How to Cite This Article: Sadr Eshkevari, S; Fallahnezhad, F; Khabbazi Kenari, M. (2025). "Analyzing the Deterritorialization of Narrative Image Foci in Terrence Malick's Cinema Through the Lens of Gilles Deleuze's Theory. Case Studies: *Knight of Cups* (2015), *Song to Song* (2017)". *Kimiya-ye-Honar*, 14(55): 41-58.

Analyzing the Deterritorialization of Narrative Image Foci in Terrence Malick's Cinema Through the Lens of Gilles Deleuze's Theory Case Studies: *Knight of Cups* (2015), *Song to Song* (2017)

Saman Sadr Eshkevari*

Faraz Fallahnezhad**

Mehdi Khabbazi Kenari***

Received: 28.06.2025

Accepted: 24.09.2025

Abstract

This study analyzes the methods of deterritorialization from the narrative centers of the image in the cinema of Terrence Malick, with a particular emphasis on a Deleuzian perspective. Gilles Deleuze, the renowned philosopher and film theorist, with his concepts of the **movement-image**, the **time-image**, and the construct of **deterritorialization**, provided a framework for analyzing the rupture from traditional narratives and the creation of new interpretive spaces in cinema. Malick, known for his unique visual style and poetic presentation of philosophical themes, utilizes improvised images and non-linear narrative configurations in the selected works of this study, namely *Knight of Cups* (2015) and *Song to Song* (2017). This approach can be seen as a redefinition of territory in the cinematographic image. Therefore, this research seeks to answer the question: "Are the methods of deterritorialization from the narrative centers of the image in Terrence Malick's cinema analyzable from a Deleuzian perspective?"

The visual territories in Malick's cinema are in constant flux, and the narrative centers are fragmented. This deterritorialized state in his narrative style reveals a kind of subjectivity or a philosophical and intuitive perception through the image, which can lead to a different kind of film-watching experience. This qualitative study is expected to demonstrate, through the analysis of this visual display, how **movement-images** and **time-images** exit their own territories, are reconstituted in other territories, and why this deterritorialization from narrative centers in Malick's films is directly aligned with Deleuze's theories. This, in turn, suggests that the inventiveness of the intellectual/visual space presented in Malick's cinema makes it amenable to a redefinition of storytelling in the cinematographic image.

Key words: Terrence Malick, Gilles Deleuze, Time-image, Movement-image, Assemblage, Deterritorialization

* Instructor of Performing and Visual Arts Department, Kamal-ol-Molk Institute of Higher Education, Nowshahr, Iran (Corresponding Author). Email :eshkevari.saman@gmail.com

** Lecturer and Head of the Department of Performing and Visual Arts, Kamal-ol-Molk Institute of Higher Education, Nowshahr, Iran. Email: fallahnezhadfaraz@gmail.com

*** Associate Professor, Department of Educational Sciences, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. Email: mkenari@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

ارجاع به مقاله: صدر اشکوری، س؛ فلاح‌نژاد، ف؛ خبازی کناری، م. (۱۴۰۴). تحلیل شیوه‌های قلمروزدایی از کانون‌های روایی تصویر در سینمای ترنس مالیک، مبتنی‌بر دیدگاه ژیل دلوز (نمونه‌های موردی: شوالیهٔ جام‌ها، آوا به آوا). کیمیای هنر، ۱۴(۵۵): ۴۱-۵۸.

تحلیل شیوه‌های قلمروزدایی از کانون‌های روایی تصویر در سینمای ترنس مالیک، مبتنی‌بر دیدگاه ژیل دلوز (نمونه‌های موردی: *شوالیهٔ جام‌ها*، *آوا به آوا*)

سامان صدر اشکوری *
فراز فلاح‌نژاد **
مهدی خبازی کناری ***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۰۲

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل شیوه‌های قلمروزدایی از کانون‌های روایی تصویر در سینمای ترنس مالیک می‌پردازد و در آن تأکید بر منظری دلوزی خواهد بود. ژیل دلوز نظریه‌پرداز نام‌آور فلسفه و سینما با مطرح کردن مفاهیمی چون تصویر-حرکت، تصویر-زمان و برساخت قلمروزدایی، چگونگی گسست از روایت‌های سنتی و ایجاد فضاهای تفسیری نو در سینما را قابل تحلیل کرده است. مالیک که به سبک بصری منحصربه‌فرد و شاعرانگی در ارائهٔ تم‌های فلسفی شهرت دارد، در آثار منتخب این پژوهش شامل شوالیهٔ جام‌ها (۲۰۱۵) و آوا به آوا (۲۰۱۷)، از تصاویری بداهه و شیوه‌هایی غیرخطی پیکربندی روایی بهره می‌برد که می‌تواند نوعی بازتعریف قلمرو در برساخت تصویر سینمایی باشد. بنابراین پژوهش حاضر به دنبال پاسخی برای این پرسش است: «آیا شیوه‌های قلمروزدایی از کانون‌های روایی تصویر در سینمای ترنس مالیک، از منظری دلوزی قابل تحلیل است؟» قلمروهای تصویری در سینمای مالیک مدام تغییر می‌کنند، کانون‌های روایی گسسته‌اند و این حالت قلمروزدا در شیوهٔ روایی او، نوعی سوبژکتیویته یا ادارک فلسفی و شهودی را توسط تصویر نمایان می‌کند که می‌تواند تجربه‌ای دیگرگونه از تماشای فیلم باشد. انتظار می‌رود پژوهش کیفی حاضر با تحلیل این نمایش بصری نشان دهد که چگونه تصاویر—حرکتی و تصاویر—زمانی از قلمرو خود خارج شده، در قلمروهای دیگر برساخته می‌شوند و چرا این قلمروزدایی از کانون‌های روایی در فیلم‌های مالیک به‌طور مستقیم با نظریه‌های دلوز هم‌خوان است. این‌گونه بداعت فضای فکری/ بصری ارائه شده در سینمای مالیک، آن را مستعد بازتعریف روایتگری در تصویر سینمایی خواهد کرد.

واژه‌های کلیدی: ترنس مالیک، ژیل دلوز، تصویر- زمان، تصویر- حرکت، آژانسمان، قلمروزدایی.

* مدرس گروه هنرهای نمایشی و تصویری، مؤسسه آموزش عالی کمال الملک، نوشهر، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : eshkevari.saman@gmail.com
** مدرس و مدیر گروه هنرهای نمایشی و تصویری مؤسسه آموزش عالی کمال الملک، نوشهر، ایران. Email : fallahnezhadfaraz@gmail.com
*** دانشیار گروه علوم تربیتی دانشکده علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. Email : mkenari@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]
[DOI: 10.22034/14.55.41]

۱. مقدمه

سینما به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین اشکال هنری دوران معاصر، همواره عرصهٔ تجربه‌های نوآورانهٔ ارائهٔ تصویر بوده و رویکردهای منحصربه‌فرد برخی از فیلم‌سازان، شیوه‌های روایی سنتی را به چالش کشیده و تجربهٔ بصری را وارد افق‌های نوین ادارکی و فلسفی کرده است. از این منظر، ترنس فردریک مالیک (زادهٔ ۳ نوامبر ۱۹۴۳، آمریکا) با تلفیق مضامین فلسفی عمیق و تصاویر شاعرانه در شیوه‌های روایی غیرخطی، سبکی متمایز و جایگاهی ویژه در تاریخ سینما دارد. شخصیت‌های او با تفکری انضمامی، بر بسترهای زمانی و مکانی چون ریشهٔ ریزوم گسترده می‌شوند، اما منتزع از واقعیت هم نیستند. شیوه‌های دلالتی سینمای مالیک برای جابه‌جایی انرژی ایجابی این ماشین‌های میل که می‌توانند از نقاط عطف شبکهٔ ریزوم به هر سو پخش شوند، کانون‌های روایی تصویر را مفصل‌بندی می‌کنند. آژانسمان[۱] (مفصل‌بندی) دلوزی به معنی ترکیب اتفاقی عناصر مختلف است که تغییرات کیفی رویه‌های فرمیک را توصیف می‌کند. در سینمای مالیک تغییرات پلاستیسیتهٔ[۲] تصویر حاصل جابه‌جایی مداوم نقطهٔ دید و تمرکز بر ادراک حسی شخصیت‌هاست و در برساخت تکینه‌ای که او ارائه می‌دهد، این اتصالات درون‌ماندگار چندگانگی یک کلیّت نوین و معنی‌دار را تشکیل می‌دهند؛ موضوعی که توجه بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان سینما را جلب کرده تا در مورد ماهیت زمانی/ مکانی ادراک و رابطهٔ آن با شیوه‌های روایی مالیک بحث کنند. پژوهش‌هایی بر ابعاد زیبایی‌شناختی یا استفادهٔ مالیک از نور، رنگ و حرکت دوربین تمرکز داشته و برخی دیگر به مضامین فلسفی و معنوی در آثار او پرداخته‌اند؛ اما پژوهش نظام‌مندی که شیوه‌های روایی مالیک را بر اساس نظریه‌های دلوز، به‌ویژه با مفاهیم قلمروزدایی[۳] و آژانسمان بررسی کرده باشد مورد توجه نبوده است.

فلسفهٔ ژیل دلوز (۱۹۲۵– ۱۹۹۵) رابطهٔ تنگاتنگی با هنر دارد و او از تحلیل آثار ادبی، نقاشی و سینمایی بسیاری برای گسترش نظریات فلسفی‌اش بهره گرفته است. مفاهیمی چون تصویر-حرکت، تصویر-زمان و قلمروزدایی برای تحلیل چگونگی گسست از روایت‌های سنتی، چارچوب نظری مناسبی به دست می‌دهند و به‌طور ویژه، نظریهٔ قلمروزدایی می‌تواند تفسیر نوینی از تصویر سینمایی ارائه دهد و چگونگی خروج از پیکره‌های تثبیت شده و برساخت فضاهای شناور و چندگانه در هنر و جامعه را مدل کند. شناخت فضای فکری شخصیت‌های مالیک و تجربهٔ شهودی مخاطب از تماشای فیلم، با تأمل در چنین مؤلفه‌های تئوریکی امکان‌پذیر است و بنابراین ادبیات پژوهش با محوریت مفاهیم قلمروزدایی، بازقلمروگذاری[۴] یا سنتز گسست‌ها توسط آژانسمان، به چگونگی گذر از پیکربندی‌های پیشینی دستور زبان متعارف سینما خواهد پرداخت. تحلیل عمیق شیوه‌های قلمروزدایی دلوزی در تصویر-حرکت و تصویر-زمان، به وجوه مهم و مغفول مانده‌ای از سینمای مالیک می‌پردازد: آژانسمان‌ها و بازپیکربندهای تکینهٔ حاصل از آن، تکنیکی برای جابجایی مراکز ثقل نیروهای میل‌ورز در تصویر است که چگونگی انطباق این شیوه‌ها با مفاهیم دلوزی را تبیین می‌کند. بازشناسی جایگاه منحصربه‌فرد مالیک در بازتعریف شیوه‌های روایی تصویر سینمایی و گسترش آن بیرون قلمرو کلاسیک، ضرورت بلافصل انجام پژوهش حاضر است و می‌تواند با نمایان کردن تأثیر متقابل فلسفه و هنر، اهمیت مطالعات میان‌رشته‌ای را خاطرنشان کند.

این پژوهش کیفی روی نمونه‌هایی صورت‌گرفته که به صورت هدفمند از سینمای مالیک (فیلم‌های شوالیهٔ جام‌ها و آوا به آوا) انتخاب شده‌اند. در بخش تحلیل، سه صحنهٔ کلیدی هر نمونه ابتدا توصیف و سپس به برخی از مؤلفه‌های پیکربندی روایی سینما، یعنی تدوین، فیلم‌برداری و صدا در آنها پرداخته می‌شود. مقایسهٔ نتایج حاصله از تحلیل به مسئلهٔ پژوهش پرداخته، چگونگی تغییر منظر شخصیت‌ها توسط قلمروزدایی و تثبیت آن با آژانسمان‌های تصویری را تبیین می‌کند. برای اعتبار بیشتر تحلیل یافته‌ها در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش (با توجه به پویایی و پیچیدگی فلسفهٔ دلوز)، وجوه نظری در طرح چارچوب مفهومی از منابع مکتوب (چه اینترنتی و چه کتابخانه‌ای) دست اول استخراج شده و به کار رفته‌اند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

۱-۱. مبانی نظری

دو کتاب برگسونیسم و اسپینوزا: فلسفهٔ عملی، عمده منابع مؤثر بر توسعهٔ فلسفهٔ دلوز را شرح می‌دهند. او در سینما۱(تصویر-حرکت)، با مفاهیم دیرند[۵]، نظریهٔ تصویر و تشریح تزهای آنری برگسون (۱۸۵۹- ۱۹۴۱م) دربارهٔ حرکت، به تحلیل بازنمایی آن در سینمای پیشامدرن می‌پردازد (Deleuze,1997/1983) و ماهیت تصویر سینمایی را بازتعریف می‌کند؛ سپس در سینما۲ (تصویر-زمان)، با توضیح چگونگی ترکیب تصویر-خاطره با انواع تصاویر سوبژکتیو دیگر، شکل‌گیری کریستال‌های تصویری و گسست از شیوه‌های روایی کلاسیک و مدرن را مورد بررسی قرار می‌دهد. از طرفی مفهوم درون‌ماندگاری[۶] در آراء باروخ اسپینوزا (۱۶۳۲- ۱۶۷۷م) بود که دلوز را متوجه روابط درون‌زا و رَویه‌ها کرد. بر خلاف آن سنت فلسفی که به کلیت و ذات توجه دارد، دلوز ملهم از اسپینوزا متوجه تعیّن‌های ویژه و تکینگی پدیدارهاست و مفهوم قوّه را به‌عنوان بنیان چیستی چیزها معرفی می‌کند؛ یعنی ذات چیزها نه در ویژگی‌های کلی، بلکه با توانایی‌هایشان آشکار می‌شود. اسپینوزا جهان در حال تغییر و تحول را سیستمی متشکل از جریان‌های به‌هم‌پیوسته معرفی می‌کرد که پیرو نیرو و قوانین درونی خود است و می‌توان با انتخاب این رویکرد اسپینوزایی، سینما را نظامی تکین از تصاویر و نشانه‌ها در نظر گرفت. رویکردی که دلوز در مدل‌سازی صیرورت میل و گسترش ریزوماتیک آن از طریق تفاوت و تکرار مد نظر داشته (Deleuze, 1994/1968) با نقد نظام‌های بسته، پیدایش پیکره‌های پویا را از طریق قوّهٔ حیاتی نیروها توضیح می‌دهد: «امر تونال[۷] تمام چیزهای ناهمخوان را در بر می‌گیرد. ارگانیسم است و تمامی چیزهای به دلالت در آمده یا در حال سازمان‌یافتن. اما همچنین، دال و همهٔ آن چیزی که در مورد آن دلالت‌گری می‌کند (مدلول) نیز هست؛ همهٔ آنچه مستعد تفسیر و تبیین و قابل یادآوری‌ست»(Deleuze & Guattari, 2005/1980, p. 125). اما این امر تونال تنها یک جزیره است و در شرایطی که بدن بدون اندام جایگزین ارگانیسم و آزمایشگری جایگزین تفسیر شده باشد، دیگر کاربردی ندارد: «مولکولی شدن جایگزین تاریخ و امر خصوصی یا عمومی می‌شود. از ارگانیسم تفسیرهای دلالت‌پذیر و حرکت سوژه چینه‌زدایی می‌شود؛ این ارگانیسم نیست که عمل می‌کند، بلکه بدن بدون اندامی برساخته شده است. دیگر اعمالی برای تشریح، خواب و فانتزی برای تفسیر، خاطراتی برای یادآوری و کلمه‌ای برای دلالت‌گری وجود ندارد و تنها رنگ‌ها و صداها هستند؛ شدن‌ها و شدت‌ها»(Deleuze & Guattari, 2005/1980, p. 163). در ترجیع‌بندهای تصویری مالیک شاهد زبانی شمایلی هستیم که توسط ارجاعات درونی، سیلان‌های شدت در پیوستاری احساسی، و هم‌پیوندی بردارهای نیرو در آژانسمان، ادراکات جزئی را جایگزین جهان سوژه می‌کند. در نظر دلوز شیء و ادارک شیء یکی هستند و «تصویر-تأثر به‌عنوان بخشی از حرکت که به ادارک و کنش تغییر شکل نداده، حرکت انتقالی را به حرکت در حالت و کیفیت تغییر می‌دهد» (ماراتی، ۱۴۰۰، ص. ۵۵).

دلوز در همکاری با فیلیکس گتاری (۱۹۹۲- ۱۹۳۰م) در کتاب هزار فلات، مفاهیم کلیدی قلمروزدایی و ریزوم را توسعه داد؛ قلمروزدایی به‌عنوان نیروی محرکهٔ گسست از پیکره‌های تثبیت‌شده و ریزوم به‌عنوان ساختاری غیرسلسله‌مراتبی و چند مرکزه، چگونگی شکل‌گرفتن و نیز گسترش رویه‌های درون‌ماندگار صیرورت میل را نشان می‌دهند. میل دلوزی مطرح شده در ضد ادیپ و هزار فلات، هم به تولید، ماشین‌وارگی و جریان‌های غیرسوژه‌محور اشاره دارد و هم با قلمروزدایی و بازقلمروگذاری درگیر است: «اصطلاحی انتزاعی که با میل مطابقت دارد همیشه برساخت‌گرایی[۸] بوده است. میل برساختن یک آرایش یا آژانسمان، برساختن یک مجموعه است»(Deleuze & Parnet, 1996, p. 23). به عبارتی خروج از قلمرو (قلمروزدایی) بدون کوشش هم‌زمان برای قلمروسازی مجدد در جای دیگر و روی چیزی دیگر وجود ندارد و بنابراین دلوز میل را برساخته‌شدن (پیکرمندی) سطحی درون‌ماندگار توصیف می‌کند که به‌رغم اسکیزوئیک بودن دارای پیوستگی است. میل نیرویی برآیندی و چند مرکزه است (الهام گرفته شده از ارادهٔ معطوف به قدرت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]
[DOI: 10.22034/14.55.41]

نیچه) که از سرکوب یا فقدان فرویدی/ لکانی فراتر رفته و با آژانسمان بدن به اشیاء یا نظام‌های اجتماعی، ساختار یا ماشینی جدید تولید می‌کند.

«قلمرو در رابطه با حرکتی تعریف می‌شود که با آن قلمرو را ترک می‌کنیم. برای پرداختن به این موضوع به کلمه‌ای نیاز داشتیم که بربرگونه باشد. بنابراین ما مفهومی را پدید آوردیم که من آن را بسیار دوست دارم: قلمروزدایی» (Deleuze & Parnet, 1996). نظریهٔ قلمروزدایی به پویایی رویه‌هایی اشاره دارد که در آن عناصر مرتبطِ تثبیت‌شده در شاکلهٔ یک امر نهاده‌ای، از موقعیت پیشینی خود گسسته و در فضاهای در حال شکل‌گیری از طریق دال‌های شناور بازتعریف می‌شوند. این قلمرو جدید در کتاب هزار فلات به‌عنوان پیکره‌ای تشکل‌یافته از مجموعه‌ها توصیف شده و دیدگاهی را برجسته می‌کند که در آن میل، تجربی و مرتبط با بیرون است. این ارتباط با بیرون به میل بُعدی اجتماعی می‌دهد که به‌عنوان یک مجموعه، در واژگان دلوز قابل تقلیل به تمایز بین طبیعی/ مصنوعی یا خودانگیخته/ قانونی نیست (Parr, 2010, pp. 65-67). این مفهوم در تحلیل تغییر کانون‌های روایی در سینمای ترنس مالیک اهمیت به‌سزایی دارد چراکه او با استفاده از شیوه‌های روایی غیرخطی، به‌طور مداوم از الگوی ثابت در پیکربندی فاصله گرفته و با آژانسمان‌های بصری و مفهومی، برساخت تازه‌ای پدید می‌آورد. مفهوم فلسفی آژانسمان به‌عنوان روند برساخت یک پیکره، بخشی از منطق عمومی فلسفهٔ دلوز دربارهٔ ترکیب عناصر ناهمگن رَویه‌های در حال شدن است و توسط سه جزء اصلی شکل می‌گیرد: وضعیت، عناصر انضمامی، و عاملیت‌ها (Deleuze & Guattari, 2005/1980). وضعیت، شبکه‌ای از روابط بیرونی و انتزاعی ایده‌هاست که عناصر آژانسمان را کنار هم نگاه داشته و زمینه‌ای را شکل‌می‌دهد تا در آن، عناصر انضمامی و عاملیت‌ها ظاهر شوند. عناصر انضمامی بخش‌های مادی و ملموس آژانسمان هستند که مانند اسکلت در بدن انسانی با مشروط و محدود کردن روابط درون شبکه‌ای، ساختار آن را شکل می‌دهند و عاملیت‌ها هم آژانسمان را از طریق ایجاد تفاوت، تغییر می‌دهند؛ نیروهای فعال و تأثیرگذاری که ایستایی را برهم زده و ساختار را به روند شدن باز می‌گردانند.

«ماهیت روابط بین عناصر برای ایجاد میل چیست؟ ... میلی وجود ندارد که جریان نداشته باشد» (Deleuze & Parnet, 1996, p. 23). مباحث شیزوکاوانهٔ[۹] کتاب آنتی ادیپ، چه در بعد مفهومی/ روایی و چه در پلاستیک تصویر، صیرورت را در سینمای مالیک مدل می‌کنند: مفهوم مجموعه و گروه با چندگانگی و تکینگی به مفهوم میل مربوط می‌شود؛ میلی که فاقد نقطهٔ کانونی لایتغیّری چون سوژهٔ مرکزی بوده و ماشین‌های میل در آن هتروژنیتی یا ناهمگنی پدید می‌آورند. میل دلوزی هیچ‌گاه به رضایت و پایان نمی‌رسد و پیوسته خود را در اشکال و تجربیات نوین بازآفرینی می‌کند. به جای اتصال به یک هدف ثابت و غایی یا یک شیء ویژه، مانند طبیعت و اجتماع که اجزاء و افراد در آن به‌طور دائم تحول و دگرگونی دارند، در حالتی سیال و گشوده صیرورت می‌یابد. درون زمان کریستال، همواره جست‌وجویی دوسویه و مردد میان جسم و روح در جریان است (Deleuze, 1997/1985, p. 81). جست‌وجوی شخصیت‌های مالیک هم انتزاعی نبوده و در سطح جسم و روح توأمان پیش می‌رود؛ همیشه مراقب بودن و در کمین بودنِ حیوان یا جسمِ نامیِ در حالِ شدن، همان حالت مجذوبانهٔ شخصیت‌های آثار مالیک (به‌ویژه در دو فیلم مورد مطالعهٔ این پژوهش) است که وارد قلمرو زیست/ ذهن جدید می‌شوند و به‌رغم اینکه کاتاتون نیستند و جست‌وجوی معنی آن‌ها را بین قلمروهای فیزیکی و ذهنی جابه‌جا می‌کند، به‌ظاهر پیگیر هدفی نهایی هم نبوده یا کمینه در طول فیلم به سرانجام معیّنی نمی‌رسند.

میل دلوزی مرتبط با مفهوم آرتویی بدن بدون اندام[۱۰]، از تضاد و تنافر اندام‌گان بدن عنصری و عملکردهای از پیش معین یک سازوارهٔ ارگانیک رها و به جریان آزاد انرژی خلاقه تبدیل می‌شود و در حقیقت با این رَویه خود را تولید می‌کند. با دقت روی جزئیات فیلم‌های شوالیهٔ جام‌ها و آوا به آوا، گذرهای زمانی «صیرورتِ جانور» توسط آژانسمان‌های ریزوماتیک و کائوتیک عناصر تصویری نمایان می‌شود:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]
[DOI: 10.22034/14.55.41]

شخصیت‌ها دارای مراقبه‌ای حَیَوانی‌اند و با عملکردی مشابه بدن بدون اندام، از جریان خطی زندگی روزمره و آپاراتوس زبانی گسسته و وارد تجربه‌ای ناب از زیست جسم نامی می‌شوند. در سطح فرمال و پلاستیسیتهٔ تصویر هم قلمروزدایی فقط با جابه‌جایی لوکیشن اتفاق نمی‌افتد و ما شاهد پیچیدگی و سطحی عمیق‌تر از صیرورت ریزوماتیک میل هستیم: جانور شدن[۱۱] در کنار نامحسوس[۱۲] و اشتدادی[۱۳] شدن سه جنبهٔ صیرورت میل‌اند (Deleuze & Guattari, 2005/1980) و دوربین مالیک هم گاهی با ارائهٔ پرسپکتیوی حَیَوانی به نوعی از نگاه انسان‌محور دوربین سینمایی قلمروزدایی می‌کند. قلمروزدایی جست‌وجوی قلمرویی است که در آن بهترین احساس را داریم، جایی که حَیَوان (جانور: جسم نامی در حال شدن)، در آن احساس امنیت و راحتی دارد؛ اما این صیرورت فقط تقلید از جانور نیست، بلکه بیان‌کنندهٔ ورود به زنجیره‌ای است که میان میل انسانی و حَیَوانی نوسان می‌کند: «جانورانی وجود دارند که شریک خود را در قلمرو می‌شناسند، اما خارج از آن نه» (Deleuze & Parnet, 1996). در این وضعیت بینابینی و نامتعیّن که از منطق هویت، ذات‌گرایی و از نظام‌های سلسله‌مراتبی حوزه‌های انسانی می‌گریزد، «قلمروزدایی اتفاق نمی‌افتد، مگر جسم نامی در حال رشد و شدن، میلِ حرکت و گسترش پیکره به قلمرویی دیگر را داشته باشد» (Deleuze & Parnet, 1996).

دلوز و گتاری معتقد بودند که نظام سرمایه‌داری و روانکاوی فرویدی، سوژه را محدود به ساختارهای خانوادگی و نظام‌های کنترل می‌کنند (Deleuze & Guattari, 2000/1972) و «جانور در حال شدن» درصدد خروج از این سیستم است. نحوهٔ ترک قلمرو، یعنی رویهٔ قلمروزدایی در مجموعه‌ها شامل جنبه‌های چهارگانهٔ حالات امور، بیان آن‌ها، پهنه یا قلمرو و همچنین حرکت‌های چندگانهٔ قلمروزداست و ماشین میل‌ورز توسط این اجزاء به حرکت می‌افتد. امر کثیر و اسکیزوئیک سوژه توسط جریان‌های نامتمرکزِ میل، از قلمرو نظام‌های زبانی و اخلاقی ساختاریافته توسط قدرت و اجتماع خارج شده و سپس با آژانسمان‌های غیرغایتمندانه و غیرارگانیک، مجموعه‌هایی نوین پدید می‌آورد. میل با خودنهادینگی‌اش به‌طور ماهوی و بدون نیاز به الگوی از پیش تعیین‌شده در حال ایجاد مسیرهای جدید و تغییر شکل است و هم‌نهاد این گسست‌ها (تکینگی‌ها) قابلیت بازآرایی دارد. به عبارتی، قلمروزدایی و بازقلمروگذاری، رویه‌های تشکیل گروه‌ها و پیکره‌هایی تازه را در صیرورت نشان می‌دهند که در آنها جانور در قلمروَش رشد کرده، به ماورای آن گسترش می‌یابد و ابعاد پیشین را ترک می‌کند. درون‌ماندگاری میل در ابعاد مولکولار و مولار عمل می‌کند و قلمروهای چندگانه توسط آژانسمان عناصر گزینش‌شدهٔ ما پویایی دارند و مجموعه را در سطوح فردی و اجتماعی گسترش می‌دهند. رَویه‌های باز (چندگانه) مجموعه در سینمای مالیک، با قلمروزدایی یا گسست از الگوهای ثابت و سپس بازقلمروگذاری توسط آژانسمان عناصر بصری، در تدوین صیرورت می‌یابند و ارتباطات غیرخطی و متکثر میان اجزا، درست مانند جریان‌های میل به صورت شبکه‌ای و متقاطع عمل کرده و این‌گونه با نبود مرکزیت در سوژه، گسترش ریزوم‌وار قلمرو (یک شبکهٔ افقی بدون سلسله‌مراتب) توسط جانور در حال شدن را نمایش می‌دهند.

تصویر به‌عنوان تجلی مستقیم هستی، مستقل از بازنمایی سوژه یا ابژه وجود دارد (فلکسمن، ۱۳۹۵)؛ این ایدهٔ ملهم از نظریات برگسون در کتاب ماده و خاطره، عواطف غیرشخصی را به‌عنوان بخشی از این تصاویر و تجلیات در نظر می‌گیرد. البته این غیرشخصی بودن به معنی انتزاعی بودن نیست و به تکینگی لحظه‌ای اشاره دارد که در روندی متکثر و ریزوماتیک، بدون محدودیت‌های ساختاری سوژهٔ انسانی تجربه می‌شود. مالیک به کمک شگردهای فرمی از قبیل اولویت دادن به تک‌گویی درونی به جای دیالوگ مستقیم بین شخصیت‌ها و جامپ کات‌ها، از ساختار روایت سینمایی به‌مثابه نظامی نشانه‌ای جدا شده و با آژانسمان‌های غیرتداومی به الگوهای بصری مشابه حافظه پروبال می‌دهد. اصطلاح برش‌های غیرعقلانی[۱۴] که دلوز در توصیف سینمای ذهنی به‌کار برده (Deleuze,1997/1985)، در فیلم‌های مورد مطالعه همین آژانسمان‌های تدوینی‌اند که منطق حرکت یا پیرنگ را در ترکیب تصاویر پی‌نمی‌گیرند. صوت در ذهن، خویشتن آگاهی و جوشش درونی شخصیت‌هاست که مانند شیوهٔ گسترش ریزومی میل در نقاط عطف (Deleuze & Guattari, 2005/1980)، به تصویر-خاطره مفصل می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

از میان رفتن مرزهای خاطره، خیال، واقعیت و گسترش ریزوماتیک سوبژکتیویته در فضاهای هرجوره[۱۵]، سه فرضیه را در سینمای مالیک به‌عنوان روندهای عمدهٔ قلمروزدایی و بازقلمروگذاری آشکار می‌کند: نخست، جابه‌جا شدن کانون‌های روایی و ارائهٔ دیدگاه‌ها و نگرش‌های شخصیت‌های مختلف در تصویر سیالیتی ایجاد می‌کند که می‌تواند ضمن بازنمایی رویداد، بین سطوح خاطره جابه‌جا شده، روایت را پیش ببرد. در روند دوم، گسستن ارتباط میان راوی گفتاری و راوی دیداری از ساختار تصویر و روایت قلمروزدایی می‌کند؛ به گونه‌ای که اغلبِ روایت‌های گفتاری با تصاویر در حال نمایش هم‌خوانی نداشته و حتی گاهی در تضاد با آن قرار می‌گیرند. مالیک با سنتز این گسست‌ها چند کانون روایی را هم‌زمان نشان می‌دهد و پیش می‌برد؛ اما سومین فرضیه، در روند قلمروزدایی از پیکربندی روایی تصویر، گسست اسکیزوئیک در گفتار و تصویر شخصیت کانونی است؛ ارائهٔ هم‌زمان چند پرسپکتیو، نوعی تداخل و پراکندگی ذهن را نمایش می‌دهد و مالیک از این تکنیک برای نمایش جدایی احساسی و فکری شخصیت‌ها از محیط استفاده می‌کند. اینها به قول اسپنسر شاو (Show, 2008) درهم‌ریختگی زمانی در آگاهی را نشان می‌دهد و اینگونه است که مالیک سبکی متناسب تمثّل شهود انسانی پیدا می‌کند. در نظر گرفتن کلیت فیلم‌ها به‌عنوان سطحی درون‌ماندگار که نقشه و طرحی از گسترش ریزوماتیک میل و صیرورت شخصیت‌هاست، نکته‌ای دیگر را نیز آشکار می‌کند که با اجرای بداهه و آزادی عمل در شیوهٔ فیلم‌سازی مالیک ارتباط دارد. آزادی ماشین‌های میل در تولید روابط و برساختن نوآورانهٔ مجموعه‌های جدید، یعنی آژانسمان بین میل تدوینگر، فیلم‌بردار و عوامل فنی دیگر هم اتفاق افتاده است. «تشکیل قلمرو برای من شبیه تولد هنر است. همه می‌دانند که یک جانور چگونه قلمرو خود را علامت‌گذاری می‌کند، اما خیلی بیش‌تر از این است. چیزی که در علامت‌گذاری قلمرو دخالت می‌کند مجموعه‌ای از حالات نیز هست. رنگ و ضرب‌آهنگ به همراه حالت یا ژست، سه عامل تعیین‌کننده هستند و بنابراین تجسیم خطوط / حالات جانور در کنار رنگ و ضرب‌آهنگ، هنر در حالت ناب است» (Deleuze & Parnet, 1996, p : 2-18).

۱- ۲. پیشینهٔ پژوهش

به‌طور کلی تحلیل‌های سینمایی معدودی به جنبه‌های قلمروزدایانه یا گسست‌های اسکیزوئیک در شیوه‌های روایی پرداخته‌اند. به‌عنوان نمونه باگیو[۱۶] به وجوه قلمروزدایی در سینمای مدرن پرداخته و پیسترِس[۱۷] ارتباط میان تصویر-زمان و قلمروزدایی را در سینمای دیجیتال بررسی کرده است. سبک روایی و تصویری منحصربه‌فرد مالیک در سینمای معاصر نمونهٔ مناسبی برای تحلیل توسط تِرم قلمروزدایی است، اما مرور پیشینهٔ پژوهش‌ها (شاپیرو[۱۸] امر متعالی در درخت زندگی را تحلیل کرده؛ هورتون[۱۹] به نسبت سینمای مالیک با مفاهیم تصویر-حرکت و تصویر-زمان پرداخته؛ تحلیل‌های دیویس[۲۰] متوجه جنبه‌های شاعرانهٔ تصویر-زمان در سینمای مالیک بوده و همچنین سینربرینک[۲۱] به تصویر-زمان در درخت زندگی توجه دارد) نشان می‌دهد که مطالعات موجود به‌طور عمده بر مفاهیم تصویر-زمان و تصویر-حرکت متمرکز بوده و مفهوم قلمروزدایی علی‌رغم اهمیتش در فهم سینمای مالیک کمتر مورد توجه قرار گرفته است. بنابراین پژوهش حاضر با هدف پر کردن این خلأها و با بررسی نظام‌مند شیوه‌های گسست در سینمای مالیک، کوشش می‌کند هم‌خوانی تکنیک‌های سبکی مالیک (مانند دوربین متحرک و تدوین غیرمتعارف) را با مفهوم قلمروزدایی نشان دهد تا روشی تازه برای تحلیل عمیق‌تر تکنیک‌های روایی / بصری به دست دهد که حدود روایت تصویری را بازتعریف می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

۲. تحلیل داده‌ها

۲- ۱. سه سکانس از فیلم *شوالیهٔ جام‌ها*:

این درام عاشقانه که در فوریهٔ ۲۰۱۵ اکران شد، داستانی دربارهٔ جست‌وجوی هویت و معنی در زندگی دارد که حول محور شخصیت ریک (با نقش‌آفرینی کریستین بِیل) می‌چرخد: یک فیلمنامه‌نویس هالیوودی که غرق لذت‌های زودگذر و روابط سطحی است، اما می‌کوشد بین تمایلات غریزی و روحی‌اش تعادل برقرار کند.

۲- ۱- ۱. زلزله و بیداری- قلمروزدایی آغازین (دقیقه ۰۳ تا ۰۸)

فیلم گشایشی استعاری دارد و ترکیب غیرارگانیک شیوهٔ روایی صدا و تصویر، نقطهٔ عزیمت نمایشی شاعرانه و فلسفی را بنا نهاده که بیننده از طریق آن به دل تجربه‌ای شهودی از گسست پرتاب می‌شود: بدون معرفی کلاسیک شخصیت، صدای بیرون از قاب، افسانهٔ یک شوالیه را نقل می‌کند که هدف خود را به فراموشی سپرده است؛ هم‌زمان با این صوت، شاهد آشوب عیاشی ریک لایعقل در یک پارتی هستیم که در بامداد خمار به آپارتمان آرام و دِنجش متصل می‌شود. این وضعیت سکون دیری نمی‌پاید و آشوب بصری دیگری آغاز می‌شود که با برهم‌نشانی زلزله (عنصر طبیعی)، صدای افسانه (عنصر استعاری)، بدن ریک (عنصر روایی) و نورها (عناصر بصری)، بیننده را به درون برساختهٔ ریزومی تدوین می‌کشد. این آژانسمان ناهمگن اما کارکردی، با تفاوت‌گذاری و تفاوت‌یابی حرکت‌کرده و از درون فیلم به تولید معنی می‌پردازد. در این صیرورت سوبژکتیو هیچ دو نمای مشابهی وجود ندارد و حتی شده با تغییر پیراهن هنرپیشه در بازهٔ یک رویداد، تفاوت‌گذاری می‌شود. صدای راوی که به صیرورت ریک بُعدی اسطوره‌ای/ استعاری داده، مرجع درون قاب ندارد و گسستگی میان راوی دیداری و شنیداری با قلمروزدایی از راوی کلاسیک و پیوستگی مبتنی‌بر کنش یا تصویر-حرکت، سوبژکتیویته و صیرورت میل را بازتاب داده و زمینه‌ساز شکل‌گیری تصویر-زمان می‌شود. میزانسن مهمانی مرکز پایدار ندارد و دوربین با پرسپکتیو حَیَوانی یا غیرانسان‌محور لنز واید و تحرک مداوم دکوپاژ شده است؛ این آشوب بصری به همراه آژانسمان نامتقارن نماهای کوتاه و گسسته در تدوین، ضمن نمایش وجه استعاری قصّه، حالت روانی و تجربهٔ ذهنی یا به‌اصطلاح سوبژکتیویتهٔ ریک را بازتاب می‌دهد. پیوند نماها و فضاها در این سکانس منطق علّی ندارد و به جای رعایت قواعد تدوین تداومی، با تداعی‌ها و پژواک‌های بصری شکل می‌گیرد: برش‌های اسکیزوئیکی مبتنی‌بر ناهمگونی و پرش‌های زمانی/ مکانی.

تصویر۱: ریک در بامداد خمار

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

روند جدایی از توالی زمانی و روابط علّی پی‌رنگ، از منطق روایی مبتنی‌بر رویداد قلمروزدایی کرده و با سنتز گسست‌های بین راویان دیداری و شنیداری، در سوبژکتیویته بازقلمروگذاری می‌شود. صدای بیرون از قاب (صدای پدر) در این صحنه حاصل گفت‌وگوی درونی یا یادآوری خاطره نیست؛ بلکه آگاهی ماشین میل یا جانور در حال شدنی به نام ریک را از قلمرو روزمره خارج کرده، در سطحی استعاری/ اسطوره‌ای بازقلمروگذاری می‌کند. شخصیت کانونی نمایش، قلمروی در سوبژکتیویته و انتزاع می‌یابد و صدای راوی آزاد غیرمستقیم در غیاب کنش علّیت‌محور، تأملات ذهنی او را بازتاب می‌دهد. به عبارت دیگر، این تصاویر روایی‌ـحسی[۲۲] به جای بازنمایی صرف خاطره با تصویرـحرکت، ساختار تجربهٔ سوبژکتیو یک رویداد یا تصویرـزمان را نمایش داده، شیوهٔ کلاسیک روایی مبتنی‌بر پیوستگی حرکت، جای خود را به پیوستگی ریزوماتیک زمان در سوبژکتیویتهٔ خاطره، رؤیا یا توهم می‌دهد. زلزله به‌طور قهری، ریک را که با قرینهٔ معنوی گفتهٔ راوی، به پیام‌های پدر بی توجه است، بیدار می‌کند تا از قلمرو تثبیت‌شدهٔ هویت بدلی‌اش خارج شود و خود حقیقی‌اش را بازیابد؛ خودی که با تأثّر از صفحهٔ ریزوماتیک تجربهٔ زیسته، در دل شبکه‌ای از نیروهای متکثّر میل غوطه می‌خورد. او در این وضعیت سوژهٔ اسکیزوئیک دلوزی است که با برساخت‌ها و پیکربندهای روندی میل‌محور در حال گذار بوده و با بازتعریف حرکت، به قلمروهای تازهٔ ادراک راه می‌گشاید. بدن‌مندی ریک آشکارا وضعیت مرزی جانور در حال شدن را نمایش می‌دهد که نه بیدار است، نه خواب، نه کنش‌گر، نه منفعل و آژانسمان‌اش با شیوهٔ روایی شنیداری در تصویر، عبور انرژی تجربهٔ زیسته و صیرورت برساخت‌های میل توسط بدن بدون اندام را نمایش می‌دهد.

۲- ۱- ۲. سرگردانی و پرسه در لس‌آنجلس ـ مواجههٔ سوبژکتیو با پدر و دلا (دقیقه ۰۹ تا ۱۵)

بعد ماجرای زلزله که می‌تواند یادآوری یک خاطره یا استعاره‌ای از بیداری ذهنی و شروع جست‌وجوی ریک/ شاهزاده باشد، تصاویر پرسه زدن ریکِ نویسندهٔ سینما را می‌بینیم که با صدای خارج از قاب راوی/ پدر (از شباهتشان در عدم درک هدف و یکپارچگی زندگی شخصی حرف می‌زند) همراهی می‌شود. اینکه ما شاهد برساختهٔ خیالی ریک نویسنده‌ایم یا شاهد بازخوانی خاطرات پراکندهٔ ریک زائر برای یافتن الگویی در سیر زندگی، قابل تمایز نیست و چه خیالات ریک نویسنده باشد، چه درون‌کاوی با خاطره، یا توهمات ریک زائر، هم‌زمانی کانون‌های روایی (ریک و پدر و دلا) وضعیت اسکیزوئیک ذهن ریک را نمایش می‌دهد که از قلمرو روایی عینی جدا و وارد ساحت سوبژکتیویته شده است. پرسهٔ ریک در شهر، نه تعاملی اجتماعی یا حرکتی نشانه‌محور، بلکه نمایش اشتدادی شدن و جابه‌جایی احساسات بر سطح بدن بدون اندام شخصیت کانونی است. ویژگی سبکی فیلم که مکان‌ها را در هم تا[۲۳] کرده، در سطح بصری از فضای مخطط[۲۴] شهر قلمروزدایی می‌کند و به کلام دلوزی (Deleuze, 1993/1988) آن را چون فضایی هرجوره پیش چشم می‌گستراند: شهر تبدیل به سطح خودآگاهی تجربهٔ زیستهٔ ریک شده و تصویر به جای ارائهٔ موقعیت‌های مکانی/ اجتماعی، زمینه یا قلمروی است که او بدون هدف پیشینی حاصل قرارداد اجتماعی، بدون نقطهٔ عزیمت یا بازگشت، خاطره را در آن حمل می‌کند.

در فرم، دوربین با حرکات شناور و سرگردان‌اش نوعی پرسپکتیو چندمرکزه ایجاد می‌کند. بدون جایگاه ثابتی در نگاه، دوربین از قلمرو روایی کلاسیک که با نگاه سوژه هم‌زاد است خارج شده و نوعی مشاهدهٔ غیرمتعلق پیش چشم می‌گذارد که توسط آژانسمان‌های تدوینی، در پیوستار ریزوماتیک تصاویر بازقلمروگذاری می‌شود. فیلم‌برداری در فضاهای بیرونی و بدون طراحی صحنه، بخشی از روند تکنیکی و سبکی مالیک برای قلمروزدایی از میزانسن و صحنهٔ کنترل‌شدهٔ سینمای کلاسیک است و تدوین ساختاری تکه‌تکه ارائه می‌کند که مکان‌ها و زمان‌ها در آن گسسته‌اند و این جدا شدن از وحدت ارسطویی، پیوستگی ریزوماتیک تجربهٔ ذهنی را نمایش می‌دهد. جابه‌جا شدن کانون روایی که از روایت کلاسیک قلمروزدایی کرده، گسست‌های اسکیزوئیک شخصیت‌ها را در تدوین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]
[DOI: 10.22034/14.55.41]

ناهم‌سازانهٔ صدا و تصویر سنتز می‌کند و قلمرو جدید تجربهٔ سوبژکتیویته یا حضور آنها در زمان ناب را به بیننده ارائه می‌دهد. ریک در این سکانس به‌وضوح ماشین میل در حال حرکتی است که هدفی برای رسیدن یا بازگشت ندارد. جست‌وجوی بی‌مقصد و گسسته‌اش، حضور حَیَوان یا جسم نامی در حال شدنی است که قلمروهای تازه‌ای برای آرام گرفتن و فربه شدن جان شناسایی کرده و تصویر شهر را تبدیل به سطحی می‌کند که در آن شخصیت‌ها به قول دلوز و گتاری (Deleuze & Guattari, 2005/1980) با آژانسمان‌هایی ریزوماتیک به دیگر ماشین‌های میل مرتبط می‌شوند. سکوت و گسست‌های صوتِ در ذهن جای دیالوگ محاوره‌ای در سکانس «ماه» را گرفته‌اند؛ تغییر بین راوی آزاد مستقیم و غیرمستقیم صحنه، شخصیت کانونی را از ریک به دلا (ایموگن پوتس) و بالعکس جابه‌جا می‌کند و کلمات شاعرانه یا فلسفی که در ذهن شخصیت‌ها خطاب به دیگری گفته می‌شود، با ارائهٔ پرسپکتیوهای مختلف به‌جای انتقال یا تثبیت معنی آن را سیال و تأویلی می‌سازد. مالیک به‌جای سازمان‌دهی معنی و ایده، جانور در حال شدنی را نشان می‌دهد که در قالب سوژه‌ای اسکیزوئیک حرکت انضمامی درونی هم دارد: صیرورت آزادانهٔ میل از مفهوم مکان بیرونی قلمروزادیی کرده، آژانسمان‌های تصویری آن را در تجربهٔ سوبژکتیوِ یادآوری خاطره و خیالبافی بازقلمروگذاری می‌کنند.

در مجموع این سکانس تصویری از سرگردانی بی‌غایت، بی‌مرکز و بی‌زمان میل است و همهٔ تکنیک‌های بصری اعم از حرکت سیال دوربین و لنز واید، قاب‌بندهای معوج، گسستگی در ساختار صوتی و آژانسمان غیرعلّی تدوین، در خدمت قلمروزدایی از الگوی روایی و تأویل خطی از سوژه و مکان عمل می‌کنند. عمل هم‌زمان قلمروزدایی و بازقلمروگذاری مجدد (مانند عملکرد بدن بدون اندام که میل را حمل می‌کند) در تصویر، سطحی ریزومی را پیش چشم بیننده گسترش داده که درون/ بیرون و سوژه/ ابژه در آن قابل تمایز نیست و نمی‌توان صحنه را با قطعیت به یکی از این دو قلمرو منتسب کرد. این تمایزناپذیری، نامحسوس شدنی است که با تفکیک پاره‌های روایی از قلمرو درـزمانی گاهشمارانه، تجربهٔ هم‌زمانی یا زمان در حال شدن و زیستن در صیرورت را نمایان می‌کند. حَیَوان در حال شدن در قلمروهای مکانی جابه‌جا می‌شود و هم‌زمان تغییراتی با تفاوت‌گذاری در سطح سوبژکتیو اتفاق می‌افتد؛ تصویر به جای ارجاع مجزا به درون یا بیرون، هم‌زمان هم این است و هم آن و به جای نمایش گاهشمارانهٔ یک رویداد، سوژه/ ابژه و پرسپکتیوهای مرتبط با آنها را هم‌زمان کرده، به جای تفاوت‌یابی، حرکت را با تفاوت‌گذاری‌های اسکیزوئیک صوتِ در ذهن یا آژانسمان‌های تدوین ارائه می‌کند.

۲- ۱- ۳. مهمانی لوکس هالیوودی _ فرم اسکیزوئیک و اجتماع انسانی (دقیقه ۳۰ تا ۳۹)

برشی از فضای هالیوودی صنعت سرگرمی؛ مالیک به‌جای بازنمایی کنش معطوف به شخصیت‌پردازی، آن را همچون سطحی بی‌مرکز به تصویر کشیده که به‌رغم اشباع بودن از حرکت، فاقد تداوم روایی است. این پارتی مجلل به جای اینکه رخدادی جمعی باشد که به‌طور معمول در سینما محل پیوند، کنش و تعامل است، سطح تصویری است که به صورت ریزوماتیک گسترده شده و حَیَوان در حال شدن در آن بدون جهت‌گیری پیشینی پرسه می‌زند. صوتِ در ذهن ریک می‌گوید: «چیزی به اسم اصول وجود ندارد. فقط فرصت‌های لذت بردن» و دوربین روی دست امانوئل لوبزکی با حرکات سریع، قاب‌بندی متغیّر و زاویهٔ دید گشوده، مدام از چهره‌ای به چهرهٔ دیگر می‌لغزد و گاه به‌جای دنبال کردن شخصیت، از او دور شده و به سوژه‌های فرعی می‌پردازد. ریک سوژهٔ مسلط قاب نیست و مانند دیگران یکی از اجزای شناور آن محسوب می‌شود و این‌گونه منظر بیننده هم تغییری اساسی دارد: دوربین به جای او نگاه نمی‌کند؛ بلکه می‌چرخد، جذب می‌شود، رانده می‌شود و تغییراتش به‌جای دنبال کردن الگوی ارگانیک روایی، از ریتم‌های درونی شخصیت تبعیت می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

صدای درون‌قاب برخی مواقع در کنار صوتِ ذهنی ریک شنیده می‌شود؛ آیا ما شاهد ریک نویسنده‌ایم که راوی آزاد مستقیم خاطره‌ای برای بیننده است یا شاهد هم‌زمانی تجربهٔ عینی و گفت‌وگوی درونی او؟ به نظر این دو تمایزناپذیرند و این تاشدگی(چین خوردن) تصویر در قلمروی بیرونی، تصور ذهنی را با بازنمایی امر واقع جابه‌جا می‌کند. این پرش‌ها تبیین روایی ندارند و توسط تدوینی که از منطق تداوم حرکت گسسته، یک پیکر بازیافته را با آژانسمان تشکیل می‌دهند. این گسست‌های اسکیزوئیک در شخصیت کانونی، از علّیت، در زمانی گاهشمارانه و پیوستگی روایی قلمروزدایی می‌کنند. ارائهٔ تکه‌تکهٔ حرکت به همراه صدایی که گاه گفت‌وگوی درون‌قاب بوده و گاه به صورت صوتِ ذهنی پخش می‌شود، کارکرد توضیحی ندارد و هیچ پیرنگی را پیگیری نمی‌کند. هیچ رخدادی به نتیجه نمی‌رسد و به جای آن شاهد شهودی از میل رها شده و تجربهٔ درحال شدن هستیم.

دلوز و گتاری (Deleuze & Guattari, 2005/1980) به آن نوع سازوکار زبان که انتقال‌دهندهٔ معنی نیست، رابط تولید میل می‌گویند و در این صحنه کاراکترها میل‌های ناهمگونی‌اند که وارد قاب می‌شوند، چیزی می‌گویند، حرکتی می‌کنند، از قاب خارج می‌شوند و گسترهٔ ریزوماتیکی که با آژانسمان این نقاط برساخته می‌شود، از شخصیت‌پردازی کلاسیک برای پیشبرد قصه، قلمروزدایی می‌کند. در ناپایداری و آشفتگی تصاویر ذهنی، اتصالات در لحظه شکل می‌گیرند و از بین می‌روند و ریک حامل وضعیتی در حال صیرورت و بی ثبات است که به‌رغم حضور فیزیکی در یک محیط، به آن تعلق ندارد. اگرچه این جانور در حال شدن، فضاها را آژانسمان می‌کند، همواره میل به گسست از مجموعه دارد تا قلمروی جدید برای گستردن جان بیابد. دلوز در بحث کریستال‌های تصویری یکی از مدارهای سه‌گانه‌ای را که باعث عدم تمایز بین واقعیت و مجاز می‌شود، تبادل بذر/ محیط معرفی می‌کند (Deleuze, 1997/1985). در سکانس «زاهد گوشه‌نشین» هم استخر آب به‌عنوان سگمنتی از دریا، ناخودآگاهی و خائوس، همان بذری است که درون و بیرون را در سوبژکتیویتهٔ ریک آژانسمان می‌کند و هر بار بازگشت به آن در طول فیلم، صحنهٔ روایت را به صحنهٔ بعدی مفصل کرده و ریک را وارد قلمرو خاطرهٔ عاطفی/ شهوانی دیگری می‌کند.

۲- ۲. سه سکانس از فیلم *آوا به آوا*:

این درام عاشقانه در مارس ۲۰۱۷ اکران شد. فیلم با تقابل شخصیت‌های بی‌وی (با بازی رایان گاسلینگ، موزیسین) و کوک (با بازی مایکل فاسبیندر، تهیه‌کنندهٔ موسیقی) پیش می‌رود و خود عنوان مؤید یک روند است: از یک آوا به آوای دیگر، چیزی شکل خواهد گرفت؛ تصویر چگونگی حرکت و گسترش میل در قلمروهایی را نمایش می‌دهد که با مفصل شدن به هم کلیت فیلم را می‌سازند.

۲- ۲- ۱. آغاز در آستین تگزاس ـ عطف منظر فِی و بی‌وی (دقیقه ۰۰ تا ۰۵)

فیلم با صدای خارج از قاب فِی (با بازی رونی مارا) به‌عنوان راوی آزاد مستقیم آغاز می‌شود: «هیچ‌چیز حس واقعی بودن نداشت!» در طول صحنه صوتِ ذهنی و صدای خارج از قاب، روی تصاویری پراکنده‌ای از فضاهای داخلی و خارجی که فِی گاهی در آنها ظاهر می‌شود، به‌گوش می‌رسد. دی جی یک رِیو پارتی از نابود کردن سیستم و ساختار می‌گوید و بعد بی‌وی را می‌بینیم که همراه صوتِ ذهنی‌اش از فضای باز کنسرت و پیشخوان بارِی شبانه می‌گذرد. صوت ذهنی در شروع به فِی تعلق دارد، اما تثبیت نمی‌شود و قلمرو ارائه‌شده با جابه‌جایی شخصیت کانونی از فِی به بی‌وی (و بالعکس) تغییر می‌کند. از طرفی در قلمرو هر شخصیت که صوت در ذهن راوی آزاد مستقیم آن است، شاهد تغییراتی کائوتیک در زمان و مکان هستیم. حرکت شخصیت کانونی سطح تصویر را مانند ریزوم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]
[DOI: 10.22034/14.55.41]

گسترش می‌دهد و گسست‌های اسکیزوئیک با آژانسمان در تدوین سنتز می‌شوند. این تصاویر چه یادآوری خاطره باشند یا درون‌کاوی، صیروت میل در سوبژکتیویتهٔ شخصیت‌ها را نمایش می‌دهند.

دوربین به‌جای تمرکز بر چهره، اغلب دست‌ها یا پشت بدن‌ها را در قاب‌بندی‌هایی ناقص ثبت می‌کند. چهرهٔ فِی و بی‌وی در گوشه‌ها یا خارج از فوکوس قرار می‌گیرند و این تیره یا در سایه بودن چهره‌ها باعث حذف مرکزیت توجه بیننده در تصویر می‌شود. نماهای نزدیک از بدن‌ها و اشیاء، زمینهٔ مشخص روایی نداشته و سوژه‌ها مدام از پرسپکتیوهای ثابت روایی خارج می‌شوند و داستان را در سطحی حسی و غیرعلّی بازقلمروگذاری می‌کنند. بُرش‌های غیرعقلانی با پَرش بین نماهای گوناگون، الگوی خطی روایی را می‌شکنند و نماها به جای منطق پیوستگی در حرکت یا کنش، مبتنی‌بر تداعی‌های بصری و حسی شخصیت‌ها در فضاها و زمان‌های مختلف ترکیب می‌شوند. بدن اینجا فاقد کارکرد داستانی و کنش علّی است؛ بدون نیت و جهت‌گیری، تنها سطحی است که حرکت احساسات و ادراک حاصله را حمل می‌کند. ساختار ریزوماتیک این آژانسمان تصویری به‌جای انتقال معنی، آن را تولید می‌کند و تجربه‌ای مولتی‌سنس و سوبژکتیو را نمایش می‌دهد که در آن همهٔ تکنیک‌های دکوپاژ و تدوین با حذف مرکزیت و وحدت در کانون روایی، در خدمت گسست از شیوهٔ روایی کلاسیک در سینما عمل می‌کنند. به‌جای بازنمایی یک اندیشهٔ ویژه یا واقعیتی که شخصیت دنبال می‌کند، ارائهٔ ریزومی سوبژکتیویته، روند اندیشیدن و مرابطهٔ ذهنی با محیط را نمایش می‌دهد و ما شاهد شهود شخصیت‌ها از صیرورت میل‌شان هستیم.

۲- ۲ - ۲. پرسهٔ در شهر و طبیعت ـ تردید و مثلث عشقی (دقیقه ۰۵ تا ۱۱)

در یک مهمانی که کوک (دوست و شریک بی‌وی) میزبان آن است شاهد آشنایی بی‌وی و فِی هستیم و در ادامه به‌طور متناوب صحنه‌هایی با تفاوت‌های زمانی و مکانی می‌بینیم که در آنها فِی خواهان گسست از مرابطه‌ای جسمانی با کوک است و مرابطه‌ای احساسی با بی وی را می‌آزماید. این ابهام در وضعیت یکی از اطوار سه‌گانهٔ ماشین میل است که دلوز و گتاری با عنوان زنِ در حال شدن مطرح کرده‌اند (Deleuze & Guattari, 2005/1980)؛ شرایطی که مرزهای احساس/ منطق و ماده/ معنی درهم رفته و این تراوایی و آشوب، شخصیت را در آستانهٔ انتخاب و ورود به قلمروی جدید قرار می‌دهد. صوت ذهنی فِی بین راوی آزاد مستقیم در معاشرت با کوک و راوی آزاد غیرمستقیم در معاشرت با بی‌وی جابه‌جا می‌شود؛ راوی گفتاری فِی هست، اما شخصیت کانونی که با آن مفصل می‌شود از کوک به بی‌وی و بالعکس تغییر می‌کند. از طرفی در جاهایی صدای درون قاب بی‌وی و کوک با صوت در ذهن فِی ترکیب می‌شود و این گسستگی‌های کانون روایی، تجربهٔ ذهنی از واقعیت و سوبژکتیویتهٔ اسکیزوئیک شخصیت‌ها را نمایان می‌کند.

روایت به‌جای کنش انسانی، با آژانسمان عناصر ناهمگن در تدوین پیش می‌رود و حرکات کند و سیال دوربینِ روی دست، فضایی شناور و ناپایدار پدید می‌آورد که به همراه حرکت بداههٔ بازیگران در میزانسن از سوژهٔ روایی کلاسیک قلمروزدایی می‌کند. اجزاء تصویری مانند ریشهٔ ریزوم بر بستر نمایش تجربه‌ای ذهنی گسترده می‌شوند؛ بدون رابطه‌ای کنش‌محور و بدون آغاز و پایان مشخص، آژانسمان‌های ناگهانی با تصاویر طبیعت و فضاهای داخلی، در پیوستگی زمان/ مکان اختلال ایجاد کرده و به‌جای ساختار دادن به روایتی ابژکتیو، فضایی ذهنی/ روانی ایجاد می‌کنند که در آن تأملات فلسفی یا احساسی شخصیت‌ها، رابطهٔ علّی با حرکت ارائه شده در تصویر ندارد. این‌گونه صوت در ذهن که قلمرو ارتباطی زبان را ترک کرده، به جای پیگیری توالی پرسش/ پاسخ، میل پراکنده را در تصویر بازقلمروگذاری می‌کند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

۲- ۲- ۳. طبیعت، صلح و بازقلمروگذاری(دقیقه ۱۰۴ تا ۱۲۰)

بی‌وی دنیای موسیقی را ترک کرده و به خانهٔ پدری بازگشته و فِی هم به او می‌پیوندد. فِی از طریق مشاوره‌های یک زن موسیقیدان و بی‌وی از طریق مواجهه با پدر زمین‌گیرش، هدفی برای ترمیم رابطه و بازقلمروگذاری میلِ رهاشده پیدا کرده‌اند. بی‌وی برای امرار معاش کارگر حفاری شده و صوت ذهنی فِی از صلح و بخشش می‌گوید. در نماهای پایانی دوربین با حرکات آرام و سرگردان در فضا حضور دارد و تمرکزاش از چهره‌ها به دست‌هایی که آب و پوست را لمس می‌کنند یا عناصر طبیعت معطوف می‌شود. در بسیاری از نماها که بخشی از بدن شخصیت‌ها در سکوت قاب دیده می‌شود، عناصر عینی (آب، خاک، نور) و اجزای بدن انسان ارزش بصری مساوی دارند. فضای آرام و نورانی طبیعت در نماهای پایانی، سوژهٔ انسانی را در محیط نامتمرکز می‌کند و شخصیت‌ها را در قلمروی حسی قرار می‌دهد. در این میزانسن بدن‌ها به‌جای نمایش یک ساختار زبانی، الگویی از حرکت آزادانه و کائوتیک بین عین (طبیعت) و ذهن، یا چگونگی یادآوری خاطره را بازتاب می‌دهند. صدای فِی که به دنیای درونی و خاطرات حسی او متصل است، گاه در تضاد، گاه به موازات و گاه بی‌هیچ پیوندی با تصاویر شنیده می‌شود و ما به‌طور هم‌زمان شاهد قلمروهای زمان حال و خاطره‌ای هستیم که در ابتدای فیلم توسط آژانسمان تدوینی به آینده پرتاب شده بود.

تصویر۲: فِی و بی‌وی در بازگشت به طبیعت

تصاویر به‌جای همراهی با گفتار، فضایی موازی و مستقل می‌سازند که در آن عناصر عینی گو اینکه در دل تجربهٔ ذهنی ادغام می‌شوند، اما با آن هم‌پوشانی کامل ندارند. تدوین با ایجاد یک وضعیت شناور در این دو قلمرو (عین و ذهن)، از مکان و موضوع در روایت کلاسیک قلمروزدایی کرده و آنها را در سوبژکتیویتهٔ فِی یا بی‌وی بازقلمروگذاری می‌کند. در صحنه‌های پایانی تراوایی بین قلمرو نمادین زبان و قلمرو عینی تصویر، سازمان‌دهی سلسله‌مراتبی قلمرو ثابت ارگانیسم را بر هم زده و میل رهاشده، مرزهای آشوبناک و سیال ذهن و عین را متصل یا جدا می‌کند. قلمروزدایی از هویت و ساختار روایی، نقاط عطف را در صفحهٔ ریزوماتیک تصویر می‌گستراند و با دوباره پیوند زدن گره‌های انرژی و معنی، تماشاگر را از دوگانهٔ عین/ ذهن فراتر می‌برد.

۲- ۳. شباهت و تفاوت نمونه‌های مورد مطالعه

هر دو فیلم در مرزهای قلمرو عین و ذهن آشوب و تراوایی دارند و با بهره‌گیری از گسست‌های شنیداری و دیداری قلمروهای روایی را تغییر می‌دهند. مرکززدایی از شخصیت، پهنه و کانون‌های روایی، فیلم‌ها را از منطق ساختاری کلاسیک جدا کرده، تصویر را نمایش

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]
[DOI: 10.22034/14.55.41]

تجربه‌ای شاعرانه از گسترش میل‌محور سطحی ریزوماتیک می‌کند. با این‌حال تفاوت‌های ظریفی در قلمروزدایی از ساختارهای روایی/ بصری و مسیر بازقلمروگذاری آنها در این دو فیلم وجود دارد: در شوالیهٔ جام‌ها قلمروزدایی بیشتر بر بستر اجتماع و شهر رخ می‌دهد و صوت ذهنی ریک به همراه پرسش‌های هستی‌شناسانه و فلسفی راوی/ پدر، نوعی بازاندیشی و بازقلمروگذاری اسطوره‌ای هویت را در صیرورت نمایان می‌کند. اما آوا به آوا با قلمروزدایی حسی/ بدنی پیش می‌رود و حرکت شخصیت‌ها را در سطح تصویر، تبدیل به اشتداد ادراک می‌کند: سوبژکتیویتهٔ شخصیت‌ها به‌جای پرسش‌های فلسفی، با بدنمندی آنها در طبیعت بازتعریف می‌شود و بازقلمروگذاری در ساحت شهود شکل می‌گیرد. به نظر سیر سبکی مالیک در نمایش صیرورت میل که از فیلم اولش زمین‌های برهوت شروع شده بود، در آوا به آوا به تکامل رسیده و اگر در شوالیهٔ جام‌ها میل هنوز آماجی معنایی می‌جوید، در آوا به آوا به دنبال آزادی و رهایی مطلق است. در شوالیهٔ جام‌ها، جابه‌جایی بین عین و ذهن، اجتماع و تنهایی، اسطوره و واقعیت، ناگهانی و پرشتاب رخ می‌دهد؛ اما در آوا به آوا این حرکت آرام‌تر، شاعرانه‌تر و حسی‌تر است. اما حرکات دوربین در آوا به آوا به نسبت شوالیهٔ جام‌ها، سریع‌تر و ناگهانی‌تر شده، به‌جای چرخیدن دور شخصیت‌ها، مدام زاویهٔ دیدش را تغییر می‌دهد. در شوالیهٔ جام‌ها به‌رغم حضور شخصیت‌های دیگر و صدای پدر روی روایت بصری، ما شاهد فیلمی دربارهٔ ریک هستیم که بیشتر با گسست بین راوی دیداری و شنیداری پیش می‌رود؛ اما در آوا به آوا گو اینکه داستان از منظر فِی تعریف می‌شود، ارائهٔ هم‌زمان درونیات متفاوت یک راوی دیگر یا صدای گفت‌وگوهای درون صحنه، همهٔ شخصیت‌ها را داری اهمیت روایی یکسانی می‌کند و فیلم بیشتر با گسست‌های اسکیزوئیک آنها پیش می‌رود. در آوا به آوا رجوع به خاطراتی است که در طول فیلم شاهد بوده‌ایم و برای پیگیری صیرورت، بیننده هم باید در احضار خاطره شرکت کند، چراکه خاطره و زمان حال، گذشته و آینده در هم تنیده و تمایزناپذیرند: پهنهٔ طبیعتِ خارج شهر که در اوایل فیلم به‌عنوان زمینه‌ای خیالی برای رهایی و میلِ به تغییر قلمرو در آیندهٔ شخصیت‌ها دیده‌ایم، با رفتن فِی به زادگاه بی‌وی در زمان حالِ فیلم بازقلمروگذاری می‌شود. تقابل پدر درون تصویر و صدای خارج از قاب‌اش در شوالیهٔ جام‌ها و تقابل بین کوک و بی‌وی در آوا به آوا نمایانگر کشمکش میان جسم- روح و ماده- معنی‌ست. این حالت حدی شخصیت‌ها، می‌تواند مشابه کارکرد بدن بدون اندام کار قلمروزدایی و بازقلمروگذاری را در سینمای تصویر-زمان انجام دهد: وجهی که رو به آینده دارد با تعویق قطعیت لحظهٔ حال از ساختار زمان و روایت قلمروزدایی کرده و هم‌زمان، گذشته را در ساحت سوبژکتیویته بازقلمروگذاری می‌کند.

جدول۱: خلاصهٔ نتایج تحلیل فیلم شوالیهٔ جام‌ها

سکانس	نوع قلمروزدایی	تکنیک‌های تصویری به‌کاررفته	ارتباط با فلسفهٔ دلوز
بیداری	از علیت و توالی در شیوهٔ روایی کلاسیک توسط گسست اسکیزوئیک در شخصیت کانونی و همچنین گسست بین راوی دیداری و گفتاری.	صوت در ذهن راوی آزاد؛ تدوین غیرتداومی.	تصویر-زمان با گذر از منطق تداوم حرکت و کنش؛ جانور در حال شدن.
پرسه	گسست اسکیزوئیک شخصیت کانونی از فضا و زمان؛ همچنین جابه‌جایی شخصیت کانونی و گسست راوی گفتاری و دیداری.	دوربین شناور؛ حذف دیالوگ و تغییرات تناوبی راوی آزاد به مستقیم و غیرمستقیم.	تصویر سطحی برای نمایش گسترش ریزوماتیک میل؛ صیرورت بدن بدون اندام.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

مهمانی	از اجتماع و شخصیت‌پردازی کلاسیک.	دوربین شناور و آژانسمان صداهای ذهنی و واقعی در تدوین.	سوژهٔ اسکیزوئیک و بدون مرکزیت.

جدول۲: خلاصهٔ نتایج تحلیل فیلم آوا به آوا

سکانس	نوع قلمروزدایی	تکنیک‌های تصویری به‌کاررفته	ارتباط با فلسفهٔ دلوز
آستین تگزاس	گسترش غیرخطی علّیت به‌جای توالی در شیوهٔ روایی توسط گسست اسکیزوئیک در شخصیت کانونی و همچنین جابه‌جایی شخصیت کانونی.	صوت در ذهن راوی آزاد؛ تدوین غیرتداومی.	تصویر، سطح گسترش ریزوماتیک میل است.
مثلث عشقی	گسست روایی از مکان‌ها و در زمانی خطی توسط ویژگی اسکیزوئیک و جابه‌جایی شخصیت کانونی.	تداخل صدای درون قاب و صوت ذهنی و آژانسمان فضاهای ناهمگون.	سوبژکتیویته. صیرورت بدن بدون اندام.
طبیعت و صلح	گسست‌های زمانی و مکانی، جای مکان‌ها در زمانی خطی و تداوم روایی را می‌گیرند.	آژانسمان فضاهای ناهمگون و صوتِ در ذهن در تدوین.	چیستی خاطرهٔ برگسونی.

۳. نتیجه‌گیری

یادآوری در هجوم خاطرات روندی بی‌قاعده، غیرارادی، غیرهدفمند و غیرجهت‌دار است که در سینمای مالیک در مواجههٔ نامعین و نامشروط دوربین با شخصیت‌ها نمایان می‌شود. دوربینی که بی‌قاعده در فضا می‌چرخد و رویداد را ثبت می‌کند، تداعی‌گر افکندگی[۲۵] دازاین به جهان هم هست که باید در حال صیرورت دست به انتخاب بزند. شخصیت‌های سرخورده و بحران‌زدهٔ مالیک از هستی لِنفسه و رو به مرگ بودن آن آگاهی دارند، اما کوشش می‌کنند با یافتن معنایی تازه در زندگی این شرایط را به نفع خود تغییر دهند. امپریسم استعلایی (جست‌وجوی معنی و تغییر از طریق تفاوت‌یابی) برآمده از ناخودآگاه (میل) شخصیت‌ها، مستقل از امر نمادین زبان جریان دارد و جست‌وجوی قلمرو توسط جانور در حال شدن، سطح درون‌ماندگار میل‌اش را اشتدادی می‌کند. این‌گونه تصویر دوبعدی، گسترش و امتدادی ریزوماتیک و کائوتیک می‌گیرد که در حرکت آزادانهٔ هنرپیشگان در میزانسن، حرکات بداههٔ دوربین و آژانسمان این عناصر تصویری در تدوین بازتاب دارد. گفت‌وگوهای محاوره‌ای فیلم‌ها به حداقل رسیده و با اثر افزودهٔ صوتِ در ذهن جایگزین شده که اغلب رابطهٔ علّی با رخدادها یا کنش درون قاب ندارد و بین راوی آزاد مستقیم و غیرمستقیم جابه‌جا می‌شود. این صدای سوبژکتیو ضمن بازخوانی خاطره، تجربهٔ آن را انتزاعی کرده، در نگاهی نو به زندگی بازقلمروگذاری می‌کند. ازآنجاکه سوژه و اُبژه در بدن بدون اندام تفکیک نمی‌شوند، می‌توان گفتار ذهنی شخصیت‌ها را تفسیر یا واکنش ناخودآگاهشان به تجربهٔ حسی بدن بدون اندام در نظر گرفت که در بطن قصه با قلمروزدایی و بازقلمروگذاری، میل را بین صفحات دورن ماندگارش به حرکت در می‌آورد.

ویژگی‌های سبکی مالیک به‌طور مستقیم با نظریه‌های دلوز، به‌ویژه با مفهوم قلمروزدایی قابل انطباق‌اند و تکنیک‌های بصری و روایی او با بیرون کشیدن پیکربندی‌ها از قلمرو سنت روایی، قلمروزدایی را به شکلی نظام‌مند به اجرا در می‌آورند. تحلیل‌ها نشان‌دهندهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]
[DOI: 10.22034/14.55.41]

اعتبار فرضیه‌های مطرح شده در خصوص چگونگی روند قلمروزدایی در فیلم‌هاست: هر بار تغییر در محیط و فضا با جابه‌جایی شخصیت کانونی اتفاق می‌افتد و همچنین فرم روایی با عاملیت گسست‌های اسکیزوئیک در شخصیت کانونی یا عدم تطابق راوی گفتاری و تصویری صیرورت دارد که در ساختارهای غیرخطی و ترکیب‌های بصری متنوع (به‌طور مثال، تغییر زاویه و چرخش مدام دوربین) نمایان می‌شود. دو جنبهٔ هم‌زمان آژانسمان که صیرورت را شکل داده، به ما این امکان را می‌دهد که پدیده‌های پیچیده را از طریق مدل کردن آنها به‌عنوان شبکه‌ای از رابطه و نیرو درک کنیم: یکی قلمروسازی که سازماندهی می‌کند و دیگری قلمروزدایی که با گریز و حرکت، ثبات ساختار را به‌هم می‌ریزد. در جهان مرکززدایی شده و اسکیزوئیک تصویرـحرکتی مالیک، گو اینکه قاب‌بندی از پیش معینی وجود ندارد و اپسایان‌ها[۲۶] با جدا شدن از امتداد حرکتی خود از کانون‌های روایی و عادات ادارکی / فکری قلمروزدایی کرده‌اند، اما در عین حال آژانسمان این عناصر در تدوین یک هکسیتهٔ[۲۷] تصویری را بازقلمروگذاری می‌کند. این تغییرات کیفی در پلاستیسیتهٔ تصویر، آن چیزی است که سبک ممتاز مالیک در پیکربندی تصویر سینمایی و برساختن فیلم را شکل داده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Agencement (Assemblage)
2. Plasticity
3. Deterritorialization
4. Reterritorialization
5. Duré e
6. Immanence
7. Tonal Command
8. Constructivism
9. Schizoanalysis
10. Body Without Organs (BwO)
11. Becoming-Animal
12. Becoming-Imperceptible
13. Becoming-Intense
14. Irrational Cuts
15. Espace quelconque (any-space-whatever)
16. Bogue, 2009
17. Pisters, 2012
18. Shapiro, 2016
19. Horton, 2017
20. Davies, 2018
21. Sinnerbrink, 2019
22. Affect-image

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

23. Fold

24. Striated space

25. Geworfenheit

۲۶. Opsign: در نظر دلوز تصویری است که به‌طور مستقیم به تجربهٔ حسی، ادراکات ذهنی و تفکر دربارهٔ زمان و وجود مربوط می‌شود.

۲۷. Haecceity: این واژه که وام گرفته از لاتین است در آثار دلوز و گتاری اشاره به خاصیت یکتایی چیزها دارد؛ یعنی ویژگی یا کیفیتی که یک موجود را از دیگر موجودات متمایز می‌کند. این یگانگی وقتی صـورت خواهد گرفت که رویداد یا موجودیت در لحظه‌ای خاص به هویتی تثبیت‌شده یا مفهومی کلی ارجاع نیابد.

کتابنامه

فلکسمن، گ. (۱۳۹۵). مغز یک صفحهٔ نمایش است (ترجمهٔ پ. غلامی). بان.

ماراتی، پ. (۱۴۰۰). سینما و فلسفه (ترجمهٔ ف. جعفریان و م. پارسا). شوند.

Deleuze, G. (1988). *Bergsonism* (Translated by H. Tomlinson & B. Habberjam). Zone Books Press. (Originally published in France, 1966).

Deleuze, G. (1997). *Cinema 1, The Movement-Image* (Translated by H. Tomlinson & B. Habberjam). University of Minnesota Press. (Originally published in France, 1983).

Deleuze, G. (1997). *Cinema 2, The Time-Image* (Translated by H. Tomlinson & R. Galeta). University of Minnesota Press. (Originally published in France, 1985).

Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition* (Translated by P. Patton). Columbia University Press. (Originally published in France, 1968).

Deleuze, G. (1988). *Spinoza*: *Practical Philosophy* (Translated by R. Hurley). City Lights Books Press. (Originally published in France, 1970).

Deleuze, G. (1993). *The Fold* : *Leibniz and the Baroque* (Translated by T. Conley). The Athlone Press. (Originally published in France, 1988).

Deleuze, G & Guattari, F. (2000). *Anti-Oedipus* (Translated by R. Hurley & M. Seem & H. R. Lane). University of Minnesota Press. (Originally published in France, 1972).

Deleuze, G & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus*. (Translated by B. Massumi). University of Minnesota Press. (Originally published in France, 1980).

Deleuze, G & PARNET, C. (1996). *L' Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*. (Translated by C. J. Stivale). web publish.

Parr, A. (Ed.). (2010). *The Deleuze Dictionary*. University Press.

Shaw, S. (2008). *Film Consciousness*: *From Phenomenology to Deleuze*. McFarland & Company Press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-17]

[DOI: 10.22034/14.55.41]