

واکاوی عناصر دکوپاژ، دوربین، فضا و صحنه سینمای متأخر ترنس مالیک از منظر جریان سیال ذهن

علیرضا صیوری

۱. کارشناسی ارشد سینما، مؤسسه آموزشی کمال‌الملک، نوشهر، ایران

ali.saboori13@gmail.com

پیام زین‌العابدینی*^۱

۲. استادیار دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران،

تهران، ایران

parozei@yahoo.de

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۲۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۰۸

صفحه ۶۸-۸۳

چکیده

بیان مسئله: از زمانی که سبک جریان سیال ذهن از روانشناسی وارد ادبیات شد و اصولی برای آن شکل گرفت تا پدیدار شدن آن در آثار سینمایی مدت زمان زیادی طول نکشیده است؛ اما مسئله مهم این هست که این اصول چگونه با عناصر سینمایی ترکیب می‌شوند و به‌طور خاص در این پژوهش، ترنس مالیک چگونه از آن‌ها استفاده می‌کند؟

هدف پژوهش: هدف از پژوهش حاضر واکاوی عناصر دکوپاژ، دوربین، فضا و صحنه سینمای متأخر ترنس مالیک از منظر جریان سیال ذهن می‌باشد.

سؤال پژوهش: برای ساخت یک فیلم سینمایی با استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن از چه عناصر فرمالی می‌توان بهره برد؟ کدام شیوه دکوپاژی برای به تصویر درآوردن جریان سیال ذهن مناسب‌تر است و مالیک چه راهکارهای جدیدی ارائه می‌کند؟ ترنس مالیک از کدام عناصر فرمال از جمله تکنیک‌های تدوین، فیلم‌برداری و طراحی صحنه برای ساخت اثر خود استفاده می‌کند؟

روش پژوهش: نوع تحقیق از نظر هدف، کاربردی و از نظر روش کیفی و توصیفی است. این پژوهش بر اساس گوداوری اطلاعات از اسناد کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی تصویری انجام شده است. موردهای مطالعاتی این پژوهش سه فیلم از سینمای از آثار ترنس مالیک با عنوان‌های «درخت زندگی»، «به‌سوی شگفتی» و «شوالیه جام‌ها» است.

نتیجه‌گیری: نتیجه حاصله نشان از آن دارد از تمامی عناصر سینمایی می‌توان برای ساخت یک فضای سیال بهره جست و عناصر فرمال سینما نه تنها محدود نیستند بلکه قابل‌گسترش و توسعه به شکل‌های گوناگون‌اند. تکنیک‌های خاصی برای هر مورد وجود دارد که مالیک به شیوه خود از آن‌ها بهره برده است.

کلمات کلیدی: جریان سیال ذهن، ترنس مالیک، جامپ کات، تدوین، دوربین، صحنه



Analyzing the elements of *découpage*, camera work, space, and *mise-en-scène* in Terrence Malick's late cinema from the perspective of stream of consciousness.

Alireza Saboori*¹

1. M.A. in Performing Arts, Kamal-ol-Molk Educational Institute, Nowshahr, Iran

Payam Zinalabedini

2. Assistant Professor, Department of Performing Arts and Music, Fine Arts Campus, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 11/06/2025

Accepted: 30/09/2525

Page 68-83

Abstract

Problem statement: Terrence Malick is recognised as a filmmaker who draws both fans and strong detractors. His films frequently receive polarised reactions from critics as well as audiences. Malick's creations are unique and unparalleled in areas such as narrative, character growth and artistic features, including camera movement, framing, sound and music. The cosmos shown in his films is mutable and dreamlike—a fantasy, to a dreamlike wakefulness placed within a real setting where the boundaries of time and space grow vague or ambiguous (Taheri & Karimi 2022: 7–8).

From the moment he introduced his film **Badlands** (1973) in the 1970s Malick has refrained from granting interviews and steered clear of marketing his films. He bans any photographs taken of him on set or elsewhere. Provides no explanations—neither in writing nor verbally—regarding his works. Except for a conversation at the Rome Film Festival in 2007, he has stayed completely silent about his movies and the film industry, in general. "The Tree of Life" (2011) is frequently seen as his masterpiece—a film examining attempts to cherish life while facing the inevitable realities of illness and death. This movie has received honours, such as the *Palme d'Or*. His sixth film, "To the Wonder" (2013) provoked reactions; many critics and writers mocked it. Malick's next pair of films each released in 2016 included "Knight of Cups" which was shot in Los Angeles and "Song, to Song" filmed in Texas (Khosravi Dehkordi, 2017: 7–10).

Many reviewers regard Malick's directing as poetic, transcendent, centred on nature and profoundly philosophical. It strives to uncover meaning by emphasising the journeys of characters and their relationships, to themselves, society and the natural world, aiming to depict the bewilderment of modern individuals.

In creating a film with a stylistic method, certain structural and stylistic frameworks are commonly employed. Scholars and critics identify these elements to infer the concepts behind a film's world—whether classical modern, postmodern or genre-oriented. However, what challenges emerge if we try to make a film employing a stream-of-consciousness narrative technique or adapt works that use this approach? How can we merge the characteristics of this mode with cinema's possibilities to create a cohesive work? Furthermore, how can we modify elements as needed to achieve this goal?

To respond to these questions, this research examines Malick's films. Identifies the

solutions he provides. It is crucial to note that the features of this approach have been gradually refined by scholars and investigators, and this article relies on the combined findings of those studies. The research also explores the question: Which cinematic structural elements are closely linked to the stream of consciousness?

Research Objective: This study intends to examine the elements of *découpage*, camera, space and *mise-en-scène* in Terrence Malick's movies using the perspective of the stream-of-consciousness approach.

Research Questions: What official film techniques might be applied to create a feature movie using the stream-of-consciousness approach?

Which *découpage* approach is most suitable for depicting the flow of consciousness? What techniques does Malick employ?

Which elements—like editing, cinematography and production design—does Terrence Malick utilise in the making of his movies?

Research Method: This study is applied with purpose, qualitative by design and conducted as a case study employing methods. Data was collected from library sources such as books, theses, journals and audiovisual records. The case study includes three films directed by Terrence Malick: "The Tree of Life" "To the Wonder" and "Knight of Cups".

Conclusion: To summarise, the research questions of the study are addressed by the points:

1. Each official cinematic element can be modified to suit the stream-of-consciousness style.
2. A segmentation founded on discontinuity characterised by fragmentation—a commonality of contemporary cinema and stream-of-consciousness techniques—is advisable. This entails avoiding the use of establishing shots.
3. Key traits of editing are utilised:
 - Avoidance of cutting despite camera movement
 - Increased cutting speed
 - Introduction of unfamiliar or disorienting shots
 - Use of intellectual/associative montage
4. Avoid employing shots, simple viewpoints and direct camera positioning. Malick frequently uses Steadicam to start camera movement "before" the character enters the frame.
5. Cinematic elements initially serve to create meaning and develop ideas, and later transform into representations of characters.

Based on the examination of Malick's movies, it becomes clear that each element of cinema can be employed to craft a continuous space as formal cinematic components are inherently flexible and not fixed or limited, but rather malleable and able to transform.

For example, narration—, as a method of storytelling—may be delivered through monologue or implemented with other techniques. However, camera movement must be modified to depict the flow of consciousness in a way that allows for the rebuilding and depiction of this phenomenon.

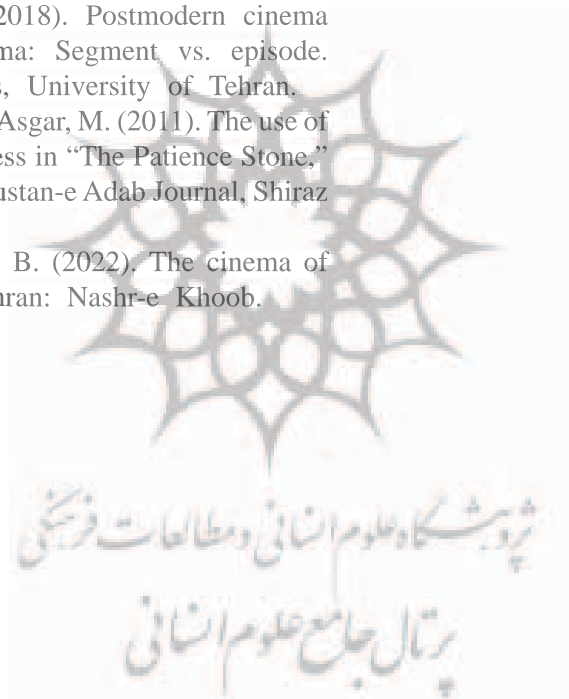
Regarding production design aspects, they become important in the story when they evoke memories or represent a character from the perspective of the characters. For instance in "The Tree of Life" the mother is associated with the tree symbol through her son Jack's remembrance.

Therefore, all elements can be employed when creating a stream-of-consciousness film, provided they are modified to reflect the core of the technique. This method naturally aligns with features of art—particularly fragmentation. Malick illustrates these characteristics through linear editing, which is closely connected to essential principles of modern *découpage* such as rejecting continuity, in actor movements, shot arrangement, framing and unconventional camera movements. Finally, based on the study's results concerning the capacities of Jungian psychology—particularly the collective unconscious—and its relevance to characterisation in stream-of-consciousness cinema, further research is recommended on the concept of the "inner hero" and its relation to character construction in such narratives. Domestic scholarly sources on this topic are limited and primarily address thematic analyses of Malick's works.

References

- Bayat, H. (2008). Stream-of-consciousness storytelling. Tehran: Terhan, Elmi-Farhangi.
- Hari, A. (2011). Aspects of narrative discourse representation: Stream-of-consciousness and interior monologue. *Journal of Contemporary World Literature Studies*, 25–40.
- Hajazi, S. F. (2013). A study and comparison of the characteristics of stream-of-consciousness technique in narrative literature and adapted films

- based on Jakobson's model, with focus on "Prince Ehtejab," "The Pear Tree," and "Gavkhuni" (Master's thesis). Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Yazd.
- Khosravi Dehkordi, H. (2017). Life and works of Terrence Malick, the narrator of fluid existence. *Cinema and Literature*, 63, 7-11.
- Madani Pour, G. (2016). *Cinematic schools*. Tehran: Aban.
- Makarik, I. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theories* (Translated by M. Nabavi, 2nd ed.). Tehran: Agah.
- Malick, T. (2011). *Tree of Life* [Video file]. Retrieved from <https://www.aparat.com/v/8i1uK/>
- Malick, T. (2013). *To the Wonder* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=qB2Wy5R2i5U>
- Malick, T. (2016). *Knight of Cups* [Video file].
- Nabi Pour, M. S. (2018). *Postmodern cinema versus modern cinema: Segment vs. episode*. Faculty of Fine Arts, University of Tehran.
- Taheri, M., & Sepehri Asgar, M. (2011). The use of stream-of-consciousness in "The Patience Stone," by Sadegh Chubak. *Bustan-e Adab Journal*, Shiraz University.
- Taheri, S., & Karimi, B. (2022). *The cinema of Terrence Malick*. Tehran: Nashr-e Khoob.
- Zabeti Jahromi, A. (2017). *Non-continuous editing*, Vol. 2. Faculty of Radio and Television, Tehran. (2nd ed.)



مقدمه و بیان مسئله

جریان سیال ذهن در روانشناسی به جریان مداوم عقاید، افکار و احساسات گفته می‌شود که محتوای آگاهی فردی را تشکیل می‌دهد. این اصطلاح اولین بار توسط ویلیام جیمز به کار برده شده است. طبق تعریف جیمز؛ افکار، احساسات و خاطراتی که بیرون از حوزه آگاهی اولیه فرد هستند، نه به صورت زنجیره‌وار بلکه به صورت جریانی سیال آشکار می‌شوند. سینمای جریان سیال ذهن با تمام ویژگی‌های خود زیرمجموعه سینمای ذهنی قرار می‌گیرد. (حری، ۱۳۹۰: ۳۰). یکی از نقاط عطف شروع سینمای ذهنی، پیدایش امپرسیونیسم سینمایی بود. برخورد این عده با عکس و عکاسی، آن‌ها را به این فکر انداخت که آیا وظیفه هنرمند در مواجهه با طبیعت و جهان پیرامون، فقط بازنمایی و تقلید از طبیعت است؟ این پرسش در ذهن آن‌ها پیش آمد که اگر معیار ارزش هنری، بازتاب و تقلید از طبیعت باشد عکس و دوربین عکاسی بسیار بهتر از هر هنرمند نقاشی این کار را انجام می‌دهد. در نتیجه تصمیم گرفتند که به ظرفیت‌های ذهنی و تخیل و نوع تأثیر و برداشت خود در مواجهه با طبیعت و دنیای پیرامون ارزش بیشتری بدهند و انگاره‌ها و ذهنیات خود را از سوژه‌ها و اشیا در نقاشی، اعمال کنند (معدنی پور، ۲۳: ۱۳۹۵).

ترنس مالیک از معدود فیلم‌سازانی است که هوادارانی سرسخت و مخالفانی متعصب دارد. سینماگری که خیل مخاطبان، اعم از منتقدان و تماشاگران، با نگاهی عمدتاً دو قطبی به آثار او می‌نگرند. فیلم‌های مالیک از حیث روایت، شخصیت‌پردازی و مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی همچون حرکت دوربین، قاب‌بندی، صدا و موسیقی، متفاوت و تقلیدناپذیرند. جهان فیلم‌های او سیال و رویاگون است، رؤیایی خلسه‌وار در بیداری، خوابی با چشمان باز در جهانی واقعی با مرزهای درهم‌شکسته و ناپیدای مکان و زمان (طاهری و کریمی، ۱۴۰۱: ۷-۸). او از زمان نمایش نخستین فیلمش، زمین‌های بایر ذهن

(۱۹۷۳)، در اوایل دهه ۱۹۷۰، تن به هیچ مصاحبه دیگر نداده و حاضر نشده است کم‌ترین نقشی در معرفی و تبلیغ فیلم‌هایش داشته باشد. مالیک اجازه نمی‌دهد که سر صحنه یا خارج از آن عکسی از او گرفته شود. او هیچ توضیحی در مورد فیلم‌هایش نمی‌دهد. چه به صورت متن نوشتاری یا به هر شکل دیگری و او از نوشتن و انتشار هرگونه نوشته‌ای که در یک کلام ممکن است به عنوان ابزاری مفید دست بیننده را برای نزدیک شدن به خود فیلم‌ها بگیرد خودداری می‌کند. به جز گفت‌وگوهایی کوتاه در جشنواره فیلم رم در سال ۲۰۰۷، مالیک در مورد فیلم‌هایش و در مورد سینما به‌طور کلی سیاست سکوت کامل اختیار کرده است.

فیلم «درخت زندگی» (۲۰۱۱) شاهکار او تا این لحظه نامیده شده است. فیلمی درباره مفاهیم و تلاش‌های بشر برای عشق‌ورزی و زندگی در کنار ناخوشایندی‌هایی چون بیماری و مرگ. این فیلم جوایز متعددی از جمله نخل طلای کن را به دست آورده است. ششمین اثر مالیک (۲۰۱۳) به سوی شگفتی با برخوردی متفاوتی روبرو شد و گروهی از منتقدان و نویسندگان آن را مسخره دانستند. دو فیلم بعدی ترنس مالیک که به صورت انکایی در سال (۲۰۱۶) ساخته شدند شوالیه جام‌ها و آهنگ به آهنگ نام دارند که شوالیه جام‌ها در لس آنجلس و آهنگ به آهنگ در تگزاس ساخته شد (خسروی دهکردی، ۷: ۱۳۹۶-۱۰).

به اعتقاد بسیاری از منتقدین سینمای مالیک، شاعرانه، استعلایی، طبیعت‌گرا و دارای مفاهیم فلسفی است که سعی در یافتن معنا دارد و با تأکید بر کنش‌های درونی شخصیت‌ها که ارتباط آن‌ها را با خود، جامعه و جهان پیرامون (طبیعت) مورد کنکاش قرار می‌دهد تلاش می‌کند تا سرگشتگی انسان مدرن را به تصویر بکشد.

همواره برای ساخت یک فیلم سینمایی با سبک مشخص، الگوهای خاصی تعریف شده و پژوهشگران و یا منتقدین با شناخت این عناصر خاص، پی به مفاهیم کلی و جزئی جهان

حجازی (۱۳۹۲). در مطالعه‌ای عنصر روایت در سینمای ترنس مالیک با رویکرد واسازی ژاک دریدا بررسی کرده است. این پژوهش با هدف تبیین جایگاه عنصر روایت در سینمای ترنس مالیک و رویکرد واسازی ژاک دریدا با دیدی تحلیلی، از منظر ساختارشنکی و واسازی دریدا مورد بررسی و تبیین شده است. برای دست‌یابی به این اهداف مقالات، کتاب‌ها و فیلم‌هایی از جنبه‌های اجتماعی و روان‌شناختی، همچنین مستندهایی در ارتباط با موضوع پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است. این متن به لحاظ محتوایی و چارچوب نظری هیچ شباهتی به پژوهش حاضر ندارد.

نبی پور (۱۳۹۷) در تحقیقی پدیدارشناسی سینمای ترنس مالیک را بر اساس آرای مرلوپونتی بررسی کرده است. این پژوهش درصدد است تا از طریق مطالعه بین‌رشته‌ای در دو می‌دیوم سینما و فلسفه، رابطه بیننده با فیلم‌های ترنس مالیک را از منظر پدیدارشناسی مورد واکاوی قرار دهد. از این‌رو با اتخاذ رویکرد توصیفی-تحلیلی و با تأکید بر آراء فیلسوف پدیدارشناس قرن بیستم موریس مرلوپونتی و همچنین اشاراتی به دیگر فیلسوفان پدیدارشناس نظیر هوسرل و هایدگر و نظریه‌پردازانی همچون ویوین سوچاک، سینمای فیلم‌ساز آمریکایی ترنس مالیک را مورد بررسی قرار می‌دهد، هدف این پژوهش پرداختن به مفهوم «حیات سینماتیک» از طریق کشف رابطه بین سینمای ترنس مالیک، فلسفه پدیدارشناسانه مرلوپونتی و بیننده فیلم است. در پژوهش حاضر اگر اشاره‌ای به مفاهیم فلسفی فیلم می‌شود صرفاً برای بیان و تحلیل عناصر فرمال فیلم‌ها و رابطه آن‌ها باهم هست.

تحلیل یافته‌ها و بحث

آثار سینمایی ترنس مالیک

همان‌طور که جریان سیال ذهن یک تکنیک روایی مدرن به شمار می‌رود، آثار سینمایی ترنس مالیک نیز دارای مؤلفه‌های سینمای مدرن هستند. فرم‌های مدرنیستی معمولاً بیشتر قطعه‌قطعه بودن را به ذهن متبادر می‌کنند تا تداوم یک فرایند را. این فرم‌ها بیشتر تحلیلی‌اند تا ترکیبی. انتزاعی‌اند تا تجربه‌گرا. سوژکتیو‌اند تا ابژکتیو. در خودنگرند تا بی‌واسطه و بیشتر مفهومی‌اند تا عاطفی (کواچ، ۱۳۹۹: ۱۵۲)؛ و مالیک از مؤلفه‌های تکنیک جریان سیال ذهن که موارد زیر جز مهم‌ترین ویژگی‌های مشترک شناخته‌شده آثار سبک موردنظر است استفاده می‌کند.

۱. غیرارادی و ناآگاهانه بودن روایت؛ اما نویسنده به

فیلم می‌برند. الگوهایی مانند عناصر سبکی و یا ساختاری که مورد توجه دوره کلاسیک، مدرن، پست‌مدرن است و یا شاخصه‌های ژانری؛ اما اگر بخواهیم در ساخت فیلم از یک روایت سیال ذهن استفاده کنیم و یا اقتباسی سینمایی از آثار ادبی آن داشته باشیم با چه چالش‌هایی مواجه هستیم. به این معنا که چگونه می‌توانیم ویژگی‌های بنیادین نهفته در این شیوه را با امکانات بیانی سینما پیوند داده و اثری منسجم خلق کنیم و اینکه چگونه می‌توانیم با به‌کارگیری و یا تغییر عناصر سینمایی در صورت لزوم به این هدف برسیم؟ این پژوهش برای پاسخ به این سؤالات، سینمای متأخر مالیک را مورد واکاوی قرار داده و راه‌حل‌های او را معرفی و بیان می‌کند. باید در نظر داشت که ویژگی‌های این سبک در طول زمان توسط نویسندگان و محققین مختلفی کامل شده و این پژوهش از برآیند آن‌ها استفاده کرده است. همچنین به این پرسش نیز می‌پردازیم که جریان سیال ذهن بیشتر به کدام عناصر ساختاری سینما شباهت دارد؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف تحقیق، کاربردی و از نظر روش کیفی و به شیوه مطالعه موردی و از نظر رویکرد اکتشافی و توصیفی است. بدین منظور از گردآوری اطلاعات از اسناد کتابخانه‌ای اعم از کتب، پایان‌نامه، مجلات و آرشیوهای صوتی تصویری استفاده قرار گرفته است. مطالعه موردی این پژوهش سه فیلم از سینمای آمریکا ساخته ترنس مالیک با عنوان‌های «درخت زندگی»، «به‌سوی شگفتی» و «شوالیه جام‌ها» می‌باشد.

پیشینه پژوهش

ظاهری (۱۳۹۰). در تحقیقی به بررسی نقش راوی در سینمای ترنس مالیک (مؤلفه مطالعاتی: خط باریک سرخ، درخت زندگی، به‌سوی شگفتی) پرداخته است. می‌توان گفت این پایان‌نامه به لحاظ محتوایی و ساختاری مرتبط‌ترین پژوهش صورت گرفته با مقاله حاضر است. این پایان‌نامه به بررسی نقش و کارکرد راوی در سینمای ترنس مالیک می‌پردازد و در آن استفاده‌ی مالیک از تدوین جامپ کات، دوربین سیال، استفاده‌ی زیاد از موسیقی، تأثیر طبیعت در سینمای مالیک، استفاده از راوی و... به‌طور کامل معرفی و بررسی می‌شوند؛ اما روایت سیال ذهن سینمای مالیک و نحوه ارتباط آن با عناصر سینمایی را مورد بررسی قرار نمی‌دهد.

شکلی آگاهانه قصد دارد تا فرایندهای ذهنی شخصیت‌های آفریده خود را عرضه کند.

۲. آشفتگی و بی‌نظمی در زمان معادل شکست زمان خطی گیتی مدار و سفر کردن لحظه به لحظه ذهن به هر نقطه از زمان

۴. بیان بی‌پرده و بی‌ملاحظه ذهنیات اشخاص بدون دخالت نویسنده (بیات، ۱۵۸: ۱۳۸۷-۱۵۶)

او با اهمیت دادن به ذهنیت شخصیت‌های خود با استفاده از گفتار خارج از قاب حتی اگر مجموعه تصاویری پیوسته اما به ظاهر بی‌معنی را به ما نشان دهد باز هم آن تصاویر چون تداعی‌کننده بخش‌هایی از هویت شخصیت‌ها هستند در نهایت برای ما دارای معنی می‌شوند. این داستان‌ها مخاطبی خارج از ذهن شخصیت ندارند و در آن‌ها تنها ادراک بی‌واسطه شخصیت از جهان منعکس می‌شود. بی‌آنکه آگاهانه هدفی ذهنی یا معنایی ظاهری مورد نظر باشد (طاهری و سپهری عسگر، ۱۷۲: ۱۳۹۰-۱۷۳)

آشناسازی مخاطب با شخصیت‌های فیلم در جریان سیال ذهن به قدری صمیمانه و صادقانه رخ می‌دهد که نگاه کردن به سوژه فیلمیک چه خود طرح و توطئه باشد و یا یک موقعیت گذرا و گاهی معنای وجود و هستی، این امکان را برای مخاطب حتی برای مدتی کوتاه فراهم می‌کند تا مستقل از برداشت شخصی‌اش از موضوع، پذیرای اندیشه‌های گوناگون شود و یا حتی شده برای مدتی نگاهش را به نگاه شخصیت نزدیک کند. بسیاری از ذهنیت‌های شخصیت‌ها در این داستان‌ها برای خواننده مبهم است و رفع ابهام از آن‌ها گاه تا پایان داستان ادامه می‌یابد. حتی گاهی در پایان داستان هم این ابهام‌ها برطرف نمی‌شوند و خواننده ناچار خواهد شد با حدس و گمان یا تفسیر و تعبیر شخصی رویدادها، داستان را برای خود باز می‌آفریند (بیات، ۱۵۸: ۱۳۸۷-۱۵۶)

مالیک با عریان کردن ذهنیات شخصیت‌های فیلم‌های خود به دنبال ایجاد حس فریب برای سرگرم کردن مخاطب نیست بلکه تلاش می‌کند تا مرحله به مرحله با برداشتن پرده از رازهای زندگی شخصیت‌ها ما را دعوت کند تا عمیقاً به درد و رنج آن‌ها احترام گذاشته و به آن فکر کنیم.

سینمای فلسفی با به حرکت درآوردن تصاویر همان کاری را انجام می‌دهد که مقصود فلسفه است؛ یعنی به حرکت انداختن افکار آدمی. بنیان فلسفی شخصیت‌های مالیک و موقعیت‌هایی که آن‌ها در آن قرار می‌گیرند چه موضوع

عشق باشد و یا فقدان و یا هر چیز دیگر آن‌ها را وادار می‌کند تا در چپستی آن موقعیت زندگی خود اندیشه کنند و با آشکارگی دقیق که توسط تک‌گویی درونی انجام می‌شود، مخاطب نه تنها درگیر احساسات نشده بلکه بیشتر به درستی یا غلطی تصمیمات و افکار و اعمال شخصیت‌ها فکر می‌کند. این تمام هدف و غایت سینمای مدرن می‌باشد؛ یعنی تلاش می‌کند تا با اهمیت دادن به شخصیت، یک امر واقعی که دارای گزاره‌ها و نتایج واقعی می‌باشد را از دریچه نگاه آن‌ها مورد بررسی قرار دهد. زمانی که من (بیننده) به من (شخصیت) نزدیک می‌شود، آنگاه پیوند جریان سیال ذهن رخ می‌دهد؛ یعنی سینما این امکان را به وجود می‌آورد.

هرچند شخصیت‌های فیلم مالیک مانند شخصیت‌های فیلم کلاسیک احساس نمی‌کنند که سوار بر سرنوشت خود هستند و آوای درونی آن‌ها وقتی به گوش می‌رسد از نوعی اعتراض حکایت دارند اما همچون لوکوموتوران ما را سوار قطار افکار و خاطرات خود می‌کنند. قطاری که خود مسافر زمان است و محدودیتی برای حرکت در گذشته و آینده و حال نمی‌بیند. ما با یادآوری یک خاطره ناگاه با یک فلش بک به گذشته پرتاب می‌شویم و گاه یک کلمه در ذهن آن‌ها ما را از راز آفرینش باخبر می‌سازد و مرزهای زمانی و مکانی را از بین برده و ما را به تماشای راز خلقت دعوت می‌کند. این اهمیت بر وجود و اگزیست شخصیت‌هاست که مالیک بر آن تأکید می‌کند. اگر معنایی در بیرون وجود داشته باشد از طریق وجود آدمی و ذهنیت او تعریف و بیان می‌شود. زمان برگسویی حاکم بر روان روایت و آدم‌ها تا حدی پیش می‌رود که گفتار خارج از قاب شخصیت مادر در فیلم درخت زندگی روی تصاویری از آغاز آفرینش شنیده می‌شود. گویی مادر (انسان) در آن لحظه وجود داشته و شاهد سرنوشت آینده خود بوده و این پرسش‌ها را درباره کیفیت زندگی خود مطرح کرده و یا صدای امروز او در زمان سفر می‌کند و به نقطه پیدایش رسیده و این فرصت را برای مخاطب به وجود می‌آورد تا مثل شخصیت مادر پرسش‌های زندگی شخصی خود را از جهان هستی بپرسد. برآیند کشف معنا ممکن است در هر برهه‌ی زمانی از زندگی شخصیت‌ها متفاوت باشد، برای همین تکنیک جریان سیال ذهن این امکان را به بیننده و شخصیت می‌دهد تا به سیروسفر در زندگی شخصی خود و حتی زندگی بشر پی به مفهومی جامع و کامل برسد. هرچند به نظر نمی‌رسد که مالیک خود اصراری بر قطعیت یک معنای خاص به‌عنوان پیام فیلم داشته باشد. او از جهان فیلمیک این

۶. ایجاد جامپ کات‌هایی که علاوه بر نشان دادن گذر زمان، در یک مکان رخ نمی‌دهند.

مثل صحنه دیده شدن نیل در نقاط مختلف خانه بعد از رفتن مارینا و دخترش در فیلم به‌سوی شگفتی. مالیک برای ایجاد هر چه بهتر ویژگی‌های جریان سیال ذهن علاوه بر استفاده از جامپ کات که یک تمهید برای حرکت روبه‌جلو در زمان هست، برای برگشت به عقب در زمان از شگرد تکرار نماهای گذشته استفاده می‌کند. استفاده از نماهای تکراری یکی از شیوه‌های به کار گرفته‌شده در تدوین غیر تداومی است. مثال‌های این تکنیک در فیلم به‌سوی شگفتی وجود صحنه‌هایی نظیر نمای پیش روی آب روی ساحل در دقیقه ۱۰. نشان دادن سایه زمین روی جو توسط نیل به دخترش در دقیقه ۷۲ و تصویر مارینا لب ساحل و در قطار در دقیقه ۵۲:۲۸ (تصویر ۲ و ۳)



تصویر ۲. پیش روی آب روی ساحل (مآخذ: Malick, T. (۲۰۱۳) To the Wonder
[[video life

•Figure 2. Water ahead on the shore. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])



تصویر ۳. یل سایه زمین روی جو را به دختر بچه نشان می‌دهد. (منبع: Malick, T.
[[To the Wonder [video life (۲۰۱۳)

•Figure 3. Neil shows the shadow of the earth on the sky to the little girl. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

جریان تفکر انسان خارج از مرور خاطرات یک جریان معمولاً روبه‌جلو هست و کمتر پیش می‌آید که مابین رفتن از نقطه الف به نقطه ب دوباره به عقب برگردیم مگر اینکه

بهره را می‌برد تا تمام آن چیزهایی که هست و یا می‌تواند باشد را پیش روی چشم مخاطب قرار دهد.

دکوپاژ و تدوین

شاخصه اصلی در هر سه فیلم موردنظر، این هست که برای قطع تداوم ارتباط پیوسته زمان و میزانسن، از اصول دکوپاژ تداومی استفاده نمی‌شود. همان نگرش قطعه‌قطعه بودن هنر مدرن که نمود آن در ویژگی‌های بنیادین جریان سیال ذهن، وجود پرش‌ها، جابه‌جایی‌ها و خطی نبودن زمان هست و در طراحی دکوپاژ فیلم‌ها به‌صورت جامپ کات‌های (برش پرشی) فراوان درآمده است. جامپ کات‌های مالیک شش تفاوت اصلی با جامپ کات‌های اولیه سینما دارد:

۱. جامپ کات در حین حرکت دوربین اتفاق می‌افتد. (استفاده از استدی کم بجای سه‌پایه)
۲. هنگام استفاده از آن زاویه و اندازه نما نیز گاهی تغییر می‌کند. (استفاده از قانون ۳۰ درجه)
مثال‌های این مورد دقایق ۲۶:۳۶ و ۱:۳۳:۴۸ در فیلم به‌سوی شگفتی و دقایق ۴:۴۵ و ۱۵:۱۹ در فیلم درخت زندگی است.

۳. بعضاً دلالت بر گذر زمان‌های خیلی طولانی ندارد.
۴. استفاده از جامپ کات حین برش تطبیقی کلامی (مابین یک دیالوگ رخ می‌دهد)

۵. شکست خط فرضی حین جامپ کات (برای پر هم زدن بیشتر حس تداوم)
مثلاً جامپ کات‌های ابتدای فیلم به‌سوی شگفتی زمانی که مارینا و نیل در قطار هستند. یا صحنه بعد از آن که در حال قدم زدن در خیابان هستند و با استفاده از جامپ کات، خط فرضی نیز شکسته می‌شود (تصویر ۱).



تصویر ۱. قدم زدن مارینا و نیل در خیابان‌های پاریس (مآخذ: Malick, T. (۲۰۱۳) To the Wonder [video life

•Figure 1. Marina and Neil walking in the streets of Paris. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

آن فکر و یا خاطره کارکردی تأثیرگذار در ماجرا داشته باشد، یا حاوی اطلاعاتی احساسی از گذشته و یا یک سرخ بسیار مهم در شکل‌گیری افکار و اندیشه داشته باشند. برای همین به نظر می‌رسد که مالیک برای دوری از واقعیت جریان سیال ذهن کمتر از این تمهید استفاده می‌کند. این نماهای تکراری در طول فیلم تبدیل به موتیف‌هایی می‌شوند که گاه دارای معنا هستند و گاه مثل گذر یک فکر بی‌معنی اما وجود دارند و کارکردهای مختلفی چون یادآوری نقاط احساسی، بسط اندیشه، آشکارسازی تدریجی، کدهایی برای کشف نقاط کلیدی درام و... دارند. «ویژگی دیگر این است که نماهای معرف یا با حرکت شروع می‌شوند و یا اصلاً وجود ندارند. وقتی نمای معرف وجود نداشته باشد به ایجاد حس آشفتگی در مکان نسبت به دید مخاطب کمک می‌کند. آشفتگی در روایت از ویژگی مهم جریان سیال ذهن است.» (بیات، ۱۵۸: ۱۳۸۷-۱۵۶).

مثال‌های برای این مورد می‌توان بیان کرد. مثل صحنه غذا خوردن در خانه همسایه. صحنه ازدواج در دادگاه و استخر رفتن سه‌تایی نیل و مارینا و دخترشان در فیلم به‌سوی شگفتی است. همان‌طور که گفته شد ویژگی مهم این سه فیلم در عدم رعایت قوانین تداومی در دکوپاژ است. ویژگی مهم دیگر برای ایجاد فضای سیال در دکوپاژ این فیلم‌ها عدم طراحی و به‌کارگیری برش در حین حرکت است که در اکثر تمامی نماهای هر سه فیلم دیده می‌شود. این اتفاق باز هم برای تأکید بیشتر بر روی جنبه‌های واقعی و مستند گونه‌ی خاطرات‌اند که به نظر می‌رسد کاملاً آگاهانه به کار گرفته شده‌اند.

ویژگی دیگری که برای ایجاد یک فضای سیال ذهن در این قسمت برجسته می‌باشد بالابردن ریتم فیلم با استفاده از بالا بردن سرعت برش نماهاست که باز هم ویژگی مهم تدوین غیر تداومی محسوب می‌شود؛ اما چون با یک کارگردان مؤلف روبرو هستیم دقیقاً نمی‌توانیم به‌طور قطع بگوییم که این ویژگی مربوط به نوشتار فیلم‌نامه بوده و یا هنگام طراحی دکوپاژ به آن فکر شده و یا هنگام تدوین شکل گرفته‌اند، اما چون ما در نهایت با تصویر مواجه هستیم، اگر کلمات نوشتاری هم این‌قدر موجز بوده باشند، باز هم یا هنگام فیلم‌برداری و حضور در لوکیشن و یا در مرحله تدوین و یا در هر دو مرحله شکل نهایی خود را به دست آورده‌اند. نکته مهم این برش‌های سریع و تفاوت آن با دیگر آثار سینمایی در وجود حرکت در خود نماهاست. استفاده از زوایا و حرکت‌های مرسوم و متداول دوربین در آثار سینمایی چه کلاسیک و چه مدرن و چه پست‌مدرن، بیشتر از اینکه

مربوط به ویژگی‌های محتوایی یک فیلم باشد به مسئله فرم آن مربوط است؛ اما در این آثار وقتی این زوایای دوربین به‌گونه‌ای تغییر می‌کنند که انگار معرف شخصیت مثلاً مارینا در فیلم «به‌سوی شگفتی» و یا مادر در «درخت زندگی» هستند، دیگر مسئله فرم به‌تنهایی مطرح نمی‌شود. بلکه منعکس‌کننده چیزهایی در متن هستند که در لایه‌های زیرین قرار دارد؛ اما باید اذعان داشت که نمی‌توان قاعده بخصوصی نظیر کارکرد زاویه از پائین (لو انگل) و زاویه از بالا (های انگل) برای آن‌ها تعریف کرد. بیشتر به شهود و قوه تخیل خود فیلم‌ساز و فیلم‌بردار و موضوع آن فیلم برمی‌گردد. شاید این نوع نماها در هیچ فیلم دیگری قابل استفاده نباشند و هم می‌توان آن‌ها را طوری نام‌گذاری کرد که تبدیل به یک فرم بخصوص برای ساخت این‌گونه فیلم‌ها شوند. به‌طور مثال یک نمای حرکتی این با زاویه عجیب که روی دست فیلم‌بردار می‌شود و دارای حرکات خطی نیست با نمای حرکتی این‌که روی ریل به‌طور مستقیم فیلم‌بردار می‌شود قطعاً کارکرد متفاوتی دارد.

مالیک برای ایجاد تصاویر ذهنی هم از نمای ابژکتیو به نمای سوژکتیو کات می‌زند و هم بلعکس. مثال مورد اول مانند وقتی که نیل لب ساحل پیش روی آب را به مارینا نشان می‌دهد و بعد نمای آن را می‌بینیم (تصویر ۴).

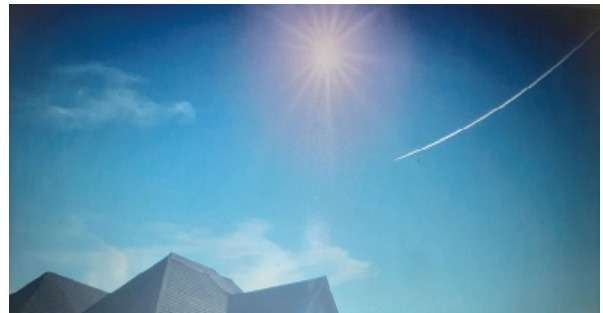


تصویر ۴. نیل پیش روی آب را به مارینا نشان می‌دهد (مآخذ: Malick, T. (۲۰۱۳) To the Wonder [video file])

•Figure 4. Neil shows the water ahead to Marina. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

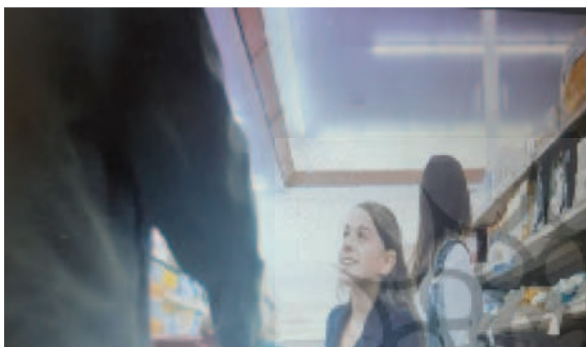
مثال مورد دوم مانند وقتی که رد دود هواپیما را کنار خورشید نشان می‌دهد و بعد مارینا را می‌بینیم که در حال نگاه کردن به آن است (تصویر ۵).

روایت خاطرات سیال ذهن خود کمتر از نمای دور (لانگ شات) و اینسرت های مشخص برای معرفی فضای صحنه بهره می برد. دوربین به صورت رها یا دنبال کننده سوژه ها هستند و یا سوژه ها از پس دوربین می آیند. برای نزدیک شدن به عدم انسجام ذهنی در تصاویر فیلم، بر هم زدن تداوم شاید مناسب ترین راه باشد. شکستن خط فرضی می تواند این تداوم را از بین ببرد؛ مانند وقتی که دختر مارینا در فروشگاه از نیل می پرسد که آیا با مادرش ازدواج می کند یا نه؟ (تصویر ۶ و ۷)



تصویر ۵. مارینا به رد شدن هواپیما نگاه می کند (منبع: Malick.T (۲۰۱۳) To the Wonder [video life]).

•Figure 5. Marina watching a passing airplane. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])



تصویر ۶ و ۷. نیل و دختر در حال خرید در فروشگاه (مآخذ: Malick.T (۲۰۱۳) To the Wonder [video life]).

•Figures 6 & 7. Neil and the girl shopping in a store. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

همچنین در فیلم «درخت زندگی» در صحنه بعد از شام و دادن فنک به پدر که در حال روزنامه خواندن است وجود دارد.

این تمهیدات هرچند تکه هایی مجزا و کوچک هستند اما مجموعه کارکرد آن ها در ناخودآگاه ذهن مخاطب تأثیر خودش را خواهد گذاشت.

اما به نظر می رسد از کلیشه های سینمایی در این زمینه پرهیز می کند. به طور مثال وقتی مارینا از سوراخ پرچین چوبی به محوطه خانه همسایه نگاه می کند به نمای نقطه نظر او برش می زند در حالیکه انتظار بیننده این است. یکی دیگر از ویژگی های سبک جریان سیال ذهن، تغییر صحنه بدون نشانه گذاری مناسب است. (بیات، ۱۵۸: ۱۳۸۷-۱۵۶). این فضا در فیلم های مالیک طوری پیاده شده که یا سوژه همچنان در حال حرکت است و صحنه تغییر می کند. یا دوربین در حال حرکت است و یا هنوز دیالوگ تمام نشده و صحنه تغییر می کند و ادامه دیالوگ روی تصاویر صحنه بعد می آید که به هیچ عنوان به هم ربط ندارند؛ مانند دقیقه ۱۳:۲۲ فیلم به سوی شگفتی؛ اما تغییر سکانس مانند تغییر فصل در رمان که شماره گذاری می شود با فید اوت و فید این و یا اسم اپیزود بخش بندی می شود؛ مانند فیلم شوالیه جام ها.

از این تغییرات بدون نشانه گذاری مناسب و بدون ایجاد مقدمه می توان به این مورد اشاره کرد. در فیلم به سوی شگفتی مارینا و نیل در خانه همسایه در حال غذا خوردن هستند و ما بعد نمایی از گذشته می بینیم که نیل در حال نشان دادن سایه زمین روی جو به دختر ماریناست. در نمای بعد مارینا از تنهایی خودش حرف می زند و یک نما از دریچه روی در می بینیم که با لنز فیش ای فیلم برداری شده و هیچ ربطی به موضوع ندارد. در صحنه بعد مارینا پیش دوستش از نیل شکایت می کند که چرا او را تنها می گذارد. این پرش های موضوعی در اکثر اوقات بدون ایجاد مقدمه و سیر منطقی روابط علی و معلولی چیده شدند و یا تصاویر، مناسب این تغییر صحنه ها نیستند.

مالیک برای ایجاد بی نظمی در زمان و مکان در بازسازی



تصویر ۸. یک گل آبی‌رنگ تصویر ۹. آبشار (مآخذ:

Malick.T (۲۰۱۳) [video life To the Wonder]))

•Figure 8. A blue flower / Figure 9 Waterfall. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

در دقیقه ۱۷:۲۵ فیلم «به‌سوی شگفتی» شاهد برشی جدید هستیم که بیشتر از هر برش دیگری فضای فیلم را شبیه کارهای مستند کرده است. ویژگی آن هم این هست که بدون رعایت تداوم حرکتی، برش رخ می‌دهد اما منطق گفت‌وگو همچنان وجود دارد. مسلماً این برش عامدانه شکل گرفته و به خاطر خطا در حین فیلم‌برداری و یا حاصل کار تدوین نیست (تصویر ۸).



تصویر ۸. صحبت نیل با همسایه‌ها درباره وضعیت زمین

(مآخذ: Malick.T (۲۰۱۳) [video life To the Wonder])

•Figure 8. Neil talking with neighbors about the condition of the earth. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

در تدوین فیلم‌های داستانی مرسوم است که بعد از پایان کنش در یک نما چندثانیه‌ای روی همان نما می‌مانند. این تمهید کمی فرصت فکر کردن به مخاطب درباره کنش آن صحنه می‌دهد و از نظر زیبایی‌شناسی شگردی پذیرفته شده می‌باشد؛ اما مالیک برای برهم زدن جریان تداوم و تأکید بر واقعی بودن کنش‌ها و شبیه شدن فیلم‌ها به گونه مستند، در تدوین استفاده زیادی از تکنیک L Cut و J Cut می‌کند. در روش کات J قبل از دیدن تصویر صدای آن را می‌شنویم؛ بنابراین مخاطبان در حال تماشای کلیپ A هستند اما صدای کلیپ B را می‌شنوند؛ اما معنی کات L این هست که مخاطبان در حال تماشای کلیپ B هستند اما هنوز صدای کلیپ A را می‌شنوند.

مالیک برای تأکید بر جنبه خاطره بودن تصاویر، لابه‌لای صحنه‌هایی که درباره یک موضوع هستند، تصاویری را نشان می‌دهد که تداعی‌کننده پرش‌های زمانی سبک جریان سیال ذهن است. به‌طور مثال زمانی که مارینا و نیل برای بچه‌دار شدن پیش دکتر می‌روند، نماهایی را وارد می‌کند که آن‌ها خارج از مطب دیده می‌شوند اما گفت‌وگوی دکتر همچنان ادامه دارد.

یا وقتی که که کشیش در مورد رفتنش از آن شهر با یک فرد دارای سندروم دان حرف می‌زند، شاهد هستیم که در حین برش‌های پرشی، منطق گفت‌وگو ادامه پیدا می‌کند. تصویر کردن افکار و اندیشه‌ها می‌تواند ارتباطی با منطق داستان و طرح و توطئه نداشته باشد. در فیلم‌های مالیک این تصاویر ذهنی از انسجام منطقی روشنی با پیرنگ برخوردار نیستند. بلکه بیشتر برای ایجاد یک فضای غیر تداومی و سیال به کار گرفته شده‌اند. واردکردن نماهای ناآشنا یکی از ویژگی‌های تدوین غیر تداومی است که مثال‌های پررنگ آن دقیقه ۱۸:۳۶ فیلم «به‌سوی شگفتی» (تصویر یک گل آبی‌رنگ) و دقیقه ۴ فیلم درخت زندگی (نمای آبشار) می‌باشد (تصویر ۹ و ۱۰).

باشند و همچنین برای اینکه بتواند درونیات آشفته و پریشان انسان مدرن را تداعی کند از سه پایه برای فیلم برداری استفاده می‌کند. هرچند استفاده از قاب‌های بی‌حرکت یکی از ویژگی‌های تدوین غیر تداومی است اما برای ایجاد حس سیال بودن افکار، دوربین کمتر حالت ایستایی دارد. به‌طور مثال در این فیلم‌ها قبل از ورود بازیگر به قاب، دوربین کمی روبه‌جلو حرکت می‌کند. مثال این نماها دقیقه ۱۰ فیلم به‌سوی شگفتی، ۱۷:۴۰ و ۲۲:۴۵ همین فیلم است تصویر ۱۰ و ۱۱).



- تصویر ۱۰. دویدن مارینا در مزرعه تصویر ۱۱. نیل وضعیت زمین را بررسی می‌کند (مأخذ: T. Malick (۲۰۱۳) To the Wonder [Video file])
- Figure 10. Marina running in the field. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])
 - Figure 11. Neil examining the condition of the earth. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

مالیک و لوبتزگی از استدی کم که توانایی حرکتی بیشتری دارد و خیلی راحت به همه طرف می‌چرخد استفاده می‌کنند. این حرکات پر جنب‌وجوش باعث ایجاد حالت تهوع در بیننده شده و خیلی سعی بر روایتگری ندارد. هر حرکت دوربین می‌تواند گذر یک فکر از ذهن شخصیت فیلم باشد. آن‌ها کمتر از نماهای ثابت استفاده می‌کنند.

از نظر زیبایی‌شناختی حرکت تراک این یا تراک بک به معنای نزدیک شدن و دور شدن از سوژه هست که غالباً یک خط مستقیم را طی می‌کند. جریان افکار آدمی و فوکوس آن

موضوع دیگر در ارتباط با تدوین آثار وی با توجه به رشته دانشگاهی‌اش که فلسفه بوده، علاقه‌مندی او به خلق یک نظام فکری-تصویری است. «به‌طور کل شاخص‌های زیر را می‌توان برای یک مونتاز اندیشه دار نام برد:

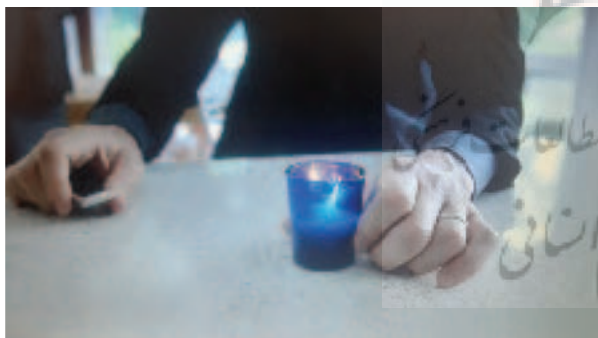
۱. ترکیب نماها سنتزی جدید را می‌آفریند که در بردارنده توصیف و برداشت فیلم‌ساز از رویداد یا متن است.
۲. نقش ستیز در مونتاز عبارت است از خلق معنای کاملاً جدید (هیروگلیف ژاپنی)
۳. از تلفیق تصویری منتزع و مجرد (پدیده‌های تصویر شدنی) مفاهیم تصویر نشدنی حاصل می‌شود.
۴. مونتاز اندیشه دار مفاهیم و ایده‌های مجردی می‌آفریند که عینی نیستند و منحصراً در ذهن شکل می‌گیرند.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۶: ۱۰۴-۱۰۵)

در فیلم درخت زندگی نماهایی کوتاه از سرزمینی رؤیایی را لابه‌لای پلان‌های روایت خود قرار می‌دهد. این تصاویر چیزی شبیه الهام و یا وحی و یا شاید تصاویری از یک رؤیا و خواب هستند که در حافظه شخصیت وجود دارند. اوج این مونتاز اندیشه دار در سکانس آفرینش فیلم درخت زندگی مشاهده می‌شود که تصاویر آن از کهکشان‌ها گرفته تا موجودات تک‌سلولی و جلوه‌هایی از طبیعت کره زمین و دوران دایناسورها دیده می‌شود. این‌ها همه تصویرسازی افکار هستند. این پرش‌های مفهومی در شکل فلسفی خود در این فیلم نمود می‌یابند. از مؤلفه‌های سبک جریان سیال ذهن، آشفتگی و بی‌نظمی در زمان معادل شکست زمان خطی گیتی مدار و سفر کردن لحظه‌به‌لحظه ذهن به هر نقطه از زمان است. (بیات، ۱۳۸۷: ۱۵۸-۱۵۶) در این شیوه مونتاز بخش بزرگی از اندیشه موردنظر فیلم‌ساز در تصاویر پنهان شده و در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. در همین فیلم، مونتاز اندیشه داری دیده می‌شود که همراه با نریشن خود و روایت خاطرات سعی بر خلق مفهوم حسی تازه‌ای دارد که منظور سکانس دوران تولد، نوزادی و کودکی ۳ پسر خانواده است. از نظر زیبایی‌شناسی زمانی که دو نمای متحرک به همدیگر کات می‌خورند حس اتصال و جریان داشتن را بهتر انتقال می‌دهند. برای همین در این فیلم‌ها اکثر نماها دارای تحرک هستند تا معنای سیال بودن و روان بودن افکار را بهتر تداعی کنند.

دوربین پرتحرک

مالیک برای نزدیک شدن به معنای واژه سیال که روان هست و ساخت تصاویری که بازتاب‌دهنده این ویژگی

به این معنا که در خلق تعلیق، کشمکش شخصیت اصلی برای حل ماجرا و در یا در گره‌گشایی نقش داشته باشند. به‌طور مثال در فیلم «به‌سوی شگفتی» نیل زمانی که در خانه‌اش در امریکا تنها مانده یک لنگه کفش باله مارینا را پیدا می‌کند و به‌مرور خاطراتش می‌پردازد، یا در مثالی دیگر در فیلم «درخت زندگی» یکجا شمعی آبی‌رنگ می‌بینیم که در زمان حال که واقعیت است وجود دارد و جک آن را روشن می‌کند. همان‌جا شمعی آبی در سکانس‌های رؤیا انتهای فیلم دست بچه‌ای دیده می‌شود؛ اما نمی‌توان گفت که اینجا شمعی آبی، شکلی مانند پراپ پیدا کرده است. وجود آن را می‌توان عنصری از باب رئالیسم جادویی اثر تلقی کرد و یا برای تأثیر احساسی پایان فیلم در نظر گرفت. (تصویر ۱۲ و ۱۳).



تصویر ۱۲. جک شمع را روشن می‌کند تصویر ۱۳. جاشمعی آبی در سرزمین رؤیایی
(: Malick, T. (2011), Tree of Life [video file])

- Figure 12. Jack lighting a candle. (Malick, T., 2011, The Tree of Life [Video file])
- Figure 13. Blue candle in a dreamlike land. (Malick, T., 2011, The Tree of Life [Video file])

در رابطه با وجود ابهام و معما، در مورد عناصر صحنه مثلاً می‌توان به چارچوب دری اشاره کرد که جک از عبور از آن تردید دارد. این آستانه، دری به سرزمینی جدید است

می‌تواند بر سوژه‌ها و اشیا و ... نیز رخ بدهد. این بازسازی فوکوس افکار می‌تواند روی سه‌پایه و با یک نمای ثابت هم تداعی شود اما همان‌طور که گفته شد عنصر حرکت برای روان‌شدگی بیشتر به کار می‌آید. آن‌ها برای معرفی شخصیت و یا در ماهای معرف نیز، این خط مستقیم را حذف می‌کنند.

فضا و صحنه

بیرون کشیدن معنا و جست‌وجوی آن از میان خاطراتی که واقعاً زیست شده‌اند، وجه تمایز داستانی این سه فیلم با آثاری در سینما هستند که راوی در آن نقش فعالی دارد. زمانی که یک قصه برای خلق معنایی مشخص نوشته می‌شود، نویسندگان از تخیل خود نیز برای شکل دادن به آن استفاده می‌کنند. این تخیل می‌تواند به تمام عناصر میزانشناسی مانند صحنه، لباس و گریم شکل خاصی ببخشد. اگر یک قصه تاریخی باشد و راوی آن را تعریف کند، بدیهی است که لباس و گریم بازیگران مربوط به همان دوره خاص باشد و یا اگر قصه مربوط به جهان آینده باشد، لباس‌ها، گریم و وسایل صحنه در ایجاد فضا سازی و معرفی آن دوره و شخصیت‌هایش نقش مهمی ایفا کنند. طراحی صحنه در این سه فیلم هرچند بازسازی وقایع گذشته است اما شکلی مصنوعی و استودیویی ندارد؛ اما نمی‌توان گفت که محل‌های فیلم‌برداری دقیقاً محل‌های واقعی وقوع حوادث هستند؛ اما تلاش شده تا بیشترین شباهت به شکل خاطره اصلی را داشته باشد. یا شبیه‌ترین لوکیشن واقعی نسبت به خود موضوع. مانند مکان‌های مهمانی در شوالیه جام‌ها؛ و یا لوکشین فیلم‌برداری فیلم درخت زندگی در زمان کودکی سه برادر.

صحنه و فضا در خدمت راوی و ذهن آن‌ها هستند. وجود تداعی‌های یاد و خاطره یعنی تداعی‌های لفظی و معنایی از مهم‌ترین ترفندهایی هستند که در این داستان‌ها برای حرکت میان زمان‌ها و حوادث گوناگون به کار گرفته می‌شوند. (طاهری و سپهری عسگر، ۱۷۲: ۱۳۹۰-۱۷۳)

به‌جز زمان‌های حال در فیلم درخت زندگی، هر آنچه دیده می‌شود در واقع میزانشناسی (طراحی صحنه) اندیشه است. اشیا در درون فیلم، نقش فعالی در خلق کنش‌های درون فیلم ندارند، بلکه جنبه‌ای احساسی یافته و از این رو یادآور فردی خاص، اندیشه‌ای یا تنها بیان احساسی خاطره‌ای را تداعی می‌کنند. البته این بیشتر به گونه فیلم مرتبط است. اگر این خاطرات بازسازی یا روایتگر یک جنایت بودند، اشیا درون فیلم می‌توانستند کارکردی مانند تفنگ چخوف بیابند.

انسان مرتبط است. مثل لنگه کفشی که نیل در به سوی شگفتی بعد از رفتن مارینا در خانه پیدا می‌کند و نقطه اتصال مجدد او به درام می‌شود.

در خلق فضا و طراحی صحنه، این انسان است که در مرکز دایره قرار دارد. همه چیز از فیلتر ذهن او عبور می‌کند و معنا می‌یابد؛ اما به نظر می‌رسد بیشتر بار طراحی صحنه این سه فیلم به انتخاب لوکیشن و معنایی که برای خود فیلم‌ساز داشته برمی‌گردد تا اینکه مثلاً آیا این خانه به ویژگی‌های شخصیتی این کاراکتر نزدیک است یا نه. حتی خانه ریک در شوالیه جام‌ها شبیه خانه یک آدم منزوی و زن‌باز نیست. بلکه بیشتر شبیه اتاق کار اوست. او حتی آن قدر خوشپوش هم نیست و ویژگی خاصی در چهره خود ندارد که معرف شخصیت او باشد. در دو فیلم دیگر هیچ‌کدام از خانه‌ها هیچ ویژگی خاصی که شخصیت فیلم را از دیگران متمایز کند ندارد زیرا در مجموعه‌هایی شبیه به هم در امریکا زندگی می‌کنند.

طراحی صحنه و چیدمان طبیعی اشیا با قسمت‌های مهمی از فیلم که تأکید بر خود طبیعت و حضور پررنگ آن در ارتباط با انسان سرگشته عصر مدرن دارد، نمی‌تواند بی‌ربط باشد. ریک پس از گشت‌وگذارهای فراوان در طبیعت و جست‌وجوی نیمه وجودی خود در اپیزودی که آزادی نام دارد، آزادی خود را در دل صخره‌هایی در دشت پیدا می‌کند که با آتش روشن شده است. دریا و ساحل محل عشق‌بازی ریک و مارینا در دو فیلم هستند. مالیک می‌توانست در خلق روایت و فضا و صحنه از ارتباط تک‌گویی‌های درونی و تداعی‌هایی که اشیا برای شخصیت‌هایش ایجاد می‌کند، استفاده بیشتری ببرد. هرچند او در فیلم «درخت زندگی» همراه با تک‌گویی‌های درونی مادر، صحنه‌هایی از فضا خلق می‌کند که نمایانگر چنین ظرفیت‌های بزرگی در سبک جریان سیال ذهن است.

نتیجه‌گیری

به‌طور خلاصه می‌توان گزاره‌های زیر را برای پاسخ به سؤالات پژوهش نام برد:

۱. تمامی عناصر فرمال سینمایی قابلیت انطباق با سبک جریان سیال ذهن را دارا هستند.
۲. شیوه دکوپاژ غیر تداومی با توجه به منقطع بودن که از ویژگی‌های هم‌دوره مدرن سینما و هم این سبک هست مناسب‌تر می‌باشد. پرهیز از به‌کارگیری نماهای معرف

که در آن زمان بی‌معنی است. شاید دریچه ورود به ساحل ناخودآگاه جمعی ذهن‌های بشر. در این آثار چیزها، یا کارکرد تداعی‌های یاد و خاطره‌اند یا تصویری از شکل مُثلی خودشان. به‌طور مثال جک با دیدن درخت سبزی که وسط محوطه محل کارش وجود دارد یاد درخت سبزی می‌افتد که در دوران کودکی همراه با برادرهایش دوروبر آن بازی می‌کرده است. او با دیدن درخت بلافاصله یاد مادرش می‌افتد و می‌پرسد: «چطور تونستم از دست بدم؟» (تصویر ۱۴).

در رابطه با وجود ابهام و معما، در مورد عناصر صحنه مثلاً می‌توان به چارچوب دری اشاره کرد که جک از عبور از آن تردید دارد. این آستانه، دری به سرزمینی جدید است که در آن زمان بی‌معنی است. شاید دریچه ورود به ساحل ناخودآگاه جمعی ذهن‌های بشر. در این آثار چیزها، یا کارکرد تداعی‌های یاد و خاطره‌اند یا تصویری از شکل مُثلی خودشان. به‌طور مثال جک با دیدن درخت سبزی که وسط محوطه محل کارش وجود دارد یاد درخت سبزی می‌افتد که در دوران کودکی همراه با برادرهایش دوروبر آن بازی می‌کرده است. او با دیدن درخت بلافاصله یاد مادرش می‌افتد و می‌پرسد: «چطور تونستم از دست بدم؟» (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴. درخت سبز در وسط محوطه ساختمان‌های

فلزی (منبع: (Malick, T., 2011, Tree of Life [video file])

- Figure 14. Green tree in the middle of a courtyard surrounded by metal buildings. (Malick, T., 2011, The

حضور یک درخت سبز که نماد اندیشه مادر است در میان ساختمان‌های فلزی و سرد و بلند محوطه کاری که نماد اندیشه پدر است، دقیقاً به خلق فضا و طراحی صحنه‌ای اشاره دارد که مستقیماً با ابعاد و لایه‌های مختلف ذهن

۳. از ویژگی‌های بنیادین تدوین غیر تداومی استفاده شده است. عدم به‌کارگیری برش در عین حرکت. افزایش سرعت برش‌ها. واردکردن نماهای ناآشنا. همچنین از مفاهیم و شاخصه‌های مونتاژ اندیشه دار می‌کند

۴. پرهیز از به‌کارگیری نماهای ثابت. عدم استفاده از نماهای خطی و مستقیم. استفاده از استدی کم. حرکت دوربین قبل از ورود بازیگر به قاب.

۵. اولویت وجود آن‌ها در ابتدا برای خلق معنا و بسط مفاهیم می‌باشد و در درجه دوم نمادی از شخصیت می‌شوند.

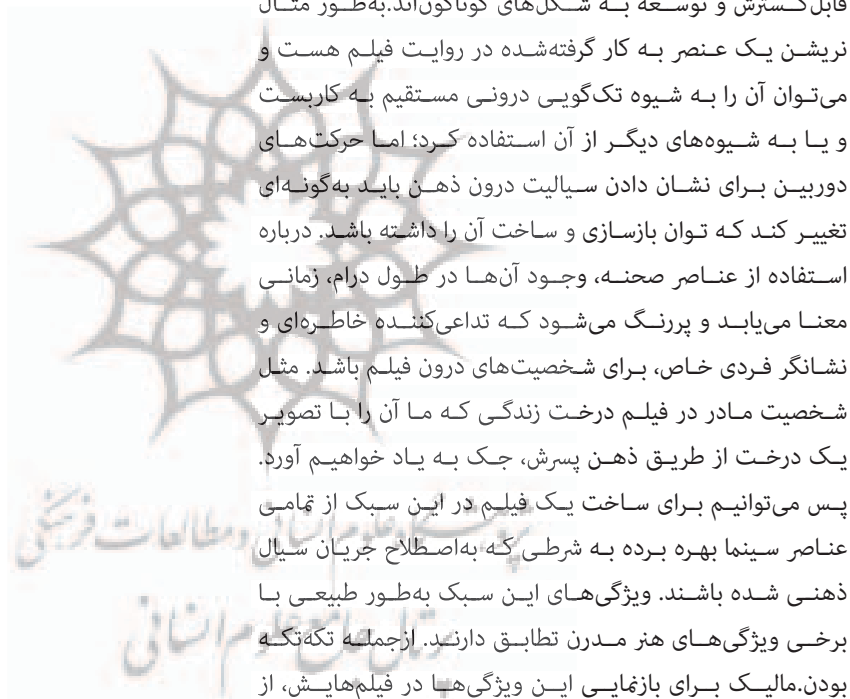
با توجه به تحقیق صورت گرفته در رابطه با آثار ترنس مالیک می‌توان این‌گونه نوشت که از تمامی عناصر سینمایی می‌شود برای ساخت یک فضای سیال بهره جست؛ زیرا اساساً عناصر فرمال سینما نه تنها محدود نیستند بلکه قابل‌گسترش و توسعه به شکل‌های گوناگون‌اند. به‌طور مثال نریشن یک عنصر به کار گرفته شده در روایت فیلم هست و می‌توان آن را به شیوه تک‌گویی درونی مستقیم به کار بست و یا به شیوه‌های دیگر از آن استفاده کرد؛ اما حرکت‌های دوربین برای نشان دادن سیالیت درون ذهن باید به‌گونه‌ای تغییر کند که توان بازسازی و ساخت آن را داشته باشد. درباره استفاده از عناصر صحنه، وجود آن‌ها در طول درام، زمانی معنا می‌یابد و پررنگ می‌شود که تداعی‌کننده خاطره‌ای و نشانگر فردی خاص، برای شخصیت‌های درون فیلم باشد. مثل شخصیت مادر در فیلم درخت زندگی که ما آن را با تصویر یک درخت از طریق ذهن پسرش، جک به یاد خواهیم آورد.

پس می‌توانیم برای ساخت یک فیلم در این سبک از تمامی عناصر سینما بهره برده به شرطی که به اصطلاح جریان سیال ذهنی شده باشند. ویژگی‌های این سبک به‌طور طبیعی با برخی ویژگی‌های هنر مدرن تطابق دارند. از جمله تکه‌تکه بودن. مالیک برای بازنمایی این ویژگی‌ها در فیلم‌هایش، از روش تدوین غیر تداومی بهره می‌گیرد که مهم‌ترین اصول دکوپاژ مدرن یعنی عدم رعایت تداوم (حرکت بازیگر، چینش نما و زوایا و حرکت‌های عجیب و غریب و ...) نیز با آن نسبت مستقیمی دارد.

با توجه به نتایج تحقیق بر روی ظرفیت‌های موجود در روانشناسی یونگ بخصوص مسئله ناخودآگاه جمعی و ارتباط آن با شخصیت‌پردازی در ساخت یک سینمای سیال ذهن و تحقیق بر روی مبحث ویژگی‌های قهرمان درون، در روانشناسی و ساخت شخصیت در یک روایت سیال پیشنهاد می‌شود. در رابطه با این موضوع منابع داخلی بسیار محدود و بیشتر

مربوط به محتوای آثار مالیک می‌شد.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.



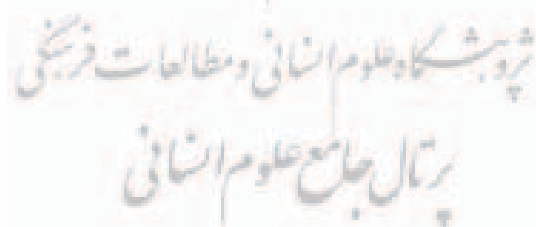
منابع و مأخذ:

- بیات، حسین (۱۳۸۷)، داستان نویسی جریان سیال ذهن، تهران، علمی فرهنگی
- حجازی، سیده فاطمه (۱۳۹۲)، بررسی و مقایسه ویژگی‌های شیوه جریان سیال ذهن در ادبیات داستانی و فیلم اقتباسی، بر اساس الگوی یاکوبسن، با محوریت شازده احتجاب، درخت گلابی و گاوخونی، کارشناسی ارشد، استاد راهنما: محمود عزیزی سلدوز، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد واحد یزد.
- حری، ابوالفضل (۱۳۹۰) «وجوه بازفمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی». صص ۲۵-۴۰. پژوهش ادبیات معاصر جهان
- خسروی دهکردی، همایون (۱۳۹۶)، «زندگی و آثار ترنس مالیک، راوی سیال هستی»، صص ۷-۱۱، سینما و ادبیات. شماره شصت و سه. سال چهاردهم.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۶). جلد دوم تدوین غیر تداومی. دانشکده صداوسیما. تهران. چ دوم
- طاهری، سعیده و کریمی، بابک (۱۴۰۱)، سینمای ترنس مالیک، تهران، نشر خوب
- طاهری، محمد و سپهری عسگر، معصومه (۱۳۹۰)، « بررسی شیوه به‌کارگیری جریان سیال ذهن در رمان سنگ صبور، اثر صادق چوبک، مجله بوستان ادب، دانشگاه شیراز.
- معدنی پور، غلامرضا (۱۳۹۵)، مکتب‌های سینمایی، آبان، تهران.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه محمد نبوی، چ ۲، تهران، نشر آگه
- نبی پور، معصومه سادات (۱۳۹۷)، سینمای پست‌مدرن در تقابل با سینمای مدرن: سگمنت در مقابل اپیزود، استاد راهنما: دکتر احمد الستی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

Malick.T (2013) To the Wonder [video life] retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=qB2Wy5R2i5U>

Malick. T (2011), Tree of Life [video file] retrieved from <https://www.aparat.com/v/8i1uK/>

Malick.T(2016) Knight of cups [video file] retrieved from



©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

