تصویر متحرک و سه گونه آن

دومین شرح بر نظرات برگسون

نویسنده: ژیل دلوز
مترجم: سیدعلاءالدین طباطبایی

۱ـ یگانگی تصویر[1] و حرکت

بحران تاریخی روان شناسی با دورانی مقارن شد که دیگر اتخاذ موضعی مشخص امکان پذیر نبود. این موضع، مستلزم آن بود که جایگاه تصاویر را در شعور[2] انسان و محل حرکات را در مکان تصور کنیم. بدین ترتیب در شعور، تنها تصاویر که کیفی و فاقد بعد و در مکان، تنها حرکات که کمی و دارای بعد بودند جای می گرفتند. اما [با توجه بدین موضع] گذر از این حالت به حالت دیگر چگونه میسر است؟ چگونه می توان توضیح داد که حرکات بناگاه در ادراك آدمی تصویر را پدید می آورند یا تصویر آن گونه که در کنش[3] ارادی شاهد آن هستیم حرکت را ایجاد می کند؟ برای تبیین این مسئله اگر به مغز استناد کنیم باید برای آن قدرتی معجزه‌آسا قائل شویم. از این گذشته چگونه می توان از تبدیل حرکت به تصویری واقعی و از تبدیل تصویر به حرکتی محتمل ممانعت کرد؟ در این میان آنچه سرانجام به صورت بن بست درآمد رویارویی ماده‌گرایی و پندارگرایی[4] بود، که اولی در پی بازآفرینی انتظام شعور از رهگذر حرکات مادی محض بود و دیگری بازآفرینی انتظام جهان را در پرتو تصاویر محض شعور آدمی جستجو می کرد[5]. غلبه بر این دوگانگی تصویر و حرکت، یا خودآگاهی و ماده ضرورت داشت. دو دانشمند با دو طرز تفکر کاملاً متفاوت یعنی برگسون و هوسرل[6] تقریباً همزمان انجام این مهم را برعهده گرفتند: هریك از این دو تن فریاد مبارزهٔ خاص خود را سر می داد: «شعور در کلیت خود، آگاهی نسبت به اشیاست» (هوسرل)، و ندای رساتر برگسون بود که می گفت: «شعور در کلیت خود شئ است».

بی تردید برای تبیین علت ناممکن بودن حفظ موضع کهن، دلایل متعددی می توان برشمرد که اغلب به قلمرویی خارج از فلسفه تعلق دارند. عوامل اجتماعی و علمی به نحوی فزاینده حرکت را به درون حیات آگاهانه و تصاویر را به درون جهان مادی تزریق می کردند. در این حال چگونه بی اعتنایی نسبت به سینما که در همان زمان تکامل می یافت و علت وجودی آن از تصویر متحرك مایه می گرفت، ممکن بود؟

برگسون سینما را تنها متحدی کاذب به حساب می آورد، اما هوسرل تا آنجا که می دانیم هرگز از سینما ذکری به میان نیاورده است (نکته جالب توجه آنکه سارتر نیز مدتها بعد در کتاب تخیل[۷] به هنگام برشمردن انواع تصاویر و تجزیه و تحلیل آنها از تصویر سینمایی نام نبرده است). تنها مرلوپونتی[۸] است، که برحسب تصادف، میان سینما و پدیدارشناسی مقایسه می کند. اما او هم سینما را متحدی مشکوك می بیند. واقعیت آن است که استدلالهای پدیدارشناسان و برگسون چنان با یکدیگر متفاوت است که تنها تقابل و تضاد آنها می تواند راهبر ما باشد. آنچه را پدیدارشناسی معیار و اصل می داند «ادراك طبیعی»[۹] و شرایط آن است. این شرایط، «همپایه‌های وجودی»[۱۰] و لنگر ادراك ذهن درجهان هستند. شرایط مزبور درجهان وجود دارند، یا دریچه‌ای به سوی جهانی هستند که با این جملهٔ مشهور هوسرل بیان می شود: «شعور در کلیت خود، آگاهی نسبت به اشیاست...» از اینرو حرکت خواه ادراك و خواه خلق شده باشد بایستی نه به مفهوم صورتی معقول (انگاره) که در محتوایی خاص تبلور یافته، بلکه به شکل صورتی محسوس (گشتالت) که حوزهٔ ادراکی را همچون تابعی از خودآگاهی عمدی قوام یافته سازمان می دهد، فهمیده شود. سینما می تواند بی آنکه خطری را متوجه ما سازد ما را به اشیا نزدیك، یا از آنها دور کند، یا آنکه ما را گرداگرد آنها بچرخاند. سینما از محدودهٔ ادراك ذهن و جهان، هردو، فراتر می رود. بدین ترتیب می توان گفت که سینما دانش مکنون و آگاهی ثانویه را جایگزین شرایط ادراك طبیعی می سازد»[۱۱]. سینما مانند سایر هنرها نیست که از روزنهٔ جهان واقعی به سوی پدیده‌های غیرواقعی جهت گیری کند، بلکه جهان را به پدیده‌ای غیرواقعی یا افسانه‌ای مبدل می کند. در سینما، جهان به تصویر بدل می شود و نه تصویر به جهان. بعداً روشن خواهد شد که پدیدارشناسی از برخی جنبه‌ها در شرایط ماقبل سینمایی باز می ایستد که این خود بیانگر دیدگاه غامض و نامشخص آن است: پدیدارشناسی ادراك طبیعی را مرجع می شناسد و این بدین معناست که حرکت به حالات (وجودی و نه ماهوی) وابسته است. در نتیجه حرکت سینمایی از سویی تحت عنوان عدم

وفاداری به شرایط ادراک نکوهش می شود و از سوی دیگر همچون پدیده‌ای تازه، قادر است ادراک شونده و ادراک کننده ـ جهان و ادراک ـ را به هم نزدیک کند و مورد ستایش و تمجید قرارگیرد.[۱۲]

برگسون نیز به طریقی کاملاً متفاوت زبان به تقبیح سینما می گشاید. زیرا در نظر او سینما متحدی مبهم می نماید که توهم حرکت را به همان شیوهٔ ادراک طبیعی ایجاد می کند؛ و به‌همین دلیل «ما از، به اصطلاح، واقعیت گذرا عکس می گیریم... ادراک، شعور و زبان نیز در کل، همین گونه عمل می کنند»[۱۳]. از نظر برگسون ادراک طبیعی که از هیچ مزیتی برخوردار نیست نمی تواند نمونه قرار گیرد. نمونه باید حالتی از امور باشد که مستمراً درحال تغییر است، به عبارت دیگر نمونه باید مادهٔ درحال سیلانی باشد که برای آن هیچ نقطهٔ ثبات یا کانون ارجاعی نتوان قائل شد. براساس چنین حالتی از امور باید نشان دهیم که چگونه در هر نقطه، کانونهایی پدید آمده و دیدگاههایی ثابت و آنی را تحمیل می کند. بدین ترتیب این امر مسئله‌ای مربوط به ادراک قیاسی خودآگاهانه، طبیعی، یا سینمایی است.[۱۴] اما سینما شاید از امتیاز بزرگی برخوردار باشد: چون فاقد هرگونه کانون ثبات یا محدودیت است. قطعات متحرکی که سینما پدید می آورد به گونه‌ای هستند که از حرکت سینما در جهت معکوس مسیری که در ادراک طبیعی طی می شود، جلوگیری نمی کنند. سینما به جای آنکه از حالت بی کانونِ امور به سوی ادراک کانون دار حرکت کند می تواند به سوی حالت بی کانون امور بازگردد و به آن نزدیکتر شود. این حالت، از دیدگاه کلی در نقطهٔ مقابل آنچه پدیدار شناسی مطرح می کند، قرار دارد. برگسون حتی در انتقاد به سینما بیش از آنچه خود می پنداشت با آن از در موافقت و سازگاری درآمده بود. این نکته در فصل اول کتاب **ماده و حافظه**[۱۵] که از فصول درخشان کتاب اوست، مشهود است.

ما درواقع خود را با نمود جهانی روبه‌رو می بینیم که در آن، تصویر برابر با حرکت است. می توان هر آنچه را ظاهر و نمودار می شود «تصویر» نامید. حتی نمی توان گفت که تصویری بر تصویر دیگر اثر می گذارد یا در مقابل تصویر دیگری واکنش نشان می دهد. هیچ شئ متحرکی وجود ندارد که از حرکت انجام شده متمایز باشد، و هیچ شئ حرکت داده شده‌ای وجود ندارد که از حرکت دریافت شده قابل تمیز باشد. همه چیز، و درواقع همهٔ تصاویر، از کنشها و واکنشهایشان غیرقابل تشخیص هستند: این تغییر جنبهٔ جهانی دارد. هر تصویر تنها طریقی است که تغییرات از رهگذر آن در هر سو و جهت، در سرتاسر پهنهٔ جهان گسترش می یابند. «هر تصویر در یک زمان بر تمامی وجوه عناصر تصاویر دیگر تأثیر گذاشته و در مقابل دیگر تصاویر واکنش نشان می دهد.[۱۶]» «حقیقت آن است که حرکتهای ماده چنانچه در هیئت تصاویر بدانها نظر شود بسیار روشن و مشخص هستند و هیچ نیازی نیست در حرکت به دنبال چیزی فراتر از آنچه می بینیم، باشیم.[۱۷]» هر اتم، تصویری است که ابعاد آن تا حوزه کنشها و واکنشهای آن گسترش می یابد. بدن من یک تصویر است و از اینرو مجموعه‌ای است از کنشها و واکنشها. چشم و مغز من نیز بخشهایی از بدن من و در عین

حال تصویر هستند. مغز من چگونه می تواند تصاویر را در خود بگنجاند حال آنکه خود تصویری است در میان سایر تصاویر؟ تصاویر خارجی بر من اثر می گذارند، حرکت را به من منتقل می کنند و من نیز حرکت می کنم: تصاویر چگونه می توانند در شعور من جای داشته باشند درحالی که من، خود نیز تصویر، یعنی حرکت هستم؟ آیا می توان در این سطح، از نفس چشم، مغز و بدن سخن گفت؟ هرگاه چنین کنیم صرفاً برای سهولت فهم است زیرا به شناخت هیچ پدیده‌ای نمی توان بدین طریق دست یافت. تمامی اندامهای من تقریباً حالتی گازی شکل دارند. چرا که بدن مجموعه‌ای از مولکولها واتمهایی است که لحظه به لحظه نو می شوند. آیا اصلاً از اتم می توان سخن به میان آورد؟ اتمها نیز از جهان و از تأثیرات درون اتمی قابل تشخیص نیستند[18]. در چنین شرایطی تشخیص اجسام جامد در درون اتم بسیار دشوار است. در اتم، جهانی از تغییر، حرکت موجی و جنبش نوسانی همگانی وجود دارد: هیچ محور، کانون، سمت چپ یا راست، بالا یا پایین و ویژگیهایی از این قبیل برای آن متصور نیست.

این مجموعهٔ نامحدود تصاویر نوعی قلمرو ذهنیت[19] را تشکیل می دهند. تصاویر فی نفسه در همین قلمرو قرار دارند و ماده، ذات و نفسِ همین تصاویر است: ماده، چیزی پنهان شده در فراسوی تصویر نیست بلکه یگانگی مطلق تصویر و حرکت است. یگانگی تصویر و حرکت ما را بی درنگ به استنباط این نکته رهنمون می شود که تصویر متحرك و ماده نیز یکسان هستند. بنابراین می توان گفت که بدن ما تصویر یا ماده است[20]. تصویر متحرك و مادهٔ درحال سیلان دقیقاً چیزی واحد هستند.[21] بدین ترتیب آیا جهان مادی، جهان افزاروارگی[22] است؟ نه، زیرا (همان طور که از کتاب تکامل خلاق[23] برمی آید) افزاروارگی، نظامهای بسته یا، نظامهایی متشکل از کنشهای تماسی، و قطعات آنی[24] غیر متحرك را شامل می شود. دستگاههای بسته و مجموعه‌های نامحدود بی تردید از جهان یا قلمرو ذهنیت منقطع شده‌اند و به واسطهٔ خارجی بودن، نسبت به اجزای جهان، امکان وجود می یابند. جهان، واحد نیست بلکه یك مجموعهٔ نامحدود است. قلمرو ذهنیت چیزی نیست جز حرکت (صورت حرکت) که در میان اجزای یك دستگاه یا میان اجزای یك دستگاه با دستگاه دیگر ایجاد می شود، آنها را جملگی در نوردیده و به تحرك و جنبش وامی دارد و بدانها شرایطی می بخشد که از تبدیل شدن به دستگاههایی مطلقاً بسته، باز می مانند. بنابر این قلمرو ذهنیت، حوزه‌ای خاص است و علی رغم برخی ابهامات اصطلاح شناختی در آثار برگسون، حوزه‌ای نامتحرك و آنی نیست بلکه قطعه یا چشم اندازی متحرك و گذراست. این حوزه، واحدی زمانی ـ مکانی است زیرا زمانِ حرکت آن در هر لحظه جزئی از خود آن است. سلسله‌ای نامحدود از این واحدها یا حوزه‌های متحرك وجود دارد که در واقع نمودهای متعدد همان قلمرو است و با توالی حرکات در جهان متناظر است[25]. این قلمرو نیز از نمودهای آن متمایز نیست. در اینجا نه افزاروارگی که ماشین وارگی[26] در کار است. جهان مادی یا قلمرو ذهنیت، اجتماع ماشین وار تصاویر متحرك است.[27] در اینجا

برگسون به نحوی شگفت انگیز از عصر خود پیشی گرفته است: جهان، فی نفسه سینمایی است فراسینما[۲۸]؛ این نظر، دربردارندهٔ دیدگاهی درباب سینماست که کاملاً با آنچه برگسون در انتقاد صریحش بیان می دارد، متفاوت است.

اما چگونه می توان از تصاویری سخن به میان آورد که نه برای کسی و نه خطاب به کسی هستند؟ چگونه می توان از ظاهر شدن سخن گفت درحالی که چشمی درکار نیست؟ این امر دست کم به دو دلیل ممکن است. نخست به این دلیل که تصاویر را از چیزهایی که جسم می پنداریم، تمیز می دهیم. درواقع ادراك و زبان ما میان اجسام، کیفیات و کنشها تمایز قائل می شود و آنها را به ترتیب تحت عناوین اسم، صفت و فعل طبقه‌بندی می کند اما کنشها، به معنای دقیق کلمه، حرکت را با انگارهٔ مکانی موقتی که حرکت به سوی آن جهت گیری شده یا انگارهٔ نتیجه‌ای که به بار می آورد جایگزین کرده‌اند. کیفیت، حرکت را با انگارهٔ حالتی جایگزین کرده است که در ضمن بقا، در انتظار تبدیل به حالتی دیگر است. جسم، حرکت را با انگارهٔ موضوعی که باعث حرکت می شود یا انگارهٔ شئ تحت آن، ایدهٔ مرکبی که آن را حمل می کند جایگزین ساخته است[۲۹]. این تصاویر در جهان (به صورت تصاویر کنشی، تصاویر عاطفی و تصاویر ادراکی) شکل می گیرند. ظهور این تصاویر به شرایط جدیدی بستگی دارد و به طور موقت نمی توانند ظاهر شوند. تنها حرکات را به صورت موقت داریم که برای تشخیص آنها از آنچه هنوز بدان تبدیل نشده‌اند، آنها را تصاویر می نامیم. اما این دلیل سلبی[۳۰] کافی نیست. دوم؛ دلیل اثباتی آن

اینشتین

است که قلمرو ذهنیت، سراسر از نور ساخته شده و مجموعهٔ حرکات، کنشها و واکنشها، نوری است که انتشار می یابد «و بی آنکه اتلاف شود یا مقاومتی در مقابل آن صورت گیرد در همه جا پراکنده می شود»[۳۱]. یگانگی تصویر و حرکت از یگانگی ماده و نور نشئت می گیرد. تصویر، حرکت است به همانگونه که ماده نور است. برگسون بعدها درکتابی تحت عنوان استمرار و مقارنه[۳۲] اهمیت نظریهٔ نسبیت را در زمینهٔ انعکاس شعاعهای نوری، شعاعهای صلب، اشکال نورانی، «واشکال سه بعدی یا هندسی» نشان می دهد: «با توجه به نظریهٔ نسبیت، شکل نوری شرایط خود را بر شکل صُلب تحمیل می کند[۳۳]». اگر اشتیاق عمیق برگسون را به خلق فلسفه‌ای به عنوان فلسفهٔ علم جدید (نه به معنای تأمل دربارهٔ علم که در واقع نوعی معرفت شناسی است بلکه به معنای خلق مفاهیمی مستقل که قادر باشند با نشانه‌های جدید علم متناظر باشند) به یادآوریم، می توانیم درك کنیم که رویارویی او با انیشتین اجتناب ناپذیر بوده است. اولین جنبهٔ این رویارویی، تأیید انتشار یا

پراکندگی نور در سراسر قلمرو ذهنیت است. درتصویر متحرك اثری از اجسام یا شعاعهای صلب نیست بلکه تنها شعاعها یا اشکال نورانی وجود دارند. واحدهای مکانی ـ زمانی چنین اشکالی هستند که فی نفسه همان تصاویرند؛ و اگر بر هیچ کس یا هیچ چشمی آشکار نمی شوند از آنجاست که نور انعکاس نیافته یا حرکت آن (در اثر یك مانع) متوقف شده است و

> قطعات متحرکی که سینما پدید می آورد به گونه‌ای هستند که از حرکت سینما در جهت معکوس مسیری که در ادراك طبیعی طی می شود، جلوگیری نمی کنند.

نور اگر در حرکت باشد و «چیزی در تقابل با آن قرار نگیرد هرگز... آشکار نمی شود[۳۴]»، به عبارت دیگر چشم در خود اشیاست یعنی در درون تصاویر نوری. «عکاسی در صورت وجود در درون اشیا و تمامی نقاط مکانی صورت می پذیرد...»

این دیدگاه مغایر با کل سنت فلسفی است که نور را درکنار روح قرار می داد و شعور را با رقه‌ای از نور می دانست که اشیا را از تاریکی ذاتی بیرون می کشد. پدیدار شناسی همچنان سخت به این سنت کهن معتقد است: اما به جای آنکه نور را نوری درونی به شمار آورد آن را در جهان خارج مطرح می کند؛ گویی شعور، شعاعی از نور یك لامپ است (شعور در کلیت خود، آگاهی نسبت به اشیاست...). اما به عقیدهٔ برگسون مسئله دقیقاً معکوس است. اشیا فی نفسه نورانی اند بی آنکه چیزی آنها را نورانی سازد: «شعور در کلیت خود شئ است». شعور را نمی توان از اشیا یا تصاویر نوری تمیز داد. در اینجا با شعوری سروکار داریم که درهمه جا فیضان می یابد و در عین حال منبعش را آشکار نمی سازد: شعور عکسی است که قبلاً از همهٔ اشیا و تمامی نقاط مکانی گرفته شده اما شفاف و نامرئی است. در نتیجه هرگاه شعور بالفعل درمکانی خاص و در قلمرو ذهنیت پدید آید به دلیل آن است که تصاویری بسیار خاص در جایی متوقف شده، یا نور را منعکس ساخته و در واقع به صورت صفحهٔ سیاهی در آمده‌اند که قاب فاقد آن بوده است[۳۵]. خلاصه آنکه شعور، نور نیست بلکه مجموعهٔ تصاویر است، یا نور عین شعور و ذاتی ماده است. در باب آگاهی از واقعیت، شعور تنها در حکم همان جسم کدری است که بدون آن «نور دائماً نشر و گسترش می یابد بی آنکه منبعش هرگز آشکار شود.» از این دیدگاه میان برگسون و پدیدارشناسی اختلافی اساسی وجود دارد.[۳۶]

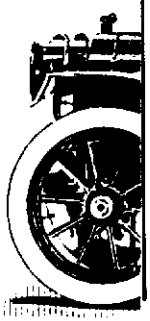
بدین خاطر می توان گفت که قلمرو ذهنیت یا قلمرو ماده، مجموعه‌ای از تصاویر متحرك یا مجموعه‌ای از شعاعها یا اشکال نوری یا سلسله‌ای از واحدهای مکانی ـ زمانی است.

۲ـ از تصویر متحرك تا گونه‌های آن

در این جهان بی کانون که هر چیز بر چیزهای دیگر اثر می گذارد، چه روی داده و چه ممکن

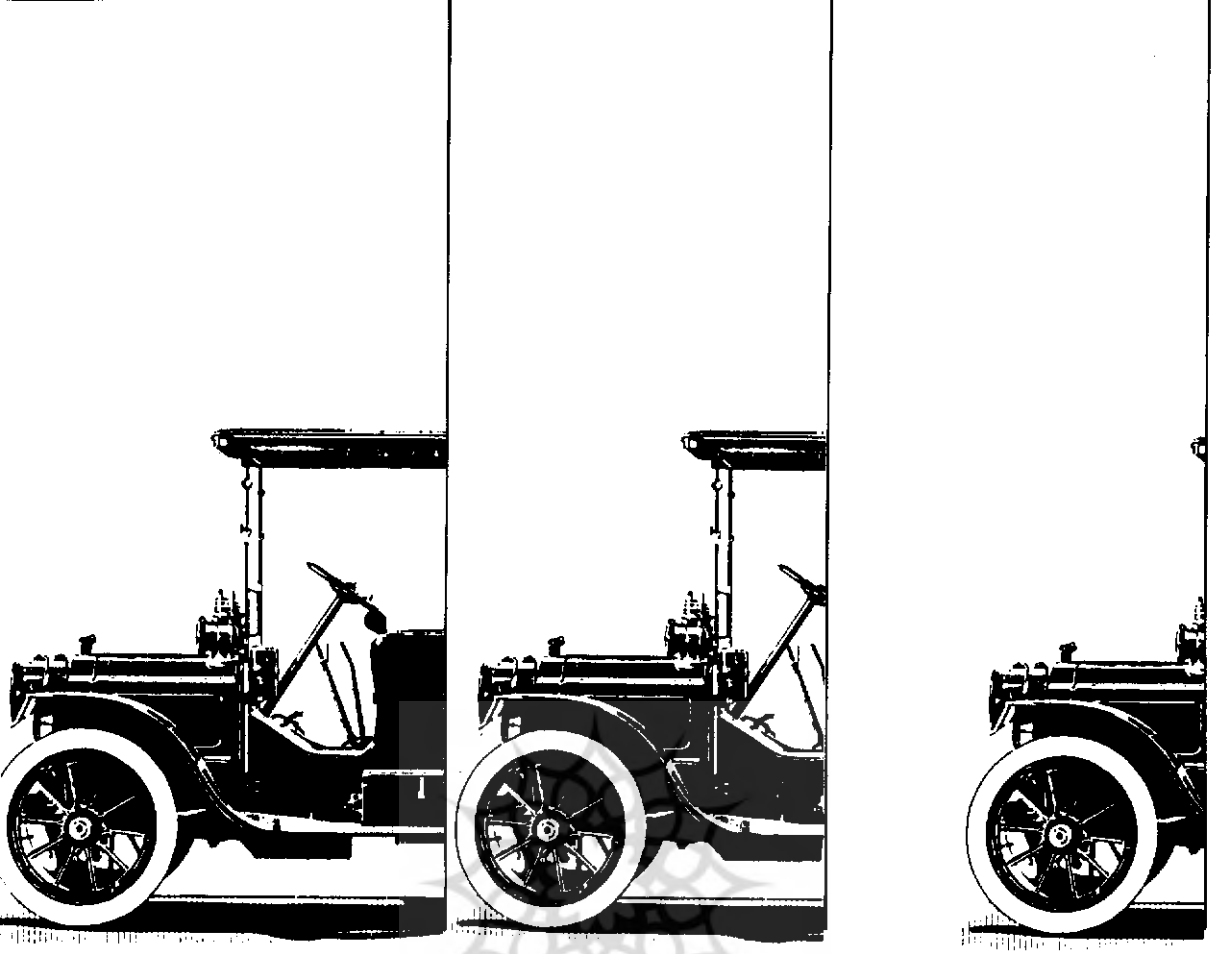
است روی دهد؟ برای دریافت آنچه حادث می شود نباید به دنبال عاملی متفاوت با ماهیتی دیگر باشیم. بنابراین آنچه واقع می شود از این قرار است: در هر نقطه‌ای از قلمرو ذهنیت وقفه‌ای ـ فاصله‌ای میان کنش و واکنش پدید می آید. آنچه برگسون در پی آن است حرکات و وقفه‌های میان حرکات است که به مثابهٔ واحدهای مجزا عمل می کنند. این دقیقاً همان چیزی است که ژیگاورتوف براساس برداشت مادی گرایانه‌اش از سینما درپی آن بود[۳۷]. پدیدهٔ وقفه تنها تا زمانی امکان وجود دارد که قلمرو مورد نظر، زمان را دربرگیرد. در نظر برگسون همین وقفه‌ها کافی است تا یك نمونه از تصاویر را در میان دیگر تصاویر مشخص کند ـ اما این نمونه، نمونهٔ بسیار ویژه‌ای است که همان تصاویر یا مواد زنده‌اند. در دیگر تصاویر، تمامی وجوه و تمامی اجزا نسبت به یکدیگر کنش و واکنش نشان می دهند ولی در اینجا با تصاویری سروکار داریم که کنشها تنها بر یك وجه یا برخی از اجزا تأثیر گذارده و واکنشها نیز از جانب یا در درون دیگر اجزا صورت می پذیرد. این تصاویر، تصاویر چهار وجهی[۳۸] نامیده می شوند و از همان آغاز، وجه اختصاصی آنها که بعداً وجه‌پذیرا یا حسی نامیده می شود تأثیری شگرف بر تصاویر تأثیرگذار یا تحریکات دریافتی دارد. چنین می نماید که این وجه، برخی تصاویر را از میان تمامی تصاویر دیگر جهان که با یکدیگر تناسب داشته یا برهم تأثیر می گذارند، جدا می کند. در اینجاست که نظامهای بسته امکان وجود می یابند. موجودات زنده «امکان می یابند که از میان این نظامها عبور کنند. تأثیرات به اصطلاح خارجی آنها ـ یا تصاویر جدا شده ـ که در این نظامها بی اثر است، نیز به دلیل جدا ماندگی به ادراکات تبدیل می شوند»[۳۹]. اگر بخواهیم این فرایند را دقیقاً توصیف کنیم باید آن را قاب بندی بنامیم: برخی کنشها قاب بندی و متمایز می شوند و از این جهت قابل پیش بینی و پیشگیری هستند. واکنشهای انجام شده نیز از آن پس با کنش تحمیلی پیوند مستقیم نخواهند داشت. این واکنشها، به دلیل وجود وقفه، واکنشهایی تأخیری هستند که فرصت خواهند داشت عناصر خود را انتخاب کرده و سازمان دهند، یا آنها را در حرکت جدیدی که استنتاج آن تنها از طریق طولانی کردن تحریك دریافتی امکان پذیر نیست، وحدت بخشند. این واکنشها که چیزی غیرقابل پیش بینی یا جدید پدید می آورند در نامگذاری دقیق «کنش» نامیده می شوند. بدین ترتیب تصویر زنده «با توجه به حرکت دریافتی، ابزار تجزیه وتحلیل؛ و با درنظر گرفتن حرکات انجام شده، ابزار انتخاب است[۴۰]». تصاویر زنده نسبت به پدیدهٔ وقفه یا فاصلهٔ میان حرکت دریافتی و حرکت انجام شده، تنها از همین امتیاز برخوردارند و به همین جهت به کانونهای عدم تعیّن که در جهان بی کانون تصاویر متحرك شکل می گیرند، تبدیل می شوند.

اگر به جنبهٔ دیگر قضیه یعنی جنبهٔ نورانی قلمرو ماده نگاه کنیم این بار می توان گفت که تصاویر یا مواد زنده صفحهٔ سیاهی را تشکیل می دهند که قاب فاقد آن بوده و از ظاهر شدن تصویرِ تأثیرگذار (عکس) جلوگیری می کرد. این بار شعاع یا تصویر نوری به جای آنکه در تمامی جهات نشر و گسترش یابد «بی آنکه با مقاومتی روبه‌رو شود و یا روبه نقصان نهد» بر اثر



برخورد با یك مانع ـ که حائلی ماورایی[۲۱] است ـ و انعکاس، تغییر مسیر خواهد داد. تصویری را که تصویر زنده منعکس ساخته دقیقاً همان است که ادراك نامیده می شود. این دو جنبه دقیقاً مکمل یکدیگر خواهند بود بدین معنا که تصویر خاص یا تصویر زنده به نحوی پایدار کانون عدم تعین یا صفحهٔ سیاه خواهد بود. بدین ترتیب وجود یك نظام دوگانهٔ مرجع تصاویر، نتیجهٔ بنیادینی است که از نکتهٔ فوق به دست می آید. ابتدا نظامی وجود دارد که هر تصویر در آن مستقلاً تغییر می کند و تمامی تصاویر به مثابهٔ تابعی از یکدیگر در تمامی وجوه و اجزای خود نسبت به هم کنش و واکنش نشان می دهند. اما به این نظام، نظام دیگری افزوده می شود که در آن تمامی تصاویر اساساً به خاطر یك تصویر واحد که کنش دیگر تصاویر را بر روی یکی از وجوه خود پذیرا می شود و در یکی از وجوه دیگر نسبت به آن واکنش نشان می دهد، تغییر می کنند[۲۲].

کار ما با ماده ـ حرکت ـ تصویر به همین جا ختم نمی شود. برگسون همواره می گوید که درك ما منوط به در اختیار داشتن مجموعهٔ تصاویر است. تنها در این قلمرو است که وقفه ای واقعی در میان حرکات امکان وجود می یابد؛ و مغز آدمی چیزی نیست جز همین وقفه میان یك کنش و واکنش. بی تردید مغز، کانون تصاویری که بتوان کار را از آن آغاز کرد نیست بلکه خود در میان سایر تصاویر، تصویر خاصی تشکیل می دهد. مغز، در واقع، در جهان بی کانون نوعی کانون عدم تعین تشکیل می دهد. اما



برگسون تقریباً بلافاصله در کتاب ماده و حافظه با ارائهٔ تصویر مغزی، حالتی بسیار پیچیده و سازمان یافته از حیات را مطرح می سازد. دلیل این امر آن است که برگسون در این کتاب حیات را یک مسئلهٔ محوری نمی داند (او در تکامل خلاق نیز به حیات توجهی جدی مبذول می دارد اما از دیدگاه دیگری بدان می نگرد). به هر حال پر کردن فواصلی که برگسون بنابه میل خود خالی گذاشت دشوار نیست. فرد حتی در ابتدایی ترین شکل حیات می تواند وقفه های خرد را مجسم کند. هرچه حرکات سریعتر باشند وقفه های میان آنها کوچکتر است. افزون براین، زیست شناسان از نوعی «آبگوشت اولیه[۲۳]» سخن می گویند که وجود حیات را ممکن ساخته است. در آبگوشت اولیه اشکال خاصی از ماده تحت عنوان راست گردان[۲۴] و چپ گردان[۲۵] وجود داشته و نقش اساسی ایفا کرده اند. در اینجاست که طرح کلی محورها ـ چپ و راست، بالا و پایین ـ در جهان بی کانون پدیدار می شود. از اینرو وجود وقفه های خرد را حتی در آبگوشت اولیه نیز می توان تصور کرد. به اعتقاد زیست شناسان، این پدیده ها آن گاه که زمین هنوز بسیار داغ بود نمی توانستند پدید آیند. بنابراین می توان آرامتر شدن قلمرویی از ذهنیت را تصور کرد که با اولین حائلهای ماورایی و نخستین صفحات جلوگیری کننده از پراکندگی نور، همبستگی دارد. در اینجاست که اولین طرحهای جامدات یا اجسام صلب و هندسی امکان وجود می یابد. سرانجام همان طور که برگسون می گوید همان فرایند تکاملی که ماده را

در هیئت اجسام جامد سازمان می دهد، تصویر را به صورت ادراکی، ساخته و پرداخته‌تر ـ که اجسام صلب را مصادیق خود قرار داده ـ سازمان خواهد داد.

شئ و ادراك شئ (تصویر شئ) هر دو یك پدیدهٔ واحد اما وابسته به دو نظام ارجاعی متفاوت هستند. شئ، فی نفسه و تا آنجا که با کنش دیگر تصاویر کاملاً در ارتباط است یا بی واسطه بر آنها تأثیر می گذارد، تصویر است. اما ادراك شئ، تصویری است که به تصویر مشخص دیگری که آن را قاب بندی می کند مربوط بوده و تنها کنش مختصری از آن را در خود محفوظ می دارد و به طور غیرمستقیم نسبت بدان واکنش نشان می دهد. ادراك، بنابر این تعریف، هرگز چیزی جز آنچه شئ هست یا بیش از آن نخواهد بود: بلکه در سطحی نازلتر از خود شئ قرار می گیرد[۲۶]. آنچه ما از شئ درك می کنیم همان شئ است منهای آنچه به مثابهٔ تابعی از نیازها طرف توجه ما واقع نمی شود. در اینجا منظور از اجزای مورد نیاز یا توجه، آن خطوط و نقاطی است که از شئ به منزلهٔ تابعی از قدرت دریافت کننده محفوظ می داریم و نیز کنشهایی است که به عنوان تابعی از واکنشهای تأخیری که قادر به انجام آنها هستیم، اختیار می کنیم. ادراك که در واقع شیوهٔ تشخیص اولین لحظهٔ عینیت یافته ذهنیت است، از ماهیتی تقلیلی برخوردار است. ادراك، شئ را از آنچه طرف توجه واقع نمی شود، تفریق می کند. اما شئ باید در قالب ادراکی جامع، بی واسطه و منتشر نمودار شود. شئ، تصویر است و از این دیدگاه ادراك می شود و تمامی اشیای دیگر را تا آنجا که با تمامی وجوه و اجزا در معرض کنشهای آنها قرار می گیرد یا نسبت به آنها واکنش نشان می دهد، ادراك می کند. یك اتم، بی نهایت بیش از ما ادراك می کند و می توان گفت یك اتم در گسترده‌ترین حد ممکن، تمام جهان را ادراك می کند. دامنهٔ ادراك آن از نقطه‌ای که کنشهایی آن را متأثر می سازند آغاز می شود و تا نقطه‌ای که کنشهای آن گسترش می یابند، ادامه پیدا می کند. به‌طور خلاصه می توان گفت که اشیا و فهم اشیا هر دو ادراك هستند اما اشیا، ادراکاتی سراسر عینی و فهم اشیا، ادراکاتی ناقص همراه با پیشداوری محدود و ذهنی است.

سینما همچون الگوی خود، از ادراك ذهنی ـ طبیعی برخوردار نیست، چون تحرك کانونها و تغییرپذیری قاب بندی های آن، همواره آن را به سمت بازگشت به حالت نواحی وسیع بی کانون و بی قاب سوق می دهد. به همین دلیل سینما به بازگشت به نظام اولیهٔ تصویر متحرك یعنی جهانی با ادراکی جامع، عینی و منتشر گرایش دارد. در واقع جهت حرکت سینما در هر دو سوست. یعنی از آن دیدگاهی که ذهن ما به طور موقت به تسخیر آن درمی آید و از حالت ادراك جامع و عینی که از خود شئ غیرقابل تمیز است، به ادراك ذهنی که تنها بواسطهٔ تقلیلی بودن یا محو شدن، از خود شئ قابل تشخیص است، حرکت می کنیم. در واقع ادراك به مفهوم دقیق آن همین ادراك تك کانونی[۲۷] ذهنی است؛ و سینما اولین تجسم تصویر متحرك است، و آن گاه که این تصویر متحرك به یك کانون عدم تعین مربوط می شود به تصویر ادراکی تبدیل می گردد.

اما نباید تصور کرد که کل فرایند سینمایی

تنها از نوعی تقلیل (نسبت به شئ اصلی) حاصل می شود. عامل دیگری نیز درکار است. هنگامی که جهان تصاویر متحرك با یکی از این تصاویر خاص که در آن کانونی تشکیل می دهند ارتباط می یابد، جهان (تصاویر متحرك) خمیده شده و برای دربرگرفتن آن، سازمان می یابد. ما به حرکت خود از جهان به سوی کانون ادامه می دهیم اما جهان حالت انحنا به خود گرفته، تبدیل به محیط شده وحد و مرز پیدا کرده است[۴۸]. ما همچنان در مرحلهٔ تصویر ادراکی هستیم اما درعین حال به مرحلهٔ تصویر کنشی نیز قدم نهاده‌ایم. در واقع ادراك، تنها یك روی وقفه‌ای است که قبلاً ذکر شد و کنش، روی دیگر آن است. آنچه کنش خوانده می شود در مفهوم دقیق کلمه واکنش تأخیری کانون عدم تعیّن است. این کانون تنها قادر به انجام کنش است ـ کنش به مفهوم سازمان دادن پاسخی غیر منتظره ـ زیرا تنها، تحریك بر روی یك وجه ممتاز را ادراك و دریافت کرده و مابقی را حذف کرده است. تمامی این فرایند یادآور این نکته است که ادراك در کلیت خود اساساً حرکتی ـ حسی است. بدین معنا که ادراك به همان میزان که به کانونهای حسی مربوط است به کانونهای حرکتی نیز وابسته است و این امر، پیچیدگی روابط آنها را نشان می دهد[۴۹]. هرگاه جهان به دور کانون ادراکی انحنا پیدا کرده باشد این امر ابتدا از نقطه نظر کنش که ادراك از آن جدایی ناپذیر است، صورت پذیرفته است. با انحنا پیدا کردن جهان، اشیای ادراك شونده، وجه متغیر خود را متوجه «من» می کنند و در همان زمان واکنش تأخیری من که به کنش تبدیل شده، به کارگیری آنهارا فرا می گیرد.

مسافت در واقع شعاعی است که از محیط تا کانون امتداد می یابد: اشیای مورد ادراك به واسطهٔ کنشی که به فرد دارند و همزمان با آن به واسطهٔ کنشی که احتمالاً فرد بر آنها دارد ـ تا از طریق کاهش یا افزایش مسافت با آنها ارتباط برقرار کرده یا از آنها اجتناب کند ـ درك می شوند. بدین ترتیب مسافت در اینجا همان پدیدهٔ وقفه است که در کنش من برحسب زمان و در ادراك من برحسب مکان بیان می شود. هرچه واکنش از واکنش بی واسطه دورتر شود و به کنشی احتمالی تبدیل شود، ادراك دورتر و انتظاری تر گردیده و از کنش واقعی تهی تر می شود. «در مقیاس دقیقی که در آن، کنش بنیاد زمان است، ادراك بنیاد مکان محسوب می شود»[۵۰].

بنابر این دومین مظهر تصویر متحرك، تصویر کنشی است. در اینجا فرد به طور نامحسوس از ادراك به کنش گذر می کند. عمل مورد نظر، حذف، انتخاب و قاب بندی نیست بلکه انحنا پیدا کردن جهان است که به طور همزمان کنش واقعی اشیا را بر ما و کنش محتمل ما را بر اشیا سبب می شود. این دومین جنبهٔ عینیت یافتهٔ ذهنیت است. درست همان گونه که ادراك میان حرکت و اجسام (اسامی) یا به‌عبارت دیگر میان حرکت و اشیای صلب که به عنوان اجسام در حرکت یا اشیای حرکت داده شده عمل می کنند ارتباط برقرار می سازد؛ کنش، حرکت را به اعمال (افعال) که طرحی برای نهایتی یا نتیجه‌ای فرضی خواهند بود مربوط می کند.[۵۱]

اما وقفه تنها به اختصاص یافتگی دو وجه محدود یعنی وجه ادراکی و وجه کنشی منحصر

نیست، بلکه در میان آن نیز چیزی وجود دارد. عاطفه چیزی است که وقفه را اشغال می کند بی آنکه چیزی بدان اضافه کند یا آن را لبریز کند. عاطفه در کانون عدم تعیّن یا به عبارت دیگر در ذهن میان ادراکی ـ که از برخی جهات ناراحت کننده است ـ و کنشی تردیدآمیز، در نوسان است. عاطفه در واقع انطباق ذهن و شیٔ است. به عبارت دیگر عاطفه طریقی است که در آن، ذهن خود را از درون، ادراك، تجربه و احساس می کند (سومین جنبهٔ عینیت یافتهٔ ذهنیت)[۵۲]. عاطفه، حرکت را به کیفیتی ماندگار (صفت) مربوط می سازد. در واقع کافی نیست که تصور کنیم ادراك ـ به دلیل وجود مسافت ـ از رهگذر نادیده گرفتن آنچه بدان اعتنا نمی کنیم، اموری را که طرف توجه و علاقه ماست محفوظ داشته یا منعکس می کند. بخشی از حرکات خارجی که ما بناچار جذب یا منعکس می کنیم و خود را به درون اشیای ادراکی یا کنشهای ذهنی منتقل نمی کنند تا حدی مبین انطباق ذهن و شیٔ در یك کیفیت محض هستند. تصویر عاطفی، تجسم نهایی تصویر متحرك است. چنانچه تصویر عاطفی را نتیجهٔ نوعی نقصان در دستگاه ادراك کنشی به حساب آوریم به خطا رفته ایم. تصویر عاطفی سومین تصویر کاملاً ضروری است. چرا که موجودات زنده یا کانونهای عدم تعین، یکی یا برخی از وجوه یا کانونهای وجود خود را به بهای محکوم ساختن آنها به عدم تحرك، به اندامهای دریافت کننده اختصاص داده و در عوض فعالیت خود را به اندامهای واکنش که در نتیجهٔ تخصیص یافتگی مزبور رهایی یافته اند، محول ساخته اند. هنگامی که بعد دریافت کننده و نامتحرك، به جای آنکه حرکتی را منعکس سازد آن را جذب کند، فعالیت قادر نیست تنها از طریق «میل» یا «تلاش» که جایگزین کنشی شده که به طور موقت یا موضعی انجام آن ناممکن شده، واکنش نشان دهد. این نکته، منشأ توصیف شگفت انگیزی است که برگسون از عاطفه، به مثابهٔ نوعی گرایش حرکتی در یك عصب حسی یا به عبارت دیگر تلاشی حرکتی در یك صفحهٔ دریافت کنندهٔ نامتحرك، به دست می دهد[۵۳].

بنابراین میان عاطفه و حرکت در مفهوم کلی نوعی ارتباط برقرار است که می توان آن را به ترتیب زیر بیان کرد: حرکت انتقالی در انتشار مستقیم خود تنها با وقفه ای که به حرکت دریافت شده و به حرکت انجام شده تخصیص یافته و به یك معنا ممکن است این دو حرکت را ناموافق سازد، گسیخته نمی شود. جایگاه عاطفه میان این دو حرکت است که، رابطهٔ آنها را قوام مجدد می بخشد. اما باید در نظر داشت که حرکت برای تبدیل به حرکت بیانی یا تغییر کیفی در عاطفه، از حرکت انتقالی یا گرایش محض به حرکت یك عنصر غیرمتحرك، باز می ایستد. بدین ترتیب حیرت انگیز نیست که در تصویر وجودی ما چهره است که با عدم تحرك نسبی و اندامهای دریافت کنندهٔ خود، حرکات بیانی را آشکار می سازد، حال آنکه این حرکات در بقیهٔ اندامهای ما غالباً پوشیده باقی می مانند. تصاویر متحرك با توجه به همهٔ جوانب به سه نوع تقسیم می شوند که به یك کانون عدم تعین به مثابهٔ تصویر خاص وابسته اند: تصاویر ادراکی، تصاویر کنشی و تصاویر عاطفی؛ و هر یك از ما یا هریك از این تصاویر خاص یا کانونهای

«ممکن به امکان خاص» چیزی بجز اجتماع این سه تصویر یعنی شکل به هم پیوستهٔ تصاویر ادراکی، تصاویر کنشی و تصاویر عاطفی نیست.

۳ـ برهان معکوس

چگونه با از میان برداشتن این سه گونه می توان خطوط تفاوت این سه نوع تصویر را پی گرفت و کوشید قالب یا تصویر متحرک را آن گونه که فی نفسه هست درحالت خلوص و بی کانونی، در نظام اولیهٔ تغییر و دگرگونی، درحالت هیجان و شادی و هنگامی که هنوز هیچ کانون عدم تعینی آن را پریشان نساخته دوباره کشف کرد؟ چگونه می توان از خود رها شده و خودخویش را فنا کنیم؟ تلاش برای رهایی از خویش همان تلاش حیرت انگیزی است که بکت[۵۴] در اثر سینمایی خود تحت عنوان فیلم با همراهی باستر کیتون[۵۵] به عمل آورد، بکت با بیان «esse est percipi»، بودن همان ادراك شدن است»، نظر برکلی[۵۶] اسقف ایرلندی را در باب پندار می پذیرد. اما به فرض آنکه یك ادراك، حداقل مادام که ما زنده‌ایم ماندگار بماند آیا می توان از شادی ادراك کردن و ادراك شدن فرار کرد و از آن مهیبتر آیا می توان از ادراك خویش خلاصی جست؟ بکت برای طرح مسئله و به دست دادن راه‌حل، دستگاهی از قراردادهای مادهٔ سینمایی پدید می آورد. ولی به نظر ما جهات و طرحهایی که او عرضه می کند و لحظاتی را که در فیلم متمایز می سازد تنها تا نیمه راه آشکار ساختن نیت او پیش می روند[۵۷]. سه موقعیتی که او مشخص کرده به قرار زیر است: در موقعیت اول بازیگر O به سمت جلو هجوم می برد و درحالت افقی در امتداد یك

سینما دانش مکنون و آگاهی ثانویه را جایگزین شرایط ادراك طبیعی می سازد.

دیوار پا به فرار می گذارد؛ پس از آن در امتداد یك محور عمودی با چسبیدن به لبهٔ دیوار سعی می کند از پلکانی بالا برود. او «عمل» می کند و این صحنهٔ، درك کنش او یا تصویر کنش اوست که تابع قراردادهای زیر است: دوربین OE از او فقط از پشت و از زاویه‌ای که از ۴۵ درجه تجاوز نمی کند فیلمبرداری می کند؛ هرگاه میدانِ دوربینی که او را دنبال می کند تصادفاً از این زاویه بیشتر شود حرکت (کنش) متوقف و تسار شده و بازیگر دست از کار می کشد، و آن بخش از صورت او را که در معرض دید قرار گرفته مخفی می کند. موقعیت دوم: بازیگر وارد اتاقی شده و از این پس در مقابل دیوار قرار ندارد و زاویهٔ مصونیت دوربین دو برابر شده است ـ ۴۵ درجه در هر طرف یعنی مجموعاً ۹۰ درجه O ۰ (به طور ذهنی) اتاق و اشیا و حیواناتی را که در آنجا هستند ادراك می کند درحالیکه OE (به طور عینی) شخص O، اتاق و محتویات آن را ادراك می کند. این عمل در حقیقت درك ادراك یا تصویر ادراك است که تحت نظامی دوگانه در یك دستگاه دوگانهٔ ارجاع منظور نظر قرار می گیرد. دوربین تابع قرارداد باقی می ماند بدین معنا که همچنان در پشت سر

بازیگر قرار دارد و میدان دید آن از ۹۰ درجه تجاوز نمی کند، اما قرارداد دیگری وضع می شود که براساس آن بازیگر باید کلیهٔ حیوانات را بیرون کند وتمام اشیایی را که ممکن است مانند آینه یا حتی قاب عمل کنند کاملاً بپوشاند، به نحوی که ادراك ذهنی از میان رفته و تنها ادراك عینی OE برجای بماند. آن گاه O می تواند در صندلی گهواره‌ای قرار گیرد و درحالی که چشمهایش را روی هم گذاشته به آرامی صندلی را حرکت دهد. اما در این زمان سومین و آخرین موقعیت که بزرگترین خطر را دربردارد آشکار می شود: به پایان رسیدن ادراك ذهنی، دوربین را از محدودیت زاویهٔ ۴۵ درجه رهانیده است. اینك دوربین با احتیاط بسیار میدان دید خود را گسترش می دهد و میدان ۲۷۰ درجهٔ باقی مانده را درمی نوردد. اما هر بار بازیگر را بیدار کرده و او اندکی از ادراك ذهنی را به دست می آورد. او با مچاله شدن، خود را مخفی کرده و می کوشد دوربین را دوباره به جای اول بازگرداند. سرانجام OE با استفاده از بی حالی و کرختی O موفق می شود چهرهٔ او را نشان دهد. دوربین به او نزدیك و نزدیکتر می شود وبدین ترتیب بازیگر O از روبه رو در معرض دید قرار می گیرد. درهمین زمان آخرین قرارداد نیز آشکار می شود: دوربین OE المثنای چهره O است؛ همان چهره، با وصله‌ای برروی یك چشم (بینایی تك چشمی). تنها تفاوتی که میان دوچهره مشهود است حالت رنج آلود چهرهٔ O و حالت گیرای صورت OE است که این دو حالت بیانگر تلاش عاجزانهٔ حرکتی چهرهٔ اول و ظاهر حساس چهرهٔ دیگر است. اینك ما در قلمرو شگرفترین نوع ادراك یعنی ادراك عاطفی قرار داریم که با زایل شدن گونه‌های دیگر ادراك همچنان برجای می ماند. این ادراك، ادراك نفس توسط نفس و به عبارت دیگر تصویر عاطفی است. آیا آن گاه که چهرهٔ المثنی به عدم می پیوندد، همه چیز حتی صندلی گهواره‌ای از حرکت باز خواهد ایستاد؟ آنچه از صحنه‌های مذکور برمی آید چیزی جز این نیست: مرگ، بی حرکتی و تاریکی[۵۸].

اما در نظر بکت، سکون، مرگ، عدم وجود حرکت فرد و حالت خوابیدهٔ او به هنگام آرمیدن در صندلی گهواره‌ای که دیگر حتی تکان هم نمی خورد تنها نوعی پایان ذهنی است. این پایان، تنها وسیله‌ای است دربارهٔ نهایتی ژرفتر. مسئله این است که یك بار دیگر به درك جهان پیش از انسان، جهان قبل از ظهور خود ما نایل آییم؛ یعنی آن گاه که برخلاف امروز حرکت تحت نظام تغییر همگانی صورت می پذیرفت و نور بی آنکه نیازی به آشکار شدن داشته باشد، همواره نشر و گسترش می یافت. «بکت» با گام نهادن در طریق امحای تصاویر کنشی، تصاویر ادراکی، وتصاویر عاطفی یك بار دیگر به سوی قلمرو نورانی ذهنیت، قلمرو ماده و گرداب کیهانی تصاویر متحرك آن صعود می کند. او به منظور دستیابی به تصویر متحرکِ مادر، سه‌گونه تصویر را پی می گیرد. یکی از گرایشهای مهم در سینمای اصطلاحاً تجربی، برای تثبیت جایگاه خود، بازآفرینی همین قلمرو بی کانون تصاویر متحرك است. این سینما برای این منظور از وسایل فنی پیچیده‌ای سود می جوید. اما اصالت کار «بکت» در بسنده کردن به خلق دستگاهی نمادین از قراردادهای ساده است که براساس آن سه‌گونه تصویر، پی

پدیدار شناسی از برخی جنبه‌ها در شرایط ماقبل سینمایی باز می ایستد که این خود بیانگر دیدگاه غامض و نامشخص آن است.

در پی مستهلك می شوند. این دستگاه نمادین همان شرطی است که گرایش عمومی سینمای تجربی را امکان پذیر می سازد.

حال مسیر خلاف را برمی گزینیم یعنی از تصاویر متحرك به سوی گونه‌هایی که به‌خود می گیرد حرکت می کنیم. پیش از این چهار نوع تصویر برشمردیم: در ابتدا تصاویر متحرك را ذکر کردیم و گفتیم که این تصاویر با ارتباط به یك کانون عدم تعیّن به سه‌گونه تقسیم می شوند: تصاویر ادراکی، تصاویر کنشی و تصاویر عاطفی. البته بنا به دلایل متعدد ممکن است انواع بسیار دیگری از تصاویر وجود داشته باشد. در واقع قلمرو تصاویر متحرك، قطعهٔ متحرکی از یك کل متغیر یعنی استمرار یا «شدنی همگانی» است. قلمرو تصاویر متحرك، یك مجموعهٔ زمانی ـ مکانی یا چشم اندازی گذراست؛ اما در اینجا، این چشم انداز در زمان واقعی که به هیچ روی با آن قلمرو یا حرکت یکسان نیست، قرار دارد. بدین ترتیب تصاویر، زمانی وجود دارند که تمامی گونه‌های تصویر را دارا باشند. تصاویر غیرمستقیم زمانی، تا آنجا که از مقایسهٔ میان تصاویر متحرك یا از تلفیق تصاویر سه‌گانه (ادراکی، کنشی، عاطفی) حاصل می آیند، از آن جمله‌اند. اما این دیدگاه که تصویر کل را به «مونتاژ» یا زمان مواجههٔ انواع تصاویر وابسته می سازد، تصویر زمانی مستقلی به ما عرضه نمی کند. از سوی دیگر عدم تعین که ممکن است جایگاهی بر سطح تصاویر متحرك به دست آورد، خود می تواند با کل، استمرار یا زمان، ارتباط ویژه‌ای برقرار کند. شاید بتوان آنچه را برگسون «تصویر حافظه‌ای[۵۹]» می نامد تصویر زمانی مستقیم یا نوع دیگری از تصویر زمانی به شمار آورد. اما سؤال این است که در هر حال کدام یك از این تصاویر با تصاویر متحرك تفاوت بسیار دارند؟ بدین ترتیب گونه‌های بسیار و متفاوتی از تصاویر در اختیار ماست که باید از آنها فهرستی تهیه کنیم.

«سی. اس. پی یرس[۶۰]» فیلسوفی است که بیش از هر کسی، در زمینهٔ طبقه‌بندی نظام یافتهٔ تصاویر پیش رفته است. او که بنیان گذار نشانه‌شناسی است آن را با نوعی طبقه‌بندی نشانه‌ها که غنی ترین و دقیقترین طبقه‌بندی موجود است، ترکیب می کند[۶۱]. برما روشن نیست که «پی یرس» چه نوع رابطه‌ای را میان نشانه و تصویر در نظر داشته است. اما آشکار است که تصاویر، نشانه‌ها را پدید می آورند. تا آنجا که به ما مربوط می شود هر نشانه، تصویر خاصی است که نوع تصویر را گاه از نظر ترکیب بندی و گاه به لحاظ پیدایش یا تشکیل آن (یا حتی از نظر زوال) نشان می دهد. بنابراین وجود چندین نشانه ـ حداقل دو نشانه برای هر نوع تصویر ـ قابل تصور است. لازم است میان

طبقه‌بندی تصاویر نشانه‌های خود و طبقه‌بندی استادانهٔ «پی یرس» مقایسه‌ای به عمل آوریم. مسئله این است که چرا این دو طبقه‌بندی حتی در قلمرو تصاویر مشخص نیز با هم انطباق ندارند؟ اما قبل از انجام این تحلیل، از اصطلاحاتی که «پی یرس» برای اشاره به برخی نشانه‌ها وضع کرده مداوماً سود می جوییم. شایان ذکر است که ما گاه معنای این اصطلاحات را حفظ کرده و گاه نیز معنای آنها را تعدیل می کنیم وحتی کاملاً تغییر می دهیم.

کار را با طرح سه نوع تصویر متحرك و تلاش در یافتن نشانه‌های متناظر آنها، آغاز می کنیم. در سینما تشخیص این سه نوع تصویر که پردهٔ سینما را در می نوردند، حتی بدون سود جستن از ملاکهای آشکار و مشخص به سهولت انجام می گیرد. این صحنه از فیلم مردی را که من کشتم[۶۱] ساختهٔ «لوبیچ[۶۲]» نمونه‌ای از تصویر ادراکی است: خیل جمعیت از پشت تا کمر دیده می شود. در صحنه، شکافی باقی می ماند که با پای از دست رفتهٔ یك فرد معلول متناظر است. از این شکاف، افلیج دیگری ـ که او هم پا ندارد ـ مراسم رژه‌ای را تماشا می کند. «فریتس لانگ» در فیلم دکتر مابوزهٔ قمارباز[۶۳] نمونه‌ای مشهور از تصویرکنشی به دست می دهد: «عملی (کنشی) سازمان یافته که از نظر زمانی ومکانی تقطیع شده، همراه با ساعتهای همگاه شده‌ای[۶۵] که تیك تاکشان لحظات وقوع قتل را در قطار مؤکد و برجسته می سازد، اتومبیلی که اسناد سرقت شده را حمل می کند و تلفنی که به «مابوزه» هشدار می دهد.» این مثال نمونه‌ای برجسته از تصویر کنشی است. این نوع تصویر در فیلمهای سیاه[۶۶] شرایطی ممتاز یافته و شکل اعلایش را درکنش کاملاً تقطیع شدهٔ صحنه‌های سرقت مسلحانه پیدا می کند. در فیلم وسترن وینچستر ۷۳[۶۷] ساختهٔ «آنتونی مان[۶۸]» نه تنها تصاویر کنشی بلکه تصاویر ادراکی محض نیز به نمایش در می آید. این فیلم، درامی است از دیدنیها و نادیدنیها و در عین حال حماسهٔ عمل (کنش) است؛ قهرمان تنها بدین دلیل عمل می کند که اولین فردی است که می بیند و پیروزی او نیز تنها از آنجا ناشی می شود که برکنش، وقفه یا تأخیراتی لحظه‌ای تحمیل می کند و از این طریق دیدن همه چیز برایش میسر می شود. در فیلم ژاندارك ساختهٔ «درایر» در صورت ژان و به طور کلی در بسیاری از نماهای درشت چهره، نمونهٔ برجسته‌ای از تصویر عاطفی می توان یافت.

هیچ فیلمی هرگز شامل یك نوع تصویر نیست. به همین دلیل تلفیق سه گونه تصویر را تدوین می نامیم. مونتاژ (از یك جنبه) فن ترکیب تصاویر متحرك است؛ از اینرو تدوین، فن ترکیب درونی تصاویر ادراکی، تصاویر عاطفی، و تصاویر کنشی نیز خواهد بود. با این وجود در هر فیلمی دست کم از نظر آشکارترین ویژگیها همواره یکی از انواع تصاویر غالب است. بدین ترتیب می توان بسته به نوع غالب تصویر از تدوین کنشی، ادراکی، و عاطفی سخن گفت. اغلب گفته می شود که گریفیث تدوین را از رهگذر خلق تدوین تصویر کنشی ابداع کرد. اما «درایر» با استفاده از قوانینی متفاوت به مونتاژ یا حتی قاب بندی عواطف دست می زند به طوری که فیلم مصائب ژاندارك اثری کاملاً عاطفی است. «ورتوف» را شاید بتوان بنیان گذار مونتاژ دقیقاً ادراکی

دانست که سینمای تجربی در کلیت خود سبب رشد و تعالی آن شد. سه نوع نمای به لحاظ مکانی معین را که در زیر می آید می توان با سه‌گونه تصویر یاد شده متناظر دانست: نمای دور اساساً تصویری ادراکی، نمای متوسط تصویری کنشی و نمای درشت تصویری عاطفی است. اما در عین حال بنابر تعالیم «آیزنشتین» باید به یاد داشت که هر کدام از این تصاویر، دیدگاهی برکل فیلم و طریقی برای درك فیلم در کلیت آن است که درنمای درشت، عاطفی؛ در نمای متوسط، کنشی و در نمای دور، ادراکی می شود. برای آنکه هریك از این نماها مدخلی به درك[۶۹] کل فیلم باشند باید ویژگی مکانی بودن از آنها سلب شود[۷۰].

پاورقیها:

1- image

2- consciousness

3- action

4- idealism

۵- این نکته مضمون کلی فصل اول و نتیجهٔ کتاب ماده و حافظه برگسون است.

6- Husserl

7- The Imagination

8- Merleau ponty

9- natural preception

10- existential coordinates

۱۱- مرلوپونتی، پدیدارشناسی ادراك، ترجمهٔ کالین اسمیت، ۱۹۶۲، ص ۶۸.

۱۲- این مطلب، نکته‌ای است که ما از نظریهٔ پیچیدهٔ آلبرت لاتی که از پدیدارشناسی الهام گرفته، برداشت می کنیم: منطق سینما

۱۳- تکامل خلاق، صص ۳۲۲ و ۳۲۳.

۱۴- «در نتیجه، به اعتقاد من ادراك آگاهانه باید ایجاد گردد.» برگسون، ماده و حافظه، ص ۲۰

15- Matter and Memory

۱۶- ماده و حافظه، صص ۲۸ و ۲۹

۱۷- ماده و حافظه، صص ۹ و ۱۰

۱۸- ماده و حافظه، ص ۳۱، نگاه کنید به انتها با شعاعهای نیرو.

19- Plane of immanece

immanence هم به معنای «درون - بودی» و هم مترادف «Subjectivity» و به معنای «ذهنیت» است. م.

۲۰- ماده و حافظه، ص ۵

۲۱- تکامل خلاق، ص ۳۱۹

22- mechanism

23- Creative Evolution

24- instantaneous

۲۵- این برداشت از قلمرو ذهنیت و ویژگیهایی که بدان نسبت داده‌ایم، از نظرات برگسون به دور است. ولی ما به دیدگاههای برگسون وفادار مانده‌ایم. برگسون قلمرو ماده را «قطعه‌ای آنی» از «شدن» تصویر می کند (ماده و حافظه، ص ۸۶). اما همان طور که او در همانجا و سپس در صفحهٔ ۱۷۸، حتی به نحوی دقیقتر یادآوری می کند این نوع توصیف تنها به خاطر سهولت تشریح است. قلمرو ذهنیت جایی است که حرکاتی که تغییرات حاصل از «شدن» را می نمایانند پیوسته ظاهر شده و خود را انکثار می بخشند. بدین ترتیب قلمرو ذهنیت، زمان را به عنوان متغیر حرکت شامل می شود. به عقیدهٔ برگسون، این سطح متحرك است. در حقیقت هر مجموعه‌ای از حرکات که مبین تغییری باشد با نمودی از این سطح، متناظر خواهد بود. بنابراین نظر ما راجع به واحدهای مکانی - زمانی به هیچ روی با آموزهٔ برگسون در تضاد نیست.

26- machinism

۲۷- ما «machine assemblage» (اجتماع ماشین وار) را ترجمهٔ معمولی اصطلاح مهم دلوز (Deleuz) یعنی «machinique agencement» اختیار کرده‌ایم. نگاه کنید به Iane c، ش ۸، بهار ۱۹۸۱، ص ۵۰، فیزوم، ترجمهٔ پاتون. agencement را «نظم و ترتیب بخشیدن، و یا یکدیگر جفت کردن»، نیز می توان ترجمه کرد.

مترجمان انگلیسی.

28- metacinema

۲۹- تکامل خلاق، ص ۳۲۰ و ۳۲۱

30- negative reason

۳۱- ماده و حافظه، ص ۳۲

32- Durée et simultanéité

۳۳- برگسون، استمرار و مقارنه، فصل ۵. اهمیت و در عین حال ابهام و شبهه‌انگیزی این کتاب که برگسون در آن با نظریهٔ نسبیت به مصاف برخاسته، مشهور است. برگسون مجبور شد از انتشار مجدد آن جلوگیری نماید اما این بدان دلیل نبود که گمان می کرد اشتباهاتی در آن راه یافته است. شبهه‌انگیزی کتاب عمدتاً از خوانندگان آن سرچشمه می گرفت، چرا که به گمان آنها برگسون به بررسی مستقیم نظریات انیشتین پرداخته بود. چنین برداشتی بی مورد بود اما برگسون نمی توانست از این سوء تفاهم جلوگیری کند. برگسون تقدم نور و واحدهای مکانی - زمانی را کاملاً پذیرفته است. بحث او راجع به مطلب دیگری بود: آیا این واحدهای مکانی - زمانی محل وجود یك زمان جهانی که آن را «شدن» یا «استمرار» می توان تصور کرد، هستند؟ برگسون هرگز معتقد نبود که نظریهٔ نسبیت خطاست اما اعتقاد داشت که این نظریه قادر نیست فلسفهٔ زمان واقعی را که می بایست با آن متناظر باشد، بنیاد نهد.

۳۴- ماده و حافظه، ص ۲۹

۳۵- ماده و حافظه، ص ۳۲. «در آنجا عکس کلّ شفاف است، و در

اینجا لزوماً در پشت قاب، صفحهٔ سیاه قرار دارد که تصویر را بر روی آن می توان دید.»

۳۶ـ سارتر در کتاب تخیل (ترجمهٔ اف، ویلیامز، ۱۹۶۲) این واژگون سازی برگسون را مورد توجه قرار می دهد: «تنها نور محض و روشنایی وجود دارد و از مادهٔ نورانی اثری نیست. اما این نور خالص که در همهٔ جوانب نشر و گسترش می یابد تنها با منعکس شدن از روی برخی سطوح که در عین حال صفحاتی برای دیگر نواحی نورانی، هستند متحقق می شود. در اینجا ما با نوعی واژگون سازی دیدگاه کلاسیك روبه رو هستیم: به جای آنکه شعور، نوری باشد که از ذهن به شئ می رود، در اینجا سخن از نورانیتی است که از شئ به ذهن راه می یابد» (قوهٔ تخیل، صص ۳۹ و ۴۰). اما ضدیت سارتر با برگسون وی را بر آن می دارد که این واژگون سازی را کم اهمیت جلوه داده و اصالت و تازگی برداشت برگسون را انکار کند.

۳۷ـ ورتوف، Articles, Journaux, Projects. (این مطلب مضمون همیشگی بیانیه های ورتوف است.)

۳۸ـ واژه ecartelees در عین حال این مفهوم را نیز القاء می کند که چنین تصاویری جدا شده یا منحرف شده (ecarte) هستند.

۳۹ـ ماده و حافظه، صص ۲۸ و ۲۹

۴۰ـ ماده و حافظه، ص ۲۰

41- opacity

۴۲ـ ماده و حافظه، ص ۱۲

۴۳ـ Primeval soup به موادی اطلاق می شود که در دریاهای اولیه پدید آمده و محیط مناسبی را برای رشد و تکامل نخستین موجودات تك سلولی فراهم آوردند.

44- dextrogyre

45- Levogyre

۴۶ـ ماده و حافظه، ص ۲۷

47- unicentered

۴۸ـ مضمون ثابت فصل اول ماده و حافظه چنین است: شکل گیری دَوَرانی جهان به «دور» مرکز عدم تعیین.

۴۹ـ ماده و حافظه، ص ۴۳

۵۰ـ ماده و حافظه، ص ۲۳

۵۱ـ تکامل خلاق، ص ۳۲۰

۵۲ـ ماده و حافظه، صص ۲ و ۳

۵۳ـ ماده و حافظه، صص ۶۱ـ۶۳

54- Beckett

55- Buster Keaton

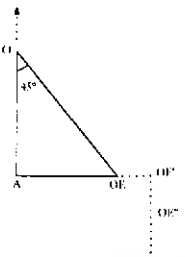
56- Berkeley

57- Samuel Becket, **Film**, in Comedie et actes divers, Ed. de Minuit, P, P113-134.

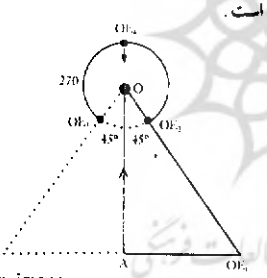
سه موقعیتی که بکت مشخص کرده عبارت اند از: خیابان، پلکان و اتاق Minuit, P, P113-134 (ص ۱۱۵ کتاب مذکور)؛ ولی ما تقسیم بندی دیگری پیشنهاد می کنیم: تصورکنشی که خیابانها و پلکان را در برمی گیرد؛ تصویر ادراکی که مربوط به اتاق است؛ و سرانجام تصویر عاطفی که مربوط به اتاق فروپوشیده و چرت زدن بازیگر در صندلی گهواره‌ای است.

۵۸ـ بکت نمودار اول را برای فرار به خیابان که بدون هیچ مشکلی انجام می گیرد، پیشنهاد می کند (نگاه کنید به شکل ۱ که ما (مترجمان انگلیسی) آن را کامل کرده ایم). بالا رفتن از پله ها تنها بر جابه جایی تصویر به روی یك سطح عمودی و بر چرخش نهایی دلالت دارد. اما برای نشان دادن مجموعهٔ موقعیتها، طرحی کلی مورد نیاز است. شکل ۲ که توسط فانی دلوز (Fanny Deleuze) عرضه شده، مجموعهٔ موقعیتهای مذکور را نشان می دهد.

شکل ۱ـ اگر OE از ۴۵ درجه بیشتر شود، OÉ باید پیش از آنکه مجدداً تعقیب O را از سر گیرد، به جای اول خود باز گردد.



شکل ۲ـ دایرهٔ سیاه مرکزی، صندلی گهواره‌ای است. در اینجا داریم:
OA OE1: موقعیت در خیابان،
OE2 OE3: موقعیت در اتاق، و OE4 OB: موقعیت در هنگامی که OE از OE2 و OE3 فراتر رفته و به المثنای O که در صندلی گهواره‌ای قرار دارد تبدیل شده است.



59- memory - image

60- C. S Peirce

۶۱ـ بخش اعظم آثار پی یرس پس از مرگ تحت عنوان:
Collected Papers (Harvard University Press)
در هشت جلد منتشر شد.

62- The Man I Killed

63- Lubitsch

64- Dr. mabuse the Gambler

65- Synchronized

66- Film Noir

67- Winchester'73

68- Anthony Mann

69- reading

70- Eisenstein, **Au - dela des Etoiles, "En gros Plan"** PP 263 FF.

درست که اگر متن کتاب را به مفهوم تحت اللفظی آن در نظر گیریم، آیزنشتین نمای درشت را دیدگاعی حرفه‌ای و نه عاطفی می داند اما در کل فیلم، دیدگاه عاطفی است که تا اعماق آنچه روی می دهد، نفوذ می کند.