

---

# بررسی مفهوم سوژه و خشونت بر خود: مطالعه موردی دو فیلم «پرتقال کوکی» و «اینک آخرالزمان»

سپیده سامی\*

بهرز محمودی بختیاری\*\*

---

تاریخ دریافت: ۹۶/۱/۱۷

تاریخ پذیرش: ۹۶/۵/۱۵

## چکیده

اهمیت مفهوم سوژه در عصر روشنگری و ایمان به برتری خرد آدمی، در برهه‌های مختلف تاریخ دستخوش تردیدهای متعدد شد. از جمله در پایان دهه شصت و دهه هفتاد در آمریکا با اوج‌گیری مناسبات قدرت در جامعه و نظریه‌های افرادی چون میشل فوکو که نقش محوری سوژه را به نفع وجود گفتمان‌ها تقلیل دادند؛ شاهد خیزش جنبش‌های مدنی‌ای هستیم که خواستار آزادی اقلیت‌ها و کاهش روابط مبتنی بر اقتدار در جامعه هستند. به موازات آن در سینما نیز شاهد ساخت فیلم‌هایی در نقد اثرات خشونت‌بار ساختارها از جمله اثرات خشونت‌بار خود سینما در از بین بردن مفهوم سوژه‌ایم. در این مقاله با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی، به واکنش سوژه در برابر این خشونت ساختاری در دو فیلم دهه هفتاد آمریکا؛ پرتقال کوکی (۱۹۷۱) و اینک آخرالزمان (۱۹۷۹) پرداخته می‌شود و این فرضیه به اثبات می‌رسد که خود ویرانی شخصیت‌های اصلی هر دو فیلم واکنشی در جهت باز پس‌گیری مفهوم سوژه و به دست آوردن قدرت اثرگذار و مرکز‌محورانه آن است.

**کلید واژه‌ها:** اینک آخرالزمان، پرتقال کوکی، خشونت بر خود، ساختار سینمایی، سوژه فوکویی

Email: SepideSami@yahoo.com

Email: Mbahktiari@ut.ac.ir

\*. فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

\*\*دانشیار دپارتمان هنرهای نمایش و موسیقی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

## مقدمه

خشونت علیه خود یا خودویرانی، می‌تواند واکنشی خشونت‌بار از طرف فرد برای رهایی از قید ایژه‌شدگی و بازگشت دوباره به نقش سوژه اثرگذار باشد. محوریت سوژه، اندیشه‌ای بود که از عصر روشنگری و در طول دوران مدرن، شالوده نظریات روشنفکرانه را بنیان نهاد و انسان را به عنوان سوژه و ایژه شناسایی قرار داد. این اندیشه مدرن در طول زمان و با توجه به اهمیت یافتن بحث قدرت و ساختارها کمرنگ شد و نظریه‌پردازان زیادی نقش انسان را در تبیین و توضیح جهان به چالش کشیدند که از جمله آن‌ها می‌توان به میشل فوکو<sup>۱</sup> (۱۹۸۳-۱۹۲۶) فیلسوف و تاریخدان فرانسوی اشاره کرد. سیر اندیشه‌های او در دو دوران دیرینه‌شناسی و تبارشناسی دسته‌بندی می‌شود. فوکو در آثار دوران تبارشناسی خود که از دهه ۱۹۷۰ به بعد آغاز می‌شود به توضیح عواملی نظیر قدرت، دانش و پیکر انسان در عصر مدرن می‌پردازد. او در مقاله‌ای تحت عنوان «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» که در سال ۱۹۷۱ منتشر کرد به توضیح مفهوم قدرت پرداخت. در این دوران او در مواجهه با ساختارهای قدرت، بینش خاصی را نسبت به مفهوم انسان‌گرایی و اومانتیه اتخاذ می‌کند؛ که البته متأثر از اندیشه‌های نظریه‌پردازان و فیلسوفان دیگر چون هگل، نیچه و هایدگر است. فوکو پیش از این، در دوران دیرینه‌شناسی روند رو به رشد و تکاملی تاریخ را رد کرده و معتقد به وجود سلسله گسست‌های در طول تاریخ بود. او معتقد بود در هر دوره تاریخی مجموعه‌ای از گزاره‌ها، روش‌ها و چارچوب‌ها به عنوان حکم پذیرفته شده و اپیستم<sup>۲</sup> خاص آن دوره را به وجود می‌آورند. به این اپیستمه‌ها که به عنوان معیار صدق یا کذب واقعیات قرار می‌گیرند، گفتمان<sup>۳</sup> گفته می‌شود. فوکو تاریخ تفکر را دچار افت‌وخیزهای شدید می‌داند که سیر تکاملی و رو به پیشرفتی را طی نمی‌کند بلکه از یک شیوه طبقه‌بندی، طرز فکر و گفتمان به شیوه‌ای دیگر تغییر می‌یابد. به همین دلیل، گفتمان‌ها در یک دوران حقیقی و راست جلوه می‌کنند و در دوران دیگر غریب و ناراست می‌نمایند. در دوران تبارشناسی، فوکو متوجه ساختارهایی می‌شود که وجود گفتمان‌ها را محدود

می‌کنند. او معتقد است ساختارهای قدرت در عینیت دادن به هر گفتمان و کنار گذاشتن گفتمان‌های دیگر نقش دارند. اما منظور فوکو از قدرت کاملاً متفاوت از معنای متداول آن یعنی همان فرضیه سرکوب است و قدرتی است که فرد را از درون و به میل و اراده خود وادار به انجام کاری می‌کند. فوکو منشأ بسیاری از امیال انسان را دلایل فرهنگی و اجتماعی دانسته و علم مدرن را به دلیل توسل به استدلال‌های روان‌شناسی و زیست‌شناسی برای کشف علل این امیال مورد انتقاد قرار می‌دهد. «قدرت بر اعمال ما حکم می‌کند و نه مانند - خشونت فیزیکی - بر بدن ما. «قدرت تنها بر سوژه‌های آزاد، و تنها تا زمانی که آزاد هستند اعمال می‌گردد» (مریکور، ۱۳۸۹: ۱۵۷). فوکو قدرت را مولد می‌داند و معتقد است قدرت با ایجاد محدودیت، شکل‌های ممکن رفتاری دیگر را تولید می‌کند. «به بیان دقیق‌تر قدرت در درون یک جامعه معین «نبردی اعلام نشده» است: جنگ داخلی خاموش و پنهانی است که تضاد را در «نهادهای اجتماعی مختلف، در نابرابری‌های اقتصادی گوناگون، در زبان و حتی در بدن‌های هر یک از ما» از نو حک می‌کند» (همان: ۱۵۹). قدرت در سراسر جامعه پخش شده است و گفتمان‌ها، دانش و اندیشه‌ها را به وجود می‌آورد. در این مقاله به توضیح مفهوم سوژه و خشونت از نظر فوکو و سپس خاصیت خشونت‌آمیز آپاراتوس سینمایی به عنوان یکی از ساختارهای قدرت در القای ایدئولوژی خاص، پرداخته می‌شود و سپس شخصیت‌های اصلی دو فیلم از دهه هفتاد آمریکا الکس در پرتقال کوکی و ویلارد اینک آخرالزمان، از نظر میزان اثرپذیری از خشونت ساختارها و واکنش نسبت به آن، بررسی می‌شوند. این نکته که آیا خشونت ساختارها می‌تواند نقش سوژه را در درک معنا به طور کامل از میان بردارد و یا فرد می‌تواند از دل گفتمان و ایدئولوژی رهایی یافته و نقش اثرگذار خود را به عنوان سوژه خودمختار بازیابد، مورد توجه این مقاله است.

## سوژه<sup>۴</sup>

سوژه بنیان‌گذار، این شاه تم ایدئالیسم<sup>۵</sup> از دکارت تا هگل، در اندیشه فوکو نیز همچون دیگر ساختارگرایان

معنای خود را از دست می‌دهد. ایده دکارت که شروع تاریخ علم را از زمانی می‌دانست که «شناسنده (سوژه) انسانی توانست خود را به گونه موضوع (ابژه) شناسایی خود بگیرد» همواره در تاریخ غرب قدرت خود را حفظ کرده است اما این دید انسان محورانه، به وجود یک آگاهی مطلق و واحد برتری می‌داد که مخالف نظرگاه ساختارگرایان و از آن جمله فوکو بود؛ (که البته خود را ساختارگرا نمی‌دانست). از نظر فوکو انسان آن چنان که در عصر روشنگری به دلیل داشتن قوه عقل و توانایی استدلال، یگانه، ممتاز و برتر تلقی می‌شد، جایگاه خود را از دست داده و دیگر یک هستی کامل، مستقل و خودفرمان که خود می‌اندیشد، سخن می‌گوید و استدلال می‌کند نیست؛ بلکه ساخته و پرداخته گفتمان است. از نظر فوکو حقیقت تنها از نگاه فردی معنا می‌یابد؛ فرد نمی‌تواند خارج از گفتمان بیاندهد و همواره در چنبره گفتمان است. فوکو «بر آن شد که سوژه فی‌نفسه را کنار بگذارد و توجه خود را روی فرایندهایی متمرکز سازد که به باور او در ساخته شدن خود آن مفهومی که از سوژه‌کتیویته داریم نقش مهمی ایفا می‌کنند» (میلز، ۱۳۸۸: ۴۷). فرض وجود یک سوژه بنیان‌گذار، جهان را بیش از اندازه انسان‌گونه جلوه می‌داد؛ بنابراین فوکو از سوژه مرکز‌دایی کرد. او کار خود را در بی‌اساس دانستن این نگرش انسان‌محورانه چنین توضیح می‌دهد:

هدف من تحلیل تاریخ در چنان ناپیوستگی‌ای است که هیچ تقدیرگرا و فرجام‌شناسی نتواند پیشاپیش آن را به چیزی دیگر تقلیل دهد. هدف من آن است که به تاریخ امکان دهم تا در چنان بی‌نامی‌ای به کار رود که هیچ نظام متعالی نتواند بر آن قالب سوژه را تحمیل کند، که درهای آن را بر چنان ناسوت و ناپایداری‌ای بکشایم که از وعده بازگشت هر فجر و فردایی عاجز باشد. هدف من پالودن تاریخ از هر گونه خودشیفتگی تعالی‌اندیشانه است (فوکو، ۱۹۷۲: ۲۰۲ و ۲۰۳ نقل در مرکیور، ۱۳۸۹: ۲۶).

در سال‌های آخر دهه شصت و ابتدای دهه هفتاد پس از جریانات ماه مه ۱۹۶۸ در فرانسه که با شورش دانشجویان برای دفاع از حقوق کارگران، هم‌جنس‌خواهان، زندانیان و دیگران همراه بود؛ سیر اندیشه‌های فوکو وارد

دوران تبارشناسی شد و به مقابله با جریان اومانسیسم لیبرال غالب و همچنین مقابله با علم‌گرایی برخاست که بسیار ریشه دوانده و مستقر شده بود. اکنون دیگر موضوع دانش کنار رفته و قدرت جای آن را گرفته بود. در این پیستمه‌ها جای خود را به دستگاه داده بودند. در این دوران توجه فوکو متوجه عواملی شد که صورت‌بندی‌های گفتمانی را محدود و مشروط می‌کنند. فوکو متوجه ساختارهایی می‌شود که برخی گفتمان‌ها را محدود یا حذف کرده و به گفتمان‌های دیگری امکان حضور می‌دهند تا فرد فقط در محدوده گفتمان خاصی بیاندهد. او این سیر حذف و طرد را در مورد مفهوم خشونت، در کتاب مراقبت و تنبیه: تولد زندان، توضیح می‌دهد که چگونه ساختارهای قدرت با تغییر روش‌های اعمال خشونت، کوشیدند افراد را به میل و اراده خود در یک گفتمان فکری و ساختاری خاص گنجانده و از گفتمان‌های دیگر برحذر دارند. بر این اساس اعمال خشونت پیش از سده نوزدهم، به صورت تعذیب و تنبیه بدن همراه با خون‌ریزی، مثله شدن، تکه‌تکه شدن، داغ خوردن بر صورت یا شانه و به صورتی نمایشی و در ملاء عام اتفاق می‌افتاده است. این شکل از خشونت به مفهوم استیلا (در برابر قدرت) نزدیک بود؛ یعنی شیوه‌ای از اعمال قدرت که افراد و گروه‌ها را به شکل علنی وادار به امری می‌کرد که موافق میل آن‌ها نبود. «گاهی استیلا ابعاد وحشتناکی می‌یابد و در چنین لحظه‌هایی ممکن است با کشتن افراد تحت استیلا، به نتیجه مورد نظرش دست یابد. حکم نهایی استیلا همین است» (میلر، ۱۳۸۲: ۱۰). تنها در پایان سده هجدهم و آغاز سده نوزدهم بود که جشن ماتم‌زای تنبیه رو به خاموشی رفت؛ زیرا این ظن پدید آمد که تنبیه و آیین کیفری، خود شباهت‌های نزدیکی با خود جرم دارد. به این ترتیب تنبیه و مجازات به صورتی پنهانی درآمد و از صورت رنج جسمی و درد بدن خارج شد و شکلی محافظه‌کارانه به خود گرفت. مراقبان، پزشکان، کشیشان، روان‌پزشکان و مربیان تربیتی بدن و درد را کنار نهادند و به ابژه‌های دیگری برای کنش تنبیهی روی آوردند و دیگر نیاز به جلاد و نمایش خشونت در ملاء عام را منتفی کردند. از این پس «باید به جای کفاره‌ای که بر بدن وارد می‌آمد،

مجازات‌های بنشیند که بر اعماق قلب و اندیشه و اراده و میل تأثیر بگذارد» (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۷). به همین دلیل به جای بدن «روح» در مرکز توجه قرار گرفت و این بار نه تنها «ابژه‌های قضایی تبیین شده بر اساس قانون مورد قضاوت قرار می‌گیرند، بلکه در همان حال هوس‌ها، غریزه‌ها، نامتعارف بودن‌ها، معلولیت‌های بدنی، ناسازگاری‌ها و تأثیرهای محیطی یا وراثتی نیز مورد قضاوت قرار می‌گیرند» (همان: ۲۸). زیرا همین دلایل هستند که علت انجام جرم پنداشته می‌شوند و دیگر مهم جرم نیست بلکه چرایی اتفاق جرم است، برای حل این معضل، دیگر در پی قانونی برای مجازات جرم نیستند بلکه در پی اصلاح فرد مجرم و به‌هنگار ساختن اویند. تدابیری که برای این اصلاح در نظر گرفته می‌شود؛ شامل «ممنوعیت اقامت، آزادی مشروط و تحت نظر، قیومیت کیفری، درمان اجباری پزشکی و هدف از این تدابیر مجازات خلاف نیست بلکه کنترل فرد، خنثی کردن وضعیت ذهنی خطرناک او، تغییر و اصلاح تمایل‌ها و استعداد‌های مجرمانه اوست» (همان: ۲۹). بنابراین دیگر این روح مجرم بود که مورد قضاوت قرار می‌گرفت و نه جرم او. خشونت موجود در نظام کیفری، عدالت موجود در آن را زیر سؤال می‌برد. بنابراین باید این خشونت به شکلی محافظه‌کارانه و با توجیهی علمی به صورتی ملایم اتفاق می‌افتاد. از این رو نظام کیفری دست به دامان عنصرها و شخصیت‌های برون-قضایی شد. بنابراین نظام کیفری برای توجیه و مبرا ساختن خود از گناه و خشونت، به دانش متوسل می‌شود و اعتبار خود را از آن کسب می‌کند. در این مفهوم اهمیت مفهوم سوژه، به کلی از میان می‌رود زیرا دیگر این فرد نیست که می‌اندیشد بلکه در طی روندی خشونت‌بار، اندیشه و گفتمان فرد به وسیله ساختارهای قدرت حذف شده و گفتمان دیگری به فرد القا می‌شود و او را به وجودی منفعل و برساخته ساختارها و گفتمان‌ها بدل می‌کند. این خشونت بسیار دردناک‌تر از خشونت تنبیهی است. این ساختارها توانسته‌اند با تکیه به دانش و روش‌های مشروع دیگر، خشونت روش خود را پنهان کنند. یکی از این ساختارها سینما و جنبه‌های تکنیکی آن است که افراد را به باور توهم فیلمیک به عنوان

واقعیت می‌کشاند و روند انقیادسازی مخاطبان را دنبال می‌کند. در این مسیر فرد عاملیت، قدرت اندیشه و نقش سوژه‌گی خود را از دست می‌دهد و مسحور توهمات فیلم می‌گردد. در دو فیلمی که بررسی خواهد شد، به وجود این پدیده همراه با بحث اصلی مقاله یعنی بررسی روند انقیادسازی، خشونت، گرفتن حق عاملیت فرد توسط ساختارها و واکنش خشونت‌بار فرد برای بازپس‌گیری عاملیت خود، اشاره خواهد شد.

### خشونت و خشونت بر خود (خودویرانی)

مفهومی که به عنوان «خودویرانی» یا «خشونت بر خود» در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است، وارد مباحث روانشناختی نشده و تنها به واکنش فرد نسبت به از بین رفتن قدرت اندیشه و حق عاملیتش به عنوان سوژه اندیشنده توسط ساختارهای قدرت اشاره دارد. این مفهومی است که توسط نگارنده با توجه به دیدگاه‌های فوکو در مورد گفتمان و این نظر او که «خارج از گفتمان نمی‌توان اندیشید» اتخاذ شده است. از این باور فوکو، چنین استنباط می‌شود که خشونت موجود در ساختارها و اعمال آن بر فرد، همواره بر قدرت اندیشندگی فرد مسلط و او را منفعل نگاه می‌دارد. اما به نظر نگارنده مفهوم «خشونت بر خود» که طی آن فرد، خود را هدف خشونت قرار می‌دهد تا نابود گردد، می‌تواند ناشی از وقوف ناخودآگاهانه او بر وجود منفعل و ابژه شده خود و تلاش برای خروج از گفتمانی باشد که به او تحمیل شده است. بنابراین خشونت بر خود، راه‌گریزی از گفتمان ساختارهای قدرت است. مفهوم خشونت، تنها به یورش‌ها و آسیب‌های فیزیکی عمدی و به نیت عذاب فرد مقابل منتهی نمی‌شود بلکه تعریف جامع‌تر خشونت بدین شرح است؛ «خشونت حمله جسمی، جراحت یا سوء استفاده روانی مستقیم یا غیر مستقیم به شخص یا حیوان یا نابودی یا خسارت مستقیم و غیرمستقیم بر ملک یا ملک بالقوه است» (مک لین، ۱۳۸۷: ۹۹۷). خشونت دانستن یک عمل اساساً یک تجربه فردی است که رابطه مستقیم با جریان‌های پیچیده فرهنگی پیدا می‌کند. «نانسی آرم‌استرون<sup>۶</sup> و لنوآرد تن‌هاوس<sup>۷</sup> می‌گویند: خشن دانستن برخی از اعمال، هیچ‌گاه

مساوی دیدن آن اعمال به همان شکلی که واقعاً هستند، نیست» (کندریک، ۲۰۰۹: ۱۰). در واقع قضاوت ما در خشن دانستن یا ندانستن آن اعمال مؤثر است. بنابراین ساده و قابل تشخیص بودن یک مفهوم، به معنای جدایی آن از یک بستر تاریخی و فرهنگی نیست. در این میان خشونت رسانه‌ای، مفهومی بسیار نسبی‌تر است.

جان فریزر<sup>۸</sup> در کتاب *خشونت در هنر* می‌گوید: «پیچیدگی خشونتی که با واسطه منتقل می‌شود زیاد است و کاربردهای متفاوتی دارد؛ خشونت به عنوان رهایی، خشونت به عنوان ارتباط، خشونت به عنوان بازی، خشونت به عنوان خوداثبات‌گری، دفاع از خود، کشف خود، خودویرانی (خودآزاری)، فرار از واقعیت، خشونت به عنوان درست‌ترین عاقلانگی در یک موقعیت خاص و...» این تقریباً اصل حرف مارتین بارکر<sup>۹</sup> است وقتی می‌گوید «در حقیقت خشونت در رسانه یک چیز خاص نیست. خشونت یکی از تکرار شده‌ترین و ناشناخته‌ترین اصطلاح‌های همهٔ زمان‌هاست. حقیقتاً خشونت رسانه‌ای یک واحد قابل بررسی نیست [...] هفتاد سال است که بررسی‌های علمی - اجتماعی بی‌فایده بوده است چون بر این اساس بود که خشونت رسانه‌ای یک چیز خاص است که می‌تواند در سینما، نمایش‌های تلویزیونی، کتاب‌های کارتونی، عکس‌های روزنامه‌ای، بازی‌های ویدیویی، اخبار تلویزیونی و مستند وجود داشته باشد» (همان: ۸).

در سینما این خشونت می‌تواند از راه‌های متفاوتی بر بیننده اعمال شود. سینما با ایجاد احساس همذات‌پنداری در بیننده او را در متن فیلمیک ادغام کرده و قدرت عاملیت او را می‌گیرد. از جمله ویژگی‌های خشونت‌آمیز ساختار سینما، دو مورد زیر قابل توجه است:

### آپاراتوس سینمایی<sup>۱۰</sup>

آپاراتوس یا تکنولوژی سینمایی، به فرآیندی اشاره دارد که طی آن بیننده به وسیلهٔ ساختار سینمایی در متن فیلمیک ادغام می‌شود. در این روند بیننده، تصویر و رویدادهای فیلم را به عنوان واقعیت می‌پذیرد. «آپاراتوس سینمایی در ساده‌ترین سطح چنین وانمود می‌کند که آنچه در برابر چشم و گوش ما قرار دارد تصاویر و صداها را رتالیستی است. اما تکنولوژی نحوهٔ

ساخته شدن قاب به قاب آن واقعیت را پنهان می‌کند» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱). ویژگی آپاراتوس سینمایی، پنهان کردن روند فیلم‌سازی و ماهیت غیرواقعی فیلم است که بیننده را به باور رویداد فیلم به مثابه خود واقعیت واداشته و به این ترتیب ایدئولوژی مورد نظرش را به او می‌قبولاند. به عبارت دیگر «بیننده در مقام سوژه، توسط معانی متن فیلمیک ساخته می‌شود» (همان). و عاملیت خود را از دست می‌دهد. این فرایند پذیرش ایدئولوژی توسط سوژه در سینما طی فرایند «دوخت»<sup>۱۱</sup> اتفاق می‌افتد.

### مونتاژ<sup>۱۲</sup>

تدوین یا مونتاژ از دیگر مفاهیم سینمایی است که به دلیل به کارگیری تصاویر شکسته و قطعه قطعه شده و ترکیب آن‌ها، حامل مفهوم خشونت است. در این خصوص نظریهٔ مونتاژ آیزنشتاین قابل توجه است. جایی که کولشف<sup>۱۳</sup> از پیوند نماها برای مونتاژ سخن می‌گوید، «آیزنشتاین با رویکردی دیالکتیکی به شکل فیلم، از تضاد می‌گوید: در قلمرو هنر، اصل دیالکتیک پویایی در تضاد نمود می‌یابد، تضادی که اصل بنیادین برای وجود هر اثر هنری و هر شکل هنری است» (استم، ۱۳۸۹: ۵۸). او تحت تأثیر مکتب کنستراکتیویسم یا ساختارگرایی، معتقد بود که هر عنصر به شکل مستقل نمی‌تواند دارای معنا باشد بلکه تنها در ارتباط با سایر عناصر در یک ساختار است که معنا می‌یابد. از این رو طی عمل «خنثی‌سازی»، واقعیت را به صورت قطعات مختلف تجزیه کرده، حس ذاتی نما را از آن گرفته و سپس مورد استفاده قرار می‌داد. او «دوست داشت تکرار کند: «من به کینو - چشم عقیده ندارم، من به کینو - مشت اعتقاد دارم» (وولن، ۱۳۷۶: ۳۹).

طی این رویه‌های خشونت‌آمیز ساختار سینما، عاملیت از سوژه گرفته شده و تبدیل به ابژه‌ای منفعل می‌گردد. اما آیا این تبدیل پنهان و خشونت‌آمیز به یک ابژهٔ منفعل، در ناخودآگاه فرد به طور کامل پذیرفته خواهد شد؟ در دو فیلم منتخب از دههٔ هفتاد این پرسش مورد ارزیابی قرار گرفته است. لازم به ذکر است، اهمیت دههٔ هفتاد به دلیل همزمانی با شروع بحث فوکو

در مورد مفهوم قدرت و خشونت ساختارها بر سوژه «آغاز دوران تبارشناسی - و شکل‌گیری جنبش‌های اعتراضی علیه ساختارهای اجتماعی در غرب که در سینمای آن دهه هم بازتاب یافته است، قابل توجه است.

### پرتقال کوکی<sup>۱۴</sup>

«پرتقال کوکی» نام رمانی است که آنتونی برجس<sup>۱۵</sup> در سال ۱۹۶۲ آن را نگاشت. این رمان اساس ساخت فیلمی به همین نام، در سال ۱۹۷۱ توسط استنلی کوبریک<sup>۱۶</sup> شد. شخصیت اصلی این فیلم آلکس<sup>۱۷</sup> (مالکوم مک‌دوول<sup>۱۸</sup>)، نوجوانی است که به شدت به خشونت و رابطه جنسی علاقه‌مند است و در گروهی که با دوستانش تشکیل داده است (جورجی، دیم و پیت) به آزار و اذیت دیگران می‌پردازند. ساختار فیلم را می‌توان به دو نیمه تقسیم کرد. نیمه اول از ابتدای فیلم تا زمانی است که آلکس هنوز توسط پلیس دستگیر نشده و مدام در حال ایجاد خشونت فیزیکی و آسیب رساندن به دیگران است و نیمه دوم فیلم از زمانی آغاز می‌شود که آلکس توسط پلیس دستگیر شده و روانه زندان می‌گردد. او در زندان به عنوان فردی که قرار است آزمایشات اصلاح و شرطی شدن روی او انجام گیرد به درمانگاه منتقل شده و تحت درمان قرار می‌گیرد تا از هر گونه میل به انجام خشونت منزجر شود.

### تقابل گفتمان‌ها

گفتمان غالب در فیلم، گفتمان خشونت‌طلب ساختارهای اجتماعی مثل خانواده، زندان، درمانگاه،

مدرسه و... است. خشونت این ساختارها را می‌توان در نیمه دوم فیلم به روشنی دریافت. این خشونت در برابر گفتمان خشونت‌طلب الکس قرار دارد. خشونت این ساختارها، به شکلی نرم و نامحسوس به فرد اعمال می‌شود و از او یک ابژه منفعل می‌سازد؛ اما خشونت الکس به شکلی واضح و علنی اعمال می‌شود. دلیل تمایل الکس به خشونت را نیز می‌توان اعتراض به همین حقیقت ابژه‌شدگی‌اش در نظر گرفت. او به دست ساختارهای خشونت‌طلب قدرت در یک جامعه پروده شده و به شکلی ناخودآگاه هم از آن‌ها متأثر است و هم علیه آن‌ها دست به خشونت می‌زند. نمونه‌ای از خشونت‌های او قسمتی است که به پیشنهاد دوستانش به خانه یک زن چهل ساله می‌روند که تنها و با گربه‌هایش زندگی می‌کند. آلکس در آن‌جا با زن درگیر شده و او را می‌کشد. در همین موقع و پس از بیرون آمدن از آن خانه است که دوستانش به او خیانت کرده و شیشه شیری را روی صورتش می‌شکنند و او بینایی‌اش را برای لحظاتی از دست می‌دهد. در این هنگام پلیس نیز سر می‌رسد و آلکس دستگیر می‌شود. میزانشن خاصی که در این صحنه حاکم است مفهومی از نظریه عقده ادیپ را به یاد می‌آورد. وقتی الکس با آن مجسمه انتزاعی زن را می‌کشد، نمادپردازی خاصی از یک تجاوز اتفاق می‌افتد. او با بیرون آمدن از در خانه و شکسته شدن شیشه روی صورتش برای لحظاتی بینایی‌اش را از دست می‌دهد.

این صحنه یادآور سرنوشت ادیپ در همخوابگی با



تصویر شماره ۱. مأخذ: فیلم پرتقال کوکی (۱۹۷۱) اثر استنلی کوبریک

مادرش و در پایان کور شدنش است. براساس نظریات لاکان<sup>۱۹</sup> (۱۹۰۱-۱۹۸۱) دربارهٔ مراحل رشد کودک، کودک پس از گذار از مرحلهٔ آینه‌ای (مرحله‌ای که کودک به همراه مادرش خود را در آینه می‌بیند و با او احساس وحدت و یگانگی دارد) و ورود به سامان نمادین یا قانون پدر (سامانی که با ظهور پدر یعنی فردی که کودک را با استفاده از صورتی زبان‌شناختی و از طریق گفتن «نه» ای بزرگ می‌ترساند و از نزدیکی به مادر نهی می‌کند. کودک به خاطر ترس از اختگی میلش را سرکوب کرده و همین واپس‌زنی میل است که ناخودآگاه را بنیان می‌نهد) که به باور لاکان بر زبان استوار است، سیادت پدر را اثبات می‌کند. احساس ناامنی کرده و عقدهٔ وحدت با مادر او را فرا می‌گیرد. بر این اساس می‌توان موقعیت الکس را مورد تحلیل قرار داد. الکس نمایندهٔ آن گفتمان سرکوب شده و واپس‌زده شده‌ای است که گفتمان غالب مردسالار و سیادت‌طلب، از طریق خشونتی سیستمی و پنهان متوجه افراد جامعه کرده و در ایجاد خشونت‌های علنی ناشی از احساس سرکوب و فروخوردگی نقش ایفا می‌کنند. الکس با این عمل، در پی فرو نشانیدن عقدهٔ ادیپی خود است اما در نهایت این طلب گفتمان با مجازات نابینایی خودخواسته برای ادیپ و ناخواسته برای الکس اتفاق می‌افتد. این اشاره از آن رو مهم است که سامان نمادین یا قلمرو پدر با زبان شکل می‌گیرد که آستن خشونت است و به گفتمان نظام مردسالار و سیادت طلب قدرت می‌بخشد. دانکن به نقل از کوبریک دربارهٔ شخصیت الکس چنین می‌گوید:

آلکس با وجود پلیدی و فساد تمام و کمالش هیچ تلاشی برای فریب خود و تماشاگران نمی‌کند. او عین تجسم شیطان است. به عبارت دیگر، او برگ‌های برنده‌ای نیز دارد: رک‌گویی مطلق، شوخ طبعی، هوش و انرژی؛ باید اضافه کنم که این‌ها ویژگی‌های جذابی هستند که او را به ریچارد سوم شبیه می‌کند (دانکن، ۱۳۸۶: ۷۴).

خشونت در مراتب خود شامل خشونت «فیزیکی و علنی» و خشونت «روحی و پنهان» می‌باشد. اسلاوی ژبژک این دو نوع خشونت را به خوبی توضیح می‌دهد: او خشونت فیزیکی و علنی را «خشونت کنشگرانه» می‌نامد؛ این نوع خشونت در برابر سطح صفر خشونت

تجربه می‌شود و نوعی به هم خوردن وضعیت به‌هنجار و مسالمت‌آمیز اولیه است. اما خشونتی که پنهانی است و اغلب روح را در معرض تعرض قرار می‌دهد خشونت «کنش‌پذیرانه» نامیده می‌شود؛ این نوع خشونت ناپیداست زیرا تقویت‌کنندهٔ همان معیار سطح صفر خشونت است که ما با توجه به آن، امری را دارای خشونت کنشگرانه می‌پنداریم. خشونت کنش‌پذیرانه شامل دو نوع خشونت است: یکی خشونت نمادین که به عرصه زبان تعلق دارد و دیگری خشونت سیستمی، این نوع خشونت که همواره با فریب دیگران همراه است؛ همان پیامدهای فاجعه‌باری است که از عملکرد نظام‌های اقتصادی و سیاسی به وجود می‌آید (ژبژک، ۱۳۸۹: ۱۰). به نظر می‌رسد هدف کوبریک مقایسهٔ همین دو نوع خشونت یعنی خشونت کنش‌پذیرانه و از نوع سیستمی آن، با خشونت کنشگرانه است. خشونت‌های سیستمی را می‌توان از زمانی که الکس دستگیر می‌شود در تمامی آن‌ها قدرت مشاهده کرد. براساس نظریات فوکو در کتاب مراقبت و تنبیه (تولد زندان) مجازات‌های علنی و همراه با خونریزی زیاد که در دستگاه‌های قضایی متوجه فرد مجرم می‌شد به این شک دامن می‌زد که این مجازات‌های خشونت‌بار خود می‌توانند نزدیکی عجیبی با خود جرم داشته باشند. از این رو دستگاه‌های قضایی برای این رفع اتهام از خود دست به دامان شخصیت‌های برون قضایی مانند پزشکان و روان‌پزشکان شدند و اکنون دیگر نه به جرم بلکه به چرایی اتفاق جرم پرداختند. یعنی در پی تغییر روح و ذهن فرد مجرم برآمدند تا از او فردی به‌هنجار و سالم بسازند. این طرز فکر را می‌توان به خوبی در سخنان وزیرری که برای بازدید از زندانیان آمده است مشاهده کرد. او به سرگروه‌بان چنین می‌گوید: «از چپوندن مجرمین کنار هم چی عایدتون می‌شه؟ جنایت غلیظ، جنایت در جنایت... دولت دیگه علاقه‌ای به تئوری‌های قدیمی جرم‌شناسانه نداره، به زودی ممکنه به تمام فضای زندان‌ها برای کارهای سیاسی نیاز داشته باشیم. تبهکاران عادی بهترین زمینه را برای درمان دارند، کشتن عکس‌العمل‌های مجرمانه، همه‌اش همینه. این روزها این کارا زیاد شده، تنبیه برایشون هیچ معنایی



تصویر شماره ۲. مأخذ: فیلم پرتقال کوکی (۱۹۷۱) اثر استنلی کوبریک

بود. نویسنده یعنی فرانک الکساندر که به دلیل آسیبی که الکس به او وارد کرد اکنون روی ویلچر نشسته است، ابتدا او را به دلیل مطالب و عکس‌هایی که حزب راست و جریان محافظه‌کار در حمایت از شیوه درمانی خود در اصلاح مجرمان در روزنامه‌ها منتشر کرده‌است به یاد می‌آورد و چون خود از مخالفان دولت و لیبرال است حضور الکس را فرصت خوبی برای ضربه زدن به حزب راست می‌داند. فرانک الکساندر با دوستانش تماس می‌گیرد تا نزد او بروند اما زمانی که الکس آهنگ «آواز در باران» را می‌خواند نویسنده او را به یاد می‌آورد و انگیزه‌های انتقام به شدت در او بیدار می‌شود. وقتی دوستانش آمدند الکس را به اتاقی برده و سمفونی نهم بتهوون را که الکس پس از درمانش از شنیدن آن به شدت آزار می‌بیند پخش می‌کنند. الکس نتوانسته

نداره، اونا حتی از این تنبیهات خوششون هم می‌آد». بدین وسیله آن‌ها خشونت سنگین‌تری را برای مجرمان در نظر می‌گیرند زیرا این امر تنها مجازات جرم آن‌ها نیست بلکه تغییر اندیشه و نحوه تفکر آن‌هاست به شکلی که قدرت اراده و انتخاب از آنان گرفته شود.

### الکس و خشونت بر خود

بعد از اتمام فرایند درمان، وقتی عکس الکس صفحات مختلف روزنامه‌ها را گرفته و دولت با افتخار از روش جدید اصلاح مجرمان بدون هیچ نوع اعمال خشونتی صحبت و حمایت می‌کند، الکس اجازه می‌یابد که وارد جامعه شود. الکس در پی یافتن یک سرپناه بعد از گرفتن یک باران شدید، به خانه همان نویسنده‌ای می‌رود که روزگاری پیش الکس همسرش را از او گرفته



تصویر شماره ۳. مأخذ: فیلم پرتقال کوکی (۱۹۷۱) اثر استنلی کوبریک



تحمل کند و خود را از پنجره اتاق به بیرون پرتاب می‌کند.

این تصمیم را می‌توان نمونه‌ای روشن از خشونت سوژه علیه خود دانست. الکس دیگر نمی‌تواند در برابر خشونت گفتمان قدرت مقاومت کند و وقت آن فرا رسیده است که این وجود منفعل و ابژه شده را نابود کند. ساختارهای مقتدری که در این مدت الکس با آن‌ها روبرو می‌شود یعنی خانواده، پلیس، دستگاه‌های قضایی، پزشکان و روان‌درمانان، همچنین هر دو حزب سیاسی راست و چپ، همه در برابر الکس همان کاری را می‌کنند که او انجام می‌داد. در حقیقت آن‌ها نیز خشونت می‌ورزند اما این خشونت جنبه وحشیانه‌تر و خطرناک‌تری نیز دارد و آن پنهان شدن در زیر سایه توجیه‌پذیر و مقتدر خانواده، پلیس، نویسنده و روشنفکر است که در نهایت الکس را به خشونت علیه خودش وامی‌دارد. می‌توان در اینجا به ارتباط بین قدرت و دانش در اندیشه فوکو نیز پرداخت. علم مدرن با کار در حوزه علوم انسانی و ایجاد دانش‌هایی نظیر پزشکی و روان‌درمانی که انسان را در مرکز مطالعه و بررسی خود قرار می‌دهد، سعی در تغییر اندیشه‌های فرد و گرفتن قدرت انتخاب از او و القای طرز خاصی از تفکر در ذهن او دارد بنابراین ریشه بسیاری از امیال را نه در غرایز طبیعی بلکه باید در ساختارهای فرهنگی‌ای جست‌وجو کرد که در مسیر ابژه ساختن افراد نقش ایفا می‌کنند. فوکو به شباهت ساخت و معماری ساختمان‌هایی نظیر مدرسه، بیمارستان و زندان اشاره می‌کند که باعث ایجاد احساس ترس در افراد می‌شوند.

سازمان معماری فضای زندان به گونه‌ای است که هر زندانی احساس می‌کند [همیشه] تحت مراقبت (نظارت) است حتی وقتی که در واقع کسی مراقب او نیست (فوکو، ۱۹۷۹a). او همچنین فرایندهایی را توضیح می‌دهد که از طریق آن‌ها آن ساختارهای انضباطی نحوه تحقق یافتن دیگر روابط قدرت در بافت‌های بزرگ‌تر مدارس، کلیساها و نهادهای نظامی را شکل می‌دهند، به طوری که افراد یاد می‌گیرند که منضبط باشند، یا از طریق این باور که به طور بالقوه تحت مراقبت هستند، انضباطی درونی را در خود پرورش می‌دهند (میلز، ۱۳۸۸:

(۵۳).

بنابراین این ساختارها منشأ ایجاد نوعی خشونت‌اند. میل به سوژه ساختن افراد و تغییر گفتمان آن‌ها به وسیله فرایند پیچیده قدرت و خشونت بحث آزادی انتخاب را مطرح می‌سازد. آن چه کوبریک در فیلم خود در پی نمایش آن است پرداختن به وجود گفتمان‌هایی در جامعه است که به شکلی قانونی در حال گرفتن حق آزادی انتخاب افراد هستند بی‌آنکه دیگران از حقیقت خشونت آن‌ها آگاه باشند.

موضوع فیلم به وابسته بودن به گروه اهمیت نمی‌دهد چون همه گروه‌ها در فیلم فاسدند: فامیلش، پلیس، کلیسا و حزب‌های سیاسی و... بلکه به آزاد بودن یک فرد برای این که خودش انتخاب‌های اخلاقی داشته باشد حتی وقتی به خشونت و فرهنگی غیرانسانی کشیده می‌شود می‌پردازد. این فساد سیاسی - اجتماعی مطرح شده در فیلم نشان می‌دهد که تشخیص ما از امور قانونی و نظامی اشتباه است و ما فریب خورده‌ایم (اسلوکام، ۲۰۰۱: ۷۳).

فیلم به ما نشان می‌دهد که چگونه همه ساختارهای سیاسی - اجتماعی یک جامعه در جهت ایجاد یک خشونت سیستمی و پنهان عمل می‌کنند. بنابراین وجود افرادی چون الکس که محصول همین جامعه‌اند عجیب به نظر نمی‌رسد. اگر آن چه تمامی این ساختارها تولید می‌کنند در نهایت به ایجاد احساس مراقبت دائم، دیده شدن و ترس در افراد منجر شود؛ علاقه‌مندی به خشونت نیز نوعی مقاومت در برابر این گفتمان حاکم است. در حقیقت الکس در برابر گفتمان تأدیب‌کننده و همواره مراقب حاکم، مقاومت کرده و تسلیم ترس نمی‌شود. او نمی‌خواهد بپذیرد که باید همواره تحت فرمان باشد. بنابراین خود دست به خشونت‌های علنی می‌زند. در اخلاق، و همچنین در سیاست، انسان با نظم شگفت‌انگیز خود، خودش را به چیزی که از آن نفرت دارد علاقه‌مند می‌سازد، و این اتفاق برای کوبریک در این فیلم افتاده است. روش تصویرگری این فیلم، روش شستشوی مغزی است: تغییر احساسی از سطح عمیق بخش عمده احساسات. دینامیک این فیلم پویایی توتالیتاریسم است: همه انتخاب‌ها و همه ارزش‌ها از ترس مشتق شده‌اند



تصویر شماره ۴. مأخذ: فیلم پرتقال کوکی (۱۹۷۱) اثر استنلی کوبریک

(برجس، ۱۹۷۲: ۳۵).

### سینما و القای خشونت

نقش سینما در منفعل ساختن الکس و القای گفتمان ویژه به او را می‌توان در صحنه‌هایی که الکس برای انجام مراحل درمان به سالن تماشای فیلم برده می‌شود مشاهده کرد. در این صحنه‌ها الکس را روی صندلی نشانده و سیم‌هایی را از پشت سر به او وصل می‌کنند، سپس قفلی را روی چشم‌هایش می‌بندند تا چشم‌هایش را همواره باز نگه داشته و نتواند ببندد. او مجبور به دیدن مونتاژی از یک فیلم خشونت‌بار هالیوودی، صحنه‌های تجاوز و تصاویری از جنگ جهانی و هیتلر است؛ در حالی که سمفونی شماره نهم بتهوون که مورد علاقه شدید اوست نیز بر روی تصاویر شنیده می‌شود.

«برخلاف الکس ما می‌توانیم چشمانمان را ببندیم ولی باز مجبوریم چیزهایی را ببینیم که این هنرمندی زیبا را با شرارت ترکیب کرده است و به ما متذکر می‌شود که همان فرهنگی که بتهوون را به وجود آورد هیتلر را هم ایجاد کرده است» (اسلوکام، ۲۰۰۱: ۷۵). به نظر می‌آید اوج خشونت موجود در فیلم را می‌توان در همین صحنه آزاددهنده و وحشتناک مشاهده کرد. وقتی الکس از پزشکان می‌خواهد که او را از آن وضعیت خارج کنند زیرا او در حال مریض شدن است، دکتر

برادسکی با آن چهره مغرور، مقتدر و بی‌تفاوت می‌گوید: این بخشی از روند درمان است که باعث می‌شود تا اثرات داروها احساسات عمیق خشونت بار او را از بین ببرد. در این صحنه نقش خشونت‌بار آپاراتوس سینمایی بار دیگر به عنوان یکی از ابزارهای مدرن برای ایجاد تحول ذهنی و القای ایدئولوژی حاکم در کنار علوم آزمایشگاهی، روان‌شناسی، جرم‌شناسی و... اثبات می‌شود. پزشکان از نمایش صحنه‌های خشن و موسیقی زیبای بتهوون به طور همزمان برای متحول ساختن الکس و در حقیقت برای مریض ساختن او استفاده می‌کنند. موسیقی‌ای که او به شدت آن را دوست دارد و در یکی از صحنه‌های ابتدایی فیلم درباره آن چنین می‌گوید: «چه سعادت، بهشت و رستگاری، او [بتهوون] شکوه و عظمت رو تازه کرده بود. مثل یک پرده با صدای آهنین بهشتی است یا مثل شراب نقره فامی که در فضا جریان دارد و همه بی‌منطق‌های اکنون رو به خودش جذب می‌کند.» اکنون این موسیقی به همراه تصاویری خشن با هدف منجر کردن الکس از آن‌چه به آن میل دارد پخش می‌شود. در واقع الکس به وسیله‌ی این اعمال به یک ابژه ایدئولوژیک تبدیل می‌شود. نقش خشونت بار آپاراتوس سینمایی و مونتاژ در این صحنه به خوبی قابل مشاهده است. الکس خود نمی‌اندیشد بلکه آزادی انتخاب از او گرفته شده و به جای آن، اصول گفتمان حاکم و تلقی آن از امر درست و به‌هنجار در ذهن و روح

شود، به گفتمان مربوط به ویلارد و اندیشه‌های او اشاره دارد. فضای جنگ، بمباران، عبور هلیکوپترها و دیزالو چهره ویلارد با مجسمه بودا، ویلارد را شخصیتی غرق شده در گفتمان جنگ معرفی می‌کند. سپس وقتی از طریق تبدیل صدای هلیکوپتر به صدای پنکه سقفی وارد فضای اتاق ویلارد می‌شویم؛ ویلارد را می‌بینیم که به دلیل فاصله گرفتن از میدان جنگ دچار به‌هم‌ریختگی و تزلزل شده است.

او نمی‌تواند دنیای خود را آرام و بدون هیچ جنگی تصور کند و از همین آغاز، متوجه شباهت او با کورتز می‌شویم؛ شخصیتی که به نوعی می‌توان او را همزاد ویلارد در نظر گرفت. همان‌طور که ویلارد در آغاز انجام مأموریتش می‌گوید: «هیچ راهی برای دونستن داستان اون بدون گفتن داستان من وجود نداره و اگه داستان اون واقعاً یک اعتراف باشه پس برای منم هست». اما در همین شباهت می‌توان شاهد یک تضاد بود، چرا که ویلارد برای نابودی کورتز به این مأموریت فرستاده می‌شود. کورتز یکی از افسران باسابقه و عالی رتبه ارتش آمریکا است که از ارتش ایالات متحده خارج شده و در میان قبیله ایفوگائو در یک معبد زندگی می‌کند. ویلارد «غرق در مطالعه کورتز می‌شود، کسی که سوابقش جای نامه‌هایی از خانه را گرفتند. در شکار او، او به گونه‌ای عمیق‌تر در خود می‌نگرد چرا که در کورتز بازتابی از

او کاشته می‌شود. پس او هویت جدیدی گرفته و نقش او در جامعه برایش تعریف می‌شود.

## اینک آخرالزمان<sup>۲۰</sup>

اثر فرانسیس فورد کاپولا،<sup>۲۱</sup> محصول سال ۱۹۷۹ و اقتباسی از رمان «قلب تاریکی»<sup>۲۲</sup> اثر جوزف کنراد<sup>۲۳</sup> است. این رمان ماجرای سفر یک دریانورد به منطقه‌ای در آفریقا را بازگو می‌کند. کاپولا با همکاری جان میلیوس<sup>۲۴</sup> فیلمنامه‌ای بر اساس این رمان نوشتند که در آن شخصیت اصلی کتاب یعنی مارلو به ویلارد<sup>۲۵</sup> تغییر نام می‌دهد. او یک سروان ارتش آمریکا در جنگ ویتنام است که مأموریت می‌یابد تا یک سرگرد نیروهای ویژه به نام کورتز،<sup>۲۶</sup> که از ارتش خارج شده و برای خود در میان قبیله ایفوگائو<sup>۲۷</sup> در مونتانیارد<sup>۲۸</sup> (در انتهای رودخانه ننگ در جنگل‌های کامبوج) در یک معبد حکمرانی می‌کند را به قتل برساند.

## تقابل گفتمان‌ها

گفتمان ویلارد را می‌توان از صحنه آغاز فیلم دریافت. تصویر آتش گرفتن خط جلوی درختان جنگل‌های ویتنام و صدای جیمز موریسون در حالی که می‌خواند «این پایان است دوست زیبا»، در عین حال که چکیده‌ای کامل از صحنه‌هایی است که قرار است در فیلم دیده



تصویر شماره ۴. مأخذ: فیلم پرتقال کوکی (۱۹۷۱) اثر استنلی کوبریک

جنون خود در حالتی پیشرفته‌تر را می‌بیند» (کیندر، ۱۹۸۰: ۱۸). بنابراین ویلارد برای نابودی کورتز و گفتمان او به سفر می‌رود، البته شاید نه از روی تمایل قلبی بلکه به عنوان یک مأموریت. گفتمان کورتز را می‌توان از روی مطالبی که ویلارد در طول سفر در مورد او می‌خواند و نیز از صحنه‌های پایانی فیلم زمانی که ویلارد با کورتز ملاقات می‌کند دریافت. در اولین نماهای ظهور کورتز، او به طور کامل دیده نمی‌شود بلکه به وسیله یک نورپردازی دقیق، در نماهایی بسته، که تنها بخش‌های از بدن او را نمایان می‌سازد و از نگاه ویلارد دیده می‌شود، قابل مشاهده می‌گردد. در نمای اول مشت گره کرده او در حالتی که دراز کشیده و آن را بر سینه گذاشته است، نمایانگر وجود خشم و عزم راسخ اوست. در نمایی دیگر با همان نورپردازی، گوش او قابل رویت می‌گردد و بدین وسیله حواس جمع و دقت او مورد تأکید قرار می‌گیرد و در نمایی دیگر سرتراشیده کورتز دیده می‌شود؛ او با برداشتن آب از یک ظرف و کشیدن آن روی سر، گویی گرمای سرتراشیده‌اش را می‌زداید و گویی سرش از شدت اندیشیدن زیاد داغ کرده است. در این نما با تأکید بر مغز کورتز، به وجود قدرت عقل و استدلال او اشاره می‌شود (الستی، ۱۳۹۳: ۱۶، ۱۷، ۱۸ و ۲۱).

دکوپاژ فیلم کرتس را به نماهایی غیرمعارف خرد کرده است، به صورتی که آنچه از کرتس به نمایش در می‌آید مارلون براندو نیست، بلکه اعضای حسی سالم و کارآمدی است که به این شخصیت شمول نوعی بخشیده است. کرتس خود را مطرح نمی‌کند، بلکه به معترضان جنگ معنا می‌بخشد. نمایش خود او مطرح نیست، بلکه با نشان دادن اعضای تفکیک شده خود نظامی نمادین را تشکیل می‌دهد که بر کارکرد صحیح و سالم هر کدام از اعضا تأکید می‌کند. حالا او می‌تواند هر معترضی به جنگ باشد و جمع وسیعی از معترضان را در بر بگیرد (الستی، ۱۳۹۳: ۲۴ و ۲۳).

کورتز شخصی است که از گفتمان جنگ به ستوه آمده و به نوعی جنون کشیده شده است. او قربانی جنگ است و به نوعی می‌تواند نماد آینده همه سربازانی باشد که ساختارهای قدرت آنان را در گفتمان جنگ غرق

می‌کند. رفتار او نوعی اعتراض به ماهیت سیستم جنگ‌طلب آمریکاست. اندیشه‌های مخالف او با جنگ همراه با جنونی وحشتناک گفتمان ویژه‌ای را برای او ایجاد کرده است که «وحشت» عنصر اصلی آن است. زندگی کورتز در یک معبد و نمایش همسانی و شباهت او با شمایل بودا بر حقانیت گفتمان او دامن می‌زند. «دکوره‌های مقر کرتس هم معبدی مخروبه را تصویر می‌کند که تأییدی است بر اعتقادات هرچند متزلزل کرتس. در پناه این «معبدی که بوده» کرتس براندو جسمیتی روحانی یافته است که هر وضعیت نشستن او یادآور مقامی بوداگونه شده است. حتی به قولی عرفه‌ای که او در آن آرمیده، به غاری که جسد مسیح (ع) را در آن نهادند، تشبیه شده است» (دلورما، ۲۰۱۰: ۳۴ نقل در الستی، ۱۳۹۳: ۲۵ و ۲۶). پیوند کورتز با این مفاهیم دینی و روحانی به او قدرت، تأثیر و صلاحیت می‌بخشد. او با تکیه بر این مفاهیم گفتمان خود را حقیقی جلوه می‌دهد. وجود مجموعه‌ای از کتاب‌ها و تعبیراتی که آن مرد عکاس (دنیس هاپر) از فلسفه کورتز ارائه می‌دهد نیز شخصیت کورتز را با دانشی عمیق پیوند می‌زند و به گزاره‌های گفتمانی او اعتبار می‌بخشد.

### ویلارد و خشونت بر خود

با توجه به شباهت میان ویلارد و کورتز، می‌توان خشونت ویلارد علیه کورتز را خشونت ویلارد علیه خودش تعبیر کرد. ویلارد در خواندن بیوگرافی کورتز اغلب اوقات او را تحسین می‌کند و نقاط مشترک زیادی بین خود و او احساس می‌کند. او شرایط کورتز را درک می‌کند اما نمی‌تواند از فرمان ترور او نیز سرپیچی کند، زیرا همچنان هویت خود را در ساختار ارتش معنا می‌کند. اما شاید بتوان دلیل پنهان دیگری نیز توسط ویلارد برای کشتن کورتز در نظر گرفت و آن میل به خشونت علیه خود است. ویلارد به همان میزان که از خود ویران شده و ذوب شده در جنگ متنفر است می‌تواند از کورتز نیز متنفر باشد. او به جنگ با خویش می‌رود چنان‌چه وقتی به مقر کورتز می‌رسد گویی وارد دنیای ذهنی و خیالی خود شده است؛ همه چیز در آن جا به شکلی عجیب، وحشتناک و سورئال درآمده



تصویر شماره ۷. مأخذ: فیلم اینک آخرالزمان (۱۳۷۹) اثر فرانسیس فورد کاپولا



تصویر شماره ۶. مأخذ: فیلم اینک آخرالزمان (۱۳۷۹) اثر فرانسیس فورد کاپولا

قدرتمند بودا با چهره ویلارد در پشت آن برهم‌نمایی<sup>۳۱</sup> می‌شود. در نگاهی جامع‌تر به فیلم می‌توان آن چه را اتفاق می‌افتد نمایش خود ویرانی یک گفتمان دانست؛ گفتمانی که آمریکا در برابر ویتنام اتخاذ کرده بود؛ یعنی گفتمان جنگ و خشونت که سرانجام خود را هدف اصلی قرار داده و نابود می‌کند. مأموریت ویلارد برای کشتن یکی از باسابقه‌ترین و کارآمدترین سرهنگان ارتش آمریکا که از ارتش پیروی نکرده و به جنون کشیده شده است گواه این مدعاست. سراسر فیلم و تمامی این کشتاری که به نمایش درمی‌آید به دلیل کشتن یکی از سربازان آمریکاست. یکی از نیروهای خودی که دیگر از گفتمان خود پیروی نکرده و به ضد خود تبدیل می‌شود. وقتی مأموریت کشتن کورتز به ویلارد داده می‌شود به او می‌گویند که یادت باشد چنین مأموریتی اصلاً وجود ندارد؛ به عبارت دیگر مأموریت این افسر آمریکایی در جنگی که همه فکر می‌کنند برای نابودی ویتنام است در حقیقت خشونت است که قلب ارتش نیروهای خودشان را نشانه می‌رود و این حقیقت باید پنهان بماند تا شکست ایدئولوژی حاکم را آشکار نکند.

است. سکوت مطلق، پیکره‌های مرده آویزان از هر سو، مرد عکاسی که به پیشواز آن‌ها می‌آید و مدام حرف می‌زند و مردمان بومی آن منطقه که هیچ نمی‌گویند جز انجام اعمال آیینی، محیطی خیالی را رقم زده است. شاید این فضای جنون‌آمیز همان دنیای ذهنی ویلارد باشد و او پیش از کشتن هر کسی آماده‌ی از بین بردن خود در دنیای ذهنی‌اش است. شباهت میان کورتز و ویلارد در میزانشن‌های که مربوط به کشتن کورتز توسط ویلارد است نمایان می‌گردد. در صحنه بعد از کشتن کورتز توسط ویلارد، نماهایی مشابه با نماهای کورتز از او می‌بینیم. او را با نماهایی رو به بالا<sup>۳۲</sup> و مردم را از نمای نقطه نظر<sup>۳۳</sup> او در پایین می‌بینیم که در برابر او تعظیم کرده و اسلحه‌های خود را کنار می‌گذارند و گویی او را به جانشینی کورتز می‌پذیرند. در یک نمای رو به بالا، ویلارد بر یک بلندی و رو به مردم ایستاده درحالی که دفترچه خاطرات کورتز را زیر بغل دارد و در سمت چپ او مجسمه بودا قرار گرفته است.

در این نما اقتدار او همانند کورتز با اقتدار بودا سنجیده می‌شود. در نمای دیگری نیمی از چهره او را می‌بینیم که مانند کورتز خشمگینانه، در تاریکی فرورفته است و در آخرین نمای فیلم بعد از رفتن ویلارد چهره

## سینما و القای خشونت

در فیلم نمی‌توان صحنه‌ایی را یافت که به نقش سینما در القای یک ایدئولوژی خاص اشاره داشته باشد اما صحنه‌ای از یک نمایش رقص موجود است که می‌توانست در صورت وجود پرده سینما معادل آن تصور شده و از آن طریق پخش شود. این برنامه‌ای است که ارتش برای روحیه دادن به سربازان ترتیب داده و در آن از ستارگان زن سال به عنوان رقصنده‌هایی برای روحیه دادن به سربازان استفاده شده است، سربازانی که از همه لذت‌های یک زندگی آرام و معمولی دور مانده‌اند و جز جنگ و وحشت چیزی را تجربه نمی‌کنند با دیدن این برنامه به آن‌ها هجوم آورده و باعث فرار رقصندگان می‌شوند. ایدئولوژی خشونت‌بار دولت که این سربازان را به میدان جنگ کشانیده و زندگی آن‌ها را با وحشیگری و جنون همراه ساخته است، اکنون با اجرای این برنامه که لذت‌های سرکوب شده و گرفته شده از این سربازان را برایشان تداومی می‌کند، مسخره‌آمیزتر شده است. در حقیقت ساختار قدرت سعی در عادی جلوه دادن خشونت‌های جنگ و ایجاد فضایی تلطیف‌کننده به واسطه آن دارد. اما کنار آمدن با این گفتمان متناقض و تمسخرآمیز را می‌توان در هجوم سربازان به رقصندگان دریافت؛ آن‌ها نمی‌توانند این گفتمان دوگانه را بپذیرند و از این رو به آن واکنش نشان می‌دهند؛ همچنان که ویلارد بعد از این ماجرا می‌گوید «جنگ توسط یک مشت از دلک‌های چهارستاره پیش می‌رفت.» در صحنه‌ای دیگر می‌توان استفاده از یک تکنیک سینمایی را دریافت که در جهت ایجاد مفهوم مرکززدایی از سوژه و حل شدن او در یک گفتمان خاص و در عین حال خشونت سوژه علیه خودش عمل می‌کند. صحنه کشته شدن کورتز توسط ویلارد، که با نماهایی از کشتن یک گاو توسط بومیان منطقه در یک مراسم آیینی اینترکات می‌شود.

این صحنه یادآور مونتاژ آیزنشتاین است که بر اساس تصادم و تضاد نماها به ایجاد یک معنای سوم که همانا شباهت بین این دو نماست ختم می‌شود. گویی کشتن کورتز نیز بر اساس یک آیین اتفاق افتاده است. در آیین همیشه کسی یا چیزی در پیشگاه قدرتی

ماورائی قربانی می‌شود و روح انسان با روح جهان درهم می‌آمیزد. به عبارتی دیگر انسان خود را بیرون از جهان نمی‌بیند و از بیرون به آن نمی‌نگرد بلکه خود را متصل به جهان و از اجزاء آن می‌پندارد. در آیین همان گونه که در گفتمان نیز صادق است انسان یک وجود مستقل و خودفرمان نیست بلکه وجودش در کل معنا پیدا می‌کند؛ آن چنان که در فرایند گفتمان انسان ساخته و پرداخته ایدئولوژی‌های گفتمانی و دست‌پرورده نظام ساختاری زبان است و مفهوم اومانستی سوژه خود مختاری که تنها عامل شناخت و درک جهان است را از دست می‌دهد. با کشته شدن کورتز در این شکل آیینی احساس استقلال و خودفرمانی از او سلب شده و او در یک گفتمان آیینی و در پیشگاه یک قدرت عظیم قربانی می‌گردد و از آن جایی که این خشونت توسط ویلارد اتفاق می‌افتد و او به نوعی به کشتن خود دست می‌زند، می‌توان آن را خشونت سوژه علیه خود دانست.

## نتیجه گیری

نقش تعیین‌کننده ساختارها در شکل‌دهی به ارزش‌ها و معیارهای فرد و جامعه و مشتق شدن اکثر این ارزش‌ها از ترس قابل توجه است. ساختارهایی چون خانواده، زندان، ساختار سیستم نظامی و همچنین ساختار قدرتمند سینما با القای یک ایدئولوژی خاص، سایر گفتمان‌ها را حذف کرده، قدرت انتخاب سوژه را گرفته و ضمن القای تفکر خود، او را به یک ابژه منفعل تبدیل کرده است. اما این اثرپذیری و خشونت ساختارها برای القای ایدئولوژی مورد نظرشان با پذیرش قطعی فرد و جامعه همراه نیست بلکه در این دوئل، واکنش‌های خشونت‌آمیز مختلفی هرچند به شکلی نامحسوس از سوی فرد برانگیخته می‌شود؛ خشونتی که ساختارها در جهت حذف قدرت سوژه روا می‌دارند به سوی آن‌ها باز می‌گردد. این بازتاب در وهله اول در ارتباط با محیط و سپس در رابطه با خود فرد صورت می‌گیرد تا بر حقیقت ابژه‌شدگی غلبه کند. همچنان که الکس در پرتقال کوچکی نتوانست وجود خشونت‌زده و بی‌اراده خود را تحمل کند و با شنیدن موسیقی بتهوون خود را از پنجره پرت کرد

16. Stanley Kubrick
17. Alex
18. McDowel Malcolml
19. Jacques Lacan پزشک، فیلسوف و روانکاو فرانسوی، که از جهت ارجاع به نظریات زبان‌شناس سوئیسی فردینان دو سوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳) در نظریات روانکاوی خود یعنی ساختاربندی ناخودآگاه به صورت یک زبان، با میشل فوکو که او نیز متأثر از سوسور، میان زبان و قدرت نوعی همبستگی ایجاد کرد، در زمره ساختارگرایان قرار می‌گیرد.

20. Apocalypse Now
21. Francis Ford Coppola
22. Heart of Darkness
23. Joseph Conrad
24. John Milius
25. Benjamin Willard
26. Colonel Walter E. Kurtz
27. Ifugao
28. Montagnard
29. low angle
30. View (pov) Point Of
31. superimpose

و ویلارد کسی را کشت که شبیه‌ترین فرد به خود او بود. هر دو شخصیت اصلی این فیلم‌ها به حقیقت ایزه‌شدگی خود در ناخودآگاهشان واقف بودند و وقتی خود را چنین خشونت‌زده می‌دیدند، تصمیم به نابودی خویش گرفتند و این حرکتی در جهت بازپس‌گیری نقش تاریخی سوژه و قدرت معناآفرینی اوست.

### پی‌نوشت

1. Paul Michel Foucault
2. episteme
3. discourse
4. Subject
5. Idealism
6. Nancy Armstrong
7. Leonard Tennenhouse
8. John Fraser
9. Martin Barker
10. Apparatus theory

۱۱. در نظریه فیلم سیستم «دوخت» به معنای بخیه زدن و ادغام بیننده به درون متن فیلمیک است. این نظریه که مبتنی بر نظریات روانشناسانه لاکان در دهه ۱۹۶۰ بود، توسط نظریه‌پردازان مختلف و پیش از همه ژان-پیر اودار (۱۹۷۷) ابداع و به فعالیت‌های مرتبط با مطالعات فیلم راه یافت. (هیوارد، ۱۳۸۸: ۸۰). بر اساس این نظریه که اودار آن را تراژدی مستتر در گفتمان سینمایی می‌خواند بیننده ابتدا در مواجهه با تصویر احساس امنیت و آسودگی کرده و با شیفتگی تن به یک توهم و ناواقعیت می‌سپارد- این همان مرحله آینه‌ای برای کودک در اندیشه لاکان است- اما به محض اینکه بیننده به وجود قاب تصویر و فضای برون پرده و این‌که این یک تصویر ساختگی است پی می‌برد احساس تهدید و ناامنی می‌کند- که معادل ورود به سامان نمادین برای کودک در اندیشه لاکان است- این احساس ناامنی دوباره با قرار گرفتن بیننده در یک نمای نقطه دید برطرف شده و او دوباره وارد فضای درون فیلم شده و در حقیقت به تصویر دوخته می‌شود.

12. montage
13. Lev Kuleshov
14. A Clockwork Orange
15. John Anthony Burgess Wilson

### کتابنامه

- استم، رابرت (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ترجمه گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر
- دانکن، پل (۱۳۸۶). استنلی کوبریک شاعر بصری، ترجمه بهرام صفری‌راد، تهران: انتشارات مهردادامون
- دلورما، استفان (۲۰۱۰)، فرانسیس فورد کاپولا، نقل در الستی، احمد (۱۳۹۳)، «ظهور از دل تاریکی سیننگمای نور و نما»، فصلنامه سینمایی فارابی، ۱۹، (۲)، (پیاپی ۷۴)، بهار، صص ۳۰-۱۲
- ژیژک، اسلاوی، (۱۳۸۹). پنج نگاه زیرچشمی به خشونت، ترجمه علی‌رضا پاکنهاد، تهران: نشر نی
- سیل، پاتریک و مورین مک‌کانویل، (۱۳۸۱). انقلاب ۱۹۶۸ فرانسه: نگرشی بر جنبش دانشجویی فرانسه، ترجمه حسین بخشنده، تهران: نشر سرایی
- فوکو، میشل، (۱۳۷۸). مراقبت و تنبیه (تولد زندان)، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهانزاده، تهران: نشر نی.
- فوکو، میشل، (۱۹۷۲). دیرینه‌شناسی دانش، نقل در مریکور، ژوزه گیلیرمه، (۱۳۸۹). میشل فوکو، ترجمه نازی عظیمیا،

Burgess, Jackson(1972). " A Clockwork Orange by Stanley Kubrick" *Film Quarterly*, 25(3): 33-36

Kendrick, James (2009). *Film Violence:History, Ideology, Genre*. London ang New York: Wallflower Press.

Kinder, Marsha(1980). " The Power of Adaptation in *Apocalypse Now* " *Film Quarterly*,33(2): 12-20.

Slocum, J.David (2001). *Violence and American Cinema*. New York and London: Routledge.

تهران: نشر کارنامه

مک لین، ایان (۱۳۸۷). فرهنگ علوم سیاسی آکسفورد، ترجمه حمید احمدی، تهران: نشر میزان

میلر، پیتر (۱۳۸۲). *سوزه استیلا و قدرت: در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی

میلز، سارا (۱۳۸۸). *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم

وولن، پیتر (۱۳۷۶). *نشانه‌ها و معنا در سینما*، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: انتشارات سروش

هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم

۱۲-۳۰