تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۵/۰۲

سارا صادقی نیا[۱]، نجیبه رحمانی[۲]

پـژوهشی بر فـیلم «اسب تورین» با رویکرد بینامتنی (دیدگاه خلقی و خوانشی)

چکیده

سینما به‌عنوان رسانه‌ای روایی، در زمان معاصر بیش از هر رسانه‌ای حاوی اندیشه‌ها و مفاهیم انسانی است؛ همچنین این رسانه به‌واسطه‌ی ذات التقاطی‌اش، از رسانه‌های دیگر چون ادبیات، تئاتر و... تأثیر گرفته است؛ درواقع آثار سینمایی متونی هستند متأثر از حوزه‌های متنی دیگر؛ ازاین‌جهت رویکرد بینامتنیت می‌تواند به‌خوبی به شناسایی پیش‌متن‌های سازنده در آثار سینمایی یاری رساند. نظریه بینامتنیت عنوان می‌دارد که هر متنی بر پایه‌ی متن‌های پیشین خود، خلق شده است. هیچ متنی نیست که کاملاً مستقل تولید یا حتی دریافت شود. درنتیجه در خلال روابط میان‌متنی است که متن نویی آفریده می‌شود. فیلم سینمای «اسب تورین»، آخرین اثر بلاتار، فیلم‌ساز مجارستانی، یک اثر بینامتنی است که بیننده را درگیر ابعاد پیچیده خویش می‌سازد. این فیلم که به‌لحاظ ایده و فرم، ممتاز و متمایز است، در تأثیر از متون دیگر خلق شده است. این مقاله بر آن است که به‌وسیله‌ی این رویکرد، پیش‌متن‌های تأثیرگذار در یک اثر سینمای شاخص را بازخوانی کند. در پژوهش حاضر که به‌لحاظ روش تحقیق، تحلیلی- توصیفی متکی بر رویکرد بینامتنیت و به‌صورت اسنادی، اطلاعات گردآوری شده است، با دیدگاه خلقی و خوانشی در حوزه بینامتنی، به واکاوی یکی از متمایزترین آثار سینمایی معاصر می‌پردازد.

واژگان کلیدی: اسب تورین، آخر زمان، بلا تار، بینامتنیت، نیچه.

[۱] عضو هیات علمی دانشکده هنر، دانشگاه دامغان (نویسنده مسئول مکاتبات)
E-mail: sadeghis@du.ac.ir

[۲] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران
E-mail: alecto.r@yahoo.com

مقدمه

یکی از ویژگی‌های آفرینش‌های سینمایی، تکیه آن بر پیش‌متن‌های فراوان است، چراکه این رسانه ماهیتی ارتباطی دارد. درحالی‌که از آبشخور ادبیات، تئاتر، دیدگاه‌های اجتماعی، فلسفی و... بهره می‌برد، می‌تواند حتی از آثار سینمایی پیشین خویش تأثیر پذیرد. به‌واقع سینما به‌لحاظ متن نوشتاری و متن تصویری و حتی متن‌های برخواسته از زندگی روزمره، سیاست روز و مسایل اجتماعی، سرشار است. اثر سینمایی متنی است برپایه متون دیگر؛ متنی که در خود، ردی از متن‌های دیگر دارد و در خلال این روابطِ میان‌متنی است، که آفرینشی نو به‌وجود آمده. دراین‌میان برخی آثار شاخص، که سینما را به بیان هنری نزدیک‌تر می‌سازند، از این قابلیت بینامتنی بهره بیشتری برده‌اند؛ فیلم «اسب تورین[1]» ساخته‌ی بلا تار[2]، جزو این آثار شاخص است. کارگردان مطرح مجارستانی که جایگاه ویژه‌ی در سینمای هنری معاصر دارد؛ از سینما برای بیان افکار و دیدگاه‌های شخصی‌اش استفاده می‌کند. اسب تورین (۲۰۱۱) اثری است قابل‌تأمل به‌لحاظ بررسی پیش‌متن‌های، سازنده آن؛ این اثر در گام نخست پیش‌متن اصلی خویش را مطرح می‌کند و با روایت مواجهه نیچه با اسب ستم‌دیده‌ای در میدان تورین آغاز می‌شود. پیش‌متنی که نشانه‌های دیگر آن از دل همین قضیه -به استناد یافته‌های این پژوهش- در باقی فیلم تسریع می‌یابد و می‌توان آن را در کل فیلم خوانش کرد. در فیلم «اسب تورین»، پیش‌متن‌های برگرفته از زندگی نیچه و کتاب‌های نیچه به شکل مستقیم به‌کار رفته که بنابه نظریه بینامتنی، به‌صورت خلقی قابل‌ردیابی هستند؛ همچنین به‌صورت خوانشی می‌توان متون دینی و وقایع مرتبط با این پیش‌متن‌ها را در فیلم مشاهده کرد. تکیه بر دانش بینامتنی، روشنایی‌بخش وجه استعاری و ایهامی اثری تفکربرانگیز است و این مقاله با بهره‌گیری از این دانش، به کنکاش در متنی متمایز و ممتاز می‌پردازد. این مقاله بر آن است که به‌وسیله‌ی رویکرد بینامتنی، پیش‌متن‌های تأثیرگذار در یک اثر سینمای شاخص را بازخوانی کند. پژوهش حاضر به‌لحاظ روش تحقیق، تحلیلی-توصیفی است و متکی بر رویکرد بینامتنی؛ دراین‌راستا به شیوه اسنادی، به گردآوری اطلاعات پرداخته شده است.

روش تحقیق

پژوهش پیش‌رو با اتکا به نظریه بینامتنیت و به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی در پیِ واکاوی فیلم «اسب تورین» به‌عنوان اثر سینمایی شاخص و تأثیرگذار است. دراین‌بین گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و با مطالعه کُتب و مقالات مربوط به نظریه بینامتنی و مشاهده و بازبینی مکرر فیلم «اسب تورین» و همچنین ساخته‌های پیشین کارگردان و آثار کارگردان‌های مطرحی که فیلم‌ساز از آن‌ها متأثر بوده است، صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

در این مقاله به‌واسطه مطالعه پیشامتنی فیلم «اسب تورین» منابعی مختلفی در پیشینه تحقیق، لحاظ می‌شود. در حوزه منابع پیشامتنی، آثار نیچه، دارای اهمیت فراوانی هستند که اکثراً به فارسی برگردانده شده‌اند: کتاب *چنین گفت زردشت* (۱۳۸۷) ترجمه داریوش آشوری، *شامگاه بتان* (۱۳۷۶) ترجمه عبدالعلی دستغیب، *اینک انسان* (۱۳۸۶) ترجمه سعید فیروزآبادی، *حکمت شادان* (۱۳۷۷) ترجمه جلال آل‌احمد، *کتاب دجال* (۱۳۵۲) ترجمه عبدالعلی دستغیب که از مهم‌ترین آثار فیلسوف آلمانی است. سینمای بلا تار، در کتاب‌های چند موردتوجه قرار گرفته است: کتاب *بلا تار* (۱۳۹۵) مجموعه مقالاتی که توسط سعیده طاهری و بابک کریمی گردآوری شده است و کتاب *بلا تار، پس از پایان* (۱۳۹۴) نوشته ژاک رانسیر و

کتاب *جهان تیره‌وتار بلا تار* (۱۳۹۶) از پرویز جاهد؛ در این منابع، با دیدگاه‌های فرمی و مفهومی به آثار سینمای کارگردان، توجه شده است. در حوزه بینامتنی، منابع ترجمه‌شده‌ی اندکی می‌توان یافت. کتاب *درآمدی بر بینامتنی: نظریه‌ها و کاربردها* (۱۳۹۰) و *بینامتنی: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم* (۱۳۹۵) تألیف نامورمطلق، از منابع معتبر است، همچنین کتاب *بینامتنی* (۱۳۸۰) از گراهام آلن. در حوزه مقالات مربوط به بینامتنی، وفور و فراوانی بیشتری وجود دارد و در مقالات بسیاری از نظریه بینامتنی، به‌عنوان رویکرد در بررسی آثار ادبی و هنری مختلف استفاده شده است.

در مقاله‌های که درباره سینمای بلاتار به انگلیسی تألیف شده است، محققان به دیدگاه‌های فلسفی وی پرداخته‌اند. نیکی هانان در اثر خود "A Cosmic Wirtschaft": Mood, Materiality and "Metacommunication" in (the Cinema of Béla Tarr [Ágnes Hranitzky, Míhaly Víg, and Laszlo Krasznahorkai]" (2018 سینمای بالاتار را سینمایی منحصر دانسته که هماهنگ با نوشته‌های لاسلو کراسناهورکایی در جست‌وجوی ارزش‌های حقیقی زندگی است. Zsuzsa Selyem در مقاله" How Long and When: Creatures in The Turin Horse)" (2015 به مباحث فلسفی ازجمله دیدگاه بلاتار در مورد کرامت انسانی و هم‌زیستی انسان با جهان طبیعی پرداخته است. فیلیپ رابرتز در مقاله " Control and Cinema: Intolerable Poverty and the Films of Béla Tarr)" (2017 در مورد دیدگاه‌های فلسفی دلوز و کنکاش محتوایی این نگرش‌ها با فیلم اسب تورین است.

بینامتنی نزد کریستوا و بارت

یکی از شیوه‌های مهم مطالعه متن‌ها در عصر حاضر بررسی رابطه بینامتنی میان آن‌ها است. پیشوند «بینا» یکی از رایج‌ترین پیشوندها در دهه‌های اخیر محسوب می‌شود؛ «بینا» علاوه‌بر این‌که نفی دوگانه‌ها می‌پردازد آن‌ها را با یکدیگر آشتی می‌دهد. این پیشوند موجب ارتباط و پیوند دو واحدی می‌شود که پیش‌تر از یکدیگر جدا بوده‌اند. به‌طورمثال هنگامی‌که گفته می‌شود روابط بینافرهنگی، این گفته در مقابل روابط غیربینافرهنگی یا روابط صرفاً درون فرهنگی با حفظ فاصله‌ها قرار می‌گیرد، بنابراین، کاربرد «بینا» برای رهایی از تقابل‌هایی همچون دوگانه‌ها و برای ایجاد پیوستگی و ارتباط است. با افزوده شدن «بینا» به متنیت، متن دیگر به‌صورت منفرد و مجزا موردبررسی قرار نمی‌گیرد؛ بلکه در پرتو ارتباط با متن‌های دیگر به آن توجه می‌شود. زیرا درنظریه بینامتنی برخلاف نظریه متنیت، معنا در خلال روابط بینامتنی تولید می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۷۷).

بینامتنی اصطلاحی است که ابتدا باختین[۳] با مطرح کردن نظریه «منطق مکالمه متن‌ها» آن را پی‌ریزی کرد، سپس کریستوا علاوه‌بر وضع واژه بینامتنی از آن برای مطالعه ادبیات و زبان و نظریه‌پردازی در این زمینه استفاده کرد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۲۵). باختین از مهم‌ترین شخصیت‌های پیشامتنی محسوب می‌شود؛ وی با طرح مسایلی چون چندصدایی و تک‌صدایی، زمینه‌ساز بینامتنی شد. «نظریه‌های تاریخ‌شناسی ادبیات روس» میخائیل باختین، به نیمه‌ی دوم قرن بیستم مربوط می‌شود؛ اما زمانی دیرتر از آفرینش آن‌ها، به چاپ رسیدند و در فرانسه در نیمه‌ی دوم قرن بیستم به‌ویژه به لطف کریستوا[۴] و تودورف[۵] شناخته شدند. کریستوا با مطالعه آثار باختین (گفت‌وگومندی، چندصدایی) برای نخستین‌بار واژه «بینامتنی[۶]» را وضع کرد. باوجودی که کریستوا از ساختارگرایی ملهم بود اما به‌عنوان یک پساساختارگرا و برخلاف سوسور، زبان را نظامی از نشانه‌ها درنظر نمی‌گرفت. سوسور نگاهی کاملاً ساختاری دارد: (که در زبان، چه دال را درنظر بگیریم و چه مدلول را، معانی یا اصواتی یافت نمی‌شوند که قبل از نظام زبانی وجود داشته باشند؛ بلکه فقط تفاوت‌های مفهومی یا آوایی می‌یابیم که زاییده‌ی نظام زبانی هستند) (سوسور، ۱۳۸۸: ۱۸۴).

دراین‌صورت نظام نشانه‌شناسی سوسور، خودبسنده است و منشاء نشانه‌ها، در همین نظام زبانی خلاصه می‌شود و منشاء بیرونی (خارج از متن، در جهان بیرون) ندارد؛ و این تفاوت‌ها و شباهت‌ها بین یک نشانه با سایر نشانه‌های زبانی است که معنای نشانه را می‌سازد.

کریستوا می‌خواهد از این نظام نشانه‌ی خودبسنده سوسور گذر کند و بدین‌منظور به منطق مکالمه‌ایی باختین رجوع می‌کند تا این‌ها را درهم آمیزد: «می‌خواستم ایده‌ی باختین در باب چندآوایی بودن سخن را با مفهوم چند متن در یک متن جایگزین کنم»(کریستوا، ۱۳۸۹: ۱۶۴). سؤال پیش می‌آید که مکالمه‌ی باختین بر چه استوار است؛ باختین زبان را بدان‌شکل انتزاعی نمی‌نگرد که سوسور و ساختارگرایان دیگر؛ بلکه آن را در عرصه‌های مختلف می‌جوید. یعنی امری فراتر از زبان به‌عنوان متن مکتوب خودبسنده از نشانه‌های آوایی، نشانه‌های معنای ساخته‌شده از شباهت و تضاد، بلکه زبان به‌عنوان محل تقاطع خصوصیات و دریافت‌های اجتماعی، سیاسی، روانکاوی، دارای حالت چندآوایی[۷] است.

کریستوا دراین‌میان به‌دنبال از بین بردن مرزها و محل‌های تقاطع است؛ وی از نشانه‌شناسی ایستای سوسوری به نظام نشانه‌ای دوسویه می‌رسد و آن را گسترش می‌دهد تا بینامتنی که به‌هم می‌تند، زبان را وارد حوزه‌های وسیع‌تری از ساختار زبانی سازد: «بینامتنی، شیوه‌ای برای قرار دادن ما، خوانندگان نه‌تنها در پیش‌روی ساختاری کمابیش پیچیده و درهم‌تنیده (یک معنای بافت) بلکه همچنین در درون یک فرایند دلالتی مداوم است که به تکثیر نشانه‌ای، زیر لایه‌های چندگانه‌ی دلالت بازمی‌گردد. بینامتنی به امر نشانه‌ای دسترسی دارد؛ یعنی آن واقعیت فرازبانی روان که همه معنای از آن ناشی می‌شوند» (کریستوا، ۱۳۸۹: ۱۶۶).

کریستوا دو وجه در متن را معرفی می‌کند و متون را به دو دسته یا لایه‌ی زایشی[۸] (خفی) و پدیداری[۹] (جلی) تقسیم می‌کند. متن زایشی در پایین‌ترین و عمیق‌ترین سطح فرایند منفی قرار دارد و زیربنای ارتباطاتی محسوب می‌شود. در مقابل متن پدیداری همان زبانی است که افراد از طریق آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و بنابراین، دارای یک فرستنده و یک گیرنده است (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۴۷). درنهایت متن اصیل و یکتا در کار نیست و هیچ متنی، بدون پیش‌متن، وجود ندارد و خود، پیش‌متن، متن دیگر می‌شود.

رولان بارت[۱۰] کتاب یا حتی مقاله‌ای را به‌طورکامل به بینامتنی اختصاص نداده است؛ اما باوجوداین، بینامتنی یکی از عناصر مهم ارکان فلسفی وی محسوب می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۷۵). بارت عنوان می‌دارد: یک متن از نوشته‌های متعدد ساخته شده است؛ از بسیاری فرهنگ‌ها نشأت گرفته و وارد روابط متقابل مکالمه، هجو و مجادله می‌شود، اما جایگاهی هست که این چندگانگی در آن گره می‌خورد و این جایگاه خواننده است، نه چنان‌که تاکنون گفته شده است، مؤلف (آلن، ۱۳۸۰: ۱۱۲).

شاید آنچه بارت، متن نویسا[۱۱] خوانده است؛ همان منطق مکالمه‌ای باختین و متن خلقی ژولیا کریستوا است. درواقع مؤلف، پیش‌خوانده‌ها و پیش‌گفته‌ها را به شکل جدید ارایه می‌کند؛ پیش‌گفته‌هایی که هیچ‌یک اصیل نیستند: «تمام متن یک بینامتن است. متن‌های دیگر در سطوح گوناگون و تحت صورت‌های که قابل‌شناسایی هستند، در آن متن حاضرند. متن‌های فرهنگ پیشین و متن‌های فرهنگ پیرامونی؛ تمام متن گشایشی تازه از نقل‌قول‌های متحول‌شده، محسوب می‌شود»(به نقل از بارت) (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۱۰۷). ازاین‌رو هر متن زنجیره‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است. بارت به کمک بینامتنی هر چیزی را که می‌تواند با متن ارتباط برقرار کند، متن تلقی می‌کند؛ چنان‌که سوفی رابو می‌گوید: به لطف مفهوم بینامتنی، دیگر برون‌متن وجود ندارد و جهان، فضای سیالی برای پیوسته متن شدن است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۹۲). در این نگرش، متن که مادام در ارتباط است و ایستایی برای آن وجود ندارد؛

پویایی و سرزندگی فراوانی می‌یابد. متن‌ها همواره در شبکه بافته‌شده‌ی بینامتنی در حال توسعه هستند. با تأکید بارت روی مخاطب، روابط بینامتنی همه در ذهن مخاطب صورت می‌گیرد؛ اما براساس نظر بارت، متن در این‌جا بی‌تأثیر نیست، زیرا می‌تواند با نوع بیان، سبک، موضوع و مضمون خود قابلیت بالقوه‌ی بینامتن را در خوانش افزایش دهد. به‌طورمثال یک متن نمادین امکان بینامتنی را نزد خواننده بسیار بیشتر می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۰۳). با طرح بینامتنی خوانشی و دریافتی افق نوینی را در این حوزه می‌گشاید. چنان‌که ازاین‌پس می‌توان دو جریان بینامتنی را مشاهده کرد: بینامتنی که بر تولید متن توجه می‌کند و بینامتنی که بر دریافت و خوانش تأکید می‌ورزد (نامور مطلق: ۱۳۹۰، ۲۰۵).

بدین‌ترتیب این نظریه را پس از بارت می‌توان به دو گونه تولیدی (خلقی) و دریافتی (خوانشی) تقسیم کرد. متن‌هایی که بر مدار تولید متن می‌شوند و متن‌هایی که متمرکز هستند بر نحو دریافت و خوانش متن. بینامتنی، اما در نسل‌های بعدی به شکل فزاینده‌ای گسترش می‌یابد و محققانی چون لوران ژنی[۱۲] و میکائیل ریفاتر[۱۳] آن را به حوزه‌های مختلف وارد می‌کنند.

اسب تورین[۱۴]

«اسب تورین» که در سال ۲۰۱۱ ساخته شده است و کارگردان آن را، آخرین فیلم سینمایش معرفی کرده است؛ تار تاکنون به حرف خود پایبند مانده است، گویی این فیلم رسالت وی را به‌عنوان یک فیلم‌ساز به اتمام رسانده باشد. این اثر درخشان، به شیوه‌ی مستند داستانی و در نماهای بلند و کات‌های محدود، به‌صورت سیاه‌وسفید فیلم‌برداری شده و متناسب با بینش خاص تار، پر از نگاه‌های هوشمندانه و هنرمندانه کارگردان است. فیلم «اسب تورین» با حادثه‌ای که در سال ۱۸۹۹ در ایتالیا برای فریدریش نیچه[۱۵] اتفاق افتاده است، آغاز می‌شود: نیچه در حال گذر از میدان تورین، درشکه‌رانی را می‌بیند که با خشم به اسب نافرمانش شلاق می‌زند. نیچه خود را بین اسب و درشکه‌ران قرار می‌دهد تا از حیوان دفاع کند و درحالی‌که به‌شدت منقلب شده است از هوش می‌رود؛ وی را به خانه‌اش می‌برند؛ مادام جمله‌ای را تکرار می‌کند: «مادر، من یک احمقم». وخامت اوضاع جسمی و روحی نیچه باعث می‌شود که هرگز به حالت طبیعی بازنگردد تا ده سال بعد که در بستر بیماری جهان را بدرود می‌گوید. فیلم با این روایت که راوی پیش از روشن شدن صحنه و در تیرگی محض آن را قرائت می‌کند شروع شده و با این جمله صحنه روشن می‌شود: « اما از سرنوشت آن اسب چیزی نمی‌دانیم». دوربین به‌آرامی حرکت اسب و مرد را با جزییات خاصی نشان می‌دهد – باد موجود در یال اسب، چشم و دهان، ماهیچه‌های پا و موهای کثیف اسب، دست پیرمرد محکم چنگ زدن به بازوها، کت ضربدری وی، چرخ‌های چرخ‌دستی. و گردوغبار که در هوا پراکنده است– هر عنصر با اضافه کردن یک جزییات ریزودرشت، برای دیدن اسب و مرارتش. صحنه بزرگی است که سختی که حیوان متحمل است و تلاش‌های انسان و البته رابطه او با اسب را نشان می‌دهد (Roberts, 2017:90).

در ادامه مرد و اسب را می‌بینیم که وارد دشتی بزرگ و لم‌یزرع می‌شوند که خانه مرد و تنها دخترش در آن قرار دارد. آن‌ها یک ریتم یکنواخت را هر روز در زندگی تکرار می‌کنند؛ از فردای آن روز اسب از خوردن غذا بازمی‌ماند و از حرکت کردن نیز امتناع می‌کند. زندگی یکنواخت به مدت شش روز ادامه دارد و درنهایت با تاریک شدن، آسمان در هنگان روز پایان می‌یابد.

تحلیل پیش‌متنی‌های برآمده از آثار نیچه در فیلم اسب تورین

فریدریش ویلهلم نیچه[۱۶] (۱۸۴۴– ۱۹۰۰)، فیلسوفی متفاوت که مجموعه‌ای از گزین‌گویی‌ها و قطعه‌های

آموزنده را خلق کرده است؛ آثار وی طرح مسایلی یکتا، چون گونه‌ای اخلاق‌ستیزی ضدمسیحی، نگرش متفاوت به زیباشناسی، بداعت در بازخوانی امور دینی، شاید بیش از ساخت یک نظام دقیق فلسفی، باعث تأثیر بر جهان اطراف نیچه شد[۱۷].

فیلم «اسب تورین» در اولین قدم با نقل حادثه‌ای که برای نیچه در مواجه با اسب تورین رخ می‌دهد، به‌صورت مستقیم، بینامتنی خلقی را نمایش می‌دهد؛ در بینامتنی خلقی، نقل‌قول و کاربرد مستقیمی از متن دیگر، در متن حاضر به‌کار می‌رود. این برخورد مستقیم را دوباره در خطابه‌ی بلند مرد همسایه که در روز سوم وارد صحنه می‌شود، شاهد بوده. طی گفتار بلند مرد که آدمی را یاد جستارهای نیچه می‌اندازد، به مرگ خدا که بدون شک از معروف‌ترین اصطلاحات نیچه است، اشاره می‌شود: «... پذیرفتن که هیچ خدایی وجود نداره»، «...خدایی وجود نداره. ناگهان دیدن که خوب و بدی وجود نداره...». نیچه در کتاب چنین *گفت زردشت*[۱۸] و حکمت *شادان*[۱۹]، مرگ خدا را اعلام می‌کند:

- پس‌ازآنکه بودا مُرد، سایه‌ی او را قرن‌ها در غاری برای ترساندن (مردم) نشان دادند. سایه‌ای ترسناک و عظیم. خدا مرده است،... (حکمت شادان- مبارزات جدید (۱۰۸))(نیچه، ۱۳۷۷: ۱۷۶).
- آیا داستان آن دیوانه را نشنیده‌اید که با چراغ در روز روشن و در ملاءعام به دنبال خدا بود و مدام فریاد می‌زد (خدا را می‌جویم! خدا را می‌جویم)... دیوانه در میان جمع پرید و به آن‌ها خیره، نگاه کرد؛ سپس، فریاد زد: من هم‌اینک به شما خواهم گفت خدا کجا رفته است. من و شما، او را کشتیم.... خدا مُرد! خدا مُرده است! ما او را کشتیم! و ما، قاتل قاتلان، چگونه می‌خواهیم خود را تسلی دهیم!(حکمت شادان- دیوانه (۱۲۵))(نیچه، ۱۳۷۷: ۱۹۴).
- ...این دیوانه در همین روز به کلیساهای مختلف وارد شد و در آن‌ها در رثای مرگ خدا سرودی[۲۰] سر داد...آیا کلیسا چیزی جز مقبره و آرامگه خدایان است؟(حکمت شادان- دیوانه (۱۲۵)) (نیچه، ۱۳۷۷: ۱۹۴).
- بزرگ‌ترین واقعه از وقایع اخیر «مرگ خدا» یا به‌عبارت‌دیگر این‌که ایمان به خدای مسیحیت توجیه خود را ازدست داده است. از هم‌اکنون اولین سایه‌های خود را بر سر اروپا می‌گستراند (حکمت شادان- در مورد شادی و صفای ما (۳۴۳))(نیچه، ۱۳۷۷: ۳۰۹).

همچنین در کتاب چنین *گفت زردشت* نیز به‌صراحت با این اصطلاح روبه‌رو شده:

- پس از مرگ خدا، انسان‌های برتر سعادتی را که دیگر می‌دانند آن دنیایی نیست، به‌عبث در این دنیا می‌جویند. این را «گدای خودخواسته» به ما می‌گوید...(نیچه، ۱۳۵۲: ۲۸۸).
- زردشت تنها از کوه به زیر آمد...ناگاه خود را با پیرمردی رویارو دید که از کلبه قُدسِ خویش پی یافتن ریشه در جنگل بیرون آمده {پیرمرد با زردشت مکالمه دارد}...اما زردشت چون تنها شد با دل خود چنین گفت: چه‌بسا این قدیس پیر در جنگلش هنوز چیزی از آن نشنیده باشد که خدا مُرده است (نیچه، ۱۳۵۲: ۲۱).

فیلم‌نامه تاحدممکن زندگی روزمره را ارایه می‌دهد. لاسلو کراسناهورکایی[۲۱] نویسنده اثر که پیش‌ازاین نیز با تار، در نوشتن فیلم‌نامه *تانگو شیطان*[۲۲] همکاری کرده است، در آثارش جمله‌های بلند مشهور، با ریتم و تکرارهای خاص به کار می‌برد. در این‌جا، بدون آن متن‌ها، فقط ریتم صرف و تکرار را به نمایش می‌گذارد. شاعرانگی خشن اثر زیبایی دارد به دلیل این احساس که تکرار موجودیت برهنه هنوز هم زیبا است. نبض ریتمیک نثر او به ریتم‌های روزمره پیوسته است (Badcoe Hannan,2018: 256).

تکرار روزمرگی با اشاره به ماهیت زندگی که در آثار نیچه وجود دارد، هم‌خوانی دارد. نیچه هم مادام

درگیر اصالت بخشی به زندگی است و تکرار ریتمیک اعمالی که در آن هیچ معنای جز روزمرگی نیست، برایش پوچ است.

در حوزه بینامتنی خوانشی نیز می‌توان، تأثیر نگرش و آثار نیچه را مشاهده کرد؛ نقد اخلاق مسیحی به‌طور غیرمستقیم در فیلم صورت گرفته است که شاید بتوان آن را در تمثال‌سازی پیرمرد تشخیص داد؛ پیرمرد با ظاهر تکیده و رنجور بی‌شباهت به مسیح نیست؛ کم‌حرف و باثبات که سخنان همسایه را یاوه می‌شمارد و خللی در ایمانش برنمی‌انگیزد. درعین‌حال او مردی است که اسب را بی‌رحمانه شلاق زده و گویی در دنیایی که رو به پایان می‌رود بزرگ‌ترین مقصر است؛ اویی که می‌تواند نماینده مسیحیت باشد و زندگی‌اش که در آن صبری مسیح گونه تا سرحد شکنجه به شکل روزانه، تکرار می‌شود، درنظر نیچه این رنج مسیح‌گونه قابل‌تحمل نیست و آن را مخالف با انگیزه‌های صحیح انسان برای رهیابی به خوشبختی می‌داد:

- مسیحیت علیه نوع عالی‌تر انسان تا سر حد مرگ جنگیده است، همه‌ی غریزه‌های بنیادی این نوع انسان را مطرود ساخته...(دجال) (نیچه،۱۳۵۲: ۲۸).
- رنج مسیح‌گونه که با سکوت دوام دارد؛ درصورتی‌که قصد کارگردان ایجاد حس ترحم باشد، به‌خوبی در صحنه‌های مربوط به غذا خوردن پیرمرد به آن دست می‌یابد.
- مسیحیت را دین شفقت می‌نامند؛ ترحم متضاد هیجان‌های نیروبخشی است که بر نیروی احساس زندگانی می‌افزاید: ترحم اثری افسرده‌بخش دارد (دجال) (نیچه،۱۳۵۲: ۳۱)... رحم به‌عنوان افزون‌کننده‌ی بدبختی و در مقام نگهبان هر چیز حقیر، یکی از ابزارهای عمده‌ی پیشبرد انحطاط است. رحم انسان را به نیستی ترغیب می‌کند!...(دجال) (نیچه،۱۳۵۲: ۳۱).

اندیشه آخرالزمانی نیچه نیز می‌تواند، بینامتنی خوانشی باشد که فیلم نماینده آن است و با خدمت گرفتن طبیعت بکر آن را تشدید می‌کند؛ چنان‌که در کتب دینی، آورده شده و آخرالزمان، را با دگرگونی‌های طبیعت توصیف کرده؛ همان‌طور که پیشگو در چنین *گفت زرتشت*، آخرالزمان را وصف می‌کند (به‌خصوص اشاره به خشک شدن چشمه که در فیلم هم رخ می‌دهد):

- ... همه‌چیز پوچ است؛ همه‌چیز یکسان، همه‌چیز رو به پایان! و از تمام تپه‌ها پژواک آمد؛ همه‌چیز پوچ است... آری، آتش نیز از ما به تنگ آمده است. چشمه‌هامان همه خشکیده‌اند. دریا نیز پس رفته است. زمین همه می‌خواهد ازهم دهان باز کند، اما ژرفنا نمی‌خواهد فرو بلعد! (نیچه،۱۳۵۲: ۱۴۹).

در جای‌جای کتاب‌ها و خطابه‌های نیچه می‌توان حمله صریح و بی‌پرده به مسیحیت و اخلاق مسیحی را مشاهده کرد؛ بااین‌حال رویکرد نیچه دینی است گویی او در پی، افکندن آیینی جدید است که در آن ابرمرد، با اصول منوط بر غریزه و ساحت دیوزینوسی[۲۳]، جهان را متحول می‌سازد. همین تضاد، که او در حال تقبیح دین است اما دینی خود ساخته می‌آفریند، امری است که اغتشاشی در آثارش می‌آفریند، ازاین‌رو است که برخی منتقدان گفتار وی در مورد مرگ خدا و گفتارهای دیگرش با بینش نهیلیستی را فراتر از لفظ ظاهری می‌دانند –مرگ خدا، به معنای الحاد نیست بلکه تنها مرگ خدای مسیحی و باورهای نادرست آن است– خداباوری با خلق نگرش دینی جدید از نیچه همچنان در آثار او تداوم دارد؛ دوگانگی که در فیلم بلا تار نیز وجود دارد: مخاطب گاهی گیج می‌شود، عناصر تمثیلی دینی آیا برای طرد، ترکیب شده‌اند و یا برای تقدیس؟!

تحلیل پیش‌متن‌هایی از مضامین دینی و آخر زمانی در فیلم اسب تورین

به‌لحاظ دینی فیلم «اسب تورین» هیچ بیان مستقیم و نقل عینی از متون دینی ندارد؛ تنها در آن قسمت، که کولی پیر به دختر جوان، کتابی هدیه می‌دهد _ احتمالاً کتاب *تورات* است_ و دختر بخش‌هایی از آن را که مربوط به توبه است، می‌خواند:

- در اماکن مقدس تنها اجازه‌ی اعمالی را می‌دهند که مناسب با احترام به پروردگار باشد و هرچیزی که درخور تقدس آن مکان‌ها نباشد، ممنوع است... زمانی که مراسم توبه را به‌درستی به‌جا آورند. برگزارکننده به آن جماعت می‌گوید: پروردگار با شما است! صبح فرامی‌رسد و شب تمام خواهد شد...

در این متن دینی، اهمیت توبه و بازگشت از گناه بیان می‌شود و همچنین به نام توبه می‌توان رستگار شد و از شب گذر کرد. این فراز می‌تواند چون اشاره به گناه انسان (گناه درشکه‌ران در قبال برخورد بی‌رحمانه با اسب) باشد و شاید در معنایی عمیق‌تر به گناه اولیه[۲۴] اشاره دارد که شالوده مسیحیت براساس آن ریخته شده است. داستان فیلم در شش روز می‌گذرد از دیدگاه دینی شش، عددی است که آفرینش زمین در طی آن صورت گرفته است؛ این امر در کُتب مقدس *تورات* و *قرآن* عنوان شده است. در کتاب *سِفر پیدایش*[۲۵] روایت آفرینش عالم توسط خداوند آورده شده است:

- روز اول، زمین خالی و بی‌شکل بود و روح خدا روی توده‌های تاریک بخار حرکت می‌کرد. خدا فرمود «روشنایی بشود» و روشنایی شد... روز هفتم خدا، کار آفرینش را تمام کرد، دست از کار کشید. خدا روز هفتم را برکت داده و آن را مقدس اعلام کرد؛ زیرا روزی بود که خدا پس از پایان کار آفرینش، آرام گرفت (سِفر پیدایش-باب آفرینش)[۲۶].
- همچنین برخی حوادث مذهبی برای مسیح در شش روز رخ داد:
- شش روزی که مسیح، پطرس، یعقوب و برادرش یوحنا را برگرفت و آنان را با خود بر فراز کوهی بلند، به خلوت برد (متی، ۱۷-۲۴: ۵۵).

درصورتی‌که شش را مقدمه‌ای بر هفت بدانیم یعنی با اتمام روز ششم در فیلم، درواقع روز هفتم از راه می‌رسد؛ تعابیر عدد هفت را نیز می‌توان دنبال کرد؛ هفت عدد مقدسی است که در همه‌ی ادیان الهی جایگاه ویژه‌ی دارد؛ در مسیحیت هفت به‌کرات به‌کار رفته است که هفت گناه کبیره و هفت روز رنج مسیح مهم‌ترین کاربرد آن است. رنج «Passion» در الهیات مسیحی اصطلاحی است که به رنج باطنی، الم جسمی و یا مصائب مسیح در هفت روز آخر حیات مسیح (از شام آخر تا مصلوب شدن) اشاره دارد.

- پیلاتس[۲۷]، عیسی را به زندان انداخت، دستور داد تازیانه‌اش زنند... پس عیسی تاج خار بر سر و ردای ارغوانی بر تن بیرون آمد. پیلاتس به آن‌ها گفت: «اینک آن انسان» و سران و کاهنان فریاد برآوردند: بر صلیبش کن! بر صلیبش کن!(یوحنا، ۱۹-۴۰، ۲۸۳).

در فیلم «اسب تورین» سایه رنج و عذاب حضور آن، نماهای بلند و مأیوس‌کننده، فضای خلنگ‌زار و دلگیر، طبیعت خشک و توفنده، سنگینی و سختی محیط خانه، چهره تکیده و خشن شخصیت‌ها، روابط سرد و فاقد روح، نمای درشت چشمان اسبی که به مرگی خودخواسته تن داده است-با نخوردن آب و غذا- و با موسیقی جان‌فرسایی که روح را مصلوب می‌کند؛ عیان است که کارگردان با این اثر نه در پی نمایش رنج که در پی تجربه آن توسط مخاطب است؛ آیا این رنج برای نمایش مشقت‌های انسانی است و اهمیت زندگی و یا برعکس برای نمایش پوچی زندگی و پوچی نمایان در مناسک دینی؛ به‌ظاهر پیرمرد و دخترش در آداب تکراری هرروزه به توافقی بی‌کلام دست یافتند؛ رنجی دینی در سکوت آن‌ها نهفته

است و زندگیشان در صبری شکنجه‌آور و در محیط صومعه مانند به مناسک دینی روزانه برگزار شونده، در دیرها می‌ماند. در نماهای درشت، چهرهِ تکیده پیرمرد که به مسیح می‌نماید، با مجسمه‌ها و تمثال‌های مسیح مصلوب هم‌خوانی پیدا می‌کند (تصویر ۲). حتی فیگور خوابیده وی مخاطب آشنا با هنر مسیحی را به یاد نقاشی «مسیح مصلوب» از آندرئا مانتنیا[۲۸]، هنرمندان ایتالیایی دوره رنسانس می‌اندازد (تصویر ۳).

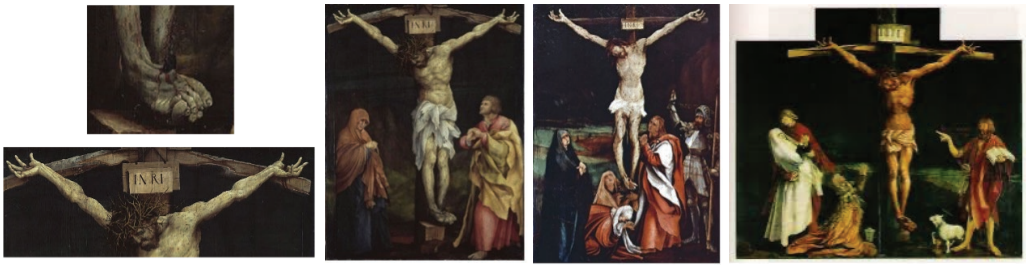
تصویر ۱) نمایی از فیلم و چهره پیرمرد و مجسمه‌ی مسیح مصلوب آندرئا دل وروکیو[۲۹] – قرن پانزدهم – ایتالیا
منبع: گامبریچ، ۱۳۸۵: ۱۲۷

تصویر ۲) نمایی از فیلم، پیرمرد که از خواب برخواسته است و نقاشی مسیح مصلوب از آندرئا مانتنیا–قرن پانزدهم–ایتالیا
منبع: گاردنر، ۱۳۸۷: ۴۱۳

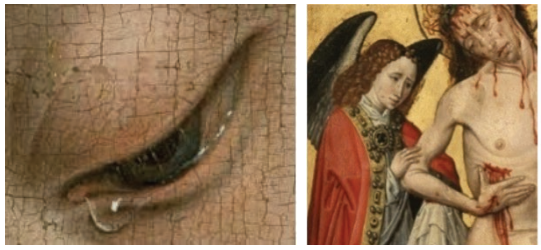
تصویر ۳) Holbein's The Body of the Dead Christ in the Tomb (1520–1522)

بدن مسیح مرده در مقبره (۱۵۲۰– ۱۵۲۰)، از هانس هلباین پسر، انسان را یاد رنج و افسوس در تحمل مشقتی غریب می‌اندازد. ازبین رفتن رابطه بین اعتقاد، جماعت و خدا را نیز در این زمینه شامل می‌کند. یکی از قوی‌ترین تفسیرهای مربوط به نقاشی هولبین را می‌توان در رمان داستایوفسکی با عنوان «ایدیوت» در صحنه مشهوری که شاهزاده میشکین با دیدن این نقاشی می‌گوید که این نقاشی می‌تواند باعث شود فرد اعتقاد خود را ازدست دهد (Selyem,2015:116).

رنج مسیح قرن‌های متوالی بنیان تصویری و شمایلی هنر اروپا را شکل داد؛ رنجی که نیچه آن را مسموم و تلخ می‌داند که باعث ایجاد حس ترحم می‌شود. در نمای نزدیک چهره‌ی مسیح مصلوب و اطرافیانش، ریشه‌های عمیق اندوه و رنج بشری را می‌توان یافت. فقط در سه تابلو از ماتیوس گرونوالد[۳۰]، مسیح مصلوب، غایت حس ترحم را در ما برمی‌انگیزد (تصویر ۴). هنرمندان اروپایی به اشکال مختلف این رنج را نمایش می‌دهند تا ترحمی را برانگیزند که نیچه از آن بیزار بود (تصویر ۵،۶ و ۷).



تصویر۴) مسیح مصلوب از ماتیاس گرونوالد- رنسانس شمال روپا (آلمان)- قرن ۱۶. م. نمای نزدیک نشان از اکسپرسیون رنج و عذاب فرستاده خداوند بر زمین
منبع: گاردنر، ۱۳۸۷: ۴۸۳



تصویر ۵) نقاشی مسیح مصلوب استاد فلمان (روبر کامپن[۳۱])-فلاندر-قرن پانزدهم
منبع: گامبریچ، ۱۳۸۵: ۱۹۵

تصویر ۶) نقاشی سوگواری بر جسد مسیح، هانس مملینگ[۳۲]، رنسانس شمال اروپا، قرن ۱۵
منبع: گاردنر، ۱۳۸۷: ۴۸۰
تصویر ۷) سوگواری بر جسد مسیح از شهر آوینیون، استاد جنوب فرانسه، موزه لوور
منبع: گاردنر، ۱۳۸۷: ۴۸۰

ترحم بیننده در صحنه‌هایی که پیرمرد، سیب‌زمینی را خیلی سریع و داغ، داغ می‌خورد، گویی محکوم به تحمل این وضع است بیش از هر صحنه‌ای برانگیخته می‌شود. صحنه‌ای که کارگردان باحوصله آن را ادامه می‌دهد تا مخاطب را متأثر و یا منزجر سازد (تصویر ۸).

تصویر ۸) نمایی از فیلم «اسب تورین» که پیرمرد، سیب‌زمینی آب‌پز را به‌عنوان غذا، می‌خورد در یک تکرار ترحم برانگیز

امر دینی دیگر در فیلم، دیدگاه آخرالزمانی است؛ این‌که تمام نشانه‌ها، مخاطب را به بحران پایان جهان سوق می‌دهد، پایانی که در آن نور، مهم‌ترین عامل هستی، که آفرینش با آن آغاز شد به تاریکی

می‌گراید. انجیل، معاد را امری یک‌باره معرفی می‌کند:

- «بیدار باشید، زیرا در ساعتی که گمان نبرید، پسر انسان می‌آید»(متی، بیست و چهارم: ۴۴). «زلزلهٔ شدیدی رخ می‌دهد و خورشید مانند پارچه‌ای سیاه، تیره‌وتار می‌گردد و ماه به رنگ خون درمی‌آید» (مکاشفه یوحنا، رویدادهای آخر زمان:۱۲۳۳) «...خورشید تاریک خواهد شد و ماه دیگر نور نخواهد افشاند، ستارگان از آسمان فروخواهند ریخت و نیروهای آسمان به لرزه درخواهد آمد» (متی، ۴۶-۳۲: ۷۶).

نشانه‌های آخرالزمانی در فیلم بلاتار با نماهایی از طبیعت خشک و بی‌حاصل مشهود است. در تاریکی مطلق انتهایی فیلم جهان به پایان می‌رسد و مخاطب با پایانی قیامت‌گونه مواجه می‌شود.

تحلیل پیش‌متن‌هایی از آثار فرمی پیشین کارگردان و دیگر سینماگران در فیلم اسب تورین

تکنیک بلا تار، مستند داستانی است؛ که پیش‌ازاین نیز با این تکنیک در آثار استادان صاحب سبک مواجه شده؛ بیان مستند در فیلم‌های داستانی در سینمای مدرن اروپا از اواسط دهه‌ی شصت فراگیر شد و در اوایل دهه‌ی هفتاد به اوج خود رسید. فیلم‌های سینمای موج نوی آلمان، به‌خصوص آثار الکساندر کلوگه[۳۳] و پیتر فلیش مان[۳۴] و... تأثیر قابل‌توجه بر این پدیده سبکی داشتند، در این دوره کارگردانان، از پس زمینه‌ی واقعی و غیرداستانی فیلم بهره برده و سیستم فاصله‌گذاری برشتی را در قالب «رئالیسم به‌عنوان اعتراض» به‌کار می‌گرفتند. بنابر ایده کلوگه، واقعیت اجتماعی بایستی از فیلتر نگاه و قضاوت صریح شخصی کارگردان بگذرد (بالینت کواچ، ۱۳۹۵: ۲۵).

ازاین‌جهت، متنی که آثار تار، در حوزه آن قرار می‌گیرد، ژانر «مستند داستانی» است. تار سنت‌های سینمای اروپا را با گونه‌ی جدیدی از آگاهی سینمایی درهم می‌آمیزد. بهره‌گیری تار از پلان سکانس (تک‌پلانی که میزان قابل‌توجهی کنش و اطلاعات را در خود جای می‌دهد) برای هماهنگ ساختن حرکت و تدوین بدون کات در قاب، او را با میکلوش یانچو[۳۵] و نیز با سرگئی پاراجانونف[۳۶]، تارکوفسکی[۳۷]، آنگلوپولوس[۳۸] و نیز ساکوروف[۳۹]، چهره‌هایی که نقش‌های اصلی را در سینمای اروپای مرکزی و شرقی ایفاء کرده‌اند، پیوند می هد. به‌رغم این، دیدگاه تار، از آنِ خودش است (والکولا، ۱۳۹۵: ۳۵۹).

لاسلو کراسناهورکایی نویسنده اثر که از نویسندگان نامدار مجارستانی است و پیش‌ازاین نیز با تار، در نوشتن فیلم‌نامه *تانگو شیطان* همکاری کرده است. در نوشتن فیلم‌نامه به نثر رمان‌های خویش ارجاع دارد. وی به نوشتن آثاری طویل و پیچیده شهرت دارد و جمله‌های بلند و قصار نوشته‌هایش منحصر به خود او است. این فضا به شکل بصری در فیلم‌نامه تکرار می‌شود. مضامین جهان شناختی برآمده از توجه به اصالت زندگی انسان بر زمین در سناریو هماهنگ با آثار ادبی کراسناهورکایی است. زیبایی که در نماهای مختلف رؤیت می‌شود، وزش باد که در رقص دور انسان‌ها و طبیعت دیده می‌شود به‌صورت یک تصویر آشکار در هم، یکی می‌شوند و چون یک تمایل ریتمیک به‌صورت متحرک بیان می‌شوند (Badcoe Hannan, 2018: 256).

به‌لحاظ نزدیکی و برداشت فرمی از متن‌های سینمایی، سبک تار، امتداد سبک میکلوش‌یانچو در فیلم‌های متأخرش (به‌ویژه Agnus Dei و سرود سرخ[۴۰]) است. این فیلم‌ها چیره‌دستانه، حرکت‌های متفاوت و ویژه دوربینش را به‌رخ می‌کشند. تکنیک شبه طرح‌واره‌ای یانچو بیشتر بر جایگاه‌های دوربین و صحنه‌های به‌دقت ترکیب‌بندی شده‌ی بلند و سرگردان متکی است که به‌نحوی تحسین‌انگیز فیگورها را با چشم‌انداز یکپارچه می‌گرداند. ایده‌ی گروه پروتاگونیست‌ها[۴۱](قهرمان داستان)، که یانچو آن را به پایان‌های درام‌زایی شده بدل می‌سازد، زاده‌ی سنت «مونتاژ شوروی» است. دراماتورژی[۴۲] یانچو بر نیروهای عظیم

و نوسانات آنی و گذرا تأکید دارد. صحنه‌ها در برداشت‌های به‌غایت طولانی، همراه فیگورهایی پیوسته در حرکت و دوربین‌هایی که مرتباً ترکَ و پَن می‌کنند، تصویر می‌شوند. هر تلاشی برای درک فیلم‌های بلا تار در قالب چارچوب‌های روایی موجود و مشخص، هم چون درک تمثیل‌های سیاسی و انتزاعی یانچو، راه به جایی نمی‌برد. این دو فیلم‌ساز را بی‌اعتمادی به ساختارهای قدرت و شیفتگی پابرجای مجاری به مقاومت به هم پیوند می‌دهد (والکولا، ۱۳۹۵: ۳۴۷).

پیش‌متن فرمی دیگری که فیلم «اسب تورین» وامدار آن است؛ آثار سینمایی، تئوآنگلوپولوس[۴۳] است. این کارگردان یونانی، استاد برداشت‌های بلند به‌ویژه «فیگور در چشم‌انداز» است. در این‌جا «چشم‌انداز» به خیابان‌ها، فضاهای داخلی و هرگونه قلمروی وسیع اطلاق می‌شود. به‌گفته دورنیات، دوربین آنگلوپولوس میان موقعیت‌های مختلف فالوشات و پرسه‌زنی‌های «آزادانه» میان فواصل بسیار دور (چشم‌اندازی با فیگورهایی در دوردست) می‌چرخد؛ این نمونه‌ای از «پیکتوریالیسم» اروپایی و مونتاژ است که در آن زمان بسیاری به ورود شخصیت‌ها به درون قاب و قدم‌زنی‌های با طمانینه‌شان در گستره‌ی قاب درحالی‌که دوربین از پی آن‌ها تَرک می‌کند، اختصاص می‌یابد. همچنین بسیاری از صحنه‌ها با لانگ‌شات آغاز می‌شود و از کلوزآپ پرهیز شده (والکولا، ۱۳۹۵: ۳۵۶).

تار به‌لحاظ استفاده از نماها و حرکات دوربین از پیش‌متن فرمی دیگری نیز بهره برده است و آن آثار سینمایی آندری تارکوفسکی[۴۴] است که در خلق نماهای بی‌بدیل و متمایل به هنر عکاسی، بسیار پیشرو است. وی زمان را بر مبنای اصول حافظه در تماشای فیلم به هم می‌آمیزد و فیلمی به‌دست می‌دهد که گویی نظر به درون دارد و تماشاگر را به چشم ضمیر راوی می‌کشاند. به میزانی که نیروی تصاویر سینمایی قاعده‌وار رمزگان تداوم روایی را درهم می‌شکند (والکولا، ۱۳۹۵: ۳۵۴).

ازسویی، کارگردان، آثار خود را نیز به‌عنوان پیش‌متن‌های مهم، مصرف می‌کند که با منظر بینامتنی خوانشی، قابل‌بررسی است. آن‌چیزی که شاخصه‌ی دنیای سینماگر به‌شمار می‌رود و پیش از «اسب تورین» در آثار دیگرش لحاظ شده است، نحوه‌ی مواجهه با زمان –زمان ویژه‌ی فیلم‌های تار– است. این‌که احساس می‌شود، کاملاً به بُعد زمانی کارهای او چسبیده و آن را لمس کرده، پیش از هرچیز برآمده از نهایت بسط‌یافتگی پلان _سکانس‌ها، (۵۵ پلان برای کل زمان ۱ساعت‌و۵۵دقیقه‌ای در فیلم «نفرین» و ۳۶ پلان برای مدت‌زمان ۲ساعت‌و۲۰دقیقه‌ای فیلم «هارمونی‌های ورکمایستر» و حتی مدت‌زمان بی‌اندازه طولانی «تانگوی شیطان»(۷ ساعت و ۳۰ دقیقه) است. این حس تراکم زمانی، به‌واسطه‌ی آهستگی حرکت دوربین همراه با تنوع نامحسوس فواصل حرکتی آن و البته نهایت کاهش کنش‌ها و دیالوگ‌ها، ایجاد می‌شود (روله،۱۳۹۵: ۴۴۰). در فیلم «اسب تورین» نیز به مدت (۲ ساعت و ۳۴ دقیقه) با پلان_ سکانس‌هایی محدود و بسط یافته مواجه گشته.

در دوره‌ی اگزیستانسیالیستی[۴۵] آثار تار، زمان‌ومکان در خلاء هستند و شخصیت‌ها درگیر مصایب انسانی می‌شوند؛ اینتم در فیلم «تانگو شیطان» وجود دارد به فیلم «اسب تورین» سرایت می‌یابد. همچنین تار از بازیگران آثار سینمایی پیشین خود (پیرمرد و دختر جوان) در «اسب تورین» استفاده می‌کند. فقدان خط داستانی، حضور بازیگران غیرحرفه‌ای، لوکیشن‌های بکر، پلان‌های طولانی و خسته‌کننده، مشابه دیگر آثار سینمایی دوره‌ی اگزیستانسیالیستی وی هست و نشان می‌دهد که این فیلم نیز از سر متن‌های ژانر مستند داستانی و پیش‌متن‌های آثار سینمایی قبلی کارگردان نشأت می‌گیرند.

در بُعد مفهومی نیز زوال و تباهی فیلم‌های دوره‌ی اگزیستانسیالیستی تار، از هم ملهم هستند و جهان فیلم «اسب تورین» همچون تانگوی شیطان، افسرده است و هیچ امیدی را نوید نمی‌دهد. از فیلم «نفرین»(۱۹۸۸)، فیلم‌های تار، سیاه‌وسفید شده و فضا مأیوس آن، پررنگ می‌شود. جوهره هستی‌شناسی و نگاه به دین

به شکل استعاری _ پیش‌متن‌های دینی _در فیلم «تانگوی شیطان» به‌صورت زیر پوست جریان دارند و این پیش‌متن‌ها، که دغدغه‌ای کارگردان است بابیانی‌دیگر به فیلم «اسب تورین» تسریع یافته است. دلبستگی تار به برداشت‌های بلند و چشم‌اندازهای دور و با فاصله؛ همچنین زمان مرده، وزن مفهومی فیلم را می‌افزاید. در این شرایط حرکت دوربین بدیهی‌ترین ابزار است. در فیلم‌های تار حرکت‌های دوربین بسیار انگیزه‌مند هستند، که باعث شده فیلم بیشتر به‌سوی مفاهیم مجرد و متفاوت کارگردان سوق یابد.

تحلیل فیلم «اسب تورین» با رویکرد بینامتنی (دیدگاه خلقی و خوانشی)

در بخش مبانی نظری به انواع مختلف روابط بینامتنی اشاره شد که در این مورد آنها به دو دیدگاه خلقی و خوانشی رجوع داده می‌شود.

زمان که متنی در قالب متن یا متن‌های دیگری قرار بگیرد و آن‌ها به‌نوعی، در خوانش متن موردنظر تأثیرگذار می‌شوند، درواقع به‌نوعی، متن به پیرامتن خود ارجاع می‌دهد؛ برای‌مثال، وجود عکسی از زلزله کرمانشاه در مقاله‌ای با تیتر «کرمانشاه باستانی مظلومانه بغض می‌کند» خود، ارجاعی است به واقعه زلزله‌ی کرمانشاه که تأکیدی بر متن دارد.

بینامتنی قواعد و روابط را به شکل‌های مختلف بیان می‌کند؛ مثلاً زمانی که متنی به گونه یا ژانری که در آن قرار دارد، به‌صورت آشکار یا پنهان اشاره می‌کند، یا از گفتمانی صحبت می‌کند که در قالب آن قرار می‌گیرد، ارجاع متن به گونه یا ارجاع متن به گفتمان صورت می‌پذیرد. این مورد، همان‌چیزی است که اکو بدون ذکر نامی برایش آن را توصیف می‌کند: اثری دربارهٔ ساختارهای خودش و چگونگی ساخته شدنش سخن می‌گوید. تفسیر روابط یا ارجاعات بینامتنی یا هر تعبیر مشابه دیگری که معنای متن، تفسیر و فهم آن را، منوط به رجوع به متن‌های دیگری کند، در این مبحث جای می‌گیرد.

در این مقاله سعی شده است، پیش‌متن‌های فیلم اسب تورین را شناسایی کرده و حدود گونه‌های مختلف ارجاع‌های برون‌متنی را دسته‌بندی کرده. اگرچه در عمل، همپوشی‌ها و موارد بینابین فراوانی به چشم می‌خورد. ارجاع‌های یادشده می‌توانند به شکل مستقیم یا غیرمستقیم صورت پذیرند. درواقع، این خواننده است که این ارجاع‌ها – چه مستقیم چه غیرمستقیم – را تشخیص می‌دهد و درنهایت، به خوانش خاصی از معنای چندلایه‌ی متن می‌رسد. با توجه به مطالب و نمونه‌های یادشده، می‌توان گفت، هرگاه خواننده‌ای بتواند رابطه یا رابطه‌هایی را که متنی را به متن‌ها یا رخدادها و افراد شناخته‌شده پیوند دهند، تشخیص دهد، درک دیگری از متن پیدا می‌کند. به‌این‌ترتیب، فهم هر متنی با توجه به دانش پیشین خواننده، اطلاعات دائره‌المعارفی یا هر نام دیگری که بر روی آن بگذاریم، متفاوت است و درواقع، متن دارای معناها یا لایه‌های معنایی متفاوتی خواهد بود که بخشی از آن مبتنی بر ارتباط آن با متن‌های دیگرِ بیرون از آن است.

پیش‌متن‌های اصلی که در سه قالب، مفهومی، دینی و فرمی یافت شده‌اند؛ دربرگیرندهٔ هم‌پوشانی‌های در روابط برون‌متنی هستند. این امر که مضامین دینی برآمده از دیدگاه‌های نیچه است یا کتب مقدس مسیحی و حتی در ارجاعی دورتر، تاریخ هنر مسیحیت که مملو از برون‌متن‌های دینی است، نشان از هم‌پوشی‌ها دارد.

یکی از اهداف اصلی ارجاعات بینامتنی بلا تار، نمایش تنهای انسان است. این کارگردان می‌گوید، در کنار « مسأله کرامت» و « تنش بین انسان و جهان»، موضوع اصلی فیلم‌هایش تنهایی انسان است. موجود یا موقعیتی وجودی، در یک محیط مادی.

این محیط، هم به‌عنوان واقعیت مشخص و هم جو وجودی، در تجربه تماشاگر چنین برخوردهایی تحقق

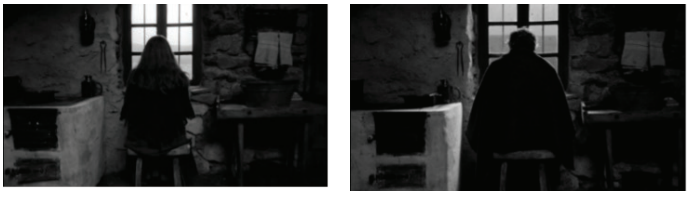
می‌یابد: وقتی در منظر تماشای او از جهان قرار می‌گیریم، وارد جو و مدت‌زمانی می‌شویم که وضعیت او را خاص می‌کند. در فیلم دو شخصیت در زمان‌های مختلف و از منظر متناوب، هریک در سکوت روبه‌روی پنجره می‌نشینند و به افق خیره می‌شوند - یک تپه لخت، که روی آن یک درخت مجزا قرار دارد. آن‌ها بدون ارتباطات به‌نوبه خود برای سکون در این منظر اقدام می‌کنند (Badcoe Hannan ,2018:187).

فیلم‌نامه تار و کراسناهورکایی، یک یکنواختی و تنهایی را در زندگی روزمره نشان می‌دهد. هدف به‌نظر تلفیقی است از دیدگاه‌های فلسفی در مورد نفس زندگی، درعین‌حال که ماهیت زندگی موردسؤال است، به‌صورت هدفمندی این القای پوچی نه‌تنها در روزمرگی بلکه در هستی جهان مطرح است.

اندیشهِ نیست‌انگارانه و آخرالزمانی که در فیلم بلا تار به‌شدت غالب است؛ از مسایل مطرح اندیشه نیچه است؛ نشستن پشت پنجره و سکوت بی‌حاصل و افسرده بین آن‌ها، تلخی اطاعت نکردن اسب که با نخوردن آب و غذا رو به نیستی می‌رود، نیست‌گرایی را فریاد می‌زند. ازسویی نمای تکراری، بلند و کش‌دار، لباس پوشیدن و درآوردن لباس پیرمرد توسط دختر، آب آوردن روزانه دختر در میان طوفان و ریتم کندی که همه‌ی این تکرارها را تحمل‌ناپذیر می‌سازد؛ تکراری بیهوده را نمایش می‌دهد، همچون بیهودگی نشخوار گاو که گدای خودخواستهِ نیچه آن را تعریف می‌کند:

- پس از مرگ خدا، انسان‌های برترِ سعادتی را که دیگر می‌دانند آن دنیایی نیست، به‌عبث در این دنیا می‌جویند. این را «گدای خودخواسته» به ما می‌گوید... او انسان‌ها را موجوداتی می‌داند که مبتلابه کینه‌توزی‌اند، گذشته را تکرار می‌کنند، قدرت هضم و گوارش ندارند و مثل گاو مدام نشخوار می‌کنند ... (نیچه، ۱۳۵۲: ۲۸۸).

در این‌جا زندگی هیچ معنایی ندارد و پوچی چون تماشای دشتی عریان در طوفان که با آهنگ زجرآور و تهی‌کننده‌ی همراه است نمایان می‌شود؛ گویی چون گفته سقراط[۴۶] زندگی بیماری است (آن‌چه فیلم به‌عنوان زندگی نمایش می‌دهد) که امیدی برای شفایش نیست.



تصویر ۹) نمایی از فیلم «اسب تورین» که پدر و دختر روبه‌روی پنجره به تماشا می‌نشینند و چند بار این نما در فیلم تکرار می‌شود

نشانه‌های آخرالزمان در متون مقدس، در ارتباط با طبیعت توصیف شده‌اند؛ در فیلم بلا تار نیز نزدیکی زیادی با طبیعت بکر و خشن احساس می‌شود. لوکیشن خانه‌ای است در زمینی خلنگ‌زار و لم‌یزرع که امید را می‌خشکاند و درواقع تنها نشانه حیات چاه آب نیز بنابر سوق‌یابی به بحران‌های آخرالزمانی، خشک می‌شود. حتی در مرگ خودخواسته اسب که گویی در مواجه با نیچه به رنج انسان بودن، پی برده و به مرگ خودخواسته تن داده است، بحران آخرالزمانی مشهود است که تنها جان‌دار زنده فیلم-به غیر از انسان‌ها- نیز مرگ را برگزیده؛ البته نشانه دیگر نیز قطع صدای موریانه‌ها است که پیرمرد همان شب اول از نشنیدن صدای آن‌ها بعد از ۵۸ سال خبر می‌دهد. این نشانه‌ها با طوفان که سرکشی طبیعت و ناتوانی انسان را می‌نماید و سفر کولی‌ها که جهان را ناامن جلوه داده، گویی هیچ جایی برای پناه بردن نمانده است، و خشک شدن آبِ چاه و حتی سفر کوتاه و بی‌نتیجه پدر و دختر به‌قصد مهاجرت و بازگشت مأیوسانه‌شان، دیدگاه آخرالزمانی فیلم را تشدید می‌کند؛ اما حتی بعد از برگشت هم هنوز امید به

رفع بحران آخرالزمانی هست تا وقتی‌که روز روشن را ناگاه تاریکی دربر می‌گیرد؛ آخرالزمان بی‌شک فرارسیده است؛ این همان نوری است که جهان با آن آفریده شده است:

- در آغاز کلام بود و کلام با خدا بود و کلام، خدا بود؛ همان در آغاز با خدا بود. همه‌چیز به‌واسطه‌ی او پدید آمد و از هر آن‌چه پدید آمد، هیچ‌چیز بدون او پدیدار نگشت. در او حیات بود و آن حیات، نور آدمیان بود. این نور در تاریکی می‌درخشد و تاریکی آن را درنیافت...(انجیل یوحنا- باب اول).

این‌جا است که آخرالزمان هم به معنای ظاهری آن، یعنی فرارسیدن قیامت (از نشانه‌های اصلی آن خاموش شدن خورشید است) و هم به معنای استعاری آن یعنی فقدان خدا نمایان می‌شود و مخاطب دوباره نمی‌داند که آیا بلا تار در حال تقدیس دین است و یا تقبیح آن!

ازاین‌رو تمام داشته‌های فرمی فیلم به‌سمت محتوایی می‌رود که ماهیت زندگی را مطرح می‌کند. وی خواستار نمایش نقش انسان در حیات زمین است. مخاطب را به فکر فرومی‌برد که انسان در هماهنگی با دیگر گونه‌های زیستی چه رفتاری دارد و خود در این میان چه جایگاهی دارد. تار در مصاحبه خود در مورد فیلم، به واژه «کرامت» اشاره می‌کند و می‌گوید: حیوانات، گیاهان و مردم، در کنار هم، معنا می‌یابند. اگر آن‌ها در کنار هم نباشند؛ انسان همواره تسلط و هژمونی احمقانه خود را مسلط می‌داند، پس چیزی که جزیی از کرامت ما است، ازدست می‌دهیم (Badcoe Hannan, 2018: 278).

سینما ازمنظر تار، رسانه‌ای فرمی است و از آن برای نمایش جهانی مجازی بهره می‌برد. همان‌طور که تار در اسب تورین نشان می‌دهد، قابلیت‌های مجازی این جهان را می‌توان کنترل کرد. به‌این‌معنا که سینما یک پنجره (یا درست‌تر، میلیاردها ویندوز کوچک) ارایه می‌دهد که ازطریق آن می‌توان نوع خاصی از جهان را درک کرد، باید آن را به‌عنوان وسیله‌ای برای تولید دیدگاه‌ها درنظر گرفت (Roberts, 2017:88). درنهایت با تحلیل دیدگاه‌های بینامتنی در جداول زیر این مقاله به اتمام می‌رسد.

جدول ۱) بینامتنی خلقی در فیلم «اسب تورین»

پیش‌متن‌های خلقی فیلم «اسب تورین»	منبع پیش‌متن‌های خلقی فیلم «اسب تورین»
روایت داستان نیچه (برخورد نیچه با اسب تورین در ابتدای فیلم).	برگرفته از کُتب مربوط به زندگی‌نامه نیچه
سخنرانی مرد همسایه که در آن، جملات مشهوری از نیچه استفاده شده است؛ مثل اعلام مرگ خدا.	برگرفته از کتاب‌های ***حکمت شادان***، ***چنین گفت زردشت.***
خواندن متنی از کتاب مقدسی که کولی پیر به دختر جوان تقدیم می‌کند.	برگرفته از متن ***تورات*** یا ***انجیل***

جدول ۲) بینامتنی خوانشی در رابطه با نیچه و آثارش

عناصر دینی (ضمنی) در فیلم اسب تورین	منبع پیش‌متن‌های خوانشی در آثار نیچه
ریتم‌های تکراری که صبورانه و آرام دنبال می‌شود و جنبه‌ای دینی می‌یابد. گویی این دو راهبانی ساکن در دیر هستند: لباس پوشیدن پدر توسط دخترش، آب آوردن از چاه توسط دختر.	**آیینی، پوچ‌گرا:** پس از مرگ خدا، انسان‌های برتر سعادتی را که دیگر می‌دانند آن دنیایی نیست، به‌عبث در این دنیا می‌جویند (کتب ***چنین گفت زردشت*** و ***حکمت شادان***)
ایجاد حس ترحم که در صورت انگیزه دینی، یادآور رنج مسیحی است، این حس ترحم با نحو غذا خوردن پیرمرد، نماهای کلوزآپ از چهره تکیده پیرمرد، درماندگی آن‌ها از مهاجرت و بازگشت سریعشان، تحلیل رفتن اسب و نماهای درشت از چهره اسب و... برانگیخته می‌شود.	**آیینی، پوچ‌گرا:** رحم به‌عنوان افزون‌کننده‌ی بدبختی و در مقام نگهبان هرچیز حقیر، یکی از ابزارهای عمده‌ی پیشبرد انحطاط است. رحم انسان را به نیستی ترغیب می‌کند!... انسان نمی‌گوید نیستی بلکه می‌گوید (آن‌سوی این حیات) یا (خدا) یا (زندگی حقیقی)، (بهشت)، (خرید گناهان)... این عبارت‌های معصومانه‌ای که از برداشت دینی- اخلاقی نتیجه می‌شود (کُتب ***چنین گفت زردشت*** و ***حکمت شادان***)
دیدگاه آخرالزمانی و تباهی زندگی روی زمین و پوچی زندگی: هشدارهای پیش‌گویانه‌ی مرد همسایه، خشک شدن چشمه، سفر شتابناک گروه کولی‌ها، بی‌فروغ شدن خورشید در روز.	**آخرالزمانی و پوچ‌گرا:** و دیدم که اندوهی گران بر بشر فراز می‌آید. بهترینان از کارهاشان آزرده شدند. آموزه‌ای پدید آمد و باوری در کناراش: همه‌چیز پوچ است؛ همه‌چیز یکسان، همه‌چیز رو به پایان! و از تمام تپه‌ها پژواک آمد؛ همه‌چیز پوچ است؛ همه‌چیز یکسان؛ همه‌چیز رو به پایان! چنان خشکیده‌ایم همه که اگر آتش در ما افتد (در دمی) خُردوخاکستر خواهیم شد. آری، آتش نیز از ما به تَنگ آمده است. چشمه هامان همه خشکیده‌اند. دریا نیز پس رفته است. زمین همه می‌خواهد از هم دهان باز کند، اما ژرفنا نمی‌خواهد فرو بلعد!(نیچه،۱۳۵۲: ۱۴۹).
پوچی زندگی در تکرار کسالت‌بار و روزمرگی دهشتناک زندگی پدر و دختر، پوچی در نماهایی که پدر و یا دختر روبه‌روی پنجره نشسته و به فضای خالی و خشک دشت طوفان‌زده خیره می‌شوند. یا به تکرارهای که بی‌هیچ شکایتی هر روز تکرار می‌شود. پوچ و شکننده.	**پوچ‌گرا:** ...انسان‌های برتر سعادتی را که دیگر می‌دانند آن دنیایی نیست، به‌عبث در این دنیا می‌جویند... «گدای خودخواسته» انسان‌ها را موجوداتی می‌داند که مبتلابه کینه‌توزی‌اند، گذشته را تکرار می‌کنند، قدرت هضم و گوارش ندارند و مثل گاو مدام نشخوار می‌کنند (نیچه، ۱۳۵۲: ۲۸۸).

جدول ۳) بینامتنی خوانشی در رابطه با عناصر دینی و پایان جهان

عناصر دینی (ضمنی) در فیلم اسب تورین	عناصر دینی و عناصر آخرالزمانی
حضور ضمنی تشابهات مناسکی: ریتم عبادی و تکراری اعمال روزانه همراه با فضاسازی که شکنجه‌آور است. زندگی در سایه قناعت مسیح‌گونه.	آیین‌های دینی بر پایه‌ی مراسم‌ها و سرودهای مذهبی است که در ریتم هماهنگی تکرار می‌شود؛ مثل مراسم عشاءربانی، غسل‌تعمید و... این ریتم فاقد سرزندگی است و در سکوت و احترام برگزار می‌شود.
حضور ضمنی تشابهات دینی: شمایل مسیح‌گونه پیرمرد (چهره‌های تکیده و رنج‌کشیده)، فیلم در شش روز اتفاق افتاده، اشاره ضمنی به آفرینش زمین در شش روز و دیگر وقایع دینی مرتبط با عدد شش. مجازات به‌واسطه گناه و توبه از گناه.	تمثال‌های مسیح مصلوب در هنرهای تجسمی اروپا طی قرون متمادی که نمایش آلام مسیح است. آفرینش زمین در شش روز؛ روز اول، زمین خالی و بی‌شکل بود... خدا فرمود «روشنایی بشود» و روشنایی شد...(سِفر پیدایش-باب آفرینش). پیرمرد به‌واسطه‌ی بدرفتاری با اسب مجازات می‌شود و فیلم سرشار از ناامیدی و سوق یافته به‌سمت بحران است.
اشاره به رنج مسیح و ترحم مسیح‌وار: در فیلم مادام با حس ترحم روبه‌رو بوده، وضعیت نامید کننده پدر و دختر، تنهایی دختر در آن دشت لم‌یزرع، پیری و علیل بودن دست پیرمرد، اسبی که افسرده و رنجور است، غذای ناچیز آن‌ها که بی‌هیچ تنوعی هر روز و شب تکرار می‌شود، سفر بی‌سرانجامشان که آن‌ها را بدان زندگی راهبانه بازمی‌گرداند.	رنج مسیح که به‌واسطه‌ی پاک شدن گناه اولیه، به زمین فرستاده شد و با هدیه جانش (مصلوب شدن) گناه نخست از دامن نسل آدم پاک گشت؛ در هر چهار ***انجیل*** پرداخته شده است و در هنر دینی مسیحیت، از موضوعات اصلی است که به‌وفور ترسیم شده است. و این باور که آدمی را در رنج آفریده‌اند.
عناصر آخرالزمانی: هشدارهای پیش‌گویانه‌ی مرد همسایه، طوفان، نافرمانی اسب، خاموشی صدای موریانه‌ها، خشک شدن چشمه، سفر شتابناک گروه کولی‌ها، بی‌فروغ شدن خورشید در روز.	«بیدار باشید، زیرا در ساعتی که گمان نبرید، پسر انسان می‌آید»(متی، بیست و چهارم: ۴۴). «زلزلهٔ شدیدی رخ می‌دهد و خورشید مانند پارچه‌ای سیاه، تیره و تار می‌گردد و ماه به رنگ خون درمی‌آید»(مکاشفه یوحنا، رویدادهای آخر زمان:۱۲۳۳)«...خورشید تاریک خواهد شد و ماه دیگر نور نخواهد افشاند، ستارگان از آسمان فروخواهند ریخت و نیروهای آسمان به لرزه درخواهد آمد»(متی، ۴۶-۳۲: ۷۶). تاریکی مطلق و پایان جهان.

نتیجه‌گیری

سینما به‌واسطه‌ی وجه التقاطی، بیش از هر رسانه‌ای محمل، رویکرد بینامتنیت است و این امر، در مورد آثار خاص که نگرش‌های فلسفی و هستی‌شناسی دارند؛ دوبرابر می‌شود. «اسب تورین» فیلمی ازاین‌دست، سرشار از اشاره‌ها و صحنه‌های ضمنی است. هر پلان، حقیقت پنهان فلسفی را راهبری می‌کند که از پیش‌متن‌های مختلفی شکل گرفته است. پیش‌متن اصلی این فیلم، به‌خوبی در عنوان فیلم، مشهود است؛ مواجهه «اسب تورین» با فیلسوف نامی آلمانی، نیچه؛ مواجهه‌ای که مخاطب را وارد جهان درشکه‌ران و اسب می‌کند و اندک‌اندک با ریتم یکنواخت زندگی آن‌ها روبه‌رو شده، تأثیر غیرمستقیم برخورد نیچه در زندگی مرد مشهود می‌شود، زندگی یکنواخت با صبری بی‌حد و شکنجه‌وار در اتاقی صومعه‌گونه می‌گذرد.
در این اثر سینمایی پیش‌متن‌های خلقی و خوانشی از سه آبشخور متفاوت برخوردار است:

۱. آثار نیچه که نام و فلسفه کلی فیلم از برخورد وی با «اسب تورین» شکل می‌گیرد (پیش‌متن محتوایی)
۲. متون مقدس مسیحی که به شکل خلقی و خوانشی مورداستفاده فیلم‌ساز قرارگرفته است (پیش‌متن محتوایی)
۳. آثار فیلم‌سازان پیشین و همچنین آثار خود کارگردان (پیش‌متن فرمی)

سه مورد عنوان‌شده بیشتر از دیدگاه بینامتنیت خوانشی مورداستفاده قرار گرفته و در دو یا سه نمونه محدود با دیدگاه بینامتنی خلقی، شاهد حضور متن‌های پیشین در این متن سینمایی هستیم. پیش‌متن‌های مربوط به نیچه و متون مقدس، پیش‌متن‌های هستند که محتوای فیلم را تأمین کرده و پیش‌متن‌های مربوط به فیلم‌سازان پیشین و کارگردان، به‌لحاظ فرمی، با اثر در ارتباط هستند. همچنین بدین‌خاطر که فیلم با روایت برخورد نیچه با «اسب تورین» آغاز شده و نام فیلم و ورود به داستان فیلم با این قضیه در ارتباط است؛ خواه‌وناخواه این پیش‌متن، بیش از دو پیش‌متن دیگر مشهود است و البته ازآن‌جاکه نیچه خود غرق در مسایل دینی و در ستیز با هرآن‌چه مسیحیت، به‌عنوان یک ساختار اخلاقی نماینده آن بود، پیش‌متن‌های دینی به شکل خوانشی رد خود را باقی گذاشته‌اند. در سراسر فیلم با رنجی تحمل‌ناپذیر همراه هستیم و این رنج پیش‌متن خوانشی، رنج مسیحی، ترحم مسیحی و ... هست که پیش‌متن‌های تصویری آن را می‌توان در هنر مسیحی و ترسیمات مربوط به مسیح مصلوب پیگیری کرد.
به‌لحاظ پیش‌متن‌های فرمی، سرمتن فیلم «اسب تورین»، ژانر مستند داستانی است که کارگردانان به نامی چون میکلوش یانچو، سرگئی پاراجانونف، تارکوفسکی، آنگلوپولوس و نیز ساکوروف؛ در این سبک فیلم ساخته‌اند و رد از آثارشان را می‌توان در فیلم تار دید: استفاده از پلان- سکانس‌های طولانی، لوکیشن‌های وسیع و عریان، نحو حرکت دوربین، تدوین در هنگام فیلم‌برداری، استفاده از نابازیگران از پیش‌متن‌های فرمی برگرفته آثار سینمایی فیلم‌سازان دیگر است؛ ازسوی‌دیگر آثار پیشین تار نیز جزو پیش‌متن‌های فرمی این کارگردان است. در جهان فیلم «اسب تورین» هیچ امیدی وجود ندارد و آن‌ها در سکوت آخرین کورسوی هستی را ازدست می‌دهند؛ نوری که زمین خالی و بی‌شکل را روشن کرده است (پیش‌متن داستان آفرینش)، در انتها به خاموشی گرویده (پیش‌متن روایت آخرالزمان)؛ جهانی که نیچه پیش‌ازاین، آن را محکوم‌به فنا کرده بود.

پی‌نوشت‌ها

1. The Turin Horse
2. Béla Tarr
3. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
4. Julia Kristeva
5. Tzvetan Todorov
6. Intertextuality
7. Polyphonic
8. Geno-texte
9. Pheno-texte
10. Roland Gérard Barthes

۱۱. متن نویسا یک ساختار نیست، بلکه نوعی ساختاردهی است که در آن، خواننده دیگر مصرف‌کننده نیست، بلکه مولّد متن است. متن نویسا به‌دلیل تکثر فوق‌العاده آن، هرگونه نقد یا فرازبان را، هرگونه مقوله یا تفسیر بعدی را که بخواهند متن را پوشش دهند ناکام می‌گذارد. متن‌های خوانا، ابژه‌هایی تمام شده‌اند: محصول هستند نه فرایند تولید. روایت خوانای کلاسیک اساساً نظمی منطقی- زمانی دارد.

12. Laurent Jenny
13. Michael Riffaterre
14. The Turin Horse
15. Friedrich Wilhelm Nietzsche
16. Friedrich Wilhelm Nietzsche

۱۷. آثار نیچه وجه پنهان و کم‌مایه از اهمیت به نژاد را در خود داشت؛ چنان‌که در دوره بیماری و بعد آن‌وقتی خواهرش، مسئول چاپ و نشر آثارش شد، از این اندک توجه، سوءاستفاده کرد. الیزابت فورستر-نیچه که یک ملی‌گرا و یهودستیزِ آلمانی بود. الیزابت در شماری از آثار و نامه‌های نیچه دست بُرده بود. در مراسم تدفین الیزابت در سال ۱۹۳۵، هیتلر و جمعی از مسئولان عالی‌رتبه آلمان حضور یافتند.

18. Thus Spoke Zarathustra
19. The Gay Science

۲۰. خدا سرودی: اشاره به تورات که می‌گوید «به آنان آرامش ابدی ببخش» نیچه می‌گوید: «به خداوند آرامش ابدی ببخش»

21. László Krasznahorkai

۲۲. رمان تانگو شیطان اثر لاسلو کراسناهورکایی

23. Dionysus

24. آدم با خوردن میوه‌ممنوعه، مرتکب نخستین گناه شد و به‌موجب آن سقوط کرد؛ اما برای جبران گناه توبه کافی نبود و نیاز به پرداخت کفاره و فدیه‌ای؛ کسی می‌بایست مجازات گناه بشر را متحمل گردد. او می‌بایست از گناه مبرا باشد تا بتواند برای گناهکاران، جان بدهد. چون بشر نمی‌توانست چنین رهاننده‌ای را مهیا کند زیرا همه از نسل آدم بودند و آلوده به گناه، پس خدا پسر خود را فدیه کرد تا بشریت را از زیر بار مرگ روحی و قهر خدا نجات بخشد. هرکسی که به دنیا می‌آید با باری از میراث گناه آدم پا به جهان می‌گذارد ولی با ایمان به صلیب و تعمید گناهانش پاک می‌شود.

۲۵. سِفر در عبری به‌معنی «کتاب بزرگ» یا «برشیت» است. نخستین بخش از کتاب مقدس عبری مشتمل بر پنجاه فصل و نخستین کتاب از اسفار پنج‌گانه یا تورات است.

۲۶. در قرآن نیز عالم در شش روز خلق شده است: «پروردگار شما آن خدایی است که آسمان‌ها و زمین را در شش روز خلق کرد، آنگاه بر عرش (فرمانروایی) قرار گرفت، روز را به پرده شب (و به‌عکس) در پوشاند که با شتاب در پی آن پوید. خورشید، ماه و ستارگان را مسخّر فرمان خود آفرید...»(سوره اعراف: آیه ۵۴).

27. Pontius Pilatus
28. Andrea Mantegna
29. Andrea del Verrocchio
30. Matthias Grünewald

31. Robert Campin
32. Hans_Memli
33. Alexander Kluge
34. Peter Fleischman
35. Miklós Jancsó
36. Sergei Parajanov
37. Andrei Arsenyevich
38. Theo Angelopoulos
39. Alexander Nikolayevich Sokurov
40. Red Psalm
41. Protagonist
42. Dramaturgie
43. Theo Angelopoulos
44. Andrei Arsenyevich
45. Existentialism

فهرست منابع

- آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.
- *اناجیل اربعه*، ترجمه تفسیری فارسی، تهران: انجمن ترجمه و پخش کتب مقدسه. بی‌تا.
- سوسور، فردینان (۱۳۸۸)، *درس زبان شناسی عمومی (بخش متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، لارنس کهون)*، ترجمه مهتاب بلوکی، تهران: نشر نی.
- شولته، گونتر (۱۳۹۱)، *این است نیچه: تفسیری بر آثار نیچه*، ترجمه سعید فیروز آبادی، تهران: انتشارات ثالث.
- طاهری، سعیده و کریمی، بابک (۱۳۹۵)، *بلا تار: مجموعه مقالات، مقاله (سبک در سال‌های اولیه سینمای بلا تار: آندراش بالینت کواچ)*، ترجمه مسعود ناسوتی، تهران: نشرشور آفرین
- طاهری، سعیده و کریمی، بابک (۱۳۹۵)، *بلا تار: مجموعه مقالات، مقاله (زیبایی شناسی اکسپرسیونیسم بصری: یارمو والکولا)*، ترجمه سعیده طاهری و بابک کریمی، تهران: نشر شورآفرین.
- طاهری، سعیده و کریمی، بابک (۱۳۹۵)، *بلا تار: مجموعه مقالات، مقاله (به تصویر کشیدن فیگور انسانی در میان چیزها: سیلوی روله)*، ترجمه سعیده طاهری و بابک کریمی، تهران: نشر شورآفرین.
- غیاثوند، مهدی (۱۳۹۲)، «سیمای تأویل در آیینه بینامتنیت کریستوایی»، *حکمت و فلسفه*، سال نهم، شماره (۳)، صفحه‌های ۱۱۴-۹۷.
- کریستوا، ژولیا (۱۳۸۹)، *فردیت اشتراکی: یک درآمد، پنج گفت‌وگو، یک سخنرانی*، گردآوری و ترجمه: مهرداد پارسا، تهران: روزبهان.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*، تهران: فکر روز.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت (نظریه‌ها و کاربردها)*، تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸)، «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره (۱۲)، صفحه‌های ۷۳-۹۴.
- نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۵۲)، *چنین گفت زردتشت*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگاه.
- نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۷۵)، *فراسوی نیک و بد*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: انتشارات خوارزمی.
- نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۷۷)، *حکمت شادان*، ترجمه جلال آل‌احمد، سعید کامران و دیگران، تهران: جامی
- نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۶)، *این است انسان*، ترجمه سعید فیروزآبادی، تهران: نشر جامی.
- نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۶)، *شامگاه بتان*، تهران: نشر پرسش

- Hannan adcoe, Nicky, 2018, “A Cosmic Wirtschaft”: Mood, Materiality and “Metacommunication” in the Cinema of Béla Tarr [Ágnes Hranitzky, Míhaly Víg, and Laszlo Krasznahorkai] (1987–2011), University of Sydney.
- Roberts, Phillip, 2017, Control and Cinema: Intolerable Poverty and the Films of Béla Tarr, 69–93, University of York / National Media Museum,Bradford.
- Selyem, Zsuzsa, 2015, How Long and When: Creatures in the Turin Horse, ACTA UNIV. SAPIEN–TIAE, FILM AND MEDIA STUDIES.

منابع تصویری

- گاردنر، هلن (۱۳۸۷)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگاه.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۸۵)، *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.

Received: 2019/12/18
Accepted: 2020/04/18

A Research on Movie of "The Turin Horse" with an Intertextuality Approach (Creator & Reading Viewpoints)

Sara Sadeghinia, Assistant Professor, Faculty of Art, Damghan University
Najibeh Rahmani, PhD Student, Art Research, University of Tehran

Abstract

Cinema as a narrative medium has the human thoughts and concepts more than any media in the contemporary times; moreover, this medium has been influenced by other media such as literature, philosophy, politics, theater, visual arts, and so on due to its eclectic nature; in fact, the cinematic works are the texts that are affected by other text fields. Thus, an intertextuality approach can help identify the constructive pre-texts in the cinematic works well. An intertextuality theory states that any text has been created based on its previous texts. No text is produced or even received completely independently. The texts can appear through communications; as a result, each text has a sign of other texts in itself and a new text is created during these intertextual relationships. This theory was created by Julia Kristeva and was developed by the viewpoints of the thinkers such as Barthes, Genette, and Gifator. The Turin Horse focuses on a pair of impoverished potato farmers, father and daughter, and their horse (stated by the narrator, literally or metaphorically to be the same one seen by Nietzsche) living in a post-apocalyptic society in which a violent wind blows unremittingly. They live out an arduous and repetitive existence defined by nihilistic despair; they often take turns sitting by the window alone. The horse is increasingly uncooperative, refusing to leave the property or eat and drink. A neighbor visits to trade some goods; he claims the neighboring town has been destroyed and blames the apocalyptic scenario on both God and man. Later, a band of gypsies arrives and drains the farmers' well of water. The father decides they must abandon the farm; the two pack and depart with the horse behaving uncharacteristically well, but return home and unpack shortly after leaving for unspecified reasons. They remove the horse's reins and shut it in the barn. The world then plunges into absolute darkness; the two try lighting lamps but find they quickly extinguish, even the coals. The next day, the winds can no longer be heard inside the house. Now subsisting on raw potatoes, the daughter refuses to eat or talk, seemingly resigning to her fate. The father appears to follow, not finishing his potato and sitting with his daughter in silence. The movie "The Turin Horse", the latest work of Béla Tarr, Hungarian director, is an intertextual work that severely affects the viewers through its complex dimensions. This excellent and distinct movie in terms of the idea and form has been created under the influence of other texts. This paper tries to analyze the effective pre-texts in a cinematic outstanding work by the intertextuality approach. The present research, in which the data have been collected in terms of the analytical-descriptive research method based on an intertextuality approach and as a document, looks at one of the most distinctive contemporary cinematic works by the creator and reading viewpoints in the intertextuality field.

Keywords: The Turin Horse, Béla Tarr, Intertextuality, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Apocalypse