پیکاسو، مسئلهٔ تصویر و زمان
(خوانش دولوزی پیکاسو)

کامبیز حضرتی*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۲/۱۷
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۷/۲۹

چکیده

فلسفه از دیرباز به امر تصویری متوجه بوده است؛ اما، در سدهٔ بیستم، و با ظهور سینما، برخی فیلسوفان به نظریه‌پردازی درباره این صنعتِ تازه و کیفیتِ تصویر توجه ویژه نمودند. شاخص‌ترین فیلسوف سینما، ژیل دولوز است که رابطهٔ تصویر با زمان و حرکت را مبنای نظریه‌پردازی خود قرار داد. و از این دیدگاه مسائل کلیدی سنت متافیزیکی همچون زمان، حرکت و سوبژکتیویته را به چالش کشید.

در این مقاله کوشش شده است، با استفاده از آراء وی، پیشنهادی برای درک بهتر مفهوم زمان در آثار پیکاسو ـ به‌ویژه با تأکید بر طبیعت بی‌جان‌های او ـ ارائه شود و از خلال آن به دوره‌های کاری بنیانگذار کوبیسم، پیکاسو، نظر انداخته شود. به تعبیری سینمایی‌تر و دولوزی‌تر، با نگاهی دوربین‌وار و وابسته به «آگاهی دوربین» از خلال آثار او بگذرد و با اتصال مفهومی، شماری از تصاویر، یک پی‌رفت ایجاد کند. و بدین ترتیب، نظرگاه‌های تازه‌ای را در رقابت با یکدیگر بیافریند.

کلیدواژه‌ها: زمان، حرکت، امر تصویری، آگاهی دوربین، دیرند

* فارغ‌التحصیل مقطع کارشناسی ارشد فلسفه هنر kambiz.hazraty@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

پیکاسو، مسئلهٔ تصویر و زمان

پابلو پیکاسو، هنرمندی تنوع‌طلب (نقاش، مجسمه‌ساز، طراح و...) و پُرکار است. و شاید به سادگی نتوان او را وابسته به سنتی خاص و مکتبی صرفاً معین دانست. بایسته است که او را در دوره‌های مختلف هنری‌اش، و البته با تمایزگذاری از سایر هنرمندان هم سلکش، بازخوانی و تفسیر کرد. او، بی‌شک یکی از تأثیرگذارترین نقاشان قرن بیستم است. چه به واسطهٔ پیش راندن نقاشی به سمت تجارب تازه، چه به سبب تأثیرگذاشتن بر هنرمندان هم‌نسل و پس از خود. بر این اساس سخن گفتن از پیکاسو صحبت از گستره‌ای بزرگ است که نه محدود به نقاشی است و نه به دوران زندگی او.

پس، به طور طبیعی نمی‌توان در بازخوانی آثار وی به تمام جوانب هنری‌اش پرداخت و یا، هرچند به اجمال، آنها را بررسی کرد.

این نوشته نیز سر آن ندارد که پیکاسو را در یک وحدت فکری ـ هنری ـ چه رو به رشد، چه به سوی نزول ـ مورد توجه قرار دهد.

از سوی دیگر ژیل دولوز، فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی ضمن بازخوانی آراء فیلسوفانی چون هیوم، کانت، برگسون و نیچه به هنرمندانی چون فرانسیس بیکن و مارسل پروست پرداخت و حتی هنر نوظهور سینما را هم محمل نظریه‌پردازی قرار داد.

مدعای ما این است که می‌توانیم به واسطهٔ یک سؤال فلسفی و سینمایی (که نزد دولوز در موارد بسیار این هر دو یکی است) پرسشی از بخشی از نقاشی‌های پیکاسو طرح کنیم؛ و اساساً بپرسیم که آیا زمان در آثار پیکاسو مسئله‌ای اندیشیده‌شده است و یا دستخوش اندیشه‌ورزی می‌شود و به تحلیل‌های تئوریک مجال طرح می‌دهد یا نمی‌دهد.

باید بگوییم که مراد دولوز از سینما آن تجربهٔ ممکنی است که پدیدار شدنش در فلسفه سده‌ها به تعویق افتاده.«در طول چندین سده، از یونان تا کانت، انقلابی واقع گشته: تبعیت زمان از حرکت جاگیرنده.» (Deleuz, 1989: 2). او با به چالش کشیدن این سنت و با تأثیرگیری از برگسون در پی ایجاد تفکری هم‌بسته با حیات برمی‌آید: «برای دولوز، کارکرد تفکر اساساً ایجاد دوبارهٔ عمل زیستن است. فهم دولوز از تفکر پروسه‌ای بی‌پایان است که مابین مفاهیم فشرده و وحدت‌بخشی نظام‌مند پیوند برقرار می‌کند... با این حال، آثار دولوز ابزارهای ارزشمندی پیشنهاد می‌کند که به ما مجوز اندیشه از خلال کارکرد اجرایی تهیهٔ فیلم و طریقهٔ ابداعی می‌دهد.» (Del Rio, 2008: 2)

ما سؤال از مفاهیم تصویر و زمان در نزد پیکاسو را از زاویهٔ *سینما ۲-۱* دلوز طرح می‌کنیم.یا حتی از زاویهٔ فلسفهٔ دولوز. چرا که او خود آورده: «سؤال «سینما چیست؟» ... همان سؤال «فلسفه چیست» است.» و بعد از آن بلافاصله، دیگربار پرسیده: «و اما فلسفه چیست؟» (Deleuz, 1989: 282)

ما می‌خواهیم با خوانشی دولوزی از مسئلهٔ زمان، نوع وقوف پیکاسو از آن را از منظری ویژه قرائت کنیم. بی آنکه قصد داشته باشیم میان این دو این‌همانی و همگون‌سازی حتمی برقرار کنیم. کما اینکه اندیشه‌های پساساختاری نیز در بُن خود از یکسان‌سازی پرهیز داشته و دارد.

۱. ترسیم امر نادیدنی: مسئلهٔ نقاش

عنوان فوق، سرلوحهٔ فصل ۸ کتاب دولوز در باب فرانسیس بیکن است. او، در این فصل به طرح مسئله در باب استقلال و عدم ارتباط میان هنرها می‌پردازد؛ که اشاره به آن در بحث جستار فعلی ما الزامی است. ما می‌خواهیم از خلال توجهات هنری دولوز، رابطه‌ای مابین هنرها از منظر وی برقرار سازیم. و به طور مشخص مدعی شویم که از منظر دولوز امکان هم بستگی هنرها مقبول است. و ما گرچه خود را به موضوع سینما از نظر او و در نسبت با زمان که به پیکاسو قابل اطلاق است محدود کرده‌ایم؛ اما، تدابیر اندیشه شده در آراء دولوز برای این دست فراروی‌ها درکلیتش تعبیه و طرح شده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

دولوز وظیفهٔ هنر را تلاشی در جهت «مرئی نمودن نیروهایی که به خودی خود مرئی نیستند» می‌داند؛ نیروهایی که باری احساسی دارند و «شرط احساس» دانسته می‌شوند. «موسیقی به این نحو باید نیروهایی غیر آوایی را آوایی کند و نقاشی باید نیروهایی نامرئی را مرئی سازد. در مواردی نیرویی واحد مطرح است: نیروی زمان، که نه آوایی است و نه مرئی ـ چگونه می‌توان زمان را نقاشی کرد و چگونه می‌توان زمان را شنیدنی کرد؟ همچنین نیروهای بنیادینی مانند فشار، انرژی سکون، وزن، رمایش، جاذبه، رویش ـ چگونه می‌شود اینها را ترسیم نمود؟ در مواردی دیگر وضع برعکس است، یعنی نیروهایی که جزء «مفروض»های یک هنرند، در عوض برای هنری دیگر دست نیافتنی‌اند. برای مثال چگونه صوت یا حتی جیغ را نقاشی کنیم؟ و برعکس، رنگ‌ها را چگونه شنیدنی کنیم.» (دولوز، ۱۳۹۰: ۸۴)

در این رویکرد، هنر هم‌زمان درگیر پارادکسی است که از او جدا نشدنی است. ناسازه‌ای میان امر ممکن و ناممکن. و اما تعمیم یافته به نحوی تسری داده شده است که به هنری خاص محدود نمی‌شود. بر این اصل، پرسش در باب جدایی هنرها و استقلال هر یک و سلسله‌مراتب احتمالی‌شان. از منظری دیگر تمام اهمیت خود را از دست می‌دهد. زیرا جامعه‌ای از هنرها وجود دارد با مسئله‌ای مشترک.» (همان، ۱۳۹۰: ۸۳)

یعنی همان «ثبت نیروهایی» که هدف تمام هنرهاست. چرا که دولوز قائل به مبانی مشترک مابین هنرهاست. جوازی که می‌توان از هنری به هنری دیگر سرکشی کرد.

در *سینما ۱* هم دولوز به این امکان رفت و آمدی قائل شده و مسئله را یک پرده بالاتر برده است: «به تنهایی کافی نیست که کارگردان‌های بزرگ سینما را با نقاشان، معماران، یا حتی موسیقی‌دانان قیاس کنیم، باید آنها را نیز به متفکران و اندیشمندان مقایسه کرد.» (Deleuz, 1989)

بنابراین، هنر، که پیش‌تر از آن با هدف ثبت نیروها و رویارویی با امکان‌های متفاوت یاد شده بود، محملی اندیشه‌ورزانه می‌یابد که از چند منظر قابل بررسی است:

۱. از نظر دولوز نه تنها علم و هنر متعارض نیست، بلکه حتی هم‌پیوند است: «دغدغهٔ من، رابطهٔ میان هنر، علم، و فلسفه است. هیچ تفوقی میان این رشته‌ها وجود ندارد همگی خلاق‌اند چرا که ابژهٔ حقیقی علم، خلق کارکردهاست. ابژهٔ حقیقی هنر، خلق مجموعه‌های حسی است، وابژه فلسفه، خلق مفهوم‌هاست.» (دولوز، ۱۳۹۰: ۲۴)

۲. سینما اساساً راه به ورای ادراک می‌برد. و این تعالی‌جویی هم مربوط به ادراک و هم مربوط به تغییر دادن آن است؛ یعنی از سویهٔ هنری صرف به سویه‌ای اندیشه‌ورزانه نیل پیدا می‌کند: «از این بابت سینماتعالی جوست که اصل ژنتیکی تمام ادراک‌های ممکن را تحصیل می‌کند، نقطه‌ای که متغییر است و ادراک و دیفرانسیل دراکه را تغییر می‌دهد.» (Deleuz, 1989: 83)

پس می‌توانیم با تکیه بر امکان نظری تعبیه‌شده در آثار دولوز ـ که تا حدودی هم پراکنده است ـ بین هنرها فصل و اشتراکی برقرار سازیم که به سوی اندیشه‌ورزی نیل می‌کند؛ یعنی خواندن اثر هنری یا فلسفی مستلزم این است که نیروی ویژه و توانایی آن را برای گسست در حیات در نظر بگیریم؛ ممکن است هیچ‌گاه با اثری هنری یا فلسفی ناب مواجه نشویم. اما می‌توانیم برای تمییز دادن و بیشینه‌سازی گرایش‌های هنری فلسفی، و علمی در متون مختلف بکوشیم.» (کولبروک، ۱۳۸۷: ۲۵)

۲. تصویر، حرکت، زمان

دولوز به فاصلهٔ چند سال دو کتاب مستقل تحریر و انتشار داد؛ در کتاب اول از خلال مفهوم «تصویر ـ حرکت» و در کتاب بعدی به واسطهٔ مفهوم «زمان ـ حرکت» سینمای کلاسیک یا ابتدایی را از سینمای مدرن ثانوی جدا کرده است.

اولین بار است که یک فیلسوف به سراغ تحلیل مستقیم و بی‌واسطهٔ سینما می‌رود و به خلاف منتقدان سرسختی چون آدورنو و هورکهایمر که سینما را مصداق «صنعت فرهنگ» برشمرده‌اند، در مقام دفاع

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

از آن بر می‌آید .پیش از او منتقدان سینمایی چون بلابلاش، آرنهایم، و مانستربرگ در موضع تدافعی از هنر نوظهور هفتم برآمده‌اند. وجه مشترک اینان هم دفاع «انتولوژیک» از سینما است و نه «تئوریک» و شناخت‌شناسانه.[1]

دولوز با استفاده از مفاهیمی چون «آگاهی دوربین» و «استقلال فیلم» و... در صدد آن بود که سینما نه تنها شکل دست دوم ادبیات تلقی نشود، بلکه نسبت به تفکر نیز مقام ثانوی نداشته باشد. او در کتاب اول از خلال چشم سینما که «چشم بسا ثابت و بی‌حرکت انسانی نیست، [بلکه] دوربینی مادی است با ادراکی موجود در ماده» (Deleuz, 1989: 40) برای سینما شأن دیداری ویژه‌ای قائل شد. او ادعا کرد: «آگاهی دوربین خود را به سوی جانب تعینی غیر صوری و غیر مادی، اما تکوینی و متمایز برمی‌کشد.» (ibid, 1989: 85)

بدین ترتیب، سینما هم اندیشه‌ای را برمی‌سازد و هم آن را متمایز می‌کند. این دو مفهوم در اندیشهٔ دولوز، به خلاف افکار دریدا از هم جداست. و از همین رهگذر مسئلهٔ او «راه جستن به پس پشت تصاویر» می‌شود: «چطور می‌توان به دل تصویر نقب زد، به دل آن راه جست، زیرا به هر روی هر تصویر بر تصویر دیگری می‌دود.» (ibid, 1995: 7)

اینها آموزه‌هایی است که فرامیتون خواسته با مفهوم *فیلموسوفی* تبیین کند؛ یعنی بسط دادن نوعی آگاهی که از اساس با آگاهی فاعل شناسا (سوژه) متفاوت است. همان‌طور که دولوز گفت آگاهی دوربین است. و بعد از آن تفسیرش نه بار کردن مفاهیم و نظام‌های فلسفی بدان است، بلکه فیلم است که قلمرو دانش (سوفیای) خودش را طرح می‌کند.

از این رهگذر می‌توان بسامد تئوریک دولوز را دنبال کرد: مسائلی که اندیشمندان در شیوه‌های «پسا دولوزی» به آن متعهد شدند برای جستن از دام سوبژکتیویته. افزون بر این اندیشه‌های مفهومی دولوز در کتاب‌های سینمایش؛ «به دلیل قائل شدن به سینمای غیریت یافته‌ای که باید مترصد بازگشت جاودانه‌شان باشیم.» (Martin-Jones, 2011: 237) اعتبار درونی تازه‌ای پیدا می‌کند.

با این چشم‌انداز، در تبیین اهمیت بررسی دولوز به سر وقت این دو اثر برویم و توضیحی به اجمال از کلّیت آنها به دست دهیم، تا آن اندازه که بتوانیم در کار بررسی پیکاسو از آن سود جوییم.

کتاب اول سینمای دولوز، مربوط به سینمای کلاسیک، از پیدایش تا سال ۱۹۵۰م است.که با مفهوم تصویر ـ حرکت مشخص می‌شود. کتاب دوم سیر سینمای مدرن از دههٔ پنجاه به بعد تحت عتوان تصویر ـ زمان است. این دو اصطلاح بیش از آنکه تاریخی باشند نمودار «فرآیند دگرگون‌سازی» شیوه‌های تفکر است؛ یعنی سینما که به تعبیر آرتور نایت «پدیده‌ای بین‌المللی» است، فراهم‌آورندهٔ محمل اندیشگی تازه‌ای است.

«به طور فزاینده سینما پدیده‌ای جهانی یا بین‌المللی تلقی می‌شود (چیزی که احتمالا در دهه‌های آغازین سینما مورد بحث بوده)، اما در آثار دولوز هم، جهانی قابل کاربری فزاینده است و هم هنوز نیازمند در نظرگیری زمینه‌های متفاوت است.» (ibid, 2011: 5)

مفهوم تصویر اصل اشتراکی تمام سیر تاریخی سینماست. به عقیدهٔ دولوز تصویر «جمیع آنچه ظهور می‌یابد» است. چیزی که فاقد کنش و واکنش ذاتی ست؛ یعنی نمی‌تواند به تصاویر دیگر عکس‌العمل نشان بدهد، اما در عین حال «به عبارتی هر چیز یا هر تصویری را نمی‌شود از کنش‌ها و واکنش‌های آن جدا کرد: تنوع آن فراگیر است.» (Deleuz, 1989: 58)

پس در سینمای کلاسیک این تصویر با حرکت به طور ذاتی آمیزش دارد. اینها آن چیزی است که محل انتقاد برگسون در «تحول خلاق» قرار گرفت و به طور خاص در مبحث چهارم کتاب: «ساختار اندیشهٔ سینمایی و اشتباه افزارگرایی» تصور آمیختگی حرکت و زمان را مورد انتقاد جدی قرار داد: اندیشه‌ای که از ارسطو تا زمان او بسامد داشته. نوع اندیشه‌ای که عامل از کف دادن استمرار و دیرند زمانی می‌گردد.» آیا هرگز به دیرند راستین می‌اندیشیم؟... دیرند از راه نامستقیم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

قابل ادراک نیست: باید یک ضرب در آن قرار گرفت. این چیزی است که غالباً هوش آن را طرد می‌کند، چرا که عادت دارد به وساطت سکون حرکت را بیندیشد.» (برگسون، ۱۳۷۱: ۳۷۹)

دولوز نیز ضمن پذیرش این تحلیل آن را به سینما تسرّی می‌دهد. او تمایز برگسونی میان «ادراک، احساس، و کنش» را رویکردی بدیع می‌شمارد و معتقد است این سه گونهٔ حرکتی در برگسون «از دشوارترین و جالب‌ترین، قطعات فکری برگسون است، ولی این تحلیل به طور خودکار بر سینما اعمال شد: سینما در همان زمانی اختراع شد که فکر برگسونی در حال شکل‌گیری بود.» (دولوز، ۱۳۹۰: ۲۱) به نظر دولوز نیز دریافت حرکت امری «درون زا» ست که در زمانی ناهمگن به صورت «دیرند»های گوناگون متحقق می‌شود. و از این راه زمان موجد شیوه‌ای می‌شود که «علیه خود حیات» دست به واکنش می‌زند.

بنابراین، اصل بر گریز از «مکانی کردن زمان» است برای درک «دیرش» زمانی. دیرش امری منفرد است است و با «نگاه دوربین»، «حس یافت»، و «تدوین» در سینما قابل بیان است؛ یعنی کنار گذاشتن همگنی و بی‌خدشگی زمان. به این ترتیب، از سینمای دیرش که بیانگر تصویر ـ حرکت است به سینمای تصویر ـ زمان می‌رسیم.» بنابراین، پرسش قابل بحث این است که چه طور تصویر ـ حرکت و تصویر ـ زمان جای عوض (آنترکت) می‌کنند و این جستجوگری مهم است چرا که چگونگی فهمیده شدن هم‌بودی قویاً تأثیرگذار تصاویر را در چارچوب نتایج مورد استفاده دولوز در تحلیل فیلم ترسیم می‌کند.» (Martin Jones, 2006: 19)

در سینمای مدرن اتفاق بدیع این است که ما با رقابت (کنش و واکنش) تصاویر متحرک مواجه نیستیم، بلکه دست به مشاهدهٔ «حرکت تصویر کردنی» می‌زنیم که فراهم آمده از ادراک این یا آن تصویر نیست، بلکه مشاهدهٔ مستقل زمان در یگانگی‌اش است؛ یعنی آزاد شدن آنچه تلویحاً در سینمای کلاسیک دیده می‌شد. «تصویر زمان بی‌واسطه سودای دایم سینما بوده است، اما سینمای مدرن این سودا را مجسم کرد، بدین صورت که تصویری در برابر تصویر ـ حرکت بالفعل آورد، یعنی تصویر بالقوه.» (Deleuz, 1989: 41)

یعنی، سینمای نوین محمل امری ناهمساز و «ترسیم نادیدنی» زمان است. به‌عنوان نمونه سینمای نئورئالیسم ایتالیا آدم‌هایی را نمایش می‌دهد «که در وضعیتی قرار داشتند که با واکنش یا با کنش نمی‌توانستند از آن خلاص بشوند.» (دولوز، ۱۳۹۰: ۲۳) این مکتب «وضعیت‌های ناب دیداری و شنیداری» کاملاً تازه‌ای برای «فهمیدن و مقاومت کردن» ایجاد کرد. همین منطق نوین در موج نو و هیچکاک ـ که دولوز او را واسطهٔ سینمای کلاسیک و جدید می‌داند ـ به گونه‌ای دیگر صدق می‌کند. ترسیم امر نادیدنی همان ترسیمی است که در کتاب *منطق احساس* مسئلهٔ نقاشی خوانده شد و دولوز به میانجی آن مرزهای اعتباری هنرها را درنوردید.

۳. کوبیسم، طبیعت بی‌جان و امر زمان

برای اطلاق مفاهیم مورد نظر دولوز به پیکاسو نیازمند تجدید مطلعی تازه هستیم. باید به طور کلی به دوره‌های پشت سر گذاشته شده پیکاسو نظر بیفکنیم و سپس نسبت مکان و زمان، به دولوزی را با برخی از آثار پیکاسو، خاصه طبیعت بی‌جان‌های او، که به نظر ما خصلتی منحصربه‌فرد دارد روشن کنیم.

پیش از آنکه پیکاسو به کوبیسم برسد دو دورهٔ مشخص «آبیفام و گلفام» را از سر گذراند. در مجموع سال‌های ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۶م. در دورهٔ آبیفام «رنگ‌های محدود و شکل‌های ساده‌شدهٔ این نقاشی حالتی اندوهناک به آنها می‌بخشد.» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۱۴)

این دوره‌های رنگی اساساً تجربه‌های مضمونی است با «گرایشی به اصول کلاسیک» و نباید آن را سودای پیکاسو در بی‌توجهی به فرم و آنچه سزان در قالب «واسطهٔ حجم‌های هندسی» شهودات مطرح می‌کرد تلقی کرد. به عکس، این دوره هنگام تجربه کردن فرم توسط اوست و همین هم او را از تجارب رنگی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

براک، درن، و ماتیس جدا می‌کند. «پیکاسو نسبت به وسوسهٔ رنگ بی‌تفاوت باقی مانده بود. او قدم در راه دیگری گذاشته و هیچ‌گاه از دل‌مشغولی خود نسبت به اشیاء دست برنداشته بود.» (کان وایلر، ۱۳۸۸: ۱۳) به تعبیری، او می‌خواست با تجارب «شاعرانه و انتقادی» خود «عرض‌اندام کند و جایگاه خود را میان برجستگان نقاشی شکل‌نمای زمان بیابد.» (لینتن، ۱۳۸۶: ۶۲)

بدین ترتیب، پیکاسو به کشیدن «دوشیزگان آوینیون» پرداخت؛ اثری عظیم، پیشتازانه، تاحدی بدوی‌گرا و انقلابی که آغاز رسمی کوبیسم را نوید داد. و عامل پیوستن دیگر نمایندهٔ شاخص این مکتب، یعنی براک به وی شد. این دو با «کوبیسم تحلیلی» خود انتزاعی ساختاری را پدید آورند که در آن بازنمایی به شدت مخدوش می‌شد و فاصلهٔ پرسپکتیو را از بین می‌برد. به تدریج اعداد و حروف، تأکید رنگی و اسلوب کلاژ به ویژگی‌های اصلی کوبیسم بدل شد. و «خطوط نرم بیرونی در نقاشی‌های پیکاسو جای خود را به فرم‌های سخت زاویه‌دار دادند.» (کان وایلر، ۱۳۸۳: ۱۰) و به تعبیری سطح‌های هندسی و پس و پیشی پلان‌های درهم‌بافته در کلّیت اثر به خصائل سبکی بدل شد، که طی هفت سال، به مرور تا سال ۱۹۱۴م تکامل یافت.

در میان انبوه تأثیرات پیش‌تازانه و انقلابی کوبیسم تأکید ما بر دو سه مسئلهٔ عمده است. فضا یا مکان، زمان و حس یافت آنها.

در پیکاسو «رهیافت یکسره نوی به فضا / مکان تصویری پدید آمد... فضا / مکان کوبیستی همهٔ مفهوم‌های ژرفانمایی دو یا سه بُعدی را نقض می‌کند. تا این گاه، فضا / مکان درون ترکیب‌بندی وجودی جدا از موضوع اصلی شمرده شده بود... یعنی اگر موضوع برداشته می‌شد، فضا / مکان بی آنکه متأثر گردد بازمی‌ماند... [اساساً در کوبیسم] ناحیهٔ پیرامون شی، ضمیمهٔ گسترش‌یافتهٔ خود شی می‌گشت. اگر شی را برمی‌داشتند، فضا / مکان پیرامون آن فرومی‌ریخت.» (اسپور، ۱۳۸۳: ۴۲۶) این پیوستگی به نوعی محل تأکید برگسون است: «جدائی میان شی، و آنچه پیرامون آن است به طور مطلق نمی‌تواند قطعی باشد... همیشگی کنش و واکنش متقابل آنها به اندازه کافی ثابت می‌کند که آنها مرزهای دقیقی که ما به آنها نسبت می‌دهیم ندارند.» (برگسون، ۱۳۷۵: ۲۹۹)

این وجه مکانی یا فضایی در نقاشی بداعتی تام دارد. باید یادآور شویم که از دوران کانت مکان به تابعی از زمان بدل شد. کانت طی چندین مرحلهٔ استدلالی زمان و مکان را به عنوان «صور مقدم بر تجربهٔ شهودات» اثبات کرد. او مکان را شرط لازم تمامی شهودات بیرونی دانست، اما زمان را «شرط پیشین تمامی پدیدارها به طور کل» به شمار آورد؛ شرط بی‌واسطهٔ پدیده‌های درون و باواسطهٔ پدیدارهای بیرون. «با این همه، تمام اوبژه‌های ادراک در زمان‌اند، وضرورتاً در نسبت‌های زمانی واقع شده‌اند (kant, 1964: 77 و نیز: کانت، ۱۳۸۷: ۱۱۹)

نمی‌شود در رویکردی چون کوبیسم، انقلابی در مکان پدید آید و زمان به قوت پیشین خود باقی بماند. پس، زمان در آثار کوبیستی، چه ناخودآگاه و چه خودآگاه، نقش مهمی دارد. بعضی خواسته‌اند آن را با تلقی دگرگون‌شدهٔ فیزیک جدید انیشتینی مرتبط کنند ـ که البته بی‌ارتباط هم نیست ـ اما این ارتباط ظاهری است. «کوبیست‌ها با تدوین یک نظام عقلانی در هنر، کوشیدند مفهوم نسبیت واقعیت، به‌هم‌بافتگی پدیده‌ها، و تأثیر متقابل وجوه هستی را تحقق بخشند. جوهر فلسفی این کشف با کشف‌های جدید دانشمندان ـ به خصوص در حوزه علم فیزیک ـ همانندی داشت.» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۴۲۶)

در جاهای دیگر هم به این مسئله اشاره شده است: «در این هنگام، تصورات تکامل‌یابندهٔ پیوستار زمان ـ مکان را آلبرت انیشتین پیش می‌نهاد. نمی‌توانیم مطمئن باشیم که آیا نظریهٔ نسبیت در پیکاسو و براک تأثیر نهاد یا نه، اما هرآینه یاری داد تا کار ایشان پذیرفتنی گردد.» (اسپور، ۱۳۸۳: ۴۲۶)

در برابر این فرض اثرگذاری ظاهری، ما پیشنهاد دولوزی را در تبیین زمان در آثار پیکاسو مطرح می‌کنیم. گفتنی است که دولوز هیچ‌گاه به گونه‌ای

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

دقیق به پیکاسو نپرداخته؛ و فقط اشارت‌های محدود و گذرا به او داشته است. مسئلهٔ کوبیسم در اشارتی از دولوز مسئلهٔ حرکت است. «همان‌گونه که ترکیب‌زدایی و ترکیب مجدد در رنسانس و رنگ‌ها در امپرسیونیسم و حرکت در کوبیسم» (دولوز، ۱۳۸۹: ۸۴) اصل است.

ما مفهوم حرکت در *سینما ۱* را توضیح داده‌ایم. آنچه می‌توان در کوبیسم منظور نظر دولوز دید حرکت است، حرکتی که از تصویر جدایی‌ناپذیر است و «جلوه‌ای است که هم به نیرویی خاص دلالت دارد و آن را تولید می‌کند و هم به چندین عنصر قابل ترکیب‌زدایی و ترکیب مجدد در دل این نیرو نهفته‌اند.» (همان، ۱۳۸۹: ۸۵) پیوند می‌خورد.

وقتی کوبیسم تجسم حرکت باشد، بنابر مدّعیات دولوز ـ حرکت که نه امری است فیزیکی و قابل سنجش مادی ـ در صدد عینیت یافتن به نقاشی بدل می‌شود. این همان آموزهٔ برگسونی است یا حتی پیوند باواسطهٔ برگسون و کوبیسم. برگسون به دنبال هندسه‌ای بود که استقراء و استنتاج را فرونهاده و به حرکتی که «نهایت آن فضائیت است» بدل شود. حرکتی که هم در ذهن آفریده می‌شود و هم در اشیاء نظم می‌آفرینند. ذهن ما «با این نظم و پیچیدگی همساز است، و آنها را تحسین می‌کند، برای اینکه خود را آنجا بازمی‌شناسد.» (برگسون، ۱۳۷۱: ۲۷۹)

نقاش کوبیست که با امر ناهمساز و ترسیم نادیدنی حرکت دست به گریبان است، نقاشی را به تصویری بدل می‌کند که در آن حرکت اساس کار قرار می‌گیرد. بدین ترتیب، زمان که در نظام فلسفی کلاسیک پیوستاری مکان‌مند و متحرک تلقی می‌شود به دیرند بدل می‌گردد و همه چیز، از جمله زمان، را به امری درون‌زا بدل می‌کند.

بدیهی است که حرکت عبور از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر است؛ اما حرکت یا فضای پیموده در کوبیسم تقسیم‌پذیری نقاط نیست و همچون سنت متافیزیکی حرکت را مرتباً در نقاط مختلف خط پیموده تقسیم نمی‌کند. دینامیسم حرکت در کار پیکاسو چنان است که بر حرکت‌های فریز شده در نقاط از پی هم آمده می‌شورد. چرا که تلقی سنتی «به ناچار آن را در آنجا متوقف می‌کند... و در واقع، جز توقف‌های موهوم نیست.» (همان، ۱۳۷۵: ۲۶۸)

اما، در پاسخ به پرسش «چگونه می‌توان از تجسم حرکت همچون یک سکون خلاصی یافت؟» راه حل دولوز همان راه حل برگسون است «آنچه این توهم نادرست را آسان می‌سازد این است که ما لحظات را در جریان دیرند مانند مواضع متحرک روی مسیر تشخیص می‌دهیم.» (همان، ۱۳۷۵: ۲۶۹) پیش از این گفتیم که دولوز دیرند را واکنشی «علیه خود حیات» می‌داند. برای نشان دادن این واکنش چه تجسمی از تکه‌تکه کردن شی در پردهٔ نقاشی مناسب‌تر است؟

چه می‌شود که در آثار کوبیستی پیکاسو بازنمایی به کل ساختمان اثر تسرّی داده می‌شود، یعنی شی تکه پاره شده و در اثر شناور می‌گردد؟

در نقاشی پیکاسو به خلاف سایر نقاشان چنین نیست که ابژه‌هایی در فضا ترسیم شوند و بعد ازآن تحرک داشته باشند و یا حرکت در دل تمامیت همگن زمان واقع شود؛ بلکه مجموع حرکت‌های بس گانه وجود دارد و «از طریق این بخش‌های متحرک است که ادراک ابژه‌های بالفعل را تثبیت و منتزع می‌کند.» (کولبروک، ۱۳۸۷: ۸۳)

در کار پیکاسو، زمان، به خلاف آثار پیشین که همگن و منتظم قلمداد می‌شد، شکسته می‌شود؛ به همان نحوی که مکان در آثار او شکست و در پلان‌های پس و پیش تجسم یافت. اما، منظور از این اعوجاج و شکست زمانی در کار وی ناشی از چیست؟ جواب دولوزی‌ای آن این است: دیرندهای متفاوت.

این دیرند «همگن و غیرشخصی» نیست بلکه در سیلان است و «در واقع آهنگ دیرند منحصربه‌فرد نیست، می توان آهنگ‌های مختلف بسیاری تصور کرد.» (برگسون، ۱۳۷۵: ۲۹۵)

تمهیدات هنرمندانهٔ کوبیستی پیکاسو ضمن در هم شکستن مکان‌مندی و کمّیت زمانی به زمان، تک‌بودگی و انفراد می‌بخشد و بر گریز از «مکانی کردن زمان» استوار است. به نظر ما، این دقیقه در طبیعت بی‌جان‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

پیکاسو به اوج می‌رسد. در کوبیسم طبیعت بی‌جان عامل فقدان سوژه یا انسان نیست، بلکه اهمیت آن بسیار فراتر از طبیعت بی‌جان‌های پیشین است. «پیشگامان کوبیسم مضمون‌های تاریخی، روایی، احساسی، و عاطفی را وانهادند و عمدتاً به طبیعت بی‌جان پرداختند. در طبیعت بی‌جان هم با امتناع از برداشت‌های عاطفی و شخصی دربارهٔ چیزها صرفاً به ترکیب صور هندسی و نمودارهای اشیاء پرداختند.» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۴۲۷)

هدف این آثار ذاتاً غیر از ادراک عالم مادی خارج است، چراکه باید در درون من و در «یک لحظهٔ منحصربه‌فرد دیرند من متراکم «شوند.» چون شما این آهنگ ویژهٔ دیرند را که شرط عمل من روی اشیا بود به شمار نمی‌آورید، این چیزها وارد خودشان می‌شوند.» (برگسون، ۱۳۷۵: ۲۹۶)

بدین ترتیب، ما با طبیعت بی‌جان‌های پیکاسو ـ که کم هم نیستند ـ مفهوم دیرش را به شکل ریشه‌ای و مجسم به عینه می‌بینیم، چرا که با استلزامات حیات می‌آمیزند و این ما هستیم که ناپیوستگی این آثار را «به مدد حرکات نسبی‌ای که به «اشیاء» در فضا نسبت می‌دهیم برقرار می‌کنیم.» (همان، ۱۳۷۵: ۲۹۸) این همان چیزی است که دولوز آن را «زمان مؤثر» می‌خواند؛ زمانی که تفاوت را بیان می‌کند و در کار تجسم امر ناهمساز نادیدنی است. و به میانجی حیات درون و دیرش زمانی متجسم شود.

بدین ترتیب، نقاش به واسطهٔ ماده به صحنه می‌آید و به وسیلهٔ روح تصور می‌شود. در این گستره اصل بر روح است؛ زیرا «ماده گذشته را به یاد نمی‌آورد [برای همین هم] پیوسته آن را تکرار می‌کند.» (همان، ۱۳۷۵: ۳۱۷) اما، روح حیاتمند است و کیفیت دیرش زمانی را درمی‌یابد. در این رفت و برگشت روح از ماده نقاشی می‌گذرد و به اکنون اثر می‌رسد.

در کوبیسم، روح نقاشی در خدمت گریز از محدودیت‌های مادی است و هر پلان نقاشی «تصویر بالقوه»ای از امر زمانی را به دست می‌دهد. حتی اشیاء ثابت و ساکن در طبیعت بی‌جان‌های آن از انگارش تطابق با عالم مادی طفره می‌روند. گویی نقاشی در انتظار آن است که در لحظهٔ متراکم دیرند درونی اجزایش را در یک کل حیاتمند گردآورد. و اشیاء بی‌جانش را با پیوستن به زمان، تجربهٔ زیستن ببخشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. راهی که دولوز به لحاظ نظری باز کرد بعدها توسط فیلسوف برجستهٔ تحلیلی، استنلی کاول، و نیز اسلاوی ژیژک دنبال شد. در سال ۲۰۰۶م دیوید فرمتون با کتاب ارزشمند *فیلموسوفی* دستاوردهای دولوز را با آراء خود آمیخت و بدین نحو آنها را بسط داد.

کتابنامه

اسپور.د. (۱۳۸۳)، *انگیزه آفرینندگی*، ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: انتشارات نیلوفر و دوستان.

برگسون.هـ . (۱۳۷۱)، *تحول خلاق*، ترجمه علی‌قلی بیانی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

ـــــــــ .(۱۳۷۵)، *ماده و یاد*، ترجمه علی‌قلی بیانی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۷)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

دولوز، ژیل. (۱۳۹۰)، میانجی‌ها، ترجمه پویا رفویی، تهران: انتشارات رشد آموزش.

دولوز، ژیل. (۱۳۹۰)، *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمه حامد علی آقایی، تهران: حرفه هنرمند.

کولبروک.ک. (۱۳۸۷)، *ژیل دولوز*، ترجمه رضا سیروان، تهران: نشر مرکز.

کان وایلر.د. (۱۳۸۳)، *ظهور کوبیسم*، ترجمه فاطمه تیموری، تهران: نشر دیگر.

لینتن.ن. (۱۳۸۶)، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.

Deleuz, G. (1987) 1: The Movement-Image, trans. H. Tomlinson and B, Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____. (1989). 2: The Time-Image, trans. H. Tomlinso

n and R.Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Preess.

Del Rio, E (2008) Deleuz and Cinemas of Performance, Edinburg: Edinburg University press.

Martin-Jones.D. (2006), Deleuz،Cinema and National Identity, Edinburg: Edinburg Universty

Martin-Jones.D. (2011), Deleuz and World Cinemas, New york: Continum Internatind Publishing Group

Kant,I. (1964), Critique of Pure Reason, trans.N.Kemp smith, New york: St Martin`s Press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۱
تهیدستان



۳
تصویر کان وایلر





۲
زنان در کافه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۴
دهکده‌ای در تاراگون





۵
گاوباز



۶
یک زن

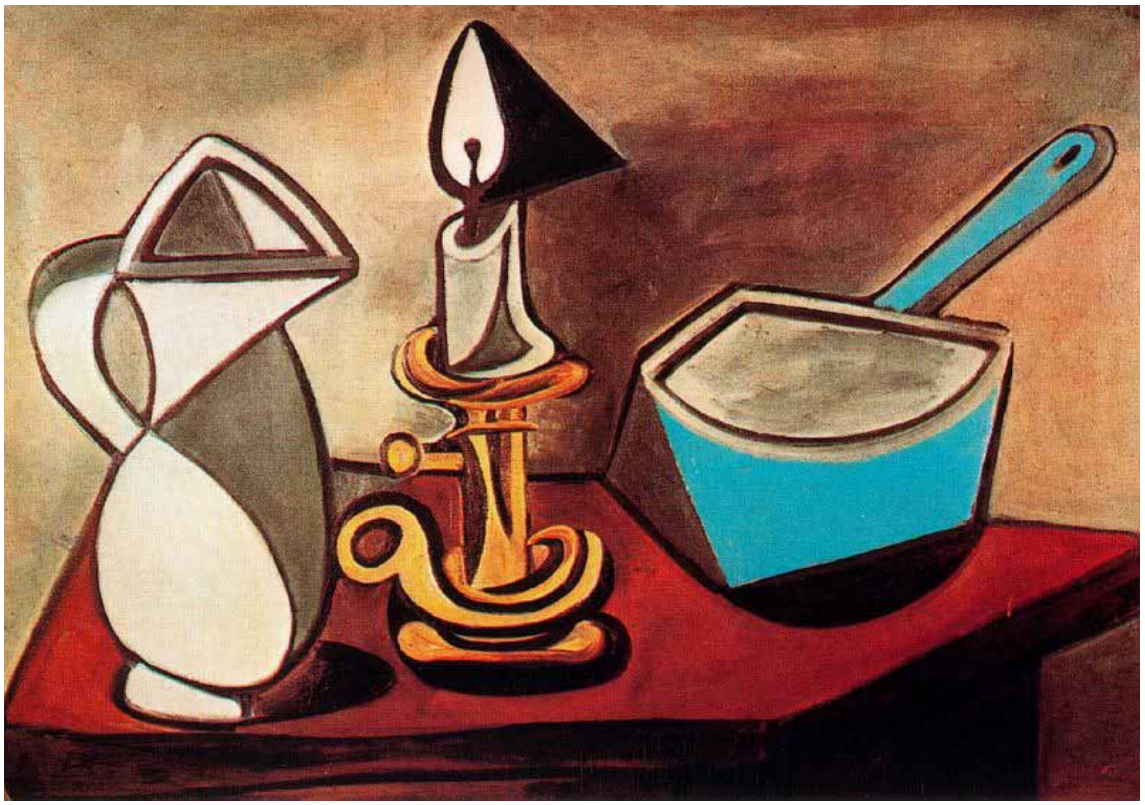
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۷
طبیعت زیبای بی‌جان من



۸
طبیعت بی‌جان جام‌ها





۹
طبیعت بی‌جان شمعدان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]

۱۰
گلدان



۱۱
طبیعت بی‌جان ظرف‌ها





۱۲
طبیعت بی‌جان ظرف میوه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-23]