THI QAR ARTS JOURNAL
TQARTJ | VOL 2 NO. 49 MAR. 2025

The concept of catastrophe in the Act of painting: A Reading of Gilles Deleuze's book, Francis Bacon: The Logic of Sensation

Hussein Abbas Al-Taie
University of Mohammed V - Morocco
https://orcid.org/0009-0004-7370-6300

https://doi.org/10.32792/tqartj.v2i49.739
Received 21/01/2025, Accepted 27/03/2025 , Published 30/3/2025

Abstract

This article focuses on and discusses the work of the French philosopher Gilles Deleuze's book Francis Bacon: The Logic of Sensation. This book delves into his important work with the pure aim of understanding the act of art (painting) as a human force that leads to telling the story of the truth. If we understand that Deleuze views truth as an act of production, the self as a composition and process, the world as the feeling of intensity, and thought as a clash and encounter between faculties, then we can truly understand and appreciate the depth of his approach. Deleuze admired and deeply studied the works of the artist Francis Bacon and saw that he had a deep focus on the concept of tragedy, or some would refer to it as the catastrophes of the world. Tragicness here refers to the representations of violence through scenes depicting horror, crucifixion, prosthetics, and deformities. However, all these elements, according to Deleuze, are shaped in Bacon's work as an act of violence in motion, an act of difference in color and line, on the canvas. In this paper, in addition to analyzing Deleuze's book, we aim to briefly trace and simplify the concept of art and aesthetic in the philosophy of Gilles Deleuze, and how they relate to the idea of tragicness in painting, specifically in the work of the English painter Francis Bacon.

Keywords: Deleuze, Bacon, Sensation, painting, catastrop

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

THI QAR ARTS JOURNAL
TQARTJ | VOL 2 NO. 49 MAR. 2025

مفهوم الفجيعة في فعل الرسم:قراءة في كتاب جيل دولوز "فرنسيس بيكون: منطق الإحساس

حسين عباس الطائي

جامعة محمد الخامس – المغرب

الملخص

هذه المقالة قراءة ومناقشة لكتاب الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز"غدمزي ر ليقدم: لض فئلأحزئ ر ***Francis Bacon: The Logic of Sensation.***" كتب جيل دولوز كتابه المهم هذا محاولةً لفهم فعل الفن (الرسم) كقوة فعل إنساني تفضي إلى الحقيقة. إذا فهمنا أن دولوز ينظر إلى الحقيقة كإنتاج والذات كتوليف وصيرورة والعالم كشدة، والتفكير كصدام وتلاق بين الملكات.[1] لقد فهم دولوز أعمال الفنان فرنسيس بيكون على أنها تجسيد حي لمفهوم الفجيعة أو الكارثة، الفجيعة هنا هي تمثلات العنف من خلال مشاهد مرسومة للرعب، والصَّلب، والأطراف الصناعية، والتشوهات، ولكن كل هذه العوامل تتحّدد عند بيكون لتكون فعل عنف في الحركة، وفعل اختلاف في اللون والخط، على قماشة اللوحة. نحاول في هذه الورقة البحثية إضافة إلى قراءة كتاب دولوز، أن نتتبع ونبسط بشكل مقتضب مفهوم الفن والجمال عند دولوز، وعلاقتهما بمفهوم الفجيعة في الرسم، وتحديداً عند الرسام الإنجليزي فرنسيس بيكون.

[1]- د. عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ٢٠١٢، ط١، ص ١٧١.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

Abstract

مدخل

كان اهتمام الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز بالفن اهتماماً لافتاً، حيث سعى إلى تقديم رؤية متكاملة عن الفن ومفهوم الجمال، نستطيع أن نقول عنها هنا إنها رؤية أصيلة تلتقي في بعض من جوانبها مع ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر، تحديداً في مفهوم أصالة العمل الفني الذي قدمه هايدغر في مقالته المهمة "**أصل العمل الفني.**" ينظر هايدغر إلى أصل العمل الفني باعتباره عملاً مستقلاً يُنظر إليه في ذاته، بمعزل عن حوامله التي تثقله بأحكام قبلية، وتخرجه من أصليته وفرادته. من جانب آخر يتقاطع دولوز مع كانط الفيسلوف الأبرز الذي أسس لمفهوم الأستطقيا، تأسيساً جوهرياً ومنح الأستطيقا دورها وأهميتها كحقل مستقل ضمن حقول الفلسفة، يقول الدكتور عادل حدجامي : «إن دولوز وضع إستطيقا جديدة تتقاطع في بعض من جوانبها مع الأستطيقا الأهم في تاريخ الفلسفة، و هي الاستطيقا لتي أسس لها كانط في منتصف القرن الثامن عشر، فلا تفهم إستطيقا دولوز إلاّ كمحاولة لتجاوز التمييز الذي أرسته الإستطيقا الكانطية الكلاسيكية بين الفن بوصفه فعلاً وجدانياً وبين العقل الذي تتمثل مهمته في فعل المعرفة. لقد كانت مهمة دولوز البالغة الأهمية هي الوصل بين الإستطيقا الكانطية، والأستطيقا الدولوزية التي اقترحها هو، والتي تستند إلى أن العمل الفني، في

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

ذاته، من حيث هو فعل مادي وليس حاملاً فقط، موضوعٌ للإدراك بمعناه المعرفي الحسي، حيث يكون العمل الفني عند دولوز وجوداً جديداً مستقلاً في ذاته، له كينونته الوجودية المُتأسّسة من دون حوامل المادة التي يتكون منها، ومن دون أن يرد إلي علة صانعه (الفنان)، ولا يمكن إحالة العمل الفني إلى غائية أو أثرية إنسانية، إنه شيء وليس صورة (قبلية) في الدماغ، وهو ليس نسخة عن شيء، فهو خلق جديدا وفتحٌ في ذاته وبذاته[٢].» وبهذا المعنى يكون دولوز قد وضع لنا إستطيقا جديدة تناسب المعنى الحقيقي للفن الحديث، وحتى ما يعرف بفن ما بعد الحداثة، الذي قدم الفن بوصفه فكرةً أصيلةً ومستقلةً، والأثر الفني يجب أن ينظر إليه باعتباره أثراً مستقلاً في ذاته. يؤكد دولوز على فكرة ترفع من قيمة الفن وتجعله في المكانة العالية التي يستحقها، فالفن هو الشيء الوحيد في العالم الذي يُحفظ. حفظ الفن لأشياء العالم، وهو بهذا المسعى يكون قد حفظ لنا حضارات الشعوب، وجعلنا نعرف الكثير عن تلك الحضارات السابقة.

يقول حجامي في كتابه فلسفة جيل دولوز عن الوجود والأختلاف: «يعرف جيل دولوز الفن في قول جامع بكونه: "ما يحقق الإلحاق بقوى الكون،" أي ما يفتح الأفق الإنساني على المجال الحي والمتحرك للموجودات، وهو لهذه الخاصية كان الممارسة والتحقق الأقوى لـ ."الصيرورة." فموضوع الفن ليس

[٢]- د. عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء٢٠١٢، ط١، ص.١٦٧.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

هو الخيال كما يفهم منطق التمثل، بل هو الملاقاة والتجريب والفتح، لأنه هو ما يدخلنا في مركب الصيرورات التي تقتطع من الأشياء وتضيف إلينا، بقدر ما تقتطع منا لتضيف إلى الأشياء[٣].»

نظام الحلقة أو المحيط الدائري

يناقش دولوز في الفصل الأول من كتابه شكل اللوحة عند فرنسيس بيكون، وكيف يكون هذا الشكل مصمماً بطريقة دائرية (في الغالب)، إذ غالباً ما تكون هذه الحلقة أو المحيط الدائري، هو؛ مسرح الحدث داخل اللوحة، ومركز الضوء، إذ تمتد هذه الدائرة، لتغطي وتصل إلى حواف ونهايات اللوحة، وفي مرات أخرى يتخذ الشكل نفسه (الشخصية الرئيسية في اللوحة) شكل الحلقة، فيكون في كرسي أو سرير بيضاوي الشكل. وهو بهذا يستبدل شكل اللوحة وتصميمها بالشكل الرئيسي في العمل، نلمح ذلك بوضوح حتى في أعمال بيكون المبكرة (رجلان يعملان في الحقل)[٤]. تتشكل اللوحة عند بيكون في بعض الأحيان بما يشبه حلقة السيرك، كنوع من المسرح الدائري باعتباره مكاناً معزولاً تتحرك فيه الشخصية الرئيسية في العمل وهي بهذا العزل تكون في حلقة أو داخل أسطوانة أو في أحد كراسي (بيكون) ذات الذراعين الواسعين، وبالرغم من هذا التحديد داخل حلقة السيرك يكون الشكل

---

[٣]- المصدر السابق، ص.١٦٧.

[4] Contiuum, ,, translated by Daniel W. Smith**Francis Bacon: The logic of sensation**Gilles Deleuze, -[4]- London2003, p.1.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

متحركاً بعيداً عن الجمود، فهو فعل اكتشاف للشكل لنفسه داخل المكان، وهنا يتحقق فعل البحث عن حقيقة الشكل في ذاته.[٥]

نظام اللوحة الحديثة

يناقش جيل دولوز في الفصل الثاني من كتابه قضية جوهرية تتعلق بمهمة الرسم وتحولها الكبير بعد ظهور التصوير الفوتوغرافي. كانت مهمة الرسم قبل ظهور التصوير الفوتوغرافي ترتبط بمفهوم تمثل الصور والأشياء كما هي في الواقع، فهي مهمة توضيحية لغرض محدد في أغلب الأحيان يكون الغرض منها التوثيق لمناسبة ما. وكان للفن الكلاسيكي (الرسم) مهمة دينية جوهرية أيضاً، تخدم بالدرجة الأولى الكنيسة وأهدافها، تحديداً قضية تصوير تمثلات ما كان مدوناً في الكتب المقدسة (العهد القديم والعهد الجديد)، والأهم في ذلك، هو سرد قصة عذابات المسيح في صور دينية توضيحية تتحول لاحقاً إلى أيقونات مسيحية مقدسة. لم يكن العامة من الناس المتدينين يجيدون القراءة والكتابة، فيجدون في تلك الرسومات ضالتهم في محاولة فهم قصة المسيح. والرسام بهذا المعنى وضمن هذه المهمة يكون مقيداً بصور وتكوينات محددة لا يتمكن الفنان فيها من التخيل الحر أو خلق تكوينات غريبة (أصيلة) يقترحها الفنان نفسه، فهناك دائماً وظيفة تصويرية مقدسة، يسميها دولوز الوظيفة

[5] .Ibid., p.2 -5-

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

الإيمانية المقدسة للرسم. في حين أن الرسم الحديث، الذي تنتمي إليه لوحة لوحات فرنسيس بيكون، هو لعبة إلحادية حرة.[٦]

يشير دولوز إلى أمثلة نادرة ومتطرفة، في اللوحة الدينية، تحققت فيها ثنائية المشاعر الدينية (المقدسة) التي تفرضها الوظيفة التصويرية والتي اكتسبت صفة التقديس والإيمان في جانب منها، ولكنها أيضاً جسدت من جانب آخر، فكراً إبداعياً حراً يوظف الخيال، حيث كل شيء مباح. والمثال الذي يقترحه دولوز هو الفنان الإيطالي آل جريكو في لوحته (الأيقونة) دفن الكونت أورغاز El Greco's The Burial of the Count of Orgaz (1586–88). يقسم جريكو لوحته إلى قسمين عبر خط الأفق: جزء علوي (سمائي) وجزء سفلي (أرضي دنيوي) يصور في المشهد مراسيم دفن الكونت كما حدثت، التصوير هنا يخضع لمبدأ التمثل الواقعي. في النصف العلوي حيث يستقبل المسيح الكونت، هناك تحرر جامح وكامل، إذ لا تخضع الأشكال والشخصيات لأي قياس أو نسب منضبطة تفرضها قواعد الرسم التقليدي القديم، ونرى استطالات الأجساد وتمددها بحرية، والسرد (الصوري) يتحول من الواقعي إلى الخيالي، ولم تعد هناك قصة يمكن سردها،ويتم إعفاء الشخصيات من دورها التمثيلي، فهي تدخل مباشرة في نظام من العلاقات السماوية المتحررة. هذا الذي تحقق في بعض الأمثلة في الرسم (المسيحي) إذا تحررت الخطوط والألوان والحركات من متطلبات التمثيل، يتم رفع

[6] - Ibid, p.8.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

الأشكال إلى الأعلى، لا توجد رواية محددة، إنها لم تعد مرتبطة بأي شيء سوى الأحاسيس السماوية والجهنمية[٧].

يؤكد دولوز أن الأنشطة أو الحقول الفنية أيضاً ما زالت متداخلة وتتنافس مع بعضها البعض، فمن الصعب أن نجد نشاطاً من شأنه أن يحل محل وظيفة أخرى ويلغيها بشكل كامل. لذلك نجد تفسيراً لأهمية الصورة الفوتوغرافية في أعمال فرنسيس بيكون نفسه، إذ يتخذ بيكون من الصورة الفوتوغرافية وإمكانية تحويلها فيما بعد إلى صور فلمية سريعة، يكون فيها فعل الحركة مجسداً بطريقة توفر له تمثلات تصويرية يوظفها في الكثير من أعماله.

الشكل المعزول في لوحات فرنسيس بيكون

يناقش دولوز في الفصل الثالث من كتابه الطبيعة الرياضية وعلاقتها بالحركة الديناميكية التي ينتجها بيكون في لوحاته وكيف تكون هذه الديناميكية متحققة من خلال خلق علاقة ما بين الهيكل والشكل، إذ يتم عزل الشكل في الحركة الأولى، حيث يعمل الهيكل كإطار مادي أو حقل مكاني منفصل عن خلفية اللوحة (حقل يشبه حلبة المصارعة) وهنا يكون المحيط كغشاء تتدفق من خلاله طاقة العمل

[٧] - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of Sensation**, p.١٠.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

الفني، باعتبارها طاقة متولدة من تفاعل عناصر اللوحة عند بيكون: الشكل، والحقل والمحيط، إذ يكون للمحيط دور حاسم في تحديد تفاعل الجسد مع بيئته[٨]. بعد عزل الشكل في الحركة الأولى نجد دولوز يشير إلى الحركة الثانية التي يتحقق فيها هروب الجسد وانحلاله والتي يسميها محاولة هروب الجسد من نفسه، إذ يمر الجسد بمرحلة الانكماش والانحلال والانصهار، فلم يعد الشكل يحافظ على الطبيعة الرياضية للجسد، إنه يبدأ بالذوبان في محيطه فاقداً حدوده[٩].

يلجأ فرنسيس بيكون في جل لوحاته تقريباً إلى عزل الشكل (وهو الجسد في أغلب الأحيان) في مكان يختاره داخل فضاء اللوحة. وهو يلجأ إلى هذا الإجراء من أجل منح الشكل نقطة مركزية في عمله، حيث يتمثل الشكل على مساحة (أشبه بخشبة المسرح أو حلبة المصارعة) تكون دائرية في عديد المرات وفي مرات أخرى تكون على شكل مكعب زجاجي أو متوازٍ جليدي.[١٠] والسؤال هنا لماذا هذا العزل؟ هل هو لإعطاء الشكل خصوصية؟ إن بيكون يصنع للشكل عالمه الخاص المنعزل، كشكل من أشكال اليوتوبيا، بعيداً عن المهمة التقليدية للشكل، المهمة المتعارف عليها في الرسم، حيث الشكل أداة صورية (سردية) لتجسيد تمثل مّا، لتوضيح معنى مباشر ينتظره المتلقي من العمل الفني. لقد أبعد بيكون الشكل من مهمته الرئيسية وهي جوهر السرد في العمل الفني (التقليدي). يأخذ

[8] - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of Senstion**, p.12.
[9] -Ibid., p.12.
[10]- Ibid., p.1.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

بيكون الشكل ويعزله ليؤسس المعنى لمفهوم الشكل النقي، الذي لا يحيل إلى تصور قبلي. فهو شكل أصيل لا ينتمي إلى "المجسم" المجازي.[١١]

ويتخذ الشكل وضعيات مختلفة داخل لوحة بيكون، فهو يكون مستلقياً على السرير، أو جالساً على كرسي بمساند، أو على كرسي التواليت، ويكون في مرات كثيرة شكلاً مزدوج (شخصين في حالة صراع)، يقول دولوز: "تكون اللوحة مثل حلقة السيرك، حيث يكون هناك شيء يشبه المدرج باعتباره (مكاناً)، إنها تقنية بسيطة للغاية تتمثل في عزل الشكل."[١٢] يعمد بيكون إلى أخذ الشكل إلى مكان يختاره بعناية، إلى زاوية تصبح هي مركز الحدث المركز الذي يتفجر بطاقة تمثلاتِ هذا الشكل (الجسم). يكون الشكل معزولاً، ولكنه يحقق علاقته الجوهرية بمكانه المعزول المقترح داخل اللوحة، وتكون هذه العلاقة هي سؤال تحديد "الحقيقة" داخل عمل بيكون. والحقيقة هي؛ ماذا يحدث للشكل؟ فيكون بهذه الصفة معزولاً داخل اللوحة، حيث يصبح الشكل أيقونة، وليست اللوحة حقيقة معزولة فحسب.

يصل الشكل ذروته في لوحة فرنسيس بيكون التي رسمها عام ١٩٧٨، إذ يصور لنا بيكون شكل (جسد) يشد ذاته بالكامل ويرفع ساقه وهو يسند جسمه على لوحة معلقة على الحائط، ويحاول أن يضع مفتاحاً في فتحة الباب بقدمه، نلاحظ المنطقة المستديرة البرتقالية (الذهبية) بالغة الجمال، تهاجر،

11- Ibid., p.2.
12- Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of Senstion**, p.1.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

لم تعد موجودة على الأرض (كما تعودنا رؤيتها في أعمال بيكون). إنها تغادر مكانها لتكون على الباب، يبدو الشكل وكأنه يقف بكلّيته على الباب، إذ يظهر الجسم ديناميكية رياضية فريدة، إنها لحظة التحول من البنية المادية للجسد إلى الشكل، لحظة يصنعها بيكون بمهارة نادرة، تزيد من الفعل الدرامي داخل العديد من أعماله. إنها العزلة الكاملة للأشكال، والانغلاق الشديد للأجساد الذي يستبعد كل مراقب للمشهد، الشكل لا يصبح شكلاً عند بيكون إلا من خلال هذه العزلة[١٣]..

يكتب عادل حدجامي في كتابه **فلسفة جيل دولوز الاختلاف والتكرار**، عن تصور جيل دولوز لمفهوم الحقيقة وطرق تمثلها في العمل الفني: «تكمن ميزة الحقيقة الفنية عند جيل دولوز، في كونها اختلافاً مطلقاً، إي اختلافاً في ذاته، وليس اختلافاً بين أشياء، إذ في الفن يبتدئ العالم من جديد في كل مرة وبشكل لا متناه، فلا يقبل العمل الفني أن يتوحد في ماهية واحدة قبلية، لأنه تعدد دائم وتلاق تنافري أبدي أطراف لا تجتمع إلا في الأثر الذي تنتجه وتقطعه من الكاووس.»[١٤] ينتهي الشكل ويجد نفسه معزولاً في اللوحة بالمنطقة المستديرة أو داخل المتوازي، وغالباً ما يبرر بيكون هذا العزل، بأن الهدف منه هو تجنب صنع شخصية تصويرية وسردية قد يتمتع بها الشكل بالضرورة إذا لم يتم عزله[١٥]. يقول دولوز: «ليس للرسم نموذج يمثله ولا قصة يرويها، ومن ثمَّ، فإن لديه طريقتين

---

13 - Ibid., p.14.

١٤- د. عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، ص١٦٤

15- Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.2.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

محتملتين للهروب من الشكل المجازي؛ نحو الشكل النقي من خلال التجريد أو نحو التشكل البحت، من خلال الاستخراج أو العزل.[١٦]»

التأسيس لمنطق الإحساس

يمكن لنا أن نقول إن بيكون يؤسس لمنطق الإحساس داخل لوحاته، ويؤكد دولوز في الفصل السادس من كتابه علاقةً جوهريةً بين منطق الإحساس الذي يحكم لوحة الرسام بول سيزان ولوحة فرنسيس بيكون. كيف تكون هذه العلاقة ظاهرة؟ عندما يتحدث بيكون عن الإحساس يقول أمرين يشبهان كثيراً ما قاله سيزان: «إن الشكل المرتبط بالإحساس (الشخصية) هو نقيض الشكل المرتبط بالشيء الذي يُفترض أنه يمثل (التصوير).[١٧]» ينبهنا بيكون هنا إلى أن الإحساس هو نظام ينقل الشكل من مستوى إلى آخر ليكون هو العامل المسبب للتشوهات في الجسد. كان بيكون يتحدث دائماً في مقابلاته عن "أنظمة الإحساس"، و"مناطق الإحساس" و "مستويات الشعور"، ومن هنا تحقق في لوحته ما يشبه السلسلة من العلاقات التي تنقل هذا المنطق "النظام" من عمل إلى آخر عبر اللوحات الثلاثية، ومثال

16- Ibid., p. 2.
17 -Ibid., p.36

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

ذلك؛ الفم الذي يصرخ في سلسلة لوحات البابا، وهو ما يحصل أيضاً في سلسلة البورتريهات (لوحاته الشخصية الثلاثية)، فهناك سلاسل مترابطة تنتقل ضمن إحساس واحد من لوحة إلى أخرى حتى تؤسس لمستويات متعددة لإحساس واحد.[١٨]

هستيريا الجسد

في الفصل السابع يناقش دولوز واحدة من أهم العناصر التي تتميز بها لوحات فرنسيس بيكون، ونقصد هنا هستيريا الجسد. يتخذ الجسد في لوحات بيكون حالات هستيرية قوية، نلمح ذلك بوضوح في تجسيده لحالات إنسانية تؤلف البنية الأساسية للشكل المتحرك داخل فضاء اللوحة. والجسد لا ينتظر شيئاً آخر غير حضوره الذاتي، فهو ينتظر حضوره داخل نفسه، يبذل جهداً عظيماً حتى يكون نفسه، بعيداً عن كل مألوف من الأشكال التي نعرفها للشكل الجسدي (البشري– الحيواني) في الرسم التقليدي. وتسعى البنية المادية للجسد إلى التمثل الشكلي داخل المكان، والمكان هنا ليس هو مشكلة صياغة الحدث داخل اللوحة، بل الشكل تحديداً الشكل الهستيري، هو الذي يمثل الفعل الجوهري

18 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.p.36.37.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

للحدث. تتجسد هستيريا الجسد عبر محاولات الهروب، فالجسد بعد تشكله في ذاته يبحث عن طريق للهروب القسري، إنه ليس اختياراً، حالات التشنج التي تتمثل في لحظات الرعب والذل المتكررة هي التي يصورها بيكون. هناك لوحة تجسد هذا المعنى الحالة القصوى لهستيريا الجسد وهروبه الحتمي، يشير إليها دولوز ويعتبرها المثال اللامع لمنطق اشتغالات فرنسيس بيكون على هذه الفكرة، وهي لوحة "شكل عند حوض غسيل 1976 Figure at a washbasin ". نرى الجسد متشبثاً بالشكل البيضوي لحوض الغسيل بيديه الممسكتين بصنبور الماء، ويبذل الجسد جهداً استثنائياً للهروب إلى الأسفل[١٩]. يكون الحضور الهستيري لبيكون متجسداً في كامل اللوحة، وعن ذلك يقول دولوز: «في الواقع اللوحة بأكملها هي التي تتحدث عن الهستيريا، بيكون نفسه يصاب بالهستيريا عندما يستسلم، مسبقاً، لتمام الصورة ويتخلى عن رأسه بالكامل لكاميرا كشك التصوير أو بالأحرى يرى نفسه في رأس ينتمي إلى الكاميرا[٢٠]». إنه إصرار البقاء للإنسان بعد أن يتخلى جسده عن أعضائه، يتمثل الحضور والبقاء في هذا الجانب الهستيري الذي يظهره بيكون، ولكن ما نوع هذه الهستيريا يتساءل دولوز؟ هل هي هستيريا بيكون نفسه، أم الرسام، أم اللوحة نفسها، أم فعل الرسم بشكل عام[٢١]؟ ينحاز دولوز إلى فعل الرسم ويقول: «هناك علاقة خاصة بين الرسم والهستيريا[٢٢]» باعتبار

19- Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.15.
20- Ibid., p. 51.
21 - Ibid., p. 51.
22- Ibid, p.52.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

الرسم حالة جسدية، والإحساس هنا يكتسب جسماً من خلال الكائن الحي، فيتخذ مظهراً مفرطاً ومتشنجاً، يتجاوز حدود النشاط العضوي[٢٣]، يتم نقل هذا الإحساس على الفور من الجسد من خلال موجة عصبية أو العاطفة الحيوية، إنها محاولات الرسم مباشرةً. ودولوز ينبهنا إلى استثمار تلك الموجة العصبية التي تتحول إلى هستيريا الرسم[٢٤].

قوى الرسم

يعرفنا دولوز في الفصل الثامن من كتابه على رؤيته لمفهوم قوى الرسم: فما هي قوى الرسم التي يراها دولوز متحكمة في لوحات فرنسيس بيكون؟ ولماذا هي موجودة؟ وهل هي مرئية أم غير مرئية؟ يبسط دولوز في هذا الفصل فكرة مهمة عن الإنتاج الفني، فهو يعتقد أن هناك مشكلة مشتركة بين الحقول الفنية وهي؛ ما يتعلق بإنتاج الأشكال أو إعادة إنتاجها. عند بيكون تتحقق محاولة الاستيلاء على القوى أو الإمساك بها وتحويلها إلى شكل أو أشكال ومن ثمَّ إلى أثر فني،[٢٥] ولكن كيف تعمل هذه القوى وكيف تصنع التحولات في الرسم؟ يستعين دولوز بقول الرسام المعروف بول كلي: «لا تجعل ما هو مرئي، بل اجعل ما هو غير مرئي مرئياً»[٢٦]. وعلى وفق قول "كلي" يعرِّف دولوز

٢٣- يتحدث جيل دولوز هنا عن ما يسميه بناءً للجمالية السريرية، التي تتمتع بميزة عدم كونها تحليلاً نفسياً. انظر صفحة ٥١ من كتاب دولوز Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation.**

24 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.52.

25 - Ibid., p. 57.

26 -Ibid., p.57.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

مهمة الرسم بأنها محاولة لإظهار قوى غير مرئية وجعلها مرئية[٢٧]. ترتبط قوى الرسم ارتبطاً وثيقاً بالإحساس عند بيكون وتترك تأثيرها على الجسم، إذ تؤسس لشرطها الرئيس للتحقق في قوة الشعور "الإحساس." يكون الإحساس قادراً على الانقلاب على ذاته، أو الاسترخاء، أو الانقباض على نفسه، إننا نشعر بهذه القوى غير المحسوسة ابتداءً، وتحولها إلى شيء محسوس نشعر به، فهي في الموسيقى تجعل من القوى غير الصوتية شيئاً "رناناً"، وفي الرسم تجعل من القوى غير المرئية شيئاً "مرئيا"[٢٨]. تؤسس قوى الرسم حسب دولوز لما يعرف بالتشوه في الرسم، وهي أداة بيكون الفعالة في جعل الأشكال مجردةً بعيدةً عن تمثلاتها في الواقع. ويذكرنا دولوز بالرسام الفرنسي بول سيزان: «ربما يكون سيزان أول من قام بتشويهات دون تحول، بإرجاع الحقيقة إلى الجسد. هنا أيضاً، بيكون يعتبر"سيزانياً"؛ بالنسبة لكلا الفنانين، يتم الحصول على التشوه في الشكل وهو في حالة سكون، وفي الوقت نفسه يبدأ كل المحيط المادي، الهيكل في التحرك "الجدران ترتعش وتتحرك، الكراسي تنثني أو تنتصب قليلاً، والاقمشة تلتف مثل الورق المحترق"[٢٩]».

إن قوى الرسم هي التي تشكل التشوه كفعل من أفعال الرسم. وفي أعمال بيكون نجد هذا التشوه الذي يمارسه على أبطال لوحاته، فهو يظهرهم بوضعيات غير مقيدة رغم ما يبدو على ظاهرها، إنها

---

27 -Ibid., p.57.
28 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p. 57.
29 - Ibid., p.p. 58,59.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

حالات طبيعية للجسد وتمظهراته؛ حالة النعاس والرغبة في النوم، التقيؤ، التقلب في الفراش، البقاء جالساً لوقت طويل.[٣٠]

إيقاع اللوحة الثلاثية

واظب بيكون على إنتاج أعمال ثلاثية؛ وهي أعمال تتكون من ثلاث لوحات، تُعرض على إنها لوحة واحدة. ناقش دولوز قوانين هذه اللوحات وحاول أن يفهم طريقة عملها في الفصلين التاسع والعاشر من كتابه. وكان أهم ما حاول دولوز فهمه هو ديناميكية عمل الإحساسات المختلفة التي تجسدت في أعمال بيكون الثلاثية: كيف تعامل الرسام مع شخوصه داخل اللوحة؟ وكيف تتحدد العلاقات بين أجزائها الثلاثة؟

كانت شخوص بيكون في الغالب في حالة متناقضة تحكمها الثنائيات التي تنتج عنها حالة أشبه بالصراع بين جسدين، ولكن حالة الصراع (الجسمية) هذه تتخذ أشكالاً متغيرة يشبهها دولوز بالعمل الموسيقي "السوناتا." إنها حالة من الاقتران يشكلها إحساسان ينتظمان مع بعضهما البعض، كما الحال مع إحساس آلة الكمان، وإحساس آلة البيانو في "السوناتا" الموسيقية.[٣١] يصف دولوز هذه الحالة ويقول: «كأن الأمر كما لو أن العالم قد بدأ للتو، وكأنهما، فقط هما، في جسد واحد على الأرض، أو

30 - Ibid., p. 59.
31 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.68.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

بالأحرى في هذا العالم المغلق، العالم الذي بُني وفقاً لمنطق خالق، بحيث لا يوجد أحد غيرهما أبداً: هذه هي السوناتا."[٣٢]

ينتبه دولوز إلى أعجاب بيكون بلوحة "المستحمّات" لسيزان، لأن أشكالاً عدة وضعت معاً في هذه اللوحة، ولكنها ليست لوحة منغمسة في سرد قصة، فالأشكال مفصولة وليست مترابطة، ولكن يجمعها حقيقة مشتركة واحدة، هي حقيقة اللوحة. ضمن هذا المبدأ يؤسس بيكون أعماله الثلاثية، المثال الذي يعرضه دولوز علينا، هو لوحة بيكون "رجل وطفل،" الرجل المتشنج الجالس على الكرسي والفتاة الصغيرة الواقفة بتصلب أمام أبيها. والسؤال هنا عن فرضيات لحكاية الرجل (الأب) غير المتسامح، أم هو (القاضي) على وشك إصدار حكم. كل هذه الفرضيات أو السرديات التي تفرضها اللوحة تكون مرفوضة بالنسبة لبيكون لأن العمل الفني هنا يتجاوز كل هذه السرديات، ويذهب نحو "حقيقة" اللوحة التي لا يمكن أن تكون ترابطاً سردياً للإحساس[٣٣]، بل هي عمل يتأسس على طبيعة العلاقات بين الأشكال. والشكل المزدوج هنا يتألف من جسد نشط وجسد سلبي، مع توجيه جزء من الشكل نحو خط الأفق (قد يكون الرأس أو الأرداف)، ويكون المرافق المرئي ظلاً أو مرآةً، والذي يتوقف على أن يكون مرافقاً حراً، عندما يتولى وظيفة أخرى ويتحول إلى إيقاع نشط أو إيقاع سلبي، بعد أن يرتبط بأحدهما[٣٤].

---

32 -Ibid., p. 68.
33 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation** p. 70.
34 - Ibid., p. 77.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

اللوحة، قبل اللوحة

يأخذنا دولوز في الفصل الحادي عشر إلى سؤال مهم في الرسم الحديث، تحديداً في سياق حديثه عن اللوحة قبل أن تكون لوحة مرسومة: هل هي قطعة قماش بيضاء فارغة؟ يجيب دولوز عن هذا السؤال: «إن الاعتقاد السائد بأن الفنان يعمل على سطح أبيض يُعد خطأً، إذ ينبع هذا الاعتقاد من مفهوم تقليدي حول الرسم التصويري.[٣٥]» فهذا الاعتقاد حسب دولوز اعتقاد لا يناسب مفهوم الرسم الحديث، الذي لا يعتمد رسم وإعادة استنساخ النماذج الجاهزة، وهنا يؤكد على مهمة الرسام الذي يواجه اللوحة كرسام يفكر: «يحمل الفنان يحمل في ذهنه العديد من الصور والأشياء، فهو محاط بها في مرسمه، وكل ما يوجد في ذهنه أو من حوله حاضر بالفعل على قماشة اللوحة، بشكل افتراضي أو فعلي قبل أن يشرع في عمله."[٣٦] هل ستكون تأثيرات هذه الصور والأشياء في مخيلة الرسام عائقاً أم عوناً في تخطي عتبة الرسم التقليدي؟ في الرسم عموماً لابد من التمثيل التصويري فهو شرط أساسي للرسم، ولكن قد تكون هذه الصور الفوتوغرافية، والصور في الجرائد والأفلام السينمائية وفي التلفزة، صوراً مستهلكة وتتحول في الرسم إلى "كليشيه" غير مرغوب في تكراره.

35 -Ibid., p.86.
36 -Ibid., p.86.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

سيبرز لنا تعقيد في فهم علاقة بيكون بالصور الفوتوغرافية، يثيره دولوز ويحاول تفكيكه: كيف يكون بيكون محاطاً بالصور الفوتوغرافية وهو لا يحبها ويعتبرها تكراراً مملاً للواقع؟ يعود دولوز إلى سيزان لعقد مقاربة بين فكرة "الكليشيه" التي حاربها سيزان في فنه وبين تعامل بيكون مع الصورة الفوتوغرافية كـ" كليشيه." تمكن سيزان من التحرر من " الكليشيه"، فهو خاض معركة طويلة ومريرة ضد مفهوم اللوحة الكليشيه، فكان يكره التمثيل التصويري. وهذا ما فعله بيكون أيضاً؛ كانت الصور الفوتوغرافية بالنسبة له "كليشيه" يجب تحطيمها وتفكيك عناصرها، فتصبح أقرب إلى شكل الكولاج (تقطيع الصور وإعادة لصقها بطريقة غير منتظمة) فنرى العين في منطقة البطن أو في مكان الأنف، وهو ما يتجسد ويظهر في أعمال بيكون.

الفجيعة ومفهوم المخطط

إذا كان لابد لنا أن نفهم معنى الفجيعة في الرسم، فيجب أن نفهم تصور دولوز الذي يبسطه في الفصل الثاني عشر من كتابه عن مفهوم المخطط داخل اللوحة وعلاقته بمفهوم الفجيعة وتحققها على قماشة اللوحة، باعتبار المخطط العنصر الرئيس الذي يؤسس لفعل الفجيعة، خاصةً عند مثال دولوز المفضل، ونعنى هنا أعمال الفنان فرنسيس بيكون.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

يعرفنا دولوز على الفرق بين ما يتكون على اللوحة بشكلها التصويري التمثيلي (الكلاسيكي) الذي يستند إلى ما يعرف بالرسوم الأولية وبين الرسم الحديث وارتباطه بنظام الرسم التخطيطي، البقع اللونية، الخطوط، العلامات العشوائية. يقول دولوز:« مثل العديد من الرسامين المعاصرين، بيكون لا يقوم برسوم أولية."[٣٧] إذ يتحول الرسم هنا إلى فعل مفترض ومعطيات تصويرية في ذهن الرسام، كقذف الطلاء من جهات مختلفة بسرعة متباينة على سطح اللوحة، أو مسح الألوان بقطعة قماش، أو حك سطح اللوحة بمكنسة أو إسفنجة، وهذا ما يسميه بيكون "رسماً تخطيطياً"، وكأنه رسم جزء من صحراء تم إدخالها فجأة في الرأس المرسوم، وتم شق الرأس ليتسع لشكل المحيط أو الصحراء، وبالطبع وحدة القياس هنا قد تبدلت وتحولت إلى وحدات مجهرية[٣٨].

يفرق دولوز بين المخطط الذي ينفذه بيكون على سطح اللوحة مباشرةً وبين العناصر الأخرى المكونة للعمل الفني. والتخطيط هنا لا يتداخل مع اللون، هكذا يكون المخطط هو العنصر المستقل الذي يكسر الإيقاع النغمي اللوني، لكونه فعلاً يدوياً مباشراً على قماشة اللوحة، ويكون الإحساس البصري الذي يعول عليه في الرسم لخلق شيء ما، فإن عجز عن خلق هذا الشيء يكون العمل الفني فاشلاً بكليته. إنّ ما يخرج من المخطط يظهر تدريجياً ويتحقق في النهاية كدفعة واحدة مؤثرة، إنه فعل اليد وحركتها التي لا تتجانس مع الكل البصري الذي تنتجه اللوحة، عدم التجانس هذا يحقق

37 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.١٠١.
38 -Ibid., p.١٠١.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

الاختلاف في طبيعة اليدوي/البصري، أو يحقق إمكانية القفز من العين البصرية إلى اليد وبالعكس من اليد إلى العين.[٣٩]

ينبهنا جيل دولوز إلى علاقة جوهرية بين مفهوم الفجيعة وفعل الرسم التخطيطي داخل اللوحة، إذ يكون للرسم التخطيطي تأثير وأهمية سيمائية، بصرية، محددة. والنطاق الأوسع لمفهوم الصورة باعتبارها تجانساً لعناصر بلاستيكية (تشكيلية)، وعادية، يكون هدفها الرئيس هو الإدراك والتأثير. وفي النطاق الأوسع لمفهوم منطق الإحساس الذي يتبناه دولوز في قراءة أعمال بيكون، يشير مراراً وتكراراً، إلى الفجيعة كتأثير للرسم التخطيطي في كتابه كله، حيث يمكن وصف تأثير الفجيعة في الرسم بإنه معالجة للصورة المرئية "باستراتيجية عدم التحديد،" الرسم بمنطق الإحساس هو بالفعل يفضي إلى الفوضى، من المهم أن نعرف أن دولوز يشرح بشكل تفصيلي معنى الفوضى في أعمال بيكون، فهي ليست فوضى دون تحكم، ويناقش دولوز كيف أن بيكون كان يرى في الفوضى تحدياً حقيقياً يغني فعل الرسم، لكن يجب توظيفه على أفضل وجه، فالخطوط يمكن التحكم بها، وتوجيهها وحصرها ضمن مساحات محددة في اللوحة، وبهذه الطريقة يمكن المحافظة على التوتر داخل العمل ويبقيه تحت السيطرة، ليصل إلي التأثير الذي يسعى إليه، دون أن يغرق في الفوضى الشاملة، وهذه الرؤية هي التي جعلت من أعمال بيكون خصوصية فهي لا تشبه الاتجاهات الأخرى في الرسم الحديث، إذ يسعى بيكون إلى تحقيق نوع من التوازن بين اللاوعي والإرادة الفنية، بين الفوضى المنظمة والإحساس الجسدي المباشر[٤٠]. الفوضى تتحول إلى فاجعة حقيقية تحدث على سطح اللوحة، ولكنها

---

[39]- Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.159.
[40]- Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.109.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

أيضاً بذرة لخلق نظام وإيقاع جديد يحكم اللوحة الحديثة، لوحة بيكون تحديداً، وكما يقول: «هذا النظام الجديد هو الذي يفتح مناطق الإحساس،"[٤١] فهو عامل ديناميكي، يجعل منطق الإحساس يعمل، حيث ينقلب مفهوم الصورة كتمثيل بواسطة المحافظة على عدم استقرار العلامة المرئية ومعالجتها بإيماءات عرضية وخالية من الشكل. ومن بين جميع الفنون، يتميز الرسم باعتباره الفن الوحيد الذي يتزاوج فيه فعل الرسم والفجيعة، وبشكل "هيستري" ليؤسس لنا فجيعته الخاصة التي تكون شرطاً لتشكله[٤٢].

عدم تحديد ماهية الشكل فعل يتعمده بيكون، فهو قادر على رسم الشكل بطريقة تقليدية تنقل لنا صورةً أو تمثلاً لشيء محدَّد، ولكنه يستبعد هذا الخيار وينحاز لفكرة عدم استقرار الشكل على تمثل ما. تتكون اللوحة عند بيكون وسط معطيات تصويرية (احتمالية)، فحرية العلامات وعشوائية ضربات الفرشاة، هي علامات غير تمثيلية أو سردية لا توضح شيئاً محدداً، إنها سمات بلا دلالة، بالتأكيد تكون هذه السمات شكلاً من أشكال الإحساسات المشوشة عنده[٤٣]، بوصفها فجيعة تحدث على قماشها.

التشابه الحسي

41 - Ibid., p.102.

42 - Ibid., p.102.

٤٣ - يذكرنا دولوز هنا بسيزان عندما يقول بأن الإحساسات المشوشة تشبه الإحساسات التي نأتي بها عند الولادة. أنظر الصفحة ١٠١ من كتاب دولوز. Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation** .

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

في الفصل الثالث عشر، يقدم دولوز وجهة نظره على ما يسميه التشابه التناظري، فهو يحاول أن يعود إلى رؤية سيزان ويقاربها من أفكار بيكون، إذ سعى الفنانون إلى رسم أعمالهم وفق تحقيق التشابه مع الأشياء بطريقة خاصة (وسطية) لا ترجو التطابق مع الشيء أو استنساخه. كان سيزان في بحثه الدؤوب عن شكل جديد لمفهوم الرسم، قد وضع الخطوط الرئيسية لفكرة اللوحة التجريدية التي تؤسس على عناصر محددة وهي: السطح، اللون، الكتلة– التعديل– استعادة التشابه. ويؤكد دولوز أن بيكون يشترك مع سيزان في استخدام هذه اللغة التناظرية للوصول إلى لوحة حديثة، تتبنى مفهوماً معتدلاً، فهو لا يذهب إلى مستوى (اللوحة الشفرة) وفوضى عناصرها بالكامل. عزز سيزان فكرة انتاج الفوضى، ولكنه أيضاً حارب حتى يحد منها، ويجعلها تحت السيطرة، وكذلك فعل بيكون. فالفوضى غير المسيطر عليها تعني الانهيار الكامل لجميع المعطيات التصويرية.[٤٤]

ينبهنا دولوز إلى أهمية رؤية سيزان في التمييز بين التفكير التمثيلي الرقمي (الهندسي) والتفكير التمثيلي الكلاسيكي في الرسم. يتبع سيزان وبيكون على حد سواء التفكير التمثيلي الرقمي (الهندسي)، الذي يرتبط بالإحساس المباشر والعلاقة الديناميكية بين الأشكال والألوان.[٤٥] يقول دولوز: «يعكس استخدام سيزان للهندسة التمثيلية رغبته في التقاط التجربة الحقيقية للرؤية، لتصوير كيفية تفاعل الضوء واللون والشكل في العالم الطبيعي، وهذا ما يجعل لوحاته ليست مجرد إعادة إنتاج للصور

44 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p. 111.
45 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p. 113.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

بناءً على رمز ثابت، بل هي خلق تجربة تكون أقرب ما يمكن إلى الإحساس الفعلي برؤية العالم[٤٦].»

بهذه الرؤية الأصيلة أنتج سيزان أعماله الخالدة، لذا نجد أن الأشكال في أعماله ليست ثابتة أو محددة مسبقاً، بل هي في حركة ديناميكية دؤوبة ومتغيرة باستمرار، يتم تشكيلها وفق التفاعل الحسي الذي يتولد نتيجة العلاقة بين الرسام والطبيعة[٤٧].

يؤكد دولوز في هذا الفصل أيضاً اختلافاً جوهرياً بين نوعين من التشابه الذي يظهر في الأعمال الفنية؛ النوع الأول هو الذي يجعل من العمل الفني نسخة مشابهه للأصل، كما يحدث في التصوير الفوتوغرافي، عندما تنقل لنا حقيقة شيء ما، فهي تلتقط علاقات الضوء وما ينتج عنها من ظهور "الشيء" رغم أن الصورة الفوتوغرافي لا تخلو من هامش الخطأ في نقل الحقيقة[٤٨]، ولكنها تتأسس على فكرة التشابه التمثيلي للشيء، بينما تكون مختلفة في لوحة الرسم الحديث، فالتشابه يظهر عن طريق إعادة تشكيل الشيء، وفق آلية وفعل الرسم الذي يتأسس على عناصره الخاصة (اللون، السطح، الكتلة) لتنتهي اللوحة بعناصرها الخاصة إلى تشكيل ذاتها بذاتها، بعيداً عن فكرة التشابه التمثيلي للشيء. يسمي دولوز هذا التشابه الناتج عن لوحة الرسم الحديث، تحديداً عند سيزان وبيكون، بالتشابه الحسي a sensible resemblance[٤٩] . لا يرتبط التشابه الحسي بتشابه أولي سابق،

46- Ibid., p.113.
47 - Ibid., p.113.
48- Ibid., p.115.
49 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation,** p.115.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

يعتمد ظهور الشيء في اللوحة، بل هو ظهور يستند إلى تفاعل بين الفنان والموضوع، وهذا التفاعل يحرر الفنان من كل القواعد الصارمة للرسم الكلاسيكي، ينتج عن هذا التفاعل ايضاً فكرة التحقق من علاقات الأشكال الهندسية والطبيعة، وكيف تشغل هذه الأشكال وحجومها الفضاء، وماهي طريقة ترابطها من بعضها البعض ومع البيئة المحيطة[٥٠].

تاريخية جوهر الرسم

ما يناقشه دولوز في الفصل الرابع عشر من كتابه يدعونا إلى التفكير بأهمية وتاريخية جوهر الرسم أو نستطيع القول، العمل الفني، وهنا نعني قيمة الجوهر في الرسم والنحت على حدٍ سواء. ففي مقاربته المهمة لمعنى الجوهر في الفن، يعود دولوز إلى تاريخ الفن، تحديداً الفن المصري القديم، الفن البيزنطي والفن القوطي، إذ نراه يمنح الفن المصري سمات العرض الحسي، وعلاقته بالجوهر والحادث وتحققهما، بالتمثيل العضوي والعالم اللمسي والبصري، وارتباط ذلك بما أنتجه الفن المصري القديم من أعمال النحت أو النقش البارز تحديداً، وما يتحقق فيه من روابط تمنح العين وظيفة لمسية حسية؛ بمعنى الجمع بين حاستي اللمس والبصر من خلال العين فقط. وبما أن النحت البارز له منظور أمامي وقريب، فإنه يفترض هذه الوظيفة الحسية، لأن الشكل والأرضية يظهران لنا على سطح واحد وبالقرب من مستوى النظر، تقريباً بشكل متساوٍ، المحيط يفصل بينهما كحد

50 - Ibid., p. 113.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

مشترك، وهنا يكون المحيط المستقيم أو المنحني المنتظم هو الذي يعزل الشكل ك ."جوهر" باعتباره وحدة محمية من كل حادث، أو تشوه أو تغيير، أو فساد[٥١]. إنها الهندسة (الخط، السطح، الحجم) التي يراهن عليها المصريون في إبقاء الجوهر محمياً، ونرى ذلك يتحقق بوضوح في بناء الأهرامات، حيث يكون المكعب الجنائزي مغطى ببناء نحتي (هرمي) مكون من مثلثات متساوية الساقين تستند إلى المكعب كقاعدة. يقول دولوز عن تحقق الجوهر في الفن المصري: «ليس فقط الإنسان والعالم هما اللذان يتحقق لهما جوهرهما الخطي والمسطح، بل أيضاً الحيوان والنبات، أبو الهول وزهرة اللوتس، اللذان يتم رفعهما إلى شكلهما الهندسي المثالي، والذي يكمن سرهما في سر الجوهر[٥٢]». ويؤكد دولوز أن بيكون "مصريٌّ" في طريقة تفكيره، عندما يؤسس لأعماله، حيث نجد الحقول (الفضاء المفتوح)، المحيط، الشكل والأرضية كقطاعين متقاربين بشكل متساوٍ على نفس السطح[٥٣]. هذه المقاربة بين الفن المصري القديم ولوحات فرنسيس بيكون يتبعها محاولة أخرى من دولوز لبسط فهمه لمعنى "الجوهر" في الرسم في الفن البيزنطي والفن القوطي، فيؤكد انتماء الفن البيزنطي وكذلك هو حال الفن القوطي في أصولهما إلى تراث الفن اليوناني[٥٤]، الذي كان يستند إلى ما يسميه دولوز العالم البصري اللمسي، وهو العالم الذي يجتهد في تجسيد نظام الأشكال كما هي، فهو عالم تصوير

51 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p.122.
52- Ibid., p. 123.
53 - Ibid., p.123.
54 - Ibid., p.127.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

أو تمثيل الأشياء، أي بمعنى آخر تصوير النشاط العضوي للإنسان، إذ لم يعد الإنسان يختبر نفسه كجوهر.[٥٥] يقول دولوز: «كان الفن اليوناني قد حرر المكعب من غطائه الهرمي؛ فقد ميز بين المستويات واخترع المنظور، ووضع الاعتبار للضوء والظل والتجاويف والنتوءات[٥٦].». ويرى دولوز أن الفن البيزنطي والفن القوطي على حدٍ سواء، يعكسان رؤية الفن اليوناني، بإعطاء الأهمية القصوى لخلفية اللوحة، أهمية تتأسس عليها ديناميكية العمل بكلّيته، فلا نرى حدوداً تفصل الخلفية عن الأشكال الممثلة، بل هناك تداخل بينهما يتحقق بتناوب الضوء والظل.[٥٧] ونرى ذلك يتطور ويتأكد في وقت لاحق في فن عصر النهضة الأوربية، تحديداً في القرن السابع عشر، فيتحول إلى استقلالية الضوء (اللون) وتحرر الشكل عن الخلفية، ليتجلى الشكل ويرتفع ويصعد إلى الضوء، فتظهر الأشياء بوصفها جوهراً جديداً، لقد أصبح ظهور الأشياء في العمل الفني، وتجليها، يخلق افتراضاً روحياً[٥٨]، سيتأسس عليه الفن الحديث لاحقاً.

طريق بيكون: "العالم اللوني اللمسي"

55 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p.125.
56 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p. 125.
57 -Ibid., p.127.
58 - Ibid., p. 128.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

ينتمي فرنسيس بيكون في طريقة استخدامه للون إلى فنانَين هما فان جوخ وبول غوغان[٥٩]، كانا قد سبقاه في توظيف الجانبين المختلفين للون: النغمة الساطعة، والنغمة المكسورة، وبهدان الجانبان المختلفان تظهر وتحقق للون، صفته اللمسية، التي جعلت من اللون عنصرا جوهرياً. بمفهوم حديث تنجح اللوحة، أو تسقط بسببه، يوضح دولوز هذا المعنى، ويناقش أهمية اللون وطرق التلوين عند بيكون، في الفصل الخامس عشر من كتابه. فبعدما كانت مهمة اللون في اللوحة (الكلاسيكية) محددة في خدمة تحقق المنظور، وخلق مناطق الضوء والظل، أصبحت للون أهمية قصوى، فمن خلال اللون وحده وعلاقاته الداخلية، يظهر الشكل ويتحقق، وبهذا المعنى يمكن للون بمفرده أن يصنع عملاً فنياً متكاملاً.

يعرفنا دولوز على رؤيته عن معنى التلوين، فيقول إن هناك علاقات تنشأ بين الألوان، وهذا ما يحدث في كل لوحة تستحق أن يقال عنها إنها عمل فني، ولكن أيضاً هو اللون ذاته يُكتشف على أنه العلاقة المتغيرة، أو العلاقة التفاضلية، أو العلاقة التكاملية، التي تستند اليها طريقة التلوين، وهي نفسها التي يعتمد عليها كل شيء آخر في اللوحة. السؤال المهم الذي يثيره دولوز عن مهمة الرسام الملوَّن؛ ماهي امكانياته التي تظهر لنا تحقق علاقات اللون الداخلية؟ يقول دولوز: «إذا استطاع الرسام، دفع اللون إلى علاقاته الداخلية النقية (حار– بارد– اتساع –انكماش)، عندها يحصل على

[59] -Ibid., p. 135.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

كل شيء. فإذا كان اللون مثالياً، وإذا كانت علاقات اللون تتطور لأجل ذاتها، فإنه سيتملك كل شيء: الشكل والأرضية، الضوء والظل، اللون المشع واللون الداكن(المعتم). لم يعد الوضوح يكمن في الشكل الملموس أو الضوء البصري، بل في الوميض الذي لا يُضاهى الذي يكون نتيجة تنافر الألوان المتكاملة[٦٠].»

يجلب التلوين نوعاً خاصاً من الإحساس بالرؤية، رؤية حسية مرتبطة بعلاقة الألوان – الفضاء، يقابلها الرؤية البصرية للضوء– الزمن. نفهم من ذلك تلك العلاقة الحسية المرتبطة بصبغة اللون، والعلاقة الثانية المرتبطة بفيزيائية اللون البصرية، الضوء– الزمن[٦١].

الفكرة المهمة الأخرى التي يناقشها دولوز في هذا الفصل أيضاً، هي مسألة علاقة الرسام بتاريخ الرسم، فالرسام يَجد نفسه يلجأ إلى تاريخ الرسم ولكنه لا يعيد سرد تاريخ الرسم بطريقة انتقائية ، وهذا ما حصل مع بيكون عندما وجد نفسه يعود إلى مفصل مهم من تاريخ الرسم والنقش المصري في لوحاته المبكرة[٦٢]، وفي نقطة توقفه الأولى تحديداً، عند علاقة الشكل والأرض، المتصلين ببعضهما من خلال محيط اللوحة.[٦٣] وهنا تحقق معنى كارثة أو فجيعة الرسم، المسألة التي يكررها دولوز في كتابه مراراً، ويعني بها، حد انهيار الشكل على يد بيكون، لم يعد الشكل (الإنساني

60- Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p. 139.
61 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p. 139.
62 -Ibid., p. 135.
63 - Ibid., p. 135.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

أو الحيواني) هو الجوهر، بل أصبح حادث، البشرية تظهر كحادث، وتفتح الباب لمساحة بين مستوين، وهي المساحة التي يحدث فيها السقوط[٦٤]، تراجع الأرض إلى مستوى خلفي، وتحرك الشكل قليلاً إلى مستوى أمامي، أن ما يفصل الخلفية عن المقدمة ليس المنظور(الكلاسيكي)، وإنما عمق سطحي، وهنا تحدث ولادة العالم اللمسي . البصري، من خلال شكل مكعب أو نظائره، يظهر الشكل وكأنه ملموس، ويستمد درجة وضوحه الجميل من هذه اللمسية (اللونية) المتحققة[٦٥]. يصف دولوز تحقق معنى اللمسي اللوني من كمية الضوء التي يصدرها اللون فتمنح الشكل وضوحاً بصرياً خالصاً، على العكس من ذلك عندما تختفي اللمسية اللونية، من خلال تمكن الظلمة المكثفة من اللون، وبذلك تتغلب عتمة اللون على الشكل وتفككه. وهنا يبدأ خطر سؤال التشكيل ويتبعه سؤال السرد: «ما الذي يحدث؟ ما الذي سيحدث؟ وما الذي حدث؟»[٦٦] سؤال التشكيل، وسؤال السرد، هما الأكثر تأثيراً في تاريخ الرسم، لذلك يجب القضاء عليهما.[٦٧] وهذا ما يحصل لهما بالتحديد في لوحات فرنسيس بيكون.

ينتهي دولوز في هذا الفصل إلى القول: «إن بيكون يَعد أهم الملوِّنين منذ فان كوخ وغوغان[٦٨]». يسوغ دولوز قوله هذا بأن في كل ما فعله فرنسيس بيكون من استحضار اللحم (اللحم البشري والحيواني) كخاصية من خصائص اللون، ينتج كل الدرجات اللونية ويلبسها جسد الشكل، وبالمقابل

64- Ibid., p. 135.
65 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p. 136.
66 -Ibid., p. 136.
67 - Ibid., p. 136.
68 - Ibid., p. 141.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

يقوم أيضاً بإنتاج الدرجات الساطعة أو النقية ويضعها كهيكل لحقول اللوحة، فنرى "اللون الأبيض المشوب بلون اللحم" ونشاهد "لون الفولاذ المصقول للغاية"، وهنا تكمن مشكلة التعديل (اللمسي اللوني) بين طبيعة المادة اللحمية والحقول الكبيرة الموحدة، فالألوان غير ممزوجة بالكامل، ولكنها تمتلك وضوحها الخاص بين اللون الحي (النقي) وتدفقات الألوان المكسورة.[٦٩] وقد يبدو وكأن الزمن نفسه ينتج عن اللون بطريقتين؛ فهو كزمن يمر في التغير اللوني، للدرجات اللونية المكسورة التي تُشكل اللحم؛ وكأبدية الزمن – أي كأبدية المرور في حد ذاته، في أحادية لون حقول اللوحة. إن طبيعة التعامل مع اللون بدورها تحمل بلا شك مخاطرها الخاصة التي تفضي بالضرورة إلى إمكانياتها الكارثية، ودونها لن يكون هناك رسم.

ملاحظات في اللون

يُعنون دولوز الفصل السادس عشر من كتابه بـ ."ملاحظات في اللون"، ويناقش بتفصيل أكثر علاقات اللون وتحولاته في لوحات بيكون. ويعود مرة أخرى إلى لوحة "**شكل عند حوض غسيل**" ويحاول فهم النشاط اللوني الذي يميز هذا العمل المهم. يكتب: «يبدو لنا أن هناك شيئاً يشبه قطعة من الحطام جرفها نهر بلون أصفر مغبرocher ، مع حركة لدوامات دائرية، يعترضها حاجز مرجاني أحمر،

69 -Ibid., p. 142.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

يمنع التوسع اللامحدود للون من خلال تأثير مكاني مزدوج يحصر اللون محلياً ويثبته، بطريقة تظهر تصاعد الحركة. نلمح تلك التدفقات العريضة من الألوان تعبر بهذه الطريقة الفضاء الواسع في لوحات فرانسيس بيكون."[٧٠] يشبه دولوز هنا طبيعة الحركة الديناميكية للألوان وتداخلها الذي يقود النظر نحو الانزلاق، من اللون الأصفر المشع إلى الأحمر، فهي تشبه الكتلة غير المتجانسة التي تعاني من الاضطراب، ولكنها رغم ظهورها بذلك الشكل الذي يتخذ تمثلات الفجيعة، تملك نظامها الأشارى الخاص بها، نظام لا يمكن استمداده من نظام هندسي بقياسات ثابتة[٧١]. ويمكن رؤية طريقة توزيع الألوان في اللوحة، فهناك ذلك الشيء الذي يشبه الشاطئ الكبير بلون أصفر مغبر، ليشكل بنيته الأحادية المستقلة، كذلك هو لون الوسادة القرمزي مع الأسود، الذي يتنافر مع الأبيض في شكل الصحيفة المجعدة، وأخيراً هناك الشكل الذي تتدفق درجاته اللونية المكسورة من الأصفر المغبر إلى الأحمر الذي ينتهي بالأزرق. تظهر للعيان، عناصر أخرى وهي؛ الستارة السوداء، وحوض الغسيل، الذي يبدو لنا بلون أزرق مكسور.

يكشف لنا دولوز طريقة التلوين التي يستخدمها بيكون في رسم منطقة "اللحم" التي تتكرر كثيراً في لوحاته، فهو يعتمد على طريقة عنيفة تتداخل الألوان فيها إلى حد الاشتباك، فنشعر بتدفقات الألوان

70 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p.١٤٥
71 - Ibid., p.145.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

المتعددة، التي يغلب عليها درجات اللونين الأحمر والأزرق[٧٢]. تظهر لنا من جديد تقنيات الألوان المتداخلة المتعددة في رسم الأجسام والوجوه والرؤوس، نرى ذلك بوضوح في لوحته" **ظهر كبير لرجل** ١٩٧٠" وكذلك في "**بورتريه الآنسة بيلتشر** ١٩٥٩" كذلك هو الحال مع بورتريهات الرؤوس (٣٤،٤٨،٤٩،٥٤)، حيث نجد ظهور اللون الأخضر كخلفية للألوان المتعددة وسيادة اللونين الأحمر والأزرق من جديد إضافة إلى اللون الأوكر[٧٣].

الرسم، ما بين العين واليد

في الفصل السابع عشر، يثير دولوز قضية بالغة الأهمية وهي؛ ما الذي يحصل ما بين العين واليد في فعل الرسم؟ يعتقد الرجل بأن هناك قوة فعالة تصنعها هذه العلاقة المعقدة، فيقول: «لوصف العلاقة بين العين واليد، والقيم التي تمر عبرها هذه العلاقة، من الواضح أن القول بأن العين تحكم واليدين تنفذان لا يكفي، فالعلاقة بين اليد والعين أكثر غنىً وتعقيداً، فهي تمر عبر توترات ديناميكية، انقلابات منطقية، وتبادلات عضوية واستبدالات[٧٤].» بهذا المعنى تكون هذه العلاقة علاقة لانهائية، فهي تجدد وتنقلب وتتوتر لتعود وتنتج اختلافا أو تشابهاً أو تكراراً.

72 - Ibid., p.١٥٠ .
73- Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p. 150.
74 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p.154.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

«إن الرسم حقيقة بصرية[٧٥]»، كما يقول دولوز، والرؤية تكتمل وتتحقق في تشخيص الأشياء التي نتعرف عليها بصرياً، ولكن في لوحات بيكون نرى فضاء بلا شكل مشخص، وحركة دؤوبة مستمرة، دون أي توقف، فلا تستطيع العين متابعتها، أو الإمساك بصورها، وهذا العامل الذي يجعل الجانب البصري مفككاً، يسمي دولوز هذه العلاقة، بالعلاقة المعكوسة أو " اليدوية manual"[٧٦].

ستتأسس الوظيفة الحسية على هذه العلاقة "اليدوية" التي تظهر لنا تمثلات خاصة بها لا تكون تابعة أو مرتبطة بأي اتجاه، إنها تنتج سياقاً وارتباطاً مفترضاً في ذاتها، وهنا يقول دولوز: «يمكن للمرء أن يقول إن الرسامين يرسمون بعيونهم، ولكن فقط بقدر ما يلمسون بأعينهم. ولا شك أن هذه الوظيفة الحسية تمكنت من الوصول إلى كمالها، بشكل مباشر وفوري، في الأشكال القديمة التي فقدنا سرها (الفن المصري). لكن يمكن أيضاً أن يُعاد خلقها في "العين الحديثة"، من خلال العنف والتمرد اليدوي[٧٧].» هذا العنف أو التمرد اليدوي في الرسم الذي يشير إليه دولوز مراراً، يكون متحققاً باعتباره مطلباً يظهر بوضوح في أعمال بيكون، وهو بالتحديد ما ينتج اللوحة "الكارثة أو الفجيعة" حسب تسمية دولوز، هنا بالتحديد يذكرنا الرجل بتجربة بيكون مع أحد أعماله المهمة "لوحة١٩٤٦." كان بيكون يرغب في "رسم طائر يهبط في حقل"، ولكن الخطوط التي رسمها اتخذت فجأة طريقاً

75 - Ibid., p. 155.
76 - Ibid., p. 155.
77 - Ibid., p. 155.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

آخر، وحققت استقلاليتها، عن الفكرة المقترحة في ذهنه، لتتحول إلى لوحة "رجل تحت المظلة". لقد عطل بيكون مخطط اللوحة (الأصلي) وبعثره، وذهب نحو سياق الوظيفة الحسية، انحاز للفعل اليدوي وترك البصري التشخيصي، والتشابه العضوي، وهنا بالتحديد بدأ يظهر تحرك اللون من محيط إلى آخر، ليبدأ في إظهار تشابه جديد أعمق، لا يمكن أن تميز فيه الأعضاء (العينين، الأنف، الفم)، فتحقق الانتقال من شكل طائر إلى شكل مظلة.[٧٨]

ختاماً لابد أن نقول إن دولوز قدم في كتابه: **فرنسيس بيكون: منطق الإحساس**، دراسة جمالية عميقة ونادرة. نعرف جيداً أن الكتابة في حقل الجماليات مرهقة وتحتاج إلى أدوات معرفية، لا بد من امتلاكها لفهم آليات اشتغال العملية الفنية في كل حقولها، (الرسم) هنا تحديداً. لقد وجدنا دولوز يبدع وهو يتحدث ويحلل ويناقش بدراية وفهم كبيرين لعناصر الرسم؛ اللون، الخط، الشكل، المنظور، الملمس ومخطط اللوحة...الخ. واللافت أن نرى هذا الفيلسوف لم يهتم بحياة فرنسيس بيكون الشخصية، ولم يجعل من كتابه دراسة في بيوغرافيا أو سيكولوجيا الفن، بل ذهب صوب فهم الحقيقة، حقيقة الرسم، ومعرفة أهمية وفرادة الأثر الفني الاستثنائي الذي تركه بيكون، واستيعاب كل تحولاته الزمنية داخل عمله، فوضع أمامنا عبقرية الرسام الفنان، وجعلنا نفهم سياقاتها. كشف دولوز أهمية فهم العمل في ذاته، بعيداً عن حوامله، أو تبريراته الظرفية، وهذا يتناغم وينسجم مع ما كتبه دولوز

78 - Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, p.١٥٦.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

في كتابه **ما هي الفلسفة؟**: «الإحساسات والمؤثرات الانفعالية، هي كائنات تحمل قيمتها بذاتها وتتعدّى أي معاش، يمكننا القول إنها تقوم بدون الإنسان، لأن الإنسان سواء كان منحوتاً في الحجر، أو مرسوماً على خامة اللوحة، أو مُدَوَّناً عبر كلمات، فإنه يبقى مركباً من المدركات والانفعالات. إن الأثر الفني كائن إحساسي، ولا شيء غير ذلك فهو موجود بذاته[٧٩]».

[٧٩] - جيل دولوز، فليكس غتّاري، **ما هي لفلسفة**، ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٧، ط١، ص ١٧١-١٧٢.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

المراجع:

1. Gilles Deleuze, **Francis Bacon: The logic of sensation**, translated by Daniel W. Smith, Contiuum, London2003.

٢. عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء٢٠١٢، ط١ جيل

٣. جيل دولوز، فيلكس غتّاري، **ما هي الفلسفة**، ترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٧، الطبعة الأولى.

References

1. Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (D. W. Smith, Trans.). London: Continuum.
2. Hadjami, Adel. (2012). *The Philosophy of Gilles Deleuze: On Being and Difference*. Casablanca: Dar Toubkal Publishing. (1st ed.)
3. Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *What is Philosophy?* (Moutaa Safadi, Trans.). Beirut: Center for National Development. (1st ed.

THIS WORK IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 4.0 INTERNATIONAL LICENSE