زبان شناسی و سینما

ماجرای نیمروز

حرکت در قاب

بررسی حرکت در تصویر سینمایی (رویکرد فلسفی ـ هنری)*

نویسنده: علی شیخ مهدی

رولان بارت منتقد و اندیشمند فرانسوی، درباره‌ی تفاوت میان عکاسی و سینما، اعتقاد داشت که عکس به زمان گذشته، ولی فیلم، به زمان حال تعلق دارد. بنابراین، هنگامی که به یک تصویر عکاسی شده می نگریم، کاملاً به این موضوع آگاهیم که این عکس به رویدادی که در گذشته اتفاق افتاده، مربوط است و عکاس در آن جا حضور داشته و عکس گرفته است. برخلاف این، تصویر فیلم شده و بر روی پرده‌ی سینما تابیده می شود. زمانی که به یک فیلم می نگریم، این طور به نظرمان می رسد که در برابر چشمان ما رویدادی در حال وقوع است و اصلاً، به ذهن مان خطور نمی کند که این رویداد چه مستند، چه تخیلی در گذشته روی داده و از آن فیلم برداری شده است. ویژگی عجیب و منحصر به فرد هنر سینما در همین بنیاد متضاد نهفته است؛ گذشته ای که به حال تبدیل می شود؛ عکس های

*(این نوشتار در کلاس‌های دوره‌ی دکترای پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس و به راهنمایی دکتر حبیب‌اله آیت‌اللهی تهیه و تنظیم شده است.)

ثابت و مرده‌ای که به حرکت و زندگی منتهی می‌شود.

بارت از همین تفاوت عکس و فیلم، نتیجه می‌گیرد که عکاسی یادآور مرگ و کشنده‌ی زندگی است؛ در حالی که سینما، زنده‌کننده و حیات‌بخش است. جالب توجه است که تک تک قاب‌های یک فیلم چیزی جز عکس‌های مرده‌ای نیست، اما همین تصاویر بی‌حرکت هنگامی که به طور مداوم و پی در پی دیده می‌شود، همانند زندگی خواهد شد؛ اگرچه عکس‌ها مربوط به رویدادی در گذشته است، ولی در زمان حال، جریان پیدا می‌کند.

در اندیشه‌های تائویی چینیان، مفهوم زمان ارتباط ناگسستنی با معنای تائو دارد که در اصل خلأ و هیچ است و هر کس که با تائو یکی شود، دیگر تبدیل و دگرگونی نخواهد داشت، زیرا تائو یعنی سکون و از بین رفتن زمان متغیر است

توأم داشتن حیات و حرکت از باورهای بسیار کهن بشری است؛ زیرا، حرکت نشانه‌ی غیرقابل انکار زندگی است. از این رو، مشاهده‌ی عکس‌های متوالی از یک موضوع بر پرده‌ی سینما، سبب می‌شود که آن را زنده پنداریم. در برخی از فیلم‌ها هنگامی که لحظه‌ی به پایان رسیدن عمر کسی را نمایش می‌دهند، دوربین فیلم‌برداری برای لحظاتی بدون حرکت، ثابت می‌ماند تا ما آن شخص را ببینیم که کوچک‌ترین جنبشی ندارد. در این حالت گویی که به یک عکس می‌نگریم.

بحث از حرکت در تاریخ اندیشه‌ی بشری ارتباط ناگسستنی با بحث از زمان و مکان دارد؛ زیرا، هر حرکتی به ناچار تغییر در مکان را موجب می‌شود و این تغییر، گذشت زمان را به دنبال دارد. بنابراین، پیوند میان حرکت، زمان و مکان جدایی‌ناپذیر به نظر می‌رسد، اما این که کدام‌یک تابع دیگری است، موضوعی جالب در بررسی تاریخ تفکر بشری است؛ از آن جایی که آفرینش هنرمند و کار هنری بدون اندیشه نیست، کاملاً روشن است که این بحث در قلمرو هنر نیز مطرح است. از این رو بررسی موضوع مذکور از منظر فلسفی ـ هنری درنظر گرفته شده و البته از میان هنرها، سینما همواره مورد نظر بوده است، چون از یک‌سو همانند هنرهای دیداری با سکون مکانی و از سوی دیگر مثل هنرهای شنیداری با جنبش زمانی سروکار دارد.

دنیای باستان

زمان در نزد اقوام بدوی مفهومی کاملاً اسطوره‌ای دارد، برای آنان، زمان به طور دایم «در حال» جریان دارد و فاقد دو بُعد گذشته و آینده است. زیرا از نظر بینش اسطوره‌ای، آغاز و پایان که گذشته و آینده باشد، یکی است، و جهان در یک زمان ازلی (eternizy) بسر می‌برد.

هندیان بر اساس اعتقادات ودایی خود، زمان را پدید آورنده‌ی همه چیزهایی می‌دانستند که بوده و خواهد بود و هر کس که به مبدأ زمان پی ببرد از بازپیدایی مجرد (samsra) یا به دنیا آمدن‌های متعدد، به منظور پالایش روحی، نجات می‌یابد.

در اندیشه‌های تائویی چینیان، مفهوم زمان ارتباط ناگسستنی با معنای تائو دارد که در اصل خلأ و هیچ است و هر کس که با تائو یکی شود، دیگر تبدیل و دگرگونی نخواهد داشت، زیرا تائو یعنی سکون و از بین رفتن زمان متغیر است. در رساله‌ی **بندهشن ایرانیان** از دو نوع زمان، کرانمند و بیکران نام برده شده است. زمان بیکران یا زُروان، زمان مداوم و بی‌آغاز و انجام است، در حالی که زمان کرانمند، بازتاب زمان بیکران است و دارای گذشته و آینده است و تقسیم‌پذیر به اجزای متساوی است. زمان کرانمند، پس از دوازده سال به نقطه‌ی آغازین بازمی‌گردد. در این مدت دارای چهار دوره‌ی سه هزار ساله است. دوره‌ی اول آن، آفرینش موجودات به صورت مینوی است و در دوره‌ی دوم آفرینش گیتی یا طبیعت آغاز می‌شود. در دوره‌ی سوم، حمله‌ی اهریمن به آفرینش انجام می‌گیرد و سرانجام در سه هزاره‌ی چهارم به یاری سوشیانت[1] که از نژاد زرتشت است، اهریمن شکست می‌خورد و زمان کرانمند به پایان می‌رسد. در نزد یونانیان با دو روایت اسطوره‌ای از زمان روبه‌روییم. آئیون و کرونوس که هر دو به معنای زمان هستند، کرونوس در نتیجه‌ی آمیزش گایا (زمین) و اورانوس (آسمان) به‌وجود آمد. اورانوس تمام فرزندانش را نابود می‌کرد، اما کرونوس جان به در برد و پس از کشتن پدرش،

آفرینش موجودات رخ داد. درواقع، کرونوس همان زمان متغیر و دنیوی بود. روایت دوم مربوط به آئیون بود که زمان بدون تغییر و دگرگونی بود که جاودان و ازلی ثابت بود. بنابراین، این دو اسطوره، صورت دیگری از اعتقاد به زمان ثابت و زمان متغیر در میان شرقیان بود.

زمان در آغاز تفکر فلسفی

مهم‌ترین موضوعی که افکار اندیشمندان یونانی پیش از سقراط، که آغاز تفکر فلسفی است، را به خود مشغول کرده بود، این بود که چگونه ممکن است چیزی تغییر کند؛ اما هم‌چنان خودش باشد. برای مثال، یک سیب از هنگامی که نارس و سبز و ترش مزه بر شاخه‌ی درخت قرار دارد تا آن هنگام که می‌رسد و رنگش به زردی و قرمزی می‌گراید و مزه‌اش شیرین و گوارا می‌شود، هم‌چنان سیب نامیده می‌شود؟ و چگونه است که ما با وجود این همه تغییر و دگرگونی که بر سیب واقع می‌شود، آن را یک چیز می‌دانیم و نه دو چیز؟ بی‌گمان پاسخ در چگونگی این دگرگونی‌ها در پیوند با زمان و مدت سپری شده است و گرنه تغییر و دگرگونی یک چیز در ارتباط با مکان، حرکت را ایجاد می‌کند؛ در حالی که سیب مذکور حرکتی نداشته و از جایی به جای دیگر تغییر محل و مکان نداده است.

در هر حال، سه پاسخ اساسی در برابر پرسش مذکور وجود دارد. برخی مانند پارمنیدس، از برجسته‌ترین اندیشمندان مکتب الئا معتقدند که اصلاً حرکتی پیرامون ما وجود ندارد و آن‌چه را که متحرک می‌دانیم، صرفاً نتیجه‌ی خطای چشم و ذهن ماست. درباره‌ی چنین دیدگاهی، زنون شاگرد بسیار معروف او، شبهات چندگانه‌ای در نفی حرکت و اثبات سکوت در عالم مطرح کرد که در تاریخ فلسفه کاملاً مشهور شد.

گروه دوم، مانند هراکلیت، از اندیشمندان مکتب میلتوسی، بر این باور بودند که اصلاً سکونی در عالم نیست و همه چیز در حال حرکت و شدن(becoming) است و این تغییر و دگرگونی‌ها نه تنها در ظاهر اشیا و موجودات بلکه در باطن و جوهر آن‌ها نیز اتفاق می‌افتد. جمله‌ی معروف او که «در یک رودخانه دوبار نمی‌توان شنا کرد» به خوبی اعتقاد او را در مورد نهاد متحول جهان نشان می‌دهد.

در مقابل، پیروان مکتب الئایی و میلتوسی، اتم‌گرایان قرار داشتند. برای نمونه، دُمکریت را می‌توان نام برد که برخلاف پارمنیدس، حرکت را نتیجه‌ی چشم و ذهن نمی‌دانست، بلکه آن را امری عینی برمی‌شمرد، که در عالم واقع وجود دارد. اما او با هراکلیت نیز توافق نداشت و حرکت را در جوهر و باطن اشیا نمی‌دانست و آن را منحصراً در ظواهر اشیا و موجودات جاری می‌دانست، چون معتقد بود که جوهر، امری کاملاً ثابت و بدون تغییر است.

اما افلاطون تحولی اساسی ایجاد کرد؛ او با تقسیم عالم به محسوس و معقول، سعی در حل تضاد میان حرکت و سکون داشت. او تغییر و حرکت را فقط در عالم محسوس می‌دانست که محل ظهور عوارض بود، در حالی که عالم معقول را ثابت درنظر می‌گرفت. افلاطون، دانش حقیقی(epistem) را ثابت می‌دانست و اعتقاد داشت که هیچ گونه تغییر و دگرگونی را در خود نمی‌پذیرد. این دانش درباره‌ی جوهر اشیا و موجودات بود و نه ظواهر و عوارض آن‌ها؛ دستیابی به آن نیز فقط از عهده‌ی عقل برمی‌آمد. در مقابل آن‌چه که از عالم محسوس درک می‌شود به دلیل متغیر و منحصربودن در ظواهر، شایسته‌ی عنوان علم و دانش نمی‌دانست و بدان نام گمان(doxa) می‌داد. نایل شدن به دانش حقیقی هنگامی میسر است که عقل از بند احساس رها شود، زیرا ادراک حسی قادر به این کار نیست. افلاطون معتقد بود عالم محسوس، تصویر عالم معقول است. بنابراین، جایگاه تصویر در عالم محسوس که محل عوارض است، قرار داشت؛ اما صورت (Form) نوعی اشیا و موجودات که ثابت است در عالم معقول واقع شده بود. بر همین قیاس او درباره‌ی زمان بر اساس عوالم دوگانه‌ی معقول و محسوس اظهارنظر می‌کرد؛ او اعتقاد داشت که زمان متغیر؛ مختص عالم محسوس است که محل دگرگونی است و تقدم و تأخر در آن نتیجه‌ی حرکت موجود متحرک است. اما، زمان ثابت که در عالم معقول است هیچ گونه تقدم و تأخری ندارد و سرمد است. هم‌چنین به اعتقاد او، خداوند به هنگام خلق عالم محسوس از روی صور عالم معقول، زمان متغیر(time) را از روی زمان ثابت به‌وجود آورده است. پس زمان متغیر، تصویر زمان ثابت بود.[۲]

فهم موضوع تصویر در فلسفه‌ی افلاطون اهمیت زیادی دارد. تمثیل غار او به خوبی نشانگر جایگاه تصویر برای درک حقیقت در نظام معرفت شناسی(epistemology) اوست؛ زیرا در این تمثیل، تصاویر به مثابه سایه‌های صور مثالی در عالم معقول‌اند. بنابراین، در نظر افلاطون، زمان در عالم محسوس به دلیل تصویر بودن و نیز تغییر داشتن، تصویر متحرک(moving Picture)، زمان ثابت است که در عالم معقول قرار دارد. در نتیجه، زمان متغیر را باید از عوارض محسوب کرد و جوهر آن را در عالم صُور دانست. [۳] ارسطو، مانند افلاطون، زمان را در عوارض قرار داد و آن را در هنگام بحث از طبیعت (فیزیک) مطرح می کرد. تفاوت مهم او با استادش در این نکته بود که تقسیم دوگانه‌ی عالم به معقول و محسوس را نمی‌پذیرفت؛ پس، قایل به زمان ثابت و زمان متغیر نبود، بلکه به‌طورکلی زمان را مقدار حرکت می‌دانست و چون حرکت به معنای جابه‌جایی از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر است، زمان تابع حرکت موجود متحرک در مکان شد.

در هر حال، در یک جمع بندی، اندیشمندان یونان تا پیش از افلاطون و ارسطو، نخست آن که زمان را به ثابت به عنوان جوهر و متغیر به عنوان عرض تقسیم نکرده بودند؛ دوم این که زمان را به حرکت وابسته نساخته بودند. این تغییر از افلاطون و ارسطو به بعد قوت گرفت و در سرتاسر قرون وسطی در دو شاخه‌ی اصلی پیروان افلاطون مانند آگوستین قدیس و پیروان ارسطو مثل توماس اکوینی ادامه یافت.

دنیای جدید

تا پیش از کانت، فیلسوف آلمانی در سده‌ی هجدهم میلادی اعتقاد جمهور فلاسفه این بود که زمان، تابع حرکت است. پس از قرون میانه، آرای دانشمندانی چون گالیله، نیوتن، اسپینوزا و دکارت با وجود اختلاف در عینی یا وهمی دانستن زمان، همگی بر یک نکته اشتراک داشتند و آن ادراک مفهومی هندسی از زمان بود. بی گمان ریاضی‌دان بودن آن‌ها در اعتقاد مذکور بی‌تأثیر بود.

کانت، نسبت میان حرکت، زمان و مکان را برهم زد و انقلابی پدید آورد. او، عینی بودن حرکت را باور داشت، اما عینی بودن زمان و مکان را منکر شد. به این ترتیب، گسستی عظیم میان حرکت با زمان و مکان به وجود آورد که بی سابقه بود. به عقیده‌ی او، زمان و مکان صورت‌های پیشینی(apriori) هستند که از هنگام تولد در ما به‌ودیعه نهاده شده است و آموزش هیچ نقشی در فراگیری آن‌ها ندارد. ادراک حسی ما از اشیا و موجودات از طریق این صورت‌های پیشینی انجام می‌گیرد و موجودات وقتی با احساس ما ادراک می‌شوند که در قالب زمان و مکان درآیند و زمانمند و مکانمند شوند. بنابراین، زمان و مکان در ما هستند و نه اموری در خارج از ما که اشیا و موجودات در آن قرار گیرند.

در یک سخن کلی، به نظر کانت، زمان وسیله‌ی ادراک تغییر در اشیاست و اساساً هرگونه تغییری در زمان انجام می‌شود. [۴] همین طور، درباره‌ی مکان معتقد است که ادراک اشیای خارجی و تقارن آن‌ها از رهگذر مکان است، همان‌طور که ادراک توالی و استمرار آن‌ها از طریق زمان ممکن می‌شود. [۵]

کانت با جداسازی حرکت از زمان و مکان، حرکت را امری بیرونی خواند و زمان و مکان را درونی اعلام کرد. اما به نظر او، همین حرکت، به عنوان امری عینی، هنگامی ادراک می‌شود که در قالب زمان، یعنی امری ذهنی درآید. از نتایج انقلاب فکری کانت، یکی هم این بود که مقوله‌ی زمان را بی ارتباط با عقل و فهم انسان دانست و آن را صرفاً در مرتبه‌ی ادراک حسی از جهان قرار دارد. پس، تمام سخنان افلاطون درباره‌ی درک عقلانی از زمان سرمدی به عنوان جوهر زمان متغیر کنار گذاشته شد.

زمان کمی و کیفی

پس از کانت فیلسوفان متعدد دیگری درباره‌ی مفهوم زمان اظهار نظر کردند که غالباً اعتنای چندانی به دیدگاه‌های مربوط به عینی یا وهمی دانستن زمان نداشتند. اما تحول اساسی در این باره در سده‌ی بیستم از سوی هانری برگسُن، فیلسوف فرانسوی به وجود آمد. او در پاسخ به تعارض پیش آمده درباره‌ی زمان که براثر فلسفه‌ی کانت ظاهر شده بود، به دو نوع زمان کمی و کیفی قایل شد. زمان کمی قابل تقسیم به اجزای مساوی و زمان کیفی غیرقابل تقسیم اعلام شد. از این رو، آن جایی که زمان کمی، قابل اندازه گیری است، برگسُن، تعریف ارسطویی از زمان، یعنی

مقدار حرکت را می‌پذیرد، اما در عین حال بر این باور است که زمان دیگری هم وجود دارد که قابل اندازه‌گیری نیست، بلکه همانند امور نفسانی تابع شدت و ضعف است. این زمان، سیال و فاقد گذشته و آینده است.

به عقیده‌ی برگسُن، شعور منحصر به انسان است، ولی جانوران بر اساس غریزه عمل می‌کنند. شعور در انسان نیز دارای دو مرتبه‌ی پایین و عالی است. در مرتبه‌ی پایین، اندازه‌گیری و مهندسی انجام می‌گیرد، در حالی که شعور عالی، ویژه‌ی ادراک حقایق است. با این وصف، زمان کمی که قابل اندازه‌گیری است در شعور پایین درک می‌شود، در حالی که شعور عالی، زمان کیفی را ادراک می‌کند. پس، زمان کمی که زمانی تقویمی است،دارای گذشته، حال و آینده است. به نظر برگسُن، زمان کمی همان است که ارسطو، مقدار حرکت می‌دانست و با مکان ملازم بود. از این رو، این زمان، زمان مکانمند،[۶] اما زمان کیفی هیچ ارتباطی با متحرک و مکان ندارد، بلکه در یک سیلان و استمرار دایمی است، برگسُن این زمان را دیوند[۷] می‌نامید که فاقد گذشته و آینده است و در زمان حال جریان دارد.

موضوع دیگر در فلسفه‌ی برگسُن آن است که او میان حرکت و متحرک تفاوت قایل بود. به این ترتیب که موضوع متحرک، همواره در مکان جابه‌جا می‌شود و تحرک او همانند زمان کمی، تابعی از مکان است؛ اما مفهوم حرکت چیز دیگری است و شعور در مرتبه‌ی بالا قادر به درک آن است. در نتیجه، برای برگسُن، مفهوم حرکت، امری غیرمادی است و درک آن با شهودی که شعور عالی انجام می‌دهد ممکن است. شعور در مرتبه‌ی پایین فقط قادر به درک متحرک است که به مکان و زمان مادی وابسته است.

برای توضیح بهتر دیدگاه برگسُن باید گفت که هر حرکت دارای دو اساس است، یکی با مکان پیموده شده مرتبط است و از امور کمی و قابل تقسیم است؛ دوم خود عمل پیمودن است که غیرقابل تقسیم است و هیچ ارتباطی با مکان ندارد.[۸] از این رو، ادراک آن کار شعور مرتبه‌ی پایین نیست، او سپس، شبهات زنون را ناشی از اختلاط بین مفهوم حرکت و مکان پیموده شده می‌داند و آن را نقد می‌کند.[۹]

حافظه ـ خاطره

برگسُن، این تقسیم‌بندی دوگانه‌ی کمی و کیفی را در مورد یادآوری(recollection) نیز به‌کار می‌برد معتقد است که دو نوع یادآوری در انسان رخ می‌دهد که یکی کمی و دیگر کیفی است. ترجمه‌ی آن‌ها به فارسی کمی دشوار است، اما می‌توان به خاطره(sourenir) و حافظه (mmoire) ترجمه کرد. حافظه در نتیجه‌ی سازوکار(mechanism) سلول‌های مادی مغز(brain) انسان و خاطره به ذهن(mind) مربوط است. حافظه درواقع، بقایای گذشته(past survives) و به صورت عادت(habit) جسمانی است؛ مانند به‌یاد آوردن مطالب یک درس یا محتوای یک عکس از طریق محل قرار گرفتن سطرها، یعنی مکان آن‌ها که

شعور در انسان نیز دارای دو مرتبه‌ی پایین و عالی است. در مرتبه‌ی پایین، اندازه‌گیری و مهندسی انجام می‌گیرد، در حالی‌که شعور عالی، ویژه‌ی ادراک حقایق است

هر یک زمانی را اشغال کرده‌اند، انجام می‌گیرد[۱۰]. مثال دیگری که می‌توان گفت مانند نحوه‌ی به‌یاد آوردن اشعار یک شاعرست، زیرا ابیات را با توجه به محل قرار گرفتن آن‌ها و تقدم و تأخر مکانی‌شان، به یاد می‌آوریم. از این رو، به نظر برگسُن این‌طور یادآوری با مکان ارتباط ناگسستنی دارد و این تقدم و تأخر مکانی موجب می‌شود که زمان حافظه از نوع زمان کمی باشد؛ در حالی که خاطره، آن یادآوری است که وابسته به مکان نیست و در نتیجه، دارای زمان کیفی است و به دلیل همین عدم وابستگی به تقدم و تأخر، نه از روی عادت و تکرار ناشی از حرکت، بلکه چون لحظه‌ای یگانه است که در ذهن یادآوری می‌شود.[۱۱]

از این‌رو، برگسُن معتقد است که حافظه، نتیجه‌ی سازوکار سلول‌های مغز است، اما خاطره به ذهن مربوط است و در اعماق آگاهی(consciousness) قرار می‌گیرد و به این طریق،

رویدادهای مربوط به گذشته با وجودی که در زمان سپری شده رخ داده‌اند، به زمان حال، پیوند می‌یابند. زمان کمی که در اصل، زمان واقعی (actual time) محسوب می‌شود و بر حافظه متکی است، موجب پیدایی علوم مختلف به امور طبیعی می‌شوند، اما زمان کیفی که «زمان مجازی(virtual time)» است و ما از طریق خاطره به آن مرتبط می‌شویم، علم به حقایق را به وجود می‌آورد. برگسُن با یک نمودار مختصر، زمان‌های گذشته و حال را بر اساس واقعی یا مجازی بودن هر یک به هنگام یادآوری، بیان می‌کند. براساس نمودار او اگر نقطه‌ی(D)، زمان حال واقعی(present actual) باشد و(A) محل خاطره‌ی ناب(pure memory) در اعماق آگاهی انسان و در زمان گذشته‌ی مجازی(virtual past) قرار دارد؛ گذشته‌ی واقعی(real past) به حافظه مربوط است و نه خاطره. خاطره‌ی ناب به‌واسطه‌ی خاطره ـ تصویر (image-memory) یادآوری می‌شود، در حالی که یادآوری حافظه از طریق مکان است. برگسُن این طرز یادآوری به کمک خاطره ـ تصویر را همانند واضح سازی(Focussing) دوربین عکاسی می‌دانست.[۱۲]

التفاتی بودن(intentionality) زمان

نمودار طرز یادآوری خاطره در کتاب **ماده و حافظه**، برگسُن، ص ۱۷۱.

ادموند هوسرل، پدیدارشناس آلمانی، روشن می‌سازد که آگاهی در انسان، التفاتی(intentional) است. به این معنا که همه‌ی پدیدارهای ذهنی، روی آورنده به چیزی عینی است و ذهن آدمی به غیر از خود، روی می‌آورد(orientation) بنابراین، آگاهی از چیزی در ما، به معنای آگاهی یافتن بر ماهیت و ذات آن نیست بلکه آگاهی ما مشروط به چگونگی پدیداری آن چیز بر ذهن ماست. از این رو، نحوه‌ی التفات ما به یک چیز، موجب نحوه‌ی پدیداری آن برما می‌شود. زیرا، بر اساس، پدیدارشناسی هوسرل، ذهن و عین از یکدیگر جدا نیستند، بلکه ذهن به اعتبار عین و نیز عین به اعتبار ذهن، به‌وجود می‌آیند.

در بحث از زمان، باید اظهار کرد که ما توانایی علم پیدا کردن بر ماهیت زمان را نداریم، بلکه می‌توانیم شناختی نسبت به زمان پیدا کنیم، آن هم از این حیث، آن گونه که بر ما پدیدار شده است. هوسرل، معتقد بود کسانی که مانند نیوتن بر عینی بودن زمان اصرار دارند یا همانند ارسطو آن را وهمی می‌دانند یا مانند کانت، به صورت پیشینی بودن آن قایل‌اند، هیچ توجه نکرده‌اند که به طور اساسی زمان امری اضافی است؛ یعنی آن که بدون التفات و روی آوردن ما، وجود ندارد و ما فقط آن را آن گونه که بر ما پدیدار شود، می‌شناسیم.

هوسول در بحث از شک دکارتی، می‌گوید در یک چیز نمی‌توان تردید داشت و آن این که خاطره یا حافظه‌ای به صورت التفات به گذشته(retention) در ما وجود دارد به دیگر سخن، آن که در مورد التفات به آن چه هم‌اکنون گذشت و بدان روی آوردیم و آن را نگه داشتیم، تردید و دودلی نمی‌توانیم روا بداریم. بنابراین، در نفس التفات نمی‌توان شک کرد. اما این التفات همواره به گذشته مربوط نیست بلکه به زمان آینده نیز تعلق می‌گیرد و هوسرل آن را(protention) می‌خواند.[۱۳]

هوسرل بحث یادآوری را با موضوع التفاتی بودن آگاهی در انسان پیوند می‌زند و به دو نوع خاطره معتقد می‌شود؛ خاطره‌ی اولیه و ثانویه. خاطره‌ی اولیه هنگامی است که تمایزی میان گذشته و حال وجود ندارد. براین اساس قوه‌ی تخیل ما قادر است به وسیله‌ی تصویر آگاهی(image-consciousness) گذشته را در زمان حال، دوباره حاضر کند(re-presentation)

هوسرل این عمل را التفات به گذشته(retention) می نامید. اما خاطره ی ثانویه به گونه ای است که شخص آگاه است که رویدادی در گذشته رخ داده است و او آن را در حافظه مضبوط ساخته و حالا آن را به زمان حال می آورد.[۱۴] این یادآوری فاقد التفات است. بحث هوسرل در این باره به سخنان برگسُن در تمایز خاطره از حافظه بی ارتباط نیست.

هوسرل، مثالی را که استادش برنتانو درباره ی التفات به گذشته در مورد نحوه ی آگاهی یافتن ما به یک نغمه ی موسیقایی تکرار می کند. به این ترتیب که هنگام شنیدن یک صدای موسیقایی، اثری بر سلسله اعصاب شنوایی ما باقی می ماند، ولی پیش از آن که کاملاً از بین برود، صداهای بعدی را می شنویم و در نتیجه، هر صدا که به زمان گذشته تعلق دارد، در پیوند با صدای بعدی قرار می گیرد و ما مجموعه ی آن ها را به صورت یک نغمه ی موسیقایی می شنویم، که در زمان حال جریان دارد. این آگاهی از طریق التفات به صدای قبلی است، ولی در عین حال ما یک نوع آگاهی به صدای بعدی هم داریم که هوسرل، آن را، التفات به آینده(protention) می نامند. پس، زمان آینده و گذشته در زمان حال قرار می گیرند[۱۵] می توان معنای التفات به گذشته و التفات به آینده ی مورد نظر هوسرل را که در بحث از آگاهی از زمان با مثال در مورد موسیقی بیان کرده، است، به قلمرو تصویر متحرک یعنی سینما نیز گسترش داد، زیرا از آن جایی که سینما دارای تصاویر ثابت است، به هنرهای تجسمی مانند نقاشی مرتبط است، اما به لحاظ حرکت داشتن تصاویر متوالی، همانند موسیقی است. این خصوصیت متضاد سکون و حرکت، در برخی دیگر از هنرها مانند تئاتر، اپرا و رقص وجود دارد، اما در سینما به اوج خود می رسد؛ زیرا در سینما درک حرکت یک موضوع چیزی جز مشاهده ی عکس های ثابت نیست که هر یک مرحله ای(phase) از حرکت است. آگاهی یافتن به این حرکت با مثال هوسرل در شنیدن نغمه ی موسیقایی شباهت دارد. به این ترتیب که یک قاب عکس به گذشته ای از حرکت مرتبط است و از طریق التفات به گذشته در ذهن ما باقی می ماند. در عین حال، قاب های عکس مربوط به آینده ی حرکت نیز در ما التفات به آینده را موجب می شود و به این نحو، از برهم نمایی این تصاویر ثابت، زمان خالی حاصل می شود که موضوع در آن حرکت می کند.

حرکت در سینما

در یک ارزیابی کلی، سه نوع حرکت در سینما می توان برشمرد که به صورت عینی یا ذهنی به نمایش درمی آیند؛ نخست، حرکتی که موضوع(subject) انجام می دهد. برای مثال شخصی قدم زنان از این سو به آن سو می رود یا آن که به طرف دوربین آمده یا از آن دور می شود. این گونه حرکت ها به فراوانی در سینما به کار می رود. درواقع، اولین حرکتی است که در سینما با دوربین های فیلم برداری اولیه ضبط می شد. این نوع حرکت، به وضوح قابل مشاهده است و به آسانی می توان مقدار آن را اندازه گرفت. بنابراین، عینی و کمی است. البته این گونه حرکت ها همواره در مقیاس بزرگ(movement-macro) نیست، بلکه در سینما در موارد زیادی شاهد حرکت در مقیاس کوچک(micro-movement) در نمای درشت(snt close-up) از چهره ی بازیگر هستیم. ژیل دلوز در تقسیم بندی انواع تصویر سینمایی به این نوع حرکت با عنوان تصویر تأثر(effection-image) اشاره می کند. در این حالت، حرکت به اعضای چهره ی بازیگر منحصر می شود: پرش مختصر پلک یا گردش چشم یک انسان هیچ گاه در زندگی عادی و فاصله های معمول دیده نمی شود، اما بر پرده و تصویر بزرگ آن کوچک ترین حرکت آن چنان قدرت و عاطفه ای دارد که موجب اعتلای هنری سینما شده است.

در نمای دور(long shot) حرکت های موضوع در پیوند با مکان و محیط اطرافش به وضوح قابل مقایسه و بررسی است. اگر بخواهیم از اصطلاحات فلسفی استفاده کنیم، در این نماها، تعیین مقدار حرکت که تعریف ارسطویی زمان است، به خوبی امکان پذیر می شود. این گونه حرکت ها با سخنان برگسُن درباره ی زمان کمی مرتبط با مکان کاملاً همخوان است، ولی ویژگی تصویر در نمای درشت که پیوند موضوع با اطرافش گسسته شده است و از سویی حرکت های چهره در مقیاس بزرگ نیست، به طور کلی با نماهای دور متفاوت است. زمان در این نماها به جای آن که کمی باشد، کیفی است و از درونیات موضوع

سال گذشته در مارین باد

حکایت می کند. برای مثال، تصویر درشت از چهره ی محکومی که تا لحظاتی دیگر بر اثر فرمان آتش به جوخه ی اعدام، کشته خواهد شد، جدا از زمان و مکان عینی است و نمی توان زمان این نما را در ارتباط با تغییر اندازه ی حرکت چشم و لب او دانست. در این حالت، زمان کمی و ارسطویی به زمان کیفی مبدل می شود. بنابراین، می توان چنین نتیجه گیری کرد که در روند تقطیع نماهای یک صحنه از نماهای دور به نزدیک، زمان کمی به زمان کیفی مبدل می شود. از سوی دیگر این عمل که دکوپاژ نامیده می شود و از سوی کارگردان تعیین می شود، خود نوعی حرکت است، زیرا دور یا نزدیک شدن به موضوع از طریق قطع از یک نما به نمای دیگر، دارای حرکتی ذهنی است که با تمهید کارگردان در ذهن بیننده به وجود می آید.

حرکت دومی که در سینما دیده می شود، حرکت دوربین است. در حرکت نوع اول، موضوع چه در مقیاس بزرگ در نماهای دور و چه در مقیاس کوچک در نماهای نزدیک دارای حرکت بود، اما این بار، موضوع ایستا(Instant) فرض می شود و دوربین می تواند حرکت هایی که برخی از آن ها شبیه حرکت های انسانی است، انجام دهد. البته حرکت های متعدد دیگری نیز به طور اختصاصی از عهده ی دوربین فیلم برداری برمی آید و هیچ شباهتی با حرکت های انسان ندارد؛ مانند حرکت جرثقیل.

جالب آن که در این جا هم با همان ساختار دوگانه ی عینی و ذهنی روبه روییم. در حالت عینی، حرکت دوربین در مکان محیط فیلم برداری بر اساس یک تفکر عقلانی و مهندسی انجام می شود. این حرکت کاملاً با برنامه ریزی قبلی است و تمام عوامل، تمام کوشش خود را برای دقیق تر انجام دادن آن به کار می برند، از خلال این حرکت عینی دوربین، تماشاگر از روابط و نسبت های موضوع با اطرافش آگاهی می یابد.

اما گاهی حرکت دوربین، ذهنی است. در این حالت، دوربین همانند چشم یک ناظر است. از این رو آن چه که تماشاگر از خلال حرکت دوربین درک می کند، درواقع، زاویه ی دید و برداشت ناظری است که دوربین به جای چشم او قرار گرفته است. کاملاً بدیهی است که روابط و نسبت ها با محیط به نمایش درآمده، عینی نیستند. اصطلاح دوربین ذهنی(subjective) اشاره به چنین ویژگی است. البته این نما ممکن است دارای حرکت دوربین باشد یا نباشد، اما آن چه را که اکنون به عنوان حرکت دوربین به صورت ذهنی مطرح شد، شامل می گردد.

در سینما حرکت سومی هم وجود دارد که در نتیجه ی مونتاژ به وجود می آید. سینماگران روس در سال های اولیه ی

تشکیل حکومت انقلابی در تدوین نظری آن کوشیدند و تأثیری بنیادی بر زبان و بیان سینمایی بر جای گذاشتند. این حرکت به هیچ وجه جنبه ی عینی ندارد و کاملاً ذهنی است. اگرچه سبک مشهور به مونتاژ در برابر سبک میزانسن قرار داده شده است، ولی در سبک مونتاژ، حرکت ذهنی است و هیچ حرکتی بر پرده به نمایش درنمی آید، بلکه در ذهن بیننده خلق می شود، در حالی که در سبک میزانسن از حرکت های نوع اول و دوم (حرکت موضع ـ حرکت دوربین) استفاده می شود. روش های به کار رفته در مونتاژ تصاویر سینمایی به نحوی است، که موجب پیدایی مفاهیمی در ذهن بیننده می شود؛ از این رو مونتاژ را باید موجد حرکت اندیشه در ذهن تماشاگر فیلم دانست. آزمایش معروف کولشف، فیلم ساز روسی، را باید نخستین کوشش های حساب شده در این باره دانست. زیرا او تصاویر درشت و بی حالت یک بازیگر معروف روس را به تصاویر یک بشقاب سوپ، سوگواری و بازی یک کودک به ترتیب، مونتاژ کرد و در تماشاگر این اندیشه ها را به وجود آورد که بازیگر معروف گرسنه، غمگین و خوشحال است.

از سوی دیگر، چنان که حرکت با تکرار توأم شود، ضرباهنگ به وجود می آید. با استفاده از مونتاژ نیز می توان احساسی از ضرباهنگ را به تماشاگر فیلم القا کرد. برای نمونه نماهای یکنواخت و تکراری شخص که از پله ها در فیلم **باله ی مکانیکی** (فرنان لژه ـ ۱۹۲۴) به کار رفته است، مفهوم رفتار خشک و ماشینی را که بی فایده است، در ذهن بیننده القا می کند.

ایزنشتین، پیش از آن که به عرصه ی فیلم سازی کشیده شود، بحث هایی مفصل با پیروان «طبیعت گرایی» در بازیگری برای تئاتر داشت. طبیعت گرایان پیرو استانیسلاوسکی معتقد بودند که یک بازیگر از طریق زنده ساختن عواطف و احساسات در خویش می تواند که به حرکت یا عمل (acting) در صحنه ی نمایش مبادرت کند. بر همین اساس نیز ابتدا احساسی در تماشاگر به وجود می آید و در نتیجه ی آن، مفهومی در اندیشه اش شکل می گیرد. ایزنشتین، تحت تأثیر نظریه پرداز دیگر تئاتر، مه یرهولد بود و برخلاف پیروان استانیسلاوسکی اعتقاد داشت که ابتدا باید حرکتی در اندیشه ی تماشاگر رخ دهد و سپس در نتیجه ی آن احساسی خلق شود. این نظریه به بیو ـ مکانیک مشهور بود و مابه ازای سینمایی آن عبارت از انواع روش های مونتاژ ابداعی که ایزنشتین به کار می برد. این روش ها، نشانگر توانایی مونتاژ در ایجاد حرکت و اندیشه و احساس در ذهن بیننده بدون استفاده از نمایش عینی آن ها بود.

سینما، هنری مکانی ـ زمانی

به طورکلی، چندین تقسیم بندی تاکنون برای انواع هنرها مطرح شده است. معمولاً در ابتدا، قدیمی ترین تقسیم بندی ای را که از رنسانس به بعد انجام شده، ذکر می شود و آن تقسیم هنرها به زیبا و کاربردی است. تقسیم بندی های دیگر، مانند هنرهای دیداری و شنیداری نیز به دوره ی ما مربوط می شود که در ارتباط

گاهی حرکت دوربین، ذهنی است. در این حالت، دوربین همانند چشم یک ناظر است. از این رو آن چه که تماشاگر از خلال حرکت دوربین درک می کند، در واقع، زاویه ی دید و برداشت ناظری است که دوربین به جای چشم او قرار گرفته است

با تقسیم هنرها به هنرهای زمانی (temporal arts) و هنرهای مکانی (spacial arts) است. بر این اساس، هنرهای مکانی دارای جنبه ی عینی و مادی بوده و در مکان امتداد (extention) می یابد. برای نمونه، معماری مجسمه سازی، نقاشی و هنرهای وابسته به آن ها برای آن که محقق شوند، بایستی در مکان، گسترش یابند: مشاهده ی این آثار نیازمند حرکت کردن تماشاگر است: به این ترتیب که مشاهده ی یک اثری معماری نیازمند حرکت در مقیاس وسیع در اطراف ساختمان است و برای مشاهده ی یک اثر مجسمه حرکت کم تری لازم است و سرانجام مشاهده ی یک اثر نقاشی فقط به حرکت چشم تماشاگر در حدقه اش نیاز دارد. از آن جایی که مخاطب آثار هنر مکانی از چشم خویش استفاده کند، عنوان بیننده (spectator) را بدان می دهند.

برخلاف هنرهای مکانی که دیداری هستند، هنرهای زمانی،

شنیداری‌اند و از این رو درک آن‌ها به خوبی چشم به گوش نیاز دارد. بنابراین، هنرهای زمانی آن‌هایی هستند که نخست نیازمند حرکت مخاطب نیستند و دوم این که برای محقق شدن، احتیاجی به جنبه‌های مادی و عینی ندارند، بلکه ذهنی‌اند.

قصه، شعر و موسیقی، چنان‌که فقط شنیده شوند، از بهترین نمونه‌های هنرهای زمانی هستند. مخاطب این آثار را با عنوان شنونده(audience) می‌توان مشخص ساخت. نکته‌ی قابل ذکر در مورد هنرهای زمانی این است که گرچه این هنرها در اساس در زمان، امتداد می‌یابند و برخلاف هنرهای مکانی، فاقد بُعد هستند، ولی نوعی پرسکتیو ذهنی را می‌توان برای آن‌ها در نظر گرفت. برای مثال، یک قطعه‌ی موسیقیایی به لحاظ نغمه(melody) فقط به زمان نیازمند است؛ اما با توجه به تعداد

هنرهای زمانی، شنیداری‌اند و از این رو درک آن‌ها به خوبی چشم به گوش نیاز دارد. بنابراین، هنرهای زمانی آن‌هایی هستند که نخست نیازمند حرکت مخاطب نیستند و دوم این که برای محقق شدن، احتیاجی به جنبه‌های مادی و عینی ندارند، بلکه ذهنی‌اند

سازها و حتی فرم موسیقایی به کار رفته یک نوع مکان ذهنی در شنونده ایجاد می‌کند. البته هنگامی که موسیقی به صورت اجرا در یک مکان مانند کنسرت‌ها شنیده شود. جنبه‌های مکانی و پرسپکتیو محل اجرا کاملاً بر ادراک آن شنونده تأثیرگذار است. اما، برخی از هنرها هستند که هر دو خصوصیت عینی و ذهنی را با هم دارند. این هنرها را مکانی ـ زمانی می‌نامند و در آن‌ها محدودیت استفاده از چشم یا گوش مخاطب وجود ندارد. تئاتر و به‌ویژه سینما را باید هنرهای مکانی ـ زمانی به حساب آورد. تصویر سینمایی به لحاظ آن‌که براساس واکنش‌های شیمیایی ثبت شده و به نمایش درمی‌آید، ویژگی‌های یک هنر مکانی را داراست، یعنی عینی است. اما همین تصویر سینمایی به خاطر آن‌که دیده شود. همانند شنیدن یک قطعه‌ی موسیقایی، باید در زمان جاری شود؛ بنابراین، تصویر سینمایی ویژگی‌های هنرهای زمانی را نیز دارد.

در ابتدای اختراع دوربین فیلم‌برداری و سپس به نمایش درآوردن فیلم‌های کوتاه خبری که از نقاط دیدنی و حوادث عجیب تهیه می‌شد، سینما سرگرمی افراد طبقات پایین اجتماع با کسانی بود که برای گذراندن اوقات به سیرک‌ها و نمایشگاه‌ها می‌آمدند. کم‌کم فیلم‌سازانی کوشیدند که سینما را از حد یک اختراع تماشایی به سطح یک هنر حقیقی برسانند. تلاش‌های فکری اندیشمندانی که در دهه‌ی اول و دوم سده‌ی بیستم، صرف اثبات قابلیت‌های هنری سینما شد تأثیر زیادی در شکل‌گیری سینما به عنوان یک هنر داشت.

اگر سینمای صامت و ناطق را دو دوره‌ی اساسی از تاریخ سینما بدانیم، فیلم‌های امریکایی، ایتالیایی و کشورهای اسکاندیناوی در دو دهه‌ی اول از عمر سینما تا پایان جنگ اول جهانی، تماشاگران زیادی از افراد طبقات متوسط جامعه را در کنار مردم معمولی به دیدن فیلم ترغیب کردند. اما، سه کانون مهم فیلم‌سازی در آلمان، روسیه، فرانسه در دهه‌ی بیست میلادی، هنگامی که سینما هم‌چنان صامت بود، نقش بسیار مهمی در اعتبار هنری بخشیدن به سینما نزد افراد فرهیخته‌ی اجتماع برعهده داشت.

در آلمان، سینماگران تأثرگرا (اکسپرسیونیست) با استفاده از طراحی صحنه، بازیگری‌های خاص و اجرای حرکت‌های حساب شده‌ی دوربین و بازیگران در محل‌های فیلم‌برداری که اغلب در استودیو بود، کوشیدند سطح هنری سینما را افزایش دهند. فیلم‌سازان روسی نیز پس از فضای انقلابی این کشور در پی سرنگونی حکومت تزارها، در دو بعد نظری و عملی گام‌های بلندی در تحول بیان هنری سینما برداشتند؛ غلبه‌ی زیبایی شناسی مونتاژ در سینما بر اثر مساعی این فیلم‌سازان شکل گرفت؛ سرانجام، محیط فرهنگی و هنری فرانسه باعث شد که گروهی از سینماگران فرانسوی یا اهل کشورهای دیگر، فیلم‌های کاملاً متفاوت با سایر نقاط بسازند؛ فیلم‌هایی که گرچه از سینماگران آلمانی، روسی و امریکایی تأثیر پذیرفته بودند، اما برخلاف اصول شناخته شده‌ی بیان هنری سینما کار می‌کردند و به دلیل همین سنت غنای هنری آن را افزایش دادند.

نگاهی به پیشینه‌های تحصیلاتی و شغلی فیلم‌سازان این

سه کشور نشان می دهد که آن ها غالباً دستی بر سایر هنرها به ویژه هنرهای تجسمی داشتند. آن ها می کوشیدند تا با استفاده از نور، سایه و روشن، طراحی صحنه و لباس، شیوه های بازیگری، امکانات لابراتوار و تمهیدات ویژه، تصویر سینمایی را از اصول و مبادی هنرهای تجسمی مانند نقاشی و معماری انباشته سازند. بنابراین، دوره ی صامت سینما را باید تحت تأثیرپذیری از هنرهای مکانی قرار داد. نداشتن صدابرداری همزمان باعث شد که تکیه گاه اساسی سینما بر تصویر باشد؛ با توجه به سال های پُربار هنرهای تجسمی در اروپا کاملاً طبیعی بود که سینماگران برای کسب اعتبار هنری به تحولاتی که در معماری و نقاشی روی می داد، توجه کنند. ظهور سبک های مختلف در نقاشی مانند کوبیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم و ... تأثیرات قاطعی بر سینما به عنوان هنری متکی بر تصویر داشت.

مقوله ی حرکت در آن هنگام از بحث انگیزترین مقولات در میان هنرمندان تجسمی بود. برای نمونه، جنبش فوتوریسم در پی نمایش موضوعات متحرک بود. اندیشه ی ترسیم موضوع از زوایای متعدد در نقاشی کوبیسم ناشی از تأثیر حرکت و تغییر زاویه ی دید نقاش بود. امکانات فن آورانه ی سینما به راحتی امکان تغییر در حرکت موضوع ها از طریق فیلم برداری تندتر یا کندتر از سرعت معمولی، ثابت شدن ناگهانی تصویر یک موضوع متحرک، درهم شدن تصاویر و ... پاسخ مناسبی به چنین رویکردی در میان هنرمندان تجسمی بود.

صدابرداری همزمان یا به اصطلاح معروف ناطق شدن سینما، تحول زیبایی شناختی ژرفی را در این هنر پدید آورد. البته صدا به صورت موسیقی از همان سال های اولیه ی نمایش فیلم ها را همراهی می کرد، اما صدابرداری هم زمان، امکان ضبط صدای گفت وگوی بازیگران و حتی اجرای یک قطعه موسیقی با ارکستر را فراهم می ساخت. به دلیل سنگینی و پیشرفته نبودن دستگاه های صدابرداری تا حدود زیادی از حرکت های دوربین و بازیگران کاسته شد و تقریباً یک دهه طول کشید تا فیلم سازان خلاق بتوانند بر این محدودیت غلبه کنند. اما نکته ی حایز اهمیت آن بود که جنبه های سینما به عنوان یک هنر زمانی بیش تر آشکار شد، ضمن آن که روند اولیه ی توجه به جنبه های تجسمی سینما به عنوان هنری مکانی هم چنان اهمیت خود را حفظ کرد.

اندیشه ی شباهت قایل شدن میان سینما و موسیقی که از آثار نظری و عملی ایزنشتین آغاز شده بود، در میان افرادی مانند ژان میتری به شکل تصویر موسیقایی یا موسیقی تصویری ادامه یافت، اما دوامی پیدا نکرد. درواقع، این اندیشه باعث می شد که سینما هنری به طور کلی زمانی .مکانی باشد و باید تا پیدایی ویدیو کلیپ های دهه ی هشتاد به بعد تحت تأثیر شبکه های تلویزیونی مانند MTV منتظر می ماند.

داستانگویی به عنوان یک هنر زمانی، تأثیر بیش تری نسبت به موسیقی بر تحول بیان هنری سینما داشت. البته اقتباس های سینمایی از داستان های ادبی تقریباً از سال های آغازین سینما وجود داشت، ولی از اوایل دهه ی شصت میلادی نویسندگان رمان نو موجب دگرگونی در بیان هنری سینما شدند. آن ها به خوبی متوجه امکانات هنری سینما برای بیان آن چه شدند که سیلان ذهن یا جریان سیال ذهن می خواندند. در دهه ی بیست سبک مونتاژ، توانایی سینما را در نمایش ذهنیات اثبات کرده بود، ولی این بار فیلم سازانی در دهه ی شصت ظهور کردند که از ویژگی های سبک میزانسن و سینمای ناطق برای این منظور استفاده می کردند. تأثیر قاطع برگسُن بر نویسندگان رمان نو انکارناشدنی است. حتی پروست مدتی در کلاس های درس او حاضر می شده است، اما پدیدارشناسی هوسرل با اصطلاحاتی مانند التفات به گذشته و آینده و سپس اندیشه های اگزیستانسیالیست ها در سال های پیش و پس از جنگ دوم جهانی تأثیرات مهمی بر نویسندگان رمان نو داشت، که بر مقوله ی زمان تأکید می ورزیدند. البته، پیدایی رمان نو را بایستی از آثار پروست و جویس در دهه ی بیست میلادی پی گرفت، اما سینما به دلیل درگیر بودن با عوامل سرمایه داری کم ترین تأثیر را تا دهه ی شصت میلادی از جریان های مترقی ادبی شاهد بود.

زمان در سینما

همان طور که سه نوع حرکت بر پایه ی ساختار دوگانه ی عینی و ذهنی در سینما می توان برشمرد؛ بایستی از سه نوع زمان نام برد؛

زمان طبیعی(physicaltime)، زمان نمایشی(dramatic time) و زمان ذهنی(mental time) زمان طبیعی مربوط به مدت نمایش فیلم است. تماشاگر زمانی را صرف دیدن فیلم می کند که برای فیلم های داستانی و بلندمدت آن بین ۷۵ تا ۱۲۰ دقیقه به طور معمول است. البته مواردی این زمان ممکن است طولانی تر شود. برای مثال فیلم **هیتلر فیلمی از آلمان** (زیبربرگ، ۱۹۷۷) هشت ساعت است.

زمان نمایش، به مدت زمان وقوع حوادث داستان مربوط می شود و ممکن است همان نسخه ی سینمایی **دیوید کاپرفیلد**(دیوید لین / ۱۹۴۸) باشد که مطابق داستانی ادبی آن نوشته ی دیکنز حتی از زمان پیش از به دنیا آمدن کاپرفیلد را هم شامل شود. در فیلم هایی که از شیوه ی روایت کلاسیک استفاده می کنند، معمولاً رخدادها به ترتیب تاریخی، نمایش داده می شود. آن چه مسلم است در یک اثر هنری همه ی رخدادهای زندگی واقعی را به نمایش نمی گذارند، بلکه بخش هایی از آن را انتخاب و بر اساس یک پیرنگ کنار یکدیگر می گذارند و به این ترتیب زمان نمایشی از دل زمان واقعی استخراج می شود.

در سینمای کلاسیک از کلیشه هایی مثل ورق خوردن صفحات تقویم برای القای گذشت زمان استفاده می کردند. گاهی هم از تمهیدات بصری مثل نمای چرخشی(turn over) با به کارگیری امکانات لابراتوار بهره می گرفتند. در برخی از فیلم ها، کارگردان ها به جای تصویر از صوت برای نمایش گذشت زمان و تبدیل واقعی به نمایشی استفاده کرده اند. برای نمونه اورسن ولز در **همشهری کین** (اورسن ولز، ۱۹۴۱) با تقطیع یک جمله و ایجاد پرش زمانی(Jump) موفق می شود که بخش های غیرمفید زمان واقعی را حذف و زمان نمایشی را به وجود آورد. به این ترتیب که در صحنه ای، کین نوجوان هدیه ی کریسمس را از حامی خویش، آقای تاچر دریافت می کند. اگرچه جمله ی کریسمس مبارک را کین نوجوان می گوید، ولی پاسخ آقای تاچر به صورت سال نو مبارک است، هنگامی که کین، مرد جوانی شده است. از لحاظ ترتیب زمانی روز اول ژانویه (سال نو) چند روز پس از تولد حضرت عیسی (ع) (کریسمس) است و اورسن ولز این فاصله ی چند روزه را به چند سال تبدیل کرده است تا تقابل آن دو را نشان دهد.

گاهی نیز فیلم ساز به جای حذف زمان واقعی، آن را افزایش می دهد تا به یک زمان نمایشی برسد. برای نمونه می توان به فصل معروف حمله ی سربازان تزاری در پلکان اُدسا در فیلم **اکتبر** (ایزنشتین ـ ۱۹۲۷) اشاره کرد که آن ها با بی رحمی تظاهرکنندگان انقلابی را سرکوب می کنند. زمان واقعی پایین آمدن از پلکان شاید چند دقیقه طول نکشد، اما ایزنشتین با نمایش تصاویر متعدد از گریختن مردم و پیش آمدن سربازان، آن را به ده دقیقه افزایش داده است و به این ترتیب به زمان نمایشی دست یافته است. غیر از حذف یا افزایش زمان واقعی برای رسیدن به زمان نمایشی، در تعدادی از فیلم ها این دو زمان دقیقاً بر یکدیگر منطبق اند. برای مثال در فیلم **ماجرای نیمروز** (فرد زینه مان ـ ۱۹۴۱)، فیلم ساز از طریق دکوپاژی حساب شده و نمایش صحنه های متعدد از ازدواج کلانتری با دختر مورد علاقه اش و سپس تنها گذاشتن اهالی به خاطر ورود تبهکاری به شهر برای انتقام گیری از کلانتر و سرانجام رویارویی کلانتر با تبهکاران در زمانی تقریبی یکصد دقیقه موفق می شود که زمان واقعی و نمایش را دقیقاً معادل زمان طبیعی مشاهده ی فیلم درآورد.

نمونه ی منحصر به فرد دیگر به فیلم **طناب**(آلفرد هیچکاک ـ ۱۹۵۳) مربوط می شود. در این فیلم بدون استفاده از صحنه های متعدد، فقط در یک صحنه از آپارتمان، ماجرای کشف یک جنایت بدون آن که از قطع استفاده کند با میزانسنی دقیق و پیچیده برای حرکت های دوربین، بازیگر و دکورهای متحرک توانستند زمان های مذکور را بر یکدیگر منطبق کنند. اگرچه معمولاً وحدت صحنه را به تئاتر نسبت می دهند، اما فیلم **طناب** با داشتن زاویه های متعدد ناشی از حرکت دوربین و بازیگر موفق می شود بر زاویه ی ثابت در تئاتر غلبه کند. از نمونه های بسیار اندیشمندانه و دقیق این روش را باید در نماهای طولانی معروف به پلان ـ سکانس در فیلم های میکلوش یانچو جست وجو کرد.

کاربرد زمان نمایشی از اهمیت ویژه ای در هنرهای نمایشی مانند سینما و تئاتر برخوردار است؛ اما در دل این زمان نمایشی، یک نوع دیگری از زمان وجود دارد که اصطلاحاً به آن زمان

همشهری کین

ذهنی(mental time) گویند. این زمان فقط در هنر سینما وجود دارد و در سایر هنرها حتی تئاتر قابل نمایش نیست. برای توضیح زمان ذهنی ضروری است که به تجربه‌های شخصی خویش رجوع کنیم، زیرا هنگام شادی، گذشت زمان واقعی، سریع تر به نظرمان می رسد، در حالی که در زمان اندوه و ناراحتی، می پنداریم که زمان بسیار طولانی تر می گذرد. در مثال دیگر آن که برای یک زندانی به خوبی کشداری زمان در دوران حبس ملموس است. در حالی که زمان واقعی همان مدت حبس او در زندان است. امکانات فنی سینما مانند حرکت تند(fast motion) یا آهسته(slow motion) و حتی قاب ثابت(freez frame) در خدمت چنین منظوری است. از مهم‌ترین ویژگی های زمان ذهنی آن است که فاقد گذشته و آینده است و دایماً در حال جریان دارد. اهمیت زمان حال برای آن که خاطره‌ی گذشته بدان پیوسته می گردد، در فلسفه برگسُن و نیز توجه به زمان حال در پدیدارشناسی هوسرل زمینه ای فلسفی .هنری را فراهم ساخت تا نویسندگان رمان نو مجذوب هنری شوند که فیلم نامه هایش را تماماً به زمان حال می نوشتند. اگرچه یک قطعه موسیقی نیز فقط در زمان حال جریان دارد، اما در عین حال فاقد گذشته و آینده است، در حالی که این دو بعد زمان به نحو خاصی حضور دارد، زیرا چنان که رویدادی مربوط به گذشته یا آینده را هم در فیلمی ببینیم، آن را در زمان حال یعنی مشاهده‌ی عملی در هنگام رخ دادن، می دانیم. بنابراین، در سینما زمان گذشته یا آینده به آن معنا و مفهوم ترتیب تاریخی در سایر هنرها وجود ندارد. در سینما همه چیز به هنگام وقوع، مشاهده می شود. از این رو، توانایی اصلی، سینما در نمایش زمان کیفی است وگرنه زمان کمی یعنی توالی رویدادها از گذشته به حال و سپس آینده، به جز سینما در ادبیات، تئاتر و نقاشی هم وجود دارد.

به لحاظ مقایسه، رمان سنتی از این نظر که زمان های گذشته و آینده را در کنار زمان حال مطرح می کند، به سینمای کلاسیک

شباهت دارد. فیلم های داستانی متعددی از این داستان ها ساخته شده است؛ اما در هیچ کدام آن ها، از توانایی انحصاری سینما به دلیل برخورداری از زمان حال، بهره گرفته نشده است.

نویسندگان رمان نو به این ویژگی سینما پی بردند. زمان از موضوع های بسیار مهم در رمان نو بود؛ حتی عنوان کتاب یکی از آغازگران رمان نو، مارسل پروست، **در جست‌وجوی زمان گم شده** بود. در هر حال، زمان قهرمان اصلی رمان نوست. برخی نویسندگان رمان نو فیلم هایی هم ساختند که بر همین لایه استوار شده است: هر اثر سینمایی تازه، آن ها اندیشه ای بود درباره ی یادآوری انسان از تردیدها، سماجت ها و فاجعه های او[۱۶]، از این رو برخلاف اعتقاد رایج، اهمیت سینما در داشتن حرکت نیست، بلکه زمان اهمیت بنیادی دارد. طرح زمان بدون مطرح ساختن خاطره بی معناست. از این رو سینما همانند رمان نو، توانایی بیان خاطره و زمان را دارد. این فیلم سازان و نویسندگان به جای زنجیره ی علت و معلولی رویدادها در شیوه ی روایت کلاسیک که بر اساس تقدم و تأخر زمانی حوادث تنظیم شده باشد، شیوه ای را در روایت پی ریختند که نظم تاریخی رویدادها از گذشته به حال و آینده وجود ندارد. آن ها به جای روایت خطی در رمان سنتی، از غیرخطی استفاده کردند که همه چیز در زمان حال می گذرد؛ حتی گذشته و آینده به نحوی مطرح می شود که نه به صورت خاطره یا آرزو بلکه واقعیتی است، که در زمان حال جریان دارد.

بسیاری از فیلم سازان در ساختن نسخه های سینمایی از رمان های معروف کلاسیک، شیوه ی روایت خطی را به کار گرفته اند. در این زمینه کارگردان های فیلم های کلاسیک هالیوودی از بهترین نمونه ها هستند. اما برخی دیگر از فیلم سازان همانند نویسندگان رمان نو از شیوه ی روایت غیرخطی بهره گرفتند. آلن رب گری یه از نویسندگان رمان نو بود که توجه فیلم سازان را جلب کرد. فیلم **سال گذشته در مارین باد**(آلن رنه . ۱۹۶۱) نمونه ای موفق از همکاری یک نویسنده ی رمان نو، آلن رب. گری یه به عنوان فیلم نامه نویس و یک فیلم ساز پیشرو آلن رنه است. رنه پیش تر فیلم **هیروشیما عشق من**(۱۹۵۹) را بر اساس ویژگی های رمان نو ساخته بود. در آن فیلم، مردی ژاپنی می کوشد تا زنی فرانسوی، خاطره ی ناخوشایند مربوط به بدرفتاری آلمانی ها هنگام اشغال فرانسه را از ذهن او بزداید، اما در فیلم **سال گذشته در مارین باد**، مردی می کوشد که زن، خاطره ای را به یاد آورد. جالب آن که تضاد میان فراموش کردن و به خاطر آوردن، صورت دیگری از اهمیت داشتن خاطره و زمان در این گونه فیلم هاست.

برگسُن در توصیف زمان مجازی می گوید که گذشته را از طریق آوردن به زمان حال، از قید زمان واقعی خارج می کند. درنتیجه، شخصی که با خاطراتش زندگی می کند، آن ها را صرفاً به دلیل آن که به گذشته تعلق دارند، به یاد نمی آورد، بلکه فاصله ی زمانی ندارند و جزیی از زمان حال او محسوب می شوند.

در رمان نو نیز برخلاف رمان سنتی، گذشته به زمان سپری شده یعنی دیروز تعلق ندارد، بلکه جزء زمان جاری یعنی حال، است. از خصوصیات زمان واقعی آن است که اشیا و موجودات، صراحت و وضوح دارند و مقدار، اندازه و جایگاه همه چیز روشن است. واقع گرایی در رمان های سنتی، نویسندگان مانند بالزاک و دیکنز در خدمت توصیف جزییات اشیا، رویدادها، مکان ها و روان شناسی شخصیت هاست؛ در حالی در رمان نو به ندرت از توصیف به منظور ایجاد صراحت و آشکار ساختن استفاده می شود.[۱۷]

خاطراتی که در **سال گذشته در مارین باد** و **هیروشیما، عشق من** برابر چشمان تماشاگر جان می گیرند، فاقد صراحت اند. بنابراین، برخلاف اتفاقات در زمان واقعی، به هیچ وجه آشکار و مشخص نیستند و همین باعث می شود که به جای زمان واقعی، دارای زمان مجازی باشند. پیش از این، نظم تاریخی رویدادها از زمان گذشته به حال و سپس آینده، نظیر رمان های سنتی و فیلم های کلاسیک، پنداشته می شد. این رویدادها حتماً واضح و صریح بودند، در حالی که در دو فیلم ذکر شده معلوم نیست که رویدادهایی که در گذشته رخ داده اند، واقعاً به گذشته تعلق داشته باشند، بلکه از زمان حال جدایی ناپذیرند. چنین ویژگی باعث می شود که نمایش رویدادها نیز چندان از الگوی نظم تاریخی پیروی نکند. این شیوه ی روایت برخلاف روش معمول نویسندگان رمان سنتی و فیلم سازان سینمای کلاسیک است که به صورت دانای کل بر همه ی رویدادهای فیلم مسلط هستند و بر اساس طرحی حساب شده داستان را پیش می برند.

نتیجه

یک عکس به قول بارت به گذشته تعلق دارد، اما نمایش همان عکس در فیلم باعث می‌شود که در زمان حال، جریان پیدا کند. پس سینما می‌تواند حتی یک عکس را که مؤید مرگ و گذشته است، زنده کند و به او زندگانی ببخشد، زیرا که نمایش فیلم فقط در زمان حال رخ می‌دهد. همین ویژگی سینما به عنوان یک هنر و نه صنعت سودآور برای سرمایه‌گذران یا کارخانه‌ی رویاپرور برای تماشاگر محرومیت کشیده، دارای توانایی‌های بیانی فراوانی است که متأسفانه به خاطر غلبه‌ی نظام سرمایه‌داری نتوانسته است به‌راحتی آن‌ها را کشف و گسترش دهد. فیلم‌سازانی که در چارچوب این نظام به‌ویژه صنایع متمرکز فیلم‌سازی مانند هالیوود و سایر نقاط عالم به فعالیت مشغول‌اند، نمی‌توانند با فراغ‌بال دستورالعمل‌های رایج فیلم‌سازی را کنار بگذارند.

اما خوشبختانه، سینما به دلیل آن‌که پاره‌ای هنرمندان از سایر رشته‌های هنری به فیلم‌سازی روی آوردند، موفق شده است بیان هنری بسیارتأثیرگذاری را پیدا کند. سینما به عنوان هنری مکانی. زمانی راه دشواری را برای این منظور پشت سر گذاشته است. در دوره‌ی صامت، فیلم‌سازانی که در هنرهای تجسمی، مانند نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی و ... پیشینه‌ای داشتند، توانستند سطح هنری سینما را به‌مثابه هنری مکانی در قلمرو هنرهای تجسمی ارتقا بخشند. اما در دوره‌ی ناطق، با افزوده شدن صدای همزمان(synchronized) شرایطی به‌وجود آمد تا هنر سینما به‌مثابه هنرهای زمانی به پیشرفت‌هایی در زیبایی‌شناسی فیلم دست یابد. از دهه‌ی شصت میلادی، برخی فیلم‌سازان فرانسوی که در اصل، در قلمرو ادبیات یعنی هنری زمانی، فعالیت می‌کردند، متوجه قابلیت‌های هنرهای سینما در بیان خاطرات به شیوه‌ی رمان نو شدند. فیلم‌های کم‌تعداد این سینماگران باعث شد تا بار دیگر تحول اساسی در بیان هنری سینما پدید آید.

منابع:

۱. وال، ژان: **بحث در مابعدالطبیعه**، ترجمه‌ی یحیی مهدوی، خوارزمی، تهران، ۱۳۷۰.

۲. برگسُن، هانری: **زمان و اراده‌ی آزاد**، احمد سعادت‌نژاد، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۴.

۳. رب گری‌یه: **قصه نو، انسان طراز نو** (چند مقاله)، محمدتقی غیاثی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۰.

۴. مجتهدی، کریم: **فلسفه‌ی نقادی کانت**، هما، تهران، ۱۳۶۳.

M. Scott Palmer, NewYork,Humanities Press Inc. eighth

5. Bergson, Henry,
Margaret Paul, impression, 1970 "Maiierand Memory"
.. Ira. Nancy

6. Philiph Turetzky.
. London Newyork, Routldge, 8991"Time"

پی‌نوشت‌ها:

1.Saoshyant

2. Turetzky, Philip,
"Time"
., London New York, Routldge, 1998, P.19

.3. Ibid

۴. **فلسفه‌ی نقادی کانت**، ص ۳۵.

۵. همان، ص ۳۶.

"6. Iemps spaciali

7. Dure

۸. **زمان و اراده‌ی آزاد**، صص ۱۰۹، ۱۱۱.

۹. همان، ص ۱۱۳.

.10 Matter and Memory
NancyMargaret Paul , W.scott palmer, New Yourk, Humanities, press
Inc., eight impression, 1970, P.89

.12. P. 171

۱۳. واژه‌ی **tention** از ریشه‌ی لاتینی **tenere** به معنای داشتن **(to hold)** گرفته شده است. از این رو می‌توان آن را به نگه داشت ترجمه کرد و بر همین قیاس کلمه‌ی **retention** را به بازنگه‌داشت و **protention** را به پیش نگه‌داشت برگرداند؛ اما ترجمه‌ی مفهومی عیسی مهدوی در بازگرداندن کتاب در **بحث در مابعدالطبیعه**، نوشته‌ی ژان وال، خوارزمی، تهران،

۱۳۷۰، صص ۳۸۱ ـ ۳۸۳، به التفات به گذشته و آینده کاملاً رسا به نظر می رسد.

14 ., Philip Turetzky, p 163"Time"
15. Ibid. P 167

۱۶. **قصه نو، انسان طراز نو** (چند مقاله)، ترجمه ی محمدتقی غیاثی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۰، ص ۷۶.

۱۷. همان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی