علیرضا قاسم‌خان

فلسفهٔ برگسون و سینمای آلن رنه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی اندیشه‌های متفکران و فیلسوفان بزرگ و تأثیر آن بر هنرمندان و آثار هنری، موضوع مقالات و بحث‌های بسیاری بوده است. شناخت این تأثیرات در طول زمان به تحقیقی وسیع و همه‌جانبه در آرای فلسفه و بازتاب آن در آثار هنرمندان نیاز دارد. این تأثیر و تأثر در بیش‌تر موارد آشکار و دست‌یافتنی نیست و باید در سایه جمع‌بندی آرا و یافتن نقاط روشنی از این تأثیرات به نتیجه‌ای روشن دست یافت.

سینما هنری است که به‌تازگی پا به صد سالگی گذاشته است، و در این میان، این پدیده به لحاظ برخورد با اندیشه‌ها و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری قابل‌تعمق و بررسی است. سینما همیشه (سینمای واقعی) اندیشه‌های اصیل و انسانی را به تصویر کشیده و در همان‌حال که از آن‌ها متأثر گشته است بر آن‌ها به لحاظ ارایه تصویری جدید از عالَم، تأثیر گذاشته است.

بی‌شک این اثرگذاری، همیشه شکلی عینی نداشته است و تنها با دقت فراوان در عناصر مختلف تصویر و رمزهای شکل‌گرفته در این هنر قابل شناسایی و بررسی است.

هانری برگسون

«هانری برگسون» فیلسوف معاصر فرانسوی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم اثری عمیق بر هنرمندان گذاشت. با بررسی اندیشه و آرای او در زمینهٔ ذهن، خاطره و زندگی، به تأثیر او بر کارگردان هم‌وطنش «آلن رنه» می‌پردازیم. ویل دورانت در کتاب تاریخ فلسفه از برگسون این‌گونه یاد می‌کند:

> هانری برگسون به سال ۱۸۵۹ در پاریس از پدر و مادری یهودی ـ فرانسوی متولد شد... بر طبق سنّت و روش علوم جدید، نخست به ریاضیات و فیزیک متمایل شد؛ ولی استعدادی که در تجزیه و تحلیل داشت وی را با مسایل فلسفی که در پشت‌سر هر علمی نهان است مواجه ساخت. پس از دریافت مدرک لیسانس به ریاست مدرسهٔ کلرمون منصوب گردید. در این‌جا بود که به سال ۱۸۸۸ نخستین کتاب مهم خود را به‌نام «رساله در باب معلومات بی‌واسطهٔ وجدان» منتشر ساخت. هشت سال بعد کتاب دیگر خود را که مشکل‌ترین آثار اوست به‌نام «ماده و حافظه» منتشر نمود. در ۱۸۹۸ استاد دانشسرای عالی و در ۱۹۰۰ استاد کلوژ دو فرانس گردید؛ ۱۹۰۷ با انتشار شاهکار خویش به‌نام «تحول خلاّق» شهرت جهانی کسب کرد و تقریباً فردای آن روز معروف‌ترین فرد عالم فلسفه گردید....

کتاب «خنده» نوشتهٔ دیگر برگسون است. وی در این کتاب به تجزیه و تحلیل و شناخت پدیدهٔ «خنده» می‌پردازد.

ذهن، مغز و خاطره

به عقیدهٔ برگسون ما طبعاً به ماتریالیسم راغب هستیم، زیرا تفکر و اندیشهٔ ما در حدود فضا و مکان است؛ همه مهندس هستیم، ولی زمان نیز مانند مکان اساسی است و شکّی نیست که **زمان جوهر حیات و شاید هر حقیقت دیگری است**. آنچه باید بدانیم این است که زمان عبارت است از تجمّع و تکامل و «استمرار»، و استمرار عبارت است از تکامل دایمی زمان گذشته که در آینده می‌خزد و هرچه رو به‌پیش می‌رود افزون‌تر می‌شود. یعنی «زمان گذشته تا زمان حال ممتد است و در آن بالفعل موجود است و به فعالیت خود ادامه می‌دهد.» معنی استمرار این است که زمان ماضی موجود است و چیزی از آن تلف نشده است. «بدون تردید اندیشهٔ ما با قسمت کوچکی از گذشته ما سروکار دارد، ولی میل و اراده و عمل ما با تمام زمان گذشته ما وارد فعالیت می‌گردد»، چون زمان تجمع و تراکم است مستقبل نمی‌تواند

ماضی باشد، زیرا در هر قدم تجمع و تراکم نویی صورت می‌گیرد. «هر آن و لحظه‌ای نه‌تنها امر نوعی است بلکه امر پیش‌بینی‌نشده‌ای نیز هست؛... تغییر و تبدل عمیق‌تر از آن است که ما فرض می‌کنیم». به‌هرحال زندگی برای یک موجود خودآگاه عبارت است از تغییر و تغییر عبارت است از کمال و کمال عبارت است از آفرینش لایتناهی خویش». چگونه است که این امر بر تمام موجودات صادق باشد؟ شاید هر حقیقتی عبارت است از زمان و استمرار و ضرورت و تغییر!

در نفس ما حافظه حامل استمرار و خادم زمان است؛ حافظه آن‌قدر از گذشته ما را در اختیار ما می‌گذارد که در هر وضع و حادثه‌ای که پیش می‌آید، مقدار فراوانی از حالات متعاقب آن را به ما عرضه می‌دارد.

... نخستین وظیفهٔ حافظه آن است که گذشته‌ای را که با صور حال مشابه هستند زنده کند تا به ما حالاتی را که پیش از آن و بعد از آن به‌وجود آمده‌اند نشان دهد. بدین‌وسیله می‌توانیم تصمیمی را که شایسته و مفید است بگیریم. ولی وظیفهٔ آن منحصر به این نیست، حافظه به ما اجازه می‌دهد که در یک شهود باطنی لحظات و آنات مستمر فراوانی را در نظر بیاوریم و بدین‌سان ما را از جریان و حرکت اشیا یعنی آهنگ طبیعی حرکت آن‌ها، بی‌نیاز می‌سازد. هرچه حافظه بیش‌تر بتواند لحظات گذشته را در یک آن جمع سازد، قدرت ما را بر ماده بیش‌تر می‌کند. بدین‌ترتیب، بالاتر از همه حافظه هر موجود زنده به اندازه قدرت عملی است که این موجود بر اشیا دارد...

قصهٔ روان‌شناختی نو، که به اعتقاد پروفسور، لئون ایدل (Leon Edel) توسط ساموئل ریچاردسون در قرن هیجدهم در انگلیس پایه‌گذاری شد، زادهٔ پیوند دو جریان روانشناسی و ادبی در سال‌های بین دو جنگ جهانی در اروپا است. هانری برگسون و ویلیام جیمز را به لحاظ کاوش در روانشناسی اندیشه و آگاهی می‌توان آفرینندگان تفکری نامید که قصهٔ ذهن در آن ریشه گرفت.

از آن‌جا که این قصه فاقد «داستان» به مفهوم سنّتی آن است، و به‌جای واقعیت‌های درونی یا به گفتهٔ ساموئل کولریج «به جزر و مد ذهن» و «ژرف‌ترین حالات هستی» با همان کیفیت سیّال و گذرای آن می‌پردازد ناچار است برای نمایش عین تجربهٔ ادراکی، اقتضای ذهنی حاوی اندیشه و خاطره و تداعی که اکثرشان دست‌مایه‌های قرار و گذار هستند، به ابزار هنری مکتب سمبولیست‌های قرن نوزدهم فرانسه متوسل گردد. بدین‌سبب شگفت‌انگیز نیست که قصهٔ روان‌شناختی نو در قرن بیستم به قلمرو خود ــ زندگینامه و شعر نزدیک شود، و با زبانی انباشته از نماد و نگاره و استعاره با ما سخن گوید.

قصهٔ روان‌شناختی نو از آن‌رو «نو» است که درونی‌بودن ژرف‌تر و جویاتر قرن ما را بازمی‌تاباند، و این گردش به درون، در نوشته‌های ویلیام جیمز و هانری برگسون منعکس شد و پس از آن در سطحی آزمایشی و بالینی، در آثار زیگموند فروید دیده می‌شود... چنان که غالباً پیش آمده است دگرگونی‌های تفکر فلسفی پیام‌آور نوآوری‌های تکنیکی در زمینهٔ هنر بوده است. می‌دانیم که پروست اندک‌زمانی نزد برگسون علم آموخت و هم‌چنین آثار او را مطالعه کرد... حافظه در قلب کاوش‌های برگسون قرار دارد، و همین‌طور در قلب مطالعات پروست. مفهوم زمانی برگسون یعنی «مدت» به‌عنوان مقیاس هستی، سیر نامریی گذشته، که در دل آینده تحلیل می‌رود، نظریه کارآیی زمان گذشته در *تکامل کار* خلاق بحث‌های او در مورد درون‌تابی و واقعیت، اعتقادش بر کیفیت در گردش تجربه را پروست با موشکافی خارق‌العاده دنبال نموده، مورد مطالعه قرار داده است.

در این راه باید به نویسندگان دیگری نیز اشاره کرد و آنان را شناخت اما بیم بیراهه‌رفتن و طولانی‌شدن کلام مرا وا می‌دارد تا تنها با اشاره به ویژگی‌های این قصه از آن بگذریم.

فضای کابوس‌آلود کافکا و ابهام ناشی از پدیدار واقع و پدیدار خیالی موضوع اصلی قصهٔ نو فرانسه است... اشاره به کیفیات ذاتی این قصه مقصود ما نیست. چون در قصه‌های جریان سیّال ذهن سال‌های ۱۹۲۰ طرح داستان دیگر مورد نظر نویسنده نیست، شخصیت‌ها ناپدید می‌شوند، آدم‌ها جلوه‌ای اشاره‌ای یافته‌اند، تنها یک حرکت، یک ترفند، یک تجلی ذهن آنان، یا یک احساس به ما عرضه می‌گردد اما آنان را به‌ندرت می‌بینیم، ما به قصه‌ای درآمده‌ایم، در احاطهٔ فضاهای آینه‌ای، زمان همواره در قصه‌جویی زمان حاضر بود. غالباً قصه جدید تنها به زبان حال نوشته می‌شود و به زبانی که گویی فیلم‌نامه است... این‌ها را می‌توان به‌عنوان ویژگی‌هایی چند از قصهٔ «نو» نام برد، چنان‌که نویسندگانی چون آلن روب‌گری‌یه، کلود سیمون و میشل بوتور بدان پرداختند.

در میان این نویسندگان آلن روب‌گری‌یه، ارتباط نزدیک‌تری با سینما داشت و ارتباط او با آلن رنه بی‌شک در این نزدیکی مؤثر بوده است.

عامهٔ مردم آلن روب‌گری‌یه را بیش‌تر از طریق «سینه‌رومان» او به‌نام «سال گذشته در مارین‌باد» می‌شناسند. قصه‌ای که در آن دوربین را به‌جای شیوهٔ دیدگاه به‌کار می‌گیرد و به قیمت سردرگمی بسیار نظاره‌گران صنعت سینما از بعضی جهات، کیفیت بدیع قصهٔ ذهنی را تا حدی از بین برده است: سینما می‌تواند با سهولت تأثیری را ایجاد کند که قصه‌نویس برای به‌دست‌آوردنش ناچار به کلنجاررفتن زیاد با واژگان است. گذرِ پی‌درپی و سریع تصویرها، و تمرکز دوربین و جزییات باریک و قابل‌لمس، به سینما توان «نمایش» واقعیت را می‌بخشد، و نه صرفاً فراخواندن آن را. افزون بر آن، چشم دوربین خودبه‌خود زاویه‌های دید را پیوسته جابه‌جا می‌کند. به‌یاری شگردهایی چنین، «سال گذشته در مارین‌باد» به‌وجود آمد.

آنچه که مهم است این است که آلن روب‌گری‌یه در عین‌حال که این تأثیر را پذیرفته اما خود دنیای دیگری را ــ که در آن اشیا نقش اصلی را دارند ــ در رمان‌هایش خلق کرده است. این پل در حقیقت فیلم‌نامهٔ اوست که بر اساس آن فیلم «سال گذشته در مارین‌باد» شکل گرفته است.

به بررسی زندگی و فیلم‌های «آلن رنه» می‌پردازیم، باشد که از این طریق تأثیر فلسفه برگسون را بر سینمای او دریابیم.

اولریش گرگور و انوپاتالاس منتقدان بزرگ فیلم در کتاب «تاریخ سینمای هنری» از آلن رنه و دیدگاه او چنین یاد می‌کنند:

آلن رنه، فیلم‌ساز بزرگ فرانسوی، به‌سال ۱۹۲۰ در فرانسه به‌دنیا آمد... او پیش از ساختن نخستین فیلم بلندش، مجموعه‌ای از فیلم‌های کوتاه باارزش آفریده بود. «رنه» که ابتدا در مدرسهٔ عالی سینمایی پاریس تحصیل کرده بود، کار خود را با ساختن شماری فیلم‌های کوتاه در زمینه هنرهای تجسّمی آغاز کرد.

وان‌گوگ ۱۹۴۸ ـ گوگن ۱۹۵۰ ـ گرنیکا ۱۹۵۰ و تندیس‌ها می‌میرند ۱۹۵۱. از همین آثار آشکار است که «رنه» می‌کوشد تا در آثار هنری، نقبی به گذشته بزند... موضوع خاطره در فیلم بعدی «رنه» (فیلمی مستند دربارهٔ کتابخانه ملی به‌نام تمام خاطرات دنیا ۱۹۵۶) و هم‌چنین در فیلم «شب و مه ۱۹۵۵» دربارهٔ اردوگاه‌های کار اجباری و در واقع بهترین فیلمی که تاکنون! در این زمینه ساخته شده است به چشم می‌خورد... نخستین فیلم بلند «رنه» به‌نام «هیروشیما عشق من، ۱۹۵۹» نیز مانند فیلم «شب و مه» به موضوع خاطرات گذشته می‌پردازد. یک زن فرانسوی، که برای فیلم‌برداری به ژاپن رفته است با مردی ژاپنی آشنا می‌شود. زن به هنگام آشنایی با مرد ژاپنی، به یاد خاطرهٔ نخستین عشق خود در دوران اشغال آلمان‌ها می‌افتد و از نو با خاطرهٔ گذشته زندگی می‌کند و زمان حال و گذشته درهم می‌آمیزند.

«رنه» به جست و جو در مسئله خاطره و فراموشی در قلمرو زندگی شخصی می‌پردازد، به خاطرهٔ زن فرانسوی از عشق گذشته و جنگ؛ لیکن در عین‌حال موضوع فیلمش را با فاجعهٔ هیروشیما پیوند می‌زند... در پایان، خاطرهٔ این عشق گذشته و حال و خاطرهٔ هیروشیما به یک پرسش منتهی می‌شود آیا می‌شود و باید آنچه را به‌ظاهر فراموش‌نشدنی است، از یاد برد؟ «رنه» با «هیروشیما عشق من» طرحی را در فیلم به‌اجرا گذاشت که تا آن زمان به‌کار گرفته نشده بود و بدین‌سان امکانات بیانی تازه‌ای به فیلم داد که تا آن روز مختص رمان بود... خاطره‌های واقعی و خیالی، زمان حال و گذشته، هر یک در ساختار مستقل خود به شکل آگاهیِ عکاسی‌شده بر پرده تصویر می‌شوند. یک نگاه و یک حرکت در زمان حال، باعث پدیدآمدن تداعی‌هایی از ژرف‌ترین قشرهای حافظه می‌گردد و هم‌چون تصویری منفجرشده، مسیر داستان را قطع می‌کند. دیالکتیک فراموشی و خاطره، که موضوع اصلی فیلم «هیروشیما عشق من» را تشکیل می‌داد، در فیلم بعدی «رنه» یعنی فیلم «سال گذشته در مارین‌باد» (۱۹۶۱) از مفاهیم اخلاقی و انتقادی رهایی می‌یابد. چنین می‌نماید که سناریست طرح فیلم را در فیلم‌نامهٔ خود ریخته است، اما این طرح به هنگام اجرا توسط «آلن رنه» همان خصلت دوگانهٔ تشابه و هیجان عاطفی را به خود گرفته که معرّف فیلم است. «سال گذشته در مارین‌باد» واقعیات ظاهری را به اجزایی متناسب تجزیه می‌کند که به شکل تصاویری «کوبیستی» پرمفهوم ظاهر می‌شوند. در راهروهای پرپیچ و خم قصری بزرگ که ظاهراً می‌تواند هتلی باشد (و شاید یک کلینیک پزشکی) مردی با زنی برخورد می‌کند، مرد می‌کوشد گذشتهٔ توأمشان را در زن بیدار کند... و فیلم این رویداد را بدون تداوم و درست همان‌گونه که در ضمیر شکل می‌گیرد به زمان حال برمی‌گرداند» این که آیا این گذشته واقعاً وجود داشته باشد یا ناشی از خیال و آرزوست یا تداعی رویدادهای زمان حال است یا رؤیاهایی است که به سرعت برق می‌گذرند، فیلم تا پایان به آن پاسخی نمی‌دهد. «سال گذشته در مارین‌باد» چیزی جز اندیشه‌ای سینمایی در باب امکانات تسلط عینی بر رویدادها نیست که فقط در کلیت تضادهای خود خلاصه می‌شوند. آنچه در مورد فیلم امکان‌ناپذیر می‌نماید ارزش و مقام استثنایی آن است از نظر فرم، تضاد زبان و سنجیدگی و کمال ساختارش.

بابک احمدی در کتاب تصاویر دنیای خیالی به تبیین عنصر زمان در روایت یک فیلم می‌پردازد. وی با مقایسهٔ عنصر زمان در سینمای کلاسیک و سینمای مدرن چنین می‌گوید:

هر روایت داستانی، کوتاه و بلند، با توجه به پرش زمان سه بخش دارد.

۱ ـ موجودی در لحظه نخست هم‌چون «الف» وجود دارد.

۲ ـ حادثه‌ای برای «الف» در لحظهٔ دوم رخ می‌دهد. یا «الف» حادثه‌ای را در لحظه دوم می‌آفریند.

۳ ـ «الف» در لحظه دوم تبدیل به «ب» می‌شود.

هر داستان شرح تبدیل «الف» به «ب» است و این همان گذر از لحظات نخست به لحظات سوم یا لحظات است. اگر از دیدگاه «ب» به حادثه بنگریم و آن را شرح دهیم، روایتی به‌دست می‌آوریم که یکسر با روایتی که از دیدگاه «الف» توصیف شود تفاوت دارد. این دو روایت نه‌تنها سیر زمان محتومی است، بلکه ماهاساساً با دو موجود متفاوت یا به گفتهٔ (مینکوویچ) با «پیدایش آدمی تازه» روبرو می‌شویم. کاری که آلن رنه در فیلم «سال گذشته در مارین‌باد» به‌انجام رسانید از دیدگاه منطقی در حکم تداوم کار مینکوویچ است... در فیلم آلن رنه «ب» گذشته را به یاد نمی‌آورد. این‌جا کنش یادآورنده نه‌تنها

کامل نیست بل یکسر با ایما همراه است، از این‌رو گذر از لحظه نخست به لحظات بعدی مبهم باقی می‌ماند... در «سال گذشته در مارین‌باد» مدام این دو زمان (گذشته و حال) را با هم به خطا یکی می‌پنداریم و این گذر از منطق چندان پیش می‌رود که سرانجام تماشاگر فیلم «آلن رنه» نمی‌فهمد که آیا اساساً چیزی رخ داده است یا نه. به بیان بورخسی این‌جا در وجود **دوراهی** شک می‌کنیم، شاید کامل‌ترین بیان این «اغتشاش» آن‌جا باشد که بدانیم «آلن رنه» به‌راستی باور داشت که در فیلم «سال گذشته در مارین‌باد» چیزی رخ داده بود هرچند امروز دانسته نیست که آن چیز به‌راستی چه بوده است. اما «آلن روب‌گری‌یه» نویسنده داستان و فیلم‌نامه معتقد است «همه چیز در ذهن زن می‌گردد». به‌عبارت دیگر آلن رنه به مرد (در فیلم‌نامه X) نزدیک است و آلن‌روب گری‌یه به زن (در فیلم‌نامه A) نزدیک است. مرد مدام می‌کوشد تا به زن بقبولاند که سال پیش حادثه‌ای در مارین‌باد رخ داده است اما زن می‌پندارد که همه چیز «حتی رخدادهای این سال» زادهٔ خیال اوست، به بیان دیگر پایه‌های اصلی این شاهکار (حتی در جریان آفرینش آن) بر ابهام بوده است.

پرش زمان مهم‌ترین خط راویان سینما و رمان مدرن است. **این شک با فیلم سال گذشته در مارین‌باد به اثبات رسید.**

نکته‌ای دیگر که باید به آن توجه کرد، تمایز سینمای کلاسیک و سینمای مدرن در توجه به معنای ذهنی و محتوای آن است. بابک احمدی در این‌باره می‌گوید:

> تمایز نمونهٔ کلاسیک با تجربه‌های مدرن (سینمایی) در این نیست که در نخستین، روایت خطی و استوار به زمان گاهنامه‌ای بود یا راهی برای دست‌یابی به ذهنیت وجود نداشت یا... بل تفاوت این‌جاست که سینمای مدرن واقعیت را رها می‌کند، یا به‌عبارت بهتر عینیت را تابع ذهنیت می‌کند، ابهام معنایی، گوهر مدرن است. شیوه بیان فیلم‌های مدرن تابع این الهام است... در این فیلم‌ها (سال گذشته در مارین‌باد و موریل اثر آلن رنه) زمان هم‌چون حکم انکار واقعیت مطرح شده است.

تحولات اندیشهٔ بشری هر از گاه به شکلی نو و غنی‌تر ظهور می‌یابد. این اندیشه‌ها چه در قالب فلسفه به‌عنوان مادر علوم و چه حتی در قالب زبان سینما بیانگر وجود آدمی در هستی و ارتباط او با دیگر پدیده‌های این جهان است. پدیدهٔ انسان، در هر قالبی که مورد بحث قرار گیرد، تنها بخشی از هزاران وجه آن شناخته می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. تاریخ فلسفه ـ ویل‌دورانت ـ ترجمهٔ عباس زریاب ـ سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی. چاپ نهم ـ ۱۳۷۰ تهران ـ صفحهٔ ۴۹۴.

۲. قبلی ص ۳۹۶.

۳. قصهٔ روان‌شناختی نو ـ پروفسور لمان ایدل ـ ترجمهٔ دکتر ناهید سرمد ـ انتشارات شباویز، چاپ اول، دی‌ماه ۱۳۶۷ ـ پیشگفتار ـ صفحهٔ ۱.

۴. قبلی ـ صفحهٔ ۳۶.

۵. قبلی ـ صفحهٔ ۲۴۵.

۶. قبلی ـ صفحهٔ ۲۵۰.

۷. تاریخ سینمای هنری ـ اولریش گرگور ـ انوپاتالاس ـ ترجمهٔ مرحوم دکتر هوشنگ طاهری ـ مؤسسهٔ فرهنگی ماهور ـ چاپ اول ـ زمستان ۱۳۶۸ ـ صفحهٔ ۵۹۶ و ۵۹۷.

۸. تصاویر دنیای خیالی ـ مقاله‌هایی در بارهٔ سینما ـ بابک احمدی ـ نشر مرکز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ تهران ـ صفحات ۱۳۲ و ۱۳۳ و ۱۳۴.

۹. قبلی ـ صفحات ۱۰۳ و ۱۰۴.