

رناليسم سينمايي و مسائل بازنمايي؛ ياغي: لاشخورِ فلاکت

پارسا زنگنه

تماشای فیلم‌سریال *ياغي* بعد از هشتمین قسمت، سوژه‌ناظر را در وضعیتی شدیداً تروماتیک قرار می‌دهد. آنچنان دُز *ياغي* مهلک است که تماشاچی از گیرودار کنش و واکنش‌های روانشناختی منفی، اصلاً فارغ نمی‌شود که برای لحظه‌ای ولو ناچیز واقعیت را بازشناسی و موقعیت خود را نسبت به آن تدقیق کند؛ او سرکوب می‌شود.

نخسین لحظات از قسمت اول با نماهایی بسته از برش آهن‌آلات توسط پسرها آغاز می‌شود. نماهایی بسته از جاوید (علی شادمان) را هم داریم. لحظاتی بعد نماهایی باز از محیط را می‌بینیم: پسران لیان‌شامپو درحال دزدیدن آهن‌آلات کنار اتوبان (گاردریل، تابلوها و ...) هستند. آهن‌آلات را به سرعت سوار بر کامیون می‌کنند. کات به نمایی که همه عقب کامیون جمع هستند و یکی از پسرها درحال رپ کردن است. قطعه رپ او تعدادی اطلاعات داستانی به ما می‌دهد که مهمترین‌شان این است که جاوید چندان با دزدی موافق نیست. هدف اصلی نمای پشت کامیون این است که جاوید (علی شادمان) را از بقیه منها کند؛ در واقع به مخاطب بگوید که از میان تمام پسران لیان‌شامپو تنها جاوید است که ضروریات اخلاقی برای او ارجحیت دارد. در نتیجه نگاه فرمالیستی به ساختار فیلمنامه خواستار این است که مخاطب در ادامه داستان با تصاویری روبه‌رو شود که همگی مدلل‌کننده چنین امری باشند: به چه دلیل ضروریات اخلاقی برای جاوید در ارجحیت است.

ناگهان پلیس از غیب ظهور می‌کند! چه کسی پسرها را لو داده؟ سکوت! رویداد اصلی سکانس از منظر موجبیت¹ روایی کاملاً پیاده است! بگذریم. پلیس اکنون ظاهر شده‌است و سکانس را وارد یک تعقیب و گریز جنایی می‌کند: پلیس (قانون) پسرها را تعقیب می‌کند، تنش افزایش پیدا می‌کند، پسرها چند قطعه از آهن‌آلات را به کف اتوبان پرت می‌کنند. تنش بیشتر و بیشتر می‌شود، اتوموبیل پلیس بعد از برخورد با قطعات آهن، کنترل خود را از دست داده و به دیوار کناری زیرگذر برخورد می‌کند. سکانس افتتاحیه در این لحظه در حالی به اتمام می‌رسد که بیانگر این است که نمایندگان قشر فرودست، نماینده قانون را سرنگون کرده‌اند. جالب بود!

بعد از فیلم‌های *آوانتاژ* (1396) و *شنای پروانه* (1398) عموماً چنین استدلال شده که آقای فیلمساز به دلیل تجربه‌ای که در تئاتر و سینمای مستند داشته، واقعیت اجتماعی را به خوبی می‌فهمد و در نشان دادن تصاویری از فلاکت قشر فرودست ایرانی یک آدم نخبه‌است! استنادها هم از یک سو به مقام‌ها و جوایزی بود که توسط نهادهای دولتی یا وابسته به دولت، به فیلم‌های ایشان اهدا شد که اصلی‌ترین‌شان جوایز جشنواره‌های

¹ causality

سینماحقیقت و فجر بوده؛ و از سویی دیگر استنادها به موضوعاتی بود که او در فیلم‌هایش روی آنها دست گذاشته‌است: اعتیاد و زن‌کشی (در اقشار فرودست).

اینکه این آقا («فیلم‌ساز») آدرس محله‌های پایین را بلد باشد، با اینکه فهم جامعه‌شناختی هم داشته‌باشد، دو چیز کاملاً جدا از هم هستند. در واقع اثبات اینکه شناخت فیلم‌ساز فقط محدود به آدرس محله‌های پایین نیست و شامل فهم نظری او از سوژه هم هست، ادعایی‌ست که تنها «اثر» باید آن را به اثبات برساند. اگرچه آثار آقای فیلم‌ساز تنها اثبات می‌کند که او آدرس پایین‌شهر را به این خاطر گیر آورده که فلاکت اقشار فرودست را مفت‌بری کند و بازنمایی متظاهرانه‌اش از قشر فرودست را با اگزوتیک موجود در محلاتی که آنها در آنجا سکونت دارند، تزئین کند. پس در اینجا بلدبودن آدرس محله‌های پایین، شناخت آقای فیلم‌ساز از سوژه پایین‌شهر، و مفت‌بری کردن فلاکت پایین‌شهری‌ها، تبدیل به سه چیز جدا از هم می‌شود که عدم‌درک فیلم‌ساز از مباحث نظری درباره بازنمایی سینمایی و رئالیسم را هم باید به آن اضافه کرد.

واقعیت زیربنای امر روئیت‌پذیر است. تلقی دیدگاه انتقادی ساختارگرایانه از رهیافت هنر رئالیستی، رویاروکردن بلاواسطه مخاطب با سطح بیرونی واقعیت نیست، بلکه رویاروکردن او با برساخت واقعیت است. از همین رو واقعیت چیزی نیست که تماشاگر آن را ببیند، بلکه آن چیزی است که تماشاگر آن را بازشناسی می‌کند. پس در این حالت تصاویر سینمایی نباید در تلاش برای بازتولید یا تکثیر امر روئیت‌پذیر باشند. همانطور که والتر بنیامین می‌گوید: «تکثیر، اصلیت را پنهان می‌کند». و در اینجا باید گفت: تکثیر امر روئیت‌پذیر، زیربنای امر روئیت‌پذیر را نامرئی نگه می‌دارد.

در این نوشتار سعی می‌کنم تا شیوه بازنمایی سینمایی آقای فیلم‌ساز از قشر فرودست را مورد ارزیابی قرار دهم. برای انجام این کار به شکل دقیق، از یک سو، مباحثی نظری را درباره شیوه بازنمایی سینمایی مطرح می‌کنم - که در طی آن وجه‌تمایز میان رئالیسم سینمایی و بازنمایی از طریق ساختارهای ژانریک-مولودراماتیک را تشخیص می‌دهم - و از سویی دیگر، به سراغ دو «اثر» اخیر آقای فیلم‌ساز، *آوانتاژ* و *شنای پروانه*، می‌روم - که قبل از فیلم‌سریال *یاعی* ساخته شده‌اند - و با بررسی شیوه بازنمایی هر کدام نتایجی را استخراج و در نهایت هم ملاحظات خود را درباره *یاعی* صورت‌بندی می‌کنم.

البته گفتنی است که شیوه‌های بازنمایی در هر سه اثر، همگی به خطا می‌روند: فیلم‌ساز در فیلم *آوانتاژ*، مسئله اعتیاد را که در اساس یک عارضه اجتماعی است، در درون «وضعیت فراگیر»^۲ی مورد بررسی قرار می‌دهد که

given circumstances (setting, texture)²: شرایط مفروض: فضای مفروض: زمینه: شالوده: واقعیت‌های محیطی: در اصطلاح فیلمنامه، موقعیت فراگیری که کنش‌ها در آن رخ می‌دهند. تمام فیلمنامه‌های مبتنی بر درام علاوه بر اطلاعاتی خاص در مورد محیط، توصیفاتی را هم در مورد زمان و مکان کنش عرضه می‌کنند. این عناصر را، چه فیلمنامه‌نویس دقت تاریخی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به خرج داده‌باشد و چه بی‌دقتی کرده‌باشد، واقعیت‌های فیلمنامه می‌نامند؛ زیرا در سرتاسر فیلم به طور ثابت باقی می‌مانند و فیلم‌ساز باید آنها را در فیلم خود به گونه‌ای نظام‌یافته، مجزا و برحسب طبقه‌بندی‌هایی مدنظر به اجرا درآورد: (1) محل جغرافیایی: مکان دقیق رخدادهای فیلمنامه را نشان می‌دهد. (2) تاریخ: سال، فصل و ساعت روز را نشان می‌دهد. باید مدام پرسید که در ساعت وقوع کنش چه نکته مهمی وجود دارد، کنشی که در شب اتفاق می‌افتد، چه تمایزاتی با

این وضعیت در بازنمایی سینمایی، مادیت خود را در یک نسبت معنادار با زمینه‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی - موجود در نمی‌یابد؛ در نتیجه وضعیت فراگیر در بازنمایی به یک وضعیت در خود³ تقلیل پیدا می‌کند و در نهایت هم، مسئله اعتیاد در دل این وضعیت در خود (فی‌المنه)، به یک شیء غیرقابل شناخت تبدیل می‌شود؛ زیرا فیلم در بازنمایی زمینه شدیداً تقلیل‌گرا عمل کرده‌است. فیلمساز در فیلم *شنای پروانه* هم مسئله زن‌کشی را که تابع «نظام ارزشی-زیستی» است، در یک وضعیت تقلیل‌یافته (محدود) مطرح می‌کند که گویا تابع فقر فرهنگی در اقشار فرودست است؛ در حالی که زن‌کشی یک «انگارهٔ روبنایی-ایدئولوژیک» است که قادر به یافتن مادیت خود نه‌تنها در میان اقشار فرودست، بلکه نزد اقشار فرادست نیز است؛ در نتیجه عمل بازنمایی در این سطح کاملاً تقلیل‌گرایانه است. فیلمساز در فیلم *سریال یانگی* هم متأسفانه به سراغ قشر فرودست می‌رود. او دست روی فلاکت قشر فرودست می‌گذارد، و درست مانند *آواتاژ* و *شنای پروانه* که مسئله را در درون یک وضعیت شناخت‌ناپذیر مطرح می‌کنند، *یانگی* هم مسئله فلاکت قشر فرودست را در وضعیتی در خود مطرح می‌کند. فیلمساز در هر سه اثر، شیوه‌هایی از بازنمایی را اتخاذ می‌کند که اگرچه شبیه به یکدیگر نیستند اما تقریباً شبیه به یکدیگر اثر می‌کنند؛ زیرا فیلمساز در هر سه «اثر» از «ساختار ژانریک-ملودراماتیک» استفاده می‌کند که مبتنی بر الگوهای محدود نظیر همذات‌پنداری و کاتارسیس است که در بازنمایی واقع‌گرایانه از وضعیت فراگیر، شدیداً کاهش‌دهنده و تقلیل‌گرا عمل می‌کند.

رنالیسم سینمایی؛ یک تعریف بسیط در برابر یک تعریف ژانریک-ملودراماتیک

رنالیسم سینمایی به پراکسیسی گفته می‌شود که در آن تصاویر در شرایط ویژه و متغیر تاریخی، شناختی را دربارهٔ «واقعیت» تولید کنند؛ به عبارت دیگر، پراکسیسی است که باعث شود فعالیت شناختی تماشاگر با رویارویی با تصاویر سینمایی برانگیخته شود و همین امر موجب آن گردد که مخاطب خود را در واقعیت بازشناسی کند. اما انحراف از معیار در بازنمایی رنالیستی سینمایی جایی رخ می‌دهد که فعالیت شناختی تماشاگر به جای آنکه برای بازشناسی واقعیت (زیربنای امر روئیت‌پذیر) برانگیخته شود، در جهت همذات-پنداری با شخصیت‌های داستانی و دنبال کردن داستان ساختگی این شخصیت‌ها به کار گرفته شود. به عبارت دیگر ظرفیت کاربردی الگوهای روایی مبتنی بر همذات‌پنداری و کاتارسیس، به دلیل آنکه در سینما تنها در

کنشی دارد که در بعد از ظهر اتفاق می‌افتد؟³ محیط اقتصادی: همان طبقه و پایگاه اجتماعی است که وضعیت شخصیت‌ها و محیط به لحاظ فقر یا ثروت را به روئیت می‌رساند. (4) محیط سیاسی: به ارتباط خاص شخصیت‌ها با نوع حکومتی که در آن زندگی می‌کنند اشاره دارد. بسیاری از فیلمنامه‌های رنالیستی دارای محیط سیاسی مشخصی هستند که کاملاً در رفتار شخصیت‌ها تأثیر می‌گذارد. (5) محیط اجتماعی: یعنی آداب و سنن و آن پایگاه‌ها و نهادهای اجتماعی که بر شخصیت‌ها سیطره دارد. این واقعیات بسیار مهم اند، زیرا ممکن است به شکل محدودیت‌هایی آشکار شوند که الگوی رفتار بیرونی شخصیت‌ها را تعیین می‌کنند و در نهایت باعث شکل‌گیری کشمکش‌های اساسی در کنش فیلمنامه می‌شوند. (6) محیط مذهبی: عبارت است از نظام‌های روحی رسمی و غیر رسمی.

³ [Thing-] in-itself

دل فرم‌های ژانریک-ملودرما تیک دسترس‌پذیر هستند، در نتیجه قادر به بازنمایی یک سیمای تمام‌وکمال از امر اجتماعی و واقعیت سیاسی نخواهند بود: همیشه رهیافت‌های فرم‌گرا در دفاع از این ایده بوده‌اند که محتوا (سیاسی و «عینی») باید از کلیت فرم پیروی کند^۴؛ و به همین خاطر هیچگاه در یک معنای مترقی، قائل به وساطت میان کلیت سیاسی-اجتماعی و امر فردی نبوده‌اند؛ برخلاف سینمای رئالیستی که زیربنای قدرت یک جامعه را از طریق بازنمایی موومان‌های مردم، و نه خود مردم، عینی می‌کند؛ زیرا خود را به عنوان بخشی از روبنا^۵ فرض می‌گیرد که قرار است به‌طور دیالکتیکی شرایط سیاسی-اقتصادی جامعه را بازتاب دهد (و نه آن را بازتولید یا تکثیر کند).

هدف پراکسیسی که منجر به بازشناسی واقعیت توسط تماشاگر می‌شود، در اصل، برانگیختن تماشاگر درباره راه‌حل برای وضعیت موجود است؛ و این درحالی است که هدف فرآیندی که به همذات‌پنداری ختم می‌شود تنها رساندن مخاطب به کاتارسیس و یک‌سری کنش و واکنش‌های روانشناختی است. گذشته از این، الگوی همذات‌پنداری نمی‌تواند باعث گذار سوژه از سطح فردی به سطح جمعی شود^۶، اما رئالیسم سینمایی از آنجایی که یک وضعیت عام را ایجاد می‌کند^۷، دست‌کم در جهت ساخت سوژه جمعی در تلاش است. سینما از آنجایی که هنر توده‌ای است، مخاطب توده‌ای را هم در مقام یک ترکیب دینامیک خواستار است (نه در مقام یک یکپارچگی متصلب).

الگوهای روایی مرسوم (همذات‌پنداری و کاتارسیس) دیدن تماشاگر را تنها به تماشای واقعیت موجود محدود می‌کنند و باعث برانگیختن او در جهت جست‌وجوی راه حل برای تغییر شرایط موجود نمی‌شوند. این الگوهای روایی قادر نیستند تماشاگر را در سطوحی قطب‌بندی کنند که -آن سطوح- حائز ظرفیت کاربردی (کارکرد سیاسی) باشد؛ تنها تماشاگر را وادار می‌کنند تا برای شرایط موجود ابراز تأسف کند. در واقع این پندار را در تماشاگر تقویت می‌کنند که شرایط موجود چون تغییرپذیر نیست، در نتیجه باید با آن مسامحه کرد (درست مانند یاعی که دعوت به مسامحه می‌کند: مخاطب قشر فرودست را دعوت به برده‌شدن می‌کند). اما پراکسیسی که هدفش هشیارکردن شناخت تماشاگر نسبت به امکان تغییر است، یک رابطه دینامیک را می‌سازد که دربردارنده روابط میان تداوم و عدم‌تداوم (امر سینماتیک) است^۸. بدین ترتیب بازنمایی رئالیستی سینمایی خود

^۴ درست مانند رهیافت‌های مدرنیستی و ناتورالیستی که هیچکدامشان قادر به شکافتن و فهمیدن واقعیت عینی نیستند؛ چراکه تنها بریده‌بریده‌بودگی و بی‌واسطگی را در سطح بیرونی زندگی بازتولید می‌کنند و بر توصیفات تجربی تحصیل‌گرایانه و «بی-طرف/خنثی» استوار هستند و به همین خاطر واقعیت موجود (عینیت سرمایه‌داری) را به جای نشانه‌گرفتن برای فهمی دقیق‌تر و واردکردن یک نقد عمیق‌تر، تنها تثبیت می‌کنند و انسجام می‌بخشند.

^۵ superstructure

^۶ زیرا سوژه ناظر را تنها در یک سطح شخصی درگیر یک کنش و واکنش روانشناختی می‌کند.

^۷ وضعیتی که برساخت واقعیت است و نه بازتولید واقعیت مانند الگوی همذات‌پنداری.

^۸ برخلاف الگوی همذات‌پنداری که مبتنی بر موجبیت روایی و تداوم است، که به محتوای موجود و شعار وضعیت موجود تبدیل

را در هیئتی برآمده از امر سینماتیک به‌ظهور می‌رساند که قویاً از تماشاگر می‌خواهد تا بر دیدنِ واقعیت و یافته‌هایش از واقعیت، در واکنش به تکنیک، کنترل داشته‌باشد؛ و نه اینکه به میانجی امر دراماتیک بستری را فراهم کند که تماشاگر را غرق بازتولید واقعیت و وادار به سمپاتی و اشک‌ریختن کند، تا پالایش یابد و در نتیجه در برابر آن واقعیت موجود، که در بیرون از سینما با آن روبه‌روست، سکوت کند، با آن مسامحه کند و در نهایت برده آن شود.

اگر فیلمی خواستار این باشد که تماشاگر به برده‌ای سربه‌زیر تبدیل شود، آنگاه دیگر بخشی از روبنا محسوب نمی‌شود که به‌طور دیالکتیکی شرایط اقتصادی‌سیاسی را بازتاب دهد؛ بلکه برعکس، خود را به عنوان برده نظم موجود معرفی می‌کند که نه‌تنها تلاش در جهت برهم‌زدن آن ندارد، بلکه خود را هم به عنوان جزئی از آن نظم به‌ظهور می‌رساند، که هدفش حفظ تمامیت آن نظم است؛ همانطور که آلتوسر می‌گوید: «هر نظم (ساختار) مبتنی بر سلسله‌مراتب، اجزاء را به پلیسی تبدیل می‌کند که فی‌النتفسه حافظ نظم کلی خواهند بود». در نتیجه آن فیلم، مخاطب خود را هم به پلیس تبدیل می‌کند: با همذات‌پنداری؛ به‌عنوان مثال، یاغی مخاطب را به همذات‌پنداری کردن با فیگورهایی ترغیب می‌کند که آنها را از درون نظام سیاسی‌فرهنگی بیرون می‌کشد (مانند نوید افکاری)، واژگونه‌شان می‌کند و به یک موجود منفعل و بیچاره تبدیل می‌کند (مانند جاوید) تا به مخاطب بگوید این بدبخت‌ها تقصیری ندارند؛ و درست جایی که مخاطب را اقناع می‌کند که این بیچاره تقصیری ندارد، از او همذات‌پنداری را می‌گیرد: مخاطب را قانع می‌کند که تو هم مانند این بیچاره تقصیری نداری: تو هم مانند این بیچاره مغلوب بازی آدم‌هایی گرگ‌صفت (مانند اسی با بازی امیر جعفری و علی گرگین با بازی عباس جمشیدی‌فر) هستی. نکتهٔ تکان‌دهنده اینجاست که نه‌تنها فیگوری را که از واقعیت گرفته، به عنوان یک شخصیت منفعل بازنمایی می‌کند، بلکه مخاطبی را هم که زندگی او تحت‌الشعاع واقعیت موجود است، پس از عمل تماشاگری به یک موجود منفعل تبدیل می‌کند. درست اینجاست که گزارهٔ آلتوسر به بار می‌نشیند. و سینما به عنوان بخشی از یک آپاراتوس ایدئولوژیک، دست به فرآیندی تبدیل‌کننده می‌زند که در آن اشیاء در هر لحظه در حال دگرگون‌شدن به اشیائی حافظ نظم موجود هستند.

یاغی، رهیافت متناقض ژانریک-ملودراماتیک و رئالیسم

با تمام این اوصاف، سوال اینجاست: یاغی دقیقاً چه کار می‌کند؟ یاغی یک رهیافت ژانریک-ملودراماتیک را برمی‌گزیند که مبتنی بر الگوی مرسوم همذات‌پنداری و کاتارسیس است. در این بخش به مقایسهٔ رهیافت ژانریک-ملودراماتیک با رهیافت رئالیسم سینمایی خواهیم پرداخت؛ به‌گونه‌ای که یاغی را نمایندهٔ رهیافت اول، و ساعت‌کوره‌ها⁹ ساختهٔ فرناندو سولاناس و اکتاویو ختینو را نمایندهٔ رهیافت دوم فرض می‌گیرم.

می‌شود، تا اینکه به بازشناسی واقعیت و قطب‌بندی کردن مخاطب و واکنش پراتیک او نسبت به واقعیت.
⁹ محصول 1968، سینمای سوم آرژانتین.

یاغی تلاش در «ساختن» چهره بیرونی «واقعیت» دارد؛ چیزی که یک شهروند عادی، هر روز خدا، بلاواسطه با آن مواجه است، و به طبع، این شهروند عادی، برای روبه‌رو شدن با آن، نیازی به وساطت سینما نخواهد داشت. اگرچه، تنها راه برای ساختن چهره بیرونی واقعیت در سینما به طور محض استفاده از الگوهای همذات‌پنداری و کاتارسیس نیست، و همچنین الگوهای همذات‌پنداری و کاتارسیس هم به طور محض در جهت ساختن واقعیت استفاده نمی‌شوند؛ اما یاغی در اینجا بخاطر اتخاذ یک «رهیافت ژانریک-ملودراماتیک»، ناگزیر از «الگوی همذات‌پنداری و کاتارسیس» پیروی می‌کند.

درواقع از آنجایی که تماشاگر با لایه‌های مسئله‌دار واقعیت موجود مواجه نمی‌شود، و تنها در سطح بیرونی واقعیت درگیر همذات‌پنداری یا حسادت و کاتارسیس یا تروما می‌شود، در نتیجه واقعیت خارجی او را گیر می‌اندازد و در نهایت، او در یک سطح پیچیده روانشناختی متوقف می‌کند. یاغی در اصل قصد دارد این کار (ساختن واقعیت بیرونی) را انجام دهد؛ و تمام تلاش‌هایش در جهت ساختن واقعیت بیرونی¹⁰ است. واقعیت در سطح بیرونی خود شدیداً متکثر است، و عطف به همین، ایجاد یک وضعیت فراگیر دراماتیک، که بتواند هم تکثر واقعیت را بازنمایی کند و هم بتواند تماشاگر را با سطح زیرین واقعیت مواجه کند، عملاً در ساختار نابسندۀ از پیش تعیین‌شده - ملودراماتیک امکان‌پذیر نیست.

برای نمونه، یاغی در نخستین قسمت‌های خود قصد دارد تماشاگر را با فرودستان روبه‌رو کند، و از دل آنها جاوید و عاطی (آبان عسکری) را که خلیات «خوب/خاص»ی دارند به پیش‌زمینه بیاورد. به طبع، طبق اصول نوشتار فیلمنامه دراماتیک، در اینجا ابتدا باید شرایط یا فضا مفروض (وضعیت فراگیر) بازسازی شود، و در پی این امر، فرودستان به گونه‌ای تصویرسازی شوند که متشکل از گروه‌بندی‌های اجتماعی و تیپ‌هایی گوناگون هستند، و سپس جاوید و عاطی از طریق مفهوم خاص‌بودگی¹¹ از درون این گروه‌های اجتماعی گوناگون برگزیده شوند؛ گروه‌هایی که در کنار هم، فرودستان را بوجود آورده‌اند. اما فیلمنامه نمی‌تواند فرودستان را در گروه‌بندی‌های اجتماعی مختلف بازسازی کند. در نتیجه تنها یک گروه اجتماعی (ساکن در محله لیان شامپو) را به نمایندگی از تمام گروه‌های اجتماعی (اقشار فرودست) بازنمایی می‌کند (گروه اجتماعی که جاوید و عاطی «نمایند»ی کنش‌گری‌های آن هستند). با تمام این اوصاف باید گفت بازنمایی در این سطح کاملاً تقلیل‌دهنده واقع می‌شود؛ زیرا کنش‌گری‌ها و موومان‌های تمام گروه‌های اجتماعی مختلفی که تماشاگر به عنوان اقشار فرودست می‌شناسد، در فیلم‌سریال یاغی توسط گروهی نمایندگی می‌شود که شغل اکثریت آنها، دزدی کردن، قماربازی، آدم‌فروشی و دلالی است؛ و همچنین اغلب سرگرمی آنها عرق‌خوردن و حشیش کشیدن است؛ یک کلام: اقشار فرودست در هیئتی اگزوتیک-لمپن‌پرولتاریایی (به معنای راستین کلمه) بازنمایی می‌شوند؛ چیزی که در شنای پروانه هم با آن مواجه بودیم.

¹⁰ چیزی که در بهترین حالت - بنا به آنچه پیشتر بحث کردیم - حتی به روئیت‌رساندن امر نامرئی مماس هم نمی‌شود.

¹¹ چیزی که از طریق رویداد دراماتیک به وجود می‌آید و میان امر فردی و امر مشمول (the universal) وساطت می‌کند.

بازنمایی رئالیستی سینمایی از امر متکثر در فرم‌های ملودراماتیک، خود را در یک رابطهٔ متناقض با درک جامعه‌شناختی از واقعیات محیطی مکان‌دهی می‌کند: رئالیسم سینمایی تمایل به بازنمایی از واقعیات محیطی با تأکید بر زمینهٔ اجتماعی و تاریخی دارد؛ ملودرام، تمایل به بازنمایی از واقعیات محیطی با تأکید بر فرم هنری مألوف دارد؛ رئالیسم سینمایی در بازنمایی از پدیده، دست به گسترده‌نمایی می‌زند؛ ملودرام دست به کوتاه‌نمایی می‌زند؛ رئالیسم سینمایی یک امر تطویل‌کننده است؛ ملودرام یک امر تقلیل‌دهنده است. رئالیسم، زمینهٔ اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی یک اثر هنری و در کل هرآنچه را که امر تماتیک می‌نامیم در پیوند با یک واقعیت گسترده می‌فهمد؛ اما ملودرام، زمینهٔ اثر هنری را محدود و فی‌الذات می‌داند. رئالیسم سینمایی کنش‌ها و موومان‌های توده‌ای را بازسازی می‌کند، در نتیجه به زمینهٔ گسترده نیاز پیدا می‌کند؛ اما ملودرام مقاصد و امیال شخصیت را پیگیری می‌کند، در نتیجه به یک زمینهٔ بسیار محدود بسنده می‌کند. درست در اینجا است که یاغی گروه‌بندی‌های اجتماعی تحت عنوان اقشار فرودست را به یک هیئت لمپن‌پرولتاریا تقلیل می‌دهد، تا از دل آن شخصیت جاوید و شخصیت عاطفی را بیرون بکشد؛ ولی در عوض در فیلم ساعت کوره‌ها، در طول دوپست‌وشصت دقیقه، نه تنها هیچ شخصیتی، بلکه هیچ گروهی خاص از گروه‌بندی‌های اجتماعی موسوم به اقشار فرودست بازنمایی نمی‌شود؛ در واقع هرچه از طریق تصویرسازی کنش سینماتیک مورد بازنمایی قرار می‌گیرد، کنش‌ورزی‌ها و جنبش‌های اقشار فرودست را شامل می‌شود که نه به گروه خاصی از فرودستان تقلیل یافته و نه از اساس -فیلم- به میانجی امر دراماتیک به درون این توده‌ها ورود پیدا کرده است.^{۱۲} ساعت کوره‌ها از طریق مونتاژ، یک جریان فتوگرافیک را به وجود می‌آورد؛ جریانی که متشکل از پیوندزدن تصاویر استاتیک و غیرتداومی است (سنتزی از نماهای مستقل). به عبارتی دیگر، می‌توان گفت، فیلم نه بازتولید

¹² ساعت کوره‌ها در قالب سه قسمت و به ترتیب با عناوین: «استعمار نو و خشونت»، «یک اقدام آزادی‌بخش» و «خشونت و آزادی» به «رزم‌ناو پوتمکین سینمای آمریکای لاتین» [به صورت زیرزمینی] منتشر شد. این مستند به شکل کامل و همه‌جانبه همراه با تلاش فراوان در جهت حفظ ترتیب تاریخی وقایع به شکل مبسوط به نمایش حوادث، اتفاقات، مبارزات، پیروزی‌ها، شکست‌ها، شکنجه‌ها، آزاروآذیت و محرومیت‌ها می‌پردازد. نکتهٔ بسیار مهمی که در این فیلم حائز اهمیت است و به شدت موجب حس آفرینی آن شده است، فرم دیالکتیکی‌ای است که میان صدا و سکوت در فیلم ایجاد شده است. در قسمت دوم: یک اقدام آزادی‌بخش لحظاتی را نشان می‌دهد که گویا جبههٔ مردمی در حال پیروزی است. رهبر کارگران و محرومان در قله است و گویی قرار است شکاف طبقاتی فرو بریزد. پس از کلی نمایش شر و شور و هیجان و هیاهو؛ ناگهان تصویر کات می‌خورد به سیاهی، و سکوت مطلق حکم‌فرما می‌شود. منتظریم، چه اتفاقی قرار است بیافتد؟ تصویر آرام آرام به ظهور می‌رسد و می‌بینیم که مردمی شادان در خیابان‌ها به حرکت درآمده‌اند، اما همچنان سکوت پابرجاست. مانده‌ایم و نمی‌دانیم چه اتفاقی افتاده است. آیا این شادی حاصل از پیروزی نهضت مردمی است؟ آیا قرار است مهنه از زمین رخت بریندد؟ آیا قرار است که کارگران شاهد روزهای بهتری باشند؟ تصاویری شورمندانه از سرخوشی گروهی آدم، که تشخیص گرایش سیاسی‌شان مشکل است، همراه با آذینی از سکوت، تعلیق را به منتهی‌الیه آن می‌رسانند. نهایتاً چه خواهد شد؟ ناگهان سکوت شکسته می‌شود و این جملهٔ درهم کوبنده طنین‌انداز می‌شود: «یکبار دیگر روشن‌فکرها به ما خیانت کردند». و اینجا است که درمی‌یابیم همهٔ رویاهای مان برای آزادی نقش بر آب شده و آنچه شاهدش بودیم و به امید ظفرمندشدن کم‌کم در حال دل بستن به آن بودیم، رقص و سرخوشی هواداران لیبرالیسم و امپریالیسم بر دور جنازهٔ ذبح شده‌ی عدالت‌خواهی ست و در این جاست که جداً فرو می‌ریزیم و منقلب می‌شویم. (بهرروز، امیرحسین. به سوی سینمای سوم. دوفصلنامه پراوادا؛ شماره هفتم، نظریهٔ فیلم سیاسی (بخش اول)،

واقعیت، بلکه برساخت واقعیت را نشان می‌دهد؛ و تأکید بر روی جنبه مستند هر نما، به جای تأکید بر کیفیت دراماتیک یا روایی، کیفیتی تقریباً تجسمی و فتوگرافیک می‌سازد. در فیلم (ساعت کوره‌ها)، آن لحظه‌ای که مخاطب با «خیانت روشن‌فکران» مواجه می‌شود، درست در همان لحظه نه‌تنها واقعیت را بلکه موقعیت خود را هم در واقعیت بازشناسی می‌کند. به عبارتی دیگر: مخاطب با مواجه‌شدن با واقعیت، خود را به عنوان یک سازه تصور می‌کند.^{۱۳} این امر، نتیجه تصویرسازی کنش رئالیستی، به‌میانجی عمل سینماتیک است، که خود را در هیئتی از تدوین غیرتداومی (مونتاژ) درحالی به‌ظهور می‌رساند که زاینده و القاکننده نوعی آژیتاسیون در میان تماشاگرانی است که اکنون به میانجی بازشناسی واقعیت، به یک ترکیب دینامیک تبدیل شده‌اند.

ساعت کوره‌ها، بدون شک فیلمی است که به هیچ‌گروه خاصی از گروه‌بندی‌های اجتماعی موسوم به فرودستان تعلق پیدا نمی‌کند؛ زیرا تلاش می‌کند تا یک مناقشه سیاسی-اقتصادی-فرهنگی را طرح‌ریزی کند^{۱۴}؛ از همین رو، فیلم، با اتخاذ یک ساختار سینماتیک-به‌جای ساختار ملودراماتیک- قادر است به نوعی بازنمایی رئالیستی دست بزند، که نه‌تنها دربردارنده سطح بیرونی واقعیت-که امری متکثر است- باشد، بلکه آن را با سطح زیرین خود (امر نامرئی) که زیربنای امر روئیت‌پذیر (واقعیت) است، درهم کوید.^{۱۵} درست اینجاست که بازنمایی رئالیستی ساعت کوره‌ها از امر متکثر، نه‌تنها خود را در یک رابطه متناقض با درک جامعه‌شناختی از واقعیات محیطی مکان‌دهی نمی‌کند؛ بلکه خود را تحت عنوان یک رهیافت جامعه‌شناسانه انتقادی-و نه تحصیل‌گرا و یا حتی تأویل‌گرا- به‌ظهور می‌رساند که فکروذکرش مبارزه طبقاتی، و نگرانی‌اش نفوذ الیتسیم (نخبگان) در توده‌ها-چه به‌لحاظ ایدئولوژیک و چه به‌لحاظ مادی- است. درست نقطه مقابل یاغی: یاغی لایف-استایل

¹³ سولاناس و ختینو به پیروی از آرای فرانتس فانون (که در فیلم ساعت کوره‌ها هم بسیار به او ارجاع می‌دهند) در پی جذب زیبایی‌شناسی‌ای در دل حیات اجتماعی بودند. آنان حتی تماشاگر فیلم را به عنوان مواجهه‌ای تاریخی صورت‌بندی کردند. طی این صورت‌بندی جدید تماشاگران به جای تن‌دادن به احساسات مولف، خودشان تبدیل می‌شوند به سازندگان فعال سرانجام خویش، و بدل می‌شوند به قهرمانان داستان-تاریخ خود (منبع: همان).

¹⁴ ساعت کوره‌ها از فساد ساختاری و سیستماتیک حکومت الیگارش و رابطه آن با استثمار نوین می‌گوید: فیلم به استثمار و تبعیضی که توسط ناکارآمدی و بوروکراسی فاسدی که مبتنی بر زدوبند است، می‌پردازد. آنها کالبد شکافی خود را از طریق ترکیب‌بندی تصاویر آرشویی و ساخته‌شده به‌پیش می‌برند؛ با هوشمندی به جای تشریح حوادث، به میان آن حوادث می‌روند. آنها [=فیلمسازان] در بخش دوم مستندشان از راه بازسازی حوادث و مصاحبه‌ها رو به تاریخی شفاهی از دل زمان بر می‌آورند. کارگردانان این فیلم برای مسئله راه‌حل، از ساختار خطابه‌ای [=رتوریکال] استفاده می‌کنند و در آن از ساختار چند لایه و در هم تنیده نظام استعماری می‌گویند که شبکه‌ای گسترده از بخش‌های اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، آموزشی مربوط به جامعه را در بر گرفته‌است. این بخش‌ها ارتباط مستقیم فقر با بیکاری، فقر با از‌خودبیگانگی، فقر با بی‌سوادی، فقر با نبود استقلال، فقر با تبعیض، فقر با ناکارآمدی و فساد سیستماتیک را که توسط حکومت الیگارش پیاده‌سازی می‌شود، بررسی می‌کنند. (منصفی، محمدمهدی. ساعت کوره‌ها: ساعت سقوط الیگارش. دوفصلنامه پراودا؛ شماره هفتم، نقد فیلم (بخش دوم)،

https://t.me/pravada_du_cinema/18

¹⁵ ظرفیت کاربردی و انتقادی ساعت کوره‌ها و همچنین قدرت آن در ساخت و تهییج سوژه جمعی برعلیه نظم موجود، آنچنان ترسناک بود، که اکران زیرزمینی فیلم با حمله پلیس روبه‌رو شد. گفتنی است که اکران زیرزمینی فیلم بعد از حملات پلیس، توسط یک گارد مسلح که متشکل از پارتیزان‌ها بودند، مورد حفاظت قرار گرفت.

بردگی را به قشرفرو دست آموزش می‌دهد و تماشاگر قشر فرودست را برای پاسخ به شرایط موجود دعوت به برده‌شدن می‌کند؛ بردگی برای نوعی خاص از الیتسیسم که با شمایل بهمن (پارسا پیروزفر) نمایندگی می‌شود. یاعی از طریق الگوی روایی همذات‌پنداری که در ساختار ژانریک-ملودراماتیک توجه‌پذیر است، تماشاگر قشر فرودست را به سمپاتی‌کردن با فیگوری ترغیب می‌کند که آن را از درون نظام سیاسی فرهنگی بیرون آورده، واژگونه‌اش کرده، به یک موجود منفعل و بیچاره دگرگون‌اش ساخته و به پیش‌زمینه آورده (جاوید) تا به تماشاگر فرودست بگوید این بدبخت، قربانی شرایط موجود بوده؛ و درست در لحظه‌ای که تماشاگر را اقناع می‌کند که این بدبخت قربانی شرایط موجود بوده، از او همذات‌پنداری را به‌طور کامل می‌گیرد: تماشاگر را قانع می‌کند که تو هم مانند این بیچاره قربانی شرایط موجود هستی؛ اما شرایط موجود را چگونه بازنمایی می‌کند؟ به‌گونه‌ای که تماشاگر را قانع کند که تو هم مثل این بیچاره مغلوب بازی آدم‌هایی گرگ‌صفت (مانند اسی با بازی امیر جعفری و علی گرگین با بازی عباس جمشیدی‌فر) هستی که در کنار تو در یک گروه‌بندی اجتماعی قرار می‌گیرند؛ درواقع شرایط موجود را محصول وضعیت درون‌طبقه‌ای - یا درون‌گروهی - بازنمایی می‌کند و نه در پیوند با یک زمینه گسترده‌تر (سیستم)؛ درنتیجه به تماشاگر اینگونه القاء می‌کند: تنها بردگی برای یک نخبه (مانند بهمن) است که می‌تواند تو را (مانند جاوید) از وضعیت موجود (وضعیت لیان‌شامپو که جاوید درگیر آن هست) رهایی بخشد و به آرزوهایی که داری (مانند آرزوهای جاوید: رسیدن به آبرا و قرمانی کشتی) برساند. در این شرایط، بازنمایی یاعی از فرودستان نه‌تنها تقلیل‌دهنده هست، بلکه خود را در هیئتی ایدئولوژیک نیز به‌ظهور می‌رساند: به‌گونه‌ای که ظلم طبقاتی فراگیری را که تماشاگر سینما روزانه با آن روبه‌رو هست، به ظلم درون‌طبقه‌ای (درون‌گروهی) تقلیل می‌دهد؛ و راه‌حلی هم که برای آن پیشنهاد می‌دهد، بردگی است.

یاعی هم نفوذ الیتسیسم در توده‌ها را به‌طرزی استادانه عادی‌سازی می‌کند، و هم زیرآب مبارزه طبقاتی را می‌زند. درست اینجاست که در نتیجه فرآیند بازنمایی که یاعی اتخاذ می‌کند، گزاره آلتوسر^{۱۶} به بار می‌نشیند؛ و سینما به عنوان بخشی از یک آپاراتوس ایدئولوژیک، دست به فرآیندی تبدیل‌کننده می‌زند که در آن اشیاء در هر لحظه در حال دگرگون‌شدن به اشیائی هستند که حافظ نظم موجود خواهند شد. درنتیجه مخاطب به میانجی الگوهای روایی موجود در ساختار دراماتیک، با ستم طبقاتی سمپاتی می‌کند؛ زیرا ستم طبقاتی به میانجی فرآیند بازنمایی استثمارگر شریف (بهمن) واژگونه شده و به‌عنوان امر رهایی‌بخشی به تماشاگر القاء شده‌است.

نتیجه‌گیری مهمی که در اینجا به‌دست می‌آید، چنین است: از یک سو تقلیل موقعیت فراگیر با تقلیل ستم طبقاتی در یک رابطه مسقیم - و دوطرفه - قرار می‌گیرند؛ از سویی دیگر، از آنجایی که ژانر-ملودرام بنا به الگوی همذات‌پنداری و کاتارسیس، مکان تأکید را به‌جای زمینه، بر روی شخصیت می‌گذارد، درنتیجه امکانات ژانر-ملودرام و تأکید آن بر شخصیت باعث تقلیل موقعیت فراگیر به موقعیت درخود می‌شود؛ همانطور که هنری

¹⁶ «هر نظم مبتنی بر سلسله‌مراتب، اجزاء را به پُلِیسی تبدیل می‌کند که فی‌النتفسه حافظ نظم کلی خواهند بود.»

لوفور می‌گوید: «کاهش سوژه باعث کاهش فضا می‌شود؛ زیرا سوژه زاینده فضا است». نتیجه نهایی: وقتی بازنمایی از سوژه گروهی (طبقه‌ای) به بازنمایی از سوژه شخصی کاهش پیدا می‌کند، عطف به همین، فضا هم از یک سطح هستی‌شناختی به یک سطح روان‌شناختی تقلیل می‌یابد. در نتیجه، سوژه ناظر (تماشاگر) هم، بجای روبه‌رو شدن با زمینه، با شخصیت روبه‌رو می‌شود، و دست آخر هم، پراکسیس یافتن راه‌حل که در هیئت بازشناسی واقعیت (امر نامرئی) و تدقیق موقعیت خود در واقعیت معنادار است، جای خود را به فرآیند همذات-پنداری با شخصیت‌های داستانی و سمپاتی‌کردن با آنها می‌دهد. اینجاست که با عطف به حقیقت، ملودرام «وضعیت فراگیر»ی را بازنمایی می‌کند که فی‌الغافه هست؛ و اینجا لحظه‌ای است که کانت طنین‌انداز می‌شود: «شیء فی‌الغافه [از منظر حقیقت/ذات] امری شناخت‌ناپذیر است».

یاغی و تقلیل ظلم طبقاتی به ظلم درون طبقه‌ای

یاغی آدم‌هایی را نشان می‌دهد که همه درگیر فقر، دزدی، اعتیاد، آدم‌فروشی، قماربازی و فلاکت هستند؛ اگرچه در بین آنها اسی و علی گرگین شرایط مالی خوبی دارند و تقریباً دم‌ودستگاهی برای خود در لیان‌شامپو راه انداخته‌اند، اما با یک دید کلی به طبع همه لمپن‌پرولتاریا به حساب می‌آیند. یاغی با تقلیل وضعیت فراگیر (که در اینجا خود را در تقلیل فرودستان به لمپن‌پرولتاریا به ظهور می‌رساند)، ظلم طبقاتی را به ظلم درون طبقه‌ای تقلیل می‌دهد؛ به طوری که فلاکت جاوید را به اسی، علی گرگین و پدر ازدنیارفته جاوید پیوند می‌زند. یاغی جاوید را در مقام شخصیت اول داستان، قربانی زیاده‌خواهی‌ها، قماربازی‌ها و دزدی‌های شبانه‌ای نشان می‌دهد که اسی طراح آنهاست^{۱۷}؛ جاوید مورد آزار و اذیت و عربده‌کشی‌های علی گرگین قرار می‌گیرد که قصد دارد جایگاه برادرش را نزد بهمن سفت نگه دارد^{۱۸}؛ جاوید تاوان نشئه‌بازی‌های پدرش را می‌دهد که اعتیادش، هم باعث شد برای جاوید شناسنامه نگیرد و هم باعث شد در وضع نشئی خانه را به آتش بکشد (چه عمد و چه غیرعمد) و صیغه‌نامه از بین برود و بعداً مادر جاوید هم نتواند برای جاوید درخواست شناسنامه دهد^{۱۹}. همه اینها در کنار هم یک معنا دارد: آماده کردن شرایط برای نشان دادن نماینده الیتسیم به عنوان یک فرد «شریف/خیر». خیلی ساده‌ست: فیلمساز در تلاش است تا از طریق شرارت‌های اسی و علی گرگین فضایی سراسر فلاکت‌بار از زندگی جاوید بسازد و سپس با وارد شدن بهمن (الیتسیم خیر) به این فضا، کنتراست ایجاد کند. فضایی سراسر فلاکت (سیاه) که حضور بهمن (نقطه سفید) باعث ایجاد کنتراست در این فضا و سپس شکست در آن می‌شود.

اگر فیلم در عمل بازنمایی تنها با ماده اقرار فرودست کار می‌کرد، شاید می‌شد حکم به تقلیل ظلم طبقاتی نداد، اما از آنجایی که کنش‌گری‌های قشر فرادست را به کار می‌گیرد که بهمن و طلا (طنناز طباطبایی) آن را

^{۱۷} بنگرید به سکانس افتتاحیه سریال و سکانس‌های مربوط به قماربازی در کشتی خاکی در قسمت اول، لودادن مخفی‌گاه جاوید و ابرا (الیکا ناصری) در قسمت دوم، سکانس ربایش نافرجام جاوید در قسمت ششم.

^{۱۸} سکانس پایان‌بندی قسمت سوم.

^{۱۹} اطلاعاتی که داستان می‌دهد در طول هشت قسمت.

نمایندگی می‌کنند، تا آنها را ناجی جاوید و خواهر جاوید معرفی کند، در این شرایط، بازنمایی یاغی از فرودستان نه تنها تقلیل‌دهنده هست، بلکه خود را در هیئتی ایدئولوژیک نیز به‌ظهور می‌رساند: به‌گونه‌ای که ظلم طبقاتی فراگیری را که تماشاگر سینما روزانه با آن روبه‌رو هست، به ظلم درون طبقه‌ای (درون گروهی) تقلیل می‌دهد؛ و راه‌حلی هم که برای آن پیشنهاد می‌دهد، بردگی است. یاغی، ظلم سیستمی را از مخاطب مخفی می‌کند؛ از طبقه سرمایه‌دار، آن هم چه سرمایه‌داری، خلفا کارانی گنده مانند بهمن (پارسا پیروزفر)، تصویر ناجی عرضه می‌کند؛ و تصاویر فلاکت قشر فرودست را -از منظر حقیقتی که فیلم ترسیم می‌کند و نه حقیقتی که تماشاگر قشر فرودست در بیرون از فیلم با آن مواجه است- به خود فرودستان ارجاع می‌دهد و در واقع همه‌چیز واژگونه‌شده بازنمایی می‌شود؛ اینجاست که کلمات گای دوبور^{۲۰} را می‌توان به‌یاد آورد: «در دنیایی که واقعاً واژگون گشته‌است، امر حقیقی لحظه‌ای از امر پوشالی است».

ملودرام به مثابه اسپیدبال

واقعیت، نیازی به سمپاتی کسی ندارد. سمپاتی هم راه‌حلی برای شرایط موجود نیست. برخلاف ملودرام، رئالیسم سینمایی خواستار سمپاتی با واقعیت نیست. رئالیسم سینمایی تنها و تنها خواستار تبدیل شدن به میانجی برای برساختن واقعیت است؛ پس بازنمایی رئالیستی، واقعیت را برساز می‌کند، تا مخاطب از طریق آن نسبت به «زیربنای امر روئیت‌پذیر» (امر نامرئی) وقوف پیدا کند. اما یک شرط دارد: فیلم به منظور بازنمایی رئالیستی، باید به لحاظ تکنیکی بستری را فراهم کند تا تماشاگر اولاً با بازتولید و تکثیر واقعیت مواجه نشود و دوماً در عمل دیدن (روابط میان سوژه و ابژه) و در عمل دریافت و ادراک، بر عواطف خود کنترل داشته‌باشد. در نتیجه اگر رئالیسم سینمایی دچار انحراف معیار شود و به سمت رهیافت‌هایی برود که مبتنی بر تئاتریکالته باشند (مانند ملودرام) مخاطب را به همذات‌پنداری و عکس‌العمل‌های روانشناختی وادار می‌کنند که در این حالت کنترل بر عواطف از بین می‌رود. رهیافت‌های ژانریک-ملودراماتیک ابتدا تماشاگر را به‌وسیله همذات-پنداری با شخصیت نمایشی، هیجان‌زده می‌کنند، اما در ادامه، به وسیله کاتارسیس، او را آرامش یافته به بیرون از سینما منتقل می‌کنند؛ درست مانند اسپیدبال. اسپیدبال: یک محرک-آرام‌بخش قدرتمند است که از ترکیب کوکائین^{۲۱} و هروئین^{۲۲} بدست می‌آید. اسپیدبال با ایجاد هیستریا (اثر کوکائین) باعث تنش‌های روانشناختی و هیجان‌ات عاطفی شدید و با ایجاد افوریا (اثر هروئین) باعث تسکین و آرامش می‌شود؛ مانند ملودرام، که از طریق

²⁰ Guy Debord

²¹ کوکائین: یک محرک قوی که خاصیت تهییج‌کنندگی و هیستریایی شدیداً بالایی دارد و قادر است رابطه شخص از مکان واقعی را قطع و او را به یک مکان تخیلی-نیمه‌واقعی-هذیانی منتقل کند.

²² هروئین: یک سایکواکتیو ضد درد و آرام‌بخش شدیداً قدرتمند است که بخاطر تأثیر همه‌جانبه‌ای که بر دستگاه اعصاب مرکزی (معز) می‌گذارد، باعث ایجاد تغییرات در فعالیت شناختی نسبت به فضای واقعی (مکان واقعی) و همچنین با تأثیر بر گیرنده نخاعی باعث تسکین درد در مصرف‌کننده (استثمارشده) می‌شود.

بازنمایی محدود از سطح بیرونی واقعیت که سطحی شدیداً هیستریک است، این هیستری را به مخاطب القاء می‌کند و با تحریک احساسات و هیجانات تماشاگر باعث ایجاد حس سمپاتی در او با شخصیت ملودراماتیک می‌شود؛ در نتیجه سمپاتی با شخصیت ساختگی ملودراماتیک که کنش‌های پوشالی (واژگونه‌شده، منفعل‌شده و رقت‌انگیز) را نمایندگی می‌کند، باعث کاتارسیس و پالایش یافتن تماشاگر می‌شود، که اثری افوریایی و تسکین‌دهنده دارد؛ این تسکین هم زودگذر است و هم از آنجایی که امرنامری (خاستگاه درد) را همچنان از چشم مخاطب دور می‌کند، باعث تثبیت، انسجام و تمدید ظلم طبقاتی می‌گردد.

اما رئالیسم سینمایی به‌میانجی روابط میان تداوم و عدم‌تداوم (امر سینماتیک) باعث شخصیت‌زدایی^{۲۳} از آدم‌های فیلم می‌شود تا از فرآیند سمپاتی (چیزی که شدیداً هیستریایی است) و ایجاد کاتارسیس (چیزی که افوریایی است) جلوگیری کند، سپس جریان زمان‌مند سینماتیک را از طریق ادغام لحظات مجزا، هستی می‌بخشد، که اساساً متفاوت با جریان صرفاً روایت‌بنیاد (تداومی) ملودراماتیک است^{۲۴}. این امر ابتدا باعث می‌شود تا تماشاگر آرام گیرد (دچار هیستریا نشود) و دوماً تلاش می‌کند تا واقعیت را برای تماشاگر آرام‌شده (آماده تفکر) برسازی کند، و به میانجی این امر، فعالیت شناختی او را به کار گیرد تا موقعیت خود را در آن واقعیت برسازی‌شده بازشناسی کند. در نتیجه تماشاگر سینمای رئالیستی وقتی از سالن سینما بیرون می‌آید یا صفحه نمایشگر خود را خاموش می‌کند، دیگر نه تنها مانند تماشاگر یک فیلم ملودرام پالایش‌یافته، منفعل، آرام‌شده و اسپیدبال دریافت‌کرده نیست؛ بلکه برعکس، او سراپا به سمت یک موضع‌گیری فعالانه کشش پیدا می‌کند که انتقادی-معرفتی است.

آوانتاژ

دو فیلم آخر محمد کارت تا قبل از سریال *یاغی* که یکی در سال 1396 ساخته شد تحت عنوان *آوانتاژ* و دیگری در سال 1398 تحت عنوان *شنای پروانه*، هر دو شدیداً در بازنمایی سینمایی با «ضعف»هایی مواجه هستند که هم عدم‌درک نظری محمد کارت از مسائل بازنمایی سینمایی را نشان می‌دهند و هم عدم‌درک جامعه‌شناختی او از قشر فرودست را به رویت می‌رسانند.

فیلم *آوانتاژ* با دوربینی «مستند» و با تلاش در جهت دست‌یازیدن به تکنیک‌هایی «روایت‌بنیاد»، ظاهراً قصد دارد معتادانی کارتن‌خواب را نشان دهد که در یک کمپ ترک اعتیاد در حال گذراندن دوره درمان هستند؛ و همچنین افرادی درمان‌یافته را نشان دهد که برای کارتن‌خواب‌ها غذا می‌برند. اینکه چه وضعیتی باعث شده که این افراد به اعتیاد و کارتن‌خوابی کشانده شوند در *آوانتاژ* مطلقاً بی‌پاسخ می‌ماند؛ به عبارت دیگر، *آوانتاژ* با مفهوم ارجاع‌مندی بیگانه است: ما با چیزی تحت عنوان ارجاع اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی مواجه

²³ depersonalization

²⁴ چیزی که تماشاگر را با بازتولید واقعیت مواجه می‌کند و همین امر باعث می‌شود تا او در مواجهه‌اش با تزئینات و سطح رویه واقعیت، به هیجان واداشته شود.

نیستیم. در واقع می‌توان گفت بازنمایی *آوانتاژ* از اعتیاد که در اساس یک عارضه اجتماعی است، در یک وضعیت فراگیر فی‌النفسه (درخود) صورت می‌پذیرد.

در اینجا نیاز است تا از «درخودبودگی وضعیت فراگیر» ابهام‌زدایی شود: «وضعیت فراگیر» به گونه‌ای بازنمایی شده که گویی مادیت آن شامل هیچ قیدی نیست؛ قیدی که در پیوند با زمینه اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی باشد. بدین ترتیب در چنین شرایطی عملاً فیلم به لحاظ تماتیک پیاده است، آن هم چه فیلمی؟ فیلمی که دوربین مستند را روبه‌روی شخصیت‌ها و محیط‌های واقعی کاشته است؛ فیلمی که سوژه خود را معتادان کارتن‌خوابی انتخاب کرده که به زندگی برمی‌گردند! مگر می‌شود در چنین فیلمی مقوله تماتیک به کلی حذف شود؟ فیلم برای پوشش این نقصان جدی خود، دست به دامن تدوین می‌شود، و یک تدوین «تداومی» و «روایت‌بنیاد» را پی می‌گیرد. هرچند که در اینجا هم مفهوم روایت تقلیل یافته است: ما با شخصیت‌های فلاکت‌زده واقعی روبه‌رو می‌شویم که در وهله اول پیشینه ندارند! فقط اینکه قبلاً کارتن‌خواب و معتاد بودند و اکنون در حال ترک‌کردن هستند؛ همین.

در اینجا غیاب پیشینه، با حذف ارجاعات -اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی- و به طور کلی با غیاب امر تماتیک، یک دلیل مشترک را می‌سازند: عدم پرداختن به خاستگاه اعتیاد: عدم‌ورود به اسباب و علل اعتیاد در جامعه؛ و از آنجایی که فیلم روی محدوده‌های سینمای داستانی و سینمای مستند دائماً سر می‌خورد، تا از این طریق هم ادعای مستند داشته باشد و هم ضعف تماتیک خود را از چشم مخاطب دور نگه دارد، باید گفت عدم‌ورود به اسباب و علل اعتیاد در جامعه، موجبیت روایی فیلم را هم زیر سوال می‌برد؛ زیرا در روایت درام یا ملودرام، فرآیند شخصیت‌سازی، که متشکل از پیشینه شخصیت و فرآیند شکل‌گیری و مادیت‌یافتن آن در موقعیت مفروض (وضعیت فراگیر) است، در وهله اول مستلزم این است که فیلم یک وضعیت فراگیر را به‌ظهور برساند (نک پینوش شماره 2)؛ در نتیجه، تماشاگر در *آوانتاژ* نه با یک فیلم مستند روبه‌رو هست و نه با یک فیلم روایتی! یک کلام: فیلم از یک سو سطح بیرونی واقعیت را با تکنیک‌های مستند تصویرسازی می‌کند، تا مدعی داشتن یک مسئله اجتماعی باشد؛ و از سویی دیگر، برای آنکه از چشم تماشاگر واقعیت نامرئی (حقیقت واقعیت) را پنهان کند، در عمل تدوین فیلم، به تکنیک‌های «روایت‌بنیاد» متوسل می‌شود. آقای فیلم‌ساز، در نهایت، این عمل خود را نوعی خلاقیت تلقی کرد.

آوانتاژ در جشنواره سینماحقیقت برنده جوایزی از جمله تندیس بهترین کارگردانی شد. در همان ایام جشنواره، تلویزیون استان فارس با محمد کارت گفتگو کرد، و او در آن گفتگو درباره فیلم خود چنین گفت: «همزمان تماشاگر هم احساس می‌کند که یک فیلم سینمایی می‌بیند و هم احساس می‌کند چقدر [سینمای] مستند نگاهش فرق کرده است»²⁵. بله، دقیقاً من به عنوان تماشاگر فیلم *آوانتاژ*، این احساس را کردم که فیلم چقدر نگاه و رهیافت سینمای مستند را دگرگون ساخته است! در واقع بهتر است بگویم که این فیلم، سینمای مستند را به یک شیء عقیم، فاقد قوه ارجاع‌دهی، فاقد شجاعت و به‌طور کلی به ابزاری در جهت حفظ شرایط موجود تقلیل داده است. شیوه بازنمایی *آوانتاژ*، وضعیت «فراگیری» را که اعتیاد و کارتن‌خوابی در آن بوجود می‌آیند، به عنوان یک شیء (وضعیت) درخود به‌ظهور می‌رسد، در نتیجه مسئله اعتیاد و کارتن‌خوابی هم

غیرقابل شناخت از آب درمی‌آیند. درست مانند یاغی که در آن بازنمایی سینمایی از فلاکت قشر فرودست به‌گونه‌ای است که مسئله را شناخت‌ناپذیر مطرح می‌کند.

شنای پروانه

آقای فیلم‌ساز در *شنای پروانه* هم به سراغ پایین شهر می‌رود و تصاویری از آدم‌هایی به ما می‌دهد که به شدت در فلاکت و عقب‌افتادگی هستند. ما فوراً از خود می‌پرسیم که چرا این آدم‌ها تا این اندازه در فلاکت به سر می‌برند؛ اما به یک پاسخ درون‌متنی مشخص نمی‌رسیم که از سوی فیلم ارائه شده باشد. درست مانند *یاغی* که فیلم‌نامه‌نویس از تماشاگر انتظار دارد که تصویری پیش‌ساخته از اقشار فرودست در ذهن داشته باشد، تا با رجوع کردن به آن، علت تمام مدلول‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی فراهم شود، که عقب‌افتادگی آنها را نشان می‌دهد.

شنای پروانه در سکانس افتتاحیه خود و در پرده اول (پرده بعد از افتتاحیه) مخاطب را با یک مسئله به شدت حساس روبه‌رو می‌کند: زن‌کشی. اما در پرده‌های بعدی (کنش‌های فرارونده، اوجگاه، گره‌گشایی و پایان‌بندی) یک داستان تریلر شبه پلیسی کاراگاهی می‌سازد از اینکه چه کسی و با چه انگیزه‌ای از پروانه (طناز طباطبایی) فیلم گرفته است! در همین راستا ساختار ملودراماتیک فیلمنامه را با نگاهی فرمالیستی مورد بررسی قرار می‌دهیم تا این ادعا را اثبات کنیم که فیلم چگونه از یک مسئله به شدت حساس یک تریلر پلیسی کاراگاهی می‌سازد.

۱) کنش آغازگر^{۲۶} فیلم

در سکانس افتتاحیه که اولین واحد از کنش آغازکننده فیلم است، پروانه را می‌بینیم که به شدت ترسیده و اطراف خود را نگاه می‌کند و توجه‌اش به سوی افرادی است که موبایل در دست دارند. در سکانس دوم (که دومین واحد از کنش آغازکننده فیلم است)، پروانه که بسیار دستپاچه است به دیدن حجت (جواد عزتی) برادر شوهر خود می‌رود. معصومیت در رفتار پروانه موج می‌زند. از حجت می‌خواهد که به اتفاق او به سراغ شوهرش هاشم (امیر آقایی) که لات شماره یک محله است بروند تا نگذارند عملی جنون‌آمیز انجام دهد، چراکه برای انتقام گرفتن به استخر رفته است. حجت از پروانه می‌خواهد که همانجا بماند اما پروانه برای اثبات بی‌گناهی خود میدان را خالی نمی‌کند و حجت را متقاعد می‌کند تا به اتفاق همدیگر به استخر بروند.

سکانس بعدی که واحد سوم کنش آغازکننده فیلم است، تصویرگر حمله به استخر توسط هاشم و رفیق شماره یکش مصیب غلامی (مهدی حسینی‌نیا) و عده‌ای از اعوان و انصار هاشم است. حجت در طی این رویداد به هر شکلی شده هاشم را از استخر بیرون می‌برد تا او را سوار بر اتوموبیل کند. پروانه کنار اتوموبیل ایستاده است، هاشم از دور به پروانه نگاه می‌کند.

²⁶ کنشی که فیلم با آن افتتاح می‌شود.

سکانس بعدی، آخرین واحد از کنش آغازگر است، واحدی که در آن هاشم به طرزی جنون آمیز و فاجعه‌بار پروانه را در اتوموبیل در حضور حجت به قتل می‌رساند و بعد از این فیلم به کنش برانگیزاننده خود می‌رسد.

۲) کنش برانگیزاننده^{۲۷}

در طی یکی از واحدهای این کنش^{۲۸}، بخشی از قصه‌ی پس‌زمینه فیلم که درباره ۵ سال زندان رفتن حجت هست، از زبان خود حجت مطرح می‌شود و به تماشاگر تعدادی اطلاعات می‌دهد که مهمترین‌شان این است که هاشم در آن ۵ سال برای خانواده حجت سنگ تمام گذاشته‌است. فیلم با پیش‌کشیدن این بخش از قصه پس‌زمینه خود، شرایط را مهیا می‌کند تا «هدف اولیه» و «ارزشمندی اخلاقی» مورد نظر حجت را برای مخاطب بیان نماید. هدف اولیه کاراکتر حجت بیرون‌کشیدن هاشم از زندان است و ارزش اخلاقی‌ای که حجت دم از آن می‌زند، به‌نوعی ایستادگی پای هاشم است که در روزهای تنگ پشت او را خالی نکرده‌بود. در واحدی دیگر از این کنش، چنین می‌آید که احمد آقا پدر پروانه (علیرضا داوودنژاد) برای آزادی هاشم رضایت نمی‌دهد، مگر اینکه حجت بانیان انتشار فیلم پروانه را شناسایی کند. احمد آقا سر نخ‌هایی یافته از فردی که فیلم را منتشر کرده‌است. او اطلاعات را در اختیار حجت قرار می‌دهد و از اینجا به بعد هدف اولیه شخصیت اصلی فیلم تعیین می‌گردد و فیلم وارد کنش فرابرنده (توالی گره‌افکنی‌ها یا موانع) می‌شود.

۳) کنش فرابرنده^{۲۹} (شش واحد)

در واحد اول این کنش مشخص می‌شود که سرنخ احمد آقا درست نبوده‌است. این واحد، برش نهایی کنش برانگیزاننده می‌باشد که به عنوان واحد آغازین کنش فرابرنده می‌آید: پاساژ میان دو عنصر مکانیکی فیلمنامه یعنی «انگیزش» و «خیزش». در واحد دوم این کنش حجت به ملاقات هاشم در زندان می‌رود و هاشم به او می‌گوید برای شناسایی فرد منتشرکننده فیلم پروانه از کجا شروع کند.

در واحد سوم این کنش حجت به ملاقات اولین فرد مشکوک به اسم اشکان خروس (علی شادمان) می‌رود که کسب و کار او تولید مشروب نامرغوب است^{۳۰}. کارشان به جروبحث می‌کشد اما حجت در نهایت متوجه می‌شود که انتشار فیلم کار اشکان خروس نبوده‌است. در واحد چهارم این کنش حجت به سراغ زن شاپور (پانته‌آ بهرام) می‌رود که خانه‌اش را به قمارخانه تبدیل کرده‌است. حجت در اینجا هم متوجه می‌شود که انتشار فیلم، کار زن شاپور نیست. فیلم در واحد سوم و چهارم کنش فرابرنده، «شرایط مفروض»ی (نک پینوشت شماره ۱) را به رویت می‌رساند که در آن فرودستان همه لمپن‌پرولتاریا هستند: همه کسب و کارهایی نظیر آشپزخانه تولید مشروبات نامرغوب و قمارخانه دارند! واحد پنجم این کنش مربوط به عربده‌کشی عده‌ای لات جلوی خانه پدری

²⁷ Inciting action: یا کنش انگیزشی: رویدادی که جرقه کنش اصلی فیلم را می‌زند.

²⁸ در سکانسی که همسر حجت (مهلقا باقری) در حال اصلاح موهای حجت هست.

²⁹ Complication (obstacles)

³⁰ اساساً فرودستان نزد فیلم‌ساز در هیئتی از لمپن‌پرولتاریا معنا دار است.

حجت است. عربده‌کش‌ها بر این باورند که حجت آشپزخانه تولید مشروب و قمارخانه را به پلیس لو داده است؛ اما درواقع کار حجت نبوده، تنها یک پاپوش است؛ پاپوشی از سوی یک شخص مجهول. در این بین مصیب غلامی از راه می‌رسد و با نوچه‌هایش با عربده‌کش‌ها درگیر می‌شود. در واحد ششم این کنش، که فصل جدایی بین کنش فرابرنده اول و کنش فرابرنده دوم هست، شوهرخواهر هاشم و مصیب (ایمان صفا) سوالی از حجت می‌پرسد: «چه کسی در این موقعیت برای تو پاپوش درست کرده است؟» و حجت که فرد باهوشی است (اما فیلمنامه به مخاطب نمی‌گوید چرا باهوش است؟) مانند یک کارآگاه در فیلم‌های نئونوار متوجه ارتباط بین فردی که این پاپوش را درست کرده با فردی می‌شود که فیلم برهنه پروانه را منتشر کرده است. حجت از دامادشان می‌خواهد که در پیدا کردن فردی که پاپوش درست کرده به او کمک کند. و فیلم وارد کنش فرابرنده دوم می‌شود.

۴) کنش فرابرنده دوم (۴ واحد)

در واحد اول این کنش حجت می‌رود به سراغ یک نفر که در محله به آدم‌فروشی شهرت دارد به اتفاق دامادشان او را می‌دزدند و به مکانی می‌برند که محل نگهداری سگ‌هاست. چند نفر دیگر را هم که به آدم‌فروشی شهرت دارند، گویا به همین شکل در آنجا از قبل زندانی کرده‌اند. حجت آنها را شکنجه می‌کند تا اعتراف کنند کدامشان بوده، اما هیچکدام اعتراف نمی‌کنند. در واحد دوم این کنش همسر حجت و خواهر حجت به سراغ برادر و داماد حجت در آن مکان پرت می‌روند، و از آنها می‌خواهند که بیخیال قضیه شوند و افراد را آزاد کنند تا کار از این بدتر نشود، سپس مشخص می‌شود که خواهر حجت به شوهرش گیر داده که کجا هستید و او هم مکان را به همسرش (خواهر حجت) لو می‌دهد. حجت خواهر و همسر خود را با یک آژانس به خانه می‌فرستد. در واحد سوم به اتفاق دامادشان به سراغ آن افرادی که آزادشان کرده می‌روند و آنها را در راه دوباره خفت می‌کنند و دوباره به همان مکان بازمی‌گردانند، و به طرز بدتر از قبل آنها را شکنجه می‌دهند، و یکی از آنها که اکبر کنتی نام دارد، می‌گوید من می‌دانم چه کسی پاپوش درست کرده است.^{۳۱} در واحد چهارم حجت به اتفاق اکبر کنتی در راه برگشت به محله هست که اکبر کنتی به او می‌گوید زن صیغه‌ای ات به من پول داد تا هر جا می‌روی تو را بفروشم، اما از آنجایی که حجت زن صیغه‌ای ندارد، آدرس زن را از طریق این فرد گیرد می‌آورد و به سراغ آن زن می‌رود. و فیلم وارد کنش فرابرنده سوم می‌شود.

۵) کنش فرابرنده سوم

³¹ حجت به همراه شوهرخواهرش به سراغ افرادی که آزاد کرده‌اند می‌روند و مانند جان وین که روی اسب به فراری‌ها شلیک می‌کرد، شوهر خواهر حجت هم در ماشین که در حال حرکت هست به افرادی که در حال دویدن هستند گلوله بی‌هوش‌کننده شلیک می‌کند! که نمایی واقعاً غیرقابل باور هستند! در توالی بعدی فردی که افسار چند قلاده سگ را در دست گرفته افراد زندانی را می‌ترساند و یکی از آنها ماجرا را لو می‌دهد که منطبق فیلم در اینجا هم واقعاً باورپذیر نیست!

واحد اول این کنش شامل تصادف اتوموبیل حجت با اتوموبیل زن موردنظر (آبان عسکری) است و از او می‌خواهد به همراهش به صافکاری برود تا بدنه اتوموبیلش را تعمیر کند. واحد دوم زن به همراه حجت به صافکاری می‌رود.^{۳۲} در واحد سوم این کنش، زن، ماجرا را حاشا می‌کند، حجت هم اکبر کنتی را از صندوق اتوموبیل خود بیرون می‌آورد و زن دیگر قافیه را می‌بازد و نمی‌تواند قضیه را تکذیب کند. در واحد چهارم این کنش، زن اعتراف می‌کند که مصیب غلامی پشت تمام این ماجراهاست، به گونه‌ای که از او فیلم گرفته و او را تهدید کرده که اگر از پروانه در استخر فیلم نگیرد، فیلمش را برای خانواده‌اش می‌فرستد و دوباره بخشی از قصه پس‌زمینه فیلمنامه تشریح می‌شود. در واحد پنجم، حجت زن را مجبور به تماس تلفنی با مصیب می‌کند و صحت ماجرا برای حجت محرز می‌شود. بعد از این فیلم به اوجگاه^{۳۳} می‌رسد.

۶) اوجگاه

اولین واحد بحرانی اوجگاه، تماس حجت با مصیب است و قرار ملاقات برای خریدهایی که نیاز هاشم در زندان هست. دومین واحد اوجگاه جایی است که حجت در محل قرار، با اتوموبیل به مصیب می‌زند، و او را در صندوق اتوموبیل، به تعمیرگاهش می‌برد. سومین واحد اوجگاه جایی است که مصیب می‌گوید پروانه چشم هاشم بود و من زدم به چشم هاشم. چهارمین واحد اوجگاه زدن چاقو توسط حجت به پای مصیب است و پرت کردن او به گودال تعمیرگاه. پنجمین واحد اوجگاه مطرح کردن بخشی دیگر از قصه پس‌زمینه توسط مصیب: چند سال قبل هاشم عده‌ای را می‌فرستد تا مصیب را خفت کنند، به باغی ببرند، به او تجاوز کنند و از او فیلم بگیرند. واحد ششم اوجگاه هم به همین شکل تشریح کردن بخشی دیگر از قصه پس‌زمینه فیلمنامه توسط مصیب است که به حجت می‌گوید هاشم برای ماشین سنگین خرید تا در ماشینت شیشه و تریاک جاساز کند و تو برای او بدون آنکه متوجه باشی مواد جابه‌جا می‌کردی و اینجاست که حجت می‌فهمد بابت تریاکی که هاشم و مصیب در ماشین او جاساز کرده بودند، به مدت ۵ سال به زندان افتاده‌است.

³² حجت طبق اعتراف اکبر کنتی به سراغ زنی می‌رود که بعداً معلوم می‌شود همین زن طبق خواسته‌ی مصیب از بدن لخت پروانه همسر هاشم لات اول محله که همه او و خانواده‌ی او را می‌شناسند، در استخر فیلم گرفته است. اینجا تناقضی بزرگ در منطق فیلم‌نامه بوجود می‌آید و آن هم این است که این زن چطور موقع تصادف چهره حجت را نمی‌شناسد و همراه حجت به صافکاری می‌رود؟! مگر می‌شود حجت که برادر لات اول محله و برادر شوهر پروانه هم هست، نشناسد؟! چطور می‌شود کسی که اکبر کنتی را اجیر کرده تا حجت را زیر نظر بگیرد، آن وقت حجت را نشناسد و همراه حجت برود صافکاری؟!

³³ Climax: نقطه عطف: پرده‌ای که میان کنش‌های فرابرنده (گره‌افکنی) و کنش‌های فروکاهنده یا گره‌گشایی (resolution) قرار می‌گیرد.

فیلم، بعد از این، وارد کنش‌های فروکاهنده و سپس پایان‌بندی می‌شود. در نتیجه به‌روشنی می‌توان دریافت که فیلم از مسئله‌ی زن‌کشی یک تریلر پلیسی کارآگاهی درمی‌آورد که رانۀ مکانیکی خود را بر دوش ماجراجویی-های حجت گذاشته‌است که مسئله‌ی او اساساً آزادی برادرش هست (که دست به زن‌کشی زده و محکومیت اعدام در انتظار اوست؛ هرچند در واقعیت چنین پرونده‌هایی اغلب به اعدام منتج نمی‌شوند).

فرآیند پیشروی‌های^{۳۴} فیلمنامه در کنش فرابرنده‌ی دوم (همانطور که در پینوشت شماره 30 اشاره شد) بخاطر نقص موجبیت روایی دچار سگته می‌شود؛ این اتفاق به‌شکلی عیان‌تر در کنش فرابرنده‌ی سوم هم رخ می‌دهد (نک پینوشت شماره 31). هدف از تحلیل فرمالیستی که در خصوص ساختار فیلمنامه صورت گرفت، نشان‌دادن ایرادات فیلمنامه‌ای نبود، هدف این بود که خواننده‌ی این متن به روشنی دریابد که فیلم‌ساز در گسترش پلات فیلم‌نامه خود، از ماده‌ی زن‌کشی، یک فیلم تریلر-ملودرام ساخته‌است.

اگرچه فیلم باید در گسترش پلات خود به این مسئله بپردازد که چه کسی و با چه انگیزه‌ای از پروانه فیلم گرفته، اما از سوی دیگر، داستان فیلم‌نامه باید این مورد را هم در خود پروبلماتیزه کند که «چگونه» سنت‌های فکری و فرهنگی اقشار فرودست باعث می‌شوند که در برخی شرایط خاص و بحرانی، عمل زن‌کشی از سوی آنها سر بزند^{۳۵} و یا در خلال انتقام‌گیری‌های مردانه، زن را قربانی کنند؟^{۳۶} یک کلام: باید بررسی کند که «چگونه» زن به مثابه ناموس و به مثابه کالای جنسی نگریسته می‌شود؟ چیزی که با صدمه وارد کردن به سیمای اجتماعی او، باعث زیر سوال رفتن اتوریته‌ی مرد می‌شود. اما نکته اینجاست که حتی اگر فیلم حائز این «چگونگی» هم باشد، باز هم بازنمایی فیلم از پدیده هم به‌لحاظ کمی و هم به‌لحاظ کیفی ناقص از آب درمی‌آید! زیرا این امر در واقعیت تنها مختص به سنت‌های فکری و فرهنگی اقشار فرودست نیست.

در واقع ناموس یک انگارۀ روبنایی-ایدئولوژیک است، که سوژه را به انجام مجموعه‌ای از «رفتارهای مطابق با حقیقت» وادار می‌کند. به عبارت دیگر، زن به مثابه ناموس نوعی «نظام ارزشی-زیستی» ناهم‌زمان است که از مناسبات پیشاسرمایه‌داری به جای مانده‌است. به عبارتی دیگر: ماهیت برهم‌خوردن نظم زندگی روستا و شهر باعث شکل‌گیری تضادی می‌شود که دوتایی زن به مثابه ناموس و زن به مثابه کالای جنسی در جهان مردانه را به وجود می‌آورد. در نتیجه این نه‌تنها نزد اقشار فرودست، بلکه در مناسبات اجتماعی قشر فرادست هم امری روئیت‌پذیر است.

از طرفی دیگر، اکثریت مردم ایران حتی آنهایی که در زمره‌ی روشنفکران هم قرار می‌گیرند، وقتی در واقعیت با چنین موضوعاتی روبه‌رو می‌شوند، برای آنها هم، زن به مثابه ناموس و به‌مثابه کالای جنسی (علامت نیروی جنسی و اغواکننده‌ی مرد) معنا می‌یابد، ولو از لفظ «ناموس» استفاده نکنند (همانطور که بارها شاهد عمل زن‌کشی در میان اقشار فرادست بوده‌ایم و همچنین به‌طور معمول شاهدیم که زن نزد این اقشار به‌مثابه کالای جنسی نمایش داده می‌شود که نماینده‌ی نیروی جنسی و قدرت اغواکنندگی مرد است). نتیجه‌گیری مهمی که

³⁴ progressions

³⁵ عملی که هاشم با بازی امیر آقایی بدان دست می‌زند.

³⁶ عملی که مصیب با بازی مهدی حسینی‌نیا بدان دست می‌زند.

در این جا بدست می‌آید این است که پروپلماتیک زن به مثابه کالای جنسی و به مثابه ناموس، بسی بیش از آنکه یک امر طبقاتی باشد، یک امر ساختاری و یک امر ایدئولوژیک است؛ در نتیجه وقتی که ما فوراً مسئله را جهت بررسی به پایین شهر منتقل می‌کنیم (مانند عمل مشعش آقای فیلمساز)، در واقع در بازنمایی سینمایی دست به تقلیل دادن مسئله هم از بُعد کمیتی و هم از بُعد کیفیتی زده‌ایم.*

بازنمایی سینمایی –چه ملودراماتیک و چه رئالیستی– در حالت کلی یعنی a بازنمایی شیء b است، اگر و فقط اگر a از طرف سوژه c به قصد بیان b به کار رود، آنگاه تماشاگر d (که سوژه‌ای جدا از c است) متوجه می‌شود که منظور از a همان b است. بر اساس چنین تعریفی، هنگامی که بازنمایی صورت می‌پذیرد، سه شرط جدی هم پیش کشیده می‌شود: 1) شرط کلی: اگر چیزی بازنمایی شیئی باشد، درحالی می‌تواند به جای آن به کار رود که حالت و مقدار آن شیء را در وضع کلی حفظ کند: شیء را در بازنمایی مورد تقلیل کیفی و کمی قرار ندهد، زیرا بازنمایی اشیاء اولاً مسئله‌ای خصوصی نیست و دوماً فیلمساز حق ندارد به دلخواه خود آن را از بُعد کمی و کیفی مورد دستکاری³⁷ قرار دهد؛ 2) شرط روی‌آوردگی³⁸: بازنمایی با قصدمندی صورت می‌پذیرد و هیچ چیزی اتفاقی نمی‌تواند بازنمایی شود؛ 3) شرط بازشناخت³⁹: بازنمایی صرفاً زمانی صورت می‌گیرد که فرد دیگری به جز فرد یا افرادی که a را در مقام نماینده b به کار می‌برند، از روی a، b را بازشناسد. اکنون با تمام این اوصاف یک پرسش مطرح می‌شود: اول اینکه آیا شنای پروانه قصد بازنمایی زن به مثابه کالای جنسی و به مثابه ناموس را دارد؟ اگر چنین قصدی دارد پس شرط 1 زیر سوال است، زیرا شیء را در بازنمایی تقلیل داده‌است (*). در نتیجه شرط 3 هم زیر سوال است، زیرا شیء تقلیل‌یافته نمی‌تواند شناخت کلی ایجاد کند و از همین رو مسئله زن به مثابه کالای جنسی و به مثابه ناموس، ارجاع جامعه‌شناختی و حتی سیاسی خود را در بازنمایی تنها به قشر فرودست می‌دهد و این درحالی‌ست که در رابطه با قشر فرادست مسکوت می‌ماند. رئالیسم سینمایی به فرآیندی گفته می‌شود که در آن تصاویر در شرایط ویژه و متغیر تاریخی، شناختی را درباره «واقعیت» تولید کنند؛ به عبارت دیگر، فرآیندی‌ست که باعث شود فعالیت شناختی تماشاگر با رویارویی با تصاویر سینمایی برانگیخته شود و همین امر موجب گردد تا مخاطب نه‌تنها واقعیت را بازشناسد، بلکه خودش را هم در آن واقعیت بازشناسی کند. بر اساس این تعریف، و با در نظر گرفتن اینکه شرط 1 و 3 به کلی –طبق تعریف مقدم– زیر سوال هستند، پس باید به قطعیت چنین حکمی را صادر کرد: فیلم شنای پروانه، درباره اسباب و علل شکل‌گیری تضادی که به دوتایی زن به مثابه ناموس و زن به مثابه کالای جنسی در جهان مردانه منجر می‌شود، نه‌تنها شناختی جامع ایجاد نمی‌کند بلکه باعث سردرگمی تماشاگر در شناخت واقعیت نیز می‌شود؛ در واقع در عمل ارجاع‌دهی تنها به ضرر قشر فرودست وارد عمل می‌شوند و این درحالی‌ست که اقشار فرادست از مهلکه قسر در می‌رود. در نتیجه فیلمساز در شنای پروانه هم، مانند یاعی، فلاکت قشر فرودست را به ابزار و متاعی تنها برای جذابیت و تزئین فیلم تبدیل می‌کند تا بتواند فیلم خود را به لحاظ مسئله‌مندی

³⁷ manipulation

³⁸ intentionality

³⁹ recognition

جذاب عرضه کند؛ و این درحالی‌ست که مسئله فیلم بعد از قتل پروانه تنها نجات‌دادن قاتل (هاشم) از محکومیت اعدام است و در پایان فیلم هم (که در تحلیل فرمالیستی فوق‌الذکر مطرح نشد اما به صراحت در خود فیلم روشن است) انتقام‌گیری حجت از هاشم و مصیب غلامی است که در ماشین او تریاک و شیشه جاساز کرده‌بودند.

در نهایت باید گفت فیلمساز در *شنای پروانه*، مسئله (زن‌کشی) را مانند مسئله اعتیاد در *آوانتاژ*، در یک وضعیت فی‌الذمه (در خود) بازنمایی می‌کند؛ به طوری که قیود مادی آن (وضعیت) تنها در پیوند با خود قشر فرودست معرفی می‌شوند. در نتیجه از منظر حقیقتی که در بیرون از فیلم درباره مسئله زن‌کشی وجود دارد و فیلم به آن نزدیک هم نمی‌شود، شیوه پرداخت فیلم از زن‌کشی شدیداً تقلیل یافته‌ست؛ که این امر نه تنها به لحاظ سینمایی عدم‌فهم فیلمساز از مسائل بازنمایی را نشان می‌دهد، بلکه به لحاظ جامعه‌شناختی هم نگاه طبقاتی فیلمساز و تحقیر قشر فرودست را می‌رساند. درست اینجاست که سینما خود را نه فقط به عنوان یک مادیوم هنری بلکه به عنوان یک علم معرفی می‌کند که در پیوند با علوم انسانی نیز است.

یاغی

در بخش‌های پیشین، با فرض اینکه یاغی یک ملودرام فنی و دقیق است، به این نتیجه رسیدیم که این ملودرام وضعیت فراگیر را در بازنمایی به یک وضعیت درخود تقلیل می‌دهد که نتیجه آن تقلیل فرودستان به یک گروه خاص (لمپن‌پرولتاریا) است، و این مورد، در وهله اول از ضعف یاغی نیست، بلکه از امکانات محدود ملودرام نشأت می‌گیرد؛ اما در این بخش فرض را بر این می‌گیریم که ملودرام یک فرم مکفی برای بازنمایی رئالیستی سینمایی است و فرودستان هم، همین گروه لمپن‌پرولتاریا هستند که ملودرام یاغی بازنمایی کرده‌است؛ حال با داشتن این فرض، به سراغ یاغی می‌روم تا آن را از منظر شخصیت‌پردازی که کار ویژه درام و ملودرام سینمایی است، مورد بررسی قرار دهم؛ و در نهایت درباره اینکه آیا یاغی ملودرام است یا خیر، به نتایجی دست پیدا کنم.

یاغی یک فیلم‌سریال ملودرام است. همانطور که بحث شد ملودرام قادر به بازنمایی رئالیستی از یک وضعیت فراگیر نیست؛ زیرا از الگوهای همذات‌پنداری و کاتارسیس استفاده می‌کند که خواستار امر شخصی و رویارویی سوژه ناظر در مقام یک شخصیت با شخصیت سینمایی است؛ برخلاف رئالیسم سینمایی که خواستار امر فراگیر و رویاروکردن آن با سوژه ناظر در مقام یک سوژه جمعی است.

ملودرام در تلاش برای شخصیت‌پردازی است (انتقال شخص از زمینه به پیش‌زمینه)؛ تا شخصیت تبدیل به «نماینده»ی کنش‌ها و موومان‌های پایگاه اجتماعی خود باشد. در جهان فیلم ملودرام، ما از طریق فضای مفروض (پینوشت شماره 2) بازنمایی شده - هرچند تقلیل یافته - با پایگاه اجتماعی شخصیت روبه‌رو می‌شویم و آن را می‌پذیریم. اما در یاغی، ما حتی با پذیرش اینکه لمپن‌پرولتاریا نماینده تمام گروه‌بندی‌های اجتماعی موسوم به اقشار فرودست باشد، بازهم به حضور جاوید (شخصیت اصلی فیلم‌سریال) به عنوان یک لمپن «خالق مدار» و «خوب» در میان گروهی لمپن که حاضرند برای پول دست به آدم‌فروشی، قماربازی، دزدی و

... بززند، مشکوک می‌شویم؛ زیرا ما واقعاً در این سریال، از این لمپن «خوب» پیشینه‌ای در دست نداریم؛ یک کلام: چرا این پسر میان این همه گرگ، آدم خوبی از آب درآمده؟

مسئله این است که فیلمساز در همین فضای تقلیل یافته هم قادر به شخصیت‌پردازی نیست. یاغی (شخصیت اصلی، جاوید): یک لمپن‌پرولتر که میان دیگر لمپن‌پرولترها اخلاق «خوب»تری دارد و به میانجی همین «خوب»بودگی در اخلاق فردی (خلقیات) و نه در اخلاقیات، شایستگی بندگی کردن برای نماینده‌الیتسیم فیلم را داراست؛ الیتسمی که حالا قرار است این لمپن‌پرولتر «خوب/حرف‌گوش‌کن» را به یک «آدم‌حسابی» و درنهایت به جایگاهی برساند که استحقاقش را دارد؛ یعنی او را به «قهرمان» کشتی تبدیل کند. این سوژه توسط جاوید نمایندگی می‌شود.

یک فیلم‌نامه درحالت کلی، علاوه بر کنش جاری حائز داستان پس‌زمینه منطقی نیز هست که پیشینه شخصیت‌ها و ... را معرفی می‌کند. اگر بخواهیم از منظری فرمالیستی به ساختار فیلم‌نامه یاغی نگاه کنیم، تا درباره‌ی خوب‌بودن جاوید به نتایجی برسیم، راهی نداریم مگر اینکه خوب‌بودن جاوید را پیوند بزیم به اینکه عاشق ابرا است و به او می‌گوید برای تو دنیا را آتش می‌زنم (به معنی خوب کلمه)؛ یا اینکه خوب‌بودن عاطفی را پیوند بزیم به اینکه موسیقی کار می‌کند! احمقانه است! نیست؟! واقعاً فیلمساز چه قصدی دارد؟ دونفر از میان یک جماعت لمپن که حاضرند برای پول یکدیگر را مثل گرگ تکه‌پاره کنند، بی‌هیچ دلیل و پیشینه‌ای فرشته‌خصال از آب درمی‌آیند! اگر باز هم تلاش کنیم تا از منظر فرمالیستی علت خوب‌بودن جاوید و عاطفی را مورد بررسی قرار دهیم باید به سکانشی از قسمت هشتم رجوع کنیم؛ جایی که عاطفی به طلا می‌گوید، پدر جاوید که مرد⁴⁰ مادرم برای آنکه نمی‌خواست دست به هر کاری بزند، علیرغم اینکه زن زیبایی بود، مجبور شد تا در مرده‌شورخانه کار کند. این دیالوگ بیان‌گر این است که چون جاوید و عاطفی با «نان حلال» بزرگ شده‌اند در نتیجه آدم‌های «خوب»ی هستند! احمقانه!

فهم غیرتاریخی فیلمساز در شخصیت‌پردازی درست اینجاست که خود را نشان می‌دهد. درواقع هر شخصیت باید در یک فرآیند تاریخی عینیت‌یابی گردد، در غیر این‌صورت فیلم کاریکاتوری از یک آدم بد را بجای شخصیت بد و یا بلعکس، کاریکاتوری از یک آدم خوب را بجای یک شخصیت خوب به ما معرفی می‌کند. پس اینجا مشخص می‌شود که فیلمساز که مدعی رئالیسم است و سابقه‌تئاتر و سینمای مستند هم در کارنامه دارد، گویا هیچ درکی از مفهوم تاریخ‌مندی در اثر او به روئیت نمی‌رسد. فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان هیچکدام نمی‌دانند که اساساً آنچه به عنوان شخصیت معرفی می‌شود، شیئیست که از گذشته شروع به شکل‌گیری کرده‌است؛ به عبارتی دیگر، پیشینه شخصیت و ارتباط این پیشینه با وضعیت اکتونی اوست که باعث می‌شود تماشاگر، او را به عنوان یک شخصیت دریابد. در اینجا غیاب درک تاریخی فیلم‌نامه‌نویس نشان می‌دهد که فیلم‌نامه حتی داستان پس‌زمینه هم ندارد! تنها با وصله‌پینه کردن چند دیالوگ می‌خواهد وضعیت -پیشینی- بسازد. در این شرایط، وضعیت اکتونی داستان زیر سوال است؛ زیرا در اساس مسئله شدت و خاستگاه شدت

⁴⁰ شایان ذکر است که جاوید و عاطفی خواهر و برادر ناتنی هستند؛ از یک مادر و دو پدر.

زیر سوال است: شدت - همانطور که برگسون می‌گوید - یک وضعیت کیفی از آگاهی است، که این وضعیت در «زمان» موجود است؛ و توسط یک شیء کمّیتی ایجاد می‌شود که این شیء در «فضا» موجود است. بنابراین، شدت، «اثری از آن کمیت»ی است که آن شدت را ایجاد کرده است (خاستگاه شدت)؛ و به همین خاطر است که ما به حضور امر اخیر^{۴۱} در پشت امر پیشینی^{۴۲} مشکوک هستیم.

بدین ترتیب مسئلهٔ موجبیت روایی فیلمنامه هم زیر سوال است. اگر موجبیت روایی به‌درستی مطرح و اجرا گردد، فعالیت همذات‌پنداری تماشاگر را به‌کار می‌گیرد و از نقطه‌ای به بعد باعث پیوندهای عاطفی و سمپاتیک میان تماشاگر و شخصیت اول می‌شود، که نتیجهٔ این امر رسیدن به کاتارسیس خواهد بود: تماشاگر وقتی با امر حائز پیشینه مواجه می‌شود به باورکردن شخصیت، از این حیث که چقدر من و او منطبق هستیم، نزدیک می‌شود؛ زیرا در هر لحظه، با امر اخیر در پی امر پیشینی مواجه می‌شود و در نتیجه - همانطور که پیشتر نیز گفته شد - هیستریای ملودراماتیک با تهییج احساسات او، به‌خوبی می‌تواند او را به‌گونه‌ای فریب دهد که اثر افوریابی داشته‌باشد (تسکین‌دهنده باشد). اما فیلم (و نه فیلمنامه) از تماشاگر همذات‌پنداری را می‌گیرد. یاغی اگرچه در ساختار فیلمنامه قادر به شخصیت‌پردازی نیست، و ملودرام را در فضای فیلمنامه‌ای نمی‌سازد، اما این ضعف خود را با فضای تصویری پوشش می‌دهد؛ جایی که قلمروی میزان‌سن است.

یاغی از آن جهت که مخاطب را بلاواسطه با تکثیر بی‌امان سطح خارجی واقعیت مواجه می‌کند، خاصیتی شدیداً القاء‌کننده دارد. یاغی، در قسمت‌های اول، تماشاگر را به‌طرز بی‌امانی در فضای پرده^{۴۳} با مکان‌هایی از پایین‌شهر مواجه می‌کند که مکان زیستی و پایگاه اجتماعی جاوید است. برشت هم از خاصیت القاء‌کنندگی استفاده می‌کرد؛ به‌گونه‌ای که تماشاگر را به‌طور بی‌امان با زیربنای امر مرئی‌شده روبه‌رو می‌ساخت؛ بر خلاف آثار ایدئولوژیکی مانند یاغی که مخاطب را با سطح خارجی واقعیت (امور مرئی) مواجه می‌کنند. مواجههٔ بلاواسطه

⁴¹ the latter

⁴² the former

⁴³ فضای پرده: فضایی دو بعدی است که توسط عدسی و قاب دوربین خلق می‌شود (ضابطی جهرمی، احمد. (1395). تکنیک‌های تدوین، جلد دوم: تدوین غیرتداومی. تهران: انتشارات دانشگاه صدا و سیما).

تماشاگر با آگزوتیک محلات پایین، تماشاگر را درگیر هرآنچه می‌کند که می‌بیند: مواجهه فضای میزان سن^{۴۴} و زمان دراماتیک^{۴۵} با فضای سوژکتیو تماشاگر^{۴۶}، و زمان روانی^{۴۷}.

تماشاگر از سکانس افتتاحیه - همانطور که در ابتدای این نوشتار آمد - با شخصیتی روبه‌رو هست که - همانطور که در بالا اثبات شد - اساساً در ساختار فیلمنامه در نمی‌آید؛ اما حضور بی‌وقفه او در مکان‌های به ظاهر واقعی، و سرکوب او توسط محیط اجتماعی^{۴۸}، تماشاگر را درگیر هیستریا می‌کند؛ زیرا خودش را تداعی می‌کند که در بیرون توسط واقعیات بیرونی سرکوب شده است. در نتیجه تماشاگر به جای آنکه به دنبال رابطه شخصیت با زمینه باشد، درگیر واکنش‌های روان‌شناختی می‌شود که آپاراتوس ایدئولوژیک فیلم در هر لحظه آن را خواستار است.

فضا، بخشی حیاتی و اجتناب‌ناپذیر در رابطه با تجربه زیسته است، و بدن زیسته در مواجه شدن با فضا است که معنا می‌یابد. حضور در فضا، پیش‌فرضی ضروری برای احساس کردن، تجربه کردن و ادراک کردن است. از همین رو وقتی که بدن با فضا مواجه می‌شود، با تجربه مواجه شده است، و سوژه (تماشاگر) این تجربه را همانطور که هوسرل می‌گوید: «عموماً حقیقی و واقعی فرض می‌کند». در تماشاگری درام سینمایی، ملودرام سینمایی و کمدی سینمایی، احساس درگیری فیزیکی در یک نما از فیلم، از طریق فضای میزان سن و زمان دراماتیک

⁴⁴ فضای پروفیلیمیک: فضای دربرگیرنده «میزانسن» است. در سینما هرآنچه که دوربین در قاب ضبط می‌کند میزانسن خوانده می‌شود. به عبارتی، مفهوم میزانسن در سینما معادل کل تصویر است. گرچه تدوین با میزانسن پیوندی بنیادی دارد، اما معمولاً جدا از حوزه میزانسن مورد بحث قرار می‌گیرد، چون میزانسن خود حیطه مستقلی را تشکیل می‌دهد. از این رو مبحث زیبایی-شناسی فیلم به دو حوزه کلی تصویر (میزانسن) و تدوین تقسیم‌بندی می‌شود. مبحث تدوین را به این دلیل از مبحث میزانسن جدا می‌کنند که تدوین برخلاف تصویر، پدیده‌ای «نادیدنی» است و تأثیرات آن صرفاً جنبه ادراکی یا استنباطی دارد. به‌طور کلی فضای پروفیلیمیک معمولاً فضای طراحی شده یا سازمان‌یافته‌ای است، و مختص فیلم‌برداری. (فیلم‌های داستانی و دراماتیک عمدتاً از این نوع فضای سازماندهی شده استفاده می‌کنند، اما فیلم‌های مستند غالباً از فضاهای طبیعی یا آماده موجود در جهان فیزیکی که دست‌کاری و تنظیم نشده‌اند بهره می‌برند) (همان).

⁴⁵ زمان دراماتیک: از فشرده کردن «زمان واقعی» یا زمان فیزیکی حاصل می‌شود. (زمان رویداد در فیلم فشرده یا کوتاه می‌شود) (همان).

⁴⁶ فضای ذهنی: فضایی است که تماشاگر با دیدن تصاویر «تدوین شده» روی پرده در ذهن خود می‌سازد. این نوع فضا معمولاً فضای تخیلی یا ذهنی (روانشناختی) خاص تماشاگر است. مواردی چون شیوه‌های مختلف تجسم رویدادهای خارج از قاب، فضاهای حذف شده و تداعی زمان‌های تصویرنشده و یا حذف شده بین سکانس‌ها و نوع رابطه‌ای که یک یا مجموعه‌ای از صداها به لحاظ توصیفی، تجسمی و روایتی می‌توانند با تصویر (با میزانسن) و یا با رشته‌ای از تصاویر (با تدوین) داشته باشند در خلق این نوع فضا نقش عمده‌ای دارند. به‌طور کلی این نوع فضا نتیجه فعالیت ذهنی و ادراکی تماشاگر بر پایه فضایی است که روی پرده تماشا می‌کند. تأثیر روایت فیلم - روایت بنیاد - نهایتاً به فضای ذهنی و روان‌شناختی تماشاگر منتقل می‌شود (همان).

⁴⁷ زمان روانی: احساس گذشت مدت زمان ذهنی یا عاطفی است که بیننده طی تماشای فیلم از رویداد تجربه می‌کند. این زمان درونی یا روان‌شناختی عمدتاً گسترده، کش‌دار یا طولانی‌تر از زمان واقعی است از این منظر «زمان عاطفی» هم خوانده می‌شود (همان).

⁴⁸ طبق داستان فیلمنامه که پیشتر پیرو تقلیل ظلم طبقاتی به ظلم درون‌طبقه‌ای درباره آن بحث و مثال‌هایی از فیلم آورده شد.

بوجود می‌آید که منجر به شکل‌گیری واکنش‌های احساساتی در تماشاگر از طریق فضای سوپزکتیو تماشاگر و زمان روانی می‌شود؛ و هر قدر که فیلم قدرت القائی بیشتری داشته باشد، تماشاگر نیز به گونه‌های موثرتر می‌تواند با جاوید همذات‌پنداری کند، و ادراکش از احساساتی که ژست، وضعیت و موومان در اثر، قصد انتقالش را دارند، عمیق‌تر خواهد بود. تماشاگر فرم بدنی و روحی‌اش را به صورتی ناخودآگاه به روی ایزه‌ای که به آن می‌نگرد (جاوید)، بیرون‌افکنی می‌کند؛ و به عنوان ناظر از این ظرفیت برخوردار است که شکل و موقعیت درونی خود را به شکل و موقعیت اشیاء برون‌افکنی کند و بدین واسطه خودش را به بخشی از آنچه که می‌بیند، تبدیل کند.⁴⁹ در نتیجه در اینجا علاوه بر سمپاتی از سوی تماشاگر، شاهد امپاتی نیز هستیم. درست اینجاست که همذات‌پنداری کامل می‌شود و تماشاگر را در یک سطح پیچیده روانشناختی متوقف می‌کند.⁵⁰ یاغی از طریق الگوی روایی همذات‌پنداری (در اینجا واکنش‌های بدن‌یافته سوژه ناظر) که در ساختار ژانریک-ملودراماتیک توجه‌پذیر است، تماشاگر قشر فرودست را به واکنش‌های سمپاتیک و امپاتیک با فیگوری ترغیب می‌کند که آن را از درون نظام سیاسی فرهنگی بیرون آورده‌است - که پیشتر درباره‌اش صحبت شد.

پایان

تیر و مرداد 1401

⁴⁹ در همین راستا رجوع کنید: 1) قهرمانی، محمدباقر و دیگران. (1387). *بسط ادراکات فضایی تماشاگر از طریق امپاتی با کالبدهای فیلمی*. نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی. دوره 23، شماره 3. ص 49. 2) زنگنه، پارسا. *نظریه فرم: لوکاچ جوان، آندره بازن، بلا بالاز، لوکاچ مارکسیست و ایزنشتاین؛ پژوهش و قرائتی بر مقولات ترکیب‌بندی، زمان‌مندی، همسان-پنداری، تم و مونتاژ*. دوفصلنامه پراوادا؛ شماره هفتم، *نظریه فیلم سیاسی* (بخش اول)،

https://t.me/pravada_du_cinema/18

⁵⁰ رجوع به بخش ملودرام به مثابه اسپیدبال.