صفحات ۵ - ۱۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره۲۵، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹

مفهوم خشونت در گفتمان با نگاهی به فیلم "پنهان" اثر میشائل هانکه*

سپیده سامی[۱]، احمد السّتی[۳]، **بهروز محمودی بختیاری[۲]**

[۱] کارشناس ارشد سینما، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۷/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۵/۷)

چکیده

با وجود گستردگی طیف معانی گفتمان در نظریه‌های مختلف ادبی و فرهنگی، منظور مورد نظر این مقاله، گفتمان از منظر میشل فوکو است که به مجموعه قواعد و ارزش‌های حاکم بر هر عصر که طی فرایند طرد و حذف حاکمیت یافته و حقیقی تلقی می‌شود، اطلاق می‌گردد. گفتمان در این مفهوم دربردارنده‌ی حذف‌ها و خشونت‌هایی است که از سوی ساختارهای قدرت اعمال شده و آن را مرزبندی می‌کنند. سینما به عنوان یکی از ابزارهای قدرت در القای گفتمان حاکم و روند انقیادسازی افراد نقش مؤثری داشته و با استفاده از مفاهیم خشونت‌آمیزی چون مونتاژ، نگاه خیره، مفهوم دوخت و به ویژه خاصیت آپاراتوسی، بیننده را به واقعی پنداشتن توهمات سینمایی وامی‌دارد. هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی کاستن ابعاد مختلف خشونت در فیلم *پنهان* با استفاده از کمترین تکنیک‌های خشونت‌آمیز سینمایی است. از این رو با استفاده از روش تحلیلی- توصیفی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای این نکته محرز شده است که فیلم *پنهان*، در پرداخت به خشونت روندی معکوس در پیش گرفته و این فرضیه را به اثبات رسانیده که با پرهیز از به کارگیری مفاهیم خشونت‌آمیز سینمایی تنها به نقد خشونت پرداخته است و خود حتی با نمایش صحنه‌های مختلف خشونت، فیلمی خشن محسوب نمی‌شود.

واژه‌های کلیدی

ساختار سینمایی، گفتمان فوکویی، مفهوم خشونت، فیلم *پنهان*.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده‌ی اول با عنوان: «بررسی مفهوم خشونت در گفتمان: با نگاهی به سه فیلم دهه‌ی هفتاد آمریکا (راننده تاکسی، پرتقال کوکی و اینک آخرالزمان)» است که به راهنمایی نگارنده‌ی دوم و مشاوره‌ی نگارنده‌ی سوم در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران انجام پذیرفته است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۸۸۲۶۶۱۷۲-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: a.alasti@ut.ac.ir.

مقدمه

سینما به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای بازتولید و بازنمایی، نقش بسزایی در معنا دادن به انواع گفتمان‌ها و تعیین میزان اهمیت آن‌ها دارد. در این راستا بررسی مفهوم گفتمان از منظر میشل فوکو[1]، راهگشای ورود به نوع خشونتی قرار گرفته است که از طریق رسانه‌ها به شکلی *پنهان* اعمال می‌شود. فوکو در کتاب *نظم اشیا: دیرینه شناسی علوم انسانی*(۱۹۶۶)، به بررسی و تحلیل روابط گفتمانی پرداخته و قواعد تشکیل نظام های فکری و گفتمانی هر دوره را با طرح مفهوم "اپیستمه"[2] مورد بررسی قرار داده است. او مجموعه‌ای از پیش فرض ها، روش ها، چارچوب ها و پیش داوری هایی که در هر عصر به عنوان معیار صدق یا کذب واقعیات قرار می‌گیرند را تحت عنوان اپیستمه یا سامان معرفت تعریف کرده است. نظام های فکری متفاوتی که در هر دوره ی تاریخی در سطح قواعد گفتمانی معیار سنجش واقعیات قرار می‌گیرند. «فوکو معتقد است ما با گسست های معرفتی[3] سروکار داریم، یعنی در سویه های خاصی در یک فرهنگ، شاهد تحولات نامتداوم در ساختارهای گفتمانی هستیم» (میلز، ۱۳۸۸، ۷۶). بر این اساس، او تاریخ تفکر را دچار افت وخیزهای شدید می داند که سیر تکاملی و رو به پیشرفتی را طی نمی‌کند بلکه از یک شیوه ی طبقه بندی و طرز فکر به شیوه ی دیگر تغییر می یابد. «یک اپیستمه خاص، ضرورتاً یک صورت بندی دانایی خاص را به وجود می آورد. فوکو این صورت بندی دانش را گفتمان[4] نامید و منظورش از این واژه، انباشته ی مفاهیم، کردارها و شیوه های عمل، گزاره ها، و باورهایی بود که یک اپیستمه ی خاص تولید می‌کرد» (استراترن،۱۳۹۰، ۳۱). آنچه در ادامه ی این نظریات دیرینه‌شناسانه‌ی فوکو مطرح می‌شود، با ورود به دهه ی هفتاد و دوران تفکرات تبارشناسی او و با طرح مفاهیمی چون قدرت و دانش اتفاق می‌افتد. در نظریات او در باب قدرت می‌توان شکلی از خشونت که مورد نظر این مقاله است را دنبال کرد. قدرت در فرایند رو به تحول خود، پس از سده ی نوزدهم از شکل قدرت بر جسم که معادل خشونت فیزیکی است به شکل قدرت در جسم تغییر می‌یابد؛ قدرت *پنهان* ی که فرد را از درون و به میل و اراده ی خود وادار به انجام کاری می‌کند. « قدرت بر اعمال ما حکم می‌کند و نه مانند- خشونت فیزیکی- بر بدن ما. " قدرت تنها بر سوژه های آزاد، و تنها تا زمانی که آزاد هستند اعمال می‌گردد"» (مریکور، ۱۳۸۹، ۱۵۷). این کار از طریق تحریک و اغوا کردن و همچنین ایجاد منع و محدودیت شکل می‌گیرد. از این پس«باید به جای کفاره‌ای که بر بدن وارد می‌آمد، مجازاتی 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 می‌گیرد. ویژگی رسانه‌ها و از آن جمله سینما در تحت انقیاد قرار دادن و القای یک ایدئولوژی خاص به عنوان حقیقت در این خصوص قابل توجه است. سینما از طریق خاصیت آپاراتوسی و تکیه بر مفاهیمی چون نگاه خیره، مونتاژ، فرایند دوخت و ... خشونت *پنهان* ی را بر روح و ذهن تماشاگر اعمال می‌کند که او را از شکل سوژه ی خود مختار به یک ابژه ی منفعل تبدیل می‌سازد. فیلم *پنهان*، این فرایند خشونت‌آمیز را در شکل ساختاری و محتوایی‌اش نقد کرده و تکنیک های سینمایی خشونت‌بار را به گونه‌ای معکوس به کار گرفته است. پرسش های این پژوهش را می توان به شرح زیر برشمرد:

۱. نقش حداقلی فیلم *پنهان* در استفاده از تکنیک‌های خشونت‌آمیز سینمایی و کاستن از ابعاد خشونت فیلم تا چه اندازه بوده است؟

۲. آیا فیلم *پنهان* به صرف پرداختن به مسئله ی خشونت، فیلمی خشن محسوب می‌شود؟

از این رو ابتدا به شرح نظریات میشل فوکو در مورد مفهوم حقیقت در گفتمان و مفهوم ایدئولوژی و تأثیر آن در القای یک گفتمان خاص پرداخته شده و ساختار خشونت فیلمی در سینما مورد بررسی قرار گرفته است. سپس به بررسی گفتمان‌های موجود در فیلم *پنهان* و خشونت مستتر در آن‌ها و انواع تکنیک‌های به کار گرفته شده برای نقد خشونت در فیلم پرداخته شده است.

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی- تحلیلی بر مبنای اطلاعات به دست آمده از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل فیلم *پنهان* است. در این راستا، به مسئله ی خشونت فردی و اجتماعی که در فیلم با یکدیگر ادغام شده و گفتمان خشونت‌آمیز نژادی را به شکل تبعیض های بدیهی و پذیرفته شده مرسوم کرده است، پرداخته شده و به نقش مفهوم دانش در حذف گفتمان ها و تولید گفتمانی دیگر و تثبیت ایدئولوژی حاکم بر اساس نظریات فوکو اشاره شده است. در نهایت نحوه ی استفاده ی فیلم از مفاهیم خشونت‌بار ساختار سینمایی و پرداخت به مفهوم رسانه در فرایند حذف و تولید گفتمان مورد بررسی قرار گرفته است.

چارچوب نظری

ایدئولوژی و حقیقت

مفهوم ایدئولوژی که معمولاً از سوی ساختارهای قدرت سعی در القای آن به عنوان حقیقت می‌شود، در بحث از خشونت و گفتمان فوکویی حائز اهمیت است. از نظر فوکو، هیچ حقیقت راستینی در کار نیست، ما تنها در جهان حقیقت های متفاوت و گفتمان های مختلف به سر می بریم و هیچ راهی برای عبور از گفتمان وجود ندارد. مفهوم ایدئولوژی که در آرای لویی آلتوسر[5] حضوری بارز دارد، از وجود یک حقیقت راستین خبر می دهد که تنها در صورت غلبه بر جبر

سوژگی و آگاهی از ایدئولوژی های موجود، می توان آن را دریافت. اندیشه های آلتوسر در مورد ایدئولوژی تنها در آن قسمتی که به ساخته شدن سوژه طی فرآیند فراخواندن و تحریف حقیقت موجود توسط نظام های قدرت می پردازد، با اندیشه های فوکو هم پوشانی می یابد. از نظر فوکو «حقیقت، سوژه ها و روابط میان سوژه ها در گفتمان خلق می شود و هیچ راهی برای عبور از گفتمان و رسیدن به حقیقتی "راستین تر" وجود ندارد» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۴۳ و۴۴). فوکو گفتمان ها را در ایجاد احساس حقیقت مؤثر می داند و برای دانستن خارج از چارچوب گفتمان ارزشی قائل نیست. این گفتمان های مختلف است که حقیقت های مختلفی را ایجاد می کند. از آن جا که فوکو به رابطه ی میان قدرت و دانش معتقد است حقیقت را نیز بسته به نظام های قدرت می داند. فوکو معتقد است:

حقیقت متعلق به این جهان است؛ حقیقت در جهان به واسطه ی الزام ها و اجبارهای جورواجور ساخته می شود. هر جامعه ای رژیم حقیقت خود را، "سیاست های کلی" حقیقت خود را دارد: و آن انواع گفتمان هایی است که آن جامعه در دامن خود می پروراند و آن ها را وامی دارد که نقش حقیقت را ایفا کنند: سازوکارها و شواهدی که شخص را قادر می سازد گزاره های حقیقی را از گزاره های کاذب و راه های اثبات هر یک را تمیز دهد: تکنیک ها و تشریفاتی که به خاطر دستیابی به حقیقت ارزشمند شده اند: شأن و مقام کسانی که مکلف به گفتن چیزی شده اند که حقیقت به شمار می آید (فوکو، ۱۹۷۹ الف، ۴۶ نقل در میلز، ۱۳۸۲، ۲۸).

از نظر فوکو چنین برمی آید که نمی توان در پی کشف حقیقت برآمد زیرا حقیقت وجودی استعلایی و متافیزیکی نیست. حقیقت در حال تولید شدن است. هر جامعه ای با پروراندن گفتمان های مخصوص به خود، حقیقت های مختلفی را ایجاد می کند. حقیقت با کنار گذاشتن شکل های خاصی از دانش و به کارگیری شکل های دیگر به وجود می آید. «وظیفه ی ما آزادسازی حقیقت از چنگال قدرت نیست. در علوم انسانی، کل چنین کوشش هایی صرفاً نیروی تازه ای به گرایش های انضباطی و تکنولوژیک در جامعه ی ما می بخشد» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹، ۳۳۶). حقیقت به دنبال کنارگذاری و طرد سایر گفتمان ها و اپیستمه ها توسط نظام های قدرت به وجود می آید. نمی توان گفتمانی را حقیقی تر از گفتمان دیگر پنداشت زیرا گفتمان یک جامعه، همان قدر حقیقی است که گفتمان جامعه ای دیگر و ما در جهان گفتمان های متعدد به سر می بریم. بنابراین هرگاه یک گفتمان بتواند در جنگ و نزاع بین گفتمان ها با توسل به روابط قدرت عینیت یافته و تبدیل به یک گفتمان رسوب کرده شود، ایجاد احساس حقیقت می کند. از نظر فوکو، دسترسی به یک حقیقت واحد ممکن نیست زیرا صحبت از صدق یا کذب امور بی معناست و یک امر به همان نسبتی که کاذب است صادق نیز می نماید. فوکو می گوید:

من کاملاً آگاهم که هرگز هیچ چیز جز افسانه ننوشته ام. با این همه نمی خواهم بگویم که آنچه نوشته ام خارج از عرصه ی حقیقت بوده است. به نظر من به درستی می توان افسانه ها را در درون حقیقت فعال ساخت، اثرات حقیقت را در درون گفتمان افسانه ای وارد کرد و به نحوی، گفتمان را بر آن داشت که چیزی برانگیزد یا "ببافد" که هنوز وجود ندارد، یعنی بدین سان چیزی را تخیل کند. ما تاریخ را با عزیمت از واقعیتی سیاسی که آن را حقیقی می سازد، "چون افسانه ای می سازیم"، و سیاستی را که هنوز وجود ندارد با عزیمت از حقیقتی تاریخی "همچون افسانه ای می پردازیم" (فوکو، ۱۹۷۹ ب، ۷۵ نقل در دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹، ۳۳۷).

ساختار خشونت فیلمی

تشخیص خشونت موجود در سینما به طور کلی می تواند ناشی از نگاه مخاطب و تصور او از خشونت باشد. خشونت دانستن یک عمل اساساً یک تجربه ی فردی است که رابطه ی مستقیم با جریان های پیچیده ی فرهنگی پیدا می کند. « نانسی آرم استرون[۶] و لنوآرد تنن هاوس[۷] می گویند: خشن دانستن برخی از اعمال هیچ گاه مساوی دیدن آن اعمال به همان شکلی که واقعا هستند، نیست» (Kendrick, 2009, 10). 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. به همین نسبت خشونت در سینما و رسانه هم نسبی است و بستگی به شکل استفاده از آن دارد.

جان فریزر[۸] در کتاب خشونت در هنر می گوید: "پیچیدگی خشونتی که با واسطه منتقل می شود زیاد است و کاربردهای متفاوتی دارد؛ خشونت به عنوان رهایی، خشونت به عنوان ارتباط، خشونت به عنوان بازی، خشونت به عنوان خودااثبات گری، دفاع از خود، کشف خود، خودویرانی (خودآزاری)، فرار از واقعیت، خشونت به عنوان درست ترین عاقلانگی در یک موقعیت خاص و... " این تقریباً اصل حرف مارتین بارکر[۹] است وقتی می گوید "در حقیقت خشونت در رسانه یک چیز خاص نیست. خشونت یکی از تکرارشده ترین و ناشناخته ترین اصطلاح های همه ی زمان هاست. حقیقتاً خشونت رسانه ای یک واحد قابل بررسی نیست[...] هفتاد سال است که بررسی های علمی- اجتماعی بی فایده بوده است چون بر این اساس بود که خشونت رسانه ای یک چیز خاص است که می تواند در سینما، نمایش های تلویزیونی، کتاب های کارتونی، عکس های روزنامه ای، بازی های ویدیویی، اخبار تلویزیونی و مستند وجود داشته باشد"» (Kendrick, 2009, 10).

اصطلاح خشونت، گاه به شکلی یکسان هم برای انواع فیلم های خشن و هم برای برنامه های طنز انیمیشنی خاص برای کودکان به کار برده می شود که نشان از پیچیده و نسبی بودن مفهوم خشونت و تعاریف متفاوت آن در زمینه های مختلف دارد. «با این اوصاف خشونت یک کلمه ی بی فایده و بدون کاربرد است. همان گونه که به صحنه ای بسیار وحشتناک در یک فیلم ترسناک خشونت می گویند، به زد و خوردهای تام و جری نیز خشونت گفته می شود» (Ibid, 8, 9). بنابراین خشن دانستن یک فیلم به صرف استفاده از

خشونت‌های فیزیکی در آن فیلم نیست، چه بسا فیلم‌هایی که با نمایش کمترین خشونت فیزیکی، بسیار خشونت‌آمیز و تهدیدکننده به نظر می‌آیند. استفن پرینس[۱۰] خشونت فیلمی را چنین تعریف می‌کند، «خشونت فیلمی رمزگذاری سبکی یک عمل ارجاعی است» (Prince, 2003, 34 Citation in Kendrick, 2009, 13). در جایی دیگر خشونت فیلمی را «یک ساختار سبکی، یک طرح قراردادی می‌داند که اتفاقی را روی پرده‌ی نمایش نشان می‌دهد» (Prince, 2003, 12 Citation in Kendrick, 2009, 16). بر این اساس می‌توان خشونت فیلمی را دارای دو جزء دانست: جزء ارجاعی (یعنی رفتاری که نشان داده می‌شود) و رفتار سینمایی (که پرینس این رفتار سینمایی را "دامنه‌ی سبکی[۱۱]" می‌نامد) که نتیجه‌ی تصویری بودن و مدت‌دار بودن آن است (Kendrick, 2009, 13).

در نمودار۱، منظور از جزء ارجاعی یا رفتار تصویر شده، همان عمل‌های خشونت‌آمیزی است که همیشه در تصور ما از خشونت وجود داشته است و در بیشتر فیلم‌ها تکرار می‌شود مانند چاقوکشی، شلیک، قتل و... . و منظور از رفتار سینمایی نحوه‌ی نمایش این عمل‌ها به وسیله عناصر تصویری و گرافیکی در سینماست. در بعضی فیلم‌ها این اعمال خشونت‌بار، به شکل خشونت باری نشان داده می‌شود. در فیلم‌های دیگری ممکن است میزان این خشونت کمتر باشد، ولی همچنان خشن بودن فیلم حس شود (Kendrick, 2009, 13). «برای مثال فیلم کشتار با اره برقی در تگزاس[۱۲] (۱۹۷۴)، از نظر گرافیکی خشونت بالایی دارد، ولی خون در آن کم دیده می‌شود؛ ما تصور می‌کنیم که خون و خونریزی در آن بالاست ولی چیزی نمی‌بینیم.[...] این فیلم گفته‌ی دیوید اسلکوم را تأیید می‌کند که خودِ تهدید می‌تواند مثل خود عمل برهم زننده و مشوش‌کننده باشد» (Ibid, 14, 15). این نمودار نشان می‌دهد که خشونت فیلمی چطور در طول زمان رشد کرده است. جزء ارجاعی همیشه ثابت است اما رفتار سینمایی همچنان بالاتر می‌رود و به وسیله عناصر تصویری و گرافیکی با آن بازی می‌شود (Ibid, 14). «یک پارادوکس وجود دارد و آن این است که هر چه رفتار سینمایی بیشتر و پررنگ‌تر شود، ما فیلم را واقعی‌تر می‌بینیم مثل فیلم یک گروه خشن اثر پکین پا که در سال ۱۹۶۹ با استفاده از حرکت آهسته[۱۳] و تنظیم مونتاژ باعث شد "این فیلم به واقع‌نماترین فیلم شناخته شده تا آن زمان تبدیل شود"» (Prince, 2006, 12 Citation in Kendrick, 2009, 16). در ادامه به سه مفهوم خشونت‌آمیز در سینما اشاره خواهد شد.

نمودار۱- ارتباط میان رفتار تصویر شده و رفتار سینمایی در خشونت فیلمی.
ماخذ: (Prince, 2003, 34 -5 Citation in Kendrick, 2009, 14)

-آپاراتوس سینمایی

یکی از مفاهیم خشونت‌آمیز در سینما مفهوم آپاراتوس سینمایی[۱۴] است. مفهوم تکنولوژی سینمایی یا آپاراتوس، مبتنی بر اصل جلوه دادن تصاویر خیالی و ساختارهای ایدئولوژیکی به عنوان تصاویری واقعی است. «سینما به دلیل طبیعت بی‌خللش یک آپاراتوس ایدئولوژیک است. ما نمی‌بینیم که سینما چگونه معنا تولید می‌کند- سینما آن را نامرئی می‌سازد، آن را طبیعی‌سازی می‌کند» (هیوارد، ۱۳۸۸، ۱۴). در نتیجه بیننده در مقام سوژه توسط ایدئولوژی موجود در متن فیلمیک ساخته می‌شود. این فرایند پذیرش ایدئولوژی توسط سوژه، طی فرایند "دوخت" در سینما اتفاق می‌افتد.

-کات و مونتاژ

تدوین (مونتاژ) که اساس زبان فیلم است، با استفاده از ماده‌ی اولیه‌ی خود یعنی نماهای بریده و کات شده، محمل مناسبی برای ایجاد مفهوم خشونت است. آیزنشتاین[۱۵] نظریه‌ی مونتاژ خود را بر همین اساس بنا کرد. او مونتاژ را نه پیوند ساده‌ی نماها با یکدیگر، که "تصادم و تضاد" نماها می‌دانست و معتقد بود «هر فریم یا نما تمام خون‌های دنیا را در خود دارد» (Slocum, 2001, 39). آیزنشتاین تحت تأثیر اندیشه‌های هگل و مارکس معتقد به ایجاد یک سنتز در ذهن تماشاگر از طریق برخورد تز و آنتی تز بود. چنان چه خود می‌گوید «مونتاژ با قدرت خشونتی خود اساس و گوهر فیلم است» (Ibid).

-نگاه خیره

نگاه خیره به فرآیند تبادل نگاه در سینما اشاره دارد که «زن را به مثابه‌ی ابژه میل و مرد را به عنوان سوژه میل می‌سازند» (هیوارد، ۱۳۸۸، ۳۹۵). این مفهوم، بحث‌های انتقادآمیز زیادی را نسبت به فرایند مذکرگرایانه‌ی نگاه خیره در سینما توسط فمنیست‌ها برانگیخت. در این فیلم‌ها «تماشاگر با نگاه خیره‌ی مردانه به جنس مؤنث ابژه‌شده هم‌ذات‌پنداری می‌کند» (استم، ۱۳۸۹، ۲۱۰). این نگاه مردانه‌ی سیادت‌طلب برای همه‌ی بینندگان فیلم عادی‌سازی شده و یک گفتمان مردانه را—حتی برای بینندگان زن- غالب ساخته و بدین ترتیب ضمن حذف گفتمان‌های مربوط به زنان، یک گفتمان مردانه و جنسیتی را ترویج کرده و غالب می‌سازد.

-خلاصه داستانی فیلم

پنهان[۱۶] محصول سال ۲۰۰۵ اثر میشائل هانکه[۱۷] کارگردان اتریشی است. این فیلم ماجرای یک زوج روشنفکر فرانسوی به نام "ژرژ[۱۸]" و "آن[۱۹]" به همراه پسرشان "پیرو[۲۰]" است. ژرژ تهیه‌کننده‌ی یک برنامه‌ی تلویزیونی است و آن، در یک انتشارات کار می‌کند. آرامش این خانواده به وسیله‌ی دریافت نوارهای ویدئویی و نقاشی‌هایی عجیب از جانب شخصی ناشناس که مدام آن‌ها را زیر نظر دارد

برهم می‌خورد. به تدریج مشخص می‌شود که تصاویر ویدئو و نقاشی‌ها خاطراتی را برای ژرژ زنده می‌کنند که او از یادآوری‌شان چندان خوشحال نیست و میل به *پنهان* کردنشان دارد. خاطرات او مربوط به زمان کودکی است وقتی که خدمتکاران الجزایری منزل آن‌ها در تظاهرات ۱۷ اکتبر ۱۹۶۱ به همراه حدود ۲۰۰ هزار عرب الجزایری توسط نیرهای فرانسه کشته می‌شوند و تنها پسرشان مجید توسط والدین ژرژ به فرزندی پذیرفته می‌شود اما ژرژ با انتساب تهمت‌هایی به او باعث می‌شود والدینش از تصمیمشان منصرف شده و مجید را به یتیم‌خانه بفرستند.

علی‌رغم وجود دو صحنه‌ی نمایش خشونت فیزیکی یا "جزء ارجاعی" در فیلم یعنی صحنه‌ی خودکشی مجید که با چاقو گردن خود را می‌زند و صحنه‌ی مربوط به خاطرات ژرژ در کودکی که مجید سر یک خروس را با تبر قطع می‌کند، نحوه‌ی پرداخت به این خشونت یا "دامنه‌ی سبکی" در فیلم متفاوت است. خشونت فیزیکی در این فیلم برخلاف فیلم‌های معمول که در جهت لذت بردن یا عادی‌سازی خشونت صورت می‌گیرد، بسیار آزاردهنده است و برای ایجاد احساس انزجار از خشونت تعبیه شده است. در این تحلیل، به روش‌هایی که فیلم *پنهان* در فرم و محتوا برای نقد خشونت و استفاده معکوس از تکنیک‌های خشونت‌آمیز فیلمی به کار گرفته است، اشاره خواهد شد.

از نظر محتوایی

۱. نقد گفتمان نژادپرستانه (همسایه‌ات را دوست بدار)

گفتمان نژادپرستانه در فیلم، گفتمانی نهادینه شده در نتیجه‌ی القای یک ایدئولوژی کاذب است. این گفتمان، همان‌گونه که فوکو می‌گوید، در ذهن و روح افراد جامعه طی روندی نامحسوس و خشونت‌بار توسط ساختارهای قدرت، اعمال و نهادینه شده و توسط اعضای خود جامعه بازتولید می‌شود. نمود بارز این گفتمان در شخصیت ژرژ تجلی یافته است. او که یک تهیه‌کننده‌ی برنامه‌ی تلویزیونی است و خود را روشنفکر قلمداد می‌کند، برخلاف آنچه از خود به نمایش می‌گذارد، مدافع اعمال نژادپرستانه است و در جامعه‌ای زندگی می‌کند که سابقه‌ی رواج گفتمان نژادپرستی و تبعیض در آن به خصوص در مورد مردم الجزایر به سال‌های ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۷ باز می‌گردد؛ زمانی که الجزایر توسط فرانسه به اشغال درآمد و در ۱۷ اکتبر ۱۹۶۱ موجبات مرگ و سوزانده شدن ۲۰۰ هزار عرب الجزایری فراهم شد. تنها در ژوئیه سال ۱۹۶۲ (پس از صد سی و دو سال) بود که الجزایر استقلال خود را اعلام کرد و از استعمار فرانسه رها شد. این خشونت بعد از هشت سال جنگ با صدها هزار کشته همچنان سایه خونبار خود را بر مناسبات فرانسه و الجزایر گسترده است. فرانسه همواره با این گفتمان زندگی کرده و فیلم ریشه‌های باور به این گفتمان تبعیض و سرکوب را به کودکی ژرژ بازمی‌گرداند؛ زمانی که او "مجید"، کودک الجزایری را مورد آزار قرار داده است. عدم تحمل وجود یک فرد الجزایری در خانه به عنوان کسی که مثل او و به عنوان برادر او بتواند زندگی کند، ژرژ را بر آن داشت که به حذف او اقدام کند؛ آن‌چنان که فرانسه در بعدی گسترده‌تر به این عمل دست زد.

ترس از "دیگری" را شاید بتوان نکته‌ی کلیدی این گفتمان نژادپرستانه دانست. ترس از آزار دیگری. دیگری‌ای که برای پذیرفته‌شدن باید تفاوت‌های هویتی و فرهنگی‌اش را نادیده انگارد و خود را به فرهنگ و ملت دیگری شبیه سازد. این مسئله می‌تواند ابعاد گسترده‌تری حتی در باورها و عقاید دینی یک ملت داشته باشد. موضوعی که فوکو از آن به عنوان گزاره‌های یک گفتمان یاد می‌کند که چنان‌چه در موقعیت برحق بودن قرار گیرند، بدل به حکم شده و حقانیت می‌یابند. در این‌جا نیز می‌توان القای مبانی دینی را در حقانیت یافتن این گفتمان مؤثر دانست. آن‌چنان که ژیژک[۲۱] نیز اشاره می‌کند؛ این فرمان اساسی یهودی- مسیحی که "همسایه‌ات را دوست بدار" و فروید[۲۲] و لکان[۲۳] بر مسئله‌دار بودنش پا فشاری کرده‌اند، بر این نکته دلالت دارد که هرگونه برداشت ما از عمومیت (در این‌جا "همسایه") با اعمال معیارها و ارزش‌های خاص ما، دچار حذف‌ها و برون‌گذاری‌های *پنهان* است (ژیژک، ۱۳۹۲، ۶۵).

> [همسایه] اساساً یک شی، یک مزاحم آسیب‌زا و تکان‌دهنده، و کسی است که شیوه‌ی متفاوت زندگیش [...] ما را ناراحت می‌کند و توازن شیوه‌ی زندگی ما را برهم می‌زند، وقتی بیش از حد نزدیک می‌شود می‌تواند منجر به واکنشی پرخاشگرانه با هدف خلاص شدن از شر این مزاحم نگران‌کننده شود.

همان‌گونه که پتر اسلوتردیک می‌گوید: "افزایش ارتباطات

تصویر۱- بریدن سر خروس توسط مجید به درخواست ژرژ.
مأخذ: (عکس نمایی از فیلم *پنهان*)

تصویر۲- صحنه‌ی خودکشی مجید.
مأخذ: (عکس نمایی از فیلم *پنهان*)

نخست و بالاتر از همه به معنی افزایش ستیز و برخورد است" از همین رو او به راستی مدعی است که روش " تفاهم با یکدیگر" را باید با روش "بیرون رفتن از سر راه یکدیگر" با حفظ فاصله مناسب، با به اجرا گذاشتن" احتیاط نامه" تازه‌ای تکمیل کرد (ژیژک، ۱۳۹۲، ۶۸).

هانکه این تعصب کورکورانه را در صحنه‌ای از فیلم نشان می‌دهد. زمانی که ژرژ و آن در حال عبور از خیابان ناگهان در معرض اصابت با یک دوچرخه‌سوار سیاه‌پوست قرار می‌گیرند. این صحنه یادآور صحنه‌ای از فیلم راننده تاکسی[۲۴] (۱۹۷۶) اثر اسکورسیزی[۲۵] است زمانی که تروایس[۲۶] شخصیت اصلی فیلم در پیادرو خیابانی با پسر سیاه‌پوستی برخورد کرده و با نفرت زیادی به او می‌نگرد. در این صحنه نیز ژرژ با عصبیت فرد سیاه‌پوست را به حواس‌پرتی متهم می‌کند. در صحنه‌ی دیگری از فیلم یعنی برنامه‌ی تلویزیونی ژرژ، می‌توان نقش تصویر و تلویزیون را نیز در القای خشونت‌آمیز این گفتمان و نهادینه کردن آن قابل توجه دانست. در این برنامه، انتخاب بحثی پیرامون شاعر نمادگرای فرانسوی یعنی آرتور رمبو[۲۷] که شعری نیز با عنوان نژادپرست دارد، بی‌دلیل به نظر نمی‌آید. «این فیلم به قول رمبو که گفته "من دیگری‌ام (I is an other)" این جمله را مورد استفاده قرار داده و نشان می‌دهد که چه‌طور فضای عمومی و خصوصی با هم یکی می‌شوند» (Ezra & Sillars, 2007, 219). فیلم، فضای خصوصی زندگی ژرژ و نژادپرستی او را در کنار یک فضای گسترده‌تر یعنی نژادپرستی جامعه‌ی فرانسه قرار می‌دهد. نماد این فضا را می‌توان در خروسی که به عنوان نماد فرانسه در کودکی ژرژ و مجید حضوری دردناک دارد، مشاهده کرد.

۲. نقد گفتمان فراموشی

از سوی دیگر *پنهان*، فیلمی در مورد فراموشی است. گفتمانی در سطح ملی و فردی. از یاد بردن فجایعی که یک ملت به بار می‌آورد و می‌تواند آسان از آن عبور کند. گفتمان فراموشی و نادیده گرفتن حضور و وجود دیگری که خود ریشه در بازتولید نوع خاصی از گفتمان توسط ساختارها و حذف گفتمان‌های دیگر دارد. خود هانکه در مورد این فیلم گفته است:

موضوع این فیلم، فراموشی و سرکوب است. همه در زندگی مسائلی دردآور برای *پنهان* کردن دارند و همه با این احساس در زندگی خصوصی و اجتماعیشان آشنا هستند. این داستان می‌توانست در اتریش، سوئیس یا هر جای دیگری اتفاق بیفتد، هر کشوری یک نقطه‌ی سیاه در تاریخ خود دارد، جایی که گناه فردی و گناه ملی با هم تداخل پیدا می‌یابد (Celik, 2010, 69).

ژرژ و آن هر دو به عنوان روشنفکران جامعه، قشری که در پی خلق آثار فکری و فرهنگی برای جامعه‌ی خود هستند، هنوز چشم خود را بر بسیاری از مسائل و گفتمان‌های اطراف بسته‌اند. گویی تمامی گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های القا شده از سوی ساختارهای قدرت، در اعمال این فراموشی و گرفتن قدرت تفکر افراد به عنوان سوژه‌های تأثیرگذار و تبدیل آن‌ها به ابژه با هم متفق شده‌اند. این فراموشی تنها در مورد عرب‌های الجزایر و آدم‌هایی چون مجید نیست؛ در صحنه‌ای، "آن" را در یک مرکز نشر در میان جمعی از دوستانش در حال مکالمه‌ی تلفنی با همسرش می‌بینیم که در مورد پسرش پیرو می‌گوید: «اون دیگه بچه نیست، بدم نمی‌آد یه چند روزی دور و برم نباشه!...» و مدتی بعد نیز پیرو گم می‌شود. قهر پیرو با پدر و مادرش از همین بی‌توجهی و نسیان نشأت می‌گیرد. در این جا می‌توان به نکته‌ی مورد اشاره‌ی هانکه پی برد که رواج بیگانه‌سازی، فاصله‌سازی و عدم برقراری گفت‌وگو و گفتمان که توسط ساختارهای مختلف در جامعه نهادینه شده، تا چه اندازه در ایجاد خشونت و طرد یکدیگر مؤثر است و حتی نمای ابتدای فیلم بر همین عدم برقراری ارتباط و دیالوگ تأکید دارد. «[در شروع فیلم] پاسخ "هیچی" ژرژ، در جواب به کلمه‌ی آغازین آن [وقتی می‌پرسد] "خب؟"، راه هر پرسشی را می‌بندد و امکان معنی داشتن را انکار می‌کند؛ نکته‌ای است که در تمامی نقاط فیلم تکرار می‌شود» (Ezra & Sillars, 2007, 218). هانکه در واقع اشاره می‌کند که عدم برقراری گفتمان تا چه اندازه می‌تواند در فرایند دشمن‌پروری مؤثر باشد. زیرا «دشمن کسی است که شما از داستان وی بیزارید» (ژیژک، ۱۳۹۲، ۵۵). زمانی که ژرژ و آن به عنوان نمونه‌ی افراد یک جامعه حتی قادر به شناخت و برقراری ارتباطی نزدیک با "پیرو" فرزندشان نیستند، مسلماً شناخت و مسامحه با افراد ملتی دیگر برایشان بسیار دشوار می‌نماید.

برای تمدن اروپا، تساهل ورزیدن و تحمل شیوه‌های متفاوت زندگی دقیقاً به همان دلیلی آسان‌تر است که معمولاً منتقدان این تمدن آن را نقطه ضعف و ناتوانی آن شمرده و محکوم کرده‌اند: بیگانگی زندگی اجتماعی. یکی از معانی بیگانگی این است که فاصله در تاروپود اجتماعی زندگی روزمره تنیده شده است. حتی اگر شانه به شانه‌ی دیگران زندگی کنم در حالت عادی آن‌ها را نادیده می‌گیرم. من اجازه دارم بیش از حد به دیگران نزدیک نشوم (ژیژک، ۱۳۹۲، ۶۹).

در صحنه‌ای دیگر، وقتی تلویزیون در حال پخش اخبار مربوط به جنگ است، ژرژ و آن را می‌بینیم که بی‌توجه به اخبار جنگ مشغول مکالمه و صحبت بر سر مسئله‌ای دیگر هستند. پرسشی که بلافاصله به ذهن خطور می‌کند این است که چگونه می‌توان این میزان سهل و راحت نادیده انگاشتن ابعاد خشونت را در زندگی خصوصی و اجتماعی توجیه کرد؟ یکی از دلایل این

تصویر ۳- درگیری ژرژ با دوچرخه سوار سیاه‌پوست.
مأخذ: (عکس نمایی از فیلم *پنهان*)

پدیده را می‌توان اعمال و القای ایدئولوژی فراگیر ساختارهای قدرت برای عادی‌سازی خشونت و رواج گفتمان بی‌تفاوتی در نظر گرفت. تلویزیون و به دنبال آن سینما به عنوان یکی از ابزارهای قدرت با شیوه‌های مختلف، فرایند تأکیدگذاری و اهمیت‌دادن به یک گفتمان و حذف گفتمان دیگر را انجام می‌دهند. این خشونت ایجادشده ناشی از عدم گفتمان و ایجاد احساس فاصله و قطع‌شدگی را، می‌توان در فرم و محتوای اثر دنبال کرد.

۳. نقد خشونت رسانه‌ای

اشاره‌ی فیلم به *پنهان*کاری رسانه‌های فرانسوی در اعلام واقعه‌ی ۱۷ اکتبر ۱۹۶۱ است که موجبات مرگ و سوزانده شدن ۲۰۰ هزار عرب الجزایری را فراهم آورد، در جهت نقد خشونت موجود در رسانه است.

پنهان، هانکه، یکی از معدود فیلم‌هایی است که تاریخ ۱۷ اکتبر ۱۹۶۱ را یادآوری می‌کند. این اتفاق را در رسانه‌های عمومی فرانسه *پنهان* کردند و با آن که ۲۰۰ نفر در این حادثه کشته شده بودند، فقط نام ۳ نفر اعلام شد. تنها در دهه‌های بعد یعنی سال‌های ۱۹۹۷ و ۱۹۹۸ بود که این واقعه آشکار شد (Celik, 2010, 66).

این فیلم برخلاف فیلم‌های دیگر و اخبار رسانه‌های مختلف که سعی در *پنهان* نگاه داشتن، کم‌رنگ جلوه دادن و در نتیجه به فراموشی سپردن این حادثه داشتند، به این خشونت و همچنین خشونت رسانه‌ای حاصل از *پنهان* کردن آن، به شکلی خاص توجه نشان داده و آن را نقد کرده است. این روش رسانه‌ها در *پنهان*کاری و معکوس نشان دادن واقعیت، به همان روند محافظه‌کارانه‌ای اشاره دارد که فوکو در بحث از سیر تحول خشونت از آن یاد می‌کند. خشونتی که در سیر تکاملی خود ابتدا به شکل تنبیه و تعذیب بدنی است و سپس اگر نمایش علنی خود را از دست می‌دهد به معنای از بین رفتن آن نیست بلکه به این معناست که اکنون شکلی نرم به خود گرفته است و از طریق ابزارهای قدرتی چون "رسانه" در روح مردم یک کشور به صورت اعتقاد به تبعیض نژادی درآمده و یک گفتمان را به وجود آورده است. این روند تبدیل از صورتی علنی به صورتی نامحسوس و محافظه‌کارانه، تنها از طریق انقیادسازی و ابژه ساختن افراد یک ملت اتفاق می‌افتد. استفاه از مفهوم رسانه و اشاره به نقش بسزای آن در ایجاد و ترویج خشونت در نماهای

تصویر ۴- بی‌تفاوتی ژرژ و آن به اخبار مربوط به جنگ.
مأخذ: (عکس نمایی از فیلم *پنهان*)

زیادی از فیلم تعبیه شده است؛ فیلم‌های ویدیویی که به دست ژرژ و آن می‌رسد، نماهای مربوط به پخش اخبار جنگ از تلویزیون، و برنامه‌ی تلویزیونی خود ژرژ، همه در جهت تأکید بر تاثیر مفهوم رسانه است. بر اساس فیلم، نظام سیاسی فرانسه از رسانه جهت القای یک حقیقت کاذب استفاده کرده و سعی در ایجاد گفتمانی دروغین در اذهان مردم داشته است. در این راستا می‌توان به شغل ژرژ اشاره کرد؛ او خود به عنوان یک برنامه‌ساز تلویزیونی بخشی از این نظام سیاسی است که در حین قربانی بودن، قربانی می‌کند. خشونتی که در کل جامعه نهادینه شده، در او به عنوان یک گفتمان حقیقی رسوب کرده و او را به اشاعه‌دهنده‌ی این گفتمان خشونت‌آمیز تبدیل کرده است. در صحنه‌ای از فیلم، ژرژ را می‌بینیم که در حال تدوین یک برنامه‌ی تلویزیونی به همکارش می‌گوید چه بحث‌هایی را کنار زده و چه بحث‌هایی را باقی بگذارد. او در واقع به یک گفتمان راه داده و گفتمان دیگر را حذف می‌کند. برنامه‌ی تلویزیونی و سبک زندگی ژرژ با کتابخانه‌ی بزرگی که در خانه و محل کارش است طنز دردناکی را به نمایش می‌گذارد و این گفته‌ی فوکو را اثبات می‌کند که ارتباط قدرت و دانش چگونه به ترویج یک گفتمان کمک کرده و به آن حقانیت می‌بخشد. قدرت با ایجاد محدودیت، شکل‌های ممکن رفتاری دیگری را تولید می‌کند. «آن چه باعث اثرگذار بودن قدرت می‌شود، آن چه قدرت را قابل پذیرش می‌کند این واقعیت است که قدرت صرفاً مانعی در برابر ما نیست که می‌گوید نه، بلکه از این حد می‌گذرد و پدیده‌ها را تولید می‌کند، لذت ایجاد می‌کند، معرفت به وجود می‌آورد و گفتمان تولید می‌کند» (فوکو،۱۹۸۰، ۱۱۹ نقل در یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۳۶ و ۳۷).

از نظر ساختاری

۱. استفاده معکوس از مفهوم کات (برش)

در این فیلم به میزان زیادی از مفهوم برش یا کات[۲۸]، که یکی از مفاهیم خشونت‌آمیز در سینما از جهت اعمال حذف و قطع است، استفاده شده و البته این استفاده، برخلاف سایر فیلم‌های خشونت‌آمیز برای القای خشونت نیست بلکه به عنوان ابزاری در نقد این مفهوم و برای توجه به وجود فاصله و خشونت میان افراد جامعه است. اولین مورد، کات‌ها یا بریدگی‌های مربوط به خشونت فیزیکی و در نتیجه جاری‌شدن خون است؛ مانند بریده شدن سر یک خروس با تبر توسط مجید در کودکی و خودکشی مجید با بریدن رگ گردنش در بزرگسالی. دومین مورد، کات‌ها و قطع‌هایی است که بین روابط کاراکترها با یکدیگر وجود دارد؛ جدایی مجید در کودکی از والدینش، وقتی آن‌ها را در حادثه‌ی ۱۷ اکتبر ۱۹۶۱ در پاریس از دست می‌دهد و جدایی اجباری او از خانواده‌ی ژرژ، سپس ناپدید شدن پیرو، فرزند ژرژ و آن و بعد برده شدن مجید در بزرگسالی به همراه پسرش با دستگیری از سوی پلیس و به اتهام بچه‌ربایی و دزدیدن پیرو. سومین مورد مربوط به کات‌ها و خطوط تقسیم‌بندی‌کننده‌ای است که بین منطقه‌ی

حفاظت‌شده‌ی زندگی ژرژ و جهان بیرون، بین پلیس و فضای خصوصی، بین گروه‌های قومی، بین حال و گذشته و در نهایت بین لحظه و تاریخ کشیده شده است و در نهایت قطع یا کات فیلمیک است که واقعیت فیلم را به تصاویر منفصل تقسیم می‌کند. هر یک به شکل انتزاعی خشن از محیط اطراف. کات نکته‌ی اصلی منظور هانکه از واقعیت و خاطره یا یادبود است (Silverman, 2010, 57, 58). کات یا برش را می‌توان از نظر ساختاری و فرمی نیز در فیلم هانکه به شکل استفاده از نماهای باز[۲۹] و طولانی برای ایجاد فاصله و دیالوگ‌های منفصل و تکه‌تکه که اغلب یک سویه باقی مانده و به دیالوگ نمی‌انجامد، همچنین در استفاده از فلاش‌بک[۳۰] که طول روایت داستانی فیلم را به شکل بخش‌های بریده و جدا شده از گذشته‌ی ژرژ به زمان حال انتقال می‌دهد، مشاهده کرد.

۲. استفاده معکوس از مفهوم نگاه خیره

اولین و بارزترین نشانه‌ی تصویری فیلم را می‌توان دوربین *پنهان*ی دانست که توسط شخصی ناشناس از ژرژ و خانواده‌اش، فیلم گرفته و برای آن‌ها ارسال می‌کند. این دوربین به نوعی دوربین‌های مدار بسته‌ی کنونی را به ذهن متبادر می‌کند و همچنین مفهومی از واژه‌ی سراسربین[۳۱] در نظریات فوکو را به یاد می‌آورد؛ مفهومی که به تحت انقیاد درآوردن جامعه اشاره دارد، به گونه‌ای که افراد با وقوف به این نکته که زیر نظر هستند، تحت انقیاد قرار گرفته و به صورتی خودکار موافق با آن چه ساختار قدرت از آن‌ها می‌خواهد رفتار می‌کنند. اشاره‌ی هانکه به وجود این رویه‌ها در جامعه و تولید خشونت و پدیده‌های طرد، حذف، نژادپرستی و عدم برقراری ارتباط توسط آن‌هاست. این مفهوم همچنین قابل قیاس با مفهوم نگاه خیره[۳۲] در سینماست. مفهومی که در فیلم‌های دیگر خود یکی از ابزارهای تولید گفتمانِ خشونت علیه زنان و رواج یک گفتمان غالب مردانه است. اما در این فیلم به ابزاری برای نقد خودِ فرایند زیرنظر گرفتن و اعمال خشونت بدل

تصویر ۵- دوربین مخفی‌ای که خانه‌ی ژرژ و آن را زیر نظر دارد.
مأخذ: (عکس نمایی از فیلم *پنهان*)

شده و روند تعقل و هوشیارسازی را دنبال می‌کند. چنان‌چه خواب آرام فراموشی ژرژ را پریشان می‌سازد و به همراه نقاشی‌هایی که به شکلی ساده، کودکی را نشان می‌دهد که از دهانش خون جاری است، ژرژ را به یاد مجید و خشونتی که در حق او روا داشته است می‌اندازد.

در بسیاری از فیلم‌های "سینما تماشا[۳۳]" مانند پنجره‌ی عقبی[۳۴] (۱۹۵۴) از هیچکاک[۳۵] و *نگاه دزدکی*[۳۶] (۱۹۶۰) از مایکل پاول[۳۷] با این دوگانگی سمبل "چشم" بازی شده است، چشمی که هم می‌بیند و هم چشم‌پوشی می‌کند. این سمبل در این فیلم نشان از باز کردن چشم و باز کردن لنز دوربین به دیدگاه‌های تازه دارد (Ezra & Sil-lars, 2007, 219).

در این فیلم از این تکنیک به مثابه‌ی یک چشم برای جدا ساختن ژرژ از شیء شدگی در برابر گفتمانی که او را در خود ذوب کرده است، استفاده می‌شود.

۳. کند کردن ویژگی آپاراتوس سینمایی

هانکه برای خنثی‌کردن اثرات خشونت‌بار آپاراتوس سینمایی و استفاده از آن در جهت نقد خشونت، از تکنیک‌هایی که در ایجاد فاصله‌گذاری میان بیننده و فیلم مؤثر هستند و به نوعی به خنثی‌کردن ویژگی‌های خشونت‌بار سینمایی آن‌ها کمک می‌کند، استفاده کرده است. استفاده‌ی زیاد هانکه از نمای باز یا لانگ‌شات در نماهای مختلف فیلم، به ایجاد این فاصله و درگیر نشدن بیننده با شخصیت‌ها و دعوت بیشتر به تعقل‌ورزی از جانب آن‌ها کمک می‌کند. نمای بلند شروع فیلم که خانه‌ی ژرژ و خیابان جلوی آن را از نمای نقطه نظر شخصی ناشناس و از دوربین او نشان می‌دهد از همان ابتدا ما را از غرق شدن در روایت فیلم، سرسپردن به آن و باورش باز می‌دارد زیرا خیلی زود با خش‌دار شدن تصویر و شنیدن صدای مکالمه‌ی ژرژ و آن، ما را متوجه این نکته که "در حال تماشای یک فیلم هستیم" می‌کند. بنابراین فیلم از همین ابتدا خاصیت آپاراتوسی خود را به چالش می‌گیرد و از ایجاد توهم واقعیت در بیننده می‌پرهیزد. در تمامی طول فیلم وجود چنین نماهایی با فیلم‌برداری از یک نقطه‌ی ثابت، ما را از موقعیت یک بیننده‌ی منفعل به موقعیت یک بیننده‌ی آگاه می‌رساند، تا از مسحور ماندن در روایت فیلم بپرهیزیم. اوج این فاصله‌گذاری میان تماشاگر و روایت فیلم، زمانی اتفاق می‌افتد که مجید به طرز غیرقابل باور و دردناکی در یکی از همان نماهای ثابت دوربین رگ گردنش را با چاقو می‌زند. *پنهان* به جای آن‌که بیننده را در یک فرایند نامحسوس به قبول ایدئولوژی حاکم و خشونت مستتر در آن بکشاند او را از این دام آگاه کرده و از حالت انقیاد و شئ شدگی بیرون می‌آورد.

نتیجه

از آن‌چه گفته شد چنین برمی‌آید که فیلم *پنهان* به حوزه‌ی فیلم‌هایی که در نقد فرایند نفی، حذف، انکار و در نتیجه خشونت ساخته شده‌اند، متعلق است. این فیلم تمامی مفاهیمی که در آن یک گفتمان طی فرایند حذف، طرد، فراموشی

و انکار از میان می‌رود را در فرم و محتوا به نمایش می‌گذارد. گفتمان حذف‌شده‌ی اقلیت‌ها و فراموشی حضور دیگری از مسئله‌های مهم این فیلم است. خشونت نامحسوسی که از طرف ساختارهای قدرت نهادینه شده و جامعه نیز خود آن را تولید می‌کند به عنوان وحشتناک‌ترین ابعاد این فاجعه نمایش داده می‌شود. استفاده از تکنیک‌های سینمایی نمای باز، فلاش بک، نمای بلند، مخدوش کردن ویژگی آپاراتوسی سینما و استفاده از مفهوم کات در فرم و محتوا در جهت ایجاد فاصله میان بیننده و فیلم و خنثی کردن اثرات خشونت‌بار سینما قابل توجه است. همچنین استفاده از دوربینی که به مثابه یک چشم دیگر ناظر تمامی وقایع و حوادث است، قابل توجه است. این دوربین از یک سو مفهوم سراسربین در نظریات فوکو و از سوی دیگر دوربین‌های مداربسته‌ی امروزی و کنترل‌های مختلف دنیای مجازی (که بی‌ارتباط به بحث فوکو نیز نیستند) را یادآور می‌شود و در ایجاد فرایند تعقل‌ورزی به جای همذات‌پنداری مؤثر است. این تکنیک‌ها به توضیح مفهوم خشونتی که امروزه به یک گفتمان مسلط در بطن جوامع مدرن تبدیل شده است، کمک می‌کند. آن‌چه به عنوان فرضیه‌ی مقاله به اثبات می‌رسد این نکته است که فیلم *پنهان* با استفاده‌ی حداقلی از تکنیک‌ها و مفاهیم خشونت‌آمیز سینمایی توانسته است، بیشترین پیام را در نقد مفهوم خشونت منتقل کند و همچنان فیلمی خشن محسوب نشود. فیلم نشان می‌دهد که پرداختن به موضوع خشونت در یک فیلم الزاماً میزان خشونت موجود در آن را تعیین نمی‌کند چه بسا فیلم‌هایی در ژانرهای ملودارم، کمدی و... که به شدت از تمام تکنیک‌های خشونت‌آمیز سینمایی برای القای گفتمان خاص خود استفاده کرده اما خاصیت آپاراتوسی سینما مانع از فهم میزان به‌کارگیری خشونت در آن و اثرگذاری آن بر روان مخاطب شده است. پنهان فیلمی است که در ساختار و محتوا به نقد خشونت می‌پردازد. این فیلم گرچه موضوع اصلی خود را بر پایه‌ی خشونت قرار داده و صحنه‌هایی از خشونت‌های فیزیکی و خشونت سیستمی در آن به چشم می‌خورد، اما از تمامی تکنیک‌های سینمایی در جهت طرد مفهوم خشونت سینمایی استفاده کرده و هم‌زمان توانسته است به ابعاد وحشتناک شیوع خشونت اشاره کند.

پی‌نوشت‌ها

1 Michel Foucalt.
2 Episteme.
3 Epistemic Breaks.
4 Discourse.
5 Louis Althusser.
6 Nancy Armstrong.
7 Leonard Tennenhouse.
8 John Fraser.
9 Martin Barker.
10 Stephen Prince.
11 Stylistic Amplitude.
12 The Texas Chainsaw Massacre.
13 Slow-Motion.
14 Apparatus Theory.
15 Sergei Eisenstein.
16 Cache or Hidden.
17 Michael Haneke.
18 Georges.
19 Anne.
20 Pierrot.
21 Slavoj Žižek.
22 Sigmund Schlomo Freud.
23 Jacques lacan.
24 Taxi Driver.
25 Martin Scorsese.
26 Travis Bickle.
27 Arthur Rimbaud.
28 Cut.
29 Long Shot.
30 Flashback.
۳۱ Panopticon ساختمانی حلقوی است که یک برج در مرکز آن قرار دارد. به صورتی که هر کس در برج قرار گیرد می‌تواند از پنجره‌های عریض مشرف بر نمای داخلی ساختمان افراد زندانی شده در داخل سلول‌های آن را ببیند.
32 Gaze.
33 Cinema of Looking.
34 Rear Window.
35 Alfred Hitchcock.
36 Peeping Tom.
37 Michael Powell.

فهرست منابع

استراترن، پل (۱۳۹۰)، *آشنایی با فوکو*، ترجمه‌ی پویا ایمانی، نشر مرکز، تهران.
استم، رابرت (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم*، ترجمه‌ی گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، انتشارات سوره‌ی مهر، تهران.
دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۷۹)، *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*، ترجمه‌ی حسین بشیریه، نشر نی، تهران.
ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۹)، *پنج نگاه زیرچشمی به خشونت*، ترجمه‌ی علی‌رضا پاکنهاد، نشر نی، تهران.
فوکو، میشل (۱۹۷۹ الف)، حقیقت و قدرت: مصاحبه‌ای با الساندرو فونتانو و پاسکوال پاسکوبینو، نقل در میلز، سارا (۱۳۸۸)، *گفتمان*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، نشر هزاره‌ی سوم، زنجان.
فوکو، میشل (۱۹۷۹ ب)، مصاحبه با فیناس، نقل در دریفوس، هیوبرت و پل رابینو(۱۳۷۹)، *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمینوتیک*، ترجمه‌ی حسین بشیریه، نشر نی، تهران.

فوکو، میشل (۱۹۸۰)، قدرت و حقیقت، نقل در یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه‌ی هادی جلیلی، نشر نی، تهران.

مرکیور، ژوزه گیلیرمه (۱۳۸۹)، *میشل فوکو*، ترجمه‌ی نازی عظیما، نشر کارنامه، تهران.

میلز، سارا (۱۳۸۸)، *گفتمان*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، نشر هزاره‌ی سوم، زنجان.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۸)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، نشر هزاره‌ی سوم، تهران.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه‌ی هادی جلیلی، نشرنی، تهران.

Ezra, Elizabeth & Jane Sillars (2007), Hidden In Plain Sight :Bringing Terror Home, *Oxford Journals*, (?), pp.215-221.

Celik, Ipek A (2010), I Wanted You To Be Peresent: Guilt And The History Of Violence In Michael Haneke's Cache', *Cinema Journal*, 50, fall, pp.59-80.

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

Prince, Stephen (2003), Classical Film Violence, As cited in Kendrick, James (2009), *Film Violence: History, Ideology, Genre*, Wallflower Press, London and New York.

Prince, Stephen (2006), Beholding Blood Sacrifice in The Passion of the Christ: How Real Is Movie Violence?, As cited in Kendrick, James (2009), *Film Violence: History, Ideology, Genre*, Wallflower Press, London and New York.

Silverman, Max (2010), The Violence of the Cut: Michael Haneke's Cache' And Cultural Memory, *French Cultural Studies Published By Sage*, 21, pp.65-57.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Vol 25, No. 1, Spring 2020

The Concept of Violence in Discourse with a View at Michael Haneke's *Hidden* Movie*

Sepideh Sami[1], Ahmad Alasti[2], Behrooz Mahmoodi Bakhtiyari[3]**
[1]M.A. in Cinema, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Professor, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3]Associate Professor, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 24 Sep 2017, Accepted 29 Jul 2018)

The present study focuses on the characteristic of "violence" in Haneke's Hidden based on Foucauldian discourse analysis. This concept is based on a set of core societal values and conventions, in a certain era, that prevail through omissions and exclusions exerted by the power structures that constantly constrain the discourses. Foucault's theories of power refer to a transformation of power during the 19th century in which power was transformed from physical violence and exertion onto a body into a psychological manipulation or power from within the body: violence that drives the individual to act willingly and voluntarily. This sense of power and violence can be traced in the cinema. According to the Foucauldian view of power tools, cinematography drastically imposes dominant discourses and subjugates the minds; cinema foists dramatized illusions as dominant meanings through the tricks such as montage, close-ups, assembly, and gaze, and apparatus characteristics of the cinema. The authors examine using a descriptive-analytical method and relying on library resources if Haneke's Hidden is heavy on violence as the movie revolves around the problem of violence; and also, to what degree the minimal use of violence-bearing cinematographic techniques mitigates the intensity of violence reflected in Haneke's Hidden. Foucault's ideas of discourse, the association between science and power, and concepts of ideology and truth are revisited; the authors discuss the subjectivity of violence and the structural violence in cinema. Whether a picture is classified as violent in the cinema depends on the audience's perception and their notion of violence. The term "violent" is sometimes used to describe a variety of violent films as well as particular animated comedy programs for kids. The components of the concept of virtual violence, including cinematic behavior and stylistic domains, are defined. Subsequently, the concept of cinematic apparatus, namely the presentation of imaginary pictures as real, force the viewer to accept the delusion through the process of "sewing." In addition, apparatus properties of cinematography and its aggressive nature, and how the assembly technique imposes films delusions on viewers are met later. Hidden is analyzed with the emphasis on the Paris massacre of pro-National Liberation Front Algerian demonstrators on October 17, 1961, French atrocities in occupied Algeria and normalization and internalization of segregation and racism discourses in then-French society. The movie involves the concept of "fear of others," the promotion of alienation, isolation, and a lack of dialogue, which are effective in inciting violence and are highlighted by the use of the concept of cut or transition. The message of Haneke's Hidden is explained through xenophobia where authors also suggest that Haneke uses long shots, flashbacks and transition techniques, and abstracts the apparatus state of cinema, in both content and form, to keep the distance between viewers and the movie, and further alleviate aggressive implications of cinema. The authors conclude that Hidden perversely approaches the violence and criticizes the violence without incorporating concepts of the aggressive essence; the movie, therefore, is not deemed violent despite several graphic scenes. Haneke's Hidden eloquently tells the horrific inside story of violence and discourse, marginalization and exclusion with minimal demonstration of structural violence.

Keywords
Cinematic Structure, Foucault Discourse, Concept of Violence, Hidden Movie.

*This article is extracted from the first author`s M.A. thesis entitled: "Violence Concept in Discourse with a View to 3 American Movies of 1970`s (Taxi Driver, A Clockwork Orange, Apocalypse Now)", under supervision of second author and third author as advisor.

**Corresponding Author: Tel: (+98-21) 88266172, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: a.alasti@ut.ac.ir.