Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۱۵/ ۰۵/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۲۵/ ۱۲/ ۱۳۹۶

احمد الستی[۱]، سپیده سامی[۲]

بررسی تطبیقی دو فیلم اینک آخرالزمان و راننده تاکسی بر اساس مفهوم خشونت در گفتمان فوکویی

چکیده

توجه به گفتمان‌های مسلط در هر عصری حکایت از طرد گفتمان‌های دیگر دارد. در این رویداد می‌توان رد پای خشونتی عمیق را یافت. گفتمان از منظر میشل فوکو، مجموعه معیارها و ارزش‌های مسلط در هر عصر است که هم‌زمان معیارهای طردشده توسط ساختارهای قدرت در آن عصر را نیز در نظر می‌گیرد. این مفهوم طرد و کنارگذاری آبستن شکلی از خشونت است که توسط بسیاری از ساختارهای قدرت به صورت‌های مختلف اعمال می‌شود. طی فرایند انتقال معنا در سینما – به عنوان یکی از ساختارهای قدرت– نیز با تکیه بر مفاهیمی نظیر مونتاژ، ویژگی آپاراتوسی و ... سوژه در متن فیلمیک ادغام شده، هویت تازه‌ای گرفته و به حذف گفتمان‌های مختلف پرداخته می‌شود. دو فیلم اینک‌آخرالزمان(۱۹۷۹) و راننده تاکسی(۱۹۷۶) محصول دههٔ ۷۰ میلادی امریکا، مقارن با ظهور جنبش‌های مدنی و تلاش برای آزادی اقلیت‌ها و دارای تم خشونت هستند. در مقایسهٔ این دو فیلم با استفاده از روش تطبیقی، توصیفی و تحلیلی و گردآوری اطلاعات بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای علاوه بر بیان تشابه نوع گفتمان‌ها، گزاره‌ها و اثرات خشونت‌بارشان توسط ایدئولوژی حاکم، به تفاوت نحوهٔ استفاده از خاصیت آپاراتوس سینمایی اشاره شده است. آپاراتوس سینمایی می‌تواند در استفاده از ماهیت خشونت‌آمیز خود انعطاف بیشتری داشته و نه فقط موافق ایدئولوژی خشونت‌بار حاکم بلکه مخالف آن عمل کند.

کلیدواژه‌ها: گفتمان فوکویی، خشونت، ساختار سینمایی، اینک آخرالزمان، راننده تاکسی

[۱] استادیار گروه هنرهای نمایشی و موسیقی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.
E-mail: a.alasti@ut.ac.ir

[۲] دانشجوی دکتری مطالعات عالی هنر در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.
E-mail: sepidesami@ut.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

مقایسهٔ تطبیقی دو فیلم اینک آخرالزمان و راننده تاکسی، دو فیلم برگزیدهٔ دههٔ ۷۰ میلادی، اهمیت لزوم بحث پیرامون مسئلهٔ چگونگی ایجاد خشونت از دل گفتمان‌های موجود دههٔ ۷۰ و مشخصاً چگونگی تولید گفتمان و خشونت توسط سینما را مطرح می‌سازد. گذشته از پیشینهٔ مفهوم «گفتمان» قبل از نظریات میشل فوکو[۱] (۱۹۲۶– ۱۹۸۳)، به تعریف مورد نظر این مقاله طبق آراء فوکو می‌رسیم. سیر اندیشه‌های میشل فوکو در دو دوران دیرینه‌شناسی و تبارشناسی دسته‌بندی می‌شود. در مجموع نظریات دیرینه‌شناسانهٔ فوکو سعی در کشف قوانینی شده است که باعث پذیرفته‌شدن بعضی از گزاره‌ها در یک دورهٔ زمانی خاص شده و گفتمان مربوط به آن زمان را تشکیل می‌دهند. فوکو در این دوران، روند رو به رشد و تکاملی تاریخ را رد کرده و معتقد به وجود سلسله‌گسست‌هایی در طول تاریخ است. او معتقد بود در هر دورهٔ تاریخی مجموعه‌ای از گزاره‌ها، روش‌ها و چارچوب‌ها به عنوان حکم پذیرفته شده و اپیستمه[۲]ی خاص آن دوره را به وجود می‌آورند. به این اپیستمه‌ها که به عنوان معیار صدق یا کذب واقعیات قرار می‌گیرند گفتمان[۳] گفته می‌شود. فوکو تاریخ تفکر را دچار افت‌وخیزهای شدید می‌داند که سیر تکاملی و رو به پیشرفتی را طی نمی‌کند بلکه از یک شیوهٔ 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 که از دههٔ ۷۰ م آغاز می‌گردد، فوکو متوجه ساختارهایی می‌شود که وجود گفتمان‌ها را محدود می‌کنند. او معتقد است ساختارهای قدرت در عینیت‌دادن به هر گفتمان و کنارگذاشتن گفتمان‌های دیگر نقش دارند. اما منظور فوکو از قدرت، کاملاً متفاوت از معنای متداول آن یعنی همان فرضیهٔ سرکوب است. او معتقد است قدرت صرفاً یک عامل سرکوبگر نیست بلکه شکل‌های مختلفی را تولید می‌کند؛ گفتمان و دانش را به وجود می‌آورد. او در دو کتاب مراقبت و تنبیه: تاریخ زندان و تاریخ جنسیت به پیدایش ساختارهایی اشاره دارد که رابطهٔ میان قدرت و دانش را تبیین می‌کنند و جایگاه علم مدرن و تکیهٔ آن به عاملیت انسان را به چالش می‌کشند. اعمال قدرت با خشونت فیزیکی متفاوت است و می‌توان آن را ساختار کلی اعمالی دانست که بر اعمال دیگر تأثیر می‌گذارد. این کار از طریق تحریک و اغواکردن و همچنین ایجاد منع و محدودیت و گرفتن حق عاملیت از سوژه و تغییر انگیزه‌های روحی او به جای تنبیه جسم شکل می‌گیرد که خود نوعی از خشونت است. فوکو می‌گوید «من به دنبال آن هستم بکوشم نشان بدهم چطور روابط قدرت می‌توانند به شکل مادی به چگالی جسم راه یابند بی‌آنکه الزاماً به واسطهٔ بازنمود سوژه هدایت و تقویت شوند»(فوکو،۱۹۷۹، ۶۹ و ۷۰ نقل در هارلند، ۱۳۸۰، ۲۳۰). در ساختاری چون سینما این روند به وسیلهٔ القای یک ایدئولوژی خاص به مخاطبان طی فرایندهایی نظیر دوخت، همذات‌پنداری، نگاه خیره و... انجام می‌پذیرد و گفتمان خاصی به مخاطب القا می‌شود. از نظر فوکو « 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»(مریکور، ۱۳۸۹، ۱۵۹). آنچه در ادامهٔ مقاله به آن پرداخته خواهد شد، بررسی تطبیقی گفتمان‌های خشونت‌آمیز موجود در دو فیلم مذکور و چگونگی اثرپذیری آن‌ها از رویدادهای دههٔ ۷۰ و بیان تقابل میان این گفتمان‌هاست. هدف از این بحث بررسی نقش سینما به عنوان یکی از ساختارهای تولید خشونت در استفاده از ابزارهای خشونت‌آمیز سینمایی به خصوص آپاراتوس سینمایی است و این موضوع که آیا خاصیت توهم‌انگیز و خشونت‌بار آپاراتوس سینمایی همواره در جهت منفعل‌ساختن سوژه و القای یک گفتمان و ایدئولوژی خاص عمل می‌کند یا می‌تواند نقشی معکوس ایفا کرده و ویژگی خشونت‌بار و توهم‌انگیز خود را در جهت رد گفتمان و ایدئولوژی حاکم قرار دهد؟

www.SID.ir

Archive of SID

۲. پیشینه تحقیق

از میان منابع بسیار زیادی که به مفهوم گفتمان پرداخته‌اند می‌توان به کتاب تحلیل انتقادی گفتمان اثر نورمن فرکلاف اشاره کرد که دربارهٔ پیشینهٔ اصطلاح تحلیل گفتمان چنین می‌گوید: «اصطلاح تحلیل گفتمان نخستین‌بار در سال ۱۹۵۲ در مقاله‌ای از زبان‌شناس معروف انگلیسی زلیک هریس[۴] به کار رفته است. زلیک هریس در این مقاله دیدی صورت‌گرایانه از جمله به دست داد و تحلیل گفتمان را صرفاً نگاهی صورت‌گرایانه (و ساختارگرایانه) به جمله و متن برشمرد» (مقدمهٔ مترجم در فرکلاف، ۱۳۷۹، ۷و۸).

تحلیل گفتمان علاوه بر زبان‌شناسی، حوزه‌های دیگر مطالعات فرهنگی و سیاسی را نیز تحت‌تأثیر قرار داد. متفکرانی نظیر میشل فوکو، ژاک دریدا، میشل پشو و ... این مفهوم را در حوزه‌های دیگر بسط دادند. دیدگاهی که در آثار میشل فوکو تبلور می‌یابد و دیدگاهی پساساختارگرایانه به زبان است گفتمان را زیرمجموعهٔ زبان نمی‌داند بلکه معتقد است این گفتمان است که چگونگی به‌کارگیری زبان را مشخص کرده و معنا می‌آفریند.

در خصوص خشونت فیلمی منابع بسیار کمی در ایران نوشته و ترجمه شده‌اند اما از میان منابع خارجی می‌توان به چند کتاب مهمی که در این مقاله نیز مورد استفاده قرار گرفته است اشاره کرد. جیمز کندریک در کتاب تاریخ خشونت فیلمی به بیان مفهوم خشونت فیلمی می‌پردازد: اهمیت یافتن خشونت فیلمی در اواخر دههٔ ۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰ در سینما به دلیل انعکاس هرج و مرج اجتماعی آن دهه‌ها در سینما بوده است. در این شرایط «ترس از مرگ بی‌معنی و آرزوی هدف‌دارکردن آن باعث شد حتی کسانی که از خشونت فیلمی بدشان می‌آمد می‌ماندند و نگاه می‌کردند» (Kendrick, 2009, 27). در بیشتر ژانرهای فیلم نظیر فیلم نوآر، مهیج، گنگستری، وسترن و ... می‌توان خشونت را هم در فرم و هم در محتوا از طریق القاء یک ایدئولوژی خاص مشاهده کرد. در فیلم‌های گنگستری که ریشه‌های ظهورش به اواخر دههٔ ۲۰ می‌رسد و «مضمون آن حرص و آز و اعمال بی‌رحمانه خشونت‌آمیز- به طور خلاصه ستیز و آویز در جامعهٔ شهری- بود» (هیوارد،۱۳۸۸، ۲۵۱). گنسگتر نمایندهٔ طبقهٔ فقیر و فرودست جامعه بود که برای به‌دست‌آوردن موفقیت یعنی همان رؤیای امریکایی ناچار به دزدیدن، اعمال خشونت و نابودکردن دیگران می‌شد. بنابراین چون او تناقضات جامعهٔ امریکایی را آشکار می‌کرد «مرگ او در پایان فیلم یک ضرورت ایدئولوژیک است. او باید سرانجام شکست بخورد چون رؤیای امریکایی با این طریق بدبینانه تحقق پیدا نمی‌کند و همچنین او باید شکست بخورد چون نمی‌بایست تناقض‌های رؤیای امریکایی را برملا می‌کرد»(همان،۲۵۲). عصر کلاسیک سینما همراه بود با چنین ژانرهایی که در آن قهرمان فیلم یعنی یک مرد سفیدپوست، برای رسیدن به هدف خاص خود در فیلم، طی یک درگیری و کشمکش به سمت پیوستن به باورهای به‌هنجار و درست اجتماعی و معمولاً علاقه به جنس مخالف می‌رفت. «این سینمای مشهور تصویرهای خاص خشونت را به کار می‌گیرد و تصاویر دیگر را در روند کشف استفاده نکرده و در بیشتر قسمت‌ها ایدئولوژی غالب را تثبیت می‌کند» (Slocum, 2001, 4-5).

اما خشونت، در دههٔ ۹۰ و در سینمای پست‌مدرن معنای متفاوتی به خود گرفت. اصطلاح خشونت نو[۵] در این دهه به وجود آمد و در فیلم‌های افرادی چون تارنتینو، تونی اسکات[۶]، جان وو[۷]، آبل فرارا[۸] و الیور استون[۹] نمودار گشت. این نوع خشونت با خشونت فیلمی دههٔ ۷۰ که پیچیده و از نظر اجتماعی معنادار بود متفاوت است. «سرجیووکوتا[۱۰] فیلسوف می‌گوید در قرن بیستم خشونت را اجتناب‌ناپذیر می‌دانند اما در قرن نوزدهم آن را غیراخلاقی می‌دانستند» (Ibid, 3). از ویژگی‌های این نوع خشونت شهوانی و لذت‌بخش‌بودن آن است که بر جنبه‌های وحشتناکش اولویت یافته، از عمق و اصالت آن می‌کاهد و آن را در حد یک تصویر صرف نگه می‌دارد. صحنه‌های خشونت هم‌سطح با صحنه‌های دیگر قرار گرفته

www.SID.ir

Archive of SID

و جایگاه خاص خود را از دست می‌دهند. «هنری گیرو می‌گوید: خشونت بیش از پیش منبع لذت شده است. اینکه خشونت فیلمی لذت‌بخش است بحث‌برانگیز شده و پارادوکس ذاتی خشونت فیلمی است. تنها چیزی که از بحث بدبودن خشونت فیلمی قوی‌تر است بحث لذت‌بخش‌بودن آن است» (Kendrick, 2009, 30). این خشونت پست‌مدرنیستی از جهات مختلف مورد نقدهای زیادی قرار گرفته است و معمولاً در این نقدها از نظریات فوکو در مورد قدرت بهره گرفته می‌شود. «دیوید مک کینی می‌گوید کارگردان‌ها سعی کردند که خشونت را به مرحله‌ی دیگری ببرند ولی آن را عمیق‌تر نکردند» (Ibid. 29). خشونت فیلمی در این مقاله با استفاده از نظریات فوکو و ویژگی‌های خشونت‌آمیز آپاراتوس سینمایی با بررسی تطبیقی دو فیلم دههٔ ۷۰ دنبال می‌شود.

۳. چارچوب نظری

۳-۱. ایدئولوژی و گفتمان

نظریات فوکو در مورد گفتمان و سوژه متأثر از مارکسیست ساختارگرا لویی‌آلتوسر[۱۱] (۱۹۱۸-۱۹۹۰) است. ایدئولوژی از نظر آلتوسر به فرایند فراخواندن بازمی‌گردد. «فراخواندن به فرایندی اشاره دارد که طی آن زبان یک موضع اجتماعی برای فرد ایجاد می‌کند و به این ترتیب او را به سوژهٔ ایدئولوژیک بدل می‌کند»(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۳۹). تعریف آلتوسر از ایدئولوژی، نظامی از بازنمایی‌ها را شامل می‌شود که در ذهن افراد رابطه‌ای خیالی میان آنان با یکدیگر و با ساختارهای اجتماعی شکل می‌دهد و بدین‌وسیله رابطهٔ حقیقی آنان با یکدیگر را پنهان می‌سازد. بدین‌ترتیب ایدئولوژی یک آگاهی کاذب است که از طریق رسانه‌های جمعی و یا دستگاه‌های دولتی سرکوبگر مثل پلیس عمل می‌کند و حقیقت را به شکل دیگری باز می‌نمایاند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۳۹). از نظر فوکو، هر گفتمان ایدئولوژی خاصی را نیز به همراه دارد و هویت خاصی را برای افراد جامعه تعریف می‌کند. راستی یا ناراستی هر امر به گفتمان غالب بستگی دارد. بنابراین هویت ما براساس چارچوبی از گفتمان که ایدئولوژی را نیز به همراه دارد برایمان تعریف می‌شود. یکی از ابزارهای قدرت در دست ایدئولوژی حاکم برای شکل‌دهی به هویت افراد، سینماست که به واسطهٔ ویژگی‌های توهم‌آمیز خود در القای گفتمانی کاذب، قابل توجه است. سینما همواره با انتخاب یک گفتمان و طرد گفتمانی دیگر، روندی خشونت‌بار را دنبال می‌کند. این ویژگی‌های خشونت‌آمیز سینما به شرح زیر قابل توضیح است.

۳-۲. خشونت در سینما

در تاریخ پیدایش سینما نظریاتی مبتنی بر به‌کارگیری خشونت به عنوان ابزار اصلی سینما در تولید معنا و انتقال آن به مخاطب، مورد توجه سینماگران قرار گرفت. «شکل‌گیری این ایده که فتوگرافی یا عکس‌برداری جنبهٔ خشن دارد و دوربین شبیه اسلحه است هم‌زمان با تولد سینما به وجود آمد و این همه هم‌زمان با تولد دوران مدرنیته بود» (Slocum, 2001, 41). نمای مشهور پایان فیلم سرقت بزرگ قطار(۱۹۰۳) ادوین اس. پورتر[۱۲] که در آن سارقی که کلاه سیاه بر سر دارد به تماشاگران چشم می‌دوزد، ماشهٔ هفت‌تیرش را می‌کشد، درست رو به دوربین شلیک می‌کند، و در میان دود و غبار ناپدید می‌شود از اولین نشانه‌های این همراهی خشونت و سینما است. از میان نظریاتی که از مفهوم تضاد و خشونت به عنوان عنصر اصلی تولید معنا در سینما استفاده کرده است می‌توان به نظریهٔ مونتاژ آیزنشتاین[۱۳] اشاره کرد. تدوین که اساس زبان فیلم است و با شکستن تصاویر فیلم سروکار دارد می‌تواند محمل مناسبی برای ایجاد مفهوم خشونت باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

آیزنشتاین نظریهٔ مونتاژ خود را بر همین اساس بنا کرد. او مونتاژ را نه پیوند سادهٔ نماها با یکدیگر که «تصادم و تضاد» نماها می‌دانست و معتقد بود «هر فریم یا نما تمام خون‌های دنیا را در خود دارد» (Slo-cum, 2001, 39). آیزنشتاین تحت تأثیر اندیشه‌های هگل و مارکس معتقد به ایجاد یک سنتز در ذهن تماشاگر از طریق برخورد تز و آنتی‌تز بود. چنانچه خود می‌گوید «مونتاژ با قدرت خشونتی خود اساس و گوهر فیلم است» (Ibid). اما عنصر اساسی‌تر خشونت فیلمی به ویژگی آپاراتوسی آن باز می‌گردد.

۳-۲-۱. آپارتوس[۱۴] سینمایی

بر اساس بررسی‌های نشانه‌شناسیک کریستین متز[۱۵] (۱۹۳۱-۱۹۹۳) نظریه‌پرداز ساخت‌گرای فیلم، که سینما را بر اساس نظام «زبان» مورد مطالعه قرار داد و روابط ساختاری زبان را در سینما نیز دنبال کرد، می‌توان سینما را به عنوان یک زبان، آبستن مفهوم خشونت دانست. انواع محدودیت‌ها، به‌حاشیه‌راندن‌ها، طردها و خشونت‌های موجود در نظام زبان در سینما نیز قابل بررسی است. سینما نیز می‌تواند راه را بر ایجاد گفتمان‌هایی بگشاید و از پدیدآمدن گفتمان‌های دیگری جلوگیری کند. مفهوم ایدئولوژی در سینما می‌تواند در توضیح خشونت موجود در آن بسیار کارساز باشد. مفهوم تکنولوژی سینمایی یا آپاراتوس، مبتنی بر اصل جلوه‌دادن 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. در تقابل با ویژگی‌های خشونت‌آمیز این گفتمان‌ها و ساختارهای ایدئولوژیک که سینما از جملهٔ آن‌هاست، در دههٔ ۷۰ در جهان غرب، شورشی به راه افتاد.

۳-۳. گفتمان و دههٔ ۷۰

رویدادهای دههٔ ۷۰ امریکا وابسته به رویدادهای دههٔ ۶۰ است. در مه ۱۹۶۸ در فرانسه جنبش دانشجویی عظیمی در اعتراض به سازوکارهای پوسیدهٔ جامعه و ساختارهای قدرتمندی چون خانواده، دانشگاه، بیمارستان، کارخانه، زندان و... به راه افتاد که خواهان مبارزه با نظام بوروکراسی(دیوان‌سالاری) جامعهٔ بورژوا بودند. این اعتراضات که خیلی زود دامنهٔ خود را از یک جنبش دانشجویی کوچک به جنبش کارگران و بعد تودهٔ مردم گستراند «روابط مبتنی بر اقتدار» در جامعه را به چالش می‌کشاند و هدف از آن آزادی ملت در همهٔ ابعاد خود یعنی آزادی جنسی، آزادی مطبوعات، اطلاعات و ... بود. از «ژانویه۱۹۶۶- مه ۱۹۶۸ و حتی مدتی پیش از آن، جنبش دانشجویی چپ در سراسر دنیای غرب یک حرف مشترک داشت: اعتراض ضد امریکایی علیه جنگ ویتنام. این یک واژهٔ انقلابی مشترک بود» (سیل و مک کانویل، ۱۳۸۱، ۴۷). به دنبال این بحران اعتراضی در سراسر دههٔ ۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰، امریکا نیز دهه‌ای پرفراز و نشیب همراه با اعتراضات و ظهور جنبش‌های مختلف نظیر جنبش سیاهان، سرخ‌پوستان، زنان و زندانیان را پشت سر گذاشت. آنچه در امریکا به این موج اعتراضات دامن می‌زد از طرفی اتخاذ سیاست‌های خارجی نادرست مانند دخالت‌های نظامی امریکا در ویتنام و به‌راه‌انداختن جنگ در آن منطقه بود و از سوی دیگر رسوایی کابینه نیکسون[۱۶] (رئیس‌جمهور وقت امریکا) در ماجرای انتخاباتی‌ای بود که بعدها با نام حادثهٔ «واترگیت»[۱۷] از آن یاد شد و طی آن نیکسون در اوت ۱۹۷۴ مجبور به استعفا از ریاست جمهوری شد. اکنون به بررسی تطبیقی دو فیلم منتخب از این دهه پرداخته خواهد شد.

www.SID.ir

Archive of SID

۴. خلاصهٔ داستانی دو فیلم

راننده تاکسی ساختهٔ مارتین اسکورسیزی و محصول ۱۹۷۴ است. تراویس بیکل[۱۸] (رابرت دنیرو) قهرمان این اثر فردی تنها و منزوی است که پیش از این سرباز نیروی دریایی در جنگ ویتنام بوده و اکنون بعد از پایان جنگ به نیویورک آمده است. تراویس به علت بی‌خوابی زیاد تصمیم می‌گیرد شب‌ها تاکسی‌رانی کند. او در تاکسی‌اش که به جزء جداناپذیری از او بدل شده است شب‌ها در خیابان‌های نیویورک می‌گردد و نظاره‌گر مناظر وحشتناک و نابسامانی‌های این شهر است. شباهت راننده تاکسی به فیلم‌های نوآر دههٔ ۴۰ و ۵۰ نیز قابل توجه است و متأثربودن این فیلم را از سینمای آن دهه نشان می‌دهد.

اینک آخرالزمان اثر فرانسیس فورد کاپولا[۱۹]، محصول سال ۱۹۷۹ و اقتباسی از رمان قلب تاریکی[۲۰]اثر جوزف کنراد[۲۱] است. در این فیلم ویلارد[۲۲] سروان ارتش امریکا در جنگ ویتنام مأموریت می‌یابد تا یک افسر عالی‌رتبهٔ نیروهای ویژه به نام کورتز[۲۳] را که از ارتش خارج شده و برای خود در میان قبیلهٔ ایفوگائو[۲۴] در مونتانیارد[۲۵] (در انتهای رودخانهٔ نانگ در جنگل‌های کامبوج) در یک معبد حکمرانی می‌کند را به قتل برساند. ساختار این فیلم و روانه‌شدن ویلارد با قایق در جست‌وجوی پناهگاه کورتز شبیه فیلم‌های جاده‌ای است که شخصیت اصلی فیلم خانه را به قصد سفر ترک می‌کند.

۵. تحلیل و بررسی

۵-۱. تراویس در امتداد ویلارد

برای مقایسهٔ بهتر دو فیلم اینک آخرالزمان و راننده تاکسی در بستر اجتماعی-سیاسی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ می‌توان به رابطه‌ای جالب میان این دو فیلم اشاره کرد که یکی را در امتداد دیگری قرار می‌دهد و روایتی تاریخی از وقایع آن زمان را آشکار می‌کند. می‌توان اینک‌آخرالزمان را به منزلهٔ خود جنگ ویتنام و راننده تاکسی را به منزلهٔ شرایط بعد از پایان جنگ در نظر گرفت. در این تناظر، ترویس در راننده تاکسی، می‌تواند همان ویلارد در اینک‌آخرالزمان باشد که بعد از اتمام جنگ به نیویورک برگشته و با مشکلات متعددی روبه‌رو می‌شود. یکی از علل اساسی شورش‌ها و جنبش‌های دههٔ ۷۰ یعنی جنگ ویتنام در اینک آخرالزمان و عواقب ناشی از آن یعنی شکل‌گیری حقوق مربوط به اقلیت‌ها نظیر سیاهان، فمینست‌ها و... در راننده تاکسی تصویر شده است. ویلارد بعد از کشتن کورتز به نیویورک می‌رود و این بار با خشم افزون‌تری تصمیم می‌گیرد گفتمان ازدست‌رفته‌اش را بازیابد و در پی انتقام از کسانی برآید که این حق را از او گرفته‌اند. در صحنهٔ آغاز اینک‌آخرالزمان، ویلارد چنان غرق در فضای جنگ نشان داده می‌شود که گویی ادامهٔ زندگی بدون جنگ برایش ممکن نیست؛ از این رو تنها در انتظار مأموریتی است که او را دوباره به شرایط جنگ بازگرداند. وضعیت ویلارد پس از پایان مأموریتش یعنی کشتن کورتز و شاید چندی بعد در پایان جنگ ویتنام، به تراویس می‌رسد. او سربازی است که تازه از جنگ برگشته و به دلیل این تغییر ناگهانی و نبودن در دنیای جنگ، دچار بی‌خوابی‌های شبانه شده، قرص مصرف می‌کند و درنهایت به یک ادارهٔ تاکسی‌رانی مراجعه کرده تا بتواند شب‌بیداری‌اش را با کارکردن جبران کند. ترویس در دنیای بعد از جنگ نیز اسیر همان گفتمان زمان جنگ یعنی ایدئولوژی باسابقهٔ تلاش برای پیروزی و تحقق گفتمان «مرد سفیدپوست مسیحی» است؛ در اینک‌آخرالزمان با شرکت در جنگ و ازمیان‌بردن مردم ویتنام و در راننده تاکسی با فکر انتقام از کسانی که در نبود او تمام قدرت‌ها و دارایی‌هایش را تصاحب کرده‌اند. این موضوع اشاره به بحث فوکو در مورد گفتمان‌هایی دارد که در طول تاریخ توسط ابزارهای قدرت طرد شده ولی همچنان موجود هستند. گفتمان تراویس در غیاب او به کنار رفته و اکنون تراویس در صدد اجرای مجدد آن است.

www.SID.ir

Archive of SID

۵-۲. گفتمان نژادپرستی

در هر دو فیلم، بر اساس نظریهٔ فوکو در اعمال خشونتِ ساختارها بر ذهن و روح افراد به جای جسم آن‌ها، شاهد استفاده از رویهٔ نامحسوس اعمال خشونت بر بیننده توسط گفتمان القاشده از طریق آپاراتوس سینمایی هستیم. در هر دو فیلم تلاش برای القای پیروزی گفتمان «مرد سفیدپوست مسیحی» قابل مشاهده است؛ گفتمانی که در بطن خود گفتمان گسترده‌تر «نژادپرستی» را می‌پرود و توسط رویه‌های مختلف سیاسی تقویت شده، ریشه دوانیده و خشونت را پرورانده است. «نگرش کاملاً فراگیر مسیحی (سخن مشهور پل قدیس را به یاد آورید:"مرد یا زن، یهودی و یونانی وجود ندارد") در دل خود متضمن حذف کامل کسانی است که نمی‌پذیرند در جمع مسیحیان درآیند»(ژیژک، ۱۳۹۲، ۶۳). در اینک آخرالزمان شاهد یک گفتمان نژادپرستانه برای تحقق پیروزی «مرد سفیدپوست مسیحی» هستیم. جنگ سربازان امریکایی علیه مردم ویتنام شکل اصلی و آشکار این گفتمان است. در صحنه‌ای زمانی که قایق ویلارد و دوستانش به یک قایق ویتنامی برخورد می‌کند و آن‌ها تمامی سرنشینان آن را تیرباران می‌کنند، فیلیپس می‌گوید که باید به زنی که هنوز نمرده و زخمی شده است کمک کنند و او را نزد دوستانش ببرند اما ویلارد به زن شلیک کرده و او را خلاص می‌کند. ویلارد بعداً در بیان علت کارش چنین می‌گوید: «ما اونا رو با مسلسل تکه‌تکه می‌کردیم و بعد کمکشون می‌کردیم، این روش زندگی ما در اینجا بود». او در واقع به بازی جنون‌آمیز برآمده از نژادپرستی که با وحشیگری در پی نمایش انسانیت است اعتراض می‌کند. همچنان که در کتاب زین از قول سرخ‌پوستی که در جنگ ویتنام شرکت کرده چنین نوشته شده است:

همین قتل‌عام و کشتار صد سال پیش برای سرخ‌پوستان رخ داد و اسلحهٔ میکروبی بر ضد آنان به کار گرفته شد. آن‌ها میکروب آبله را بر پتوهای سرخ‌پوستان ریختند[...] من توانستنم مردم ویتنامی را بشناسم و فهمیدم که آن‌ها درست مثل ما هستند[...] کاری که ما می‌کنیم در واقع نابودکردن خودمان و این جهان است. من در سراسر عمرم با نژادپرستی زندگی کرده‌ام. [...] هیچ‌چیزی در مدرسه یا در تلویزیون یا رادیو دربارهٔ فرهنگ سرخ‌پوستی گفته نمی‌شد. هیچ کتابی دربارهٔ تاریخ سرخ‌پوستان نبود، حتی در کتابخانه‌ها... اما می‌دانستم که چیزی اشتباه است. شروع کردم به مطالعه و یادگرفتن فرهنگ خودم... من شادترین حالت سرخ‌پوستان را در آن زمانی مشاهده کردم که برای دفاع از حقوق ماهیگیری‌شان به آلکتراز یا به واشنگتن رفتند. آن‌ها بالاخره توانستند احساس کنند از نوع بشر هستند (زین، ۱۳۹۰، ۶۹۸).

این گفتمان به طور مشخص در راننده تاکسی و بیزاری تراویس از سیاهان نیز جلوه‌گر می‌شود. برای مثال صحنه‌ای که خود اسکورسیزی نیز در آن نقش ایفا می‌کند و با نفرت از «کاکاسیاهی» حرف می‌زند که زنش اکنون در خانهٔ اوست و اینکه حتماً زنش را به دلیل این خیانت با مگنوم ۴۴ خواهد کشت. در این صحنه او به دو گفتمان مهم می‌تازد، گفتمان سیاه‌پوستان و گفتمان فمینیسم. میزانسن این صحنه خیلی دقیق پرداخته شده است، مرد مسافر یعنی اسکورسیزی در صندلی عقب نشسته است و با نقشی شیطان‌صفتانه تراویس را به گرفتن انتقام ترغیب می‌کند و یا شاید از قول خود تراویس حرف می‌زند و این صدا می‌تواند ندای درون او باشد که می‌خواهد درصدد انتقام برآید. بار دیگر حضور پررنگ ایدئولوژی غالب، یعنی گفتمان«مرد سفیدپوست مسیحی دگرجنس‌خواه» را می‌توان مشاهده کرد که بیشتر آثار ساخته‌شده در طول تاریخ سینما نیز سعی در القای آن داشته‌اند. مشابهت فیلم به ژانر نوآر و استفاده از تکنیک‌های این ژانر مثل صدای روی تصویر که نقطه دید مردانه‌ای را غالب می‌سازد و در پی بازسازی هویت متلاشی‌شدهٔ قهرمان مرد است نیز به‌کارگیری این ایدئولوژی را در فیلم تأیید می‌کند. همچنین جدال با گفتمان سیاه‌پوستی در صحنه‌های بسیاری از فیلم مستتر است. نگاه‌های نفرت‌انگیز و تحقیرآمیز تراویس به سیاه‌پوستان گواه این مدعاست. در صحنه‌ای وقتی ترویس در میان رانندگان دیگر نشسته و مشغول صحبت‌اند به آن‌ها می‌گوید:

www.SID.ir

Archive of SID

«تو رادیو شنیدم یه راننده سریع رو، یه احمق عوضی گیر آورده، نصف گوشش رو بریده» و در جواب این که کجا این اتفاق افتاده می‌گوید «خیابان۱۲۲»، رانندهٔ دیگر می‌گوید «خیابان سیاه‌های لعنتی». بعد از این دیالوگ نمایی از دید تراویس نشان داده می‌شود که به سیاهانی که با غرور در نزدیکی او نشسته‌اند با نفرت می‌نگرد و به‌شدت به فکر فرو می‌رود. یا زمانی که در پیاده‌رو سیاهی را می‌بیند که از کنارش عبور می‌کند و با عصبیت و نفرت همچنان به او نگاه می‌کند تا کاملاً ناپدید شود. اوج سیاه‌ستیزی تراویس را می‌توان در صحنه‌ای دید که ترویس برای خرید به سوپرمارکتی می‌رود و یک سیاه‌پوست به داخل آمده و فروشنده را با اسلحه تهدید می‌کند تا تمام پول‌هایش را به او بدهد. در این هنگام تراویس به او شلیک می‌کند. وقتی تراویس می‌گوید اجازهٔ این کار را نداشته و نمی‌داند چه می‌کند فروشنده او را رد کرده و می‌گوید نگران نباش، امسال این پنجاهمی بود و شروع به زدن فرد سیاه‌پوست می‌کند. این صحنه نمایانگر نژادپرستی کامل تراویس است. شریدر می‌گوید: «شکی نیست که تراویس نژادپرست است. آدمی است آکنده از خشم و این خشم را نثار کسانی می‌کند که موقعیت اجتماعی‌شان از او اندکی پایین‌تر است»(توبین، ۱۳۸۶، ۱۲). در هر دو فیلم یا به عبارتی در هر دو مقطع قبل و بعد از جنگ ویتنام با پدیدهٔ نژادپرستی و حذف و طرد گروهی از مردم روبه‌رو هستیم، در اینک‌آخرالزمان با رویداد آشکار جنگ علیه ویتنام و در راننده تاکسی با خشونت علیه گفتمان اقیلت‌ها.

۵-۳. سوژه و خشونت بر خود

مفهوم تاریخی سوژه در اندیشهٔ نظریه‌پردازان مدرن، ساختارگرایان و همچنین میشل فوکو معنای خود را از دست می‌دهد. از نظر فوکو انسان آن‌چنان که در عصر روشنگری به دلیل داشتن قوهٔ 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. فوکو «بر آن شد که سوژهٔ فی‌نفسه را کنار بگذارد و توجه خود را روی فرایندهایی متمرکز سازد که به باور او در ساخته‌شدن خود آن مفهومی که از سوبژکتیویته داریم نقش مهمی ایفا می‌کنند»(میلز، ۱۳۸۸، ۴۷). از نظر فوکو حقیقت تنها از نگاه فردی معنا می‌یابد. فرد نمی‌تواند خارج از گفتمان بیندیشد و همواره در چنبرهٔ گفتمان است. در راننده تاکسی بحران هویت را می‌توان مسئلهٔ اصلی تراویس دانست. او در پی به‌دست‌آوردن هویت گمشدهٔ خود است؛ هویتی که به نظر می‌آید نه‌تنها مربوط به او که مربوط به نسل اوست. مردانی که پس از تحمل شرایط جنگ این بار نمی‌توانند به دنیایی برگردند که دیگر دنیای پیش از جنگ آنان نیست؛ بلکه دنیای تقسیم‌شده‌ای است که دیگر تنها به آنان تعلق ندارد. این گفتمانی است که تمامی نهادهای قدرت آن را عینیت بخشیده‌اند و سعی دارند آن را به همهٔ افراد القا کنند. اما ترویس همچنان بر گفتمان خویش اصرار ورزیده و نمی‌خواهد تسلیم ایدئولوژی حاکم شود. او در برابر این بحران ابژه‌شدگی یعنی غلبهٔ گفتمان سیاه‌پوستی و فمینیسم دست به خشونت می‌زند و در این خشونت پیش از همه خود را هدف قرار می‌دهد. او پیش از هر کسی در پی نابودکردن خود منفعل و ابژه‌شده‌اش است. وجودی که تحت سیطرهٔ گفتمان‌های دیگر ویران شده است و حالا نمی‌تواند خود را تحمل کند. در صحنه‌ای که تراویس روبه‌روی آینه می‌ایستد و با اسلحه خودش را هدف قرار می‌دهد این بحران هویت و تنهایی عظیم تراویس به‌خوبی نمایان است. او در طول فیلم سعی در ارتباط با آدم‌های زیادی دارد ولی در هر کدام با شکست مواجه می‌شود؛ بنابراین درنهایت روبه‌روی آینه می‌ایستد و به خودش رجوع می‌کند. «او خیلی تنهاست زمانی که می‌پرسد"با کی داری حرف می زنی؟"؛ او در حال معرفی‌کردن خودش به یک آینه است» (Ebert, 2004). اما این آشنایی با خود یک ارتباط دوستانه نیست، او در این

www.SID.ir

Archive of SID

صحنه به مصاف علیه وجود ابژه‌شدهٔ خود و دیگرانی می‌رود که در حال پذیرفتن گفتمان حاکم هستند و از حق داشتن گفتمان خودشان محروم‌اند. «در بیست و چند سالی که از نمایش این فیلم می‌گذرد، صحنهٔ آینه هویتی مستقل یافته و به شیئی مورد پرستش تبدیل شده است- به نمادی از جنسیت مذکری که از هر طرف محاصره شده ولی هنوز ایستادگی و عرض اندام می‌کند»(توبین، ۱۳۸۶، ۶۸). وقتی تراویس اسلحه‌اش را به سمت آینه می‌گیرد، در حقیقت تصویرش را به دشمنی فرضی تبدیل می‌کند. او هم درصدد کشتن دیگران و هم خود است و به نوعی تمرین خودکشی می‌کند. او در صحنهٔ پایانی فیلم این ایده را با شلیک به خود عملی می‌کند اما موفق نمی‌شود.

در اینک‌آخرالزمان با توجه به شباهت میان ویلارد و کورتز می‌توان خشونت ویلارد علیه کورتز را خشونت علیه خودش تعبیر کرد؛ علیه وجودی که در چنبرهٔ گفتمان و ایدئولوژی ارتش اسیر است و به قول فوکو راهی برای برون‌رفت از گفتمان ندارد، بنابراین تصمیم به نابودی وجود منفعل خود می‌گیرد. ویلارد در خواندن بیوگرافی کورتز 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 وجود ویران‌شدهٔ خود 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؛ همه‌چیز در آنجا به شکلی عجیب، وحشتناک و سورئال درآمده است. سکوت مطلق، پیکرهای مردهٔ 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 آمادهٔ ازبین‌بردن خود در دنیای ذهنش است. شباهت میان کورتز و ویلارد در میزانسن‌های که مربوط به کشتن کورتز توسط ویلارد است نمایان می‌گردد. در صحنهٔ بعد از کشتن کورتز توسط ویلارد نماهایی مشابه با نماهای کورتز از او می‌بینیم. او را با نماهایی رو به بالا[۲۶] و مردم را از نمای نقطه‌نظر[۲۷] 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 درحالی‌که دفترچهٔ خاطرات کورتز را زیر بغل دارد و در سمت چپ او مجسمهٔ بودا قرار گرفته است. در این نما اقتدار او همانند کورتز با اقتدار بودا سنجیده می‌شود. در آخرین نمای فیلم، چهرهٔ قدرتمند بودا با چهرهٔ ویلارد در پشت آن برهم‌نمایی[۲۸] می‌شود.

در نگاهی جامع‌تر به فیلم می‌توان آنچه را اتفاق می‌افتد نمایش خود ویرانی یک گفتمان دانست؛ گفتمانی که امریکا 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 امریکا 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 امریکاست. 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 امریکایی در جنگی که همه فکر می‌کنند برای نابودی ویتنام است در حقیقت خشونتی است که قلب ارتش نیروهای خودشان را نشانه می‌رود و این حقیقت باید پنهان بماند تا شکست ایدئولوژی حاکم را آشکار نکند.

www.SID.ir

Archive of SID

۵-۴. گفتمان دینی و آیینی

در هر دو فیلم شاهد وجود گفتمان دینی و آیینی هستیم که به گفتمان‌های اصلی فیلم مشروعیت بیشتری می‌دهند. فوکو معتقد است اگر گزاره‌های یک گفتمان در موقعیتی برحق قرار گیرند تبدیل به حکم شده و مشروع تلقی می‌شوند؛ در حقیقت تکیه بر گزاره‌های دینی و آیینی در این دو فیلم گفتمان مربوط به آن‌ها را هرچند خشونت‌آمیز، حقانیت می‌بخشد. در اینک‌آخرالزمان گفتمان کورتز به عنوان یکی از افسران باسابقه و عالی‌رتبهٔ ارتش امریکا که از ارتش ایالات متحده خارج شده و در میان قبیلهٔ ایفوگائو در یک معبد زندگی می‌کند در برابر گفتمان جنگ‌طلب امریکا قرار می‌گیرد و در مقایسه با خشونت‌های آن‌ها حقیقی و درست می‌نماید. در اولین ملاقات ویلارد با کورتز به وسیلهٔ دیالوگ، تصویر و نور شاهد القای برتری، قدرت و در نتیجه حقانیت گفتمان مربوط به کورتز هستیم. زندگی کورتز در یک معبد و نمایش همسانی و شباهت او با شمایل بودا بر این حقانیت دامن می‌زند. «دکورهای مقر کرتس هم معبدی مخروبه را تصویر می‌کند که تأییدی است بر اعتقادات هرچند متزلزل کرتس. در پناه این "معبدی که بوده" کرتسِ براندو جسمیتی روحانی یافته است که هر وضعیت نشستن او یادآور مقامی بوداگونه شده است. حتی به قولی غرفه‌ای 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). بنابراین پیوند کورتز با مفاهیم دینی و روحانی به او قدرت، تأثیر و صلاحیت می‌بخشد. وجود مجموعه‌ای از کتاب‌ها و تعبیراتی که آن مرد عکاس(دنیس هاپر) از فلسفهٔ کورتز ارائه می‌دهد نیز شخصیت کورتز را با دانشی عمیق پیوند می‌زند و به گزاره‌های گفتمانی او اعتبار می‌بخشد.

در صحنهٔ کشته‌شدن کورتز توسط ویلارد که با نماهایی از کشتن یک گاو توسط بومیان منطقه در یک مراسم آیینی اینترکات می‌شود، گویی کشتن کورتز نیز بر اساس یک آیین اتفاق افتاده است. در آیین همیشه کسی یا چیزی در پیشگاه قدرتی ماورایی 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 همان‌گونه که در گفتمان نیز صادق است انسان یک وجود مستقل و خودفرمان نیست بلکه وجودش در کل معنا پیدا می‌کند؛ آن‌چنان که در فرایند گفتمان از نظر فوکو، انسان، ساخته و پرداختهٔ ایدئولوژی‌های گفتمانی و دست‌پروردهٔ نظام ساختاری زبان است و مفهوم اومانیستیِ سوژهٔ خودمختار را- که تنها عامل شناخت و درک جهان است- از دست می‌دهد. با کشته‌شدن 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. بنابراین به نظر می‌رسد می‌توان آیین را نمونهٔ آن تفکری دانست که فوکو از سوژه و گفتمان دنبال می‌کند. گفتمان سیستم قدرت نظامی که افرادی چون کورتز و در مرتبه‌ای پایین‌تر ویلارد را در خود ذوب کرده و هویت خطرناک و جنون‌آسایی به آن‌ها بخشیده است را می‌توان آیینی دانست که همه باید در آن برای یک قدرت برتر و ماورایی قربانی شوند. از این رو فضای آیینی‌ای که کورتز در آن قرار گرفته را می‌توان نمادی از سیستم قدرت نظامی در نظر گرفت که قدرت تفکر و اندیشه را از سوژه‌هایش گرفته و ایدئولوژی خاصی را به آنان القا می‌کند. این سیستم افراد را به حدی مجبور به همذات‌پنداری با خود می‌کند که جنون و اختلالات روانی نتیجه قطعی آن است.

در راننده تاکسی نیز ایجاد یک گفتمان دینی-مسیحی در روح کلی اثر در راستای احیای همان گفتمان ریشه‌دار و تاریخی مرد سفیدپوست مسیحی کاملاً قابل توجیه است. گزاره‌هایی که طبق نظر فوکو وقتی در موقعیت برحقی [چون موقعیت دینی] قرار گیرند، بدل به حکم شده و حقیقی تلقی می‌شوند. این دید آخرالزمانی، ایدهٔ «نجات» را در بطن خود می‌پرورد و در افق نهایی خویش معتقد به آمدن شخصی است

www.SID.ir

Archive of SID

که تمامی ناراستی‌ها را از میان برمی‌دارد. خود اسکورسیزی در اشاره به صحنهٔ پایانی فیلم می‌گوید: « من این خونریزی را دوست دارم. منو به یاد... خدایا، منو به یاد... مثل تطهیر می‌مونه ... می‌دونید، همون چشمه‌های خون... مثل همون ترانهٔ ون موریسون... "مرا در چشمه بشوی". اما واقعگرایانه هم هست. اون کسی که سر صحنه مسئول خون‌پاشی بود... بهش گفتم بیشتر بریز، گفت زیاد می‌شه‌ها، گفتم اشکالی نداره(مارتین اسکورسیزی، مارس۱۹۷۶. یک ماه پس از نخستین نمایش راننده تاکسی در امریکا)» (توبین،۱۳۸۶، ۵). این نگاه دینی و آخرالزمانی در گفته‌های تروایس نیز کاملاً مشهود است؛ او به بارانی فکر می‌کند که روزی خواهد آمد و این شهر را از همهٔ این کثافت‌ها پاک خواهد کرد. وقتی پلنتاین کاندیدای ریاست جمهوری که اتفاقاً مسافر او شده است از او می‌پرسد «چه چیزی در مورد این کشور بیشتر از همه تو رو ناراحت می‌کنه؟» می‌گوید: «خب، هر چیزی که هست باید از این شهر پاک شه...». این حرف حکایت از همان بینش آخرالزمانی تراویس دارد. او سرانجام به رسالت خودش در صحنهٔ کشتار پایان فیلم عمل می‌کند. این روح دینی در نماهای از بالا که اسکورسیزی در بخش‌های مختلف فیلم گرفته نیز قابل توجه است که به قول خود او تداعی نگاه از بالا به اشیای روی میز در مراسم عشای ربانی است. بر اساس آنچه فوکو راجع‌به مفهوم گزاره در تعریف گفتمان می‌گوید یعنی همان پاره‌گفتارهایی که وقتی در جایگاه و شرایط خاصی قرار گیرند تبدیل به حکم شده و رسمیت می‌یابند؛ به نظر می‌رسد راننده تاکسی نیز برای اثبات برحق‌بودن گفتمان خود از قراردادن پاره‌گفتارهایش در یک جایگاه دینی و تکیه بر مفاهیم انجیلی استفاده کرده است. پیش‌بردن اندیشهٔ ایدئولوژیک تراویس با تکیهٔ آن به باورهای مسیحی حقانیت محکم‌تری پیدا کرده و آن را قابل باور می‌سازد. اسکورسیزی و شریدر «هر دو دربارهٔ جنبهٔ استعاره‌ای مسیحی داستان تراویس بیکل توافق داشتند اما به عقیدهٔ اسکورسیزی وی "سرباز مسیح است که به راه افراط می‌رود؛ و برای نجات فرد او را می‌کشد"» (توبین، ۱۳۸۶، ۱۶).

۵-۵. نقش پدیدهٔ تصویر و سینما

استفاده از پدیدهٔ تصویر و سینما در فیلم می‌تواند اشاره به یکی ابزارهای قدرت یعنی سینما در القای یک گفتمان و طرد گفتمان دیگر طبق اندیشهٔ فوکو باشد. استفادهٔ راننده تاکسی از پدیدهٔ سینما و تصویر و تأکید بر آن در مسیر ایجاد گره و گره‌گشایی بسیار است. در چندین نمای فیلم تراویس را می‌بینیم که به سینما می‌رود یا تلویزیون تماشا می‌کند. در نمایی از فیلم تراویس هنگام تماشای سخنرانی پلنتاین کاندیدای ریاست جمهوری از تلویزیون در حال غذاخوردن است و با بی‌اعتنایی به آن گوش می‌دهد. بار دیگر زمانی که تلویزیون در حال نمایش چهرهٔ سیاه‌پوستی است که تمام قاب تلویزیون را دربرگرفته است، تروایس تفنگش را به سمت او نشانه می‌گیرد ولی به محض عوض‌شدن تصویر و وقتی تلویزیون دختر و پسرهای در حال رقص را نشان می‌دهد تروایس تفنگش را کنار می‌گذارد و به دقت به آن‌ها نگاه می‌کند. این برنامه‌های تلویزیونی مخالف گفتمان تراویس‌اند و از این رو او را به‌شدت برمی‌آشوبند. تنها فیلم‌های مستهجن‌اند که تراویس خود برای دیدن آن به سینما می‌رود و با دیدن آن‌ها گویی مرهمی بر زخم‌های کهنه گذاشته می‌شود و التیام می‌یابد. درواقع تماشای این فیلم‌ها برای تروایس نوعی عقده‌گشایی است؛ عقدهٔ ازدست‌دادن قدرت مردانه، دلواپسی و هراس از اختگی.

شاید بتوان تماشای خیابان‌ها و آدم‌های نیویورک توسط تراویس از داخل تاکسی‌اش را نمادی از تماشای یک فیلم در سینما در نظر گرفت. تاکسی برای تراویس مکان دیدن و تجربه‌کردن و همراه‌شدن با گفتمانی است که در فیلم‌های اطرافش در حال نمایش است. فیلم‌هایی که برای او زشت و ملالت‌بارند. تروایس تماشاگر تمامی این هرزگی‌ها و حقارت‌هاست. تراویس از تماشای این آشفتگی‌ها در رنج است ولی

www.SID.ir

Archive of SID

همچنان به آن ادامه می‌دهد. درواقع او از نیویورک و حوادث بی‌شمارش متنفر است اما از تماشای آن دست برنمی‌دارد. خشونت او بیش از همه متوجه خود اوست زیرا او آگاهانه خود را آزار می‌دهد تا جایی که ناگهان این فشار به خشونت مضاعف‌تری بدل شده و آن صحنهٔ کشتار پایان فیلم را شکل می‌دهد. نکتهٔ جالب توجه این است که او ابداً نمی‌خواهد در این کثافت غرق شود. تراویس می‌تواند مثل بقیهٔ مردهای گرفتار بحران جنسی به یک فاحشه‌خانه برود اما نمی‌خواهد در این هرزگی غرق شود؛ او در پی پاک‌کردن است و به رسالت خود می‌اندیشد و شاید همین موضوع تراویس را برای مخاطبش دوست‌داشتنی می‌کند. در نمایی وقتی روی صندلی سینما نشسته است دستش را شبیه اسلحه می‌کند و به فیلم روی پرده نشانه می‌رود. بعد دوباره دستش را دور چشمش شبیه به عمل کارگردانان برای پیداکردن کادر مورد نظر قرار می‌دهد و به پرده نگاه می‌کند. گویی او در مقام یک کارگردان در حال مشخص‌کردن نماهای مورد نظر خود برای ساخت فیلم پایانی یعنی کشتار آخر فیلم است (توبین،۱۳۸۶، ۶۶). او به اندیشهٔ «تغییر» خود فکر می‌کند و به این که چگونه آن را عملی سازد. در این نما شباهت جنبه‌های خشونت‌آمیز اسلحه، دوربین و سینما درهم می‌آمیزد.

در صحنهٔ پایانی فیلم است که ویژگی آپاراتوسی سینما خودش را نشان می‌دهد و القای ایدئولوژی حاکم هدف اصلی فیلم قرار می‌گیرد. وقتی تراویس به آن فاحشه‌خانه رفته و تمامی افراد آن را می‌کشد مخاطب احساس می‌کند در برابر عمل قهرمانانه‌ای از طرف تراویس قرار گرفته است اما او در حقیقت، تملک زنان را از سیاهان (در بینش اولیهٔ سازندگان فیلم، افراد این مکان سیاه‌پوست فرض شده بودند) گرفته و به سفیدپوستان بازمی‌گرداند و نه آنکه حمایتگر بینش زن‌آزادخواهی باشد؛ اما خشونت موجود در آپارتوس سینمایی باز هم با چیدمان منحصربه‌فرد و جادویی خود عمل او را برای تماشاگر وارونه جلوه داده و به یک عمل قهرمانانه تبدیل می‌کند. گفتمان دیگری که در این صحنه حضور دارد گفتمان دینی و مسیحی تراویس، اسکورسیزی و شریدر است. تراویس با توهم سرباز مسیح بودن آن‌چنان که اسکورسیزی او را چنین می‌نامد باید به سوی عملیات نجات برود و کثافت‌ها و وازده‌های اجتماع را از میان بردارد. شریدر با نوشتن این بخش از فیلمنامه که این ایده را در بطن خود پرورش می‌دهد و اسکورسیزی با طراحی میزانسن‌های مخصوص برای این صحنه، نظیر گرفتن نماهایی از بالا که یادآور دید خداوندگار است به گفتمان مسیحی فیلم دامن می‌زنند. رودررویی و جدال میان گفتمان مرد سفیدپوست مسیحی که تراویس نماینده آن است با گفتمان سیاه‌پوستان و فمینیسم به پیروزی تراویس می‌انجامد. و جالب اینجاست که بعد از عملیات خونین تراویس، قانوناً او باید مجازات یا کشته می‌شد اما زنده می‌ماند و به قهرمان ملی نیز تبدیل می‌شود، چنانچه شریدر می‌گوید:

به عقیدهٔ من طبیعت بحث‌برانگیز فیلم از این موضوع نشئت می‌گیرد که شخصیت تراویس قابل تحمل نیست. فیلم قصد دارد نوعی تمایز را به بیننده بفهماند؛ فرق بین درک‌کردن این فرد و تحمل‌کردن او. وضعیت شخصیت ما قابل درک هست اما قابل تحمل نیست. من عقیده دارم که بر اساس نظام کیفری او باید کشته می‌شد (Schrader, 1976, 14).

در یک تحلیل فوکویی می‌توان ایدئولوژی موجود در گفتمان محوری فیلم را علت زنده‌نگه‌داشتن و زنده‌ماندن تراویس دانست؛ نیاز به حقیقی‌جلوه‌دادن گفتمان «مرد سفیدپوست مسیحی» است. این گفتمان برای رسوب خود و برای نمایش حقانیت خود نمی‌تواند ضعیف عمل کند، بنابراین باید زنده بماند و تراویس را به یک قهرمان تبدیل می‌کند.

برخلاف آنچه کارکرد آپاراتوسی سینمایی در راننده تاکسی به وجود می‌آورد و باعث ایجاد توهم حقیقی‌پنداشتن گفتمان فیلم می‌شود در اینک آخرالزمان فیلم از ویژگی آپاراتوسی سینما در جهت مثبتی

www.SID.ir

Archive of SID

استفاده می‌کند و گفتمان نژادپرستانه‌ای که در تلاش برای تحققِ ایدهٔ آرمانیِ "پیروزی مرد سفیدپوست مسیحی" است را به چالش می‌کشد. در این فیلم مفاهیم سینماییِ خشونت‌باری چون ژانر، نظریهٔ دوخت و نگاه خیره موضوعیت ندارد؛ بلکه فیلم با نگاهی انتقادی در محتوا و ساختار، به نوعی به نقد این نوع استفاده از عناصر سینمایی می‌پردازد. گفتمان اصلی فیلم درنهایت نژادپرستی و جنگ را محکوم کرده و آن را معادل جنون قرار می‌دهد و نه آن‌چنان که در راننده تاکسی اتفاق می‌افتد خشونت موجود در ایدئولوژی حاکم را تأیید و توجیه کند. در دو صحنه از فیلم می‌توان به استفاده از مفاهیم سینمایی حاوی مفهوم خشونت اشاره کرد. یکی صحنهٔ نمایش رقص(show) در فیلم است- که می‌توان با فرض وجود یک پردهٔ سینما در آن محل، آن را معادل یک فیلم در نظر گرفت- برنامه‌ای که ارتش برای روحیه‌دادن به سربازان ترتیب داده و در آن از ستارگان زن سال به عنوان رقصنده‌هایی برای روحیه‌دادن به سربازان استفاده کرده است. در این صحنه سربازانی که از همهٔ 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 سرکوب‌شده و گرفته‌شده از این سربازان را برایشان تداعی می‌کند، مسخره‌آمیزتر شده است. در حقیقت ساختار قدرت سعی در عادی‌جلوه‌دادن خشونت‌های جنگ و ایجاد فضایی تلطیف‌کننده به واسطهٔ آن دارد. اما کنارآمدن 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؛ همچنان‌که ویلارد بعد از این ماجرا می‌گوید «جنگ توسط یک مشت از دلقک‌های چهارستاره پیش می‌رفت». در صحنه‌ای دیگر می‌توان استفاده از یک تکنیک سینمایی را دریافت که در جهت ایجاد مفهوم مرکززدایی از سوژه طبق نظر فوکو و حل‌شدن او در یک گفتمان خاص و در عین حال خشونت سوژه علیه خودش عمل می‌کند؛ صحنهٔ کشته‌شدن کورتز توسط ویلارد که با نماهایی از کشتن یک گاو توسط بومیان منطقه 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.

۶. نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه گفته شد به نظر می‌آید این دو فیلم دارای نوعی مضمون مشترک یعنی پرداختن به گفتمان نژادپرستی اما با دو رویکرد متفاوت هستند. در راننده تاکسی تراویس یک نژادپرست است و گفتمان او درنهایت با تمامی خشونت موجود در آن تأیید شده و از او یک قهرمان می‌سازد. اما در اینک‌آخرالزمان گفتمان نژادپرستی مختص به ویلارد نیست بلکه گفتمان جنگ‌طلبانهٔ کلی نظام سیاسی امریکاست که ویلارد سرباز و مأمور و معذور آن است. از این رو مأموریت او در کشتن کورتز مشروعیت‌دادن و دفاع از گفتمان حاکم تلقی نمی‌شود - چنانچه کورتز نیز از نیروهای خود ارتش امریکا بوده است- بلکه این واقعه، اشاره و تأییدی بر تباهی و شکست ایدئولوژی حاکم است. بنابراین دو رویکرد متفاوت در این دو فیلم موجود است که یکی در خدمت ایدئولوژی حاکم و دیگری در تضاد با آن است. این دو رویکرد به استفادهٔ متفاوت از خاصیت آپاراتوسی سینمایی برمی‌گردد. در راننده تاکسی ویژگی آپاراتوسی سینما گفتمان و ایدئولوژی نژادپرستی را موجه و حقیقی جلوه داده و مخاطب را به پذیرش و همذات‌پنداری با آن فرا می‌خواند؛ در حقیقت آپاراتوس سینمایی مخاطب را فریب داده و با حذف یک گفتمان، گفتمان خشونت‌آمیزی را درست و واقعی جلوه می‌دهد. اما در اینک‌آخرالزمان آپاراتوس سینمایی مخاطب را

www.SID.ir

Archive of SID

به باور گفتمانی وا می‌دارد که نه تنها مخالف گفتمان و ایدئولوژی حاکم یعنی نژادپرستی که برملاکنندهٔ ماهیت نیزنگ‌بازانهٔ آن نیز هست. این موضوع زمانی اتفاق می‌افتد که ما می‌بینیم فرماندهان ارتش امریکا ویلارد را دعوت کرده و از او می‌خواهند طی یک عملیات سری و مخفیانه یکی از نیروهای خودی یعنی کورتز را بکشد زیرا او طی جنگ به جنون کشیده شده است. با توجه به این موضوع، گمان نمی‌رود فیلمی بتواند بیش از این، شکست ایدئولوژی حاکم را آشکار و گفتمان مربوط به آن را محکوم کند. بنابراین آپاراتوس سینمایی در اینجا به جای اغفال مخاطب او را آگاه کرده و شاید بتوان گفت در گرفتن نقش سوژه‌محور مخاطب و تبدیل او به یک ابژه انصاف بیشتری به خرج می‌دهد. اگرچه هر فیلمی با استفاده از خاصیت آپاراتوسیِ سینما، معنای خاصی را به مخاطب القا می‌کند و روند خشونت‌بار حذف و کنارگذاری یک معنا و القای معنای دیگر همواره در سینما وجود دارد اما به نظر می‌آید می‌توان این روند حذف و کنارگذاری را با انصاف بیشتری در اینک‌آخرالزمان دنبال کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Paul Michel Foucault
2. Episteme
3. Discourse
4. Zellig Harris
5. Ironic Violence or New Violence
6. Anthony D. L. "Tony" Scott
7. John Woo Yu-Sen
8. Abel Ferrara
9.Oliver Stone
10. Sergio cotta
11.Louis Pierre Althusser
12. Edwin Stanton Porter
13. Sergei Eisenstein
14. Apparatus Theory
15. Christian Metz
16. Richard Milhous Nixon
17. Watergate Scandal
18. Travis Bickle
19. Francis Ford Coppola
20.Heart of Darkness
21. Joseph Conrad
22. Benjamin Willard
23.Colonel Walter E. Kurtz
24. Ifugao
25. Montagnard
26. low angle
27. Point of View) pov (
28. Superimpose

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست منابع

- السنی، احمد (۱۳۹۳)، «ظهور از دل تاریکی سینتگمای نور و نما»، در *فصلنامهٔ سینمایی فارابی*، ۱۹، (۲)، (پیاپی۷۴)، بهار، صص ۱۲- ۳۰۱۲.
- توبین، امی (۱۳۸۶)، *راننده تاکسی*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، نشر هرمس.
- زین، هاوارد (۱۳۹۰)، *تاریخ آمریکا از ۱۴۹۲ تا ۲۰۰۱*، ترجمهٔ مانی صالحی‌علامه، تهران، نشر کتاب آمه.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۹)، *پنج نگاه زیرچشمی به خشونت*، ترجمهٔ علی‌رضا پاکنهاد، تهران، نشر نی.
- سیل، پاتریک و مورین مک‌کانویل (۱۳۸۱)، *انقلاب ۱۹۶۸ فرانسه: نگرشی بر جنبش دانشجویی فرانسه*، ترجمهٔ حسین بخشنده، تهران، نشر سرایی.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، مترجمان فاطمه شایسته پیران...[و دیگران]، تهران، نشر مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- مرکیور، ژوزه گیلیرمه (۱۳۸۹)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ نازی عظیما، تهران، نشر کارنامه.
- میلز، سارا (۱۳۸۸)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان، نشر هزارهٔ سوم
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۰)، *ابرساختگرایی: فلسفهٔ ساختگرایی و پساساختگرایی*. ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران، نشر حوزهٔ هنری.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۸)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی،تهران، نشر هزارهٔ سوم.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران، نشرنی.

- Ebert, Roger. (2004). Home page, (Last modified:27 November 20016). http://www.rogerebert.com/reviews/great.movie-taxi-driver-1976
- Kendrick, James(2009). *Film Violence: History, Ideology, Genre*. London ang New York: Wallflower Press.
- Schrader, Paul (1976). Interview by Richard Thompson, published in *film comment magazine*, march- April: 13-19.
- Slocum, J.David(2001). *Violence and American Cinema*. New York and London: Routledge.

www.SID.ir

Archive of SID

Received: 2017/ 08/ 06
Accepted: 2017/ 03/ 16

Comparative Analysis of Taxi Driver and Apocalypse Now Movies Based on the Concept of Violence in Foucault's Discourse

Ahmad Alasti, Assistant Prof., College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Sepideh Sami, PhD Candidate of Advanced Studies in Art, University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

Focusing on dominant discourses in every era suggests rejecting other conversations. Trails of deep violence can be found on this occasion. The discourse, as Michel Foucault seeks, examines the set of dominant criteria and values in each period and subsequently attends the principle and values that are rejected and neglected by the power structure in that period. However, those values still exist. This concept of denial is a concept of violence, which uses many power structures in discursive forms to confirm some and reject the others. Regarding the process of meaning transfer in cinema, it seems that the cinema as a structure of power has also been able to integrate the subject based on concepts and features such as assembly, fetishism, gaze, and apparatus characteristics and give it a special sense of identity. Cinema has directed the viewer's viewpoint towards a particular ideology by introducing its idea as a reality dominating a certain discourse and eliminating other conversations. Denying the Subjectivation right of the subject and thus denying the right to produce meaning by the spectator in the cinema means giving him a particular ideology and preventing the perception of the meaning by the spectator himself. When comparing the two films Apocalypse Now (1979) and Taxi Driver (1976) of the United States in the 1970s , using a comparative, descriptive and analytical method and collecting information based on library studies in addition to expressing the similarity of the type of discourses, occurrences and their effects of violence by the ruling ideology, the distinction between the use of the feature of cinematic apparatuses has also been pointed out. In this regard, the concept of violence from the perspective of Michel Foucault was first addressed in the Book of "Discipline and punish": It deals with the birth of the prison and refers to the difference in the two forms of violence, especially physical violence. It then describes how the concept of violence in the history of cinema and Eisenstein's montage theory and the idea of a cinematic apparatus as the main tool of film violence that identifies the viewer by hiding the process of meaning in the cinema. Discourses, socio–political protests, and civil movements of the 1970s have also been described. Finally, by comparative analysis of the two films, Taxi Driver and the Apocalypse Now, the similarity of the racist discourse in both films and the following violence is expressed. Then it is explained how the occurrence of the subject's violence on itself, as well as the existence of sacred and religious discussions in both films, has been considered as propositions for fixing the discourse of films and then examining the role of the image and cinema in both films. At the end of the comparison, it has been established that the cinematic apparatus can operate in two different ways. It can be more flexible to create illusion and incitement to reality using its violent nature and act in two different ways.

Key Words: Foucault Discourse, Concept of Violence, Cinematic Structure, Now Apocalypse, Taxi Driver

www.SID.ir