Archive of SID

جریان سیّال ذهن در سینما

سیده فاطمه حجازی
کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده هنر و معماری، واحد یزد
Pms_hejazi@yahoo.com

چکیده
در مقاله حاضر، به بررسی ویژگی های شیوه‌ی جریان سیّال ذهن در سینما پرداخته ایم که این پژوهش بر مبنای مؤلفه های شیوه مذکور در ادبیات، صورت پذیرفته است.. هدف از این پژوهش، طرح اصول نظری شیوه‌ی جریان سیّال ذهن، در سینمای مبتنی بر آن می باشد. جهت نیل به این هدف، در پژوهش تحلیلی-توصیفی حاضر، از روش کتابخانه ای و میدانی استفاده شده است. از رهیافت این پژوهش، به ساختار نسبتاً پیچیدهٔ شیوه‌ی جریان سیّال ذهن در سینما دست می یابیم، که از مرز محدودیت های ژانرهای گذشته عبور کرده و ریشه در سینمای مدرن دارد و چیزهایی را عنوان می کند که دریافت های متفاوت و گسترده ای از آن ها می شود.

واژگان کلیدی : سینما، جریان سیّال ذهن، سینمای ذهنی

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

هر آثار سینمایی، با برداشت های متفاوت از جهان واقعیت های اطراف، جهانی نو را خلق می نمایند که بسیار گسترده تر از محدوده‌ی وقایع یک داستان است. یعنی رخدادها را به گونه ای به تصویر می کشد که حتی در چارچوب روایی، زمانی و مکانی متفاوتی می گنجد و می تواند مفاهیم را به صورت کامل القا کند. در فیلم ، گاهی برای نشان دادن واقعیت بی حد و مرز مؤلف، شخصیت، رخداد و کلیت مد نظرش را به گونه ای خلق می کند که موجب متعجب و درگیر ساختن ذهن و فیزیک مخاطب می شود. همچنین فیلم، به واقعیت نامتناهی و افق ذهنی پیچیده و گسترده‌ی آن در زندگی نظر دارد که تمام رخدادها، حول محور آن اتفاق افتاده و ثبت می گردد و بدین ترتیب کل روند را نیز متأثر ساخته و آینده ای متفاوت را می سازد. این پژوهش بر آن است تا ویژگی های شیوه‌ی ***جریان سیّال ذهن***[1] را در فیلم، تحلیل کند و سیر سیّالیت ذهن در این رسانه‌ی هنری را که مملو از عناصر دخیل، مؤثر و سازنده اند، تحلیل و از این رهگذر به درک ساختار پیچیده‌ی فیلم به سبک[2] جریان سیّال ذهن نائل آید.

روند پیدایش و شکل‌گیری سینمای ذهنی در دنیا

در عصر طلایی سینمای آلمان، ***گئورگ ویلهلم پابست***[3] فیلم ***کوچه‌ی محزون*** (۱۹۲۵) ، وسیله‌ی بیان تازه‌ای را برای بازنمودن درون اشخاص پرورش داد که اساس آن انتخاب زاویه‌ی دوربین بود. کارگردان با انتخاب وضع دوربین در تماشاگر آمادگی ناآگاهانه‌ای را پدید می‌آورد که فلان صحنه یا شخصیت مطابق نظر او تعبیر شود. وی در فیلم دومش با نام ***اسرار یک روح***[4] (۱۹۲۶) سرگذشت یک بیمار روانی را به زبان سینمایی، ترجمه نمود. این فیلم که تحت نظر دو تن از پیروان فروید، ***دکتر هانس زاخر***[5] و ***دکتر کارل آبراهام***[6] تهیه شد، نخستین فیلمی بود که به طور جدی، روانکاوی ذهن را موضوع اصلی خود قرار داد. در این اثر، تصاویر رؤیایی و اشیاء آکنده از بار عاطفی‌اند. پابست برای اینکه بین اشیاء و انسان‌ها ارتباط برقرار کند، نماها را به صورت بریده بریده و تقطیع شده می‌آورد. همچنین از سمبول‌های رؤیا بهره می‌جست. در واقع او از دوربین به‌سان آلت جراحی می‌اندیشید و این چنین به نمایش مفاهیمی که در پشت صورت ظاهر بود، نائل می‌آمد. تمامی عوامل روانی و احساسی را با تصاویر سینمایی مؤثر، واضح و مبالغه‌آمیز نمایان می‌ساخت. بدین ترتیب، تصاویر فیلم تا مدت‌ها پس از پایان تماشای آن در ذهن باقی می‌ماند و وارد ضمیر باطن می‌شد و سپس با رؤیا درآمیخته می‌شد. (نایت[7]،۱۳۹۱)

پس از غروب سینمای آلمان، در روسیه (شوروی) سینمای نو آغاز به فعالیت کرد. دو نفر از کارگردانان آن دوره به نام‌های ***گریگوری کوزینتسف***[8] و ***لئونیدتر آوبرگ***[9] نوع شگفتی از اکسپرسیونیسم سینمایی را پدید آوردند که بنای آن مبالغه در حرکات و غرابت زاویه‌ی فیلمبرداری بود که بدین گونه موفق می‌شدند، محتوای عاطفی صحنه‌ها را بیان کنند.

تمامی این اتفاقات نو در نتیجه‌ی کارگاه‌های یکی از فیلمسازان قبل از انقلاب روسیه بود که در مهاجرت سال۱۹۱۷شرکت نکرد و در روسیه ماند و او کسی نبود جز لوکولشوف[10]. یکی دیگر از کارگردان‌هایی که از کارگاه او تعلیم یافته بود ***وزلود ای.پودوفکین***[11] بود که توجه بسیاری به محتوای عاطفی در نماهای فیلم داشت. پودوفکین معتقد بود سینما ابزاری برای بیان بصری است و بدین ترتیب باید راه‌های بصری مناسبی کشف کرد تا علاوه بر داستان، خصوصیات روحی منتقل شود. او خصوصیات و وضع عاطفی و درونی شخصیت و رفتار او را ***خمیره*** می نامید. در فیلم های پودوفکین، با نماهایی

1- Stream of Consciousness
2- Style
3- Gorge Wilhelm Pabst
4- The Secrets of a Saul
5- Dr. Hanns Sachs
6- Dr. Karl Abrham
7- Arthur Knight
8- Grigori Kozintzer
9- Leonid Trauberg
10- Lev Kuleshov
11- Vsevolod I. Pudovkin

www.SID.ir

Archive of SID

که صورت و چهره‌ی شخصیت برش می‌خورد و افکار او را نشان می‌دهد، بسیار برخورد می‌کنیم. وی را در آن زمان، مظهر عالی آشکار شدن روحیات قهرمانان می‌دانستند؛ چراکه او خوب می‌دانست که چگونه تماشاگر را وادار کند تا با شخصیت‌های درون فیلم هم حسی داشته باشد. ***پاولوف***[1]، کاشف ***انعکاس مشروط***[2] بود که پودوفکین با وی همکاری زیادی انجام می‌داد و به همین دلیل بهتر از هر فیلمسازی با ماهیت انعکاسات و عکس العمل‌های بشری آشنایی بیشتری داشت. در واقع پودوفکین از پاولوف و پابست از فروید تأثیر پذیرفته و هر دو شیوه‌های مستقلی را در سینما ارائه نمودند که با یکدیگر شباهت بسیار داشت.(نایت، ۱۳۹۱)

پس از آن‌ها در سال ۱۹۲۵، یک کارگردان دیگر در سینمای شوروی به نام ***الکساندر داوژنکو***[3] ظهور یافت. وی فیلم‌هایی می‌ساخت که مملو از کنایه و استعاراتی بود که درک آن برای عوام ساده و راحت نبود. او طرح های سینمایی نو و بی‌سابقه‌ای را ریخت و نماها را طوری پیش می‌برد که موضوع کلی دنبال شود، نه یک جریان. برای او طرز بیان سینمایی بسیار اهمیت داشت. بنابراین افکار خود را در قالب اشخاص پیاده می‌نمود و با در نظر گرفتن منشاء اصلی سعی در پرورش آن دارد و بدین ترتیب فیلم را سرشار از تصاویر استعاری می‌کند. این روشی که داوژنکو پیش می‌گیرد، شعرهای عالی را به یادمان می آورد. تکنیک های جان گیری اشخاص، در فیلم ***توپخانه***(۱۹۲۹) اثر داوژنکو، دیده می‌شود. در آثار او جوشش عواطف و بدین ترتیب ارتباط و تداعی تصاویر اتفاق می‌افتد. در آن دوره‌ی توجه و جسارت‌های کارگردانان در برش موجب چند زمانی و همزمانی شده و این چنین سیر خطی روایت در مکان و زمان به هم می ریخته است.(همان)

پس از جنگ جهانی همه‌ی سینماهای جهان به ویژه در انگلستان، ایتالیا، ایرلند، شوروی و ... دچار افول گردید. تنها سینمای فرانسه اندکی قدرت داشت و توانست تجدید حیات کند. در سینمای فرانسه، فضایی فراهم آمد که از حیث ظرافت بیان و بازنمودن عواطف، چیزی کم نمی‌گذاشت و به همین علت افراد زیادی را از دیگر هنرها را که می‌دانستند تمام بازنمودهای عاطفی صرفاً در کلام نمی‌گنجد و نمایش عناصر دیگر، همچون محیط مؤثر واقع می‌شود، جذب نمود. در ادامه‌ی این فرآیند، بسیاری از داستان نویسان نیز از جمله افرادی بودند که به کار سینما پرداختند و توجه جدی در آن دوره به تناسب استفاده‌ی آن‌ها از ادبیات به عنوان ابزار ارتباطی، پیوند میان این دو هنر یعنی سینما و ادبیات را پی ریزی نمود.(همان) اکثر نوآوری‌های به وجود آمده، ابتدا در ادبیات بستر می‌گستراند و هر چند که پیش از این هم این پیوند وجود داشت، اما پس از این مهم جدی‌تر دنبال شد. در واقع در این برهه‌ی زمانی تأثیرات همه‌ی هنرها بر سینما شدت بیشتری می‌یابد.

اتفاقات دیگری که در ادامه‌ی روند تجدید حیات سینمای فرانسه و به دست پیشروان سینمای اروپا اتفاق افتاد، تمایل شدید به جدا شدن از اشکال قراردادی در فیلم‌ها و پیدا کردن دنیای کشف نشده برای دوربین بود. از این رو، تجربه های بسیار متنوع و تازه‌ای در سینما اتفاق افتاد، همچون فیلم‌های مجرد و بی‌موضوع و یا استفاده از دوربین به مانند قلموی نقاشی و غیره که شرح تمامی آن‌ها از حوصله‌ی این بحث خارج است.

در ادامه‌ی این تحولات، همه‌ی نهضت‌های اخیر نقاشی چون امپرسیونیسم، کوبیسم، دادائیسم و سورئالیسم نیز در سینما دخالت ورزیدند. به طور مثال امپرسیونیست‌ها، ***لوئی دلوک***[4] را که معتقد بود فیلم داستانی نوعی نقاشی است، رهبر خود ساخته بودند. وی در فیلم ***مادام بوده‌ی خندان***[5] ، تقریباً از گفتگوی درونی زن- حدیث نفس و تک گویی- بهره جسته و این چنین عوالم خیالی او را مشاهده می‌کنیم. ***من ری***[6] در سال ۱۹۲۳ فیلمی به نام ***بازگشت به عقل***[7] را بر اساس هرج و مرج

1- Ivan Petrovitch Pavlov

۲- انعکاس ذاتی و درونی چیزی است که ما بدون اندیشیدن و خود به خود انجام می‌دهیم (مانند این که دست خود را از شعله آتش کنار می‌کشیم). انعکاس شرطی پاسخی اکتسابی نسبت به محرک محیطی است (مثلا، یک زنگ می‌تواند در اثر تجربه، سبب راه افتادن آب از دهان سگ شود). فرایند یادگیری برقراری ارتباط بین محرک و انعکاس را شرطی کردن می‌گویند. کار پاولوف راه را برای مطالعه‌ی عینی رفتار آدمی گشود.

3- Alexander Dovzhenko
4- Louis Delluc
5- The Smiling Madame Beudet
6- The Return to Reason
7- Man Ray

www.SID.ir

Archive of SID

طلبی دادائیست‌ها ارائه می‌کند. او طبق قانون دادائیست‌ها هر آن چه را که می توانست نمایش می‌داد و به هم می‌چسباند. از هم گسستگی و آشفتگی ارائه شده که در نتیجه‌ی جستجوی چیزهای نامعقول و شگفت آور اتفاق می‌افتاد، همه در شکل‌گیری روند سینمای سیّال ذهن اهمیت بسزایی داشتند. ***فرنان لژه***[1] که یکی از نخستین نقاشان سبک ***کوبیسم***[2] بود، فیلم تجریدی به نام ***باله مکانیک*** را ساخت. وی با تکرار یک نما، چنان میل شدیدی را در مخاطب پدید می‌آورد که کنش جسمی او را بر می انگیزد.(نایت، ۱۳۹۱)

مکتب دیگری به نام سورئالیسم در سینما حضور یافت. مشهورترین فیلم آن‌ها ***عصر طلایی***[3] بود. هدف اصلی آن‌ها که همه‌ی زمینه‌ها را نیز در بر می‌گرفت، شکستن آداب و رسوم و جستجوی زیبایی شگفت در جهان ماوراء عقل بشری بود. عاملی که بسیاری از فیلمسازان را به سوی این مکتب جذب نمود، نمایش تصاویر رؤیایی بود. شهرت و آشنایی با تعلیمات زیگموند فروید در بین روشنفکران اروپایی، بین دو جنگ جهانی، زبان تازه‌ای برای بیان جریانات ضمیر باطن ایجاد کرده بود. تماشاگر با تماشای فیلم های سورئالیستی فکر می‌کرد که دزدانه به آشوب درونی و کاملاً خصوصی کسی می نگرد. در این قبیل فیلم‌ها می توانستند با صحنه‌های کابوس و رؤیایی تماشاگر را تحت تأثیر قرار دهند. البته باید توجه نمود که هر چند که شور و تندرویی دادائیست‌ها را نداشتند، اما اعتقاد فروید شدیداً بین آن‌ها جای گرفته بود. فیلم ***سگ اندلسی***[4](۱۹۲۹) اثر ***لویی بونوئل***[5] و ***سالوادور دالی***[6] است که شدیداً تحت تأثیر نظریات فروید است. آن‌ها از چیزهای منطقی و توجیه‌پذیر به شدت پرهیز می‌کردند و تصاویر خیالی، وهمی و رؤیایی را نشان می‌دادند. در واقع آن‌ها تصاویری را ایجاد می‌کردند که به گفته‌ی خودشان واقعی‌تر از واقعیت است. فلسفه‌ی اغلب هنرمندان در دهه‌ی۱۹۲۰- ۳۰، هنر برای هنر بودکه با بحران ۱۹۲۹ دگرگون شد. این بحران باعث شد که تنها به تصاویر زیبا و جهان رؤیایی رو بیاورند.(همان)

پس از به پایان رسیدن جنگ جهانی دوم، تمایل به آزمایش کردن و آزمودن شکل‌ها و شیوه‌ها و اندیشه‌ها، تازه قوت یافت و اتفاقات جدیدتری را رقم زد. در دهه‌های ابتدایی بسیاری از فنون و شگردهای فنی سینمایی رشد یافت و ساخت فیلم‌های هنری نیز مجدداً رواج پیدا کرد. فیلم‌های ارائه شده با تکنیک سروکار داشته و به گونه‌ای به شدت با آن آمیخته شده بودند. بدین ترتیب گسترش سینما نیز سرعت و فزونی یافت. فیلم‌های تجریدی در این برهه، پیگیری می‌شدند و در پی ادامه و گسترش آن‌ها فیلم‌های ذهنی ساخته شدند. این آثار، در واقع فیلم‌های داستانی هنرمندان پیشرو بودند و به وسیله‌ی فرم‌ها و کنایه‌های فرویدی، که اواخر دهه‌ی سوم به وسیله سورئالیست‌ها به پرده‌ی سینما راه یافته بودند، داستان‌هایی را روایت می‌کردند. در این فیلم‌ها هر چیزی مجاز[7] است و استعارات و تصاویر سازنده‌ی فیلم کاملاً فردی و شخصی‌اند. این تصاویر ذهن را سرگردان و منطق را کند می‌سازند. هدف اکثر آن‌ها تکان دادن بیننده به وسیله صداها و تصاویر بود. استفاده از تصاویر مهیج و اکشن اصلاً صورت نپذیرفته است. در واقع برای وصف بهتر خصوصیات فیلم بهتر است این چنین بگوییم که نسبت فیلم ذهنی به فیلم عادی همچون نسبت متن به شعر است. یعنی در فیلم ذهنی هم چون شعر انتقال و توفیق آن را باید کاملاً وابسته به حساسیت هنرمند و توانایی او در انتقال تصورات فردی و شخصی خویش دانست.(همان)

آلن رنه[8]، یکی از پیشگامان سینمای مدرن، پس از پایان جنگ جهانی دوم و شرکت در آن، تصمیم گرفت به صورت حرفه‌ای سینما را دنبال کند. وی کار خود را با رشته‌ای از فیلم های کوتاه درباره‌ی دستمایه‌های هنری و زندگی هنرمندان آغاز کرد، اما بعد به سوژه های اجتماعی و تاریخی گرایش پیدا کرد.اوج این نوع از فیلم هایش، ***شب و مه***[9] (۱۹۵۵) نام دارد که یکی از مؤثرترین فیلم‌ها درباره‌ی ***هولاکاست***[10] و اردوگاه‌های کار اجباری رژیم آلمان نازی است. با وجود درون مایه‌ی سنگین

1- Fernand Leger
2- Cubism
3- Làge dòr / Golden Age
4- Un Chien Andalouc
5- Luis Bunuel
6- Salvador Dali
7- Figure
8- Alain Resnais
9- Night and Fog
10- Holocaust

www.SID.ir

Archive of SID

و تکان دهنده‌ی فیلم، وی، اثری ظریف و پر احساس خلق نمود. او با نمایش این فیلم نشان داد که می‌توان مضمون‌های متفاوت را با ظرافت و حساسیت در سینما، بیان کرد و این ویژگی یا مهارت را به دستخط ویژه‌ی خود در سینما مبدل ساخت. رنه در کنار ***میکل آنجلو آنتونی***[1] یکی از دو خالق دستور زبان سینمای مدرن شناخته می‌شوند. آلن رنه با دو فیلم نخست سینمایی خود یعنی، ***هیروشیما، عشق من***[2] و ***سال گذشته در مارین باد***[3]، سینما را با پیشرفته‌ترین و تازه‌ترین شگردهای رمان مدرن آشتی داد.

فیلم سینمایی هیروشیما، عشق من (۱۹۵۹)، بر پایه‌ی رمانی از ***مارگریت دوراس***[4] ساخته شده. هر چند که فیلم با زبان نامأنوس و داستان مغشوش، در اکران اول، برای تماشاگران گیج کننده بود، اما راه تازه‌ای را برای سینمای مدرن گشود. رنه در فیلم بعدی خود به نام سال گذشته در مارین باد، رویکردی رادیکال تر به روایت نشان داد. فیلم نامه‌ی آن را ***آلن روب گریه***[5]، یکی از پیشآهنگان رمان نو نوشته بود و فیلم جریان سیّال ذهن را به زبان سینمایی ترجمه کرد.

با این دو اثر، رنه زبان روایت سینمایی را به کارکرد پیچیده‌ی ذهن انسان، با تمام نوسان‌ها و آشوب‌هایش نزدیک کرد و این مهم برای اولین بار، به صورت کامل و آگاهانه در تاریخ سینمای غرب اتفاق افتاد. شاید پیش از این هم اشاراتی به‌این گونه فضاها به ویژه در آثار سورئالیستی در تاریخ دیده شود، اما به طور رسمی اولین فیلم نزدیک شده به ذهنیات پیچیده‌ی انسان، توسط رنه ساخته و به نمایش در می‌آید؛ چرا که وی در آن برهه، آگاهانه سعی در تبدیل این چنین فضاهایی، از رمان‌های مدرنیستی به نشانه‌های سینمایی و نمایش آن در بستر فیلم را داشته است.

پس از وی تا به امروز آثار بسیاری، مشابه با آن و یا اینکه در میان عوام به جریان سیّال ذهن معروف گردیده باشند، خلق گردید. شاید آشناترین نمونه‌ای که در سینمای خارجی می‌توان به آن اشاره نمود، فیلم ***دیگران***[6] است. هدف از اشاره به‌این فیلم درواقع به علت فرض و احتمال قوی در تعداد زیاد بینندگان این فیلم است.

هر چند که پس از آن تلاش درخور توجه‌ای به نمایش صرف و پیچیده‌ی ذهنیات در سینما نشد و به همین دلیل این موج هیچ گاه به سبک و ژانری رسمی تبدیل نگشت. البته نباید نادیده گرفت که آثار زیادی در سرتاسر دنیا خلق شد که سویه‌های ذهنی داشت و یا اندکی از ویژگی‌های این نوع سینمایی را در برداشت که به اختصار به شرح آن می‌پردازیم.

سینمای جریان سیّال ذهن

آثار متفاوتی در ادوار متفاوت، به صورت سینمایی توسط هنرمندان زیادی ارائه شده است که با ویژگی‌ها و مشخصه‌های سبک‌شناسیک مربوط به خودشان شناسایی و دریافت شده‌اند. به علت وجود مشخصه‌های سبک‌شناسیک، می‌توان از سینما با سبک خاصی در دیگر هنرها و یا بالعکس یاد کرد. بدین گونه که برای هر اثر ضوابطی در نظر گرفته می‌شود که شماری از این قاعده‌ها چون شگردها و فن‌ها همچون عناصر فنی در نورپردازی، تدوین، کاربرد نور، صدا، موسیقی، قاب تصویر، محو تصویرها و یا تصویرهای مضاعف و ... و همچنین نظام‌ها، که در آن به کارکرد شگردها توجه می‌شود، در فیلم‌ها رعایت می‌شوند. بنابراین اینگونه می‌توان استنباط نمود که روش بیان، بسیار مهم تلقی شده و سبک معرفی می‌گردد. در واقع کارگردان با استفاده از نظام‌ها و منطق‌های مورد نظر در اثرش که بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند، فیلمش را متمایز از دیگر آثار شبیه به آن، نمایان می‌سازد. آنچه که از مطرح کردن این نکته می‌یابیم این است که جریان سیّال ذهن در سینما، به عنوان شیوه‌ی بیانی خاص فیلمسازان تلقی گردیده؛ چرا که برای هر سبک تنها شماری معدود از قواعد معرفی می‌شوند و تعداد بسیار نامحدودی از آن‌ها، معرفی نشده و یا تحقق نیافته‌اند.

1- Michelangelo Antonionie
2- Hiroshima Mon Amour
3-Last Year at Marienbad
4- Marguerite Duras
5- Alain Robbe-Grillet
6 - The Others

www.SID.ir

Archive of SID

برخلاف سینمای کلاسیک که روایت بر نظام‌های دیگر به خصوص نظام زمانی و مکانی مسلط بوده است ،درسینمای مدرن، انکار واقعیت بسیار مطرح است و بدین ترتیب طرح و عنوان قاعده‌هایی به صورت نهایی و قطعی، اگر محال نباشد، کاربسیار دشواری است.

درست است که در توجه به آثار سینمایی، با ژانرهای متفاوتی روبه رو می‌شویم، اما آثاری وجود دارند که در هیچ ژانری جا نمی‌گیرند. بدین معنا که در مرزی خاص محدود نمانده‌اند و با تلاش، از مرز محدودیت ها گذر کرده‌اند.جریان سیّال ذهن تا حدود زیادی قاعده‌های ژانرهای دیگر را بی اعتبار ساخت، اما هیچ‌گاه به طور قطع، تبدیل به یک ژانر مستقل نشد. در واقع این شیوه، نحله‌ای در سینمای مدرن بود که روند شکل‌گیری و تکامل آن، کامل نشد و در مرحله‌ای ثابت ماند. تنها اینگونه می‌توان عنوان نمود که جریان سیّال ذهن با ورود خود به سینما نوع جدیدی از آثار را ارائه نمود که در نتیجه‌ی آشتی دادن رمان‌های مدرن به ویژه داستان‌های جریان سیّال ذهن با سینما و الهام از آن‌ها، اتفاق افتاد.

از آن‌جا که این شیوه‌ی ابتدا در ادبیات شکل گرفته و به رسمیت شناخته شده است، اولین آثار سیّال ذهن سینمایی با اقتباس و یا ترجمه سینمایی آثار ادبی شیوه‌ی جریان سیّال ذهن و ملهم از آن‌ها، پدید آمده‌اند. این نسبت بینامتنی که در نظام خاص ادبیات شکل گرفته و در پیکر نظام‌های سینمایی بستر جسته است، شیوه تازه‌ای در سینما را به تجربه می گذارد که ریشه در سینمای مدرن اروپا و اندکی در سینمای خاموش نیز دارد. نسبت های بینامتنی در سینما جهت بازتولید موضوع در قالب تصویر ارائه می‌شوند. آنچه که در سینمای جریان سیّال ذهن اهمیت می‌یابد، صریح و مستقیم نبودن این نسبت است. بدین معنا که گاه تنها بر ساختار متن، روایت و یا ... تکیه کرده و چیزی را عنوان می‌کند که استنباط‌های گسترده‌تر و متفاوتی از آن‌ها می‌شود. به این وسیله، رمزگان ارائه شده و نظام‌های مورد استفاده برای بیننده، دلالت‌های یکسان و واحد ندارند و این پدیده، دریافت‌های متفاوتی را برای هر شخص به صورت منحصر، در معرض تجربه قرار می‌دهد.

ویژگی‌های جریان سیّال ذهن در سینما

همانطور که در بحث پیش، بررسی نمودیم، این شیوه به قواعد کاملا روشن و خاصی پایبند نیست. اما تعدادی از عوامل و اتفاقاتی که به طور ثابت در هر فیلمی حضور دارند و با نوعی دخل و تصرف به شیوه‌ی جریان سیّال ذهن در سینما مرتبط شده‌اند را به اختصار بررسی می‌نماییم. لازم به ذکر است که کلیه قواعدی که در صدد شرح آن‌ها هستیم، با بررسی تجربی و مطالعات میدانی آثار حاصل گردیده است.

آنچه که در ابتدای امر باید به آن توجه نمود، این است که فیلم هم می‌تواند بر حسب فرم، ضرباهنگ، تصویرسازی ذهنی و نمادپردازی، تجزیه و تحلیل شود. تصاویر ذهنی با تصویر و ضرباهنگ در فیلم و با روش های مختلف تدوین نمود می یابد. در نهایت این کارگردان است که تصمیم می گیرد کدام قسمت را تا چه میزان، نمایشی پرداخت کند و یا چه مواد و مصالحی را از داستان نوشتاری به فیلم وارد نکند.

در سینما نیز دال‌ها از راه‌های متفاوتی ادراک می شوند.از آنجا که در سینما چیزی که رؤیت می‌شود، آن است که پیش‌تر ضبط شده و همچون خاطره می‌ماند، بنابراین باید این چنین عنوان نمود که سینما بیش از دیگر ابزار و رسانه‌های بیانی به ادراک حسی وابسته است. یعنی دال و مدلول‌ها کاملاً به خیال پردازی وابسته‌اند. رولان بارت ، در مقاله‌ی ***خروج از سینما*** عنوان می‌کند که پس از پایان فیلم از حالت ***هیپنوتیک***[1] بیرون می‌آییم. (احمدی، ۱۳۸۸) در واقع این جمله تأکیدی است بر فضاسازی شگفت‌انگیز سینما که با ورود به آن، در فضایی بسته، تنها، تاریک و ... سیّالیت در وجود و ذهنمان دخول می‌کند و گویی به جهان اسرارآمیز پیش از تولد برگشته باشیم.

با شرح مطالب مذکور، کاملاً مبرهن است که اثر سینمایی به هر سبک و در هر ژانری، با خصوصیات و ویژگی‌های خاص خودش، اندکی فضای سیّال را هم به صورت فیزیکی و هم به صورت ذهنی ایجاد می‌کند. اما آنچه در این مرحله از شدت تنوع برخوردار است، سیّالیت ذهن است که بسته به نوع فیلم و یا ژانر ارائه شده، بیشتر اتفاق می‌افتد و یا کمتر.

۱- (Hypnotic)،خواب

www.SID.ir

Archive of SID

آنچه را که باید به عنوان اولین خصوصیت آثار جریان سیّال ذهن سینمایی برشمریم، این است که به طور قطع میزان به چالش کشیدن ذهن و درگیر کردن آن در این شیوه‌ی سینمایی چنان گسترده است که می‌تواند تا سرحد فراموشی موقعیت فیزیکی هم پیش برود.

در هر فیلم، سه نظام متفاوت شامل منطق روایی، زمان و مکان وجود دارد که اغلب یکی از آن‌ها بر دیگر نظام‌ها مسلط و غالب است. این مسئله چیزی بود که فرمالیست‌های روسی بدان بسیار توجه کردند. از این رو، به بررسی این سه نظام می‌پردازیم.

روایت

کنشِ روایت داستان، در سال ۱۹۵۳، با نوشته های ***اتین سوریو***[1] وارد ادبیات سینمایی شد و به معنای دنیای داستان به کار رفت. اما پس از او ***کریستین متز***[2] این واژه را در معنای گسترده‌تری به کار برد. این چنین داستان در سینما، تقلیدی ناب و روایتی ساده که گفتار شخصیت‌های داستانی به صدای اشخاص فیلم مبدل گردند، نبود و مفهوم‌های متفاوتی از جهان داستان را ارائه نمودند.(احمدی، ۱۳۸۸) همچون فرمالیست‌ها که سعی نمودند هر نمای سینمایی را با مجازهای شاعرانه، یکی سازند. بدین ترتیب در سینما بنیانی نهاده شد که بیش از هر چیز، به زبان ذهن نزدیک می شد و اینگونه نماها با جمله ها و یا گزاره‌های ادبی مورد اقتباس مرتبط می‌شدند. داستان در سینما همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، با ابزارهای متفاوتی روایت می‌شود، بر خلاف ادبیات که صرفاً وابسته به یک وسیله‌ی بیانی خاص است. به همین دلیل در شیوه‌ی روایتگری سینما و ادبیات تفاوت بسیاری احساس می‌شود. یعنی روایتگری در سینما، صرفاً به عهده کلام نیست و تصاویر و اصوات نیز روایت را پیش می‌برند. «سیّالیت و آگاهی دوربین، به معنی یک تجربه‌ی ذهنی از گذشته‌اند که بُعد ماشینی و مکانیزه می یابند.» (فیگل[3]، ۲۰۱۲) در سینمای جریان سیّال ذهن، این تجربه‌ی ذهنی، تصاویری را خلق می‌کند که روند روایت را به جلو پیش می برد.

راوی در فیلم‌های جریان سیّال ذهن، به شیوه‌هایی همچون تک گویی، حدیث نفس و دیدگاه دانای کل، به روایت می‌پردازد. اما روایت شنو، در داستان حاضر نیست. یعنی در لحظه‌ای که روایت در حال شکل گیری است، حضور ندارد و همچون تماشاگران، با تماشای فیلم، روایت را همپای داستان می‌سازد. نمی‌توان به صورت قطعی گفت که سیّالیت موجود در این شیوه، باعث می‌شود که روایت هیچ گاه بسته نشود و انتهایی نداشته باشد. بلکه روایت پایان دارد، اما یافتن موقعیت پایانی آن، در شیوه‌ی‌جریان سیّال ذهن، کمی دشوار است. روایت در این‌گونه سینما، بسیار تکرار می‌شود و به همان میزان، پایان‌های بسیاری دارد. اما در ظاهر این چنین استنباط می‌شود که روایت در حال پیش روی است و هیچ پایانی ندارد. این پدیده، یعنی وجهه‌ی نا تمام بودن روایت، به اثر یک جنبه‌ی اسرارآمیز و مرموز می‌دهد و این چنین در ذهن مخاطب رسوخ می‌کند و او را به تجربه وا می‌دارد. واضح است که روایت شاید بدون مؤلف تلقی گردد، اما حتماً روایتگری دارد.

سکانس[4] و نما

کوچکترین واحدهای روایی فیلم، ***نما***[5] نام دارد و در میان نما و کل فیلم، سکانس قرار می‌گیرد که از کل اثر مستقل است و متن فیلم را می‌سازد. در هر سکانس، وحدت زمان مدنظر است و حتماً باید رعایت شود، اما وحدت مکان، شرط ضروری برای سکانس نیست.(احمدی، ۱۳۸۸) از توضیحات داده شده به خوبی می‌توان متوجه شد که در سینما به شیوه‌ی جریان سیال ذهن، تعرفه‌ی سکانس‌ها و نماها بسیار متغیر و متناسب با میزان نمایش موضوعات است. اما وحدت زمانی در آن حفظ نمی‌شود. چون موافق ذهن و سیّالیت آن روایت را پیش می‌برد و بنابراین سیر خطی و وحدت زمانی و حتی مکانی خود را از

1 - Etienne Svryv
2 - Christian Metz
3- Lara Feigel
4 - Sequence
5 - Plan

www.SID.ir

Archive of SID

دست می‌دهد و تنوع بسیاری به آن بخشیده می‌شود. بنابراین می‌توان فیلم جریان سیّال ذهنی را مجموعه‌ای از نما – سکانس‌های کوتاه و یا مجموعه‌ای فاقد سکانس و دارای نماهایی که تداوم زمانی ندارند، دانست.

ممکن است در فیلم، به طور مثال در پایان و آغاز و یا اواسط فیلم، تصاویری همسان و تکراری دیده شود. اما هیچ کدام از تصاویر یکی نیستند و به ازاء و معادل تصویری برای یک گزاره روایی آمده‌اند که با توجه به تفاوت زمان در اثر، هر چند که موضوع تغییر نمی‌کند، اما تعدادی از مشخصه‌های اصلی خود را به صورت ثابت نگه داشته و تعدادی را از دست می‌دهد. یعنی در هر بار نمایش روایی با تصویر یکسان، بسته به هدفش، ویژگی‌ها و خصیصه‌هایی را پررنگ و یا کمرنگ می‌کند. در این شیوه‌ی فیلمی، ظاهر تصویر یکسان است ولی با توجه به موضوع و تصاویر بسط داده و روایت شده‌ی پیش از آن، ذهن مخاطب به نحوی دیگر با آن برخورد می‌کند و آن صحنه برای او تبدیل به فضایی تردید آمیز، توصیفی و یا حتی استفهامی می‌شود. در اکثر فیلم های جریان سیّال ذهن از آن جا که نظام زمان به عنوان عامل مسلط بر منطق روایی و مکانی حضور دارد، بنابراین تمامی توضیحات شرح داده شده در بالا، اتفاق می‌افتد.

انگیزش

انگیزش در سینما، تمهیدی است که به یاری آن، روایت می‌تواند با به‌کارگیری مواد و یا قطعه بندی طرح، یعنی شیوه‌ی بیان را توجیه کند. به طور مثال اگر در فیلمی، بازگشت به گذشته اتفاق می‌افتد، انگیزش‌های متفاوتی می‌تواند از قبیل انواع روانشناسیک، جستجوی هدف، عاشقانه، نیاز به شناسایی خویشتن و ... وجود داشته باشد. (احمدی، ۱۳۸۸) استینتون معتقد است هر شخصی، مکانی و هر چیزی را که می شناسیم، دیده می شوند، اندیشیده می شوند، اندازه گیری و سنجش می شوند، ممکن است فراموش شوند و یا دوست داشته شوند، حتی ممکن است هر چیزی دنبال شود و یا از دست داده شود. ***رایت***[1] در ادامه‌ی صحبت او می نویسد: « وقتی گذشته‌ای باشد، ذهن همچون رودخانه عمل می‌کند و راه خودش را می یابد.» (استینتون، ۲۰۱۰) این چنین مسیر مشخص می‌شود و انگیزشی برای عمل آغاز گردیده و شکل می‌یابد. در کنار تمامی این نتایج باید توجه داشت که هر شخصی در برخورد با اثر هنری جریان سیّال ذهن، می‌تواند آن چه را که خود باز می یابد، دریافت کند و شاید این ادراک او، هیچ اشتراکی در این زمینه با دیگران نداشته باشد.

طرح و داستان

ناقدان فرمالیست روسی، داستان را مجموعه‌ای کامل از رخدادهای یک روایت می‌دانستند که در آن، زمان تداوم می‌یابد و مکان، پیوستگی خود را حفظ می‌کند. همچنین هر دوی این نظام متناسب با نسبت‌های علت و معلولی شکل می‌گیرند. اما واژه‌ی طرح را برای مواد صوری و سبک شناسیکی که در آن داستان بیان می‌شود و بر پرده نقش می‌بندد، به کار می‌بردند. طرح با الگوهای متفاوتی بیان می‌شود، همچون با تکیه بر الگوی زمانمند آنچه رخ داده و گاه با انواع دیگر. یکی از انواع نمایش آن بازگشت به گذشته - فلاش بک - است. (لوتمن[2]، ۱۳۹۰)

آنچه که در فیلم‌های جریان سیّال ذهن مطرح می‌شود، سیّالیت و عدم توالی سیر خطی زمان و روایت است. بدین ترتیب تکنیک فلاش بک یا ارجاع به گذشته به صورت‌های متفاوتی اتفاق می‌افتد. این چنین اطلاعاتی در رابطه با موضوع و یا شخصیت توسط شخص راوی بازگو و مقداری از آن توسط نماها، نمایش داده شده است. پس از این، پاره‌ای از اطلاعات که به صورت مجموعه، در ذهن ما نقش می‌بندد، ما را فراتر از رخدادهای ابژکتیو داستان می‌برد و زندگی درونی و ذهنی شخصیت‌های داستان را برایمان به چالش می‌کشد.

بنابراین داستان در این شیوه از فیلم، ساختار کلی هر اتفاق و رخداد، کامل کننده‌ی ناگفته‌های طرح است. در واقع کنش طرح در سینمای جریان سیّال ذهن بسیار است و پویایی بیشتری را القا می‌نماید. همچنین باید یادآور شد که در طرح، علاوه بر عناصر روایی و داستانی، عناصری چون عنوان‌بندی، موسیقی متن، واژگان نوشتاری توضیح دهنده‌ی زمان و مکان،

1 - Wright
2 - Yuri Lvtmn

www.SID.ir

Archive of SID

شگردهای تدوین، صداگذاری و غیره که توضیح دهنده‌ی داستان هستند، نیز استفاده می‌شوند. این گونه موفق می‌شویم تا توسط طرح، به شکل خاصِ مناسبات درونی تمام اجزاء با این شیوه‌ی بیان، قایل آییم.

در شیوه‌ی جریان سیّال ذهن در سینما، می‌تواند طرح از جانب داستان هدایت شود، مانند زمانی که فیلم، ذهنیات یک شخص در رابطه با امر و یا رخدادی باشد و در نهایت مخاطب متوجه شود که همگی ذهنیات او بوده است. اما اغلب در سینمای جریان سیّال ذهن، طرح با داستان کامل می‌شود. طرح حالتی جستجوگر در داستان دارد، چون داستان نامعلوم است. این شیوه‌ی تناسب میان طرح و داستان می‌تواند در هر سینمایی اتفاق بیفتد، اما مؤلف تلاش می‌کند به وسیله‌ی سبک و روش بیان[1]، به نتیجه دلخواه دست یابد. البته در شیوه‌ی جریان سیّال ذهن در سینما، این تلاش آن چنان صورت نمی‌پذیرد تا ذهن مخاطب، توسط دریافت‌های شخصی‌اش، طرح را سویه بخشد و داستان را رقم بزند.

به طور کلی سه نظام نامبرده شده، منطق روایی، زمان و مکان، پل ارتباطی و پیونددهنده‌ی طرح به داستان می باشند. اما در سینمای مدرن و به ویژه در سینمای جریان سیّال ذهن که روش بیان، بسیار مهم تلقی و عنصر مسلط محسوب می‌شود، نظم و قاعده‌های عرفی را از میان بر می‌دارد و به شیوه‌ای دیگر عمل می‌کند.

روایت در فیلم

راوی در فیلم

در ابتدای دهه‌ی ۱۹۴۰ بود که در آثار سینمایی به ویژه در فیلم‌های هراس‌آور، از صدای خارجی[2] جهت روایت داستان استفاده شد. صدایی که مخاطب او را نمی‌شناخت و در نقش دانای کل ظاهر می‌شد. بر خلاف دوران کلاسیک که روایت به صورت صدای اول شخص و خطابه صورت می‌پذیرفت، در این جا راوی کاملاً ناشناس بود. در سینمای مدرن، حضور صدای خارجی دانای کل و ناشناخته بودن آن، فضایی رمزآلود را ایجاد می‌نمود. (اف دیک[3]، ۱۳۹۱)

در سینما به صورت کلی، دو نگاه سوبژکتیو را قائلیم: ابتدا نمایش آنچه که شخصیت می‌بیند که با چشم فیزیکی دیده می‌شود و دوم، نمایش آنچه او بدان می‌اندیشد و با چشم ذهن روایت می‌شود. نگاه با چشم ذهن در سینمای جریان سیّال ذهن، بسیار کارایی دارد. بدین گونه است که تصاویر و فضاهای استعاری، این مهم را رقم می‌زنند. در این جا با مجموعه‌ای از اجزاء روبه‌رو می‌شویم که به شکل‌های متفاوتی ظاهر می‌شوند و واقعیت‌های عینی و زندگی ذهنی را، بی‌آنکه مرتب و مرتبط با نظم زمان باشند، به ما نمایش می‌دهند. هر چند که‌این دوربین است که روایتگری می‌کند، اما اینچنین از او هم فراتر می‌رویم و از برداشت‌های مکانیکی از موضوع و رخدادها رها می‌شویم.

سخن نامستقیم آزاد

در سینما بیشتر با سخن نامستقیم آزاد سر و کار داریم. در این شکل بیان، گزاره‌ای می‌تواند در عین حال هم از زبان فاعل کلامی-گوینده گزاره- طرح شود و هم از زبان کسی دیگر. چیزی شبیه زمزمه‌ی یکی از اشخاص درون فیلم با خودش. در بسیاری از فیلم‌های موج نو، این روند باعث حرکت به سوی سینمای شاعرانه شده است. در شیوه‌ی سخن نامستقیم آزاد، مؤلف در جان شخصیت داستان نفوذ می‌کند و نه فقط روانشناسی شخصیت را، بلکه زبان او را هم اقتباس می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۸)

در سینما تصویر سوبژکتیو نگریستن از دید کسی اتفاق می‌افتد که خود در روایت فیلم شرکت دارد. روش سوبژکتیو نامستقیم آزاد در سینمای جریان سیّال ذهن، بسیار مهم تلقی می‌شود؛ چرا که‌این امکان را می‌دهد تا به شکلی نامستقیم از نگاه یک شخصیت به جهان بنگریم. البته‌این نگاه بخردانه و منطقی نیست و بیشتر نگاهی خواب‌زده است.

دوربین مهمترین عنصری است که سخن نامستقیم آزاد و یا تصویر نامستقیم آزاد را نمایش می‌دهد و ممکن می‌سازد. حضور آن معادل حضور راوی در داستان است. دوربین این قابلیت را دارد که هم خوب ببیند و هم به جای آن کس که دیده می‌شود، جهان را ببیند. در واقع دوربین، فراتر از دید عینی و ابژکتیو می‌رود و سوبژکتیو یا ذهنی می‌شود. این شیوه‌ای است

1- Style
2- Narration
3- Bernard F.Dick

www.SID.ir

Archive of SID

که در سینمای مدرن و به ویژه سیّال ذهن مطرح است. همچنین در آثار بعضی هنرمندان، همچون آندری تارکوفسکی، این پدیده یکی از مشخصه‌های مهم سینمای وی محسوب می‌شود. « روایت چشم دوربین به کشف ذات جداگانه‌ی طبیعی هر چیزی از تصور آن می پردازد.»(فیگل، ۲۰۱۲) باید توجه داشت که اگر به همراه این شیوه، صدای خارجی و یا تفسیری با آن همراه شود، همچون رمان‌های هنری جیمز و گوستاو فلوبر، روایت با اول شخص مفرد صورت می‌پذیرد. اما گاهی صدای خارجی از من به عنوان کس دیگری یاد می‌کند، این چنین موقعیتی در سینما رقم می‌خورد که نه سوبژکتیو است و نه ابژکتیو، بلکه نیم سوبژکتیو است. بدین گونه تصویر در ذهن دوربین بازتاب می‌یابد. (احمدی، ۱۳۸۸)

زمان و روایت

زمان متن

برای هر روایت دو زمان قائل هستیم. به طور مثال رمانی را که در عرض سه ساعت می‌خوانیم و یا فیلمی را که درصد دقیقه تماشا می‌کنیم و ...، همه‌ی آن‌ها را در تمامیت خود، آن چنان که به ما عرضه شده‌اند، مشاهده و دریافته‌ایم. به‌این زمان، زمان دریافت متن می‌گویند. اما جدا از دریافت زمان متن، هر روایتی زمانی دیگر را در خود به صورت فشرده دارد که شامل زمان روایت، زمان رخداد حادثه‌ها و کنش‌ها می باشد. این زمان به دو دسته کلی تقسیم می‌شود: اول، زمان روایت داستان و دوم، زمان روایت بخش‌هایی از طرح. زمان روایت داستان یعنی زمان کل رخدادهای داستان که به طور کلی در نظر گرفته می‌شود. به طور مثال، اگر شما فیلمی در رابطه با جنگ تحمیلی ایران و عراق را ببینید، متوجه هستید که آغاز و پایان جنگ چه زمانی بوده است و در فیلم نیز به آن اشاره می‌شود. اما زمان روایت طرح، بسته به نمایش حالت های روانی و عاطفی شخصیت، متفاوت است.. (اف دیک، ۱۳۹۱)

آنچه در سینمای جریان سیّال ذهن در این مقوله مورد توجه قرار می گیرد، اشاره‌ای به گذر زمان طرح نمی‌شود. در واقع زمان به مهمترین پرسش و ابهام در فیلم تبدیل می‌شود. بدین معنی که مخاطب متوجه نمی‌شود یک روز، یک هفته، یک ماه و یا ... زمان طی شده است تا چنین پدیده‌هایی به تصویر کشیده شود. چرا که زمان به هیچ وجه با زمان روایت هم خوانی ندارد. بین زمان طرح و زمان روایت، با از بین رفتن نسبت منطقی و خردمندانه بین آن‌ها، روابط رمزآمیزی که به فضاهای رمزگونه و مبهم منجر می‌شود، اتفاق می‌افتد. در سینما به شیوه‌ی جریان سیّال ذهن، نمی‌توان بر حسب روایت، زمان را تخمین زد، مگر آنکه مفصلاً به تفسیر و تأویل آن بپردازیم. فضایی که‌این نوع سینما ما را با آن روبه رو می‌سازد، مخاطب را به واکاوی معنا و جستجوگری از منظر شخصی وا می‌دارد. می توان این چنین بیان کرد که‌این نوع روایت همچون گاهنامه‌ای از ذهن شخصیت است که خاطراتش را با قطعه‌هایی از گذشته و گاهی آینده همراه می‌سازد.

این تکنیک در فیلم آلن رنه با عنوان سال گذشته در مارین باد به کار گرفته شده است. فیلم نامبرده را فیلم زمان و یا به معنای فیلم هایی درباره‌ی زمان خوانده‌اند. (احمدی، ۱۳۸۸، ۲۷۶) در این فیلم که اولین ساخته‌ی رنه و ترجمه‌ی جریان سیّال ذهن سینمایی نامیده شده بود، عنصر مسلط زمان بود، نه منطق روایی و مکان. اکثر فیلم‌های جریان سیّال ذهن همانطور که قبلاً عنوان شد، به وسیله‌ی شیوه‌ی بیانی و یا شیء و یا شخصیتی، به صورت استعاری و به خصوص استعاره‌ی زمان نمود می‌یابند.

بازگشت به گذشته و آینده

این تکنیک از ادبیات وام گرفته شده و به عنوان ابزاری برای نویسندگان در ادبیات، به جهت آغاز روایت از نیمه، بسیار به کار گرفته می‌شود. در اکثر فیلم‌ها برای آغاز از زمان حال و گذر به گذشته توسط سینماگر به کار گرفته می‌شد.

تکنیک بازگشت به گذشته در فیلم‌های سینمایی به جهت روشن کردن موقعیت طرح و ارجاع به خاطرات شخص بود که با شگردهای متفاوتی چون محو تصاویر، تصویر مضاعف، لرزیدن موجی تصویر و ... انجام می‌شد. صدای خارجی نیز به جهت توجیه ارجاع به گذشته وجود داشت. (احمدی، ۱۳۸۸) اما در سینمای جریان سیّال ذهن، برای روشن ساختن موقعیت‌ها و کنش‌های روانی و ذهنی شخصیت به کار می‌رود. همچنین سینما می‌تواند با استفاده از این شیوه، چیزهایی را از دریچه‌ی ذهن

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت نمایش دهد که او مستقیم شاهد آن‌ها نبوده و برای روشن کردن پیچیدگی‌های طرح روایی است. این چنین منطق روایی به صورت کلی در هم می‌شکند و ذهن تبدیل به بستری می‌شود تا موقعیت‌های روایی داستان در آن وضوح بیشتری یابند.

این تکنیک که با ***فیداوت***[1] و یا ***فیداین***[2] آهسته، ***دیزالو***[3]، ***وایپ***[4] و یا حتی یک برش ساده اتفاق می‌افتد، در سینمای جریان سیّال ذهن، به صورت غیر شخصی استفاده می‌شوند. یعنی صرفاً به جهت یادآوری خاطرات و یا یادآوری، بازرسی و تحقیق نیستند، بلکه گذشته و حال را در ضمیر و شعور مرکزی به هم می‌آمیزند (اف دیک، ۱۳۹۱) و مهمترین انگیزش آن‌ها برای انجام این مهم، به تجربه وادار نمودن مخاطب است.

به هم ریختگی و گسستگی زمان در فیلم های جریان سیّال ذهن، موجب می‌شود تا مخاطب با تماشای فیلم، دچار کنشی روانشناسیک شود. در واقع در جستجوی معنا بودن، در معنای کلی که مخاطب به دنبال اتصال زمان‌های حال، گذشته و آینده به یکدیگر است و از بر آن به نتیجه می‌رسد، نیست. بلکه روایت در سینمای جریان سیّال ذهن با ارجاع به گذشته، آن را - گذشته را- به جهت تکامل شخصیت مورد استفاده قرار می‌دهد. این چنین سینماگر موفق شده است از مرزهای قراردادی زمان گاهنامه‌ای نیز فراتر برود و به ساز و کار پیچیده‌ی ذهن آدمی نزدیک شود. بدین ترتیب تصویر تداعی کننده‌ی رؤیا و حالتی رؤیایی به خود می‌گیرد؛ یعنی خارج از آگاهی ما قرار دارد، اما در زمان جای می‌گیرد که البته این تشدید شده ترین حالت نمایش جریان سیّال ذهن در سینماست. همچنین گاهی ممکن است بنا به داستان مورد اقتباس، سینماگر سعی کند تا از این طریق، گذشته را به حال منتقل سازد.

در سینمای جریان سیّال ذهن، استفاده از تکنیک ارجاع به آینده در وهله‌ی اول به قصد برانگیختن کنش‌های مدنظر در شخصیت اتفاق می‌افتد و در نهایت لحظاتی چون فوران وحشت بار، مکاشفه و تجلی را که همچون مسیری است که شخصیت با چالش های ذهنی از آن‌ها عبور کرده و به پایان‌های هر بخش از روایت رسیده است را نمایش می‌دهد. همچنین گسستگی و رفت و برگشت‌های زمانی در اثر را افزایش می‌دهد که خود موجب ابهام و رمزآلود بودن فضا می‌شود و کنش‌های روانشناسیک مخاطب را بیش از پیش طلب می‌کند.

تمامی موارد ذکر شده، وقتی با توجه بیشتری مورد بررسی قرار می گیرند، حامل یک نکته‌ی مهم می باشند. تمامی اتفاقات و پدیده های ممکن، می‌تواند به گونه های متفاوتی و نمودهای متنوعی اتفاق بیفتد که حاصل وسوسه های ذهنی سینماگر در رابطه با زمان بوده است.

نتیجه گیری

به طور قطع فیلم‌های سینمایی به شیوه جریان سیال ذهن نیز اغلب با مهارت کارگردان‌ها به عرصه ظهور می‌رسند.

واسطه‌ی بیان در فیلم، تصویر و صدا است که با هدف نوعی تصویرپردازی ذهنی به کار برده می شود و به ایجاد نوعی صور خیال می‌انجامد که دارای ساختاری روایتی است. در این ساختار، بیننده با یک روایت یا داستان روبه‌رو می‌شود که به نوعی واقعیت را تفسیر می‌کند. هرچند در آثار سیّال ذهن برای پیرنگِ داستان، نمی‌توان سرانجامی تعیین نمود ؛چراکه رویدادها از دریچه‌ی ذهن است که خارج می شوند و تنها شاید به قضاوت و اظهار نظر بیانجامند. این پدیده، اهمیت بسیاری در تفسیر معنای اثر دارد و اغلب به دلیل پیچیدگی و در هم تنیدگی مضمون یا درون مایه اثر که مؤلف سعی در القای آن دارد، معنای خاصی در ذهن مخاطب متبادر نمی شود..

در آثار سینمای جریان سیال ذهن، حس رؤیا و خواب‌زدگی، حس غالب است که می تواند مضامین و دلالت‌های ناخودآگاه داشته باشد. اما نمایش رؤیازدگی در این آثار سینمایی کار دشواری است، از این رو مؤلف با از بین بردن فاصله‌ها و ایماژهای استعاری، سعی می کند تا موقعیت های زمانی و مکانی ارائه شده، همچون تکه های پازل یکدیگر را کامل نسازند تا از

1- Fade Out
2- Fade In
3- wipe
4- Dissolve

www.SID.ir

Archive of SID

مواجه شدن مخاطب با یک سیر خطی ممانعت شود. اما این مهم تا جایی صورت می پذیرد که اطلاعات لازم در جهت تکمیل روند روایت دچار خدشه نشوند و مؤلف موفق گردد به فضای دلخواهش دست یابد. این در هم آمیزی، فضایی شاعرانه، خواب و رؤیا زده، خیالی و ذهنی را رقم می زند. شیوه‌ی چیدمان و ادغام نامنظم این تکه‌ها که چیزی نیست جز عبور هرچیزی از ذهن مشوش مؤلف- شخصیت- ، که عدم نظم و توالی منطقی رویدادها و رخدادها را برایمان نمایان می‌کند و این چنین، گویی به پیچیدگی‌های ذهن نزدیکتر شده‌ایم. همچنین راوی سعی می‌کند فضایی را ایجاد کند تا بتواند تدریجاً، مفاهیم و مضامین مورد نیاز روایت را واضح و شفاف سازد. البته نه بدان معنی که نتیجه‌ی قطعی را در اختیارمان قرار دهد، بلکه صرفاً اطلاعات کافی در رابطه با محوریت اصلی پیرنگ، ارائه کند. باید توجه داشته باشیم که آثار ذهنی به هیچ وجه، نتیجه‌ی خاص، روشن و مبرهنی ندارند و برداشت‌های مخاطب که کاملاً منحصر به فرد اند؛ نتیجه را برای هر شخص به صورت جداگانه، آشکار می‌سازد. در واقع پس از ارائه اطلاعات، روایتگری به عهده‌ی مخاطب است که با چالش برانگیزی و درگیر نمودن ذهن خویش، آفرینش و تجربه‌ی جدیدی دست یابد.

روایت‌ها در فیلم‌های جریان سیّال ذهن، واجد یک روایت جامع و معنابخشی که همه‌ی اجزاء اثر، با هم پیوند داشته باشند، نیست، ولی به واسطه‌ی گذر از یک ذهن، همه در ماهیت اصلی خود دارای پیوندی می‌باشند؛ نه آن گونه که تداعی کننده‌ی سیر خطی باشد و واقعه‌ای را نمایش و سرانجام، به نتیجه برساند. در واقع این عدم پیوند به معنای تکثر و تعدد روایت‌ها در این آثار است که مدام آغاز و پایان می یابند و گاهی تکرار می شوند. در این قبیل آثار ذهنی، در هم ریختن مرز داستان و واقعیت و در هم شکستن زمان به جهت ایجاد ریتمی متفاوت و همچنین به منظور رساندن پیامی خاص، اتفاق می‌افتد. اما نظمی در پشت تمام طرح، مستتر است. گاهی تکرار یک واقعیت از چند دیدگاه، اتفاق می‌افتد. بدین ترتیب مخاطب با چند وجهی بودن اثر روبه‌رو می شود و مسئله عدم قطعیت، مؤکداً یادآوری می‌کند.

در فیلم های این شیوه، راویان رمان به صورت غالب، اول شخص هستند و برای پیش بردن روایت، از دیگر انواع راوی و زاویه‌های دید استفاده می شود. شخصیت راوی در مواجهه با رویدادها و رخدادهای گوناگون در قالب شیوه‌ی ارائه شده، به تجربه‌ای دست می‌یابد که با آن به هم حسی و تجربه می نشیند. در واقع راوی از نابسامانی شرایط، احساس بیگانگی اطرافیانش با خود و به طور کلی هر چیزی که وی را رنجور می سازد، به دنیای درون خود پناه می‌برد و در این جاست که مؤلف از شگردهای سیلان ذهن، تک گویی درونی و یا حدیث نفس، بهره جسته و نه تنها این پدیده و تکنیک های مدنظرش را محور اصلی کار و روایت قرار می دهد، بلکه بدین طریق ابعاد و انشقاق‌های روحی و درونی شخصیت‌ها را بازتاب می دهد.

برای جلوگیری از یکنواختی آثار جریان سیّال ذهن، روایت صرفاً توسط یک نفر صورت نمی پذیرد؛ البته این امر، قطعی نیست. می تواند پاره‌روایت‌هایی توسط صداهای مختلف جداگانه و به گونه‌های دیگر اضافه شود که همه به صورت موازی اتفاق می افتند و مخاطب را وادار می سازد تا در عین پیچیدگی، راهی بیابد و به متن دخول کند. گاهی روایت‌های متعددی به صورت همزمان و موازی ارائه می‌شود، اما در نهایت یکی از آن‌ها و یا شخصیتی در آن، به کانون توجه مبدل می‌گردد و سپس حواشی مربوط به خودش را پررنگ می سازد. آنچه که باید به آن توجه نمود، این است که هیچ گاه تک صدای راوی در این ژانر، برای روایت کافی نیست و از عناصر دیگری برای پیش بردن روایت نیز استفاده می شود.

آن چه مسلم است، در آثار پیرو شیوه‌ی جریان سیّال ذهن، کلان روایت یا داستان فیلم، با پایان آن و ارائه داستانی کلی وجود می یابد. مطلع ساختن مخاطب از رؤیاها و شخصیت فرد، در این آثار، ما را به قضاوت و شناخت روانکاوانه وادار می سازد. همچنین در سینمای این شیوه، به صورت مؤکد نشانه‌هایی مبنی بر نمایش ماهیت تصنعی، یافت نمی‌شود؛ بلکه مؤلف تمامی مهارت خود را در این شیوه به کار می‌گیرد تا هرچه واقعی تر از واقعیت با آن برخورد کند. این مهم از طریق درگیر نمودن مخاطب و وادار ساختن وی به خلق مجدد اثر در ذهنش، این مهم حاصل می گردد، که البته بخشی از ویژگی‌های این شیوه می باشد.

آن چه در نهایت به آن دست می یابیم، ماهیت کاملاً مدرنیستی شیوه جریان سیال ذهن است که با عدم قطعیت ها نمایان می‌گردد . در واقع مخاطب باید با پرده برداری موشکافانه از رازها، به شناخت نایل آید. در این روند معرفت شناسی مخاطب به شدت با شخصیت هم حسی می کند و از این رو گاهی ممکن است به جهان دیگری نیز رجوع کند. دراین حالت که

www.SID.ir

Archive of SID

سیلان ذهن پررنگ تر از همیشه رخ نمایی می‌کند، معرفت شناسی به وجودشناسی مبدل می گردد؛ چراکه باید با دید دیگری دنیا را بنگرد و از این رو به دنیای تازه و ناشناخته ای وارد گردد. این حالت همچون لحظه‌ی مکاشفه و تجلی برای شخصیت اصلی و یا دوربین ذهنی است و همچنین می‌تواند به مثابه‌ی جرقه‌ای باشد که حاصل تحلیل و قضاوت شخصیت اصلی و مسائل پیرامون اوست.

تفسیر در این آثار کاملاً مبتنی بر آزادی‌اند، هر چند که مؤلف بر کل اثر سیطره دارد، اما تعامل میان عناصر و اجزاء موجود است و این چنین پیرنگ پیش برده می شود. بدین ترتیب معنا در این آثار، بسیار گریزنده و چند بعدی جلوه می‌کنند و موضوعی مقرر و شناخته شده نیستند. یعنی معنا، حاصل نوعی تعاملِ بازی گونه میان کارگردان و بیننده است و این گونه دخالت فرد اهمیت می‌یابد. قسمت اعظمی از شیوه‌ی جریان سیّال ذهن در هر بستری، توسط مخاطب خلق می‌شود و ویژگی مذکور از اهمیت بسزایی برخوردار است؛ یعنی تعامل مخاطب در خلق و بازآفرینی مجدد اثر که منتج به چند بعدی و چند پهلو بودن معنا و تفاسیر می شود.

داستان و طرح فیلم ماهیت کاملاً استعاری دارد، زیرا دنیای وصف شده در هر داستانی در واقع استعاره‌ای است از دنیای دیگر که از راه تجربه عینی آن را می‌شناسیم. در آثار جریان سیّال ذهن فاصله بین واقعیت و تخیل از بین برداشته می‌شود و مخاطب اکثراً متوجه نمی شود که متنی که با آن رو به رو شده، تخیلی و یا برداشتی از واقعیت است.

از سوی دیگر، گذر از ذهن یک یا چند شخصیت و پیاده نمودن آن در هر متنی، ما را با رخدادها و رویدادهای متفاوتی روبه‌رو می‌سازد. مؤلف، در مرحله اول برداشت‌های گوناگون ذهنی، گاهی چند ژانر را با هم در می‌آمیزد؛ بدین معنی که اشاراتی از سبک‌های دیگر نیز در آثار جریان سیّال ذهن به مخاطب عرضه می گردد که موجب سردرگمی و ابهام وی می‌شود. نگارنده بر این معتقد است که اگر چه جریان سیّال ذهن زاده‌ی عصر مدرن است، اما خصوصیات پسامدرنیسم نیز در آن یافت می‌شود. شاید علت این امر روند تدریجی شکل گیری و تکامل آن در گذر زمان باشد، تا نظریه پردازان به اتفاق نظری در رابطه با آن برسند.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

۱. احمدی، بابک، ۱۳۸۸، از نشانه های تصویری تا متن: به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری، چاپ نهم، تهران، نشرمرکز

۲. ایدل، له اون، ۱۳۶۷، قصه روان شناختی نو، ناهید سرمد، تهران، انتشارات شباویز

۳. بیات، حسین، ۱۳۹۰، داستان نویسی جریان سیال ذهن، تهران، انتشارات علمی فرهنگی

۴. فوستر، ای.ام، ۱۳۵۳، جنبه های رمان، ابراهیم یونسی، تهران، انتشارات امیرکبیر

5. Feigel, Lara,2012, I am not a camera: camera consciousness in 1930s Britain and the Spainish Civil War,Textual Practice 26(2), King College London, pp 219-242

۶. لوید، ژنویو، ۱۳۸۰، هستی در زمان، به خویشتن ها در ادیان، در ادبیات و فلسفه، منوچهر حقیقی، تهران، نشر دشتستان

۷. یاکوبسن، رومن، ۱۳۷۶، روش های بنیادین در دانش زبان، کورش صفوی، تهران، انتشارات هرمس

۸. یاکوبسن، رومن، ۱۳۸۰، ساختار گرایی، پساساختارگرایی و مطالعات ادبی، گروه مولفان، فرزان سجودی، تهران، حوزه تبلیغات اسلامی

www.SID.ir