

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

سپیده سامی^۱، احمد الستی^۲، بهروز محمودی بختیاری^۳

^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، شماره: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: a.alasti@ut.ac.ir

مقدمه

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 پنهان‌ی را بر روح و ذهن تماشاگر اعمال می‌کند که او را از شکل سوژه‌ی خود مختار به یک ابژه‌ی منفعل تبدیل می‌سازد. فیلم پنهان، این فرایند خشونت‌آمیز را در شکل ساختاری و محتوایی اش نقد کرده و تکنیک‌های سینمایی خشونت‌بار را به گونه‌ای معکوس به کار گرفته است. پرسش‌های این پژوهش را می‌توان 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 مسئله‌ی 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 مسئله‌ی خشونت فردی و اجتماعی که در فیلم با یکدیگر ادغام شده و گفتمان خشونت‌آمیز نژادی را به شکل تبعیض‌های بدیهی و پذیرفته شده مرسوم کرده است، پرداخته شده و به نقش مفهوم دانش در حذف گفتمان‌ها و تولید گفتمانی دیگر و تثبیت ایدئولوژی حاکم بر اساس نظریات فوکو اشاره شده است. در نهایت نحوه‌ی استفاده‌ی فیلم از مفاهیم خشونت‌بار ساختار سینمایی و پرداخت به مفهوم رسانه در فرایند حذف و تولید گفتمان مورد بررسی قرار گرفته است.

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^۱، راهگشای ورود به نوع خشونتی قرار گرفته است که از طریق رسانه‌ها به شکلی پنهان اعمال می‌شود. فوکو در کتاب *نظم‌اشیا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی* (۱۹۶۶)، به بررسی و تحلیل روابط گفتمانی پرداخته و قواعد تشکیل نظام‌های فکری و گفتمانی هر دوره را با طرح مفهوم "اپیستمه"^۲ مورد بررسی قرار داده است. او مجموعه‌ای از پیش فرض‌ها، روش‌ها، چارچوب‌ها و پیش داوری‌هایی که در هر عصر به عنوان معیار صدق یا کذب واقعیات قرار می‌گیرند را تحت عنوان اپیستمه یا سامان معرفت تعریف کرده است. نظام‌های فکری متفاوتی که در هر دوره‌ی تاریخی در سطح قواعد گفتمانی معیار سنجش واقعیات قرار می‌گیرند. «فوکو معتقد است ما با گسست‌های معرفتی^۳ سروکار داریم، یعنی در سوبیه‌های خاصی در یک فرهنگ، شاهد تحولات نامتداوم در ساختارهای گفتمانی هستیم» (میلز، ۱۳۸۸، ۷۶). بر این اساس، او تاریخ تفکر را دچار افت و خیزهای شدید می‌داند که سیر تکاملی و رو به پیشرفت را طی نمی‌کند بلکه از یک شیوه‌ی طبقه‌بندی و طرز فکر به شیوه‌ی دیگر تغییر می‌یابد. «یک اپیستمه خاص، ضرورتاً یک صورت‌بندی دانایی خاص را به وجود می‌آورد. فوکو این صورت‌بندی دانش را گفتمان^۴ نامید و منظورش از این واژه، انباشته‌ی مفاهیم، کردارها و شیوه‌های عمل، گزاره‌ها، و باورهایی بود که یک اپیستمه‌ی خاص تولید می‌کرد» (استراترن، ۱۳۹۰، ۳۱). آنچه در ادامه‌ی این نظریات دیرینه‌شناسانه‌ی فوکو مطرح می‌شود، با ورود به دهه‌ی 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 سده‌ی نوزدهم از شکل قدرت بر جسم که معادل خشونت فیزیکی است به شکل قدرت در جسم تغییر می‌یابد؛ قدرت پنهان‌ی که فرد را از درون و به میل و اراده‌ی خود وادار به انجام کاری می‌کند. «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"» (مربیکور، ۱۳۸۹، ۱۵۷). این کار از طریق تحریک و اغوا کردن و همچنین ایجاد منع

چارچوب نظری

ایدئولوژی و حقیقت

کار نیست، ما تنها در جهان حقیقت‌های متفاوت و گفتمان‌های مختلف به سر می‌بریم و هیچ راهی برای عبور از گفتمان وجود ندارد. مفهوم ایدئولوژی که در آرای لویی آلتوسر^۵ حضوری بارز دارد، از وجود یک حقیقت راستین خبر می‌دهد که تنها در صورت غلبه بر جبر

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

درون حقیقت فعال ساخت، اثرات حقیقت را در درون گفتمان افسانه‌ای وارد کرد و به نحوی، گفتمان را بر آن داشت که چیزی برانگیزد یا "بیافد" که هنوز وجود ندارد، یعنی بدین سان چیزی را تخیل کند. ما تاریخ را با عزیمت از واقعیتی سیاسی که آن را حقیقی می‌سازد، "چون افسانه‌ای می‌سازیم"، و سیاستی را که هنوز وجود ندارد با عزیمت از حقیقتی تاریخی "همچون افسانه‌ای می‌پردازیم" (فوکو، ۱۹۷۹، ب، ۷۵ نقل در دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹، ۳۳۷).

ساختار خشونت فیلمی

تشخیص خشونت موجود در سینما به طور کلی می‌تواند ناشی از نگاه مخاطب و تصور او از خشونت باشد. خشونت دانستن یک عمل اساساً یک تجربه‌ی فردی است که رابطه‌ی مستقیم با جریان‌های پیچیده‌ی فرهنگی پیدا می‌کند. «نانشی آرم استرون^۶ و لنوآرد تنن هاوس^۷ می‌گویند: خشن دانستن برخی از اعمال هیچ‌گاه مساوی دیدن آن اعمال به همان شکلی که واقعاً 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* 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^۹ است وقتی می‌گوید "در حقیقت خشونت در رسانه یک چیز خاص نیست. خشونت یکی از تکرار شده‌ترین و ناشناخته‌ترین اصطلاح‌های همه‌ی 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" (Kendrick, 2009, 10). اصطلاح خشونت، گاه به شکلی یکسان هم برای انواع فیلم‌های خشن و هم برای برنامه‌های طنز انیمیشنی خاص برای کودکان به کار برده می‌شود که نشان از پیچیده و نسبی بودن مفهوم خشونت و تعاریف متفاوت آن در زمینه‌های مختلف دارد. «با این اوصاف خشونت یک کلمه‌ی بی‌فایده و بدون کاربرد است. همان‌گونه که به صحنه‌ای بسیار وحشتناک در یک فیلم ترسناک خشونت می‌گویند، به زد و خورد‌های تام و جری نیز خشونت گفته می‌شود» (Ibid, 8, 9). بنابراین خشن دانستن یک فیلم به صرف استفاده از

سوزگی و آگاهی از ایدئولوژی‌های موجود، می‌توان آن را دریافت. اندیشه‌های آلتوسر در مورد ایدئولوژی تنها در آن قسمتی که به ساخته شدن سوزی طی فرآیند فراخواندن و تحریف حقیقت موجود توسط نظام‌های قدرت می‌پردازد، با اندیشه‌های فوکو هم‌پوشانی می‌یابد. از نظر فوکو «حقیقت، سوزی‌ها و روابط میان سوزی‌ها در گفتمان خلق می‌شود و هیچ راهی برای عبور از گفتمان و رسیدن به حقیقتی "راستین‌تر" وجود ندارد» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۴۳ و ۴۴). فوکو گفتمان‌ها را در ایجاد احساس حقیقت مؤثر می‌داند و برای دانستن خارج از چارچوب گفتمان ارزشی قائل نیست. این گفتمان‌های مختلف است که حقیقت‌های مختلفی را ایجاد می‌کند. از آن جا که فوکو به رابطه‌ی میان قدرت و دانش معتقد است حقیقت را نیز بسته به نظام‌های قدرت می‌داند. فوکو معتقد است:

حقیقت متعلق به این جهان است؛ حقیقت در جهان به واسطه‌ی الزام‌ها و اجبارهای جورواجور ساخته می‌شود. هر جامعه‌ای رژیم حقیقت خود را، "سیاست‌های کلی" حقیقت خود را دارد؛ و آن انواع گفتمان‌هایی است که آن جامعه در دامن خود می‌پروراند و آن‌ها را وامی‌دارد که نقش حقیقت را ایفا کنند؛ سازوکارها و شواهدی که شخص را قادر می‌سازد گزاره‌های حقیقی را از گزاره‌های کاذب و راه‌های اثبات هر یک را تمیز دهد؛ تکنیک‌ها و تشریفات که به خاطر دستیابی به حقیقت ارزشمند شده‌اند؛ شأن و مقام کسانی که مکلف به گفتن چیزی شده‌اند که حقیقت به شمار می‌آید (فوکو، ۱۹۷۹، الف، ۴۶ نقل در میلز، ۱۳۸۲، ۲۸).

از نظر فوکو چنین برمی‌آید که نمی‌توان در پی کشف حقیقت برآمد زیرا حقیقت وجودی استعلایی و متافیزیکی نیست. حقیقت در حال تولید شدن است. هر جامعه‌ای با پروراندن گفتمان‌های مخصوص به خود، حقیقت‌های مختلفی را ایجاد می‌کند. حقیقت با کنار گذاشتن شکل‌های خاصی از دانش و به کارگیری شکل‌های دیگر به وجود می‌آید. «وظیفه‌ی ما آزادسازی حقیقت از چنگال قدرت نیست. در علوم انسانی، کل چنین کوشش‌هایی صرفاً نیروی تازه‌ای به گرایش‌های انضباطی و تکنولوژیک در جامعه‌ی ما می‌بخشد» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹، ۳۳۶). حقیقت به دنبال کنارگذاری و طرد سایر گفتمان‌ها و اپیستمه‌ها توسط نظام‌های قدرت به وجود می‌آید. نمی‌توان گفتمانی را حقیقی‌تر از گفتمان دیگر پنداشت زیرا گفتمان یک جامعه، همان قدر حقیقی است که گفتمان جامعه‌ای دیگر و ما در جهان گفتمان‌های متعدد به سر می‌بریم. بنابراین هرگاه یک گفتمان بتواند در جنگ و نزاع بین گفتمان‌ها با توسل به روابط قدرت عینیت یافته و تبدیل به یک گفتمان رسوب کرده شود، ایجاد احساس حقیقت می‌کند. از نظر فوکو، دسترسی به یک حقیقت واحد ممکن نیست زیرا صحبت از صدق یا کذب امور بی‌معناست و یک امر به همان نسبتی که کاذب است صادق نیز می‌نماید. فوکو می‌گوید:

من کاملاً آگاهم که هرگز هیچ چیز جز افسانه نوشته‌ام. با این همه نمی‌خواهم بگویم که آنچه نوشته‌ام خارج از عرصه‌ی حقیقت بوده است. به نظر من به درستی می‌توان افسانه‌ها را در

خشونت‌های فیزیکی در آن فیلم نیست، چه بسا فیلم‌هایی که با نمایش کمترین خشونت فیزیکی، بسیار خشونت‌آمیز و تهدیدکننده به نظر می‌آیند. استفن پرنس^{۱۶} خشونت فیلمی را چنین تعریف می‌کند، «خشونت فیلمی رمزگذاری سبکی یک عمل ارجاعی است» (Prince, 2003, 34 Citation in Kendrick, 2009, 13).

-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 ایدئولوژیکی است. ما نمی‌بینیم که سینما چگونه معنا تولید می‌کند- سینما آن را نامرئی می‌سازد، آن را طبیعی سازی 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 تزوینتی تز بود. چنان چه خود می‌گوید «مونتاژ با قدرت خشونت‌ی خود اساس و گوهر فیلم است» (Ibid).

-نگاه خیره
نگاه خیره به فرایند تبادل نگاه در سینما اشاره دارد که «زن را به مثابه‌ی ایزه 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 فمینیست‌ها برانگیخت. در این فیلم‌ها «تماشاگر با نگاه خیره‌ی مردانه به جنس مؤنث ایزه شده هم‌ذات‌پنداری می‌کند» (استم، ۱۳۸۹، ۲۱۰). این نگاه مردانه‌ی سیادت طلب برای همه‌ی بینندگان فیلم عادی سازی 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 میشل 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

در آن فیلم نیست، چه بسا فیلم‌هایی که با نمایش کمترین خشونت فیزیکی، بسیار خشونت‌آمیز و تهدیدکننده به نظر می‌آیند. استفن پرنس^{۱۶} خشونت فیلمی را چنین تعریف می‌کند، «خشونت فیلمی رمزگذاری سبکی یک عمل ارجاعی است» (Prince, 2003, 34 Citation in Kendrick, 2009, 13). 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). برای این اساس می‌توان خشونت فیلمی را دارای دو جزء دانست: جزء ارجاعی (یعنی رفتاری که نشان داده می‌شود) و رفتار سینمایی (که پرنس این رفتار سینمایی را «دامنه‌ی سبکی»^{۲۱} می‌نامد) که نتیجه‌ی تصویری بودن و مدت دار بودن آن است (Kendrick, 2009, 13).

در نمودار، 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»^{۲۲} (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 [۰...]. این فیلم گفته‌ی دیوید اسلکوم را تأیید می‌کند که خود تهدید می‌تواند مثل خود عمل برهم‌زننده 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^{۲۳} و تنظیم مونتاژ باعث شد «این فیلم به واقع‌ناترین فیلم شناخته شده تا آن زمان تبدیل شود» (Prince, 2003, 34-5 Citation in Kendrick, 2009, 14).

نمودار ۱- ارتباط میان رفتار تصویر شده و رفتار سینمایی در خشونت فیلمی. ماخذ: (Prince, 2003, 34-5 Citation in Kendrick, 2009, 14).

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؛ آن چنان 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 پذیرفته شدن 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 چنان چه در موقعیت بر حق بودن قرار گیرند، بدل به حکم شده و حقانیت می‌یابند. در این جا نیز می‌توان القای مبانی دینی را در حقانیت یافتن این گفتمان مؤثر دانست. آن چنان که ژیرک^{۱۱} نیز اشاره می‌کند؛ این فرمان اساسی یهودی- مسیحی که "همسایه‌ات را دوست بدار" و فروید^{۱۲} و لکان^{۱۳} بر مسئله‌دار بودنش پا فشاری کرده‌اند، برای نکته دلالت دارد که هرگونه برداشت ما از عمومیت (در این جا "همسایه") با اعمال معیارها و ارزش‌های خاص ما، دچار حذف‌ها و برون‌گذاری‌های پنهان است (ژیرک، ۱۳۹۲، ۶۵).

[همسایه] اساساً یک شی، یک مزاحم آسیب‌زا و تکان دهنده، و کسی است که شیوه‌ی متفاوت زندگی‌اش [...] 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



تصویر ۲- صحنه‌ی خودکشی مجید.
مأخذ: (عکس نمایی از فیلم پنهان)

برهم می‌خورد. به تدریج مشخص می‌شود که تصاویر ویدئو و نقاشی‌ها خاطراتی را برای ژرژ زنده می‌کنند که او از یادآوری شان 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 نیروهای فرانسه کشته می‌شوند و تنها پسرشان مجید توسط والدین ژرژ به فرزندگی 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 سربیک 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



تصویر ۱- بریدن سر خروس توسط مجید به درخواست ژرژ.
مأخذ: (عکس نمایی از فیلم پنهان)

نیست؛ در صحنه ای، "آن" را در یک مرکز نشر در میان جمعی از دوستانش در حال مکالمه ی تلفنی با همسرش می بینیم که در مورد پسرش پیرو می گوید: «اون دیگه بچه نیست، بدم نمی آد به چند روزی دور و برم نباشه!...» و مدتی بعد نیز پیرو گم می شود. قهر پیرو با پدر و مادرش از همین بی توجهی و نسیان نشأت می گیرد. در این جا می توان به نکته ی مورد اشاره ی هانکه پی برد که رواج بیگانه سازی، فاصله سازی و عدم برقراری گفت و گو 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 کلمه ی آغازین آن [وقتی می پرسد] "خب؟"، راه هر پرسشی را می بندد و امکان معنی داشتن را انکار می کند؛ نکته ای است که در تمامی نقاط فیلم تکرار می شود» (Ezra & Sillars, 2007, 218). هانکه در واقع اشاره می کند که عدم برقراری گفتمان تا چه اندازه می تواند در فرایند دشمن پروری مؤثر باشد. زیرا «دشمن کسی است که شما از داستان وی بیزارید» (ژیزک، ۱۳۹۲، ۵۵). زمانی که ژرژ و آن به عنوان نمونه ی 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 می نماید.

برای تمدن اروپا، تساهل ورزیدن و تحمل شیوه های متفاوت زندگی دقیقاً به همان دلیلی آسان تر است که معمولاً منتقدان این تمدن آن را نقطه ضعف و ناتوانی آن شمرده و محکوم کرده اند: بیگانگی زندگی اجتماعی. یکی از معانی بیگانگی این است که فاصله در تاروپود اجتماعی زندگی روزمره تنیده شده است. حتی اگر شانه به شانه ی دیگران زندگی کنم در حالت عادی آن ها را نادیده می گیرم. من اجازه دارم بیش از حد به دیگران نزدیک نشوم (ژیزک، ۱۳۹۲، ۶۹).

در صحنه ای دیگر، وقتی تلویزیون در حال پخش اخبار مربوط به جنگ است، ژرژ و آن را می بینیم که بی توجه به اخبار جنگ مشغول مکالمه و صحبت بر سر مسئله ای دیگر هستند. پرسشی که بلافاصله به ذهن خطور می کند این است که چگونه می توان 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 دو چرخه سوار سیاه پوست.
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" تازه ای تکمیل کرد (ژیزک، ۱۳۹۲، ۶۸).

هانکه این تعصب کورکورانه را در صحنه ای از فیلم نشان می دهد. زمانی که ژرژ و آن در حال عبور از خیابان ناگهان در معرض اصابت با یک دوچرخه سوار سیاه پوست قرار می گیرند. این صحنه یادآور صحنه ای از فیلم راننده تاکسی^{۲۴} (۱۹۷۶) اثر اسکورسیزی^{۲۵} است زمانی که تروایس^{۲۶} شخصیت اصلی فیلم در پیادرو خیابانی با پسر سیاه پوستی برخورد کرده و با نفرت زیادی به او می نگرند. در این صحنه نیز ژرژ با عصبیت فرد سیاه پوست را به حواس پرتی متهم می کند. در صحنه ی دیگری از فیلم یعنی برنامه ی تلویزیونی ژرژ، می توان نقش تصویر و تلویزیون را نیز در القای خشونت آمیز 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، بی دلیل به نظر نمی آید. «این فیلم به قول رمبو که گفته "من دیگری ام (I is an other)" این جمله را مورد استفاده قرار داده و نشان می دهد که چه طور فضای عمومی و خصوصی با هم یکی می شوند» (Ezra & Sillars, 2007, 219). فیلم، فضای خصوصی زندگی ژرژ و نژادپرستی او را در کنار یک فضای گسترده تر یعنی نژادپرستی جامعه ی فرانسه قرار می دهد. نماد این فضا را می توان 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 فجایی که یک ملت به بار می آورد و می تواند 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 گفتمان های 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 اجتماعی شان آشنا هستند. این داستان می توانست در اتریش، سوئیس یا هر جای دیگری اتفاق بیفتد، هر کشوری یک نقطه ی سیاه در تاریخ خود دارد، جایی که گناه فردی و گناه ملی با هم تداخل پیدا می یابد (Celik, 2010, 69). ژرژ و آن هر دو به عنوان روشنفکران جامعه، قشری که در پی خلق آثار فکری و فرهنگی برای جامعه ی خود هستند، هنوز چشم خود را بر بسیاری از مسائل و گفتمان های اطراف بسته اند. گویی تمامی گفتمان ها و ایدئولوژی های القا شده از سوی ساختارهای قدرت، در اعمال این فراموشی و گرفتن قدرت تفکر افراد به عنوان سوژه های تأثیرگذار و تبدیل آن ها به ابژه با هم متفق شده اند. این فراموشی تنها در مورد عرب های الجزایر و آدم هایی چون مجید

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. براساس 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. خشونت‌تی 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 جاری شدن خون است؛ مانند بریده شدن سربیک 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

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 اهمیت دادن به یک گفتمان و حذف گفتمان دیگر را انجام می‌دهند. این خشونت ایجاد شده 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 پنهان‌کاری 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.

پنهان‌هانکه، 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 پنهان‌کاری و معکوس نشان دادن واقعیت، به همان روند محافظه‌کارانه‌ای اشاره دارد که فوکو در بحث از سیر تحول خشونت از آن یاد می‌کند. خشونت‌تی 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. استفاده 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)

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 خشونت‌هایی که در حق او روا داشته است می‌اندازد.

در بسیاری از فیلم‌های "سینما تماشا" 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 چشم پوشی 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 خنثی کردن 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 خنثی کردن 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 تعقل و ورزی 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 خش دار 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 فیلم برداری 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 شیء شدگی بیرون می‌آورد.

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^{۳۸} و طولانی برای ایجاد فاصله و دیالوگ‌های منفصل و تکه‌تکه که اغلب یک سوپه باقی مانده و به دیالوگ نمی‌انجامد، همچنین در استفاده از فلاش‌بک^{۳۹} 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 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 سراسرین^{۴۰} 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^{۴۱} در سینماست. مفهومی که در فیلم‌های دیگر خود یکی از ابزارهای تولید گفتمان خشونت علیه زنان و رواج یک گفتمان غالب مردانه است. اما در این فیلم به ابزاری برای نقد خود فرایند زیر نظر گرفتن و اعمال خشونت بدل



تصویر ۵- دوربین مخفی‌ای که خانه‌ی ژرژ و آن را زیر نظر دارد.

مأخذ: (عکس نمایی از فیلم پنهان)

نتیجه

خشونت ساخته شده‌اند، متعلق است. این فیلم تمامی مفاهیمی که در آن یک گفتمان طی فرایند حذف، طرد، فراموشی

از آن چه گفته شد چنین برمی‌آید که فیلم پنهان به حوزه‌ی فیلم‌هایی که در نقد فرایند نفی، حذف، انکار و در نتیجه

کمک می‌کند. آن چه 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 ملودرام، 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.

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 خشونت بار 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،

پی‌نوشت‌ها

- 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 هرمینوتیک*، 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 پاسکویینو*، 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.

- 1 Michel Foucault.
- 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.

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.

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 عظیمیا، 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، نشر نی، 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,

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

Sepideh Sami¹, Ahmad Alasti^{2*}, Behrooz Mahmoodi Bakhtiyari³

¹M.A. in Cinema, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

²Professor, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

³Associate 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.