Philosophia et Theologia: Dialogues in Criticism and Reflection
EISSN: 2716-960X
PISSN: 1026-8952

The Fidelity and Treachery of Christian Art Towards Theology According to Gilles Deleuze*

Farideh Afarin
Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.
f.afarin@semnan.ac.ir

Abstract

The present article aims to explain the reciprocal relationship between art and theology by illuminating the dimensions of "service" (fidelity) and "treachery" (betrayal) of art toward the realm of theology from the perspective of Gilles Deleuze. The main question is: How does art, in Deleuze's view, commit treachery against theology? By identifying the type of level of composition in artworks, the type of theology and the relationship of religious arts to that level becomes clear. We analyze Deleuze's views using a descriptive-analytical method. The result of the present research shows that the transcendence (ta'ālī) of the supersensible in theology is dependent on the type of level of composition; this transcendence can be realized in manifest, hidden, or completely surpassed forms. In a portion of Christian art during the Middle Ages, the idols and icons are dependent on transcendence. The projection of transcendence causes the level of composition to be filled. In the Catholic tendency within Christian art, transcendence has been surpassed, and a distance has been taken from Christian icons or idols. Artists create

* Afarin, F. (2025). The Fidelity and Treachery of Christian Art Towards Theology According to Gilles Deleuze. *Philosophia et Theologia: Dialogues in Criticism and Reflection*, *30*(4), pp. 171-204. https://doi.org/10.22081/jpt.2025.71893.2238

▣ **Article Type:** Research; **Publisher:** Islamic Sciences and Culture Academy

▣ **Received:** 2025/05/15 ● **Revised:** 2025/06/11 ● **Accepted:** 2025/06/11 ● **Online Publication:** 2025/12/29

© 2025
authors retain the copyright and full publishing rights

artistic idols based on the aesthetic level of composition. This aesthetic level of composition nourishes the core of atheism (Godlessness), which is based on the atheistic power of line and color. Artists, in the name of God, permit themselves to cover the aesthetic level of composition with heavenly, earthly, hellish, and paradisiacal feelings. The more the artist depicts fantasy, violence, and punishment, the more their scope of permissible acts, in the name of God, increases morally. The conclusion of this scope expansion, contrary to its religious subject matter, is atheism from an aesthetic and moral point of view, and consequently, treachery.

Keywords
Transcendence, Gilles Deleuze, Immanence, Theology, Christian Art.

EISSN: ۲۷۱۶-۹۶۰X
PISSN: ۱۰۲۶-۸۹۵۲
نقدونظر

وفاداری و خیانت هنر مسیحی به الهیات نزد ژیل دلوز*

فریده آفرین

دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
f.afarin@semnan.ac.ir

چکیده

مقالهٔ حاضر با هدف تبیین رابطهٔ متقابل هنر و الهیات می‌کوشد تا ابعاد «خدمت» و «خیانت» هنر به ساحت الهیات را از منظر ژیل دلوز توضیح دهد. پرسش اصلی این است که به نظر دلوز هنر چگونه به الهیات خیانت می‌کند. با تشخیص نوع سطح ترکیب در آثار هنری، نوع الهیات و ارتباط هنرهای دینی با آن سطح روشن می‌شود. با روش توصیفی ـ تحلیلی، آرای دلوز را واکاوی می‌کنیم. نتیجهٔ پژوهش حاضر نشان می‌دهد که تعالی فراحسی الهیات بسته به نوع سطح ترکیب است؛ به این صورت که این تعالی می‌تواند به شکل‌های آشکار، پنهان یا به‌طور کامل پشت‌سرگذاشته، محقق شود. در بخشی از هنر مسیحیت در سده‌های میانه، تمثال‌ها و شمایل‌ها به تعالی وابسته‌اند. فرافکنی تعالی باعث می‌شود سطح ترکیب پر شود. در گرایش کاتولیک در هنر مسیحیت، تعالی پشت‌سر گذاشته شده و از شمایل‌ها یا تمثال‌های مسیحی فاصله‌ای گرفته است. هنرمندان تمثال‌های هنری را بر اساس سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی) می‌آفرینند. این سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی) هستهٔ خداناباوری را می‌پرورد که مبتنی بر قدرت آتیئستی (خداناباوری) خط و رنگ است. هنرمندان با نام خدا خود را مجاز می‌دارند سطح ترکیب استتیکی

* آفرین، فریده. (۱۴۰۴) وفاداری و خیانت هنرمسیحی به الهیات نزد ژیل دلوز. نقدونظر، ۳۰(۴)، صص ۱۷۱-۲۰۴.
https://doi.org/10.22081/jpt.2025.71893.2238

نوع مقاله: پژوهشی؛ **ناشر:** پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵ ● **تاریخ اصلاح:** ۱۴۰۴/۰۳/۲۱ ● **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۳/۲۱ ● **تاریخ انتشار آنلاین:** ۱۴۰۴/۱۰/۰۸

© ۲۰۲۵ «نویسندگان دارندهٔ حق‌مؤلف مقالهٔ خود بدون محدودیت هستند»

(زیباشناختی) را با احساس‌های آسمانی، زمینی، دوزخی و بهشتی بپوشانند. هنرمند هرچه بیشتر با فانتری، خشونت و مجازات را تصویرنمایی کند، اخلاقاً دامنهٔ مُجازهایش به نام خدا فزونی می‌گیرد. پایان‌دادِ این دامنه‌افزایی برخلاف موضوع مذهبی‌اش، از جنبهٔ استتیکی (زیباشناختی) و اخلاقی، خداناباوری و درنتیجه خیانت است.

کلیدواژه‌ها

تعالی، ژیل دلوز، درون‌ماندگاری، الهیات، هنر مسیحی.

مقدمه

دلوز در درسگفتارها، ازجمله درسگفتار اسپینوزا و در کتاب‌های خود در حجم کم یا زیاد، به الهیات، تفکر و هنر سده‌های میانه می‌پردازد. او به نظر می‌رسد شیفتهٔ مفاهیم الهیاتی است. او هرچند الهیات یا دین را دارای توان خلق مفهوم نمی‌بیند، اما می‌انگارد دستاورد فلسفه و کرامت فیلسوف، خداناباوری است و از این جهت، بین این دو شباهتی است. در الهیات می‌توان با دستاورد فلسفه یعنی خداناباوری، سراغ خلق مفهوم رفت. دلوز مفاهیم الهیاتی را باردارِ وجهی متافیزیکی به معنای عام به معنی هستی‌شناختی می‌داند؛ بحثی که الهیات و فلسفه را در برهم‌کنشی فعال نشان می‌دهد و نسبت آنها را به رابطه‌ای کارآیند بدل می‌کند. در این تحقیق، پرسش اصلی این است: به نظر دلوز، هنر (کاتولیک) چگونه به الهیات (ارتدکس شرقی) خیانت می‌کند؟ چگونه الهیات مسیحی در مسیر دو جهتی تعالی و درون‌ماندگاری، یا به عبارت دقیقِ دلوز دربارهٔ درون‌ماندگاری، درون‌ماندگاری متعالی و درون‌ماندگاری صرف گام برداشته است؟ این مقاله درصدد است که منظور دلوز دربارهٔ وابستگی شمایل‌ها و تمثال‌های مسیحی و اشکال آن به تعالی و وابستگی تمثال‌های استتیکی (زیباشناختی) به درون‌ماندگاری را روشن کند. از این منظر، تعالی و درون‌ماندگاری، سطح درون‌ماندگاری متعالی و درون‌ماندگاری صرف، و نیز هنر همخوان با آن تشریح می‌شود.

در میان پژوهش‌های بررسی‌شده به زبان فارسی و غیرفارسی، چنین عنوانی در قالب مقاله مشاهده نشد. بااین‌حال، غیر از منابع فهرست مانند دلوز (۱۳۹۰)، دلوز (۱۴۰۱)، دلوز (۱۳۹۶)، Deleuze (1981) و Deleuze & Guattari (1994) مطالبی مرتبط برای تشریح و تبیین این بحث وجود دارد.

منابعی که از نظر اهداف یا عنوان به پژوهش حاضر نزدیک هستند عبارت‌اند از: Bryden (2001) ارتباط میان فلسفهٔ ژیل دلوز و مسائل الهیاتی را وامی‌کاود و نشان می‌دهد که چگونه فلسفهٔ او می‌تواند فهم تازه‌ای از مفاهیم دینی ارائه دهد. مقالهٔ «خیانت خدا» که یکی از مقاله‌های این مجموعه است، نزدیک‌ترین عنوان با پژوهش حاضر را

دارد. اما محتوای آن دربارهٔ نظام پسانشانه‌ای شورمند به‌مثابهٔ «نظام خیانت، خیانت جهانی» است و با پژوهش حاضر متفاوت است. پژوهش حاضر تعالی را معیار می‌گیرد و الهیات و هنری که از آن فاصله می‌گیرد یا بذرهای خداناباوری را می‌کارد، خیانت می‌خواند. Segall (2013) نقاط مشترک فلسفی میان آلفرد نورث وایتهد و ژیل دلوز را بررسی می‌کند. او چارچوبی برای فلسفهٔ تجسدی ارائه می‌دهد. این محقق نشان می‌دهد چارچوب آنها از جزم‌های سنتی دینی و عقلانیت علمی فراتر می‌رود. مسلماً این دو پژوهش تفاوت‌هایی دارند، به‌ویژه اینکه جنبهٔ نوآور پژوهش حاضر، از بسط برداشت وفاداری یا خدمت و خیانت هنر به الهیات به دست می‌آید. همچنین شرح بیشتر مثال‌ها و این نوع نگرش و جهت‌دهی به مضامین دلوز را محقق طرح کرده است.

این پژوهش از حیث نوع، نظری، و روش آن کیفی است. گردآوری داده‌ها بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، اسنادی، منابع دیجیتال و اینترنتی انجام شده است. مطالعهٔ داده‌های پژوهش بر اساس روش توصیفی ـ تحلیلی است. مطالب پیچیدهٔ دلوز به شرح و روشن‌سازی بیشتری نیاز دارد. آن مطالب با روش توصیفی و برخی مواقع تحلیلی شرح داده می‌شود. استفاده از منابع ژیل دلوز برای تبیین و روشنگری نسبت دوگانهٔ «خدمت و خیانت هنر مسیحی به الهیات»، به بسط پژوهشی و تحلیل ژرف‌تری از متون اصلی وی نیازمند است تا به‌طور دقیق، مقاصد و منظومهٔ فکری فیلسوف به‌درستی استخراج و منتقل شود. بسط، تحلیل و بیان مثال‌های روشن‌کننده با تحلیل شخصی نگارنده انجام شده است.

۱. اشتراک معنوی هستی و درون‌ماندگاری

سه آموزهٔ هستی‌شناختی به‌مثابهٔ میراث سده‌های میانه خودنمایی می‌کند. آموزهٔ اول که در آن، هستی به معنای واحدی بر همهٔ موجودات حمل می‌شود. آموزهٔ دوم که در آن، هستی به معنای مختلفی بر موجودات حمل می‌شود؛ اما سرانجام این معانی مختلف قدر جامعی پیدا می‌کنند (آنالوژی یا تشابه). با اعتقاد به آنالوژی یا تشابه، هم کثرت وجود دارد و هم قدر جامع اشتراک. آموزهٔ سوم که در آن، هستی به معانی مختلفی بر

موجودات حمل می‌شود، بی‌هیچ قدر مشترکی (اشتراک لفظی وجود). در این حالت، هستی که به همهٔ آنها اطلاق می‌شود، فقط یک لفظ است. موجودات لفظاً از حیث وجود، با هم مشترک‌اند (مشایخی، ۱۳۹۳، ص ۵۳).

دلوز بر اشتراک معنوی هستی دست می‌گذارد. او می‌گوید هستی بر آنچه هست، یکسان و به یک معنا حمل می‌شود. با نظر به هستی تک‌معنا، یک تفاوت وجود دارد، آن‌هم تفاوت به‌منزلهٔ درجهٔ توان. هرآنچه هست، به‌منزلهٔ درجهٔ توان است. جنس و فصل به‌مثابهٔ اموری ثانوی در مرحلهٔ بعد مطرح می‌شود. آنچه چیزی را آنی می‌کند که هست، درجهٔ توان یعنی شدتی خاص و قیاس‌ناپذیر است. هستی بر اصل تفرد یعنی بر «تفاوتِ فی‌نفسه» حمل می‌شود (مشایخی، ۱۳۹۳، ص ۵۳). درنتیجه هستی نه بر موجودات منفرد که بر اصل تفردشان حمل می‌شود.

دان اسکوتس[1] آغازگر همین مسیر اشتراک معنوی و پیشگامِ اسپینوزا، دو نکته مطرح می‌کند: اول اینکه، هستی، تک‌معنا و امری خنثی است. هستی بر متناهی و نامتناهی، بر مخلوق و نامخلوق به یک معنا حمل می‌شود (مشایخی،۱۳۹۳، ص ۵۴). او به تمایز صوری یعنی تمایز واقعی نه عددی می‌پردازد. تمایز واقعی و عددی بستری نوین برای تحلیل فلسفی رابطهٔ وحدت در کثرت و کثرت در وحدت، مستقل از مفاهیم «خلقت» و «صدور» فراهم می‌کند (مشایخی، ۱۳۹۳، صص ۵۳-۵۴). یکی از برجسته‌ترین و مهم‌ترین نوآوری‌های مفهومی در نظام فکریِ کلامِ سده‌های میانه، نظریهٔ تمایزهاست. در سراسر سده‌های میانه، نظریه‌ای مبتنی بر سه تمایز وجود داشت: تمایز واقعی مثل تمایز کتاب و فندک، و رو و پشت کاغذ، تمایز وجهی مثل تمایز امتداد و شکل، تمایز عقلی مانند تمایز طول و عرض. این تمایزها بازنمایانه‌اند، نه هستی‌شناختی (دلوز، ۱۳۹۶، ص ۹۱). دلوز شیفتهٔ مفاهیم الهیاتی بود و الهیات ارتدکس را نقد می‌کرد. او در

۱. دان اسکوتس بر افکار کاتولیک و سکولار، تأثیر عظیمی گذاشته است. آموزهٔ مشهور او «وحدت وجود» است. به نظر اسکوتس، وجود خدا از وجود چیزهای موجود در جهان متفاوت نیست. تمایز صوری راهی برای تمایز بین جنبه‌های مختلف یک چیز است و ایدهٔ ناهنجاری، خاصیتی است که باید در هر چیزِ فردی وجود داشته باشد که آن را به یک فرد تبدیل می‌کند.

درسگفتار کانت می‌گوید متکلمین سده‌های میانه کسانی نبودند که دغدغهٔ خدا داشته باشند. آنها در فرایند ابداع منطق فیزیک و علم دینامیک قرار داشتند. به باور او، الهی‌دانان سدهٔ میانه سنخ درخشانی از هنرمندان بودند که می‌توانستند «به نام خدا» نظام‌های تأثیرگذاری در منطق و فیزیک بنا کنند (دلوز، ۱۳۹۶، صص ۹۱-۹۲). شاید بتوان گفت «تفکر الهیاتی مسیرهای غیرمعمولی دارد که دلوز بدان متوسل می‌شود» (اسمیت، ۱۳۹۹، ص ۵۴). مسیرهای نامعمول کج‌راهه‌هایی برای رسیدن دلوز به مقصدند. نزد این متفکر، تفاوت واقعی به‌معنی تفاوت درونی بر بستر هستی‌شناختی جای تمایزهای بازنمایانه را می‌گیرد. در ادامه، به چگونگی ارتباط آنها می‌پردازیم.

۲. اشتراک معنوی هستی و تک‌معنایی: اسپینوزای دلوز

دلوز با درسگفتارهای «اسپینوزا» اشتراک معنوی هستی را از زاویهٔ دیگری مطرح می‌کند. او اشتراک معنایی صفات را بر این اساس مطرح می‌کند. نظر اسپینوزا در رسالهٔ الهیاتی ـ سیاسی دربردارندهٔ درون‌ماندگاری مطلق خدا و طبیعت[1] است که به رفع تعالی منجر می‌شود (اسمیت، ۱۳۹۹، ص ۶۵). در اشتراک معنوی صفات، جوهر بیان می‌شود. در این صورت، باید درون تاخوردگی و برون بازشدگی در رابطهٔ بیانی جوهر، صفات و رابطهٔ مدها یا وجه‌ها با جوهر را در نظر گرفت. صفات بیان هستند؛ یعنی صفات بیان‌کردن ذات جوهرند. صفات جنبهٔ غیرمادی یا غیرجسمانی دارند. صفات در لفاف جوهر مستترند؛ ازاین‌رو تفاوت واقعی در جوهر راه ندارد. بدین‌ترتیب تفاوت واقعی در حوزهٔ صفات وجود دارد. وجوه[2] تشریح‌کننده یا از تابازکنندهٔ صفات جوهرند. جوهر نامتناهی از طریق صفات، وجوه را بیان می‌کند. صفت‌ها خود بیان هستند. بیان یک زبان دارد و آن‌هم زبان ترکیبِ نسبت‌ها تا بی‌نهایت (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۱۳۴) است. در جهان، بی‌نهایت نسبت وجود دارد. خدا آشکار کرد؛ یعنی ترکیبی از نسبت‌ها را نشان داد. کل طبیعت

1. Deus Sive Naturas
2. Modes

دربردارندهٔ تمامی تحقق‌های همهٔ نسبت‌های ممکن است؛ نسبت‌هایی که چون تحقق یافته‌اند، درنتیجه ضروری هستند. این‌همانی امر ممکن و ضروری در اینجا اتفاق می‌افتد (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۱۳۲).

به نظر اسپینوزا، ما از میان بی‌نهایت صفات، فقط دو صفت امتداد و اندیشهٔ خدا (جوهر نامتناهی) را می‌شناسیم. این امتداد و اندیشه صورت‌هایی هستند که با آموزهٔ مشترِک معنوی، هم بر خدا و هم بر مخلوقات حمل می‌شوند. این صفات به‌لحاظ صوری از هم متمایزند؛ اما از منظر هستی‌شناختی، مشترک معنوی هستند. «اجسام به‌صورتی واحد، بر امتداد دلالت دارند و امتداد، صفت جوهر الهی است» (اسمیت، ۱۳۹۹، ص ۶۳). صفات حقیقی خدا یعنی اندیشه و امتداد به‌واسطهٔ نور طبیعت بر ما آشکار می‌شود، نه وحی (اسمیت، ۱۳۹۹، ص ۶۹).

اسپینوزای دلوز هستی را بر یک سطح درون‌ماندگاری ثابت فراافکند؛ سطحی که در آن، چیزها در روند واریاسیون مستمر حرکت می‌کنند. آنها با اتصال ضروریِ معلول‌های مختلفِ علتی درون‌ماندگار به‌هم متصل‌اند. باوجوداین انگاره‌های بیان‌گرایانه ریشه در سدهٔ میانه دارند. طرز تفکر سدهٔ میانه دو انشعاب برجسته دارد: یکی چندصدایی (ایجاب، سلب و آنالوژی) و دیگری تک‌معنایی یا بیانی. دلوز در اسپینوزا و فلسفهٔ عملی می‌نویسد: «تعالی، چندصدایی، آنالوژی به هم ارتباط دارد و هر سه امر مشترکی را میان خدا و موجودات در نظر می‌گیرند» (Deleuze, 1988, pp. 63-64). بنابراین تعالی با دو رویکرد روش‌شناختی اساسی مواجه است: نخست، سلب (تنزیه) و ایجاب[1] (تشبیه)، و دوم، آنالوژی یا تشابه. نقد وارد بر مفهوم تعالی آن است که مستلزم ایجاد سلب[2] یعنی تنزیه و

۱. مایستر اکهارت دربارهٔ خدا گزاره‌های سلبی را به‌جای گزاره‌های ایجابی ترجیح می‌داد تا فاصلهٔ خدا را از مخلوقات حفظ کند. درنهایت گزاره‌های سلبی به تعطیل می‌انجامید. دربارهٔ خدا هیچ نمی‌توانیم بگوییم (اسمیت، ۱۳۹۹، ص ۶۱).

۲. گزاره‌های سلبی به دو صورت عمل می‌کردند. در الهیات سلبی به سرکردگی دیونیزوس مجعول گفته می‌شد. ایجاب‌ها خدا را چون علتی آشکار می‌کنند؛ ازاین‌رو باید به‌سوی الهیات سلبی رویم. خدا یا ذات به‌طور صرف، بر اساس قواعد تعالی می‌تواند مانند جوهر یا ذات سلبی تعریف شود.

تعطیل است. آنالوژی ارتباط خدا و موجودات را می‌کاود. آنالوژی را در اصول فقه، قیاس، و در منطق ارسطو تمثیل[1] می‌گویند (نک: مشایخی، ۱۳۹۳، ص ۵۳). سنت توماس آکویناس به روش میانه‌ای به نام آنالوژی متوسل شد که بتواند از تعطیل در روش سلبی و از تشبیه در روش ایجابی برهد. به‌هرحال آنالوژی یا تشابه[2] دو گونه است: نسبت و تناسب. نقدی دیگر بر آموزه‌های هستی‌شناسانه مثل آنالوژی (قیاس یا تشابه) و اشتراک لفظی هستی (یا وجود) این است که زمینه را برای مسلم‌گرفتن مرجعی متعال فراهم می‌کند (مشایخی، ۱۳۹۲، صص ۱۰۱-۱۰۲). مرجعی متعال کنترل‌گر است. بهتر آنکه آموزهٔ هستی‌شناسانه‌ای مبدأ قرار گیرد که اِشکال بالا را نداشته باشد. درنتیجه اشتراک معنوی وجود جایگزین می‌شود. اشتراک معنوی وجود به بیان‌گرایی پیوند می‌یابد.

در بیان‌گرایی، خدا با نشانه اقدام نمی‌کند. دان اسکوتس در همان مسیر سدهٔ میانه، به‌دنبال همین رابطهٔ بیانی بود. به نظر اسکوتس، هستی خدا، از هستی چیزهای موجود در جهان متفاوت نیست. تمایز صوری راهی است برای تمایز بین جنبه‌های مختلف یک چیز (کاپلستون، ۱۳۸۷، ص ۶۰۳). به عبارت دیگر، تنها یک هستی وجود دارد که به‌لحاظ صوری تمایز می‌یابد. در انشعابی از الهیات سدهٔ میانه با بیانِ کلمهٔ الهی است که کل جهان خلق شده است. در مدرسهٔ شارتر که وام‌دار دان اسکوتس بود، بر مفهوم «هستیِ برابر» تأکید می‌کردند. همهٔ موجودات در هستی‌اند. آنها همواره تکرار می‌کردند که هستی اساساً برای همه برابر است (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۱۰۶). طبق انگاره‌های بیان‌گرایانهٔ رنسانس، خدا (جوهر نامتناهی) طبیعت است که شمولی در نظر گرفته می‌شود. این طبیعت هم خدا را تشریح[3] (به بیرون باز می‌کند) می‌کند و هم

۱. برخی قیاس تمثیلی را معادل مناسبی برای آن در نظر می‌گیرند.

۲. آنالوژی آکویناس نتیجه‌اش قواعد ایجابی جدیدی است. کیفیات ایجابی جواهر، به خدا مربوط است؛ اما تنها به روش تشبیه یا روابط منظم دو نسبت صورت می‌گیرد. نسبت خیر الهی به خدا متناسب است با نسبت خیر انسانی به انسان. هم تشبیه مبتنی بر نسبت و هم تشبیه مبتنی بر وجه‌شبه داریم. خیر خودش وجه تشبیه بین خدا و انسان را تشکیل می‌دهد. خدا به‌صورت برتر، واجد خیر است و انسان‌ها به روش اشتقاقی، از آن برخوردارند (مشایخی، ۱۳۹۳، ص ۵۲).

3. Explication

تلویح[1] (به درون تا می‌زند). همه چیز در خدا یا طبیعت حاضر است و خدا همهٔ آنها را در بر می‌گیرد[2] (اسمیت، ۱۳۹۹، ص ۶۸).

دلوز در تفاوت و تکرار، سومین و مهم‌ترین پرده از روایت مشترک معنوی را کنار می‌زند و اشتراک معنوی اسپینوزا را به پروبلمتیک نیچه و هایدگر پیوند می‌زند. او از اسپینوزا و هایدگر فراتر می‌رود. دلوز حرکت اسپینوزا از تعالی به درون‌ماندگاری را با حرکت هایدگر از تفاوت هستی‌شناختی، ترکیب یا جمع می‌کند (اسمیت، ۱۳۹۹، ص ۷۶)؛ به این دلیل که اسپینوزا به اندازهٔ دلوز رادیکال نبوده است. در فلسفهٔ اسپینوزا، جوهر نامتناهی وجوهی دارد که بیانگر صفات جوهرند؛ ازاین‌رو مفهوم جوهر در فلسفهٔ او باقی می‌ماند. جوهر و صفات مانعی میان هستی و تفاوت می‌افکنند و باید این مانع را برداشت تا هستی همان تفاوت شود. نیچه نگاه رادیکالی دارد. او از آفرینش معنا یا ذات بحث می‌کند. این بحث در باور اسپینوزا از پیش مقدر است؛ اما برای نیچه، همه چیز از تفاوت محض آغاز می‌شود (نک: مشایخی، ۱۳۹۳، ص ۵۴).

دلوز از تأکید هایدگر بر تفاوت هستی‌شناختی بین هستی و هستنده بهره می‌برد و آن را به تفاوت محض تعبیر می‌کند. هر تفاوت که به آن دست می‌یابیم، تفاوتی از حیث هستی نیست؛ زیرا هستی برابر است و این تفاوتی است میان هستندگان. باید دانست «تفاوت میان ماده، انسان و خدا صرفاً یک تفاوت درجه است» (یانگ و همکاران، ۱۴۰۰، ص ۱۶۰). هستی‌شناسی تفاوت می‌گوید اساس تفاوت‌های فردی در تفاوتی پیشافردی و فردیت‌بخش است. تفاوت‌هایی میان هستندگان وجود دارد؛ اما هستی به معنایی مشترک بر هرآنچه هست، حمل می‌شود. تفکر تک‌معنا ارتباط هستی با موجودات را توزیع می‌کند. موجودات کثیر در خود هستی منتشر می‌شوند. در این طرز تفکر، بیانْ منحصربه فرد و تک‌معناست. بیانْ یک معنا دارد؛ معنایی که مطابق آن، نسبت‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و درجه‌ای از توان را فعلیت می‌بخشند. تفاوت درونی «دربردارندهٔ

1. implication
2. complicate

شیوه‌ای است که هر هستنده، درجه‌ای از توان را فعلیت می‌بخشد» (یانگ و همکاران، ۱۴۰۰، ص ۱۵۹) به تعبیری تفاوت واقعی یا درونی، تفاوت به‌منزلهٔ درجهٔ توان است. هرآنچه هست، از منظر درجهٔ توان بررسی می‌شود.

در خوانش دلوز از هستی‌شناسی ناب، جوهر اسپینوزایی کنار گذاشته می‌شود. درنتیجه هیچ احد برتر از هستی در کار نیست. هستی بر هرآنچه هست، بر همهٔ موجودات به معنایی یکسان حمل می‌شود. این جهانِ درون‌ماندگاری است. این جهان درون‌ماندگاری هستی‌شناختی، به‌ضرورت جهانی است که از حیث هستی سلسله‌مراتبی نیست (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۱۰۶؛ Deleuze,۱۹۸۰) . سنگ، انسانِ دیوانه، انسان عاقل، حیوان، همه از منظری خاص یعنی از منظر هستی هم‌رتبه‌اند. هستی‌شناسی ناب نمی‌گوید همه چیز ارزشی برابر دارد، بلکه می‌گوید همه چیز از یک جنبه یکسان‌اند (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۱۰۷؛ Deleuze,۱۹۸۰). چیزهایی که هستی، یکسان به آنها اطلاق می‌شود، با یکدیگر تفاوت دارند. هستیِ تک‌معنا به تفاوت و تفاوت‌ها پیوند خورده است و عملکردی ضروری دارد. در این صورت است که درون‌ماندگاری با تفاوت منطبق می‌شود. خدا یا جوهر نامتناهی و به عبارت دلوز، هستی، بی‌نهایت صفت دارد. کثرت عددی در جوهر راه ندارد. تمایز واقعی میان صفات وجود دارد. تمایز واقعی به تمایز وجه‌ها یا معناهای مختلف امری واحد اطلاق می‌شود. این تمایز نزد دلوز به تفاوت واقعی یا درونی تعبیر می‌شود. تفاوت واقعی اسپینوزای دلوزی، نه در سطح جوهر و صفات، بلکه به تمایز میان وجوهِ صفت بازمی‌گردد. ذات هر وجه یا حالت، وجهی از بیان صفت است. وقتی ذاتِ هر وجه، در حالتی تحقق می‌یابد، فرد به وجود می‌آید. هر وجه یا حالت متفرد در مقام تحقق یک ذات، ترکیب یا سنتزی از پاره‌های بی‌نهایت خُرد است. اشتراک معنوی صفات گویای رویکردی تک‌معنا است. رویکرد تک‌معنا موجودات را از منظر توانشان به معنای حقیقیِ اسپینوزایی درک می‌کند؛ معنای هر موجود، در تلاش پیوستهٔ آن برای فراتررفتن از حدود مفروض و دستیابی به انتهای عملکرد بالقوه‌اش تعریف می‌شود. هستی بر همهٔ موجودات به یک نحو حمل می‌شود؛ اما هستی نه بر موجودات منفرد بلکه بر تفاوت ـ که به‌مثابهٔ شدت محض تفسیر می‌شود ـ حمل می‌شود. این شدت

محض است که نه خود فرد بلکه اصل تفرد را تأسیس می‌کند (نک: مشایخی، ۱۳۹۳، ص ۵۳). هستی به اصل تفاوت اطلاق می‌شود. معنای یگانهٔ هستی‌شناسی تفاوت، همین توضیح است. با توجه به تبیین آموزه‌های هستی‌شناختی و هستی‌شناسی تک‌معنای دلوز، بر هستی‌شناسی چندصدا/چندمعنا و ابعاد آن نیز تمرکز می‌کنیم. در این صورت، دقیق‌تر می‌توانیم دربارهٔ خدمت و خیانت هنر مسیحی به الهیات بحث کنیم.

۳. الهیات، فلسفه و تعالی

دلوز در فلسفه چیست؟ به‌دقت خط تمایزی بین الهیات و فلسفه می‌کشد. او دربارهٔ این رابطه می‌نویسد: «هر جایی بحث تعالی، هستی عمودی و دولت امپراطوری در آسمان یا زمین مطرح باشد، دین در کار است و هرجا درون‌ماندگاری مطرح شود، فلسفه به کار می‌آید» (Deleuze & Guattari, 1994, p. 43). پس درحقیقت بحث درون‌ماندگاری، فلسفه را از دین متمایز می‌کند. الهیاتی که به‌سوی درون‌ماندگاری متمایل شود، فلسفی‌تر است. همچنین فیلسوف در برابر حکیم قرار می‌گیرد؛ زیرا فیلسوف می‌خواهد سطح درون‌ماندگاری تأسیس کند. خواست بنیادین فیلسوفان اولیهٔ یونان، تأسیس سطح درون‌ماندگار برای برش‌دادن آشوب بود. حکیم مانند پرسوناژهای دینی می‌خواهد نظمی متعالی برقرار کند که کنترل‌گر آن امری والاتر و متعالی‌تر باشد (Deleuze & Guattari, 1994, p. 43). دلوز می‌نویسد: «حکیمان پیر شرق از طریق تمثال‌ها می‌اندیشند؛ اما فیلسوفان مانند فلاسفهٔ یونان با آفرینش مفهوم است که می‌اندیشند» (Deleuze & Guattari, 1994, p. 3). حکیم، شخصیتِ دینی و دولت امپراطوری، چشم به نظمی متعالی و کنترل‌کننده دوخته است که از امری والاتر و متعالی‌تر صادر می‌شود. دین به‌طور غالب، به هستی عمودی می‌چسبد. فقط دین نیست که به هستی عمودی وابسته است، تعالی در فلسفه هم وجود دارد. با افلاطون‌گرایی تعالی به فلسفه وارد می‌شود. افلاطون به تعالی معنایی فلسفی بخشید (Deleuze, 1997, p. 137). تعالی در فلسفهٔ افلاطون، به عالم مثل معروف به عالم معقول مربوط است که امر خیر یا برترین ایده در آنجا قرار دارد. امر خیر یا برترین ایده به‌منزلهٔ احد است و هستی از آن مشتق می‌شود. در رسالهٔ پارمنیدس

یک حالت از سه شکل رابطهٔ احد و هستی بدین صورت است که احد برتر از هستی است[1] (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۷۰). مرد خردمند به‌منزلهٔ پرسوناژ دولت ـ در فلسفهٔ افلاطون ـ مانند کشیش به‌منزلهٔ پرسوناژ دین است که درصدد استقرار قدرت حاکم و برقراری نظم کیهان است و به تعالی قدرت می‌بخشد. پرسوناژها جنبه‌های جدایی‌ناپذیری از نمایش متعال هستند. نمایشی که از بالا توسط حاکمی برتر یا هستنده‌ای برتر تحمیل می‌شود (see: Deleuze & Guattari, 1994, pp. 61-68). فلوطین در جایی، احد را سرمنشأ اصلی هستی قرار می‌دهد. از احد هستی صادر می‌شود.[2] تعالی در فلسفهٔ نوافلاطونی‌ها وجود دارد. فلسفه‌های ناظر به احد آنهایی هستند که سلسله‌مراتبی از موجودات را در نظر می‌گیرند. اصل انتاج و اصل صدور از همین سلسله‌مراتبی نگریستن، سرچشمه می‌گیرد. از احد، هستی سرچشمه می‌گیرد یا صادر می‌شود و از هستی چیز دیگری صادر می‌شود. فیلسوف نوافلاطونی از اصطلاح اقنوم استفاده می‌کند و به‌طور دقیق، به ماهیت سلسله‌مراتب آسمان، سلسله‌مراتب زمینی بازمی‌گردد (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۱۰۶؛ Deleuze, 1980). مسیحیت با فلسفهٔ نوافلاطونی هماهنگ می‌شود. در فلسفهٔ دکارت بین جوهر نامتناهی و متناهی این روابط وجود دارد. در فلسفه از طریق مفاهیم می‌اندیشیم؛ مفاهیمی که از جای دیگری مثلاً بالاتر فرافکنی نمی‌شوند، بلکه روی سطح درون‌ماندگار جای می‌گیرند. در ادیان تنها از طریق خداناباوری که از دل خود آن دین بیرون می‌آید می‌توان مفهوم خلق کرد (Deleuze & Guattari, 1994, p. 91). دستاورد فلسفه و کرامت فیلسوف، خداناباوری است. رسالت دلوز شناسایی و شرح خداناباوری اسپینوزا در دل فلسفه‌اش است. این جریان آموزه‌های هستی‌شناختی فلسفه را به درون‌ماندگاری صرف

۱. به گفتهٔ دلوز، برای درک تعالی نزد افلاطون باید رابطهٔ احد و هستی را واکاوید. باید به دومین بخش رسالهٔ پارمنیدس رجوع کرد و دید که احد و هستی، به سه حالت با هم رابطه دارند. جایی که احد بلندمرتبه‌تر از هستی است، تعالی به وجود می‌آید. گاهی این دو هم مرتبه‌اند. جایی، هستی برتر از احد است و احد از آن مشتق می‌شود (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۷۰).

۲. به گفتهٔ دلوز، فلوطین در جایی از علیت صدوری و نیز زبان صدور یعنی برتری احد به هستی می‌نویسد؛ در جایی دیگر، از برتری هستی به احد سخن می‌گوید، و این فرمول را طرح می‌کند که هستی، همهٔ موجودات را در خود تا می‌کند. این فرمول در سراسر فلسفهٔ رنسانس طنین می‌اندازد (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۷۰).

تسلیم می‌دارد. اسپینوزای دلوز سبب درون‌ماندگاری فلسفه‌ای تک‌معنا می‌شود. دربارهٔ درون‌ماندگاری صرف در بخش‌های بعدی بیشتر توضیح می‌دهیم.

۴. چندصدایی و چندپهلویگی: تعالی الهیات

به گفتهٔ دلوز، ادیان عبری نبی‌هایی دارند که منتظر صدور و ارسال نشانه‌هایی چندپهلو هستند. پیامبر برای اطمینان از آنچه به او امر می‌شود، نشانه می‌طلبد. به زبان منطق، نشانه‌ها همواره دو پهلو[1] هستند. باوجود اینکه نشانه‌ها همواره دلالت‌گرند؛ اما در مقام دریافت امر بنیادین، به یک ضرورت حیاتی تبدیل می‌شوند. جامعه، استقرار حداقل نشانه‌های ضروری برای زندگی را می‌طلبد (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۱۳۴). این دوپهلوبودنِ نشانه‌ها در الهیات را می‌توان چندصدایی خواند. در الهیات سده‌های میانه، نوافلاطونی‌ها از واژه یا اصطلاحی به نام پیچیدگی یا ابهام استفاده می‌کردند که کثرت را در وحدت پوشش می‌داد و وحدت را در کثرت تأیید و تصدیق می‌کرد (Deleuze, 1998, p. 58). پیچیدگی، نشانه‌های دوپهلو و چندصدا می‌سازد. تنها در ساحت بیان است که نشانه‌ها سرراست‌اند. ابهام و پیچیدگی یعنی حالت اصیلی که قبل از هرگونه گسترش، بسط و تبیین، وجود دارد؛ حالتی که در آن تناقض بوده است. کلام یا لوگوس همه چیز را می‌پیچاند و همه ذات‌ها را در بر دارد. کلام به‌مثابهٔ سرمنشأ پیچیدگی‌ها و ابهامات برتر، متضاد و ناپایدار تعریف می‌شود. نوافلاطونی‌ها عالمی برای این تفکر ساختند که برحسب درجاتِ پیچیدگی و ابهامات حال در آنها و نظم تبیین متنازل، ترتیب می‌یافت. سلسله‌مراتب سیاسی را همین فلسفهٔ نوافلاطونی می‌ساخت (نک: دلوز، ۱۴۰۱، ص ۱۰۶؛ Deleuze,۱۹۸۰). در باب هنرهای دینی چندصدا می‌توان گفت در آنها نشانه‌های پیچیده‌ای وجود دارد که به لوگوس یا احد منشأ لوگوس دلالت می‌کنند. به همین دلیل گاهی در آثار هنری، فرم‌هایی پیچیده مانند حروفی که با گیاه یا سر حیوانی در هم تنیده می‌شوند، به وجود می‌آورند. در فلسفهٔ دلوز، نظر به درون‌ماندگاری صرف، نشانه‌ها دلالت‌گر نیستند.

1. èquivoque

نشانه‌هایی دلالت‌گر می‌شوند که به نماد تبدیل گردند. بـه قـول دلـوز، «در ادیـان، مـا بـا نمادهـای شـبِ امـر غیرعقلانـی سـروکار داریـم» (Deleuze & Guattari, 1994, p. 91). فلسـفهٔ درون‌ماندگار صرف با بیان پیشروی می‌کند.

۵. دلوز و هنرهای وابسته به الهیات

ظریف‌ترین دسته‌بندی دربارهٔ درون‌ماندگاری را دلوز در فلسفه چیسـت؟ ارائـه می‌دهـد. او در این کتاب می‌نویسـد کـه تقسـیم‌بندی درون‌مانـدگاری صـرف و درون‌مانـدگاری متعال که به دو نوع «اندیشه ـ هستی» و «اندیشه ـ طبیعـت» پیوسـته اسـت و بـر تفکـر در باب هنر تأثیر می‌گذارد. غیر از درون‌ماندگاری صرف که با اندیشـیدن دربـارهٔ هسـتی و در فلسفه با آن روبه‌روییم، در حکمت یا دینی که به امـر متعـال یـا طبیعـت چـون امـری متعال می‌اندیشید، دو حالت به وجود می‌آیـد. حالـت اول در ادیـان یـا امپراطـوری‌هـای معنوی، یک عامل بالاتر از سطح وجود دارد که بر آن فراافکنده می‌شـود. امـر عمـودی آسمانی در تطابق با یک حرکت مارپیچ، روی سطح درون‌ماندگار می‌نشیند. در اینجا بـا فرافکنی، تعالی بر سطح درون‌ماندگار القا می‌شود. این تعالی ممکن است در ذات خـود کاملاً تهی باشد؛ اما می‌تواند تا حدی پر شـود، پـایین بیایـد، و از مراحـل مختلـف عبـور کند. این مراحل سلسله‌مراتبی، هم‌زمان بر یـک ناحیـه از سـطح فرافکنـی مـی‌افتنـد و بـا حرکتی نامتناهی روی سطح متناظر می‌شوند. در امپراطوری‌های متعال اگر امر متعـال بـه سطح درون‌ماندگار آفرینش فرافکنـده نشـود، تهـی یـا دسـت‌کم پنهـان می‌مانـد. سـطح درون‌ماندگار آفرینش رد پـای امـر متعـال را به‌صـورت مراحـل یـا صـحنه‌چینی تجلـی[1] دریافت خواهد کرد. تعالی روی سطح درون‌ماندگار آفرینش فرافکنـی می‌شـود و آن را از طریق اشکال و تمثال‌ها آکنده می‌کند. نوعی حکمت یا دین به وجود می‌آیـد و مهـم نیست کدام‌یک (Deleuze & Guattari, 1994, p. 89).

1. theophany

درون‌ماندگاری متعال ظاهراً درون‌ماندگار است؛ اما اگر شده طبیعت را به‌مثابهٔ امر متعال برگزیند این کار را انجام می‌دهد. اندیشهٔ چینی تابع درون‌ماندگاری متعال است و به اندیشه ـ طبیعت وابسته. در این اندیشه، «نوعی حرکت رفت و برگشتی تکراری یین و یانگ، حرکات نمودارگونهٔ اندیشه ـ طبیعت را روی سطحی ثبت می‌کند» (Deleuze & Guattari, 1994, p. 91). شش‌ضلعی‌ها را می‌توان بخش‌هایی از سطح خواند. شش‌ضلعی‌های چینی ترکیب‌هایی از ویژگی‌های پیوسته و ناپیوسته‌ای هستند که متناظر با سطوح ولایه‌های مارپیچ (اسپیرال) از هم مشتق می‌شوند. این مشتق‌شدن مجموعه‌ای از لحظاتی را تنظیم می‌کند که از طریق آن، امر متعال نزول می‌نماید.

۶. سطوح، اشکال، تمثال‌ها و آکندن دین

در هنرهای وابسته به ادیان، سطوح ترکیب[بندی] هنرها اغلب از اَشکال آکنده شده است. دلوز این آکندن یا فرافکندن اَشکال و تمثال‌ها بر سطح ترکیب را نوعی حکمت یا دین می‌خواند. نکتهٔ مهم این است که برای نمونهٔ اَشکال مختلف مانند شش‌ضلعی‌های چینی، ماندالاهای هندی، سیفروت‌ها[1] (یا اعداد ده‌گانهٔ کابالاها)ی یهودی، تصاویر و خیالی‌سازی‌های[2] اسلامی و شمایل‌های مسیحی راهی برای اندیشیدن در این گونه ادیان فراهم می‌آورد. تنها از این منظر می‌توان انواع روش‌های اندیشیدن الهیات را در کنار یکدیگر قرار داد. به تعبیر دیگر، امر متعالی و آسمانی نزد این ادیان، الوهیتی دارد که از طریق اشکال و تمثال‌ها به آن اندیشیده می‌شود. همین اشکال و تمثال‌ها هستند که تناظر بین ساحت‌های مختلف را برقرار می‌کنند. بنابراین این اَشکال و تمثال‌ها نه‌تنها راه اندیشیدن به الوهیتِ نااندیشیدنی را فراهم می‌کنند، بلکه در ساحت‌های مختلف مانند سیاست، معماری و غیره هم به کار می‌آیند. این اشکال و تمثال‌ها آرایه‌هایی چندصدایی‌اند؛ برای نمونه دربارهٔ ماندالا می‌توان گفت نوعی فرافکنی بر سطح است که

1. sephiroth

۲. Imaginals: می‌تواند پرده‌های درویشی و قهوه‌خانه‌ای منظور باشد که خیالی‌سازی در آن نقش مهمی دارد.

بین سطح ارگانیک، معمارانهٔ سیاسی، کیهانی و الهیاتی با ارزش‌های بس‌گانه «یکی و همانِ» امر متعال تناظر برقرار می‌کند. به همین دلیل است که این اشکال و تمثال‌ها به منبعی ارجاع دارند و ماهیتاً چندصدا[1] و دورانی[2] هستند. آنها قطعاً از طریق مشابهت منع‌شدهٔ خارجی تعریف نمی‌شوند، بلکه تنش درونی،[3] آنها را مشخص می‌کند. تنش درونی، آنها را به امر متعال درون‌ماندگار سطح اندیشه مربوط می‌کند. به‌طور خلاصه، اشکال و تمثال‌ها پارادایمی (نمونه‌وار)،[4] فرافکنی‌شده،[5] سلسله‌مراتبی[6] و ارجاعی[7] هستند (Deleuze & Guattari, 1994, p. 89). به باور دلوز، متناظر با ادیان، برای نمونه فلسفهٔ اسلامی، هندی و چینی نداریم؛ زیرا سطح درون‌ماندگار (آفرینش) در این نوع حکمت‌ها، پیشافیلسوفانه است. امر پیشافلسفی می‌تواند در خِرَدها (حکمت‌ها) یا ادیانی خود را از تا باز کند که منطبق بر انشعابی باشد که پیشاپیش از نقطه‌نظر امکان خاصی، از فلسفه اجتناب می‌کند.

۷. هنر مسیحیت: چندصدایی و تعالی

شمایل‌ها یا تمثال‌های مسیحی درحقیقت بیانگر کارکرد تعالی در الهیات هستند. این‌گونه تصاویر در سدهٔ میانه، به‌مثابهٔ پل اتصالی میان جوامع و الهیات در نظر گرفته می‌شدند؛ زیرا بیشتر در مراسم مذهبی و به‌منزلهٔ شیء مقدس از آن استفاده می‌کردند (نصری، ۱۴۰۰، ص ۹۵). در این صورت، این هنر گرایشی وفادار دارد؛ اما اگر قرار باشد تصاویر با بهره از توان خط و رنگ برای خلق سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی) استفاده شوند، به خداناباوری می‌انجامند. در این صورت، هنر با گرایش، خیانت‌کار

1. plurivocal
2. circular
3. tension
4. paradigmatic
5. projected
6. heirarchal
7. referential

خوانده می‌شود. به همین جهت، هنر مسیحیت بین دو گرایش وفادار و خیانت‌کار نوسان می‌کند. گرایش وفادار به خداباوری می‌رسد. گرایش خیانت‌کار از خدا و انواع فانتزی‌ها[1] استفاده می‌کند تا همه چیز را مجاز دارد.

گرایش ارتدکس شرقی در مسیحیت به یکی‌کردن و انباشتن سطح اثر یا سطح ترکیب با اشکال یا تمثال‌هایی متمایل است؛ سطحی که امر فراحسی متعال، آشکارکننده و وابسته به تعالی است. هنرهای آشکارکنندهٔ تعالی با آشوب و شکاف درون آن، بیگانه‌اند. نقش‌اندازی اشکال و تمثال‌ها در آن با تأسی به سلسله‌مراتب خدایان ـ در تفکر اسطوره‌ای ـ یا تجلی خدایی واحد ـ در ادیان توحیدی ـ با فرافکنی روی سطح انجام می‌شود (Deleuze & Guattari, 1994, p. 202).

باوجود این تحلیل از ارتدکس شرقی می‌دانیم این گرایش مذهبی، تاریخی دارد که به بحث‌های الهیاتی پرحرارتی بین شمایل‌پرستان و شمایل‌شکنان در قرون ۸ و ۹ میلادی دامن زد. دوستداران شمایل‌ها آنها را کانونی ارزشمند برای عبادت مسیحی و منبع رزق روحانی در نظر می‌گرفتند. شمایل‌شکنان در بطن ارتدکس شرقی، شبیه دو گروه عمل کردند: یکی یهودیان قبل از خود، و دیگری مصلحان پروتستان بعد از خود (گراهام، ۱۴۰۲، ص ۸۹). در اغلب شمایل‌های ارتدکس، مسیح و قدیسان از خصوصیات این جهانی عاری شده‌اند و با رنگ‌های درخشان و روشن و به‌صورت نمادین تصویر گشته‌اند. نقاشان برای ارتباط با ساحت الوهی به نمادگرایی متوسل شده‌اند. این نمادگرایی می‌تواند با نشانه‌های چندپهلویی که دلوز در ادیان عبری تشخیص می‌دهد، توازی داشته باشد؛ زیرا چندپهلویی نوعی چندصدایی را به وجود می‌آورد. این نقاشی‌ها تمثال‌های مسیحی هستند که در مقابلِ سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی) قرار می‌گیرند. به این سنخ سطح ترکیب استتیکی در بخش بعدی می‌پردازیم.

۱. توانایی یا فعالیت تصور چیزهای غیرممکن یا غیرمحتمل.

در هنر تذهیب مسیحی در انجیل لیندیسفارن،[1] کتاب کلز[2] و دورو[3] نقش‌هایی در هم تنیده دیده می‌شود، به‌ویژه در کتاب کلز که دارای سبک تلفیقی ایرلندی ـ انگلیسی است. در سبک خالص و در سبک تلفیقی، هردو، نقش‌های هندسی، گره‌ها و نیز نقش حیوانات و پرندگان درهم‌تنیده مبنا قرار می‌گیرد. سطح اثر با اشکال هندسی و گره‌های تذهیب‌مانند پر می‌شود و با حروف و عناصر تزیینی تلفیق می‌گردد؛ برای نمونه از ورای (xpi) حروف اول یونانی اسم مسیح (تصویر ۱) یعنی iota, rho, chi پرنده‌ای هم دیده می‌شود (نک: وایلدر، ۱۳۹۵، ص ۳۴-۱۳۶). هرچند نقش‌ها در جهان مابازا دارند، به دلیل پیچیده و درهم‌تنیده‌شدن، در قید بازنمایی عینی نیستند و گویی در کنترل ساحت دیگری هستند. در این نشانه‌ها چندصدایی آشکار است؛ زیرا هر نشانه به‌مثابهٔ یک دلالت‌گر، حامل چندین دلالت برای تفسیر خواهد بود. آنها نمادها یا باورهای کهن خود را به حروف اول نام مسیح می‌افزایند و از این طریق، حیوانات متنوع،[4] گیاهان، و ارواح جهان کهن را در یک شاهراه گره‌های پیچیده، به جهان نوپای مسیحی پیوند می‌زنند. این چندصدایی دقیقاً به مسیری می‌رسد که دلوز آن را به تعالی مرتبط می‌کند. درهم‌تنیدگی‌های طرح‌ها، گره‌ها و صورت‌های درهم‌تابیده و حروف نهایی دربرگیرنده را می‌توان با پیچیدگی و ابهامی توضیح داد که او در فلسفهٔ نوافلاطونی شرح می‌دهد. صورت‌های مشخصی هم از میان گره‌های گیاهی که در حروف پدیدار شده‌اند، سر بر می‌آورد؛ این ظهور، خود گویای پیچیدگی‌ای است که به لوگوس یا کلام نسبت داده می‌شود. این اندیشیدن از طریق اشکالی که سطح را پر کرده‌اند، به چندپهلویگی و به روابط تعالی پیوند می‌خورد. بنابراین رابطهٔ هنر و الهیات، نوعی خدمت به شمار می‌رود.

1. lindisfarne
2. Book of Kells
3. Book of Durrow
۴. در این تصویر، حیوانات و پرنده‌های پرشماری دیده می‌شود. ممکن است جایی دو پرنده پشت به هم با تقارن معکوس شکل پرندهٔ دیگری چون جغد را القا کند. همچنین محتمل است که در این تصویر، تشخیص حیوانات و پرندگان نزد دیگران به‌گونهٔ دیگری باشد.

تصویر ۱: انجیل لیندیسفارن، نوشتهٔ سال‌های ۷۱۵-۷۲۰، کتابخانهٔ بریتانیا(URL 1).

۸. سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی)

نقاشان باوجود محدودیت کلیسا، از مفهوم خدا به‌مثابهٔ ابزاری برای دستیابی به رهایی فرم‌ها استفاده می‌کردند؛ رهایی‌ای که دربردارندهٔ آزادی از قید محدودیت‌های بازنمایی و همانندی می‌شد (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۶۷؛ Deleuze,1980). این رهایی فرم‌ها مقدمه‌ای برای آزادی هنرمندان فراهم می‌کرد. همچنین این پرسش طرح می‌شد که چگونه امر قدسی

باعث آزادی عمل هنرمندان شده است. درحقیقت دلوز در حال توازی‌ساختنِ مسائل هنر با مباحث فلسفی خود است. اگر او از الهیاتی می‌نویسد که در حال دوری و نزدیکی هم‌زمان به فلسفهٔ متکی به درون‌ماندگاری است، می‌تواند در این بستر از هنری سخن بگوید که به‌طور هم‌زمان، هم به الهیات خدمت می‌کند و هم به آن خیانت می‌ورزد.

انگارهٔ خدا به‌طور مستقیم، توسط نقاشی از طریق نوعی جریان لیبیدویی در فرایند نقاشی، سرمایه‌گذاری می‌شود. به بیان دیگر، این امر به معنای سرمایه‌گذاری احساسی در فرایند خلق اثر نقاشی است. در این سطح، نقاشی به یک آزادی عملی دست می‌یابد که در شرایط عادی بی‌بهره بود. درنهایت نقاشی‌ای که به دین مقید است، لزوماً در تقابل با یک نقاشی غیرمذهبی قرار نمی‌گیرد؛ زیرا هردو، امر قدسی را به شیوهٔ تصویری مورد سرمایه‌گذاری قرار می‌دهند. بدین معنا سرمایه‌گذاری احساسی روی امر قدسی سبب می‌شود این دو نقاشی با هم مخالف نباشند. شیوهٔ تصویری همان نقطه‌ای است که در آن، نقاشی شرایط رهایی رادیکال خود را می‌یابد (دلوز، ۱۴۰۱، ص ۶۷؛ Deleuze, 1980). در این شرایط رهایی است که آفرینش تصویری شکل می‌گیرد. در چنین حالتی از رهایی، نقاشی سطحی می‌آفریند که به اقتضائات خط و رنگ خود پاسخ می‌دهد و به‌جای ارجاع به تعالی، با احساس، منظره‌آفرینی می‌کند.

تکیهٔ هنرمندان به توان رنگ و خطوط می‌تواند هنر مسیحی را از تعالی برهاند و به‌سویی بکشاند که باوجود موضوع مذهبی‌اش، تعالی را پنهان کند یا پشت سر گذارد. نتیجهٔ تکیه به این توان، سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی) ایجاد می‌کند. تمثال وقتی ترکیب استتیکی (زیباشناختی) می‌یابد، چندان وفادار به مضامین الهیات متعالی نیست، بلکه از احساس‌های زمینی و آسمانی، دوزخی و بهشتی و غیره فرمان می‌برد. در باب سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی) باید گفت احساس‌های زمینی و آسمانی به‌منزلهٔ وجوه احساس ناب، در کارمادهٔ اثر تحقق می‌یابد و بدون این تحقق وجود ندارند؛ برای نمونه اثر تدفینِ کُنت اُرگاس[1] اثر ال گرِکو[2] (سان تومه، تولِدو) (تصویر ۲) از احساس به‌جای تعالی فرمان

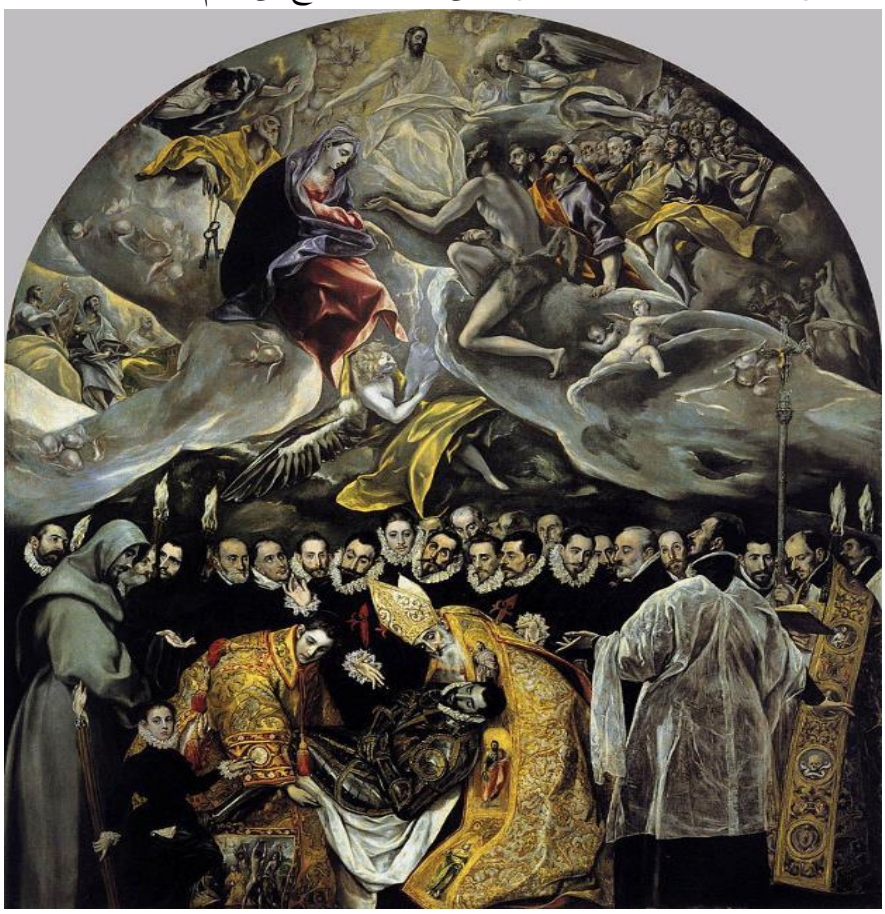
1. The Burial of Count Orgaz
2. El Greco

می‌برد. ال کرگو در این بوم بزرگ، یک نیکوکار قرون وسطاییِ بسیار زاهد به نام کُنت اُرگاس را چنان ارج می‌نهد که سن استفان و سن اگوستین در مراسم معجزه‌آسای او شرکت جستند و او را در قبر نهادند. ال کرگو این خاکسپاری مربوط به سال ۱۳۲۳م را به‌صورت واقعه‌ای معاصر نشان داد. او اشراف محلی و روحانیان دوران خود را در میان حاضران ترسیم کرد. این نقاش، دو نظم می‌سازد. در نیمهٔ بالایی، جمع قدیسان بسیار متفاوت از نظم زمینی گروه خاکسپاران در نیمهٔ پایین قرار دارند. در نیمهٔ بالایی، هر فرمی از ابرها، اندام‌ها و پارچه‌ها در حرکت سراسریِ شعله‌سان به‌سوی شمایل مسیح شرکت می‌کنند[1] (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، صص ۶۲۱-۶۲۰). در قسمت پایین تابلو، با اینکه از ژرفانمایی به‌منزلهٔ یک فن بهره جسته است؛ اما پیکره‌ها در مقایسه با نیمهٔ بالایی، تخت‌تر به نظر می‌رسند. در کلِ دو نیمه، جریان لیبیدویی احساس سرمایه‌گذاری می‌شود. تفسیر دلوز این‌گونه است که احساس روی سطح ترکیب فنی فرافکنی و ترسیم می‌شود؛ به‌طوری‌که سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی) را می‌پوشاند. در پایین نقاشی، فنِ ژرفانمایی اجرا شده است؛ ازاین‌رو ضروری است که خود کارماده نیز سازوکارهای ژرفانمایی را تاب آورد. به دلیل همین سازوکارهاست که احساس فرافکنی‌شده نه‌تنها با پوشاندن تابلو، بلکه از طریق عمق اثر هم محقق می‌شود. وقتی تمثال، استتیکی یا زیباشناختی می‌شود، تعالی حسی‌اش به تقابل پنهان یا آشکاری وارد می‌گردد؛ تقابلی که در قلب تعالی فراحسی دین قرار دارد. تمثال‌های سطح استتیکی، خود را از تعالی آشکار یا از الگویی پارادایمی می‌رهانند. آنها با این سطح، به بی‌خدایی معصومانه و کافرکیشی خود اعتراف می‌کنند (see: Deleuze & Guattari, 1994, p. 193-194). دلوز در کتاب فرانسیس بیکن، نکتهٔ مشابهی را دربارهٔ تدفین کنت ارگاس مطرح می‌کند. «خط افقی بوم را به دو قسمت بالا و پایین، آسمان و زمین، تقسیم می‌کند. و در بخش پایین، درواقع فیگوراسیون یا روایت وجود دارد که تدفینِ کُنت را نشان می‌دهد، و همهٔ ضرایب تغییر در ابعاد بدن‌ها، به‌ویژه از نظر کشش طولی، پیشاپیش

۱. به‌صورت‌کلی، این نقاشی چون پنجره‌ای، دیوار کاملی از نیایشگاه را پر می‌کند؛ زیر آن سنگ قبری است که با زاویهٔ دید تماشاگر تراز می‌شود؛ اما برای نگریستن نقاشی سطح بالایی نقاشی باید سرمان را بالا بگیریم.

در کار است؛ اما در قسمت بالایی، جایی که کُنت با استقبال مسیح روبه‌رو می‌شود، رهاییِ دیوانه‌وار و بی حد و مرزی به چشم می‌خورد؛ بدن‌ها بالا می‌روند و کشیده‌تر می‌شوند، و بدون مقیاس و فارغ از هر محدودیتی می‌پالایند» (Bogue, 2003, pp. 105-106).

در ترکیب‌های استتیکی (زیباشناختی) با این ویژگی‌ها، و در تقابل مستقیم با تمثال مسیحی، نقاشان هرآنچه خواستند، نقاشی کردند. آنها به احساس و فرافکنی آن روی سطح تکیه کردند. سطح پوشیده با احساس زمینی، آسمانی، دوزخی وغیره، تعالی را پنهان کرد و به لفاف برد. درنتیجه تصویر دریچهٔ جهان فانتزی را گشود و از فیگوراسیون و روایت رهید. در بخش بعدی منظور از رهیدن در این نقاشی را بیشتر توضیح می‌دهیم.



تصویر ۲: تدفین کنت ارگاس، آل کرگو، ۱۵۸۶-۱۵۸۸م، کلیسای تومه مقدسِ تولدو (URL 2).

۹. احساس، فانتزی و دوسویگی حرکت

دربارهٔ احساس و دوسویگی در اثر تدفین کنت ارگاس که با دوپهلویگی متفاوت است، بیشتر می‌توان نوشت. گفتیم خطی افقی، نقاشی را به دو قسمتِ بخش زمینی و آسمانی تقسیم می‌کند. بخش زمینی در بند فیگوراسیون و روایت‌گری است؛ آنجا که به تدفین کنت ارگاس مربوط است. در آسمان نقطه‌ای نشان داده شده که ارگاس به وصال مسیح رسیده است. در اینجا داستانی برای نقل‌کردن وجود ندارد. درنتیجه نظمی از احساس‌های آسمانی فرمان می‌رانند که به قول دلوز، از فیگورنمایی رسته است. فیگورهای الهی با خلاقیتی آزاد، ساخت یافته‌اند. در نیمهٔ بالایی، همه چیز به نجات و رهایی وحشی رسیده است؛ فیگورهای بلند، کشیده و بی‌اندازه خالص و پاک، به‌طوری‌که رنگ‌ها، خطوط و حرکات از طلب بازنمایی رَسته‌اند. فیگورها بالا رفته‌اند و کشیده‌تر شده‌اند؛ ظرافت بی‌حدی یافته‌اند؛ از بند هر ضابطه‌ای رهیده‌اند (نک: دلوز، ۱۳۹۰، ص ۲۶). درحقیقت دلوز با این شرح تأیید می‌کند حتی در یک تصویر، ممکن است دو قسمت وجود داشته باشد. قسمتی زیر سایه تعالی باشد و قسمتی خود را به ترکیب احساس بسپرد. در نقاشی مسیحی، با تکیه بر این اعتقاد که خدا نباید بازنمایی شود، این «نباید» الهیاتی به تضادی خلاقانه انجامید؛ در سایهٔ این محدودیت، نقاشان به آزادی کامل دست یافتند و امکان پرداختن به هر موضوع و به‌کارگیری هر طیف رنگی موجود در جهان را یافتند؛ فانتزی را دنبال کردند که در آن همه چیز مجاز بود. درحقیقت خود را تابع رمزگان بیرونی کلیسا کردند که جهنم، بهشت و وصال تصویری خود را خلق می‌کرد (دلوز، ۱۳۹۰، صص ۵۲-۵۳). بدین‌ترتیب در نقاشی‌های مذهبی مسیحی به‌واسطهٔ تلاش برای حفظ این اصل که خداوند نباید بازنمایی شود، به قلمرویی از آزادی دور از منطق و ساختارشکنی مطلقی پا نهادند که به‌شکلی پارادوکسیکال، به نوعی بی‌خدایی تصویری منجر شد (دلوز، ۱۳۹۰، ص ۲۶). برای وفاداری و خدمت، خیانت صورت گرفت.

بنا به گفتهٔ دلوز، مسیحیت اندکی خداناباوری نرم داشت که پرورندهٔ نقاشی بود.

نقاش می‌توانست به موضوع مذهبی به‌طور کامل، بی‌تفاوت باشد. باوجوداین، تصویر با اتکا به فانتزی‌ها، خداناباوری خودش را می‌جست. دلوز می‌نویسد که مسیحیت تمثال یا شمایل را دچار نوعی کژریختی کرد. همان‌طور که خداوند تجسد یافت، مصلوب شد؛ از صلیب پایین کشیده شد و به ملکوت رفت. تمثال نیز در تاریخ نقاشی غرب با ذاتْ پیوند محکمی نداشت، برعکس به چیزی متفاوت با آن مربوط شده است؛ یعنی به رویداد یا حتی امر تغییرپذیر (دلوز، ۱۳۹۰، ص ۱۵۹). درحقیقت نقاشان مسیحی متوجه پیوند ضروری تمثال با رویداد شدند؛ از آن خدای بر صلیب به چیزهای دیگر رسیدند، مثل دستهٔ چاقویی درحال کنده‌شدن از تیغ. عَرَض‌ها و پیوندهای تصادفی به‌جای ذات، مسیح را محاصره کردند. بدین‌سان فیگورها جای تمثال‌ها را گرفتند. چه‌بسا بتوان ریشه‌های مدرنیسم را از دل هنر مسیحی بیرون کشید؛ آن زمان که انسان دیگر نه به‌مثابهٔ ذات، بلکه چون رویداد تجربه می‌شد (دلوز،۱۳۹۰، ص ۱۵۹). درحقیقت دلوز با بررسی نقاشی‌ها کوشید ریشه‌های هنر مدرن را به عقب‌تر بازگرداند.

با خدا همه چیز مجاز است و مشروعیت اخلاقی، مطلق و فراگیر است. خشونت‌گری، مجازات‌ها و رذیلت‌ها همواره توجیهی مقدس می‌یابند. نقاشان مسیحی برای روی‌گردانی از بازنمایی خدا، جسم مسیح را از نظر زیباشناختی، با الهامی حقیقتاً شیطانی شکل می‌دادند و آن را از تمام مناطق احساس[1] می‌گذراندند. از حیث زیباشناختی، با خدا همه چیز مجاز است؛ یعنی فیگورهای الوهی با کاری خلاقانه و آزاد خلق می‌شوند؛ با خیال‌پردازی محقق می‌شوند و با خیال هرچیزی مجاز است (دلوز، ۱۳۹۰، ص ۲۷). فانتزی‌ها[2]

1. Areas of sensation

۲. تصویرهای تخیل در دو حالت با ادراک مرتبط، و نیز در حالت آزادی، از ادراک زیسته ساخته می‌شود. در حالت دومی، یعنی فاصلهٔ زیاد از وضع امور در جهان، فانتزی بیشترین فاصله از جهان موجود و واقعی یا امور واقع در جهان را دارد. بر مبنای فکر دلوز، اگر تخیل را بیرونی فرض کنیم، فانتزی فرمول میل موجود را در بر دارد. میلی که جاودانه بازمی‌گردد و در برابر واقعیت نمادین و امر واقعی (the facts) قرار می‌گیرد. میل به هیچ فرمانی نیاز ندارد، اگر فرمان روبه‌رویش قرار گیرد، با نقاب بازمی‌گردد و هر بار در شکلی جدید تحقق می‌یابد. فانتزی فرمول میل است؛ فرمول میلی که در دو سو با دو جهت مختلف حرکت می‌کند (مشایخی، ۱۳۹۲، صص ۱۰۰-۱۰۱).

در بیشترین فاصله از ادراک زیسته، با انواع الهام‌ها ساخته می‌شدند. در سطح ترکیب با انواع فانتزی‌ها همه چیز روا دانسته می‌شد. منشأ الهی تصویر یا تمثال‌ها با اشاره به تمهیداتی بصری و خلق فانتزی‌های نقاشانه به ضد خود عمل می‌کرد. بدین‌ترتیب نقاشان عصر رنسانس دغدغهٔ خدا نداشتند، بلکه به رنگ‌ها و به خطوط می‌اندیشیدند و سپس عجیب‌ترین چیزها را از بدن مسیح یا از موضوعی مذهبی بیرون می‌کشیدند (دلوز، ۱۳۹۶، صص ۹۲-۹۱). در آثار هِیرونیموس بوش[1] هم این نکته را می‌توان یافت. در آثاری نظیر «وسوسهٔ سنت آنتونی» (تصویر ۳)، و در «لتهٔ جهنم» که بخشی از سه‌لتی «باغ لذات زمینی» (تصویر ۵) است، دهشتناک‌ترین انواع شکنجه‌های روحی و جسمی به نمایش درآمده‌اند. این شکنجه‌ها، به‌ویژه از طریق وسوسه‌ها و لذات جسمانی، به تصویری کشیده شده است و امکان تحقق یافته‌اند. در لتهٔ جهنم باغ لذات دنیوی، هم از لحاظ اخلاقی همه چیز مجاز است و هم از جنبهٔ استتیکی (زیباشناختی). در این لتهٔ جهنم اثر باغ لذات زمینی، کاراناول مرگباری از شکنجه‌های خشونت‌آمیز دیده می‌شود که در اینجا، به‌صورت احساس‌های دوزخی در می‌آید. در این آثار، به‌نحوی اخلاقی همه چیز مجاز است؛ یعنی خشونت‌گری و شکنجه‌های مصور توجیهی مقدس یافته‌اند. از حیث استتیکی (زیباشناختی)، با خدا همه چیز مجاز است؛ یعنی لته‌های متفاوت این اثر با احساس‌های زمینی، بهشتی و جهنمی انباشت شده‌اند. آنها به سطوح مختلف احساس بدل شده‌اند. بوش، افزون بر این، به پیوند ضروری فیگور با رویداد التفات داشت. این رویکرد به‌ویژه در «لتهٔ بهشت» نمود می‌یابد، جایی که وی مسیح را نه بر اساس ذات ازلی، بلکه به‌مثابهٔ عَرَض‌ها و پیوندهای تصادفی به تصویر می‌کشد. بر اساس این بینش، بستر لازم برای مدرن‌شدن هنر فراهم آمد.

1. Hieronymus Bosch

فیگور که با احساس، مرتعش می‌شود، بر مبنای احساس جفت می‌شود یا منفک می‌گردد؛ یعنی فیگوری که مبتنی بر احساس در سه‌لته بهشت، زمین، دوزخ نسبتی را می‌زید و تصویرنمایی می‌شود. این نسبت‌نمایی، فیگورها را به‌خصوص در «باغ لذات زمینی» از فیگوراسیونِ در بند بازنمایی و مشابهت می‌رهاند. سامانهٔ عظیم خیالی در نقاشی، به نقاشان اجازه می‌دهد تا راه‌حل‌های هنری گوناگونی را برای ترسیم فانتزی‌های دینی در هم بیامیزند (استویکیتسا، ۱۴۰۰، ص ۱۹۲). هنرمندان در اِعمال کژریختی و ترکیب فرم‌ها و انتخابشان بر اساس واقعیت عمل نمی‌کردند و با توجه به هنر، این کار را انجام می‌دادند (استویکیتسا، ۱۴۰۰، ص ۱۹۴). با این واقعیت‌گریزی از بند تبعیت از جهانِ اشیا و اشخاص، رها می‌شدند و می‌توانستند از روایت یا داستان‌پردازی مخصوص فیگوراسیون فاصله بگیرند. درنتیجه تمثال مسیحی، از طریق پایبندی به معیارهای تعالی، مانند شمایل‌ها وفاداری خود را به دین اثبات می‌کرد. در سنخ سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی)، تعالی ممکن است پنهان شود یا پشت‌سر گذاشته شود. این نکته دربارهٔ تمثال‌هایی صدق می‌کند که باوجود هدفشان در نشان‌دادن موضوعی مذهبی، به‌جهت گسستن از فیگوراسیون و روایت، فرم‌ها را می‌رهانند. آنها نیز در مسیر خداناباوری قرار می‌گیرند؛ همان‌گونه که دلوز بحث می‌کند. او نمونه‌هایی که ارائه می‌دهد بیشتر درون سنت کاتولیک شکل می‌گیرد؛ به این دلیل که موضوع مذهبی است؛ اما اساساً خداناباورست.

درست است که کلیسا (کاتولیک) محدودیت‌هایی مانند منع بازنمایی خدا را بر نقاشان تحمیل می‌کرد؛ اما این محدودیت‌ها به راه‌هایی برای آفرینش تبدیل می‌شد. آنها از خدا استفاده می‌کردند تا به رهایی از تمثال‌ها، فرم‌ها و اشکال دست یابند و آنها را طوری تحت فشار قرار دهند که هرگونه رابطه با روایت‌گری و فیگوراسیون در خدمت واقعیت را از دست بدهند؛ ازاین‌رو تمثال‌ها، اشکال و فرم‌ها به‌نحوی از الزامات می‌رهیدند که با رقصی بسیار ناب، خطوط و رنگ‌ها را از هرگونه قید واقع‌نمایی و شباهت‌داشتن به چیزی آزاد می‌کرد. البته این رهایی درجاتی هم داشت. رهایی هنرمندان از طریق امکانات خط و رنگ، به‌واسطهٔ تبعیت ظاهری از

خدا فرصتی برای آنان فراهم می‌کرد که می‌توانستند از محدودیت‌های الهیات برهند. «آنها با رنگ و خط کار می‌کردند و محدودیت‌های الهیات را دور می‌زدند» (دلوز، ۱۴۰۱، صص ۶۷-۶۸؛ Deleuze, 1980).

نقاشی در سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی)، به‌واسطهٔ خدا چنان آزادی کسب کرد که در غیر این صورت، از آن محروم می‌شد. هگل پیش‌تر این خداناباوری تصویری را با روش دیالکتیک خود کاویده (اسمیت، ۱۳۹۹، ص ۵۴) و دلوز آن را در شیارهای زمین متفاوتِ فلسفهٔ خود پرورده است. به نظر هگل، بازنمایی مسیح مصلوب با ادغام زشتی در هنر، نه‌تنها به‌مثابهٔ امری مجاز، بلکه به‌مثابهٔ امری ضروری، ایدئال زیبایی را به چالش می‌کشید. ورود این زشتی به هنر نه‌تنها مجاز که درواقع ضروری بود (همرمایستر، ۱۳۹۵، ص ۱۳۳). به نظر هگل، رنج، شر، درد و عذاب حتی در هنر رمانتیک، به‌مثابهٔ مؤلفه‌های اصلی شناخته می‌شدند؛ زیرا موضوع این هنر، ناآرامی روح و ستیز درونی آن با خویشتن بود (استیس، ۱۴۰۱، ص ۵۶۱). هنر زمانی که به بیان درد، رنج و مصیبت آفریدگان خود می‌پرداخت، آنان را به‌طور کامل، مغلوب این مصائب نشان نمی‌داد؛ زیرا آزادی ذاتی آنها باید محفوظ می‌ماند. آفریدگان هنر در میان رنج‌ها بر خود مسلط می‌مانند و درنهایت، به یگانگی و آرامش درونی بازمی‌گردند (استیس، ۱۴۰۱، ص ۵۴۶). رویارویی رمانتیک و کلاسیک نزد هگل، به زایش هنر مدرن حتی از سده‌های میانه و هنر مذهبی نزد دلوز جای می‌سپرد. دغدغهٔ دلوز به‌جای پیوند زشتی و زیبایی به شیوهٔ دیالکتیکی، نشاندن پیوندهای تصادفی و عَرض‌ها به جای ذات است. دلوز با برداشتی از رمان برادران کارامازوف داستایفسکی می‌نویسد با خدا همه چیز مجاز است، چه به‌لحاظ اخلاقی و چه به‌لحاظ استتیکی (زیباشناختی) در هنر (اسمیت، ۱۳۹۹، صص ۵۳-۵۴). در این رمان، ایوان شخصیت شک‌گرا، عقل‌گرا و منتقد دین جایی به الیوشا برادر کشیش‌اش می‌گوید: «بدون خدا همه چیز مجاز است» (داستایفسکی، ۱۳۸۱، ص ۳۷۰).[1] از سده‌های میانه

۱. بنا به اعتقادِ ایوان، از شخصیت‌های اصلی رمان برادران کارامازوف، اگر خدا و به تبع آن هیچ اصول اخلاقی مطلقی وجود نداشته باشد، انسان می‌تواند هر کاری که بخواهد انجام دهد، بدون اینکه از عواقب اخلاقی آن بترسد. این نگرش به‌نوعی پیامدهای آزادی مطلق را وامی‌رسد و از مسئولیت اخلاقی انسان می‌پرسد.

به بعد، خداناباوری در دل خداباوری به وجود آمد که مسیر خودش را می‌جست.

نتیجه‌گیری

به باور دلوز، الهیات مسیحی در یک پارادوکس محوری گرفتار بود: نوسان دائمی میان تعالی و درون‌ماندگاری. تعالی می‌گفت احد، ماورای هستی باید حفظ شود و ارتباط آن با دیگر هستندگان با سلب و ایجاب و آنالوژی (تشابه) بیان گردد. سطح تعالی را ارتباط با لوگوس یا احد می‌توان توضیح داد؛ برای نمونه در فلسفهٔ نوافلاطونی با احد به‌مثابهٔ هستنده‌ای برتر روبه‌روییم.

سنت فلسفی تک‌معنایی در آرای دان اسکوتوس از قرون وسطی و نیز اسپینوزا از قرن هجدهم پرورش یافت. این سنت در تقابل با معتقدان به تعالی قرار داشت. آموزهٔ هستی‌شناختی تک‌معنا به درون‌ماندگاری قائل بود. در این آموزه، اصل نخستینِ هستی یا به تعبیر دلوز، تفاوت محض، به یک معنا به همهٔ موجودات قابل اطلاق بود.

در هنر مسیحیت در سده‌های میانه، تمثال‌ها و شمایل‌ها به روابط تعالی وابسته‌ترند و همین وابستگی باعث می‌شود سطح ترکیب را پر کنند؛ شمایل‌هایی که به دلیل رایج‌بودنِ نمادگرایی با چندصدایی و دوپهلویگی در آن مواجهه می‌شویم. درنتیجه می‌توان گفت این چندصدایی یا دوپهلویگی حاکی از پیچیدگی است. این پیچیدگی را دلوز به لوگوس مربوط می‌داند. در تذهیب مسیحی ردپای این پیچیدگی را می‌توان دنبال کرد. این آثار به روابط تعالی می‌پیوندند. این پیوستگی توسط این پژوهش نوعی خدمت خوانده شده است. هنرهای وابسته به تعالی را می‌توان به دیگر ادیان غیر از مسیحیت هم نسبت داد؛ ازاین‌رو وقتی دلوز از وابستگی هنرها به تعالی و در جایی از امر قدسی سخن می‌گوید، از تفسیر شمایل‌های مسیحیت فراتر می‌رود و مثال‌هایی از ادیان دیگر مانند اسلام، یهودیت، هندویسم و بودیسم نیز می‌افزاید. بر اساس نوشته‌های او، این سطح از تعالی را می‌توان به‌مثابهٔ یک پدیدهٔ هم‌تراز در حوزهٔ حکمت و فلسفه نیز شناسایی کرد. چنان‌که در حکمت‌های شرقی و نیز فلسفهٔ افلاطون و دکارت هم تعالی دیده می‌شود.

شاید در سنت‌های هنری کاتولیک‌ها با توجه به مثال‌های خود دلوز بتوان هنری یافت که درون سنت درون‌ماندگاری صرف، نفس می‌کشد. در آثار هنری می‌توان سطح درون‌ماندگاری را به سطح ترکیب استتیکی (زیباشناختی) نسبت داد. هرچه هنرمند در استفاده از خطوط و رنگ‌ها برای خلق فانتزی‌ها یا تصاویری ناممکن (یعنی در رهایی از شمایل‌نگاری و قوانین ساختاری) آزادی عمل بیشتری کسب کند، دورهٔ مورد نظر بیشتر به‌سوی خداناباوری پیش می‌رود. خداناباوری در بطن تصویری برای خدا، دوسویگی حرکتی است که با فانتزی می‌توان پارادوکس درون آن را درک کرد. پارادوکس به‌مثابهٔ خدمتی تعریف می‌شود که با خیانت آمیخته است؛ وفاداری و خدمتی که در بطن خود، پرورش‌دهندهٔ خیانت است؛ ازاین‌رو دارای حرکتی دوسویه است.

فهرست منابع

استیس، والتر.ترنس. (۱۴۰۱). فلسفه هگل (مترجم: حمید عنایت). تهران: نگاه.

استویکیتسا، ویکتور. ایرونیم. (۱۴۰۰). زایش تابلو: فرانقاشی در آغاز دوران مدرن (مترجم: فریده فرنودفر). تهران: گیلگمش چشمه.

اسمیت، دانیل. وارن. (۱۳۹۹). فلسفه دلوز (مترجم: سید محمدجواد سیدی). تهران: علمی ـ فرهنگی.

داستایفسکی، فئودور. (۱۳۸۱). برادران کارامازوف (مترجم: صالح حسینی، ج۲، ویرایش دوم). تهران: نشر ناهید.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۰). فرانسیس بیکن، منطق احساس (مترجم: بابک سلیمی‌زاده). تهران: روزبهان.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۶). انسان و زمان‌آگاهی مدرن (مترجم: اصغر واعظی). تهران: هرمس.

دلوز، ژیل. (۱۴۰۱). جهان اسپینوزا، درسگفتارهای ژیل دلوز، درباره اسپینوزا، ۱۹۸۱-۱۹۷۸ (مترجم: حامد موحدی). تهران: نشر نی.

دیویس، دنی؛ هفریچر، جاکوبز؛ و روبرتز، سیمون. (۱۳۸۸). تاریخ هنر جنسن (سرمترجم و سرویراستار: فرزان سجودی). تهران: انتشارات میردشتی.

کاپلستون، چارلز. (۱۳۸۷). تاریخ فلسفه (مترجم: ابراهیم دادجو، ویراستار: حسن افشار). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

گراهام، گوردون. (۱۴۰۲). فلسفهٔ هنرهای دینی (مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی). تهران: نی.

مشایخی، عادل. (۱۳۹۲). دلوز، ایده زمان. تهران: بیدگل.

مشایخی، عادل. (۱۳۹۳). منطق تکوین زمان در تفاوت و تکرار دلوز. کتاب ماه فلسفه، ۷(۸۱)، صص ۵۰-۶۱.

نصری، امیری. (۱۴۰۰). تصویر و کلمه. تهران: چشمه.

وایلدر، جسی برایانت. (۱۳۹۵). تاریخ هنر (مترجم: صفورا برومند). تهران: آوند دانش.

همرمایستر، کای. (۱۳۹۵). سنت زیباشناسی آلمانی (مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی). تهران: نشر ماهی.

یانگ، یوجین. ب.؛ گنوسکو، گری؛ و واتسن، جنل. (۱۴۰۰). فرهنگ اصطلاحات دلوز و گتاری (مترجم: مهدی رفیع). تهران: نشر نوشه.

Bryden, M. (2001). *Deleuze and Religion* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203135679

Bogue, R. (2003). *Deleuze on Music, Painting and The Arts*. London: Routledge.

Deleue, G. (1981). Sur la peinture (Cours Vincennes-St-Denis,1981) [C. Lathuillère & E. Szarzynski, transcription]. WebDeleuze. https://www.webdeleuze.com/textes/254.

Deleuze, G. (1980). *Sur Spinoza. Cours Vincennes-St Denis*. https://www.webdeleuze.com/textes/15.

Deleuze, G. (1988). *Spinoza: Practical Philosophy* (Robert Hurley, Trans.). San Francisco: City Lights Books.

Deleuze, G. (1998). *Proust et Les Signes*. Paris: Quadridge Puf.

Deleuze, G. (1997). *Essays Critical and Clinical* (Michael A. Greco & Daniel W. Smith, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy*? (Graham Bruchel & Hugh Tomlinson, Trans.). London & NewYork: verso.

Segall, M. D. (2013). *Worldly Religion in Whitehead and Deleuze: Steps toward an incarnational philosophy* [Unpublished manuscript]. Retrieved from https://www.academia.edu/

سایت‌ها

URL 1: https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/medieval-europe-islamic-world/a/the-lindisfarne-gospels

URL2: https://gallerix.org/storeroom/146947004/N/451128669/
URL3:https://www.arthistoryproject.com/artists/hieronymus-bosch/temptation-of-saint-anthony
URL4:https://www.britannica.com/topic/The-Garden-of-Earthly-Delights-by-Bosch