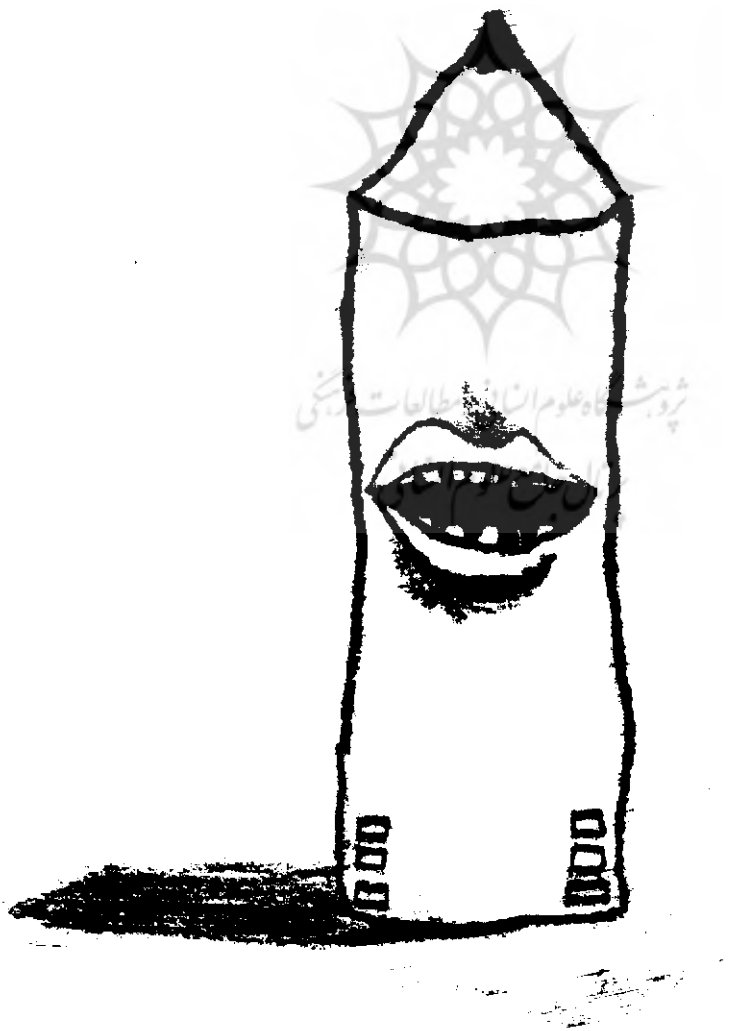
حرکت

شرح نظرات برگسون

نویسنده: ژیل دلوز[1]

مترجم: سیدعلاءالدین طباطبایی



آموزهٔ[۲] اول: حرکت و لحظه

برگسون[۳] در باب «حرکت» نه یك آموزه بلکه سه آموزه مطرح ساخته است؛ اما همواره این خطر وجود داشته که نخستین و مشهورترین آموزهٔ او آموزه‌های دیگرش را در پردهٔ ابهام فرو برد؛ حال آنکه آموزهٔ اول تنها مقدمهٔ دو آموزهٔ دیگر است. براساس اولین آموزه، «حرکت»، از «مکان طی شده»، متمایز است. «مکان طی شده»، گذشته و «حرکت» یا عمل پیمایش، حال است. مکان تقسیم پذیر است و می توان آن را تا بی نهایت تقسیم کرد؛ حال آنکه حرکت تقسیم ناپذیر بوده و نمی توان آن را بی آنکه هر بار به لحاظ کیفی تغییر کند تقسیم نمود. این نکته بر پیش فرض پیچیده‌تری متکی است: مکانهایی که دراحاطهٔ زمان هستند تماماً به یك مکانِ واحد، یکسان و متجانس تعلق دارند، درصورتی که حرکات در میان خود نامتجانس و تحویل ناپذیرند[۴].

پیش از پرداختن به ادامهٔ مطلب توجه به‌نکتهٔ دیگری ضروری است: آموزهٔ نخست پیش فرض دیگری را نیز شامل است؛ حرکت را نمی توان با مواضع مکانی یا لحظات زمانی، و به عبارت دیگر با قطعات غیرمتحرك بازآفرینی کرد. تنها از طریق ترکیب قطعات مکانی یا لحظات زمانی ـ که مکانیکی، متجانس، جهانی و جدا شده از مکان هستند ـ و نیز با مفهوم مجرد توالی که درتمامی حرکات ساری و جاری است، می توان به بازسازی حرکت دست زد. بدین ترتیب در بازسازی حرکت با دو مشکل رو به‌رو خواهیم بود. از یك طرف می توان دو لحظهٔ زمانی یا دو موضع مکانی را به قطعات بی شمار تقسیم کرد؛ اما حرکت همواره در فاصلهٔ میان آنها یا به عبارت دیگر دور از چشم ما رخ خواهد داد. از طرف دیگر هر چه

زمان به قطعات کوچکتری تقسیم شود، حرکت همواره از استمرار[5] عینی برخوردار خواهد بود؛ بدین ترتیب هر حرکتی استمرار کیفی خاص خود را خواهد داشت. ما در واقع دو صورت بندی تحویل ناپذیر را در مقابل هم قرار می دهیم: «حرکت واقعی ← استمرار عینی»، و «قطعات جنبش ناپذیر + زمان مجرد».

در سال ۱۹۰۷ برگسون در کتاب **تحول خلاق**[6] این صورت بندیهای نادرست را تحت عنوان «توهم سینمایی»[7] نامگذاری کرد. سینما درواقع به دو عنصر مشخص متکی است: قطعاتِ لحظه‌ای که تصویر نامیده می شوند و حرکت یا زمان که غیرمتشخص[8]، مجرد، نامرئی و غیرقابل ادراک بوده، در درون دستگاه نمایش فیلم ـ که تصاویر را به صورت متوالی از جلوی چشم عبور می دهد ـ پدید می آید[9]. بدین ترتیب سینما حرکتی کاذب در معرض تماشای ما قرار می دهد. سینما درواقع نمونهٔ بارز حرکت کاذب است. اما مایهٔ حیرت آن است که برگسون کهنترین نوع توهم را به جدیدترین نام ـ سینمایی ـ می خواند. به عقیدهٔ برگسون، سینما با استفاده از قطعات متحرك (تصاویر) در بازسازی حرکت صرفاً به همان کاری می پردازد که در کهنترین تفکرات آدمی (شبهات زنون) یا ادراك طبیعی یافت می شود. از این دیدگاه موضع برگسون با موضع پدیدار شناسی[10] متفاوت است، چرا که پدیدارشناسی سینما را نوعی نقض شرایط ادراك طبیعی تلقی می کند. «ذهن ما از واقعیت گذران عکس می گیرد و از آنجا که این تصاویر از ویژگیهای واقعیت برخوردارند، تنها کافی است آنها را به گونه‌ای مجرد، همگون و نامرئی در پشت دستگاه معرفت خویش قرار دهیم... در ادراك، تفکر و زبان به طور کلی این گونه عمل می شود. آن گاه که دربارهٔ واقعیتی به تفکر می پردازیم و یا آن را بیان می کنیم یا حتی زمانی که آن را ادراك می کنیم، ذهن تقریباً به‌گونه‌ای عمل می کند که گویی نوعی سینما در درون ما، تصاویر را یك به یك به نمایش می گذارد.»[11] آیا این سخن بدین معنی است که درنظر برگسون سینما تنها نوعی فرافکنی و بازآفرینی توهم همیشگی و همگانی است؟ آیا همواره در درون ما سینمایی وجود داشته است و ما به درك آن نایل نیامده بودیم؟ اما در صورت چنین فرضی مسائل و مشکلات متعددی مطرح می شود.

آیا بازآفرینی این توهم در سینما به مفهوم تصحیح آن نیست؟ آیا می توان چنین استنباط کرد که در سینما به واسطهٔ مصنوعی بودن ابزار، حاصل کار نیز مصنوعی خواهد بود؟ سینما با عکس یا به عبارت دیگر با قطعات عاری از حرکتی که در هر ثانیه ۲۴ (یا آن گونه که در اوایل کار رایج بود ۱۸) واحد از آنها از مقابل دیدگان ما عبور می کند به کار می افتد. اما نکتهٔ قابل توجه آن است که آنچه سینما به ما عرضه می دارد عکس نیست بلکه «تصویری واسطه‌ای[12]» است. حرکت، به این تصویر ضمیمه یا اضافه نشده است بلکه حرکت به تصویر واسطه‌ای به‌عنوان عنصری بلاواسطه تعلق دارد. شاید ادراك طبیعی نیز به همین گونه باشد؛ اما در آنجا توهم (خطای حسی) به واسطهٔ شرایط موجود در موضوع که ادراك را ممکن می سازد پیش از ادراك

تصحیح می شود؛ حال آنکه در سینما خطای حسی بدون وجود آن شرایط، درست درهمان زمان که تصاویر در معرض دید بیننده قرار می گیرد، تصحیح می شود (در این مورد حق با پدیدارشناسی است که ادراك طبیعی و ادراك سینمایی را به لحاظ کیفی متفاوت می داند). کوتاه سخن آنکه سینما به ما تصویری ارائه نمی دهد که حرکت بدان اضافه شده باشد بلکه بلاواسطه تصویری متحرك را به ما عرضه می دارد. سینما بی تردید تصاویر را به صورت قطعات منفصل نشان می دهد؛ اما این قطعات حاصل «قطعات غیرمتحرك + حرکت مجرد» نیستند بلکه خود بلاواسطه متحرك هستند. نکتهٔ تعجب آور آن است که برگسون از وجود قطعات یا تصاویر متحرك کاملاً آگاه بود، چرا که خود در سال ۱۸۹۶ درکتاب **ماده و حافظه**[۱۳] بدان اشاره کرده است. کتاب **ماده و حافظه** قبل از **تحول خلاق** و همچنین قبل از تولد رسمی سینما نگاشته شده است. کشف تصویر متحرك در ورای ادراك طبیعی، از اندیشه‌های خارق العادهٔ برگسون بود و در فصل اول کتاب **ماده و حافظه** مطرح شد. آیا برگسون سخنان ده سال پیش خود را فراموش کرده بود؟ یا آنکه او قربانی توهم دیگری شده بود که برهمه چیز در مراحل نخستین سایه می افکند؟ می دانیم که پدیده‌ها و اندیشه‌ها آن گاه که به تازگی قدم به عرصهٔ وجود می گذارند همواره ناگزیر از پنهان داشتن خویش هستند. جز این چاره‌ای ندارند، زیرا در بدو حیات محاط در مجموعه‌ای هستند که با آنها چندان سنخیتی ندارند و برای آنکه از آن مجموعه رانده نشوند باید ویژگیهای مشترك خود را درمجموعهٔ بزرگتر جلوه دهند.[۱۴] جوهر و اساس هیچ پدیده‌ای در سرآغاز پیدایش ظاهر نمی شود بلکه در میانهٔ کار، درمسیر رشد و تعالی، آن گاه که قدرت کافی یافت، آشکار می شود. برگسون که خود با جایگزین ساختن مسئلهٔ «پدیده‌های نو» به جای مسئلهٔ «ثبوت» و بحث در پیرامون چگونگی آفریده شدن و ظهور پدیده‌های نو، در فلسفه تحولی پدید آورد، نکتهٔ فوق را بهتر از هر کس می دانست. می توان این سخن برگسون را شاهد مثال گرفت: تازگی حیات هرگز نمی توانست درسرآغاز پیدایش آن آشکار شود زیرا هنگامی که حیات آغاز شد بناچار می بایست به مادهٔ بی جان تأسی کند... آیا چنین حالتی در سینما نیز واقع نشده است؟ آیا سینما در آغاز ناگزیر به تقلید از ادراك طبیعی نبود؟ مهمتر از آن سینما در سرآغاز پیدایش در چه جایگاهی قرار داشت؟ از یك سو «نقطهٔ دید»[۱۵] (دوربین) ثابت، و نما وابسته به مکان و شدیداً نامتحرك بود. از سوی دیگر دستگاه فیلمبرداری با دستگاه نمایش با هم ترکیب شده و هر دو از موهبت زمان مجرد برخوردار شده بودند. تکامل سینما و پیروزی جوهر واقعی و بداعت و تازگی آن تنها از رهگذر تدوین فیلم، دوربین متحرك ـ که از دستگاه نمایش فیلم جدا شده بود ـ و آزاد شدن نقطهٔ دید امکان پذیر بود. نما می بایست از صورت مقوله‌ای وابسته به مکان به درآمده و تغییر پذیرد. عکسها نیز می بایست کیفیت نامتحرك خود را فرو نهاده و متحرك شوند ـ سینما کیفیت تصویر متحرك فصل نخست کتاب **ماده و حافظه** را کشف

کرد.

بدین ترتیب درمی یابیم که آموزهٔ اول برگسون در باب حرکت بغرنج تر از آن است که در ابتدا به نظر می رسید. از یك سو تمامی کوششها برای بازآفرینی حرکت از طریق مکان طی شده یا بازآفرینی حرکت از طریق انضمام قطعات آنی غیر متحرك به زمان مجرد به نقد کشیده می شود. از سوی دیگر سینما به مثابهٔ تلاشی توهم زا که توهم را به‌اوج خود رسانده، هدف انتقاد و نکوهش قرار می گیرد. اما باید آموزهٔ او را نیز در کتاب **ماده و حافظه** در پیرامون قطعات متحرك و نما[15] های گذرا در نظر داشت که آینده یا جوهر سینما را به‌تصویر می کشد.

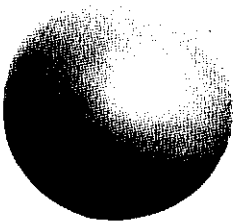
آموزهٔ دوم: لحظات ممتاز و لحظات عادی

برگسون در کتاب **تحول خلاق** دومین آموزهٔ خود را مطرح می کند. او دراینجا به جای آنکه همه چیز را به‌توهمی واحد دربارهٔ حرکت محول کند، دست کم دو نوع توهم متفاوت را تمیز می دهد. البته در اینجا نیز همان اشتباه پیشین (بازآفرینی حرکت از لحظات زمانی و مواضع مکانی) پابرجاست؛ اما حرکت از دو دیدگاه موردتوجه قرار می گیرد: دیدگاه قدیم و دیدگاه جدید. در نظر فلاسفهٔ باستان حرکت به عناصری معقول[16] مرجوع است، یعنی به صورتها یا انگاره‌هایی که خود، ابدی و نامتحرك هستند. البته برای بازآفرینی حرکت، صورتهای مورد بحث باید تا حد ممکن در هیئتی نزدیك به تبلور عینی خود در ماده ادراك شوند. این صورتها پدیده‌های بالقوه‌ای هستند که تنها از رهگذر تجسم در ماده به فعلیت در می آیند؛ اما حرکت، دیالکتیکی از صورتها یا همنهادی مثالی[17] را بیان می کند که بدان نظام و اندازه می بخشد. آن گاه که به حرکت، این گونه نظر شود آن را گذاری نظم یافته از صورتی به صورت دیگر، یا سلسله‌ای از حالات یا لحظات ممتاز ـ آن گونه‌که در رقص مشاهده می شود ـ خواهیم یافت. «چنین فرض می شود که صورتها یا انگاره‌ها تنها آن مراحلی را مشخص می کنند که بر خمیرمایهٔ حرکت دلالت دارد و بقیهٔ مراحل که گذر از یك صورت به صورت دیگر را در خود جای‌داده فی ـ نفسه ارزش چندانی ندارد. در واقع صورتها به دورهٔ نهایی یا نقطهٔ اوج اشاره دارند و آن را لحظهٔ اساسی تلقی می کنند: نظم منطقی زبان از آنجا پدید آمده است که تمامی واقعیت همین لحظه را بیان کند و برای علم نیز توصیف همین لحظه کفایت می کند[18]»

انقلاب علمی جدید بر ارتباط حرکت با تمامی لحظات و نه با لحظات ممتاز، استوار شده‌است. هر چند ازدیدگاه علم جدید نیز ادراك حرکت به بازسازی نیاز دارد، *در اینجا دیگر حرکت از بازسازی عناصر غیرتجربی و صوری (حالات) ایجاد نمی شود بلکه از عناصر مادی تجزیه‌پذیر (قطعات) حاصل می شود.* در علم جدید به جای ایجاد همنهادی معقول از حرکت، تحلیلی منطقی از آن به دست می دهند. اخترشناسی جدید بر این مبنا قوام یافت. کپلر رابطهٔ میان مدار و زمان مورد نیاز برای پیمودن آن را تعیین کرد. در فیزیك جدید، گالیله رابطهٔ میان ارتفاع طی شده توسط یك جرم آسمانی با زمان لازم برای سقوط آن را مشخص کرد. در هندسهٔ جدید، دکارت معادلهٔ منحنی حرکت در صفحه را

کشف کرد که براساس آن مکان هر نقطه برروی خط مستقیم متحرك در هر لحظه تعیین می شود؛ و سرانجام در حساب جامعه و فاضله[۱۹]، نیوتون و لایب نیتز اندیشهٔ تحقیق در پیرامون قطعاتی را در سر می پروراندند که بی نهایت به یکدیگر نزدیك می شوند. به‌طور کلی در تمامی زمینه‌ها نظام دیالکتیکی حالات جای خود را به‌توالی مکانیکی لحظات سپرد: «درتوصیف علم جدید اساسیترین نکته‌ای که باید محل تأکید قرار گیرد تلقی زمان به مثابهٔ متغیری مستقل است.»[۲۰]

چنین می نماید که سینما آخرین زادهٔ شجره‌ای باشد که برگسون به تعقیب آن همت گماشته است. هرگاه سلسله‌ای از وسایل انتقال (مانند قطار، اتومبیل، هواپیما و...) و مجموعه‌ای از وسایل بیان (مانند نمودار، عکس، سینما) را درنظر آوریم، دوربین در نقش واسطهٔ میان آنها و معادل تعمیم یافتهٔ حرکات انتقال، ظاهر می شود. در فیلمهای وندرس[۲۱] چنین حالتی مشهود است. هنگامی که به تاریخ سینما فکر می کنیم همواره سردرگم و مغشوش می شویم، چرا که نمی دانیم سرآغاز شجرهٔ تکنیکی سینما در کجاست یا این شجره را به‌چه صورت می توان ترسیم کرد. البته می توان به‌نمایش با عروسکهای سایه‌ای[۲۲] یا ابتدایی ترین دستگاههای نمایش اشاره کرد؛ اما ویژگیهای تعیین کنندهٔ سینما بدین قرار است: عکس به صورت عکس فوری و نه مفهوم سادهٔ آن (عکسهایی که با نوردهی طولانی گرفته می شد متعلق به شجرهٔ دیگری است)؛ تساوی فاصله میان عکسهای فوری؛ انتقال این تساوی فواصل



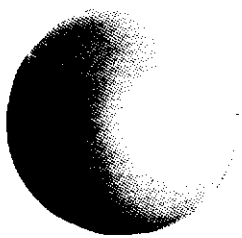
به محض آنکه یك کل واحد در قالب سلسلهٔ ثابتی از صور یا حالات و یا در قالب مجموعه‌ای از لحظات عادی عرضه شود چیزی جز تصویری از آن صور یا مجموعه در معرض دید قرار نمی گیرد. از این رو جایی برای حرکت واقعی نیز باقی نخواهد ماند.

به چارچوبی که فیلم را تشکیل می داد (ادیسون و دیکسون اولین کسانی بودند که کناره‌های فیلم را سوراخ کرده و در دوربین قرار دادند)؛ و سرانجام استفاده از ابزاری به‌منظور حرکت دادن تصاویر (چنگکهای لومیر). سینما بدین مفهوم، دستگاهی است که حرکت را تابعی از زمان یا تابعی از لحظات متساوی الفاصله که برای ایجاد تأثیر پیوستگی و استمرار دستچین شده‌اند، بازسازی می کند. هر دستگاه دیگری که حرکت را از رهگذر نظامی از حالات که در یکدیگر فرو رفته یا به یکدیگر تبدیل می شوند، بازسازی کند با سینما بیگانه است. این نکته آن گاه که سعی در توصیف فیلمهای کارتون داریم کاملاً آشکار می شود. فیلمهای کارتون از آنجا به سینما تعلق دارند که نقاشیها یك حالت یا تصویر کامل شده را نشان نمی دهند بلکه تصاویر با حرکت خطوط و نقاط و از طریق عکس گرفتن از لحظات مختلف مسیر آنها، همواره درحال شکل گیری و همگدازی[۲۳] اند. فیلم کارتون نه به هندسهٔ اقلیدسی که به هندسهٔ دکارتی تعلق دارد. فیلم کارتون در یك لحظهٔ منحصربه‌فرد تصویر مشخصی را به ما ارائه نمی دهد بلکه تداوم حرکتی را که بیانگر تصویر است عرضه می دارد.

با این حال چنین می نماید که سینما بر پایهٔ لحظات ممتاز عمل می کند. اغلب گفته می شود که آیزنشتاین از حرکات و رویدادها، لحظات خاص بحرانی را گلچین کرده و بدین طریق موضوع سینما را برهر چیز مقدم داشته است. این روش دقیقاً همان است که خود او «روش ایجاد هیجان» نام نهاد ـ نقطهٔ اوج حوادث را انتخاب می کند؛ همچنین صحنه‌های گوناگون را به منتها درجهٔ شدت و هیجان رانده و سپس آنها را در مقابل هم قرار می دهد. این عمل فی نفسه هدف نیست. بد نیست مجدداً به دورهٔ ماقبل سینما باز گردیم و مثال مشهور تاختن اسب را درنظر آوریم: تاختن اسب را تنها می توان از طریق طراحیهای مری[۲۴] و عکسهای متساوی الفاصلهٔ مای بریج[۲۵] تجزیه کرد، چرا که در این تصاویر، کل سازمان یافتهٔ عمل تاختن با حرکت آن در هر لحظه مرتبط است. هرگاه نقاط متساوی الفاصله به درستی انتخاب شوند بی تردید با موقعیتهای قابل توجهی برخورد خواهیم کرد: لحظاتی که اسب، یك، دو، سه یا هر چهار سمش را برزمین می گذارد. این موقعیتها را می توان لحظات ممتاز نامید ـ اما نه به مفهوم حالات یا وضعیتهایی که عمل تاختن را به شیوهٔ قدیم مشخص می ساخت. این لحظات ممتاز هیچ گونه نقطهٔ اشتراکی با حالات سابق الذکر نداشته و حتی به لحاظ صوری نیز با آنها مشابه نیستند. این لحظات از آنجا ممتاز به حساب می آیند که نقاط قابل توجه یا ویژهٔ متعلق به حرکت می باشند و نه لحظاتی از تبلور صورتی انتزاعی. مفهوم این پنداره[۲۶] اکنون به کلی دگرگون شده است. هر لحظه در نظر آیزنشتاین یا هر کارگردان دیگر می تواند لحظهٔ ممتاز به حساب آید. به بیان ساده‌تر تمامی لحظات ممکن است منظم، ویژه، عادی یا برجسته باشند. آن گاه که آیزنشتاین لحظات برجسته را دستچین می کند این عمل، او را از استنباط یك تحلیل ذاتی[۲۷] ـ و نه همنهادی مافوق تجربه[۲۸] ـ در مورد حرکت باز

نمی دارد. بدین ترتیب لحظهٔ ویژه یا برجسته در میان تمامی لحظات دیگر باقی می ماند. این نکته در واقع تفاوت میان دیالکتیك جدید ـ که آیزنشتاین بدان معتقد است ـ و دیالکتیك کهن را آشکار می سازد. دیالکتیك کهن نظام مربوط به آن نوع صور انتزاعی است که در حرکت تبلور می یابند، حال آنکه دیالکتیك جدید بازآفرینی و مواجهه با نقاط ویژه‌ای است که ذاتی حرکت هستند. در دیالکتیك جدید پدید آمدن خصوصیات ویژه (جهش کیفی) از رهگذر تجمع خصوصیات عادی حاصل می آید (فرایند کمی)، و خصوصیات ویژه از خصوصیات عادی اخذ می شوند. هر خصوصیت ویژه نیز خود فی نفسه خصوصیتی عادی است که در عین حال غیرعادی و خلاف قاعده است. آیزنشتاین خود این نکته را مسجل ساخته است که وقایع هیجان انگیز، مجموعه‌ای سازمان یافته ومتضمن وجود رابطه‌ای اندام وار[۲۹] میان لحظات عادی است که برشها باید از خلال آنها عبور کنند[۳۰].

لحظهٔ عادی، لحظه‌ای است که با دیگر لحظات متساوی الفاصله است. بدین ترتیب سینما را می توان دستگاهی توصیف کرد که از رهگذر ارتباط حرکت با لحظات عادی به بازآفرینی آن می پردازد. اما مشکل از همین جا آغاز می شود. برای این دستگاه چه فایده‌ای متصوراست؟ از دیدگاه علم، فایدهٔ آن بسیار اندك است و برای انقلاب علمی نیز تنها موضوع تجزیه و تحلیل جدیدی محسوب می شود. اگر برای تحلیل حرکت لازم بود که آن را با لحظات عادی پیوند دهیم، فایدهٔ ایجاد



سینما در واقع به دو عنصر مشخص متکی است: قطعات لحظه‌ای که تصویر نامیده می شوند و حرکت یا زمان که غیر متشخص، مجرد، نامرئی و غیرقابل ادراك بوده، در درون دستگاه نمایش فیلم پدید می آید.

همنهاد یا بازآفرینی آن براساس همان اصل، بسیار دور از ذهن می نمود. تنها فایده‌ای که از این دیدگاه می توان بر سینما مترتب دانست تأییدی مبهم در مورد تحلیل ما از حرکت است. بی دلیل نبود که مری و لومیر هیچ یك به آیندهٔ سینما چندان چشم امید ندوخته بودند. اما آیا بر سینما به لحاظ هنری نیز فایده‌ای متصور نبود؟ چنین می نمود که هنر نیز چندان رغبتی به سینما ندارد، چرا که هنر، همنهاد متعالیتری از حرکت را مدعی بود و خود را با حالات و صورتهایی پیوند داده بود که مورد انکار علم بودند. در اینجا به نکتهٔ اساسی جایگاه مبهم سینما به مثابهٔ «هنر صنعتی»[۳۱] دست یافته‌ایم: آری سینما نه هنر بود و نه علم.

معاصرین ممکن است نسبت به تغییراتی که به دلیل وجود سینما در قلمرو هنر، در کار بوده و جایگاه حرکت را، حتی در نقاشی دستخوش تحول ساخته، حساسیت به خرج دهند. رقص، باله و نمایشهای کمدی حتی در مقیاس وسیعتری از سینما متأثر شده و تصاویر و حالات قبلی را فرو می نهادند تاارزشهای نامشخصی که حرکت را با لحظات پیوند می داد، به‌خود گیرند. بدین طریق باله، و نمایشهای کمدی از حرکاتی سرشار شدند که با رخدادهای محیط یا با توزیع نقاط مکانی یا لحظات زمانی آن، متناظر بودند. سینما خود نیز از این روند متأثر شد. با تولد فیلم ناطق، سینما قادر شد کمدی موزیکال را به صورت یکی از اساسیترین گونه‌های[۳۲] هنر سینما در آورد. این گونهٔ سینمایی با رقص پرتحرك فرد آستر[۳۳] که در هر مکانی، از خیابان گرفته تا میان ماشینها و در امتداد پیاده‌رو، اجرا می شد، وارد سینما گشت[۳۴]؛ اما حتی در سینمای صامت نیز چارلی چاپلین کمدی را از صورت هنر حالات در آورده بود تا آن را به‌نمایشی پرتحرك تبدیل کند. میتری[۳۵] در پاسخ به شکوه‌های کسانی که مدعی بودند چارلی چاپلین بیش از آنکه به سینما خدمت کند از آن سود جسته است چنین استدلال می کرد که چاپلین کمدی را در الگویی جدید به صورت تابعی از زمان ومکان یا تداومی که لحظه به لحظه ساخته می شد، عرضه داشت. کمدی نیز به‌جای آنکه با صور مقدمی[۳۶] که می بایست تجسم بخشد مربوط باشد تنها می توانست به اجزای ذاتی برجسته‌اش تجزیه شود.[۳۷]

برگسون توانمندانه به اثبات این مطلب می پردازد که سینما به مفهوم جدید حرکت تعلق دارد؛ اما چنین می نماید که او در تحلیل این نکته بر سر دو راهی مانده است: یکی از راهها وی را به آموزهٔ اول او در پیرامون حرکت رجعت می دهد؛ راه دوم مدخل جدیدی به روی او می گشاید. براساس راه نخست هر چند دو مفهوم (حرکت) از دیدگاه علمی، متفاوت می نمایند اما کمابیش به نتیجهٔ یکسانی می انجامند. در حقیقت بازآفرینی حرکت خواه از طریق *حالات ثابت* یا توسط *قطعات تحرك ناپذیر* صورت گیرد، در هر حال به پدیدهٔ واحدی منجر می شود: در هر دو حال به فرد احساس فقدان حرکت دست خواهد داد زیرا او در ذهن خود از حرکت، یك کل واحد را درنظر دارد، بدین معنا که گمان می کند تمامی اجزای حرکت به صورت تام و تمام به‌او عرضه شده، حال آنکه حرکت تنها درحالی امکان وجود می یابد که کل آن غیر قابل عرضه

باشد. به محض آنکه یك کل واحد در قالب سلسلهٔ ثابتی از صُور یا حالات و یا در قالب مجموعه‌ای از لحظات عادی عرضه شود چیزی جز تصویری از آن صُور یا آن مجموعه در معرض دید فرد قرار نمی گیرد. از این رو جایی برای حرکت واقعی نیز باقی نخواهد ماند[۳۸]. اما ظاهراً راه دیگری نیز به‌روی برگسون گشوده‌است. بدین معنا که اگر میان تصورکهن راجع به حرکت و فلسفهٔ کهن رابطه‌ای تنگاتنگ در میان است، تصور جدید و علم جدید به فلسفهٔ دیگری نیازمند است. هرگاه فردی حرکت را به‌تمامی لحظات عادی مرتبط سازد بدین معناست که خلق پدیده‌های نو ـ یعنی پدیده‌های برجسته و منحصربه‌فرد ـ را در هر لحظه ممکن می پندارد: چنین تصوری در حقیقت وارونه سازی فلسفه است. هدف نهایی برگسون آن است که علم جدید را به فلسفه‌ای مجهز سازد که با آن متناسب باشد ـ فلسفه‌ای که نیمهٔ دیگر علم است و درحال حاضر علم فاقد آن است[۳۹]. اما آیا آن گاه که حرکت در این مسیر را آغاز کردیم می توانیم از ادامهٔ آن سرباز زنیم؟ می توانیم منکر شویم که هنر نیز باید وارونه شود و سینما عامل اساسی آن است؟ می توانیم نقش سینما را در شکل گیری و تولد این اندیشه انکار کنیم؟ بدین دلیل است که برگسون دیگر بدین راضی نیست که صرفاً آموزهٔ اول خود را در پیرامون حرکت تأیید کند. آموزهٔ دوم برگسون ـ هر چند در نیمهٔ راه از حرکت باز می ماند ـ به هر حال در نگرش به سینما شیوهٔ جدیدی را ممکن می سازد، شیوه‌ای که براساس آن، سینما دیگر دستگاه تکامل یافتهٔ توهم کهن نیست، بلکه ابزاری برای کمال بخشیدن به واقعیتی نوست.

آموزهٔ سوم: حرکت و تغییر

برگسون آموزهٔ سوم خود را در کتاب **تحول خلاق** نیز مطرح کرده است. اگر بخواهیم آموزهٔ او را در قالب یك صورت بندی ساده و آشکار بیان کنیم باید بگوییم: نه تنها لحظه، قطعه‌ای نامتحرك از حرکت است بلکه حرکت در کل خود قطعه‌ای متحرك از استمرار است. این سخن تلویحاً متضمن این نکته است که حرکت، ظهور پدیده‌ای است ژرف تر ـ یعنی تغییر در استمرار و در کل. اگر بگوییم استمرار همان تغییر است این تنها بخشی از تعریف آن است. استمرار تغییر می کند و هرگز از تغییر باز نمی ایستد. ممکن است چنین تصور شود که ماده، گاه حرکت می کند بی آنکه دستخوش تغییر شود؛ اما حرکت، ظهورتغییر در استمرار یا درکل است. در اینجا مشکل ما از سویی به تظاهر حرکت و از سوی دیگر به شناخت «کلّ» و استمرار مربوط می شود.

حرکت، انتقال درمکان است؛ اما هرگاه پدیده‌ای در مکان حرکت کند تغییری کیفی در کل آن ایجاد خواهد شد. برگسون در کتاب **ماده و حافظه** در این مورد مثالهای متعددی آورده است: حیوان حرکت می کند؛ اما از این عمل منظوری دارد: مثلاً می خواهد چیزی بخورد، به‌جای دیگر برود و... ممکن است گفته شود که حرکت، نشان دهندهٔ اختلاف پتانسیل است و هدف از حرکت رفع این اختلاف است. اگر مکانهای «الف» و «ب» را به طور انتزاعی درنظر بگیریم نمی توان حرکت

از یك نقطه به نقطهٔ دیگر را درك کرد. تصور کنید در نقطهٔ «الف» ایستاده‌اید و به شدت گرسنه‌اید و در نقطهٔ «ب» مقداری غذا قرار دارد. وقتی که شما به نقطهٔ «ب» برسید و چیزی بخورید آنچه دستخوش تغییر شده است تنها وضعیت شما نیست بلکه کلِ «الف» و «ب» و هر آنچه میان آنهاست تغییر یافته است. وقتی آشیل به لاك پشت می رسد آنچه تغییر می کند کل وضعیتی است که لاك پشت، آشیل و فاصلهٔ میان آن دو رادر برمی گیرد. حرکت همواره با تغییر در ارتباط است ـ همان طور که کوچ حیوانات با تغییر فصل در ارتباط است. این نکته در مورد اجسام نیز صدق می کند: سقوط یك جسم، بر وجود جسم دیگری که آن را جذب می کند دلالت دارد و بیانگر تغییر در کل وضعیتی است که هر دوی آنها را دربرمی گیرد. هرگاه تنها اتمها را درنظر بگیریم، حرکات آنها مبین اختلالات و تغییر و تحولات انرژی درتمامی اتمها و اثر متقابل تمامی اجزا بر یکدیگر است. آنچه برگسون در ورای انتقال در مکان می بیند، ارتعاش و تشعشع است. اشتباه ما دراین است که می پنداریم نخست، عناصر که جنبهٔ عینی و خارجی کیفیات اند، حرکت می کنند، حال‌آنکه به عقیدهٔ برگسون کیفیات، خود، ارتعاشات محض بوده و در همان حال که عناصر مورد بحث حرکت می کنند، تغییر می یابند[۲۰].

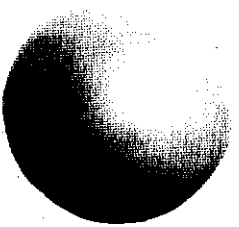
در تحول خلاق برگسون مثالی را شاهد می آورد که اینك به دلیل شهرت، دیگر ما را متعجب نمی سازد. برگسون می گوید اگر مقداری شکر در لیوانی از آب بریزیم؛ خواهی نخواهی باید منتظر حل شدن آن بمانیم[۲۱]. کمی عجیب به نظر می رسد؛ گویی برگسون از یاد برده است که اگر آب را با قاشق به هم بزنند، شکر زودتر حل خواهد شد. اما نکتهٔ اصلی در این مطلب کدام است؟ درنظر برگسون نکتهٔ اصلی آن است که آن حرکت انتقالی که ذرات شکر را تجزیه کرده و در آب معلق می سازد خود فی نفسه مبین تغییر در کل وضعیت است ـ یعنی در محتوای لیوان تغییری کیفی رخ داده و آب حاوی شکر به آب شیرین شده تبدیل شده است. اگر آب را با قاشق به هم بزنیم حرکت تسریع می شود اما در عین حال کل وضعیت نیز تغییر می کند چرا که حال، قاشق نیز به کل وضعیت اضافه شده و حرکتِ تسریع شده نیز مبین تغییر کل وضعیت است. «جابجاییِ کاملاً ظاهریِ مواد و مولکولها که در فیزیك و شیمی مورد بررسی قرار می گیرد به ارتباط حرکت ذاتی (که تحول است و نه انتقال) با موقعیت شئ متحرك نسبت به حرکت آن شئ در مکان، بستگی پیدا می کند[۲۲].» بدین ترتیب برگسون در آموزهٔ سوم تناسب زیر را مطرح می کند:

$$\frac{\text{قطعات غیرمتحرك}}{\text{حرکت}} = \frac{\text{حرکت به مثابهٔ قطعهٔ متحرك}}{\text{تغییر کیفی}}$$

تنها تفاوت در دو طرف تناسب فوق آن است که نسبت سمت راست بیانگر نوعی توهم (خطای ادراکی) است، حال آنکه نسبت

سمت چپ نشانگر واقعیت است.

مقدم بر هر چیز آنچه برگسون با استفاده از مثال لیوان حاوی شکر قصد گفتن آن را دارد این است که انتظاراو (برای حل شدن شکر در آب) هرچه باشد واقعیتی ذهنی و روانی یعنی نوعی استمرار است؛ اما چرا این استمرار روانی بر وجود حقیقت ـ نه برای فردی که در انتظار است، بلکه برای کلی که تغییر می کند ـ دلالت دارد؟ بنابر اعتقاد برگسون کُلّ نه متعیّن است ونه تعیّن پذیر. (و علم جدید و همچنین علم قدیم از آنجا بر خطا رفته‌اند که هر دو، کل را ـ هر چند به دو شیوهٔ متفاوت ـ متعین پنداشته‌اند). البته تاکنون فلاسفهٔ بسیاری به تعین ناپذیر بودن کل اعتقاد داشته‌اند و از این مطلب به سادگی نتیجه گرفته‌اند که کل مفهومی است فاقد معنی. اما استنباط برگسون کاملاً متفاوت است: کل بدین دلیل تعین پذیر نیست که کران گشاده[۲۳] است وبنابه ماهیت خود در تغییر یا نوشدن دائم یا به عبارت دیگر در استمرار است. بدین ترتیب استمرار جهان لزوماً با گسترهٔ آفرینش آن یکسان است[۲۴] ـ هرگاه خود را با نوعی استمرار مواجه ببینیم یا وجود آن را درخود احساس کنیم می توان وجود کلی متغیر و کران گشاده را از آن استنباط کرد. تصور شایع آن است که برگسون استمرار را با خود آگاهی[۲۵] یکی می پنداشت؛ اما مطالعات بیشتر وی را بدین استنباط رساند که خودآگاهی تنها از رهگذر ارتباط و انطباق با کران گشادگی کل ـ یعنی آن گاه که موجود وجود خود را به روی کل می گشاید ـ امکان وجود می یابد. نظر برگسون راجع به عموم موجودات زنده به همین گونه است. آن گاه که



چنین می نمودکه هنر نیز چندان رغبتی به سینما ندارد، چرا که هنر، همنهاد متعالیتری از حرکت را مدعی بود و خود را با حالات و صورتهایی پیوند داده بود که موردانکار علم بودند. سینما نه هنر بود و نه علم.

وی موجود زنده را با یك كل یا كل جهان مقایسه می كند چنین می نماید كه به كهنترین تشبیه، حیات مجدد بخشیده است[۴۶]. با این حال او عناصر این تشبیه را به‌گونه‌ای معكوس به كار می برد. درنظر او اگر موجود زنده یك كل است و با تمام جهان قابل مقایسه، از آن رو نیست كه همانند تصور گذشتگان جهان صغیری است همسان با جهان كبیر، بلكه موجود زنده از آنجا با كل قابل قیاس است كه وجود خود را به روی جهان بی كران گشوده است. «هر جا موجود زنده‌ای است كران گشادگی نیز وجود دارد؛ موجود زنده ظرفی است كه زمان، محاط در آن است[۴۷].»

اگر فردی بخواهد كل را تعریف كند ناگزیر باید آن را از طریق رابطه[۴۸] تعریف كند. رابطه از خصوصیات اعیان[۴۹] نیست بلكه نسبت به آنها خارجی به شمار می آید. رابطه از كران گشادگی غیرقابل تفكیك است و مبین وجود ذهنی یا روانی است. روابط به اعیان تعلق ندارند بلكه به كل متعلق هستند. البته نباید روابط را با مجموعهٔ بستهٔ اعیان اشتباه كرد[۵۰]. اعیانِ یك مجموعه با حركت درمكان، جایگاه خود را تغییر می دهند؛ اما از رهگذر روابط كل، تحول یافته و دستخوش تغییر كیفی می شوند. می توان گفت كه استمرار یا زمان در واقع همان كلِ روابط است.

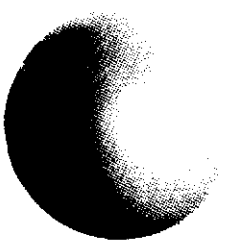
كل را نباید با مجموعه یكی پنداشت. مجموعه‌ها بسته هستند و هرچه بسته باشد محدودیت آن مصنوعی است. مجموعه‌ها همواره مجموعه‌ای از اجزا هستند؛ اما كل، بسته نیست بلكه باز و كران گشاده است. كل ـ مگر به مفهوم بسیار خاص ـ فاقد اجزاست و نمی توان آن را بدون تغییر كیفی تقسیم كرد. به قول برگسون «كل واقعی، استمراری است تجزیه‌ناپذیر»[۵۱]. كل، یك مجموعهٔ بسته نیست، بلكه به واسطهٔ وجود كل، مجموعه هم نمی تواند مطلقاً بسته باشد ـ یعنی كاملاً از تأثیر كل بر كنار بماند؛ بلكه مجموعه نیز از جایی به كران گشادگی راه می یابد. گویی تاری ضعیف آن را با بقیهٔ جهان پیوند می دهد. لیوان آب مجموعهٔ بسته‌ای است متشكل از اجزای آب، شكر، و احتمالاً قاشق؛ اما این كل نیست. كل، خود را پدید می آورد و لاینقطع در بعدی بدون اجزا آفریده می شود، گویی كه در امتداد مجموعه‌ای از حالات كیفی حركت كرده و كیفیت جدیدی می یابد یا شدنِ پیوسته‌ای است كه از این حالات كیفی عبور می كند. بدین مفهوم است كه كل را ذهنی یاروانی به حساب می آوریم. «لیوان آب، شكر و فرایند حل شدن شكر در آب، جملگی اموری انتزاعی هستند و... آن كلی كه در چارچوب آن، حواس ما و روندهای ادراك آنها را متمایز ساخته‌اند چه بسا ناشی از خودآگاهی باشد[۵۲]. »در هر حال تقسیم مصنوعی، یك مجموعه یا دستگاه[۵۳] بستهٔ توهم محض نیست. این تقسیم از مبنای درستی برخوردار است و اگر نمی توان پیوند هر جزء را با كل قطع كرد (پیوند تناقض آمیزی[۵۴] كه آن را با عدم تناهی مرتبط می سازد)، دست كم می توان آن را متمایز ساخت و پیوندش را با عدم تناهی[۵۵] به گونه‌ای هرچه ظریفتر مشخص كرد. سازمان بندی ماده، وجود دستگاههای بسته یا مجموعه‌های معین متشكل از اجزا را ممكن، و چگونگی گسترش مكانی، وجود آنها

را ضروری می سازد. اما مجموعه‌ها در مکان واقع شده‌اند وکل در استمرار. کل در حقیقت مادام که از حرکت باز نایستد عین استمرار است. بدین ترتیب دو صورت بندی مورد نظر که با آموزهٔ اول برگسون در ارتباط هستند، بر مبنایی متقن تر استوار می شوند: «قطعات غیر متحرك + زمان مجرد» بر مجموعه‌های بسته‌ای دلالت دارد که در حقیقت اجزای آن، قطعات غیر متحرك هستند، و حالات متوالی آنها براساس زمان مجرد ترتیب یافته است؛ حال آنکه «حرکت واقعی ← استمرار عینی» برکران گشادگی کلی که استمرار دارد، دلالت می کند و حرکت آن از قطعات متحرکی پدید آمده که از دستگاههای بسته در می گذرند.

حاصل آموزهٔسوم برگسون این است که ما خود را با سه سطح مواجه می یابیم: (۱) مجموعه‌ها یا دستگاههای بسته که از اجزای مشخص یا اعیان متمایز تشکیل شده‌اند؛ (۲) حرکت انتقالی که میان این اعیان برقرار گردیده و ترتب یمکانی آنها را تغییر می دهد؛ (۳) استمرار یا کل که واقعیتی است ذهنی و براساس روابط درونی خود بی وقفه در تغییر و تحول است.

بدین ترتیب حرکت به یك مفهوم از دو جنبه برخوردار است: در یك سو، آن جنبه‌ای است که میان اعیان و اجزا پدید می آید؛ و در سوی دیگر جنبه‌ای که مبین کل یا استمرار است. نتیجه آنکه استمرار از رهگذر تحول کیفی به اعیان تبدیل شده و اعیان با عمق و ژرفا یافتن و از دست دادن مرزهای مشخص خود با یکدیگر، یکپارچه شده و کل یا استمرار را تشکیل می دهند. بدین ترتیب می توان گفت

به عقیدهٔ برگسون، سینما با استفاده از قطعات متحرك (تصاویر) در بازسازی حرکت صرفاً به همان کاری می پردازد که در کهنترین تفکرات آدمی (شبهات زنون) یا ادراك طبیعی یافت می شود. از این دیدگاه موضع برگسون با موضع پدیدارشناسی متفاوت است.



که حرکت اعیان از یك سو دستگاه بسته را با استمرار کران گشاده پیوند می دهد و از سوی دیگر استمرار را با اعیان دستگاهی مرتبط می سازد که به واسطهٔ وجود حرکت، کران گشاده شده است. حرکت، اعیانی را که در میان آنها متظاهر شده با کل متغیری که مبین آن است مرتبط می سازد و بالعکس. از طریق حرکت، کل به‌اعیان منقسم می شود و اعیان با اتحاد دوباره به صورت کل در می آیند و میان این «دو کل» است که تغییر پدید می آید. می توان اعیان یا اجزای یك مجموعه را *قطعات غیرمتحرك* درنظر گرفت، اما حرکت در میان این قطعات پدید می آید و اجزا یا اعیان را با استمرار کل متغیر مرتبط می سازد. بدین ترتیب تغییر کل در ارتباط با اعیان متظاهر شده و خود *قطعهٔ متحرکی* از استمرار تلقی می شود. حال در موقعیتی قرار داریم که می توانیم آموزهٔ عمیق و بغرنج اولین فصل کتاب **ماده و حافظه** را درك کنیم: (۱) تنها تصاویر آنی یا به عبارت دیگر قطعات غیر متحرکِ حرکت وجود ندارد؛ (۲) تصاویر[۵۶] متحرکی وجود دارد که قطعات متحرکِ استمرار هستند؛ (۳) تصاویر، زمانی وجود دارد که در حقیقت تصاویر استمراری، تصاویر متغیر، تصاویر رابطه‌ای، و تصاویر حجمی را شامل شود که آنها نیز جملگی در ورایِ نفسِ حرکت قرار دارند. . .

پاورقی

● پاورقیهای که با (م) مشخص شده است از مؤلف می باشد.

1- Gilles Deleuze

2- Thesis

3- Bergson

4- irreducible

5- duration = durée (در فرانسه)

6- Creative Evolution

7- Cinematographic illusion

8- impersonal

۹- هانری برگسون، **تحول خلاق**، ترجمهٔ آرتور میشل، ۱۹۵۴، ص ۳۲۲. (م)

10- phenomenology

۱۱- همان اثر، صص ۳۲۳-۳۲۲. (م)

12- intermediate image

13- Matter and Memory

14- view point

15- plane = plan (در فرانسه)

16- intelligible elements

17- ideal synthesis

۱۸- همان اثر، ص ۳۴۹. (م)

19- differential and integral calculus

۲۰- همان اثر، ص ۳۵۵. (م)

21- Wenders

22- Shadow puppets

23- dissolving

24- Marey

25- Muybridge

26- notion

27- immanent analysis

28- transcendental synthesis

29- the organic

۳۰- در مورد رابطهٔ اندام وار میان لحظات عادی و وقایع هیجان انگیز رجوع کنید به طبیعت حساس (**La non - indifférente Nature**)، سرگئی آیزنشتاین، ج ۱، صص ۱۸-۱۰. (م)

31- industrial art

32- genres

33- Fred Astaire

۳۴- آرتورنایت، نشریهٔ **Revue du cinéma**، شمارهٔ ۱۰. (م)

35- Mitry

36- prior forms

فیلم کارتون نه به هندسهٔ اقلیدسی که به‌هندسهٔ دکارتی تعلق دارد. فیلم کارتون در یك لحظهٔ منحصربه‌فرد تصویر روشنی را به ما ارائه نمی دهد بلکه تداوم حرکتی را که بیانگر تصویر است عرضه می دارد.

۳۷ـ ژان میتری، تاریخ سینمای صامت، ج ۳، صص ۵۱ـ۴۹. (م)
۳۸ـ برگسون، تحول خلاق، ص ۳۷۴. (م)
۳۹ـ همان اثر، ص ۳۶۴. (م)
۴۰ـ برای تمامی این نکات رجوع کنید به: ماده و حافظه، برگسون، ۱۹۱۱، فصل ۴. (م)
۴۱ـ تحول خلاق، ص ۱۰. (م)
۴۲ـ همان اثر، ص ۳۲. (م)

43- Open

۴۴ـ همان اثر، ص ۳۵۹. (م)

45- consciousness

۴۶ـ همان اثر، ص ۱۶. (م)
۴۷ـ همان اثر، ص ۱۶. تنها تشابه برگسون و هیدگر ـ که اتفاقاً حائز اهمیت نیز هست ـ در این نکته است که هر دو، ویژگی خاص زمان را براساس تصوری از کران گشادگی بنا نهاده‌اند. (م)

48- Relation

49- objects

۵۰ـ هر چند برگسون خود صریحاً وارد بحث «روابط» نشده؛ اما نگارنده، طرح این مسائل را لازم دید. می دانیم که رابطهٔ میان دو شئ را نمی توان به محمول (attribute) این یا آن شئ یا محمول یك مجموعه (ensemble) محول کرد. اگر کل را نه به صورت یك مجموعهٔ معین، که به صورت زنجیره‌ای پیوسته درنظر بگیریم، کاملاً ممکن است روابط را به یك کل (tout) مرتبط ساخت. (م)
۵۱ـ تحول خلاق، ص ۳۲. (م)
۵۲ـ همان اثر، ص ۱۰. (م)

53- system

54- paradoxical

55- infinity

56- images

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی