سال چهارم، شماره دوم، پیاپی ۸
پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۱۰۲-۷۳
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2024.7278.1409

دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۲ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۰

نقد نظام سرمایه‌داری در فیلم‌های پرطرفدار هالیوود
خوانش آلتوسری از فیلم جوکر

عذرا قندهاریون[۱]

چکیده

یکی از حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی، مطالعهٔ فیلم‌های اقتباسی پرمخاطب است. اقتباس‌های هالیوودی از کتاب‌های مصور به‌دلیل کشش‌های داستانی، گفتمان قهرمان‌پرورانه و جلوه‌های ویژهٔ چشم‌گیر توانسته‌اند مخاطبان بسیاری را به خود جلب کنند. در میان این گونه آثار، فیلم جوکر (۲۰۱۹، به کارگردانی تاد فیلیپس) نمونهٔ منحصربه‌فردی است. با آنکه این فیلم همانند اقتباس‌های مشابه توانسته به فروش قابل‌توجهی دست پیدا کند؛ اما جنبه‌های پررنگ سیاسی، آن را از حوزهٔ محصولات صرفاً سرگرم‌کننده خارج می‌کند. فیلم، دارای اشارات فراوانی به ساختارهای مدیریت و نهادهای سرکوبگر در نظام‌های سرمایه‌داری است. هدف این مقاله، تحلیل چگونگی حفظ تسلط و بقای نظام حاکم بر شهر خیالی گاتهام، نقش مهم رسانه، و بررسی هشدارهای کارگردان به نظام‌های سرمایه‌داری است. این پژوهش ابتدا ارتباط میان دید انتقادی در ادبیات تطبیقی و آرای لوئی آلتوسر را توضیح می‌دهد و به شرح شیوه‌های به‌کارگیریِ نظام‌مند ایدئولوژی می‌پردازد؛ سپس با بررسی سکانس‌های شاخص فیلم، نشان می‌دهد که حفظ نظم موجود در جهان فیلم با همراهی دو دستگاه «سرکوبگر»/ (RSA) و «ایدئولوژیک»/ (ISA) دولت انجام می‌پذیرد. مقاله ضمن بررسی نظام مدیریت و سرکوب در شهر خیالیِ فیلم، تأکید دارد که انذارهای فیلم را می‌توان در دنیای کنونی و به‌ویژه نظام سرمایه‌داری آمریکا جست‌وجو کرد. مقاله نتیجه‌گیری می‌کند که تلفیق ادبیات تطبیقی و آرای آلتوسر، لایه‌های پنهان فیلم را آشکار می‌کند. جوکر در کنار به‌تصویرکشیدن شکاف‌های طبقاتی موجود در جامعهٔ آمریکا، تعریضی به دونالد ترامپ و تصویرِ او در کارزار انتخاباتی‌اش به‌عنوان ناجی جامعهٔ آمریکاست.

واژه‌های کلیدی: سینمای هالیوود، «دستگاه سرکوبگر دولت» (RSA)، «دستگاه ایدئولوژیک دولت» (ISA)، طبقهٔ اجتماعی، فیلم جوکر اثر فیلیپس (۲۰۱۹)

۱. دانشیار ادبیات انگلیسی و مطالعات فرهنگی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
ghandeharioon@um.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
عذرا قندهاریون. "نقد نظام‌های سرمایه‌داری در فیلم های پرطرفدار هالیوود: خوانش آلتوسری از فیلم جوکر ساختهٔ تاد فیلیپس". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۴، ۲، ۱۴۰۳، ۱۰۲-۷۳. doi: 10.22077/islah.2024.7278.1409

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه، هدف و اهمیت پژوهش

آنچه ادبیات تطبیقی، آرای مارکسیستیِ لوئی آلتوسر[1] و فیلم جوکر[2] (۲۰۱۹) را به هم پیوند می‌دهد، گفتمان انتقادی مسلط بر هر سه است. نگاه انتقادی و کنایی تاد فیلیپس در جوکر که در لغت به معنی «شوخ/ بذله‌گو» است، در خشونت و اتفاقات تراژیک فیلم، نمود بارزی دارد. جوکر که در نخستین حضور جهانی خود در هفتادوششمین جشنوارهٔ فیلم ونیز (۲۰۱۹) موفق به دریافت جایزهٔ شیر طلایی شد، از اولین نمایش خود تا کنون، محل مناقشهٔ محققان و منتقدان بوده است. شواهدی در فیلم وجود دارد که نظام سیاسی گاتهام[3] را مسئول وقایع و شرایط فعلی می‌شمارد. با وجود این، بیشتر پژوهش‌هایی که تا کنون انجام گرفته‌اند، دلالت‌های سیاسی فیلم را به وجهی نظام‌مند تحلیل نکرده‌اند؛ بنابراین، نیاز به درک سازوکارهای حاکم بر کوچک‌جهان[4] گاتهام، به‌عنوان نمادی از نظام سیاسی، اهمیت نگارش این مقاله در حوزهٔ ادبیات تطبیقی را دوچندان می‌کند. این پژوهش، نشان می‌دهد که چگونه نظام سیاسی حاکم بر شهر، خواستار حفظ تسلط خود بر طبقهٔ فرودست است.

با توجه به اینکه سیاست و تضاد طبقاتی در پیرنگ فیلم تنیده شده است، نظریات لوئی آلتوسر[5]، خصوصاً دو مفهوم «دستگاه سرکوبگر دولت» («د.س.د.»/ RSA)[6] و «دستگاه ایدئولوژیک دولت» («د.ا.د.»/ ISA)[7]، محمل مناسبی برای خوانش انتقادی جوکر است. این رویکرد به منتقد کمک می‌کند تا کارکرد ایدئولوژی و نظام فکری را در سطوح مختلف فیلم و جامعه تبیین کند. نتایج نشان خواهد داد که چگونه با کمک «د.س.د.» و «د.ا.د.»، طبقهٔ حاکم قادر به حفظ شرایط برای انتفاع خود است. این پژوهش، نظام شهری خیالی را بررسی می‌کند؛ اما نتایج آن می‌تواند هم به درک بهتر از کاربرد ادبیات تطبیقی و ارتباط آن با مطالعات رسانه و هم به رمزگشایی سازوکار رسانه در نظام‌های دنیای واقعی کمک کند.

۲. پیشینهٔ انتقادی، روش پژوهش و پرسش‌های تحقیق

جوکر برای جنبه‌های هنری و بازی فینیکس[8] در نقش شخصیت محوری، مورد تمجید منتقدان قرار گرفت؛ اما از سویی دیگر انتقاداتی به نمایش خشونتِ

1. Louis Pierre Althusser (1918-1990)
2. *Joker* (Dir. Todd Phillips, 2019)
3. Gotham City
4. Microcosm
5. Louis Pierre Althusser (1918-1990)
6. Repressive State Apparatus (RSA)
7. Ideological State Apparatus (ISA)
8. Josaquin Phoenix

عریـان فیلـم و مضامیـن نهفتـه در آن وارد شـد. اکثـرِ نقدهـای روان‌شناسـانهٔ فیلـم، هـدف اصلـی فیلـم را نمایـش رفتـار قاتلـی بـا اختـلالات روانـی می‌داننـد (Raine, 2019; Ahmed, 2019). منتقـدان دربـارهٔ پیام‌هـای اجتماعـی و سیاسـی جوکـر اختـلاف نظـر دارنـد. در خـلالِ نشسـت مطبوعاتـی اکـران فیلـم، فیلیپـس ادعـا کـرد کـه «جوکـر لزومـاً فیلمـی سیاسـی نیسـت؛ امـا جنبـهٔ سیاسـی آن **تـا حـدی** پررنـگ اسـت» (2019)؛ ایـن سـخن، بـا تمسـخر و خنـدهٔ عـده‌ای از حضـار روبـه‌رو شـد. برخـی از منتقـدان هم‌راسـتا بـا ادعـای کارگـردان، مقصـودِ شـورش‌های فیلـم را «چیـزی در حـد یـک شـوخی مضحـک یـا جـوک» می‌داننـد (Willmore 2019) و مدعـی هسـتند کـه جوکـر «آگاه از سیاسـت» اسـت؛ امـا خـود را درگیـرِ معضـلات سیاسـی نمی‌کنـد (Bruney 2019). دیگـر منتقدیـن، جهـان فیلـم و پیام‌هـای پنهـانِ اجتماعـی و سیاسـی آن را نمـود وضعیـت جهـان کنونـی می‌داننـد .(Chakraborty 2019) خبرگـزاری سـی.ان.ان.[1]، جوکـر را «تمثیلـی بـرای عصـر حاضـر» و تلنگـری بـه حکمرانـان می‌شـمارد .(Yang 2019)

در ایـران زوایـای سیاسـی‌ـ اجتماعـی جوکـر به‌صـورت مجمـل در برنامـهٔ تلویزیونـی «هفـت» نقـد شـد (امینـی ۱۵ آذر ۱۳۹۸). دانش‌نـاری و حسـینی (۱۳۹۹) بـا خوانشـی حقوقـی بـه بررسـی محتـوای جوکـر بـا رویکـرد جرم‌شناسـی انتقـادی پرداخته‌انـد. مقالـه، بـرای پُرکـردن خـلأ پژوهشـی در حـوزهٔ ادبیـات تطبیقـی و پاسـخ‌گویی بـه پرسـش‌ها، نقدهـای جوکـر بـه نظام‌هـای سـرمایه‌داری و تعریـض فیلـم بـه دولت‌هـای ریـگان و ترامـپ در دهه‌هـای ۱۹۸۰ و ۲۰۱۰ را تحلیـل می‌کنـد.

۱- رابطـهٔ میـان دنیـای به‌تصویرکشیده‌شـده در جوکـر و بافـت فیلـم (آمریـکا) چیست ؟

۲- خوانـش آلتوسـری جوکـر چـه اشـاراتی بـه مکانیسـم‌های مختلـف مدیریـت و کنتـرل طبقـهٔ فرودسـت و معترضـان در نظام‌هـای سـرمایه‌داری دارد؟

۳- نقـش جوکـر به‌عنـوان محتـوای رسـانه‌ای در نقـد نظام‌هـای سـرمایه‌داری و منازعـات میان‌حزبـی آمریـکا چیسـت؟

۳. چهارچوب نظری: ارتباط ادبیات تطبیقی و آرای لوئی آلتوسر

مکتـب آمریکایـی در ادبیـات تطبیقـی، بـا نظریـات مختلفـی کـه بـرای تحلیـل آثـار بـه رابطـهٔ میـان متـن و بافـت اجتماعـیـ سیاسـی تأکیـد دارنـد، ارتبـاط تنگاتنگـی دارد (انوشـیروانی ۱۳۸۷: ۲۸-۲۵). از دریچـهٔ نظـری نقدهـای مارکسیسـتی، ادبیـات تطبیقـی می‌توانـد نقـش آفرینـش هنـری آثـار را بـا دیـدی انتقـادی در جامعـه بررسـی کنـد. در

1. Cable News Network (CNN)

این روش، آثار هنری به‌مثابهٔ تولیدات فرهنگی هستند که با درک سازوکار قدرت و شرایط اجتماعی تحلیل می‌شوند. ورای این دید انتقادی مشترک، بازخوانی لوئی آلتوسر از نقد مارکسیستی سنتی بر روش‌ها و اهداف ادبیات تطبیقی آمریکایی تأثیر شگرفی گذاشته است؛ تا جایی که ادبیات تطبیقی، پل ارتباطی میان ادبیات جهان و مطالعات فرهنگی و مطالعات رسانه شناخته می‌شود.

بازتعریف لوئی آلتوسر از مفهوم «تعیّن چندوجهی[1]» در شکل‌گیری و خوانش متون، برای ادبیات تطبیقی راه‌گشاست(Eagleton 2006: 59-79) . این مفهوم، شبکهٔ پیچیده‌ای از عوامل اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است که در تولید، اقبال و تحلیل یک متن تأثیرگذارند و با ساختارهای ایدئولوژیک و سرکوبگر جامعه، ارتباط مستقیم دارند (Althusser, 2020: 87-112). محققان حوزهٔ ادبیات تطبیقی با استفاده از آرای آلتوسر می‌توانند لایه‌های اثربخشی یک متن را تحلیل کنند و از سطح یک روایت تخیلی، ملی یا تاریخی، فراتر روند. به‌علاوه، چالش آلتوسر با تفکر سنتی مارکسیستی که محصولات فرهنگی را صرفاً بازتابی از شرایط اقتصادی می‌داند، ابزار مناسبی برای نحلهٔ ادبیات تطبیقی در نقد ابعاد مختلف متون است. هم‌راستا با آرای آلتوسر، در ادبیات تطبیقی، متون صرفاً بازتاب منفعل از اتفاقات جامعه نیستند؛ بلکه نقشی مولد دارند و نوع خاصی از درک و تحلیل واقعیت‌ها را تولید می‌کنند. هر دو رویکرد، پژوهشگران را تشویق می‌کند از بازتاب اتفاقات اجتماعی در متون فراتر روند تا به ایدئولوژی‌های پنهان متن دست یابند. این ایدئولوژی‌ها در براندازی یا تقویت گفتمان غالب، نقشی اساسی ایفا می‌کنند. در قلمرو مطالعات فیلم، ادغام آرای آلتوسر و رویکرد میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، بررسی فیلم و اقتباس سینمایی از فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی مختلف را ممکن می‌کند و ارتباط ایدئولوژی با مضامین و ساختارهای روایی فیلم را عمق می‌بخشد.

محققان حوزهٔ مطالعات فیلم در قرن حاضر، از چهارچوب‌های مارکسیستی برای تشریح سازوکارهای سینمای هالیوود در بازتولید ایدئولوژی‌های سرمایه‌داری بهره جسته‌اند (Stam 2017: 327-330). محصولات فرهنگی بخشی از دستگاه‌های ایدئولوژیک هستند که طبقهٔ حاکم از طریق آن قدرت را حفظ می‌کند و به گفتمان قالب شکل می‌دهد. پژوهشگران ادبیات تطبیقی، این یافته‌ها را در کنار هم قرار می‌دهند و با تحلیل سکانس‌هایی از فیلم که ممکن است حتی کارگردان از اهمیت ایدئولوژیک آن بی‌خبر باشد، خوانشی متفاوت از نظام‌های اقتصادی یا دوره‌های تاریخی ارائه می‌دهند. بدین ترتیب، هم ادبیات تطبیقی و هم نقد مارکسیستی آلتوسری به دنبال کشف گفتمان مسلط و پویایی قدرت موجود در جهان خیالی و

1. Overdetermination

جهـان بیرونـی آثـار هسـتند و بـا آشـکارکردن تضادهـا در ایـن دو جهـان، بـه نقـد جامعـه می‌پردازنـد (Eagleton 2020: 199).

ایـن رویکـردِ شناخته‌شـده در ادبیـات تطبیقـی، علـوم اجتماعـی را بـه مطالعـات فیلـم پیونـد می‌دهـد و نه‌تنهـا محتـوای صریـح فیلـم؛ بلکـه سـاختارهای درهم‌تنیـدهٔ قـدرت را منعکـس و تبییـن می‌کنـد. از آنجاکـه خوانـشِ صرفـاً آلتوسـری، تأکیـد زیـادی بـر شـرایط مـادی و مبـارزات طبقاتـی دارد، بـا همراه‌سـازی آن بـا ادبیـات تطبیقـی به‌مثابـهٔ یـک نحلـهٔ بینارشـته‌ای، می‌تـوان بـه نقـش خلاقیـت هنـری در عملکـرد ایدئولـوژی نیـز پرداخـت؛ بنابرایـن، پیونـد ایـن دو نظریـه، بـه هم‌افزایـی دوسـویه می‌انجامـد. بـه همیـن دلیـل، محققـان ادبیـات تطبیقـی بـا بررسـی آثـار هنـری در نظـام سـرمایه‌داری جهانـی، بـر توسـعهٔ نابرابـر جوامـع و چگونگـی تأثیـر و بازتـاب آن در ادبیـات و فیلـم تمرکـز دارنـد (Ungureanu 2022: 195-98). ابعـاد متنـی، فرهنگـی و ایدئولوژیـک فیلـم، بازتابـی از یـک واقعیـت اجتماعـیِ بومـی، جهانـی و جهـان‌ـ بومـی اسـت[1]. آرای آلتوسـر به‌عنـوان ابـزاری کارآمـد در خدمـتِ ادبیـات تطبیقـی، تحلیلـی جامـع از سـیالیّت تبـادلات فرهنگـی در مقیـاس جهانـی را امکان‌پذیـر می‌کنـد.

لوئـی آلتوسـر، فیلسـوف مارکسیسـت فرانسـوی، در آثـار خـود، درک پیچیـده و ظریفـی از قـدرت اجتماعـی و مکانیسـم‌های کنتـرل قـدرت ارائـه می‌دهـد. مفاهیـم کلیـدی در نظریـهٔ او، «د.س.د.» و«د.ا.د.» اسـت کـه در رسـالهٔ «ایدئولـوژی و دسـتگاه‌های ایدئولوژیـک دولـت» و کتـاب *در بـاب بازتولیـد نظـام سـرمایه‌داری*[2] تشـریح شـده‌اند. بـه زعـم آلتوسـر، دولـت صرفـاً یـک موجودیـت بی‌طـرف نیسـت کـه نماینـدهٔ منافـع کل جامعـه باشـد؛ بلکـه دولـت، ابـزاری در دسـت طبقـهٔ حاکـم بـرای حفـظ سـلطه‌اش بـر سـایر شـهروندان اسـت. «د.س.د.» همـان سـازوکارهای جبـری دولـت اسـت و اوامـر آن توسـط نیروهـای قهریـهٔ دولت ماننـد پلیـس، ارتـش، مأمـوران مخفـی، قـوهٔ قضاییـه، دادگاه، زنـدان، تیمارسـتان و امثـال آن اجـرا می‌شـود (Althusser 2020: 130, 142-143). «د.س.د.» مسـئول برقـراری نظـم و قانـون، پاسـداری از مالکیـت خصوصـی و حفـظ منافـعِ گفتمـان مسـلط بـر جامعـه اسـت (Althusser, 2014: 94-100). ایـن نهادهـا از طریـق تـرس وَ مجـازات، از تبعیـتِ عامـهٔ مـردم از قوانیـن، اطمینـان حاصـل می‌کننـد.

ابزارهـای کنترلـیِ «د.ا.د.» ، نامحسـوس، زیرکانـه و فریبنده اسـت. برخـلاف «د.س.د.»، «د.ا.د.» بـر نیـروی فیزیکـی تکیـه نمی‌کنـد؛ ایـن دسـتگاه برپایـهٔ شـکل دادن بـه باورهـا، ارزش‌هـا، انگاره‌هـا و تفکـر شـهروندان بـرای حفـظ نظـم اجتماعـی موجـود، اسـتوار اسـت. «د.ا.د.» از نهادهـای مختلفـی کـه مرتبـط بـا فرهنـگ و فرهنگ‌سـازی هسـتند، تشـکیل شـده

1. Local, Global, Glocal
2. "Ideology and Ideological State Apparatuses" and *On the Reproduction of Capitalism*

است که همگی ایدئولوژی‌های طبقهٔ حاکم را تقویت می‌کنند و نشر می‌دهند و از این طریق رضایت و تبعیت تودهٔ مردم را تضمین می‌کنند. این نهادها، فهرستی عریض و طویل هستند که شامل خانواده، مهدکودک، مدرسه، دانشگاه، کلیسا، خانهٔ سالمندان، انجمن‌های خیریه، نهادهای تصمیم‌گیرنده برای بورسیه‌های تحصیلی و جایزه‌های فرهنگی و هنری، رسانه‌های سنتی و جدید؛ اعم از فیلم، شبکه‌های اجتماعی و غیره می‌شوند. چنین ارگان‌هایی، به‌واسطهٔ ایدئولوژی، شهروندان را از سنین پایین تا زمان مرگ، تحت تأثیر قرار می‌دهند؛ احساسی که این نهادها از ارزش‌ها، هنجارها و باورهای مشترک ایجاد می‌کنند، به تداوم نظام سرمایه‌داری کمک می‌کند (Althusser, ۲۰۲۰:۱۴۳). برخلافِ «د.س.د.»، «د.ا.د.» بر اجبار صریح متکی نیست و از طریق سازوکارهای تشخیص‌ناپذیر، در متقاعدسازی و رضایت‌مندی عوام‌الناس عمل می‌کند. «د.س.د.» و «د.ا.د.» شبکه‌ای به‌هم‌پیوسته و تقویت‌کنندهٔ یکدیگرند؛ زیرا از یک‌سو «د.س.د.»، مخالفان را سرکوب می‌کند و از سویی دیگر «د.ا.د.»، تضمین‌کنندهٔ پذیرش فراگیر و درونی‌سازی[1] ایدئولوژی‌های مسلط است.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. فیلم‌های ابرقهرمانانهٔ هالیوودی و اقتباس‌های پرطرفدار از کتاب‌های مصور

در سال‌های اخیر، تعداد فیلم‌های ابرقهرمانانه که بر اساس کتاب‌های مصور تولید شده‌اند، افزایش چشمگیری داشته است. براساس آمار، تنها طی ۲۰۲۰ـ۲۰۱۰، بیش از ۵۰ فیلم هالیوودی براساس داستان‌های مصور ساخته شده است (Mancu-so, 2021). این فیلم‌ها عموماً با محوریت ابرقهرمانان و با اقبال گستردهٔ تماشاگران روبه‌رو شده‌اند. فیلم *انتقام‌جویان: پایان بازی* (۲۰۱۹)[2] با فروش ۲/۸ میلیارد دلاری، توانست مقام دومین فیلم پرفروش تاریخ سینما را از آن خود کند. در میان ابرقهرمانان مشهور که فیلم‌های بسیاری براساس شخصیت آن‌ها ساخته شده است، می‌توان از سوپرمن، کاپیتان آمریکا، واندروُمَن و بتمَن[3] نام برد.

فیلم‌های شاخص و پرفروش اَبَرقهرمانی که به شخصیت *جوکر* مربوط هستند، دوگانهٔ *جوخهٔ انتحار* (۲۰۱۶) و *لیگ عدالت نسخهٔ زَک سیندر* (۲۰۲۱)[4] است. بتمن، به‌عنوان شخصیتی برآمده از طبقهٔ سرمایه‌دار که نقش قهرمان را در کتاب‌های

1. Normalization and internalization
2. *Avengers: Endgame*
3. Superman (اَبَرمَرد), Captain America ,Wonder Woman (زن شگفت انگیز), Batman(مَرد خفاشی)
4. *Suicide Squad* (Dir. David Ayer, 2016), *Zack Snyder's Justice League* (Dir. Zack Snyder, 2021)

مصور و فیلم‌های اقتباسی ایفا می‌کرده، همیشه مقابل یک ضدّقهرمان[1] قرار می‌گیرد. جوکر، کَت‌وُمن، بین، راز الگول، تالیا الگول، ریدرل، اِسکرکرو، پنگوئن و توفِیس[2]، ضدّقهرمانان بتمن هستند. از آنجاکه در پیرنگ داستان‌های اَبَرقهرمانی، شاخص‌ترین هماورد بتمن، اَبَرشرور[3] جوکر است، این دو شخصیت با هم مرتبط هستند.

سریال تلویزیونی *بتمن* (۱۹۶۸-۱۹۶۶) و فیلم *بتمن* (۱۹۶۶) به کارگردانی مارتیسون[4] با گروه بازیگران مشابه، سینمایی *بتمن* (۱۹۸۹) به کارگردانی برتون[5] و سه‌گانهٔ *شوالیهٔ تاریکی*[6] به کارگردانی نولان، همگی نمایانگر کشمکش این دو هستند. در *بتمن* (۱۹۸۹) اثر برتون، حضور جوکر با بازی تأثیرگذار نیکلسون[7] شایان توجه است؛ زیرا او نقش‌های هنجارگریز و روان‌پریش در فیلم‌های *پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته* (۱۹۷۵، مشهور به *دیوانه از قفس پرید* در ایران) و *درخشش* (۱۹۸۰)[8] را ایفا کرده است. جوکر، نامی‌ترین اَبَرشرور بتمن، به‌دلیل حضور همیشگی خود در کتاب‌های مصور بتمن، از زمان خلق خود توسط کِین و فینگر[9] در سال ۱۹۴۰ تا کنون، در میان مخاطبان و هواداران داستان‌های مصور و فیلم‌های عامه‌پسند، شخصیتی شناخته‌شده محسوب می‌شود.

جوکر (۲۰۱۹) اقتباسی آزاد از داستان مصور *بتمن: جوک کُشنده* (۱۹۸۸)[10] است که چیدمان صحنه و پوشش شخصیت‌ها همانند اثر مور، به دههٔ هشتاد میلادی آمریکا شباهت زیادی دارد. فیلیپس برخلاف دیگر کارگردانان، فیلم را از گونهٔ ابرقهرمانی به ژانر دلهره‌آور و روان‌شناسانه[11] تغییر می‌دهد. او در چرخشی آشنایی‌زدایانه، ضدّقهرمانی برآمده از طبقهٔ فرودست را به شخصیت محوری فیلم تبدیل می‌کند. جوکر، هم‌چون دیگر اقتباس‌های هالیوودی از کتاب‌های مصور، صدرنشین گیشه‌های آمریکا و جهان شد. فیلم علی‌رغم داشتن رده‌بندی سنی ۱۷+ سال، به دلیل داشتن صحنه‌های خشونت‌آمیز متعدد، به فروشی بیش از یک میلیارد

1. Antagonist
2. Catwoman ,(زن گربه‌ای)Bane ,Ra's al Ghul ,Talia al Ghul ,Riddler ,Scarecrow,(مترسک) Penguin ,Two-Face(دوچهره)
3. Supervillain
4. *Batman/ Batman: The Movie* (Dir. Leslie H. Martinson, 1966)
5. Tim Burton
6. *The Dark Knight* Trilogy) Dir .Christopher Nolan :(*Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008) and *The Dark Knight Rises* (2012)
7. Jack Nicholson
8. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Dir. Miloš Forman, 1975), *The Shining* (Dir. Stanley Kubrick, 1980)
9. Bob Kane and Bill Finger
10. *Batman: The Killing Joke* (1988), Alan Moore and Brian Bolland
11. Psychological thriller

دلار دست پیدا کرد. این رقم، بیشترین میزان فروش بین تمامی آثار با رده‌بندی ۱۷+ است (Mcclintock & Couch, 2019).

در کنار خشونت پیدا و پنهان فیلم، آنچه این اثر را از دیگر آثار همانند خود متمایز می‌کند، جنبه‌های هنری و سیاسی اثر است. نمود این امر را می‌توان در به‌دست‌آوردن جایزهٔ شیر طلایی جشنوارهٔ هنری ونیز یافت. درنتیجه، با آنکه فیلم با توجه به منبع اقتباس و محبوبیت فیلم‌های ابرقهرمانانه در سال‌های اخیر توانسته است به موفقیت تجاری قابل توجهی دست یابد، بررسی پیام‌های نهفته در فیلم می‌تواند به درک کامل‌تر نیّات سیاسی سازندگان و سرمایه‌گذاران اثر کمک کند.

۴-۲. عنوان‌بندی فیلم، مشت آهنین نیروهای «دستگاه سرکوبگر دولت» و توجیه قوهٔ قهریه

فیلم در فضایی تاریک و با اخبار اعتصاب پاکبانان، تمهیدات تنبیهی حکومت برای فرونشاندن آن‌ها و چهرهٔ درماندهٔ آرتور جلوی آینهٔ گریم آغاز می‌شود. در صحنهٔ بعد شاهد دشنام‌دادن جوانان یاغی به آرتور/ جوکر و ضرب و جرح و شکستن تابلوی تبلیغاتی او هستیم. پس از گذشت سه دقیقه، روی تصویرِ آرتور کتک‌خورده و رهاشده، جوانان متواری و شهرِ آشفته و کثیف، عنوان‌بندی فیلم نقش می‌بندد (۰:۰۳:۴۱). سرکوبگری حکومت و عصیان مردم، دو روی یک سکه است که در شخصیت روان‌نژند آرتور/ جوکر ظهور می‌یابد. خط ساده، بی‌تکلف و غول‌آسا در عنوان‌بندی با حروف بزرگ JOKER که فراتر از شخصیت وامانده و عاجز آرتور/ جوکر است، نمایانگر همین خشونت عیان و پیش‌بینیِ[1] اتفاقات پایانی فیلم است. رنگ زرد خط، مفاهیمی همچون ترس، بیماری و اضطراب را به ذهن متبادر می‌کند. فونت بزرگ و قدرتمند فیلم پیشگویی دگردیسی آرتور از شخصیت قربانی به نماد عصیان است (تصویر ۱).

تصویر ۱. عنوان‌بندی فیلم: سرکوبگری حکومت و عصیان مردم، دو روی یک سکه: فیلم راوی دگردیسیِ آرتور قربانی به جوکر عصیانگر است.

1. Foreshadowing

بسیاری از صحنه‌های فیلم، «د.س.د.» را در قالب خشونت دولت و واکنش متقابل آرتور/ جوکر و معترضان به تصویر می‌کشد. نگاه سنگین پلیسِ بیمارستان وقتی تفنگ جوکر را در حال اجرای برنامهٔ او می‌بیند، رفتار قهرآمیز نیروی گارد تیمارستان با جوکر وقتی می‌خواهد دربارهٔ گذشتهٔ خود و مادرش بیشتر بداند، ضرب و شتم جوکر توسط توماس وِین[1] که نماینده طبقهٔ حاکم است، رفتار اهانت‌آمیز کارآگاهان پلیس با او در بیمارستان در بالین مادرش، همگی آرتور/ جوکر را به سوی قتل مادر و مجری تلویزیون سوق می‌دهد.

رفتار خصمانهٔ پلیس با طبقهٔ فرودست، یکی از بارزترین نمونه‌های «د.س.د.» است. قیام معترضان که با اعتصاب پاکبانان در ابتدی فیلم شروع شده است و در انتهای فیلم به اوج خود می‌رسد، آشکارا تداعی‌کنندهٔ خیابان‌های نیویورک، جنبش اشغال وال‌استریت در سال ۲۰۱۱ و شعار «ما ۹۹٪ هستیم»[2] است. در ادامهٔ سکانس، معترضان آرتور/ جوکر را که زخمی و بی‌رمق بر روی کاپوت خودروی تصادفی پلیس افتاده است، مانند قهرمانی ملی، بر روی دستان حمل می‌کنند. جوکر نیرویی دوباره می‌یابد. او اکنون در مقام نمادِ قیام معترضان، لبخندی افتخارآمیز و رضایتمند بر لب دارد.

طبقهٔ حاکم، برای سرکوب اعتراضات نیاز به توجیه افکار عمومی دارد؛ بنابراین به طرق مختلف، به معترضان برچسب شورشی می‌زند و آن‌ها را «دیگری‌سازی»[3] می‌کند.

۴-۳. طبقهٔ فرودست به‌مثابهٔ بیمار روانی

در دنیای خیالی گاتهام، اگر طبقهٔ فرودست، فرمانبرداری بی‌چون و چرا نباشد؛ یا به زندان تعلق دارد یا به بیمارستان روانی. در جامعهٔ کارگرستیز، مهاجرگریز و ظاهراً متمدنی که توماس وِین نمایندهٔ آن است، اعتصاب‌کنندگان، نوجوانان و جوانان طغیانگر با چهره‌های غیرآمریکایی که آرتور را کتک می‌زنند، لایق زندان هستند و آرتور با آن خنده‌های دیوانه‌وار، باید در تیمارستان بستری شود (۰۱:۰۰:۰۰–۰۰:۰۴:۰۳). تیمارستان- زندان شهر، نمونه‌ای دیگر از ساختارهای «**د.س.د.**» است. در این دستگاه حکومتی، در لوای علم روان‌شناسی، به افرادی که برای سیستم، عنصر نامطلوب یا خطرناک تلقی می‌شوند، برچسب «روانی» زده می‌شود و آن‌ها را محبوس می‌کنند. «د.س.د.» در گریز فیلم به گذشتهٔ پِنی[4] مادر آرتور/ جوکر، نمود بارزی دارد.

1. Thomas Wayne
2. Occupy Wall Street (OWS) 2011, “We are the 99%”
3. Othering
4. Penny

هنگامی که پِنی مستخدمهٔ خانهٔ توماس وِین است، آرتور را از او باردار می‌شود اما به اتهام هذیان‌گویی که درواقع بیان حقیقت است، در تیمارستان بستری می‌شود. وِین یکی از سرمایه‌داران برجستهٔ شهر و نامزد انتخابات شهرداری، نماد طبقهٔ حاکم است. تلاش پِنی برای اثبات پدری وِین، بی‌آبرویی طبقهٔ حاکم و مطالبه‌گری طبقهٔ کارگر؛ یعنی پِنی و آرتور را به دنبال دارد. این احقاق حق، توسط «د.س.د.» در نطفه خفه می‌شود. با کمک نهاد تیمارستان که از بازوهای قدرت وِین است و با ارعاب و زندانی‌کردن پِنی، راز فرزند حرامزادهٔ شهردار، سر به مهر می‌ماند. از آنجاکه شخصیت مادر حتی در کهنسالی شیفتهٔ توماس وِین و سرسپردهٔ سیستم است، «د.س.د.» با برخورد خشن نیروهای تیمارستان در کنار «د.ا.د.»، در درونی‌سازی ترس و مطیع ساختن مادر آرتور/ جوکر، موفق عمل کرده است.

مثالی دیگر از بیمارخواندن فرودستان را می‌توان در نحوهٔ برخورد سه جوان دلال والاستریت با آرتور/ جوکر مشاهده کرد. پس از آن که آرتور خبر اخراجش را می‌شنود، او را در مترو در حال خندیدن می‌یابیم (۰:۳۲:۳۰–۰:۲۹:۱۳). خنده‌های هیستریک آرتور، ارجاعی به محتوای منبع الهام فیلم، یعنی کتاب جوک *کُشنده* است. وجه تسمیهٔ «جوکر» در کتاب‌های مصور، همان خنده‌های پیاپی و انگشت نمای اوست. مادر آرتور به‌صورت طنزآلود و طعنه‌آمیزی، پسرش را با نام هَپی[1] خطاب می‌کند که به معنای «خوشحال» و «سرخوش» است؛ حال آنکه پیشتر در فیلم، به کارتی که آرتور همیشه با خود به همراه دارد و دلیل خنده‌های او را مشکلات روانی ذکر می‌کند، اشاره شده است.

این سندِ روان‌پریشی، فرسوده و رنگ‌باخته، که معلوم است مدت‌ها از آن استفاده می‌شده، از ابتدای فیلم تا صحنهٔ شلیک در مترو به آزارگران والاستریت، به‌مثابهٔ مدرک شناسایی، همیشه همراه آرتور است. کارت، همان برچسب «بیمار روانی» آرتور است که همانند طبقهٔ اجتماعی و پوشش او، مندرس و کهنه است. به جای همدردی با مشکل روانیِ آرتور، سه جوان والاستریتی با تمسخر، توهین و خشونت با او رفتار می‌کنند. این جوانان خوش‌پوش، نمایندهٔ برجسته‌ترین نماد سرمایه‌داری آمریکا؛ یعنی بزرگ‌ترین مرکز مالی، تجاری، سرمایه‌گذاری، بانکی و بازار سهام هستند. جوانان که در حالت مستی به سر می‌برند، جایگزین «د.س.د.» می‌شوند و به دختر جوانی که با آن‌ها همکاری نمی‌کند، تعرض می‌کنند. آرتور قبل از اینکه بتواند شرایط روانی خود را شرح دهد، به‌شدت مورد ضرب و شتم آن‌ها قرار می‌گیرد. او در پاسخ به خشونت والاستریتی‌ها، با سلاحی که پیشتر دوستش به او داده است، آن‌ها را در لباس دلقک/ جوکر، به قتل می‌رساند (۰:۳۴:۰۵–

1. Happy

۰۰:۳۲:۳۲). «د.س.د.» مادر آرتور را مطیع کرد؛ ولی خود آرتور را جوکرِ یاغی. فیلم هشدار می‌دهد که تحقیر، تمسخر و سرکوبِ مداوم طبقهٔ فرودست، کاسهٔ صبر آن‌ها را لبریز و دریچهٔ خشونت‌های بی‌پایان را باز می‌کند.

آرتور بعد از به‌قتل‌رساندن دلالان وال‌استریت، برای آخرین بار به دیدار روان‌شناسش می‌رود. او می‌گوید: «تا چند وقت پیش، انگار هیچ‌کس هیچ‌وقت منو نمی‌دید. در تمام زندگیم هیچ‌وقت نمی‌دونستم که آیا واقعاً وجود دارم یا نه؛ اما الآن می‌دونم که وجود دارم و مَردُم حالا متوجه میشن» (۰:۴۱:۱۸–۰:۴۰:۲۷). حضور آرتور زمانی در جامعه معنی دارد که بتواند «د.س.د.» را به چالش بکِشد. آرتور و طبقهٔ فرودست، همیشه از کانون توجه رسانه‌ها و صاحبان قدرت، دور بوده‌اند. تنها اکنون که آرتور در هیبت جوکر، متوسل به خشونت علیه نمایندگان طبقهٔ حاکم شده است، توجه رسانه‌ها و حاکمان به او جلب می‌شود.

علاقهٔ آرتور به کمدین‌شدن را نیز می‌توان در جهت علاقهٔ او به دیده‌شدن، رهایی از حقارت و اثبات طبقهٔ فرودست تعبیر کرد. هدفی که او همیشه در برآورده‌کردن آن، ناکام بوده است. آرتور ادعا می‌کند که تا پیش از ارتکاب قتل جوانان وال‌استریت، به‌دلیل عدم توجه دیگران، حتی خودش هم نمی‌توانسته وجودش را احساس کند. روان‌شناس در پاسخ می‌گوید: «[دولت‌مردان گاتهام] بودجه‌مون رو قطع کردن؛ هفتهٔ بعد دفاترمون رو تعطیل می‌کنیم. این آخرین ملاقات ماست. اونا هیچ اهمیتی به تو نمی‌دن، آرتور. درواقع، اونا هیچ اهمیتی به آدم‌هایی مثل منم نمی‌دن» (۰:۴۱:۴۷–۰:۴۱:۲۳). تضاد طبقاتی میان حاکمان شهر از یک‌سو و آرتور و روان‌شناس از سوی دیگر و قطع بودجهٔ درمانی، به این شکاف دامن می‌زند. آرتور را می‌توان نمایندهٔ طبقهٔ فرودست و کارگران بدون شغل و روان‌شناس رنگین‌پوست را نمایندهٔ طبقهٔ کارمندان دفتری قلمداد کرد. نقطهٔ اشتراک این دو گروه، نادیده گرفته‌شدن توسط طبقهٔ حاکم و سوءاستفاده از رأی آن‌ها در انتخابات یا خدمات آن‌ها دانست.

فیلم هشدار می‌دهد که اگر طبقهٔ حاکم، رویهٔ بی‌توجهی به وضعیت فرودستان را ادامه دهد، این طبقه برای ابراز وجود، متوسل به خشونت با عواقبی جبران‌ناپذیر خواهد شد. بدین‌ترتیب، فیلم نقبی است به جنبش «زندگی سیاهان مهم است[1]» که از سال ۲۰۱۲، برای مقابله با خشونت‌های پلیس و ستم‌های نژادی برپا شده است. به‌علاوه، فیلم اتفاقاتی مانند تظاهرات گسترده در جهت محکوم‌کردن مرگ جورج فلوید[2] (۲۰۲۰) را که بزرگ‌ترین و فراگیرترین تظاهرات مقابله با نژادپرستی سازمان‌یافته ذیل این جنبش است، پیش‌بینی می‌کند.

1. Black Lives Matter
2. George Floyd

۴-۴. توجیه به‌کارگیری خشونت توسط طبقهٔ حاکم

نظام حاکم، هم‌راستا با «د.س.د.»، از سازوکارهای توجیه، برای به‌کارگیری خشونتِ عریان استفاده می‌کند. در نخستین نمای فیلم، آرتور که در حال گریم‌کردن خود و دلقک‌بازی در آینه است، صدای رادیو دربارهٔ اعتصاب رفتگران در گاتهام را می‌شنود (۰۱:۳۰:۰۰–۰۰:۰۰:۳۷)؛ سپس، نمای باز دوربین، زباله‌های انباشته‌شده در پیاده‌روی خیابان با بیلبردهای تبلیغاتی مبتذل و آهنگ نواخته‌شده توسط مردی رنگین‌پوست و متعلق به طبقهٔ فرودست را درهم‌می‌آمیزد. پارچه‌نوشتهٔ «ما ورشکست شدیم!» و شعار «همه چیز باید برود!» که هم روی پنجرهٔ مغازه و هم پلاکارد آرتور نقش بسته، آتشی زیر خاکستر است (۰۱:۴۷:۰۰–۰۱:۳۲:۰)؛ آتش خشونتی که پس از گذشت ۳۰ دقیقه از فیلم با کشتن دلالان والاستریت، عیان می‌شود.

باوجودی که اعتصاب هجده روز به درازا کشیده است، آرتور بی‌اهمیت به صدای رادیو، به کار خود ادامه می‌دهد: گویا هرج‌ومرج شهر، بخشی از زندگی روزمره است. پس از شرح واقعه، گزارشگر با برخی از شهروندان ناراضی که همگی بر غیرقابل‌تحمل‌بودن شرایط اتفاق‌نظر دارند، مصاحبه می‌کند. رادیو، به‌عنوان بلندگوی طبقهٔ حاکم، فقط صدای شهروندانی را پخش می‌کند که هم‌راستا با اهدافش، اعتصاب کارگری را محکوم می‌کنند. هیچ تریبونی برای طرح مشکلات کارگران و توضیح دلیل اعتصاب آن‌ها وجود ندارد. علاوه بر این، صدای گزارشگر خبر، به‌طور متناوب در میان صدای شهروندان قرار می‌گیرد تا در تکملهٔ هر گزارش، پاکبانان ملامت شوند. برای مثال، صدای مغازه‌داری را می‌شنویم که بابت مشکل ورود مشتریان به مغازه‌اش به‌دلیلِ انباشته‌شدن زباله‌ها، شاکی است. مجری می‌گوید: «این موضوعی است که تقریباً همه را فارغ از این که کیستند یا در کدام منطقهٔ شهر زندگی می‌کنند، تحت تأثیر قرار می‌دهد» (۰۰:۰۰:۴۶–۰۰:۰۰:۵۱). افراد معترض که در جهت احقاق حقوق خود اعتصاب کرده‌اند، تهدیدی برای طبقهٔ حاکم هستند؛ ولی رسانهٔ گاتهام، بدون اینکه به دلایل این اعتراض بپردازد، رفتگران را تهدیدی برای امنیت، رفاه و آسایش دانسته و دشمن جامعه معرفی می‌کند.

بدین ترتیب، سیستم تبلیغاتی و «د.ا.د.» تلاش می‌کند تا مخاطبان را قانع کند که برای پایان‌دادن به شرایط موجود، باید از هر وسیله‌ای برای محکوم‌کردن پاکبانان یا هر جنبش اعتراضی و مدنی بهره جست. درنتیجه، جمع‌بندیِ نهایی «د.ا.د.» در لوای آخرین صدایی که در این گزارش پخش می‌شود، به مخاطب دیکته می‌شود: «ایدهٔ خوب، واردشدن گارد ملی و سروسامون‌دادن اوضاع است» (۰۱:۲۵:۰–۰۱:۲۱:۰). سؤال کنایی فیلم اینجاست: آیا وظیفهٔ گارد ملی، رسیدگی به وضعیت زباله‌هاست یا قلع و قمع کارگران و پایان‌دادن به اغتشاش آن‌ها؟ گارد ملی با سرکوب موفّق معترضان،

آن‌ها را آیینهٔ عبرت برای طبقهٔ فرودستی خواهد کرد که فکر تغییر طبقهٔ حاکم را در سر می‌پروراند.

این‌گونه است که «د.ا.د.» هم‌راستا با «د.س.د.»، قدرت نظام حاکم را نهادینه می‌کند؛ بنابراین، هنگامی که مجری رادیو می‌گوید: «در طول روز، هر خبری که مورد نیاز شماست، خواهید شنید» (۱۹:۰۰:۰۰–۱۷:۰۰:۰)، مقصود این است که: «هر خبری که *به نظر ما* مورد نیاز شماست، خواهید شنید»؛ بدین‌ترتیب «د.س.د.» برای توجیه رفتار خشونت‌بار خود، به تبلیغات رسانه‌ای از طریق «د.ا.د.» نیاز دارد.

۴–۵. نیروهای رنگارنگ «دستگاه ایدئولوژیک دولت» و کارکرد رسانه

در فیلم، «د.ا.د.» می‌کوشد شهروندان را متقاعد کند که طبقهٔ حاکم و وضع موجود نه‌فقط تغییرناپذیر؛ بلکه بهترین شرایط ممکن است. هم‌چنین، ایدئولوژی حاکم تمایزی میان «خود»؛ یعنی طبقهٔ حاکم و ثروتمندان و «دیگری»؛ یعنی طبقهٔ فرودست ایجاد می‌کند و توسط رسانه به تقویت این تقابل می‌پردازد.

صحنه‌های متعددی در فیلم به حضور پررنگ رسانه در زندگی روزمرهٔ مردم گاتهام اشاره دارد: آغاز فیلم با رادیو است و برنامه‌های پرطرفدار تلویزیونی، دکه‌های روزنامه‌فروشی، بیلبوردهای متعدد تبلیغاتی، ساختمان‌های سینما و تئاتر در جای‌جای فیلم به‌چشم می‌خورند. برنامهٔ تلویزیونی *موریِ فرانکلین*[1] که به نظر می‌رسد، محبوب‌ترین برنامهٔ گاتهام است، مثالی بارز از تبلیغات رسانه‌ای دستگاه حاکم به‌منظور جهت‌دهی به افکار عمومی است. از همان دقایق ابتدایی فیلم، متوجه می‌شویم که اگر «د.ا.د.» در بخشی بر مردم تأثیرگذار نیست (مانند بی‌توجهی آرتور/ جوکر به اخبار)، از طریقی دیگر (مانند برنامهٔ *موریِ فرانکلین*)، ایدئولوژی طبقهٔ حاکم به ساکنان شهر دیکته می‌شود. با آنکه آرتور برخلاف مادرش، به اخبار که آشکارا مبلّغ ایدئولوژی حاکم است، علاقه‌ای نشان نمی‌دهد؛ اما همچون مادرش از مخاطبان جدی برنامهٔ *موریِ فرانکلین* است (تصویر ۲).

1. Murray Franklin

تصویر ۲. آرتور/ جوکر در مرکز توجه: محبوبیت این برنامهٔ تلویزیونی به حدی است که شخصیت اصلی در خیالات آرزواندیشانه‌اش خود را در میان تماشاگران تصور می‌کند.

برنامهٔ تلویزیونی *موریِ فرانکلین* با ظاهر سرزنده و جذابش، در نگاه نخست عاری از نیّات سیاسی به نظر می‌آید. با وجود این، بررسی دقیق محتوای برنامه و کلمات کلیدی مجری نشان می‌دهد چگونه برنامه به‌عنوان یکی از اهرم‌های «د.ا.د.» در جهت‌دهی بر افکار عمومی عمل می‌کند.

حضور رابرت دنیرو[1] در نقش موریِ فرانکلین، نوعی رابطهٔ بینامتنی[2] میان این فیلم و نقش‌های شاخص این بازیگر ایجاد می‌کند. *موریِ فرانکلین* با دو فیلم پیشین دنیرو به نام‌های *رانندهٔ تاکسی* (۱۹۷۶) و *سلطان کمدی* (۱۹۸۲) به کارگردانی مارتین اسکورسیزی[3] ارتباط مستقیم دارد. فیلم‌های اسکورسیزی از نمونه‌های شاخص آثار منتقد نظام سرمایه‌داری در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی هستند. در *رانندهٔ تاکسی*، دنیرو ایفاگر نقش یک تفنگدار اسبق ارتش آمریکا را بازی می‌کند که از اختلال اضطراب پس از سانحه (PTSD)[4] رنج می‌برد. او به‌دلیل بی‌خوابی مزمن[5]، به رانندگی تاکسی در شب روی می‌آورد. اسکورسیزی، از زاویه‌دید رانندهٔ تاکسی، به نمایش پلشتی‌ها و زشتی‌های جامعهٔ سرمایه‌داری می‌پردازد. در *سلطان کمدی*، دنیرو نقش یک جوان به نام روپرت پاپکین[6] برخاسته از طبقهٔ فرودست را ایفا می‌کند که در ذهن خویش آرزوی تبدیل‌شدن به ستارهٔ تلویزیونی در دنیای کمدی

1. Robert De Niro
2. Intertextual
3. *Taxi Driver* (1976) and *The King of Comedy* (1982), Director: Martin Scorsese
4. Posttraumatic Stress Disorder (PTSD)
5. Chronic insomnia
6. Rupert Pupkin

را می‌پرورانـد. همانند آرتور/جوکـر، او نیـز هنگامـی کـه متوجـه می‌شـود به‌دلیـل عقبـهٔ طبقاتـی‌اش شانسـی بـرای موفّقیـت در دنیـای رسـانه نـدارد، بـه خشـونت متوسـل می‌شـود و خـدای کمـدی خـود؛ یعنـی جـری لانگفـورد[1] را می‌ربایـد تـا در ازای آن، اجـرای کوتاهـی در برنامـهٔ او داشـته باشـد. نقطـهٔ تمایـز *سـلطان کمـدی* و *جوکـر*، در درجـهٔ خشـونتِ به‌کارگرفته‌شـده اسـت.

شـعار مـوری فرانکلیـن کـه بارهـا در برنامـه تکـرار می‌شـود، تأکیـد بـر حفـظ شـرایط بـرای طبقـهٔ حاکـم و اطاعت‌پذیـری طبقـهٔ فرودسـت اسـت: «همـه بایـد بـه خاطـر بسـپارن کـه زندگـی همینـه!» (۰:۴۶:۴۴–۰:۴۶:۴۶). به‌وضـوح، ایـن شـعار صداهایـی کـه خواسـتار تغییـر هسـتند را بـه حاشـیه می‌رانـد. فیلیپـس، اهمیـت رسـانهٔ تلویزیـون را آن‌قـدر بـزرگ می‌دانـد کـه آرتـور در بالیـن مـادر بسـتری‌اش در بیمارسـتان، بـه تماشـای برنامـهٔ مـوری می‌نشـینند. در ایـن صحنـه، مـوری بـه تحقیـر کسـانی می‌پـردازد کـه حتـی به‌صـورت غیرمسـتقیم از اعتصـاب پاکبانـان حمایـت می‌کننـد:

> اون شـب بـه پسـر کوچیکـم بیلـی؛ همـون جدیـده کـه خودتـون می‌دونیـد یـه کمـی کودنـه، گفتـم: «اعتصـاب زبالـه هنـوز ادامـه داره بیلـی». بیلـی می‌گـه: «چـه حیـف! پـس مـا از ایـن بـه بعـد زباله‌هامـون رو از کجـا بیاریـم [اگـر رفتگـران در اعتصـاب باشـند و زبالـه برایمـان نیاورنـد]؟ (۰:۵۹:۱۴–۰:۵۹:۲۸).

یکـی از راه‌هـای مرسـوم ترویـج یـا تبلیـغ جهان‌بینـی طبقـه‌ای خـاص، ارائـهٔ تصویـری اغراق‌آمیـز، کلیشـه‌ای و یک‌طرفـه از جبهـهٔ مقابـل آن اسـت (Davies 2013: 1). بـا تمسـخر اعتصـاب مدنـی پاکبانـانِ شـهر گاتهـام و مشـکل عدیـدهٔ زبالـه، مـوری آن را بی‌اهمیـت جلـوه می‌دهـد. هم‌چـون برنامـهٔ رادیویـی کـه پیشـتر تحلیـل شـد، در برنامـهٔ تلویزیونـی، خواسـته‌های رفتگـران را نمی‌شـنویم. مـوری «اعتصـاب کارگـران» را به‌صـورت هوشـمندانه‌ای بـا «اعتصـاب زبالـه» جایگزیـن می‌کنـد.

پژوهشـگران زبان‌شناسـی معتقدنـد «بـرای هم‌ارزنمـودن دو ایـده، بایـد آن‌هـا را در سـاختارهای مـوازی و موقعیتـی مشـابه» قـرار داد (Jeffries 2010: 53-54). بسـیاری از سـخنرانان و پوپولیسـت‌ها در فنـون خطابـهٔ خـود از سـاختار مـوازی در جهـت قدربخشـی بـه «د.ا.د.» کمـک می‌گیرنـد؛ حتـی اگـر دو عبـارت در سـاختارِ مـوازی، هماننـد نباشـند، مخاطـب تصـور می‌کنـد میـان آن‌هـا تشـابهی وجـود دارد؛ بنابرایـن، برنامـهٔ تلویزیونـی مـوری «کارگـر/ پاکبـان/ طبقـهٔ فرودسـت/ اعتـراض مدنـی» و «زبالـه» را متناظـر بـا یکدیگـر می‌نمایانـد و سـعی می‌کنـد کـه مخاطـب را از همراهـی بـا شـورش کارگـران هراسـان کنـد. برخـلاف لحـن جـدی برنامـهٔ رادیویـی، برنامـهٔ تلویزیونـی بـا زبانـی طنزآمیـز به‌دنبـال کسـب همدلـیِ مخاطبـی اسـت کـه انتظـار تبلیغـات ایدئولوژیـک را در برنامـه‌ای سـرگرم‌کننده

1. Jerry Lewis as Jerry Langford

نـدارد.

۴-۶. پِنی؛ نسخهٔ درونی‌شدهٔ ایدئولوژی و وِین؛ نماد طبقهٔ حاکم

آلتوسـر اسـتدلال می‌کنـد کـه «د.ا.د.»، طـی فراینـد «اسـتیضاح و الحـاق درونی‌شـده»[1]، افـراد را بـه سـوژه تبدیـل می‌کنـد؛ به‌عبـارت دیگـر در ایـن فراینـد، افـراد ارزش‌هـای ایدئولوژیـک نظـام حاکـم را درونـی می‌کننـد (Althusser 1971: 174). مشـهودترین نمونـهٔ «اسـتیضاح و الحـاق» در پِنـی، مـادر آرتـور/ جوکـر نمایـان اسـت. نـام پِنـی کـه در لغـت بـه معنـای سـکهٔ یـک سـنتی اسـت، حاکـی از بی‌ارزش‌انگاشته‌شـدن او در جامعـهٔ سـرمایه‌داری اسـت. عـدم وجـود نام‌خانوادگـی و معنـای لغـوی پِنـی، همـه بـر به‌حاشـیه‌راندن طبقـهٔ فرودسـت گاتهـام، صحـه می‌گـذارد. در یکـی از صحنه‌هـای نخسـتین فیلـم، پِنـی، هنگامـی کـه در حـال تماشـای تلویزیـون اسـت، بـه پسـرش می‌گویـد: «مـن سـال‌ها بـرای خانـوادهٔ اون [تومـاس وِیـن] زحمـت کشـیدم. جـواب‌دادن بـه نامـهٔ مـن، کمتریـن کاریـه کـه می‌تونـه انجـام بـده» (۲۲:۱۱:۰-۱۷:۱۱:۰). علی‌رغـم تمـام مشـکلاتی کـه وِیـن بـرای پِنـی بـه وجـود آورده، اعتمـاد پِنـی بـه وِیـن، ناخـودآگاه و درونـی اسـت؛ او ایـن گونـه بـه دفـاع از وِیـن می‌پـردازد:

پِنی: همه میگن یه شهردار فوق‌العاده می‌شه.
آرتور: اِ، واقعاً؟ همه یعنی کیا؟ تو مگه با کسی هم صحبت می‌کنی؟
پِنی: خب، همهٔ آدم‌هایی که تو اخبار صحبت می‌کنن، اینو می‌گن. اون تنها کسیه که می‌تونه شهر رو نجات بده. فقط اون لایق ما و شهر ماست (:۵۴۰:۱۱-۳۰:۱۱:۰).

بـار دیگـر می‌تـوان نقـش محـوری و فراگیـر تلویزیـون و برنامه‌هـای خبـری را در شـکل‌گیری ایدئولـوژی دولـت در مخاطبانـی گسـترده مشـاهده کـرد. پِنـی نمی‌توانـد بیـن القائـات رسـانه‌ای و واقعیت‌هـای عینـی موجـود در جهـان واقـع تمایـز قائـل شـود. «د.ا.د.» آن‌قـدر قـوی عمـل کـرده کـه آنچـه را رسـانه بـه او ارائـه می‌کنـد، عیـن واقعیـت می‌شـمارد؛ غافـل از اینکـه اخبـار گاتهـام، در خوشـبینانه‌ترین صـورت، فقـط بخشـی از واقعیـت را نشـان می‌دهـد. نـگاه کنایـی فیلیپـس بـه قـدرت خداگونـهٔ «د.ا.د.» تـا جایـی پیـش مـی‌رود کـه پِنـی حامـی وِیـن می‌شـود. او و پسـر حـرام‌زاده‌اش، قربانیـان اصلـیِ سـتم‌های وِیـن و نماینـدگان قشـر بی‌صـدا و فراموش‌شـدهٔ جامعه‌انـد. دو دلیـل بـرای حمایـت، خودسانسـوری و اعتمـاد کورکورانـهٔ پِنـی از وِیـن وجـود دارد: نخسـت آنکـه پِنـی ماننـد تمامـی شـهروندان ازکارافتـاده و خانه‌نشـین گاتهـام، قـادر بـه تـرک خانـه نیسـت و تلویزیـون تنهـا راه ارتباطـی او بـا جهـان پیرامـون بـرای کسـب اخبـار و اطلاعـات اسـت؛ دوم آنکـه تومـاس وِیـن کـه نماینـدهٔ طبقـهٔ حاکـم اسـت، به‌عنـوان تنهـا ناجـی گاتهـام معرفـی

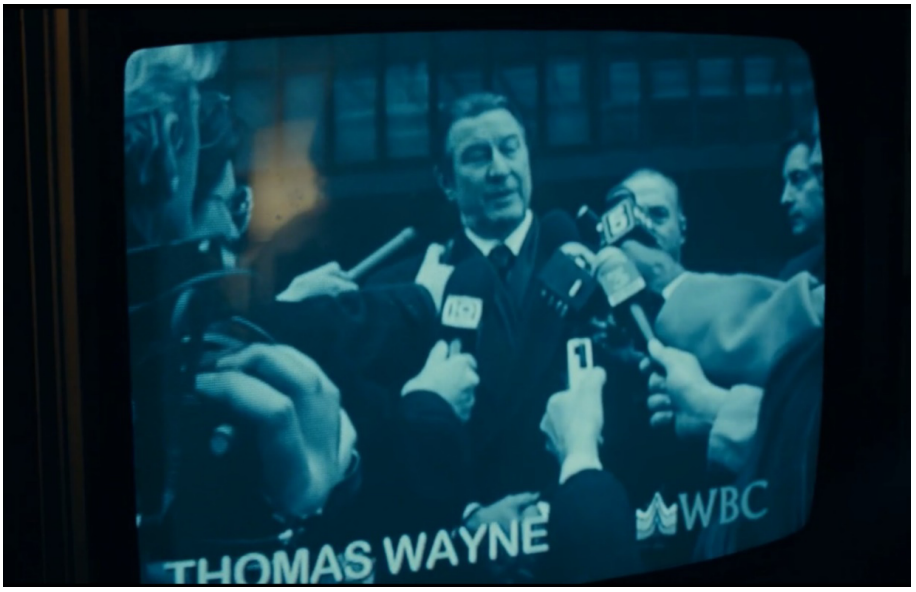
1. Interpellation

شده و گزینهٔ دیگری برای انتخاب وجود ندارد. به‌صورت ضمنی گزارش خبری بیان می‌کند که دادن سکّان قدرت به وِین، مترادف با رفاه عمومی شهروندان است. وِین مقتدارانه و آمرانه اعلام می‌کند:

من اینجا هستم که به‌شون کمک کنم. من می‌خوام اونا رو از جاه فقر بکشم بالا. بهشون کمک کنم زندگی بهتری داشته باشن. برای همین وارد این رقابت انتخاباتی شدم. ممکنه اونا این حقیقت رو درک نکنن؛ اما من **تنها** امیدشون هستم (۱:۰۲:۱۱–۱:۰۲:۰۱، تصویر ۳).

توماس وِین مدام از دوگانهٔ «من» و «آن‌ها» سخن می‌گوید. گویی او خود یکی از شهروندان نیست و میان او و «آن‌ها» که با مشخصهٔ فقر از طبقهٔ اجتماعی وِین متمایز می‌شوند، تضاد عمیقی برقرار است (تصویر ۳). در تلویزیون، وِین بی‌پرده خود را قشر «خودی» برای نظام معرفی کرده و طبقهٔ فرودست را «دیگری» می‌پندارد. در نظام سرمایه‌داریِ وِین، ثروت با قدرت هم‌تراز است.

هنگامی که آرتور می‌فهمد وِین پدر واقعی اوست، مادرش خطاب به او می‌گوید: «اون یه مَردِ خارق‌العاده است، هَپی. اون یه مَردِ خیلی قدرتمنده» (۰:۴۹:۴۲–۰:۴۹:۳۷). با قراردادن صفت‌ها در موقعیت‌های مشابه و در جملاتی با نحو و لغات متناظر، پِنی «فوق‌العاده» را معادل با «قدرتمند» در نظر می‌گیرد.



تصویر ۳. قدرت رسانه‌ای در خدمت توماس وِین؛ شمایل، لباس و نحوهٔ تکلم وِین به نحوهٔ حضور دونالد ترامپ در رسانه‌ها شباهت زیادی دارد.

تصویری که توماس وِین به کمک «د.ا.د.» یا همان رسانه‌ها از خود ارائه می‌دهد، «**تنها**» امید طبقهٔ کارگر برای بهبود شرایط زندگی است. این ایماژ را می‌توان با تصویری که دونالد ترامپ در مبارزات انتخاباتی و در دورهٔ ریاست‌جمهوری‌اش از خود ارائه داد، مقایسه کرد (تصویر ۴). علی‌رغم تضاد منافع میان طبقات مختلف اجتماعی جامعه، ترامپ به‌عنوان فردی سرمایه‌دار، خود را بهترین گزینه برای نجات آمریکا معرفی می‌کند.

تصویر ۴. رفتار و نظرات دونالد ترامپ همیشه تحت پوشش گستردهٔ رسانه‌های جمعی آمریکا قرار گرفته است

عکس از: (Associated Press)

به‌دلیل توزیع جمعیتی آمریکا، اکثر مخاطبان فیلم، برخاسته از طبقاتی به جز طبقهٔ فرادست هستند. فیلم با تحریک حس هم‌ذات‌پنداریِ این دسته از مخاطبان، ایشان را متوجه تضاد طبقاتی میان خود و نمایندهٔ طبقهٔ ثروتمند (توماس وِین در جهان فیلم و دونالد ترامپ در جهان واقعی) می‌کند. بدین‌ترتیب، جامعه به دو بخش «خودی‌ها» و «غیرخودی‌ها/ دیگری‌ها» تقسیم می‌شود؛ به‌نحوی‌که اکثریت جامعه یا مخاطبان، متعلق به «غیرخودی‌ها» هستند و بالطبع تحریک حس بیزاری ایشان از «خودی‌ها» پس از تماشای فیلم دور از انتظار نیست.

یکی از اهداف محوری فیلم را می‌توان تضعیف سیمای دونالد ترامپ به‌عنوان ناجی جامعهٔ آمریکایی ارزیابی کرد؛ تصویری که در برگزیدن شعار تبلیغاتی «آمریکا را دوباره اَبَرقدرت کن[1]»، در اولین کمپین انتخاباتی ترامپ در سال ۲۰۱۶، نمود

1. Donald Trump, “Make America Great Again” (MAGA), 2016

پیدا کرد. این شعار تداعی‌کنندهٔ شعار انتخاباتی رونالد ریگان، دیگر رئیس‌جمهور جمهوری‌خواه آمریکا، در سال ۱۹۸۰ است: «بیایید آمریکا را دوباره اَبَرقدرت کنیم[1]». او نیز مانند ترامپ چهرهٔ مشهور رسانه‌ای بود. ریگان بازیگر سینمای بدنه و تلویزیون، سخنگوی تبلیغاتی شرکت آمریکایی جنرال الکتریک و از مخالفان سرسخت هنرمندان سوسیالیست‌ـ کمونیست بود. شهادت او علیه بازیگران کمونیست هالیوود در دوران مک‌کارتیسم[2]، خفقان و ترس جنگ سرد، نمایانگر وابستگی عمیق او به نظام سرمایه‌داری است.

ریگان از طبقهٔ فرودست به طبقهٔ سرمایه‌دار آمریکا وارد شد؛ اما زندگی ترامپ از ابتدا با نظام سرمایه‌داری عجین شده است. او از سود بنگاه‌های معاملاتی املاک پدرش و توسعهٔ تجارت ساخت‌وساز، صاحب امتیاز مسابقات زیبایی «دوشیزهٔ شایستهٔ جهان[3]» (۲۰۱۵ـ۱۹۹۶) شد؛ مسابقاتی که منتقدان، آن را به کالایی‌کردن بدن زن و سوءاستفادهٔ نظام سرمایه‌داری از زنان، متهم می‌کنند؛ بنابراین، حضور بیلبوردهای تصاویر مبتذل زنان که در جای‌جای فیلم به چشم می‌خورد، اتفاقی نیست. فیلم جوکر نشان می‌دهد که نظام سرمایه‌داری شهر گاتهام دیگر نمی‌تواند با استفادهٔ ابزاری از زن و ابتذال، جلوی ورشکستگی مغازه‌ها، شلختگی شهر و اعتصاب رفتگران را بگیرد.

دیگر شباهت رفتاری توماس وین با ترامپ در ارتباط بینامتنی برنامهٔ تلویزیونی «دستیار» و اولین رویارویی وین با آرتور و رفتار توهین‌آمیز و خشونت‌بار او نهفته است. ترامپ تا قبل از ریاست‌جمهوری، مجری و تهیه‌کنندهٔ مسابقهٔ تلویزیونی‌ـ مستند «دستیار/ کارآموز[4]» (۲۰۱۵-۲۰۰۴) بود. او در مقام رئیس شرکتی بزرگ، توانایی‌های دلالی و تجارتگریِ مردم عادی را می‌سنجید. مسابقهٔ تلویزیونی او، سخت‌ترین مصاحبهٔ شغلی بود. بعد از گوشزدکردن ایرادهای افراد بازنده به‌صورتی توهین‌آمیز و زننده در معامله‌ای که در مسابقه انجام داده‌اند، مجری برنامه، ارباب‌منشانه می‌گوید: «تو اخراجی!». شرکت‌کنندگان، به رفتار توهین‌آمیز ترامپ اعتراضی نداشتند؛ اما آرتور از وین انتظار احترام و نزاکت دارد که شوربختانه پاسخ اعتراض او، مشت و لگد است (۱:۰۷:۱۱-۱:۰۴:۴۲).

بنابراین، فضای فیلم دو خوانش دارد: نخست، ازلحاظ صحنه‌پردازی، تداعی‌کنندهٔ شرایط آمریکا در دههٔ ۱۹۸۰ میلادی و ریاست‌جمهوری ریگان است؛ دوم، روایتگر جنبش‌های برابری‌خواهانه در آمریکای دههٔ ۲۰۱۰ و تصویر رسانه‌ای ترامپ

1. Ronald Reagan, “Let’s Make America Great Again”, 1980
2. McCarthyism (1940s-1950s)
3. *Miss Universe* beauty pageants
4. *The Apprentice* reality television series

است. انتخاب نام خیالی گاتهام برای شهر نیویورک نیز به عدم قطعیت زمانی‌ـ مکانی فیلم، قوت می‌بخشد و امکان تحلیل‌های فرامکانی را به بیننده می‌دهد. رشد تضاد طبقاتی در دهۀ ۱۹۸۰ در آمار مربوط به دارایی ثروتمندان و مقایسۀ ثروت ایشان با دیگر قشرهای اجتماع، بارز است. براساس آمار، در سال ۱۹۷۰، ۱٪ اول جامعه حدود ۲۰٪ از کل ثروت کشور را در اختیار داشته‌اند؛ درحالی‌که در سال ۱۹۸۹ و پایان ریاست‌جمهوری ریگان، دارایی این ۱٪ به حدود ۶۱٪ رسید (Sloan 1997: 375). به‌صورت مشابه، تحلیل‌های آماری نشان می‌دهد که چگونه کاهش مالیات ثروتمندان در سال‌های ۲۰۱۸ و ۲۰۱۹ طی ریاست‌جمهوری ترامپ، به افزایش تضاد طبقاتی جامعۀ آمریکا دامن زده است (Taylor 2020: 79-99).

با مشابهت‌سازی تصویر وِین با ترامپ و ریگان و با یادآوری رشد سرسام‌آور تضاد طبقاتی در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۲۰۱۰، فیلم با زبان تمثیل، رأی‌دهندگان آمریکایی را از انتخاب دوبارۀ شخصیتی با ویژگی‌های توماس وِین بر حذر می‌دارد. در تحلیل برنامۀ تلویزیونی *موریِ فرانکلین* به نقش رسانه در جهت‌دهی به افکار عمومی و تبلیغ ایدئولوژی صاحبان ثروت و قدرت اشاره کردیم. در سطحی بنیادی‌تر، نباید از کارکرد جوکر به‌عنوان یک اثر رسانه‌ای برساختۀ «د.ا.د.» غافل شد. هرمان و چامسکی[1] از نقشۀ مفهومی خود در «مدل پروپاگاندا»، جهت تحلیل و شناخت جهت‌گیری‌های رسانه‌های جمعی استفاده می‌کنند. نخستین قدم در تحلیل محتوای یک رسانه، شناسایی مالکیت و خط‌مشی آن رسانه است (Herman & Chomsky 1988: 4). جوکر محصول شرکت فیلم‌سازی «برادران وارنر[2]» است که همانند «سی.ان.ان.» از زیرمجموعه‌های غول رسانه‌ای «وارنر مدیا» محسوب می‌شود. جهت‌گیری «وارنر مدیا» و «سی.ان.ان.» در تاختن به مواضع حزب جمهوری‌خواه آمریکا، امری پوشیده نیست؛ درنتیجه، اکران این فیلم در سال ۲۰۱۹ (یک سال پیش از انتخابات ۲۰۲۰ آمریکا) را می‌توان مکمل حملات رسانه‌ای «سی.ان.ان.» به ترامپ در ماه‌های منتهی به انتخابات ۲۰۲۰ ارزیابی کرد. نتایج این انتخاباتِ سرنوشت‌ساز، تا مدتی محل جدل سیاسی رسانه‌ها و ناآرامی‌های اجتماعی بود.

گذشته از اهمیت و محبوبیت فیلم، هم‌زمانیِ اکران قسمت دوم جوکر با انتخابات آمریکا در اواخر سال ۲۰۲۴، اتفاقی نیست. نام این دوگانه؛ *جوکر: جنون مشترک*[3] است که با حفظ کارگردان (فیلیپس)، نویسنده (سیلور[4])، بازیگر کلیدیِ

1. Edward S. Herman and Noam Chomsky
2. Warner Bros. Pictures, Warner Media
3. *Joker: Folie à Deux* (Dir. Todd Phillips, 2024)
4. Scott Silver

جوکر (فینیکس) و سوفی دوموند، همسایهٔ جوکر (بیتس[1])، تداعی‌کنندهٔ فیلم سال ۲۰۱۹ است. افزودن شخصیت هارلی کوئین با بازی لیدی گاگا[2]، خوانندهٔ مشهور و سنت‌شکن آمریکایی، بر اهمیت زمان اکران صحه می‌گذارد. دکتر هارلین کوئین‌زل روان‌شناس جوکر است که حین فرایند مداوا، به‌صورت وسواس‌گونه‌ای دلبستهٔ جوکر می‌شود و نامش به هارلی کوئین تغییر می‌کند. «د.س.د.» و «د.ا.د.» هر دو عاجز از رام‌کردن آرتور/ جوکر هستند. جوکر مداوا نمی‌شود؛ بلکه با همدستی هارلی کوئین، هرج‌ومرج را گسترش می‌دهد.

۴ـ۷. پایان‌بندی فیلم؛ دگردیسیِ آرتور قربانی به جوکر عصیانگر

آرتور که انفعال و اطاعت بی‌چون‌وچرای مادر و توهین و «دیگرپنداری» موریِ فرانکلین در «د.ا.د.» را برنمی‌تابد، هر دو را به قتل می‌رساند: یکی را در خفا و دیگری را در پربیننده‌ترین رسانه. قتل نمایندهٔ «د.ا.د.»، به زنجیره‌ای از اغتشاشات می‌انجامد که باعث ورود «د.س.د.» می‌شود. از این پس، دیگر مادر، نماد ترس از «د.س.د.» و موریِ فرانکلین، نمود «د.ا.د.» برای محکوم‌کردن طبقهٔ شاکی، وجود ندارند؛ پس خشونت، با توحش و خون با خون شسته می‌شود (تصویر ۵).

تصویر ۵. برشی از طغیان معترضان خشمگین علیه نیروهای حکومتی و قهرمان‌سازی جوکر

در سکانس پایانی فیلم، جوکر را در حال بازجویی در بیمارستان روانی شهر می‌بینیم که حاکی از قلع‌وقمع قیام توسط «د.س.د.» است. هنگامی که بازجو علت خندهٔ آرتور/ جوکر را جویا می‌شود، جوکر می‌گوید: «داشتم به یک جوک فکر می‌کردم»

1. Zazie Beetz as Sophie Dumond
2. Lady Gaga as Dr. Harleen Quinzel / Harley Quinn

(۱:۵۳:۲۶–۱:۵۳:۲۳). این جمله، با تصویر بهت‌زدهٔ بروس وِین[1]، در کنار اجساد والدینش درهم می‌آمیزد (تصویر ۶). بروس وِین، پسر توماس وِین، در آینده تبدیل به شخصیت مشهور بتمن خواهد شد. در گذشته، فیلم‌های بسیاری با محوریت این شخصیت ساخته شده بودند که در آن‌ها بتمن، به سبک و سیاق فیلم‌های قهرمان‌پرورانهٔ هالیوود، نماد مبارزه با پلیدی‌ها بود. سنت‌شکنانه، این‌بار فیلیپس فیلم خود را با محوریت اَبَرشرور مقابل بتمن؛ یعنی جوکر، روایت کرده است که برخلاف بتمن، برآمده از طبقهٔ ثروتمند جامعه نیست. در نتیجهٔ این آشنایی‌زدایی[2] و از آن رو که آرتور و بروس برادر ناتنی یکدیگر محسوب می‌شوند، توجه مخاطب به تأثیر طبقهٔ اجتماعی و محیط زندگی در تربیت و شکل‌گیری شخصیت، جلب می‌شود. هم‌چنین، فیلم نشان می‌دهد که در جامعهٔ گاتهام، برخلاف شعارهای شایسته‌سالاری، طبقه‌ای که فرد در آن متولد می‌شود، نقشی تأثیرگذار در تعیین سرنوشت او دارد.

تصویر ۶. بروس وِین در برابر اجساد پدر و مادرش: نمای تاریک و انباشت زباله‌ها به دلیل اعتصاب کارگران

در انتهای نمای بازجویی، ترانهٔ «این زندگیه» (۱۹۶۶)[3] به گوش می‌رسد که ایدئولوژی برنامهٔ موری را به چالش می‌کشد: «همه باید به خاطر بسپارن که زندگی

1. Bruce Wayne
2. Defamiliarization
3. “That’s Life” (Frank Sinatra, 1966)

همینه!». جوکر با شاه‌بیت این ترانه، هم‌خوانی می‌کند: «این زندگیه! ممکنه خیلی مسخره و خنده‌دار به نظر برسه؛ اما بعضیا از لگدکردن رؤیاهای بقیه لذت می‌برند. نه، من هرگز اجازه نمی‌دم این منو ناراحت کنه» (۱:۵۴:۱۸–۱:۵۴:۰۶، تصویر ۷). این ترانهٔ آرام و دلنشین پاپ، با برش به نمای پایانی فیلم و خشونت افسارگسیخته، در تضادی معنادار است: دگردیسی آرتور به شخصیت عصیانگر جوکر که «د.س.د.» را سرکوب می‌کند.

جوکر پس از قتل احتمالی بازجو، سعی در فرار از بیمارستان روانی دارد. «کسانی که از لگدکردن رؤیاهای بقیه لذت می‌برند» را می‌توان معادل طبقهٔ مرفه حاکم دانست که با عدم توجه به شرایط دیگر اعضای جامعه، باعث تداوم وضع فلاکت‌بار ایشان می‌شوند. هم‌خوانی جوکر با این جمله که «من هرگز اجازه نمی‌دم این منو ناراحت کنه» و ادامه‌یافتن ترانه با نمایش ردّپای خونین جوکر که بر اثر کشتن بازجو به وجود آمده است (تصویر ۷)، این نکته را گوشزد می‌کند که اگر طبقهٔ حاکم به وضعیت طبقهٔ فرودست رسیدگی نکند، پاسخ ایشان خشونت و عصیان خواهد بود. اینکه آیا جوکر، بازجو را در جهان واقع به قتل رسانده است یا صحنهٔ ترک تیمارستان و ورود به دالانی سفید و نورانی، تخیل، رؤیا یا آرزوی اوست، در پرده‌ای از ابهام است. پایان باز فیلم، بیننده را دربارهٔ آیندهٔ نظام سرمایه‌داری و کارایی «د.س.د.» و «د.ا.د.» به فکر فرومی‌برد.

تصویر ۷. هشدار نمای پایانی فیلم: جوکر به‌عنوان نمایندهٔ معترضین، احتمالاً بازجو را به قتل رسانده و از بازداشتگاه گریخته است.

۵. نتیجه

یکی از شاخه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی، مطالعات بینارشته‌ای فیلم و رسانه است. در این مقاله، ارتباط میان علوم اجتماعی و اقتباس سینمایی از داستان‌های مصور، با خوانش تطبیقی آلتوسری از متن و بافت جوکر میّسر شده است. پویایی در ادبیات تطبیقی، در تلفیق رشته‌های علوم انسانی و هنری، درهم‌شکستن مرزهای زمانی‌ـ مکانی و پذیرش مَحمل‌های چندرسانه‌ای مانند فیلم است. عدم محدودیت در انتخاب نوع متون و نگرش بینارشته‌ای، یکی از حوزه‌های در حال گسترش ادبیات تطبیقی در قرن ۲۱ است. وجه تشابه ادبیات تطبیقی و آرای آلتوسر، خوانش انتقادی متون است. در هر دو رویکرد، متون نقشی مولد در تولید و بازتولید گفتمان‌ها دارند و بازتاب منفعلی از اتفاقات جامعه نیستند. با آنکه حوادث جوکر در کوچک‌جهان گاتهام با حضور کاراکترهای خیالی رخ می‌دهد، جامعهٔ به‌تصویرکشیده‌شده در آن را می‌توان نمونه‌ای از جوامع سرمایه‌داری مدرن، به‌ویژه آمریکا دانست. نظام حاکم بر جامعه که توسط ثروتمندان اداره می‌شود، خواستار حفظ نظم موجود و سلطهٔ خود بر شهروندان است. بدین منظور، نظام از قدرت سخت و نرم خود یعنی «د.س.د.» و «د.ا.د.» استفاده می‌کند. رسانه‌های رادیو و تلویزیون گاتهام در حوزه‌های خبری و سرگرمی، در جهت‌دهی به افکار عمومی قدرتی عظیم دارند. شهروندانی که حاضر به پذیرش وضعیت و حکمرانی طبقهٔ فرادست نباشند، دست به اعتصاب یا شورش می‌زنند و توسط «د.س.د.» قلع‌وقمع می‌شوند. شخصیت‌هایی مانند آرتور/ جوکر که می‌توانند به‌صورت بالقوه یا بالفعل الهام‌بخش جنبش‌های حقوق مدنی باشند، با برچسب «روانی» در تیمارستان بستری می‌شوند تا راه اثرگذاری آن‌ها بر دنیای پیرامون قطع شود.

زمان‌بندی مناسب اکران جوکر یک سال پیش از انتخابات جنجال‌برانگیز ۲۰۲۰ آمریکا اتفاقی نیست. از مهم‌ترین عوامل جذب مخاطب فیلم به‌تصویرکشیدن تضاد طبقاتی موجود در جامعهٔ آمریکاست. جوکر را می‌توان نقدی بر جوامع سرمایه‌داری دنیای امروز و طبقهٔ حاکم بر آن‌ها، با نمایندگی توماس وِین در جهان فیلم و معادل او دونالد ترامپ در دنیای واقعی دانست. جوکر نمونهٔ بارزی از قدرت تبلیغات رسانهٔ «وارنر مدیا» علیه اردوگاه حزب جمهوری‌خواه به زمامداری ترامپ است. علاوه بر جنبهٔ تبلیغاتی‌ـ انتخاباتی فیلم، نظر به شورش گسترده‌ای که در پایان فیلم شاهد آن هستیم و با توجه به حوادثی که برای موری فرانکلین، توماس وِین و همسرش در پایان فیلم رخ می‌دهد، جوکر هشداری جدی به سردمداران نظام‌های سرمایه‌داری تلقی می‌شود. فیلم با نمایش خشونت افسارگسیختهٔ خود اخطار می‌دهد که در صورت عدم رسیدگی طبقهٔ حاکم به وضعیت زندگی طبقهٔ فرودست و پافشاری بر

رویـهٔ حکومـت‌داری پیشـین بـا اسـتفاده از «د.س.د.» و «د.ا.د.»، تبعـات ناگـواری دامن‌گیـر طبقـهٔ حاکـم خواهـد شـد.

ایـن مقالـه از هیـچ حمایـت مالـی نهـاد یـا مرکـز آموزشـی و پژوهشـی اسـتفاده نکـرده اسـت.

منابع

امینی، مجتبی [تهیه‌کننده] (۱۵آذر ۱۳۹۸). *هفت* [برنامهٔ تلویزیونی]. شبکهٔ ۳ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۷). «فلسفه و نظریه‌های جدید در ادبیات.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۸، صص. ۵۶ـ۳۷.

دانش‌ناری، حمیدرضا؛ حسینی، سیدحسین (۱۳۹۹). «تحلیل محتوای کیفی فیلم جوکر با رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی.» *رسانه*، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۱، صص. ۹۸ـ۷۷.

Ahmed, Kamran (2019, October 25). "As a Psychiatrist, I Was Blown Away by the Latest *Joker*." *The Sydney Morning Herald*. Retrieved January 16, 2024. <https://www.smh.com.au/culture/movies/as-a-psychiatrist-i-was-blown-away-by-the-latest-joker-20191024-p5340p.html>

Althusser, Louis (1971). "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Lenin and Philosophy and Other Essays*, 127-186. NY: Monthly Review Press.

Althusser, Louis (2014). *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. NY: Verso.

Althusser, Louis (2020). *For Marx*. Translated by Ben Brewster. NY: Verso.

Bruney, Gabrielle (2019, October 5). "*Joker* Has a Profound Misunderstanding of Working People, Mental Illness, And Politics." *Esquire*. Retrieved December 7, 2023. <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a29368612/joker-movie-politics-controversy-review/>

Chakraborty, Abin (2019, November 24). "*Joker* and the Crisis of Capitalism." *New Politics*. Retrieved January 4, 2024. <https://newpol.org/joker-and-the-crisis-of-capitalism/>

Davies, Matt (2013). *Oppositions and Ideology in News Discourse*. NY: Bloomsbury Academic.

Eagleton, Terry (2006). *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. NY: Verso.

Eagleton, Terry (2020). *Ideology: An Introduction*. NY: Verso.

Herman, Edward S., and Noam Chomsky (1988). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. NY: Pantheon Books.

Jeffries, Lesley (2010). *Critical Stylistics: The Power of English*. London: Macmillan International Higher Education.

Joker (2019) Directed by Todd Phillips, Warner Bros. Pictures, Written by Todd Phillips Scott Silver.

Mancuso, Vinnie (2021, April 15). "Every Comic Book Movie of the 2010s, Ranked from Worst to Best." *Collider.* Retrieved October 9, 2021. <https://collider.com/comic-book-movies-of-the-2010s-ranked/>

Mcclintock, Pamela, and Aaron Couch (2019, October 25). "Box office: '*Joker*' Passes '*Deadpool*' As Top-Grossing R-Rated Pic of All Time." *The Hollywood Reporter*. Retrieved January 11, 2024. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/box-office-joker-passes-deadpool-as-top-grossing-r-rated-pic-all-time-1250055/>

Raine, Adrian (2019, October 14). "Leading Neurocriminologist Considers Joaquin Phoenix's Joker 'A Great Educational Tool'". *Vanity Fair*. Retrieved November 6, 2020. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/10/joker-joaquin-phoenix-psychology>

Sloan, John. W. (1997), "The Reagan Presidency, Growing Inequality, and the American Dream." *Policy Studies Journal*, 25, pp. 371-386. <https://doi.org/10.1111/j.1541-0072.1997.tb00028.x>

Stam, Robert (2017) *Film Theory: An Introduction*. NY: John Wiley & Sons.

Taylor, Lance (2020). *Macroeconomic Inequality from Reagan to Trump: Market Power, Wage Repression, Asset Price Inflation, and Industrial Decline*. NY: Cambridge University Press.

Ungureanu, Delia (2022). "World Literature and World Cinema." D' Haen, Theo, David Damrosch, and Djelal Kadir, Eds. *The Routledge Companion to World Literature*, 2nd ed. NY: Routledge, 194-205.

Willmore, Alison (2019, October 10). “The Impossible Politics of *Joker*.” *Vulture*. Retrieved January 24, 2024. <https://www.vulture.com/2019/10/joker-is-a-movie-with-deliberately-contradictory-politics.html>

Yang, Jeff (2019, October 6). “A Political Parable for Our Times.” *CNN*. Retrieved November 4, 2020. <https://edition.cnn.com/2019/10/06/opinions/joker-political-parable-donald-trump-presidency-yang/index.html>

Vol.4, No.8
Fall & Winter 2023-2024
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2024.7278.1409

Received: 21/02/2024 **Accepted: 29/04/2024**

Gotham's Mirror: Althusserian Reflections in Tod Phillips' *Joker* and Contemporary America

Azra Ghandeharion[1]

Abstrsct

This study critically examines Todd Phillips' *Joker* (2019) through the theoretical framework of Louis Althusser, identifying a lacuna in Iranian academic discourse—the exploration of political narratives in Hollywood's comic book adaptations. While *Joker* achieved commercial success akin to its superhero film counterparts, its nuanced political commentary sets it apart. This paper interrogates the film's depiction of Althusser's ideological and repressive state apparatuses within the capitalist milieu of the fictional Gotham City. Through a meticulous analysis of pivotal scenes, the paper elucidates the strategies employed by Gotham's ruling entities to perpetuate hegemony, drawing parallels with the political landscape of contemporary America. The research employs a qualitative content analysis methodology, enabling a nuanced interpretation of the film's subtextual elements that resonate with the socio-political climate of the United States, particularly during the Trump era. Conclusively, *Joker* emerges not merely as a cinematic experience but as a reflective social commentary, mirroring the class struggle and the political machinations prevalent in American society.

Keywords: Hollywood Cinema, Repressive State Apparatus (RSA), Ideological State Apparatus (ISA), Social Class, Philips' *Joker* (2019)

1. Associate Professor of English Literature and Cultural Studies, Ferdowsi University of Mashhad, Iran. ghandeharioon@um.ac.ir

How to cite this article:
Azra Ghandeharion. "Gotham's Mirror: Althusserian Reflections in Tod Phillips' Joker and Contemporary America". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 4, 2, 2024, 73-102. doi: 10.22077/islah.2024.7278.1409

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).