تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۰۳
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۱

مهیار شاهمرادی[۱]، محمد هاشمی[۲]

مطالعه ملال هایدگری در سینمای بلاتار؛ مطالعات موردی: «تانگوی شیطان» و «اسب تورین»*

چکیده

ملال در فلسفه‌ی هایدگر به‌عنوان یک حال شناخته می‌شود که در دازاین بروز پیدا کرده و به حال‌وهوا بدل می‌شود. حال‌وهوایی که انسان به‌طورمداوم سعی می‌کند با استفاده از ابتذال و درگیری‌های روزانه از آن فرار کند. حال‌وهوایی که نوع عمیق آن می‌تواند به‌مانند پروا، مفهوم هستی را به انسان عرضه کند. هایدگر سه نوع ملال را معرفی می‌کند که دو ملال ابتدایی آن، برخلاف نوع سوم، سطحی و قابل‌ایجاد در انسان است ولی ملال نوع سوم نوع عمیق آن است و قابل‌ایجاد دریافت حال فرد نیست. هایدگر هم‌چنین بیان می‌کند که هر سه نوع این ملال‌ها در یکدیگر سیال هستند و ازاین‌طریق می‌توان از نوعی به نوع دیگر رسید. در این پژوهش، فرض بر این است که بلاتار با ایجاد دو نوع اول ملال در دو فیلم با استفاده از کیفیت‌های تصویری مانند: قاب‌بندی، حرکات دوربین و غیره، اقدام به برقرار کردن الگوهای ملال هایدگری و ازمیان برداشتن ابتذال و درگیری‌های روزانه‌ی مخاطبین می‌کند تا ملال عمیق (نوع سوم) را در آثار خود ایجاد کرده و به‌این‌طریق مفهوم هستی را به مخاطبان فیلم عرضه کند و آنان را باوجود خویش روبه‌رو سازد. در طی روند بررسی، الگوهای هایدگر برای ملال‌زده‌شدن دازاین تحلیل شد که درنتیجه، الگوهایی برای تحلیل ملال در فیلم به‌دست آمد تا ازطریق آن آثار بلاتار را بررسی کنیم. ازمیان آثار بلاتار دو فیلم «تانگوی شیطان» و «اسب تورین» به‌دلیل واجد بودن الگوهای عیان ملال انتخاب شدند. پس از تحلیل و بررسی این دو اثر مشخص شد که ازآنجاکه مشخصه‌ی اصلی لحظات ساختاری ملال، انتظار است و به این انتظار پاسخ داده نمی‌شود، فقدانی به‌وجود می‌آید که با استفاده از پوچی موقعیت، پوچی وجودی را خلق می‌کند. این پوچی وجودی باعث ایجاد ملال وجودی می‌شود که برای پاسخ دادن به این نوع ملال، مخاطب ناچار می‌شود به هستی خود توجه کند.

واژگان کلیدی: هایدگر، ملال، بلاتار، انتظار، تانگوی شیطان، اسب تورین.

* مقاله‌ی حاضر از پایان نامه‌یکارشناسی‌ارشد مهیار شاهمرادی در رشته‌ی سینما استخراج شده است که به‌راهنمایی جناب محمد هاشمی، با نام «واکاوی حس ملال در آثار آندری تارکوفسکی و بلاتار ازمنظر مارتین هایدگر» در دانشگاه‌سوره دفاع شد.

[۱] کارشناسی‌ارشد سینما، دانشکده‌هنر، دانشگاه‌سوره، تهران، ایران.
E-mail: Napoli1769@yahoo.com

[۲] دکترای تخصصی فلسفه هنر، دانشکده‌حقوق، الهیات و علوم‌سیاسی، واحد علوم‌وتحقیقات، دانشگاه‌آزاداسلامی، تهران، ایران.
E-mail: Mh7poetica@gmail.com

۱. مقدمه

ملال موضوعی اساسی در عصر حاضر است چراکه همان‌طور که هایدگر نیز در نظریاتش اشاره می‌کند، فرار مداوم انسان امروز از ملال‌های سطحی، باعث شده است که او و جامعه‌ی او دایم در محاصره‌ی ملال عمیق باشد. فیلم‌سازان بسیاری چون نوری بیلگه جیلان، سای مینگ لیانگ، آندری تارکوفسکی، عباس کیارستمی و... یا آن را در آثار خود نشان داده‌اند و یا سعی کرده‌اند حال‌وهوای آن را در مخاطب خود ایجاد کنند. بلاتار نیز فیلم‌سازی است که تمام آثارش با ملال پیوندی عمیق دارد. نکته‌ای که در مورد فیلم‌های بلاتار می‌توان مشاهده و درک کرد این است که فیلم‌های او هم مخاطب را ملال‌زده می‌کند و هم او را از ملالی[۱] که به آن دچار است، آگاه می‌سازد که این آگاهی در مورد جهان فیلم‌هایش هم مصداق دارد و شامل ملال شخصیت‌ها نیز می‌شود. پس درواقع می‌توان گفت که ملال در آثار تار عیان است. ملال تار نقادانه و خشن و گستاخانه است. تار در یک مصاحبه‌ی خود از این رویکردش این‌گونه دفاع می‌کند: «دقیقاً همین گستاخی است که به مخاطبانشان کمک می‌کند در هر چیزی آن‌چه را کشف کنند که بیننده‌ی گرفتار در گوناگونی و روزمرگی از درک آن عاجز است.»(کواچ، ۱۳۹۵: ۲۱۷). ازطرفی نگاه بلاتار[۲] به جهان (مانند هایدگر)[۳] نمودی پدیدارشناسانه[۴] دارد که این نکته دست ما را برای بررسی پدیدارشناسانه‌ی ملال[۵] در آثار او باز می‌گذارد: «ما فقط واقعیت را نشان دادیم. بعد فیلم‌های دیگری ساختیم، ولی حس کردیم مشکل فقط اجتماعی نیست، بلکه هستی‌شناسانه است» (بالارد، به نقل از بلاتار، ۱۳۹۵). حال ما باوجود چنین ویژگی‌هایی می‌توانیم سینمای تار را با الگوی ملال پدیدارشناسانه‌ی هایدگر ازحیث مفاهیم تصویری تحلیل کنیم و به چند پرسش اساسی پاسخ دهیم:

۱. بلاتار چگونه با استفاده از تکنیک‌های تصویری سینما ملال نوع اول را در مخاطب خود ایجاد می‌کند؟
۲. بالاتار چگونه با استفاده از تکنیک‌های تصویری سینما ملال نوع دوم را در مخاطب خود ایجاد می‌کند؟
۳. بلاتار چگونه در آثارش به ملال نوع سوم اشاره کرده و مخاطب را از آن آگاه می‌کند؟

شیوه‌ی پیشروی ما در این مقاله به این صورت خواهد بود که ابتدا در چارچوب نظری به بررسی انواع ملال در دیدگاه هایدگر خواهیم پرداخت سپس به بررسی تمام حرکت‌های دوربینی که بر تصویر تأثیرگذار هستند، خواهیم پرداخت. تمامی این حرکت‌های دوربین در برداشت بلند تعریف می‌شوند. در ادامه، تحلیلمان را با بررسی مبحث ترکیب‌بندی و کادربندی قاب‌های بلاتار در دو فیلم موردبررسی به انتها برده و نتیجه‌گیری می‌کنیم.

با جست‌وجو در سامانه‌های ایرانداک، کتابخانه دانشگاه‌های سوره و هنر و سایت‌های پرتال جامع علوم‌انسانی و نورمگز نتایج زیر به‌عنوان پیشینه تحقیق به‌دست آمدند:

۱. شایقی، حسین. (۱۳۹۶). واکاوی تأثیر فلسفه ملال در زیبایی‌شناسی سینمای روی اندرسن[۶] با ارجاع به سه‌گانه انسانیت. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سینما، دانشگاه‌هنر تهران، دانشکده‌سینماوتئاتر.

در این پژوهش گرچه آقای شایقی مبانی نظری خود را براساس نظرات لارس اسونسن[۷] استوار می‌سازند اما در بخش تحلیل پایان‌نامه، تأثیر نظرات متفکرین دیگر مانند آرنت[۸] و آدورنو[۹] در باب ملال چشمگیرتر است.

2. Çağlayan, O, E. (2014). Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, Canterbury, UK: University of Kent

در این پژوهش فلسفی، امره چاگلایان[۱۰] به بررسی ملال تصویری در آثار فیلم‌سازان مختلف می‌پردازد. او

در این پژوهش مفهوم سینمای کند[11] را مطرح می‌کند و با مطرح کردن نظرات مختلف منتقدین سینما و با استفاده ازنظریات پدیدارشناسانه فلاسفه‌ی مختلف (ازجمله هایدگر) به بررسی سینمای بلاتار، سای مینگ لیانگ[12] و نوری بیلگه جیلان[13] پرداخته و اشارات کوچکی هم به تارکوفسکی[14]، به‌عنوان یکی از بزرگان سینمای کند دارد.

3. Çağlayan, O, E. (2013). The Aesthetics of Boredom: Slow Cinema and the Virtues of the Long Take in Once Upon a Time in Anatolia. Canterbury, UK: University of Kent

در این مقاله امره چاگلایان به بررسی زیبایی‌شناسی ملال با تأکید بر سینمای کند و برداشت بلند (۱۵) در فیلم «روزی روزگاری در آناتولی»[16] بیلگه جیلان می‌پردازد. این مقاله در بسیاری موارد از رویکرد فلسفی خود فاصله گرفته و به حریم روان‌شناسی وارد می‌شود و حجم بالایی از مقاله‌ی ایشان به اشارات مصادیق ملال در سینماهای دیگر صرف می‌شود.

4. Çağlayan, O, E. (2018). Poetics of slow cinema: nostalgia, absurdism, boredom. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

امره چاگلایان پژوهش‌های خود را تحت‌عنوان «سینمای‌کند» منسجم می‌کند که مباحثی مانند: پوچ‌گرایی و نوستالژی و ملال را شامل می‌شود. می‌توان گفت آقای چاگلایان چیزی بر پژوهش‌های سابق خود در مورد ملال نمی‌افزاید و حتی مطالعات موردی ایشان نیز نسبت به سال ۲۰۱۴ تغییر چشمگیری نمی‌کند.

5. Hannan, N, B. (2018) "A Cosmic Witchcraft": Mood, Materiality and "Metacommunication" in the Cinema of Bé la Tarry [Agnè s Hranitzky, Mihaly V*í*g, and Laszlo Krasznahorkai] (1987–2011). Sydney, Australia: University of Sydney.

در این پژوهش فلسفی، نیکی هانان[17] به‌طورمفصل به مباحث فلسفی هایدگر هم‌چون ملال عمیق[18] و یافت حال[19]، سکنا گزیدن[20] و گشودگی می‌پردازد اما به انواع دیگر ملال و جایگاهش در گشودگی تصویری اشاره‌ای نمی‌کنند. باوجود آنکه مبانی نظری پژوهش هانان بر نظریات هایدگر استوار است، بررسی و تحلیل ایشان در بسیاری موارد استوار بر نظریات آدورنو صورت گرفته است.

6. Mohamed, F, N. (2017). A study of Bé la Tarr's film aesthetics based on Heidegger's phenomenology / Fauzi Naeim Mohamed. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, Kuala Lumpur, Malaysia: University of Malaya.

در این پژوهش فلسفی که توسط فوزی نعیم[21] در دانشگاه‌مالزی انجام پذیرفته است، مطالعه‌ای پدیدارشناسانه‌ای بر زیبایی‌شناسی سینمای بلاتار محقق می‌شود. ملال در پژوهش ایشان جای بسیار کوچکی دارد.

درنهایت می‌توان گفت که تمام پژوهش‌های پیش‌گفته فلسفی بوده‌اند تا سینمایی و البته در رویکرد خود نیز نتوانسته‌اند استقلال خود را از روان‌شناسی حفظ کنند. به‌تقریب می‌توان گفت که همه‌ی پژوهش‌های صورت‌پذیرفته فقط به بررسی «ملال عمیق» حاصل از این فیلم‌ها می‌پردازند و هیچ‌کدام در نظریات هایدگر که «سه نوع ملال» را مطرح می‌کند، دقیق نشده‌اند و فقط به بعضی از قسمت‌های نظریات او در مورد ملال پرداخته‌اند. درواقع پژوهش‌های صورت گرفته به نظریات هایدگر درباره‌ی هستی[22] بیشتر توجه داشته‌اند تا نظریات وی در مورد ملال هستی‌شناسانه. با توجه به موارد فوق‌الذکر می‌توان عنوان کرد که پژوهش حاضر اولین پژوهش سینمایی بر آثار بلاتار با رویکرد ویژه‌ی این پژوهش است.

روش تحقیق این مقاله کیفی است و داده‌ها به‌صورت توصیفی- تحلیلی با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای، سایت‌ها و دیدن فیلم‌ها جمع‌آوری شده است.

۲. چارچوب نظری

هایدگر در کتاب مفاهیم بنیادین متافیزیک[۲۳]، ملال عمیق را که در دازاین[۲۴] به پیش‌آمده و عقب می‌کشد، به مِهی خاموش تشبیه می‌کند (Heidegger,1995). او در متن یکی از کلاس‌هایش در دانشگاه‌فرایبورگ تحت‌عنوان «متافیزیک چیست؟»[۲۵] ملال را به «مهی پوشاننده»[۲۶] تشبیه کرده است که همه‌کس و همه‌چیز را در بی‌تفاوتی[۲۷] فرومی‌برد (Heidegger,2001). ملال در زبان‌آلمانی به‌معنی زمان طولانی [یا زمان‌گذراندن طولانی] است و ازطرفی معنی دلتنگ‌شدن می‌دهد. ازنظر هایدگر ملال عمیق از این دریچه، یک نوع دل‌تنگ شدن[۲۸] است (Heidegger,1995). درواقع ملال یکی از انواع حال‌های دازاین است که در حالمندی دازاین به‌وسیله‌ی یافتِ‌حال مانند ترس، شادی و ...به‌وقوع می‌پیوندد. اینوود می‌نویسد: «چنین حال‌وهوایی از جهانی‌بودن[۲۹] جهان پرده برمی‌دارد و در مقابل آن، معمولی بودن جهان در زندگی روزمره[۳۰] فاقد چنین خصوصیتی است. هایدگر چنین حال‌وهواهایی را (دست‌کم مواردی را که کم‌تر افراطی‌اند، به‌مخصوص ملال و خوف[۳۱] را منابع مهمی برای بصیرت فلسفی می‌داند»(اینوود، ۱۳۹۵: ۱۳۴). درواقع این‌گونه حال‌وهواها دارای این ظرفیت هستند که انسان را نسبت به هستی‌ای که دارد و جهانی که در آن زیست می‌کند، آگاه کند. هایدگر در نظریات خود بارها بیان می‌کند که دازاین بودن انسان است که باعث ملال‌زده‌شدن او می‌شود. ویژگی‌ای که حیوانات، گیاهان و موجودات جان‌دار و غیرجان‌دار فاقد آن هستند. «می‌توان تحریک‌پذیری حیوانات را کاهش داد ولی آن‌ها گرفتار ملال نمی‌شوند». (اسونسن، ۱۳۹۷: ۳۷). ملال از زمان نشأت می‌گیرد. این جمله‌ی قاطع هایدگر در باب ریشه‌های حال ملال است. ما زمان را می‌گذرانیم تا بر آن غلبه کنیم، چراکه در ملال، زمان طولانی می‌شود. (Heidegger, 1995: 80). اما ملالی که هایدگر به آن اشاره می‌کند زمان متعارف نیست بلکه منظور، زمان‌مندی[۳۲] دازاین است و به‌همین‌دلیل گذراندن زمان ملال را ازبین نمی‌برد.

۲/۱. انواع ملال

مارتین هایدگر ملال را به سه دسته تقسیم می‌کند که براساس عملکردی که زمان در دازاین (که زمان‌مند است) دارد و فرم‌های ساختاری‌ای که هایدگر مشخص می‌کند، دسته‌بندی می‌شوند: ملال نوع اول، ملال نوع دوم، ملال نوع سوم یا ملال عمیق.

۲/۱/۱. ملال نوع اول

هایدگر از این نوع ملال با نام ملال سطحی یاد می‌کند. او در کتاب مفاهیم بنیادین متافیزیک، برای توضیح دادن ملال سطحی یا ملال نوع اول از مثال انتظار برای رسیدن قطار استفاده می‌کند.[۳۳] در این ملال، در درون دازاین جنگی بروز می‌کند که ما برای جلوگیری از کندی زمان که به شکل «کش آمدن زمان[۳۴]» بروز می‌کند، ترتیب می‌دهیم چراکه ملال، ما را «در برزخ نگه می‌دارد»[۳۵]. ما علیه این خلاء[۳۶] می‌جنگیم .(Heidegger, 1995: 79)

هایدگر ملال را ساختارمند معرفی می‌کند و برای بروز آن دو لحظه‌ی ساختاری را ضروری می‌داند: لحظه‌ی

تهی شدگی[۳۷] (رهاشدن در تهی بودگی یا خلأ) و لحظه‌ی ماندن یا نگه داشته شدن در برزخ[۳۸].(Heidegger, 1995: 79)

به این دلیل زمان برای ما کش می‌آید که ما این حس را داریم که «زمانی نداریم» چراکه این‌زمانی است که ما می‌خواهیم به بردگی روزانه (کار، سرگرمی و...) اختصاص دهیم، درنتیجه گذراندن زمان برای ما «دلپذیر نیست» و دوست نداریم آن را سپری کنیم. به‌بیان‌دیگر حسی از «معطل شدن» به ما دست می‌دهد. درنتیجه به تکاپو می‌افتیم و با کارهای بیهوده به وقت‌کشی رو می‌آوریم و سعی می‌کنیم خود را با هر هستنده ای[۳۹] که در اطرافمان است درگیر کنیم و زمان کش آمده را بگذرانیم. گرچه این گذراندن زمان، به دلایلی که ذکر شد، به‌هیچ‌وجه برای ما دلپذیر نیست اما درواقع ما تلاش می‌کنیم با گذراندن زمان خود را از چیزی دلخواه خودمان پرکنیم. در این مرحله است که وارد لحظه‌ی ساختاری دوم می‌شویم. چون زمان کش می‌آید و این هستنده‌ها در بستر زمان‌مندی دازاین است که ممکن شده‌اند، تمامی هستنده‌ها از ما روی می‌گردانند و ما نمی‌توانیم با هیچ هستنده‌ای خود را درگیر کنیم. در این لحظه است که ما دچار نوعی پوچی می‌شویم چون نمی‌توانیم خود را با هستنده‌های اطرافمان پر کنیم و درنتیجه ملول می‌شویم .(Heidegger, 1995: 79)

۲/۱/۲. ملال نوع دوم

هایدگر در این نوع ملال یک مهمانی را مثال می‌زند.[۴۰] در این مرحله برعکس نوع اول ملال اتفاق دیگری می‌افتد. شما حس ملال‌زده شدن می‌کنید درحالی‌که هیچ‌چیز ملال‌انگیزی وجود ندارد. همه‌چیز مطابق مطلوب است. در این مرحله، خود پوچی[۴۱] اتفاق می‌افتد. تمام زمان ما به «حال» و حتی از آن‌هم فشرده‌تر، «الان» تقلیل می‌یابد. ما در بستر زمان ایستا، خودمان را برای اطراف ترک می‌کنیم[۴۲] و سپس خودمان را رها می‌کنیم[۴۳] و درنتیجه‌ی این‌که زمان‌مندی از خودمان نشأت می‌گیرد، زمان هم ما را به حال خود رها می‌کند(Heidegger, 1995).

به بیان بهتر ما باید در زمان «الان» چیزی را برای پرکردن خود بیابیم چراکه با تهی‌کردن خودمان باعث شده‌ایم تاریخ‌مندی‌مان[۴۴] از کار بیافتد که درنتیجه افق آینده‌ی دازاین بسته می‌شود و ازطرفی‌دیگر راهی به گذشته نخواهیم داشت (Heidegger, 1995).

درواقع در ملال نوع دوم، زمان به‌واسطه‌ی حبس گذشته، بستنِ آینده و انبساط حالِ حاضر ما را به حال خودمان می‌گذارد. توقف اکنون است که عنصر ملال‌آور را تشکیل می‌دهد و بدین‌سان آن‌چه دازاین را ملول می‌کند از خودِ او نشأت می‌گیرد (ویس، ۱۳۹۷: ۲۸۶). به‌عبارتی دازاین، دیگر توانایی بودن در آینده و یا گذشته‌ی خود را ندارد و همه‌چیز در یک حال ایستا متوقف شده است و این ملال، از ملال نوع قبلی عمیق‌تر است.

۲/۱/۳. ملال نوع سوم (ملال عمیق)

ملال نوع سوم از دو نوع دیگر عمیق‌تر و پیچیده‌تر است. ملال عمیق در زبان‌آلمانی به لانگویله (langwaile)[۴۵] تعبیر می‌شود که به‌معنی گذر زمان طولانی است. «در ملال عمیق، فرد توانایی خود را برای یافتن چیزی که به سمت آن میل کند را از دست می‌دهد. به‌بیان‌دیگر در این حال، دنیا خاموش و مرده است»(Svendsen, 2005:43) در این نوع ملال، لحظه‌ی رها شدن در پوچی با تشکیل «افق زمان[۴۶] شروع می‌شود. همه‌ی هستنده‌ها با بی‌تفاوتی از دازاین فرار می‌کنند. درواقع می‌توان گفت بی‌تفاوتی هم در دازاین هم در هستنده‌ها به‌وجود می‌آید. به‌عبارت‌دیگر هیچ رغبتی برای دازاین باقی نمی‌ماند که در هستنده‌ها

کنکاش کند، هیچ‌کدام برای او وسوسه‌برانگیز[۴۷] نیستند. (Heidegger, 1995)
هایدگر بیان می‌دارد که افق زمان فشار بسیار زیادی را به دازاین وارد می‌کند و دازاین نیز برای فرار از این فشار و جلوگیری از اسارت و غرق شدنش در افق زمان به‌عنوان آخرین دفاع[۴۸]، برای یک لحظه خودش را برای خودش به‌مثابه‌ی آن‌جابودگی[۴۹] می‌گشاید که این «لحظه‌ی دیدار»[۵۰] یا «لحظه‌ی دیدن» نام دارد.[۵۱] ملالت عمیق ما در عصر حاضر به‌نوعی نیز با ناتوانایی در سکنا گزیدن بر روی زمین ارتباط دارد. اگر ملالت حال‌وهوای دوران تکنولوژیِ سیاره‌ای است، علت آن است که این دوران دیگر قادر نیست نوعی اقامت‌گاه، یا اتوس[۵۲]، ترتیب دهد، یعنی شکل برتر تحرک اگزیستانس داشتن را که سکونت میرایان بر زمین است، سازمان‌دهی کند (ویس، ۱۳۹۷: ۲۸۶ و ۲۸۷). هایدگر بیان می‌دارد «در لحظه‌ی دیدار و البته اغلب تنها «برای لحظه‌ی دیدار»، اگزیستانس می‌تواند بر این «هرروزگی» غلبه یابد، اما هرگز نمی‌تواند آن را فرونشاند»(هایدگر، به نقل از جانسون، ۱۳۹۸: ۶۵).
واضح است که به‌طورکلی هستنده‌ها در ملال عمیق (برعکس دو نوع دیگر ملال) هیچ‌گونه نقشی در ایجاد حال‌وهوای ملال عمیق ندارند و همه‌ی آن چیز که در این نوع ملال حادث می‌شود (هر دو لحظه‌ی ساختاری ملال) برآمده از زمان‌مندی دازاین است که از عمیق‌ترین اعماق دازاین برمی‌آید. تنها به‌این‌دلیل که همه‌ی فرم‌های ملال از عمق دازاین [زمان‌مندی] نشأت می‌گیرند حتی باوجود آنکه ما این امر را نمی‌دانیم و یا حتی نسبت به آن بی‌تفاوت هستیم تمام فرم‌های ملال در یکدیگر سیال هستند. (Heidegger, 1995:157) و این به آن معنی است که گرچه ملال نوع سوم برآمده از عمق دازاین است و ایجادشدنی نیست اما ازآن‌جایی‌که دو نوع دیگر ملال وابسته به موقعیت ملال‌انگیز هستند و خاصیت «سیالیت» در یکدیگر دارند، این احتمال وجود دارد که بتوان با ایجاد یکی از این دو ملال و یا هردوی آن‌ها به ملال نوع سوم رسید که توانایی مواجه کردن دازاین با هستی‌اش را دارد. ملال نوع دوم یا اول می‌تواند به دو نوع دیگر ملال ازجمله ملال عمیق و یا برعکس تبدیل شود. در این میان ملال نوع دوم از احتمال بیشتری برای رسیدن به ملال نوع سوم برخوردار است، البته هایدگر نیز ذکر می‌کند که این به معنی آن نیست که ملال نوع دوم «باعث» ملال نوع سوم می‌شود، فقط به ملال عمیق نزدیک‌تر است. (Heidegger, 1995)

۳. کارکرد برداشت بلند

یکی از مواردی که می‌توان از آن به‌عنوان ماده‌خام حس ملال صحبت کرد «برداشت بلند» است. تکنیک برداشت بلند می‌تواند نمودهای سینمایی بسیاری مانند: قاب ثابت، تراولینگ و تَرکینگ، حرکت دنبال‌کننده‌ی دوربین، دالی، زوم و کرین داشته باشد.

۳/۱. قاب ثابت

قاب ثابت رایج‌ترین روش ایجاد ملال در اثر سینمایی است. در این روش، دوربین ثابت است و از هرچه مقابل خود دارد فیلم‌برداری می‌کند. سوژه‌ی این قاب ثابت می‌تواند برحسب حضور انسان جان‌دار باشد یا بی‌جان. این به این معنی است که حضور انسان چه منفعل باشد، چه فعال، تصویر را تبدیل به یک تصویر جان‌دار می‌کند. البته همان‌طور که در نظریات هایدگر نیز ذکر شد، حیوانات در این دسته قرار نمی‌گیرند، به‌دلیل آن‌که مانند سایر اشیاء فاقد دازاین هستند. در کنار این ویژگی‌ها صفاتی مانند متحرک‌بودن و یا سکون نیز حایزاهمیت است. به‌طورمثال در فیلم «اسب تورین»، در صحنه‌ای که پدر و دخترش مجدد به خانه

بازمی‌گردند قاب ثابتی مقابل درِ خانه تشکیل شده است که ورود آنان را به همراه گاری و اسبشان، تصویر می‌کند و آنان اسب را به اصطبل می‌برند و وسایل درون گاری را خالی می‌کنند.

تصویر ۱. قاب ثابت جان‌دار متحرک در فیلم اسب تورین

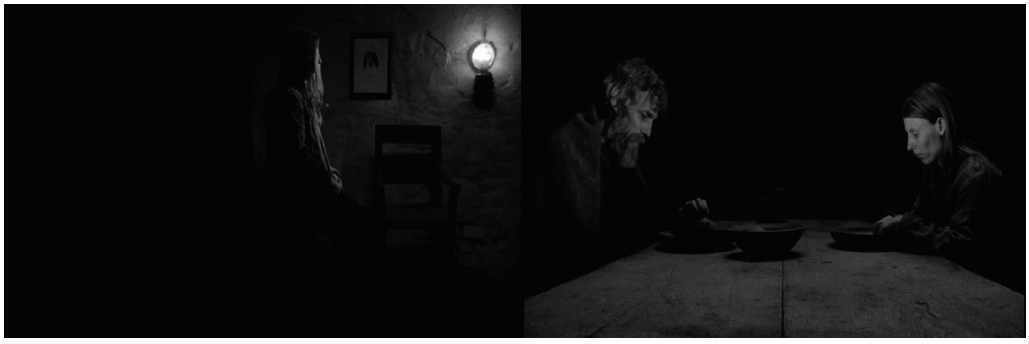
در این صحنه با استفاده از نشان‌دادن تمام ابعاد کنش، توسط پدر و دختر حسی از کش‌آمدن زمان و معطلی برای تصویر بعدی‌ای که از پی این تصویر می‌آید، در مخاطب شکل می‌گیرد. درواقع می‌توان گفت که ما به قابی که در راه است، رغبت و اشتیاق داریم. البته همان‌طور که پیش‌ازاین گفتیم، این اشتیاق دلپذیر نیست! به‌بیان‌دیگر بلاتار با ایجاد این صحنه ملال نوع یک را در مخاطب خود به‌وجود می‌آورد. پس می‌توان چنین گفت که در قاب‌های ثابت جان‌دار متحرک، به‌وسیله‌ی «نشان‌دادن تمام ابعاد کنش» می‌توان در قاب تصویر ایجاد ملال کرد.

اما جدای از تکنیک که ایجاد ملال می‌کند می‌توان اشارات مستقیم و مضمونی را نیز در یکایک این حرکات سینمایی مشاهده کرد که هم می‌توانند به‌واسطه‌ی همذات‌پنداری ملال‌انگیز باشند هم مخاطب را به‌طورمستقیم از ملالی که به آن گرفتار است، آگاه سازد. به‌طورمثال در همین قاب ثابت خانه‌به‌دوشی انسان بر پهنه‌ی گیتی به نمایش درمی‌آید. انسانی که به زمین به چشم منبع انرژی‌ای که باید استفاده شود، می‌نگریسته (چاه آبی که این پدر و دختر آن را خشک می‌کنند) و به‌واسطه‌ی بیگانگی با هستی خود نمی‌تواند بر آن سکنا گزیند و نتیجه‌ی چنین وضعیتی پس از خروج گاری از قاب در خیرگی دختر پشت پنجره قابل‌مشاهده است که به‌وضوح در ملال گرفتار است.

تصویر ۲. قاب ثابت جان‌دار متحرک در فیلم تانگوی شیطان

در فیلم «تانگوی شیطان» در صحنه‌ای که دکتر به‌دنبال منبع صدای ناقوس می‌شود، قاب ثابتی تشکیل می‌شود که جاده را به تصویر می‌کشد. در این قاب دکتر از دورترین قسمتی که می‌توان او را دید در امتداد جاده به‌سوی دوربین می‌آید قاب‌های ثابت جان‌دار ساکن نیز از تکنیک‌های موردعلاقه‌ی بلاتار هستند. در فیلم «اسب تورین» در صحنه‌ی آخر فیلم که پدر و دختر روبه‌روی هم مقابل میز غذا هستند و دیگر میلی

به خوردن سیب‌زمینی‌ها ندارند، می‌توان نمونه‌ی عالی این نوع قاب‌ها را دید. در این تصویر دیگر کش‌آمدن زمان و حس معطلی نیست که ما را درگیر می‌کند. شخصیت‌های جان‌دار هیچ کنشی از خود بروز نمی‌دهند. در این مورد «انتظار»[۵۳] ما از شخصیت‌ها به‌عنوان موجودات جان‌دار تصویر، نقش مهمی ایفا می‌کند. درنتیجه‌ی عدم‌تأمین این انتظار، رکود تصویر را فراگرفته است و ما دیگر پایانی برای این حالت متصور نیستیم. زمان در ایستایی حال باقی می‌ماند و ما در ملالت نوع دوم گرفتار می‌شویم. در این تصویر اشارات مضمونی نیز وجود دارد. هر دو کاراکتر به‌طورعمیقی در سیاهی هستند به‌طوری‌که هیچ‌چیز جز میزی که بر آن غذا می‌خورند را نمی‌توان دید. همه‌چیز از اطرف آن‌ها زدوده شده است. آنان چنان ملال زده‌اند که رغبت به هیچ‌چیز ندارند حتی نمی‌توانند عادی‌ترین کاری که یک موجود زنده انجام می‌دهد که همان غذا خوردن است را انجام دهند.



تصویر ۳. قاب ثابت جان‌دار ساکن در فیلم اسب تورین

در صحنه‌ای از «تانگوی شیطان» که ایریمیاش و پترینا در انتظار ملاقات در ساختمان شهرداری هستند، به نقطه‌ای نامعلوم خیره شده و هیچ‌گونه حرکتی از خود بروز نمی‌دهند و در باب اشارات مضمونی ملال در صحنه‌ی انتظار ایریمیاش و پترینا نیز می‌توان گفت که بلاتار در این صحنه سعی کرده است با ایجاد حس همذات‌پنداری مخاطب تجربه‌ی انتظار این دو نفر را به تجربه‌ی ملال واقعی بدل سازد. چه‌بسا که نتیجه‌ی این انتظار نیز ملال‌آور است و دست‌آخر نیز مشخص می‌شود انتظار این دو شخصیت بیهوده بوده و طبقه را اشتباه آمده بودند. هم‌چنین ایریمیاش به دو ساعت با زمان‌های متفاوت در سالن انتظار اشاره می‌کند که هر دو زمان اشتباهی دارند. یکی از آن‌ها خیلی کند است و دیگری به‌تعبیر ایریمیاش وضعیت مأیوس کننده‌ی این دو را مانند شاخه‌هایی بی‌دفاع در برابر باران نشان می‌دهد. ما می‌دانیم که چنین چیزی غیرممکن است. ایریمیاش دچار ملال نوع اول شده است و به‌همین‌دلیل زمان برایش کند می‌گذرد.

تصویر ۴. قاب ثابت جان‌دار ساکن در فیلم نفرین و تانگوی شیطان

حال به بحث قاب‌های ثابت بی‌جان، متحرک می‌پردازیم. در این‌گونه قاب‌ها معمولاً با حرکت حیوانات و یا عوامل طبیعی مانند باران و باد مواجه هستیم. حیوانات در بیشتر فیلم‌های تار، مقابل قاب پراکنده هستند و بی‌هدف به این‌سو و آن‌سو می‌روند. مخاطب معمولاً برای حیوانات، هدف و یا فهم کاملی را متصور نیست و این خود دلیلی بر این است که ما حیوانات را در دسته‌ی اشیاءِ متحرک دسته‌بندی کنیم. درواقع در این‌جا هیچ‌گونه «انتظار» ی برای کنش مؤثر حیوانات درون قاب وجود ندارد. به‌طورمثال در پلان افتتاحیه‌ی «تانگوی شیطان» ما با یک نمونه از این قاب‌های ثابت مواجه می‌شویم (بعد از حرکت پن ابتدایی پلان و قبل از پن و تراولینگ بعد آن).

تصویر ۵. قاب ثابت بی‌جان متحرک در فیلم تانگوی شیطان

در این قاب نیز «رغبت» به تصویر بعدی در مخاطب شکل می‌گیرد و انگار که حرکت پن و تراولینگ بعدازآن مخاطب را از تهی‌ماندنی که از فقدان قاب بعدی حاصل شده بود، نجات می‌دهد و ما از آن استقبال می‌کنیم. درواقع در این پلان ملالی از جنس ملال نوع یک ما را معطل و ملول می‌کند. پس شاید بد نباشد که موردی دیگر را در حوزه‌ی قاب ثابت بررسی کنیم. در اپیزود ابتدایی «تانگوی شیطان» از پنجره‌ی خانه‌ی دکتر، ما یک خوک را مقابل خانه‌ی اشمیت می‌بینیم که مشغول خوردن کثافت از روی زمین است. حضور خوک مانند مورد گاوها نمی‌تواند پویایی‌ای به تصویر بدهد. به‌این‌علت که همانند دیگر حیوانات برای او هدف و غایتی در تصویر متصور نیستیم. درواقع بیشتر از بحث پویایی، بحث معنایی قاب و حضور خوک مقابل خانه‌ی اشمیت (که در این مورد نیز دارای استقلال معنایی نیست و توسط شخصیت‌های جان‌دار ماهیت می‌یابد) توسط مخاطب موردپرسش قرار می‌گیرد. این موارد درباره‌ی عوامل محیطی نیز صادق است به‌طورمثال در فیلم «اسب تورین» بعدازآنکه پدر و دختر پشت تپه محو می‌شوند، تصویری از درخت بالای تپه و باد شدیدی که می‌وزد، ایجاد می‌شود. در این تصویر برخلاف موارد پیشین به‌جای حیوانات، باد و شاخه‌های درخت عوامل متحرک هستند.

ازنظر مضمونی می‌توان به پراکندگی حیوانات در فیلم و سقوط انسان در ورطه‌ی حیوانیت ارتباط برقرار کرد. ازطرفی در قسمتی از «تانگوی شیطان»، هالیش از پارگی کتش و بارانی که آن را ازبین برده با رییس کافه درددل می‌کند. هالیش از باران درونی صحبت می‌کند که از قلب نشأت می‌گیرد و تمام اعضاء و جوارح را می‌شوید و ازبین می‌برد. درواقع همه‌ی شخصیت‌ها دچار دائم‌الخمری هستند. مشروب مثل باران تمام اعضا و جوارحشان را می‌شوید و درعین این‌که خشکی را ازبین می‌برد، می‌تواند مرگ‌بار باشد. در جای دیگری باز به این موضوع اشاره می‌شود: مادر اشتیکه بعدازآنکه مدت طولانی به‌دنبال دخترش گشته است، می‌گوید که این باران به‌شدت رخوت‌آور است و شاید چند روز در تخت خواب بیافتد. این همان رابطه‌ی ملال و فرار از ملال است که برای شخصیت‌های این فیلم محقق می‌شود.

تصویر ۶. قاب ثابت بی‌جان متحرک در فیلم تانگوی شیطان و اسب تورین

حال به بحث در مورد قاب‌های ثابت بی‌جان ساکن می‌پردازیم. در فیلم «اسب تورین»، قاب ثابت بی‌جانی که بلاتار از درِ طویله نشان می‌دهد یکی از ملال‌انگیزترین قاب‌های فیلم است که در جمع، ۴۰ ثانیه بیشتر طول نمی‌کشد! مجدد یادآوری می‌کنیم که ملال ارتباطی با زمان ندارد، بلکه آن‌چه مهم است زمان‌مندی‌ای است که در درون دازاین است. نمونه‌ای دیگر در این فیلم صحنه‌ای است که پدر و دختر به خواب رفته‌اند و خانه در تاریکی مطلق فرورفته است. در این دست تصاویر نیز ملال نوع اول حاصل می‌شود زیرا بی‌کنشی و عدم‌انتظار در این نوع تصاویر دخیل است و حسی از معطلی و کش‌آمدن زمان حاصل می‌شود. با توجه به موارد بررسی‌شده چنین نتیجه می‌شود که میان «قاب‌های بی‌جان ساکن» و «قاب‌های بی‌جان متحرک» به‌لحاظ نوع ملالی که ایجاد می‌کنند، تفاوتی وجود ندارند و بی‌جان بودن تصویر بر تحرک آن‌ها اولویت دارد.

تصویر ۷. قاب ثابت بی‌جان ساکن در فیلم اسب تورین

پلان‌های ثابتی را نیز می‌توان یافت که هر دو رویکرد را برای ایجاد نوع اول ملال دارند. به‌طورمثال در اپیزود اول «تانگوی شیطان»، در صحنه‌ای از خانه‌ی اشمیت که صدای ناقوس کلیسا آمده و خورشید به‌آرامی طلوع می‌کند، می‌توان نمونه‌ی کامل یک قاب ثابت بی‌جان را یافت اما ناگهان در همین قاب فوتاکی وارد می‌شود تا از پنجره بیرون را نگاه کند و منشاء صدا را بیابد. در این‌جا همان قاب ثابت بی‌جان پیشین تبدیل به یک قاب جان‌دار می‌شود. تا پیش از آمدن فوتاکی ما با یک قاب ثابت بی‌جان ساکن مواجه هستیم. در این‌گونه قاب‌ها به‌علت عدم‌پویایی تصویر حسی از تلف شدن زمان به مخاطب القا می‌شود. در این حالت هستنده‌های درون تصویر برای ما جذابیتی ندارند و ما به‌دنبال کنشی در تصویر، بی‌قراریم. این کنش توسط ورود فوتاکی به قاب تأمین می‌شود اما پیگیری‌های فوتاکی برای یافتن منشاء صدا و این‌که ما، ناچار به دیدن کل فرآیند جست‌وجوی او هستیم (جست‌وجویی که ما می‌دانیم بی‌ثمر نیز هست) ما را دوباره ملال‌زده می‌کند.

تصویر ۸: قاب ثابت بی‌جان ساکن و جان‌دار متحرک در فیلم تانگوی شیطان

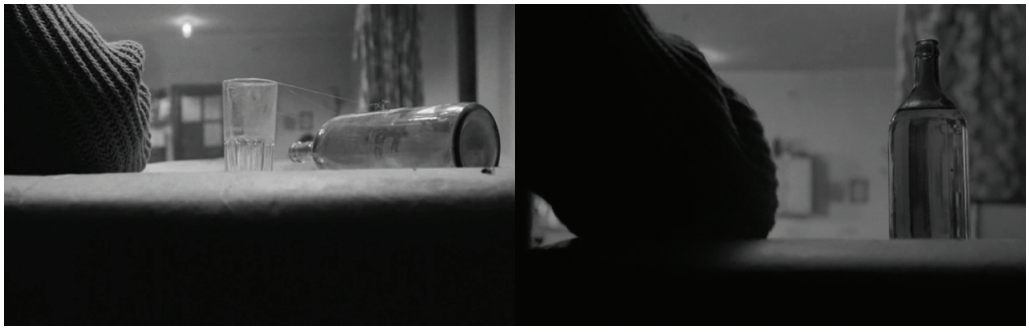
۳/۲. تراولینگ[۵۴] و ترَکینگ[۵۵]

حرکات تراولینگ و ترَکینگ حرکاتی بسیار ویژه در ایجاد ملال هستند. این حرکات سینمایی به‌دلیل مشخص نبودن مقصدی که قرار است به آن برسند، حسی از بی‌پایانی را به تصویر می‌بخشند و ازطرفی در طول حرکت، به‌دلیل گرفته شدن تمرکز مخاطب از نقطه‌ی شروع حرکت، بی‌آغاز نیز به‌نظر می‌رسد. درنهایت «حال» برای مخاطب باقی می‌ماند. در این حال، لحظه‌ی «الان» ایستایی شکل می‌گیرد که مولد ملال نوع دوم است. به‌طورمثال در پلان ابتدایی «تانگوی شیطان» پس از مدتی که دوربین در قاب ثابت از گاوها فیلم‌برداری می‌کند، یک حرکت آرام پن[۵۶] صورت می‌گیرد و پس از پایان این حرکت دوربین، یک ترَکینگ طولانی به همراه حیوانات درون قاب اتفاق می‌افتد که حسی متفاوت از آن‌چه قبل‌تر دیدیم، ارایه می‌کند. حس معطلی و رغبت به نمای بعد، جای خود را به بی‌رغبتی و حس اسیر شدن در این ترَکینگ می‌دهد انگار که این ترَکینگ یک ترَکینگ ابدی است. به‌این‌صورت در یک پلان و آن‌هم پلان افتتاحیه‌ی «تانگوی شیطان» ما دو حس ملال برآمده از قاب ثابت بی‌جان و ملال برآمده از ترَکینگ را تجربه می‌کنیم.

تصویر ۹. ترکینگ در فیلم تانگوی شیطان

به‌طورکلی در آثار بلاتار رقصیدن و نوشیدن خود را به‌مثابه‌ی یکی از راه‌های فرار از ملالت عمیق بروز می‌دهد. یکی از انواع ابتذال[۵۷] روزمره که طبق گفته‌ی هایدگر ملال را به خواب می‌برد. (Heidegger, 1995) در فیلم «تانگوی شیطان» (که نام فیلم نیز گویای آن است) نمونه‌ی دیوانه‌وار این ابتذال را می‌توانیم در رقصیدن و نوشیدن بی‌وقفه‌ی مردم روستا در کافه ببینیم. آنان این‌گونه تلاش می‌کنند که از ملال عمیق خود فرار کنند، ملالی که به‌واسطه‌ی بی‌کارگی (که درنتیجه نمی‌توانند به‌وسیله‌ی آن ملال را به خواب فروبرند) سریع‌تر به آنان هجوم می‌آورد. مانند بارانی که بر سرشان می‌بارد اما تمام این‌ها برای کسانی که به ملال گرفتاراند

حکم داروی مسکن را برای بیماری‌ای لاعلاج دارد. چراکه فقط ملال را به خواب فرومی‌برند اما آن را نابود نمی‌کنند یا از آن خلاص نمی‌شوند. درواقع تنها چیزی که می‌تواند شخصیت‌ها را از ملال نجات دهد، مرگ است. همان‌طور که اشتیکه بعد از خودکشی خود در خرابه‌های کلیسا درمی‌یابد. همان‌طور که در نریشن این قسمت نیز ذکر می‌شود او مفهوم هستی خود را قبل از مرگ درک کرد: همه‌چیزها به او وابسته‌اند و او به همه‌ی چیزها و این باعث می‌شود از ملال عمیق رهایی یابد و در حس آرامش به‌آرامی بمیرد. اما آنان که زنده‌اند حتی ناچارند موجودیت خود را در این راه ازدست بدهند. در فیلم «تانگوی شیطان» صاحب کافه از عنکبوت‌هایی صحبت می‌کند که بر همه‌جای کافه تار می‌تنند و وقتی او به آن‌ها نگاه می‌کند، غیب می‌شوند و فقط با غفلت اوست که آنان شروع به تنیدن می‌کنند. زمانی‌که همه‌ی افراد درون کافه به خواب رفته‌اند، عنکبوت‌ها کار خود را شروع می‌کنند و به دور بطری و لیوان یکی از مشتریان تار می‌تنند.



تصویر ۱۰. تارتنیدن عنکبوت‌ها در کافه در فیلم تانگوی شیطان

۳/۳. نمای دنبال‌کننده[۵۸]

در ابتدا باید بگوییم که منظور ما از نمای دنبال‌کننده‌ی دوربین «ترَکینگ» نیست و این نوع نما معمولاً مستقل از ریل و دالی انجام می‌پذیرد. در نماهای تعقیب‌کننده که سوژه در حال حرکت‌کردن است به‌دلیل آن‌که زمینه ثابت نیست و نما حرکت می‌کند، نوعی پویایی در تصویر وجود دارد که مخاطب را درباره‌ی به نتیجه رسیدن این تعقیب امیدوار و راغب به دیدن می‌کند. درواقع در این‌جا حضور سوژه تصویر را نیازمند هدف می‌کند و ازطرفی مقصد کاراکتر به ما نمایش داده نمی‌شود و ما نمی‌دانیم شخصیت قرار است به کجا برسد زیرا ما جغرافیای جهان فیلم را نمی‌شناسیم. به‌طورمثال مسیری که دکتر در فیلم «تانگوی شیطان» برای خرید پالینکا طی می‌کند، برای ما تازگی دارد. این نوع از تکنیک فیلم‌برداری معمولاً می‌تواند ملال نوع دوم را باعث شود. این نوع نما را «نمای دنبال‌کننده‌ی بی‌هدف» می‌نامیم.

تصویر ۱۱. نمای دنبال‌کننده‌ی بی‌هدف در فیلم تانگوی شیطان

برای نمونه‌ای دیگر از این نوع نماهای بی‌هدف، می‌توان به پلان افتتاحیه‌ی «اسب تورین» اشاره کرد. در این نمای بی‌مقصد و بی‌آغاز، پدر سوار بر گاری است و اسب را با تازیانه به‌پیش می‌راند.

تصویر ۱۲. نمای دنبال‌کننده‌ی بی‌هدف در فیلم اسب تورین

شاید بتوان نقطه‌ی مقابل این حرکت دنبال‌کننده را در فیلم «اسب تورین» و در صحنه‌ای که دختر با سطلی که در دست دارد به‌طرف چاه می‌رود تا آب بردارد، به‌وضوح دید. برعکس آن‌چه در مورد دکتر در «تانگوی شیطان» دیدیم، مقصد برای ما در این تصویر مشخص است. ما چاه آب را در امتداد مسیر دختر می‌بینیم و با جغرافیای حدودی‌ای که بلاتار برای ما تصویر کرده است تاحدودی آشنایی داریم. وجود این عوامل باعث می‌شود نمای ما هدفمند شود. درنتیجه زمان کش می‌آید و حس معطلی در ما شکل می‌گیرد. درواقع در این دست نماها با به تصویر کشیدن «کل کنش» و نمایاندن «مقصد سوژه» ملال نوع اول را باعث می‌شود. دختر در طول این فیلم سه بار برای آب‌کشی از چاه می‌رود و حتی تا آخرین لحظه‌ای که دختر دریابد چاه از آب تهی است، این صحنه‌ها ملال‌انگیزند.

تصویر ۱۳. نمای دنبال‌کننده‌ی هدفمند در فیلم اسب تورین

آلن کیسبی‌یر می‌نویسد: «فکرش را بکنید که اگر قرار بود تمام کنش‌های تعقیب‌کننده‌ها و تعقیب‌شونده‌ها را روی پرده ببینیم، صحنه‌های تعقیب و گریز چقدر ملال‌آور می‌شد» (۱۳۹۴: ۲۸). این اتفاقی است که در این نماها می‌افتد و ما شاهد تمام‌وکمال یک کنش هستیم. در فیلم «تانگوی شیطان» بهترین نمونه‌ی این نوع نما را می‌توان دید. در صحنه‌ای که دکتر به‌سختی زیر باران به‌طرف کافه که بالای تپه قرار دارد و در تاریکی چراغ‌هایش روشن است حرکت می‌کند، حس معطلی و کش آمدن زمان به‌خوبی در این نما احساس می‌شود.

تصویر ۱۴. نمای دنبال‌کننده‌ی هدفمند در فیلم تانگوی شیطان

۳/۴. کرین[۵۹]

در میان مطالعات موردی ما بیشترین استفاده از تکنیک کرین، در فیلم «تانگوی شیطان» بلاتار دیده می‌شود. در صحنه‌ای که ایریمیاش و پترینا در یک کافه‌ی درون‌شهر هستند و ایریمیاش صدای مرموز را به‌طورممتد می‌شنود. ناگهان ایریمیاش فریاد می‌زند و همه‌ی کسانی که در کافه هستند ساکت و بی‌حرکت می‌شوند. در همین‌زمان دوربین یک حرکت کرین‌آپ انجام می‌دهد. این حرکت نوعی تعلیق را در فضای کافه به‌وجود می‌آورد.

تصویر ۱۵. کرین‌آپ در فیلم تانگوی شیطان

در قسمت دیگری از «تانگوی شیطان» وقتی ایریمیاش و پترینا و برادر اشتیکه به شهر می‌رسند، در میدان مرکز شهر یک کرین‌داون اتفاق می‌افتد و مشابه آن‌چه در کافه رخ داد، توقف زمانی در تصویر ایجاد می‌شود. این تکنیک در همین صحنه مجدداً پس از خروج سه نفر از قاب تکرار می‌شود و با یک کرین آپ، دوربین به‌جای اول خود بازمی‌گردد. در صحنه‌ی دیگری از همین فیلم زمانی که فوتاکی از گروه جدا می‌شود، ما شاهد یک کرین‌آپ در امتداد خیابان باران‌زده‌ای هستیم که او در آن راه می‌رود. اگر این قاب ثابت بود، با توجه به ویژگی تحرک انسانی‌ای که در آن وجود داشت، در دسته‌ی قاب‌های جان‌دار متحرک قرار می‌گرفت و با ایجاد حس معطلی و کندی زمان در مخاطب باعث ایجاد ملال نوع اول می‌شد که در این مثال این‌طور نیست. درواقع می‌توان چنین گفت که حرکت کرین، در تمام این مثال‌ها، به‌دلیل آن‌که زمان را متوقف می‌کند، همه‌چیز را در حال، فشرده می‌کند. این حرکت با چنین ویژگی‌هایی به‌طرزمؤثری باعث ایجاد ملال نوع دوم می‌شود.

ازطرفی آن‌چه در میدان شهر به نمایش درمی‌آید، دارای اشاراتی قابل‌توجه به ملال براساس نظریات هایدگر

است. این تصویر شهری تهی از آدم و پر از حیوان را نشان می‌دهد. درواقع بلاتار نیز این فرار از ملال را برای انسان به‌سان تنزل به حیوانیت می‌داند. حیواناتی که در «تانگوی شیطان» حتی در محیط متمدن شهر پراکنده هستند و حتی شروع فیلم نیز با آنان است. تمام مردم شهر یا بدل به حیوانات شده‌اند یا گرفتار ملال عمیق هستند.

تصویر ۱۶. کرین داون و کرین آپ در فیلم تانگوی شیطان

۳/۵. زوم[۶۰]

حرکت زومی که ما قصد داریم در مورد آن صحبت کنیم حرکتی است که در یک «قاب ثابت» استفاده می‌شود. این نوع حرکت به‌طورمعمول به مرکز تصویر گرایش دارد (حتی اگر به نقطه‌ی خاصی در تصویر زوم شود، این کار با اصلاح آرام و نامحسوس جهت دوربین صورت پذیرفته است) همان‌طور که در بخش کادربندی توضیح داده خواهد شد، نقطه‌ی ایستای تصویر است. از کارکردهای زوم می‌توان به پلانی از فیلم «اسب تورین» اشاره کرد که در آن پدر و دختر از تپه‌ای که تک‌درختی بر بالای خود دارد، بالا می‌روند و از خانه‌وکاشانه‌شان دور می‌شوند. در این پلان ابتدا یک زوم‌این[۶۱] صورت می‌گیرد که از دور صعود دختر و پدر را نشان می‌دهد. در انتهای حرکت هر دو در پشت درخت روی تپه محو می‌شوند و پس‌ازاندکی مجدد از پشت همان درخت ظاهر می‌شوند و از تپه پایین می‌آیند. در این‌جا برای ادامه‌ی پلان از تدبیر زوم اوت[۶۲] استفاده می‌شود.

بلاتار در این پلان از فیلم «اسب تورین» اشاره‌ای مضمونی به ملال نیز دارد. وقتی مرد و دخترش بالاخره برای اولین‌بار به بالای تپه می‌رسند و حتی از درخت رد می‌شوند، این گمان پیش می‌آید که درنهایت این دو خود را از ملالی که به آن گرفتار بوده‌اند رهانیده‌اند، اما تمام این تصورات در ادامه‌ی این پلان و بازگشت این دو از پشت تپه ازبین می‌رود. به نوشته‌ی رانسیر، بلاتار «همیشه یک‌جور فیلم ساخته، همیشه درباره‌ی یک واقعیت حرف زده؛ کاری نکرده جز اینکه صرفاً کمی بیش‌تر کندوکاو کند. از نخستین تا واپسین فیلم، داستان همیشه داستان وعده‌ای بوده که برآورده نشده، همیشه داستان سفری بوده که به همان نقطه‌ی آغازین حرکت ختم شده» (رانسیر، ۱۳۹۵: ۱۷). درواقع این‌جا نیز شکست انسان در فرار از ملال عمیق به نمایش درمی‌آید.

تصویر ۱۷. زوم این و زوم اوت در فیلم اسب تورین

در همین فیلم پس‌ازآنکه پدر و دختر به خانه بازمی‌گردند، تصویری از دختر پشت پنجره‌ی خانه به نمایش درمی‌آید که در این تصویر دوربین به‌آرامی به‌طرف او زوم این می‌کند. درنتیجه‌ی این حرکت زمان کش می‌آید و در پی حس معطلی پس‌ازآن نوعی رغبت برای رسیدن به قاب نهایی در مخاطب شکل می‌گیرد.

تصویر ۱۸. زوم این در فیلم اسب تورین

از نمونه‌های خوب این تکنیک را می‌توان در فیلم «تانگوی شیطان» سراغ گرفت. زمانی‌که خانم اشمیت در کافه پشت یکی از میزها نشسته و می‌اندیشد، درحالی‌که مرد کافه‌دار و مرد ریش‌دار مشغول بحث‌وجدل هستند، در این مورد که پترینا و ایریمیاش صبح می‌رسند یا نصف شب، دوربین به‌آرامی به‌طرف خانم اشمیت حرکت می‌کند. کش آمدن زمان، حسی از کندی را به تصویر می‌دهد و مخاطب را معطل می‌کند.

تصویر ۱۹. زوم‌این در فیلم تانگوی شیطان

۳٫۶. دالی[۶۳]

این حرکت سینمایی برعکس تکنیک زوم الزاماً مرکزگرا نیست و می‌تواند به هر نقطه‌ای از تصویر جهت داشته باشد. در دالی‌اوت، ازآن‌جاکه اغلب دامنه‌ی اطلاعات درون کادر را وسیع‌تر می‌کند، مخاطب در پی شناخت محیط است و به‌این‌دلیل که حسی از یک محیط بزرگ‌تر ارایه می‌دهد که ما شناخت درستی از آن نداریم، مخاطب را راغب به شناخت این محیط می‌کند و به‌این‌سبب که شناخت محیط در دالی‌اوت به تعویق می‌افتد، حس کندی زمان در مخاطب ایجاد می‌شود و ملال نوع اول حاصل می‌شود. طبق نظریات هایدگر یکی از مشخصات دازاینِ بیدار این است که از ملالی که بر او مستولی می‌شود فرار نمی‌کند و

از زمین به‌مثابه‌ی سکنا گزیدن در آن پاسبانی می‌کند. در فیلم «تانگوی شیطان» مرد ریش‌دار زمانی که همه در کافه به خواب رفته‌اند، پایش را دایم بر زمین می‌کوبد و این جملات را مدام تکرار می‌کند: «پدرم دریاست، مادرم زمین است، زندگی من تانگوست! با زمین چی‌کار کردی؟ با دریا چی‌کار کردی؟ زندگی من تانگوست». درواقع این قسمت به عدم‌سکنا گزیدن انسان بر زمین و پاسبانی از آن اشاره می‌کند، زیرا مشخص است که در دنیایی که تار به تصویر کشیده که همه‌جا را ویرانی در برگرفته است. در فیلم «اسب تورین»، بلاتار ابتدا قاب پنجره را نشان می‌دهد و سپس دوربین به‌آرامی دالی‌اوت می‌کند که ما به‌مرور پدر ملال‌زده را با پتویی بر دوشش می‌بینیم و بازهم پس‌ازآن بیشتر داخل خانه می‌شویم تا درنهایت به تصویری از دختر برسیم که در آن پدر، دختر و پنجره همه در یک قاب قرار دارند.

تصویر ۲۰. دالی‌اوت در فیلم اسب تورین

اما حرکت دالی‌این رویکردی متفاوت دارد. در این حرکت (که می‌تواند مرکزگرا یا مرکزگریز باشد) توجه مخاطب به نقطه‌ای خاص از تصویر جلب می‌شود که مخاطب نیز به‌تبع این جلب‌توجه، انتظار نکته‌ای جدید را دارد. در فیلم «اسب تورین» وقتی درنهایت دختر و پدر از اسب ناامید می‌شوند، با بازکردن در طویله یک دالی‌این[۶۴] صورت می‌پذیرد که درنهایت در کلوزآپ اسب متوقف می‌شود. در این‌جا یک قاب ثابت از اسب داریم که بی‌حرکت است. در همین‌زمان دوربین، راهِ رفته را با دالی‌بک[۶۵] بازمی‌گردد و به قاب ابتدایی خود می‌رسد.

باز بلاتار در این پلان فیلم نیز اشاره‌ای به بردوش گرفتن بار دازاین و ورطه‌ی حیوانیت می‌کند. او اسبی را نشان می‌دهد که رغبت به هیچ‌چیز ندارد حتی به علوفه، و پدر و دختر از او قطع امید می‌کنند. در پلان آخر فیلم نیز مرد و دخترش بر سر میز، دست از غذا خوردن برمی‌دارند و مانند اسب از حرکت بازمی‌ایستند و ملالت عمیقشان در قاب تصویر می‌نشیند.

تصویر ۲۱. دالی‌این در فیلم اسب تورین

در فیلم «تانگوی شیطان» در صحنه‌ای که در عمارت خرابه‌ی ایریمیاش، همه بیرون از قاب در حال گفت‌وگو با یکدیگر هستند، دوربین به‌آرامی به‌طرف تراسی که یک جغد در آن به دوربین خیره شده است، دالی‌این انجام می‌دهد که به‌لحاظ تصویری هیچ اطلاعات جدیدی به مخاطب خود ارایه نمی‌دهد.

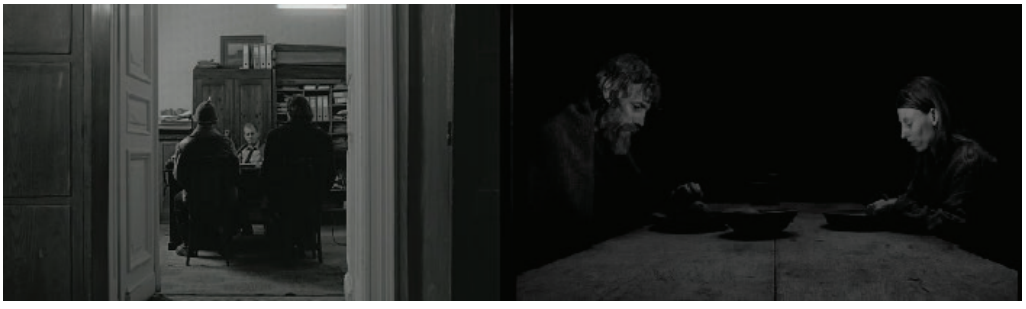
تصویر ۲۲. دالی‌این در فیلم تانگوی شیطان

۳/۷. کارکرد ترکیب‌بندی و کادربندی

در آثار بلاتار معمولاً از ترکیب‌بندی قرینه استفاده می‌شود. قاب‌های قرینه هیچ‌گونه سنگینی‌ای به‌سوی خاصی از تصویر ندارد، درنتیجه نگاه مخاطب را بر نقطه و یا موضوع یا شخصی خاص متمرکز نمی‌کند. درنتیجه ایستا و راکد است. ازاین‌نظر می‌توان گفت که این نوع ترکیب‌بندی ملالی از جنس دوم را در مخاطب فیلم بیدار می‌کند.

ترکیب‌بندی نخستین و درعین‌حال ساده‌ترین نوع ترکیب‌بندی است، این خود نوعی برخورد ساده با مفهوم توازن و تعادل در سطح است یعنی دو طرف تصویر در تعادل با یکدیگر برابر باشد. این نحوه‌ی قرارگیری اجزای تصویر می‌تواند در مورد برخی موضوعات، ترکیب‌بندی مناسبی پدید آورد که معرف محیط و ذهنیتی آرام، متعادل و ایستا است. (رحیمی، ۱۳۹۶: ۷۸).

از نمونه‌های این نوع ترکیب‌بندی می‌توان به قاب‌های میز غذای «اسب تورین» اشاره کرد که پدر و دختر، هرکدام در یکی از طرفین میز نشسته‌اند. در فیلم «تانگوی شیطان» نیز این نوع ترکیب‌بندی زیاد دیده می‌شود. به‌طورمثال در صحنه‌ای که ایریمیاش و پترینا به دیدن رییس پلیس می‌روند، رییس در مرکز قاب است که توسط چارچوب در محصور شده و ایریمیاش و پترینا به‌صورت قرینه مقابل او روی صندلی‌هایشان نشسته‌اند.



تصویر ۲۳. ترکیب‌بندی قرینه در فیلم اسب تورین و تانگوی شیطان، کادربندی با استفاده از «در» در فیلم تانگوی شیطان

از طرفی قرار دادن موضوعات در مرکز قاب نیز می‌تواند متضمن ایستایی در زمان و یا توجه صِرف به موضوع باشد چراکه مرکز قاب، نقطه‌ی ایستای تصویر است و قرار دادن موضوع در مرکز تصویر، قاب را از پویایی می‌اندازد، البته برای تأکید بر موضوعی خاص نیز می‌توان از این نوع ترکیب‌بندی استفاده کرد (رحیمی، ۱۳۹۶). همان‌طور که در بخش قبل نیز ذکر شد، مرکز قاب دارای خاصیت ایستایی و توجه به موضوع است که ملال نوع دوم را ایجاد می‌کند. بلاتار مانند قاب‌های متقارن به قاب‌های مرکزگرا نیز گرایش بسیار دارد.

به‌طورمثال در «اسب تورین» صحنه‌های خیرگی دختر و پدر به منظره‌ی بیرون از پنجره با قاب‌های مرکزگرا نمایش داده می‌شود، به‌صورتی‌که هرکدام تنها در مرکز قاب مقابل پنجره هستند و باقی، هرچه که هست جزییات بی‌اهمیت خانه است.

تصویر ۲۴. ترکیب‌بندی مرکزگرا در فیلم اسب تورین

در «تانگوی شیطان» نیز موارد بسیاری را می‌توان دید. به‌طورمثال تنهایی و سکون اشتیکه در خرابه‌ای که زندگی می‌کند با قاب مرکزگرا به معرض نمایش گذاشته می‌شود یا به‌طورمثال در قسمتی دیگر، وقتی خانم کرانر در عمارت خرابه‌ی ایریمیاش مشغول گشت‌زنی است در قاب مرکزگرا به تصویر کشیده می‌شود.

تصویر ۲۵. ترکیب‌بندی‌های مرکزگرا در فیلم تانگوی شیطان

آلن کیسبی‌یر درباره‌ی کاربرد هنرمندانه‌ی قاب‌بندی می‌نویسد: «حضور این عامل باعث تکوین فضای محصور در پرده می‌شود. وقایعی که درون این فضا روی می‌دهند، اهمیتی دارند که وقایع فضای نامحصور ندارد» (آلن کیسبی‌یر، ۱۳۹۴: ۲۵). در تصاویر بلاتار بخش قابل‌توجهی از تصویر تهی است. تهی بودن نه به‌معنای عاری بودن از همه‌چیز، بلکه به‌معنای عاری بودن از انسان و اشغال شدن بخش قابل‌ملاحظه‌ای از تصویر توسط هستنده‌های بی‌جان است. بلاتار در فیلم «اسب تورین» از نوعی کادربندی استفاده می‌کند که جالب‌توجه است چراکه او برای ایجاد کردن این کادر از قاب پنجره استفاده می‌کند. اما در این کادر فقط حاشیه‌ی منظره‌ی بیرون مرزبندی نمی‌شود، بلکه تصویر به دو قسمت مساوی تقسیم می‌شود.

تصویر ۲۶. ترکیب‌بندی قرینه هستنده‌ی بی‌جان و جان‌دار در فیلم اسب تورین

در این تصویر، کورمس که برای خرید پالینکا آمده بوده و در حال رفتن است، در یک‌سوی قاب پنجره قرار دارد و در حال صعود به نوک تپه است که در بالای آن یک درخت قرار دارد. این در حالی است که در نیمه‌ی دیگر پنجره جز زمین بایر هیچ‌چیزی دیده نمی‌شود. این نوع کادربندی دو نیمه‌ی قاب پنجره را در قیاس با یکدیگر قرار می‌دهد که می‌تواند حسی از پوچی را باعث شود که حاصل فقدان عنصر هم‌سنگ با نیمه‌ی دیگر پنجره است. این نوع قاب‌بندی به‌لحاظ مضمونی نیز فقدان را به تصویر می‌کشد و با توجه به این‌که رسیدن کورمس به درخت نیز در پلان نشان داده نمی‌شود، می‌توان آن را به‌نوعی اشاره‌ی مضمونی به ملال دانست. او به‌طرف درخت بالای تپه حرکت می‌کند اما بلاتار رسیدن او را نشان نمی‌دهد، که با توجه به نیمه‌ی پوچ دیگر پنجره این‌طور به‌نظر می‌رسد که برای او رسیدنی را متصور نیست. قاب‌های بیشتری از ترکیب‌بندی قرینه نیز در فیلم‌های «اسب تورین» و «تانگوی شیطان» دیده می‌شود. به‌طورمثال در «اسب تورین» وقتی مرد از تمام شدن آب چاه مستأصل شده و به نقطه‌ای خیره است، در نیمه‌ی راست تصویر قرار دارد و نیمه‌ی چپ تهی از عنصری هم‌سنگ او است. در فیلم «تانگوی شیطان»، زمانی‌که اشتیکه از پشت پنجره مشغول دید زدن اهالی روستا است که در کافه مشغول رقصیدن‌اند، نیمه‌ی راست تصویر به‌طورکامل دیوار است.

تصویر ۲۷. ترکیب‌بندی قرینه هستنده‌ی بی‌جان و جان‌دار در فیلم اسب تورین و تانگوی شیطان

درنتیجه می‌توان چنین گفت که قاب‌هایی که به‌صورت قرینه کادربندی می‌شوند (یعنی به‌صورتی که تصویر به دو نیمه‌ی مساوی تقسیم شده‌اند) اما یک‌طرف قاب تهی از عنصری هم‌سنگ با طرف‌دیگر است، می‌تواند به‌لحاظ تصویری (حتی مضمونی) نوعی حس فقدان را به‌دلیل خاصیت «قیاسِ» سنگینی میان دو طرف قاب ایجاد کند که درنتیجه‌ی آن امکان رسیدن به ملال نوع اول فراهم می‌شود.

تهی بودن نیمه‌ی دیگر قاب از عنصر همسنگ نیز دارای اشاراتی به ملال است. قیاسی که میان انسان با موجودات بی‌جان در این دست قاب‌ها صورت می‌گیرد، اشاره‌ی مکرری به بیگانگی انسان با هستی‌اش و تنزلش از مقام یک دازاین بیدار است.

۴. نتیجه‌گیری

در این پژوهش این فرض اثبات شد که بلاتار با استفاده از دو ویژگی ساختاری ملال یک و دو: «رها شدن در پوچی» و «نگه داشته شدن در برزخ»، که به‌وسیله‌ی امکانات تصویری و صوتی سینما ممکن می‌شوند، آثار خود را ملال‌انگیز می‌کند. هم‌چنین، با توجه به سیالیت سه نوع ملالت دازاین، این شیوه می‌تواند ملال نوع سه یا همان ملال عمیق را در مخاطب خود ایجاد کنند که با کمک آن و به‌وسیله‌ی لحظه‌ی دیدار، مخاطب باوجود و هستی خود روبه‌رو شود. به‌طورکلی می‌توان گفت که بلاتار از یکنواختی و تکرار، اثر را به دو لحظه‌ی ساختاری ملال اول و دوم می‌رساند. در بحث برداشت بلند مشخص شد که کارگردان در «قاب‌های ثابت جان‌دار متحرک» به‌وسیله‌ی «به تصویر کشیدن کل کنش» و یا «ضبط کردن همه‌ی اطلاعات مهم و غیرمهم» با ایجاد نوعی حس معطلی که از کش آمدن زمان نشأت می‌گیرد، در تصویر خود ملال نوع اول را ایجاد می‌کند و یا در «قاب‌های ثابت جان‌دار ساکن» به‌وسیله‌ی «گرفتن پویایی کاراکتر جان‌دار» که «انتظار» پویایی از او می‌رود، ایستایی در زمان فیلم را ایجاد می‌کند که درنتیجه‌ی آن مخاطب به ملالت نوع دوم دچار می‌شود. در ادامه‌ی تحلیل، ما به «قاب ثابت بی‌جان متحرک» پرداختیم و با بررسی قاب‌هایی که در آن حیوانات و عوامل محیطی مانند باران و باد دخیل بودند. دریافتیم که ازآن‌جاکه مخاطب «انتظار» کنشی مؤثر از این عوامل در قاب را ندارد حسی از معطل‌شدن و کش آمدن زمان در او شکل می‌گیرد که در این حالت نتیجه، حالی جز ملال نوع اول نخواهد بود. بعد از بررسی «قاب بی‌جان ساکن» این نتیجه حاصل شد که در مورد قاب‌های ثابت بی‌جان، تفاوتی نمی‌کند که متحرک باشد یا ساکن و در هر دو حالت، درنهایت حس ملال نوع اول به‌دست می‌آید. بعدازاین مرحله به تحلیل حرکات تراولینگ و تَرکینگ پرداختیم و عنوان کردیم که این حرکات سینمایی به‌دلیل «مشخص نبودن مقصد» حسی از «بی‌پایانی» را به تصویر می‌بخشند و ازطرفی در طول حرکت، به‌دلیل گرفته‌شدن تمرکز مخاطب از نقطه‌ی شروع حرکت، «بی‌آغاز» نیز به‌نظر می‌رسد. درنهایت «حال» برای مخاطب باقی می‌ماند. لحظه‌ی «الان» ایستایی شکل می‌گیرد که می‌تواند ملال نوع دوم را در مخاطبین ایجاد کند. در بخش بعدی ما براساس این‌که مقصد شخصیتی را که دنبال می‌شود می‌بینیم یا خیر، نمای دنبال‌کننده‌ی دوربین را به دو دسته‌ی «هدف‌مند» و «بی‌هدف» تقسیم کردیم و گفتیم که در «نمای دنبال کننده‌ی هدف‌مند» به‌دلیل آن‌که مقصد شخصیت مشخص است، فیلم‌ساز ازطریق «نشان دادن کل کنش» زمان را کش می‌دهد و حسی از معطلی را در مخاطب به‌وجود می‌آورد که درنتیجه‌ی آن ملال نوع اول حاصل می‌شود. اما در «نمای دنبال‌کننده‌ی بی‌هدف» به‌دلیل آن‌که مقصد مشخص نیست و در غالب موارد مخاطب «شناختی از جغرافیای جهان فیلم» ندارد، حسی از بی‌پایانی حرکت القا می‌شود که درنتیجه‌ی آن «بی‌رغبتی» ایجاد می‌شود و مخاطب به ملال نوع دوم دچار می‌شود. تکنیک کرین، تکنیک دیگری بود که مورد تحلیل قرار گرفت و به این نتیجه رسیدیم که با توجه به این‌که در تصاویری که با کرین گرفته می‌شوند، حسی از تعلیق و توقف لحظه در مخاطب شکل می‌گیرد، ما می‌توانیم ملال نوع دوم را برای آن متصور باشیم. تکنیک زوم (در قاب ثابت) نیز موردبررسی قرار گرفت

و ذکر شد که با توجه به این‌که تکنیک زوم گرایش به مرکز تصویر دارد و با عنایت به این نکته که در قاب ثابت، مرکز تصویر، «نقطه‌ی ایستا» ی آن است، می‌توان گفت که باوجود سکون تصویر، به‌علت «تمرکز توجه مخاطب»، نوعی پویایی در آن به‌وجود می‌آید که حسی از کش‌آمدن زمان را القا می‌کند و ملال نوع اول را باعث می‌شود. در تحلیل‌مان در مورد حرکت دالی به این نتیجه رسیدیم که در دالی‌اوت، ازآن‌جاکه دامنه‌ی اطلاعات درون کادر را وسیع‌تر می‌کند، مخاطب در پی شناخت محیط است و به‌این‌دلیل که حسی از یک محیط بزرگ‌تر ارایه می‌دهد که ما شناخت درستی از آن نداریم. مخاطب راغب به شناخت این محیط می‌شود و به‌این‌سبب که شناخت محیط در دالی اوت به‌تعویق می‌افتد حس کندی زمان در مخاطب ایجاد می‌شود و ملال نوع اول به‌دست می‌آید. سپس در ادامه گفتیم ازآنجاکه در دالی‌این، توجه به نقطه‌ای خاص و مدنظر فیلم‌ساز است، درنتیجه بسته به نقطه‌ی توجه حرکت، باید دید که آیا تغییر چشمگیری در «شناخت» یا «اطلاعات» ما نسبت به شخصیت یا محیط شکل می‌گیرد یا آن‌که موارد مذکور هم‌چنان بی‌تغییر باقی می‌مانند. اگر چنین باشد که تغییری در شناخت و یا اطلاعات ما به‌وجود بیاید، تصویر فاقد ملال خواهد بود اما اگر بی‌تغییر بماند، به‌واسطه‌ی فقدان شناخت یا اطلاعات جدید، حسی از کند شدن زمان را القا می‌کند که درنهایت مخاطب به ملال نوع اول دچار می‌شود. درنهایت می‌توان گفت که حرکت دالی در کلیت خود و در آثار مذکور، می‌تواند متضمن ایجاد ملال نوع اول باشد. کادربندی و ترکیب‌بندی نیز موردبررسی قرار گرفت و به قاب‌های متقارن در آثار بلاتار و قاب‌های مرکزگرا در آثار بلاتار و تارکوفسکی اشاره شد و این نتیجه حاصل شد که هر دو این قاب‌ها به‌دلیل خاصیت ایستایی و توقف زمانی می‌توانند باعث ایجاد ملال نوع دوم شوند. هم‌چنین اشاره شد که قاب‌هایی که به‌صورت قرینه کادربندی می‌شوند، یعنی در آن‌ها تصویر به دو نیمه‌ی مساوی تقسیم می‌شود ولی یک‌طرف قاب تهی از عنصری هم‌سنگ با طرف‌دیگر است، می‌تواند به‌لحاظ تصویری و حتی مضمونی، نوعی حس فقدان را به‌دلیل خاصیت قیاس سنگینی قاب ایجاد کند که درنتیجه‌ی آن امکان رسیدن به ملال نوع اول فراهم می‌شود.

پی‌نوشت

1. Boredom
2. Bela tarr
3. Heidegger
4. Phenomenology
5. چه به‌صورت تکنیکی چه مضمونی
6. Roy Andersson
7. Lars Svendsen
8. hannah arendt
9. Theodor Adorno
10. Emre Çağlayan
11. Slow cinema
12. Tsai Ming Liang
13. Nuri Bilge Ceylan

14. Andrey Tarkovski
15. long take
16. Once upon a time in Anatolia
17. Niki Hannan
18. Profound boredom

۱۹. Attunement ـ befindlichkeit-حال‌وهوا به‌وسیله‌ی یافت‌حال شکل می‌گیرد و حال‌وهواها نیز فهم انسان از جهان و خودش را شکل می‌دهد.
این واژه در ترجمه انگلیسی هستی و زمان که توسط joan stambaugh ترجمه شده است به attunement تعبیر شده است ولی در نسخه‌ی انگلیسی John Macquarrie و Edward Robinson به state fo mind تعبیر شده است. در نسخه‌ی فارسی عبدالکریم رشیدیان این واژه یافتِ حال ترجمه شده است درحالی‌که در نسخه‌ی جمادی این واژه، یافتگی ترجمه می‌شود. ما از برآیند معنایی تمامی ترجمه‌های صورت‌گرفته این کلمه را حال‌وهوا می‌نامیم.برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک.به: Heidegger,2001:389

۲۰. Dwelling ـ Sich-aufhalten-ازآنجاکه هستی انسان مستقل از جهانش نیست و با در-جهان-هستن قوام می‌یابد پس اقامت داشتن دازاین به‌معنای مطرح کردن پرسش هستی و فهم کردن هستی‌اش است.
برای مطالعه بیشتر ر.ک.به: Heidegger, 2001:62

21. Fauzi Naeim

۲۲. Being پهنه‌ی هستی-

23. The fundamental concepts of metaphysic

۲۴. Dasein- از دو بخش تشکیل شده است که در زبان‌آلمانی به‌معنای در آن‌جا بودن است که در فلسفه‌ی هایدگر این کلمه اشاره به هستی و وجود انسان دارد.
برای مطالعه بیشتر ر.ک.به: Heidegger, 2001:8

25. What Is Metaphysics? -Was IST Metaphysik?
26. muffling fog
27. indifference

۲۸. Homesick-هم‌چنین این کلمه معانی‌ای مانند بیمار وطن بودن و غم غربت را نیز می‌دهد
۲۹. Worldliness-weltlichkeit-جهان‌مندی- ازآنجاکه در-جهان-هستن دارای پیش‌فرض در-هستن است پس این امکان دازاین می‌تواند هستی را برای دازاین گشوده سازد.
برای مطالعه بیشتر ر.ک.به: Heidegger, 2001:63

30. Everydayness-everyday unobtrusiveness of the world-die alltägliche unaufdringlichkeit der welt

۳۱. Anxiety-angst-یکی از انواع حال‌وهواهای دازاین است که می‌تواند فهم انسان را از جهان شکل دهد و او را به‌مثابه یک کل گشوده سازد
برای مطالعه بیشتر ر.ک.به: Heidegger, 2001:341
۳۲. Temporality -Zeitlichkeit-برای مطالعه بیشتر ر.ک.به: هایدگر، ۱۳۹۷: ۴۲۱
۳۳. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک.به: Heidegger,1995:93

34. Dragging of time

۳۵. Holds un in limbo-این عبارت را به بلاتکلیفی، تعلیق، بی‌قیدی هم می‌توان ترجمه کرد

36. Vacillating
37. Being left empty
38. Being held in limbo

۳۹. Being- هستی با حرف کوچک به وجود خود انسان و موجوداتی که در پهنه‌ی هستی که با حرف بزرگ نوشته می‌شود، زیست می‌کنند اطلاق می‌شود.
۴۰. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک.به: Heidegger,1995:106

41. self-forming-emptiness

42. abandoning ourselves to
43. leaving ourselves behind

۴۴. Historicity -geschichtlichkeit-از امکانات دازاین است که باعث می‌شود در پهنه‌ی تاریخ خود، گذشته و آینده و حال داشته باشد و به‌سوی هرکدام براساس زمان‌مندی خود میل کرده و به‌سمت تقدیر خود حرکت کند. برای مطالعه بیشتر ر.ک.به: ویس، ۱۳۹۷: ۹۷.

45. Long while
46. Horizon of time
47. Enticing
48. self-defense

۴۹. Being_there-Mitdasein-هایدگر مانند دیگر فلاسفه انسان را از جهانی که در آن زیست می‌کند و موجوداتی که در کنار آن‌ها است، جدا نمی‌کند و وجود از آنِ انسان را در همین جهان توضیح می‌دهد. برای مطالعه بیشتر ر.ک.به: هایدگر، ۱۳۹۷: ۷۱

50. moment of vision

۵۱. Heidegger,1995:148 برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک.به:

52. سکونت‌گاه
53. Expectation
54. Travelling
55. Tracking
56. Pan
57. Banality
58. Following
59. Crane shot
60. Zoom
61. Zoom_in
62. Zoom_out
63. Dolly
64. Dolly-in
65. Dolly-back

فهرست منابع

- اسونسن، لارس (۱۳۹۷). *فلسفه‌ی ملال*. ترجمه: افشین خاکباز. تهران: نشر نو.
- اینوود، مایکل (۱۳۹۵). *روزنه‌ای به اندیشه مارتین هایدگر*. ترجمه: احمدعلی حیدری. تهران: انتشارات علمی.
- جانسون، پاتریشیا آ (۱۳۹۸). *راه مارتین هایدگر*. ترجمه: سید مجید کمالی. تهران: نشر مهر نیوشا.
- رانسیر، ژاک (۱۳۹۵). *بلاتار پس از پایان*. ترجمه: محمدرضا شیخی. تهران: نشر شورآفرین.
- رحیمی، محمد (۱۳۹۶). *مفاهیم و تکنیک‌های فیلم‌برداری* (چاپ دوم). تهران: نشر ساقی.
- کیسبی یر، آلن (۱۳۹۴). *درک فیلم*. ترجمه: بهمن طاهری. تهران: نشر چشمه.
- ویس، ژان ماری (۱۳۹۷). *واژه‌نامه‌ی هایدگر*. ترجمه: شروین اولیایی. تهران: نشر ققنوس.
- هایدگر، مارتین (۱۳۹۷). *هستی و زمان*. ترجمه: عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر مرکز.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۶). *هستی و زمان*. ترجمه: سیاوش جمادی. تهران: نشر ققنوس.

مقالات

- بالارد، فیل (۱۳۹۵). «در جست‌وجوی حقیقت». ترجمه: آیین فروتن. در «بلاتار به روایت بلاتار و همکارانش». نشر *شورآفرین*.
- رانسیر، ژاک (۱۳۹۵). «بلاتار: کار زمان: درباره‌ی تانگوی شیطان». ترجمه: مسعود منصوری. تهران: نشر *شورآفرین*.
- کواچ، آندراش بالینت. (۱۳۹۵) «جهان به روایت بلاتار»، ترجمه‌ی عیسی دهقان، گردآورندگان سعیده طاهری و بابک کریمی

پایان‌نامه‌ها

- شایقی، حسین. (۱۳۹۶). «واکاوی تأثیر فلسفه ملال در زیبایی‌شناسی سینمای روی اندرسن با ارجاع به سه‌گانه انسانیت». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سینما، دانشگاه‌هنر تهران، دانشکده سینماوتئاتر.

منابع انگلیسی

- Çağlayan, O, E. (2013). The Aesthetics of Boredom: Slow Cinema and the Virtues of the Long Take in Once Upon a Time in Anatolia. Canterbury, UK: University of Kent
- Çağlayan, O, E. (2014). Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, Canterbury, UK: University of Kent
- Çağlayan, O, E. (2018). Poetics of slow cinema: nostalgia, absurdism, boredom. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Hannan, N, B. (2018) "A Cosmic Wirtschaft": Mood, Materiality and "Metacommunication" in the Cinema of Bé la Tarr [Ágnes Hranitzky, Míhaly Víg, and Laszlo Krasznahorkai] (1987-2011). Sydney, Australia: University of Sydney.
- Heidegger, M. (2001). Being and Time: John Macquarrie & Edward Robinson, Blackwell Publishers Ltd 1962
- Heidegger, M. (1996). Being and Time: joan stambaugh, USA, NY: State University of New York.
- Heidegger, M. (1995). The fundamental concepts of metaphysic. William mcneill and Nicholas walker, Indiana university press Bloomington and Indianapolis,1995
- Mohamed, F, N. (2017). A study of Bé la Tarr's film aesthetics based on Heidegger's phenomenology / Fauzi Naeim Mohamed. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, Kuala Lumpur, Malaysia: University of Malaya.
- Svendsen, L. (2005). A philosophy of boredom. London: Reaktion Books Ltd.

Received: 2021/07/28
Accepted: 2022/01/23
Published: 2022/12/22

A Study on Heidegger's Boredom in the Béla Tarr's Cinema; Case Studies: "The satan Tango" and "The Turin Horse"

Mahyar Shahmoradi, Master of Cinema, Faculty of Art, Sooreh University, Tehran, Iran.

Mohammad Hashemi, PhD in Philosophy of Art, Department of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

Boredom in Heidegger's philosophy is known as a mood, which is attuned in "Da Sein" and becomes an attunement (State of Mind). A kind of attunement is the one constantly trying to escape it by using banality and everydayness. A kind of attunement, which has a deep capacity to reveal being to the one as a whole, like anxiety mood. Heidegger introduces three types of boredom and unlike the third type; the first two forms are superficial and can be created in the human's attunement. But the third type of boredom is the profound one which can not be created in one's attunement because the third type of boredom does not depend on other beings. Heidegger also explains that all three types of boredom are fluid in each other and one type can lead our "Da Sein" to other types of boredom. In this research, we assumed that Béla Tarr creates the first two forms of boredom in his audience's attunement by using cinematic visual possibilities such as framing, camera movements, etc which are based on Heidegger's boredom patterns to eliminate the banality and everydayness of audiences and put them into the deep boredom (the third type) in his films to reveal the concept of Being to them and make them face their Being especially in these two films: The Satan Tango and The Turin Horse. In this research we analyzed Heidegger's boredom patterns of "Da Sein" and as a result, we established cinematic boredom patterns to analyze Béla Tarr's films. Among Béla Tarr's movies, two films, The Satan Tango and The Turin Horse were chosen because of their obvious boredom patterns. by analyzing these two films, it became clear that forasmuch as " expectation " is the main characteristic of structural moments of boredom and this expectation is not being met, an absence can be formed which creates existential emptiness in the situation emptiness. This existential emptiness causes existential boredom and to overcome this boredom Tarr's audience is forced to encounter their being.

Keywords: Heidegger, Boredom, Béla Tarr, Expectation, Satan Tango, Turin Horse