Lausanne: L'Âge d'Homme.
- _____ (2013), *Regard, Parole, Espace*, édition par Christian Chaput et Philippe Grosos paris Les édition du Cerf.
- _____ (2007), *penser l'homme et la folie*, éd: Jérôme Millon, Grenoble, coll. krisis.
- Sauvanet, Pierre (2012), "La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion", Rhuthmos, Utilisé en: August 2015. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736>.
- Rordorf, Bernard (2014), "Art et existence dans la pensée de Henri Maldiney", <https://mediaserver.unige.ch/play/86482>.
- تهران: یساولی.
- شاپیرو، مهیر. (۱۳۶۹)، «پل سزان»، در هنر و زندگی سزان، ترجمه: علی اکبر معصوم بیگی، تهران: نگاه.
- ریلکه، راینر ماریا. (۱۳۹۲)، مقدمه هاینریش ویگاند پترت در نامه‌ها: درباره سزان، ترجمه: سیاوش روشندل، تهران: نظر.
- مشایخی، عادل. (۱۳۹۴)، «مقدمه» در *تعالی آگو*، ژان پل سارتر، ترجمه: عادل مشایخی، تهران: ناهید.
- _____ (۱۳۹۲)، *دلوز، ایده، زمان*، تهران: بیدگل.
- وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۳)، *یادداشت‌های روزانه ویرجینیا وولف*، ترجمه: خجسته کیهان، تهران: قطره.
- _____ (۱۳۸۹)، *موج‌ها*، ترجمه: مهدی غبرایی، تهران: نشر افق.
- Bouge, Ronald (2003), *Deleuze on Music, Painting and The Arts*, London, Routledge.
- Dastur, Françoise (2013), "Henry Maldiney: Les structures temporelles et spatiales dans l'existence et la psychose", *lumière & vie* n 299, juillet-septembre, p 41-51.
- Escoubas, Eliane (2014), "de la création, penser l'art et la folie avec Henri Maldiney", en conférence le 31 janvier, culture.univ-lille1.fr.
- _____ (2010), "Henri Maldiney" in *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, springer, ed: Hans Rainer Sepp, Florida Atlantic University, FL, USA, pp 193-196.