Global Media Journal
The Global Network of Communication Scholars
UNIVERSITY OF TEHRAN ISSN 2008-9465 PERSIAN EDITION
دانشگاه تهران
مجله جهانی رسانه – نسخه فارسی

دوره ۱۵، شماره ۱، صفحات ۷۷ تا ۹۸
منتشر شده در بهار و تابستان ۹۹
تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۰۴
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۲۴

تحلیل محتوای کیفی فیلم «جوکر» با رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی

حمیدرضا دانش ناری، دکتری تخصصی حقوق کیفری و جرم‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی تهران (نویسنده مسئول)

سید حسین حسینی، دانشیار گروه حقوق جزا و جرم‌شناسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

یکی از محورهای مهم جرم‌شناسی فرهنگی به‌عنوان یکی از رشته‌های مطالعاتی جرم‌شناسی انتقادی، تبیین‌های سینمایی از جرم و عدالت کیفری است. بر اساس اندیشه‌های پساساختارگرایانه، بازنمایی جرم در آثار سینمایی نتیجه برساخت‌های فرهنگی و بافت قدرت اجتماعی است. با توجه به تأثیر فزاینده سینما در قلمروی ایجاد درک عمومی نسبت به جرم و افزایش مخاطبان این هنر، پژوهش حاضر درصدد است تا با روش تحلیل محتوای کیفی، فیلم سینمایی «جوکر» را در پرتو یافته‌های جرم‌شناسی فرهنگی تحلیل و نقد کند. بر اساس یافته‌های حاصل از تحلیل محتوا، فیلم «جوکر» با رویکرد انتقادی و ضد نظام سرمایه‌داری بر چهار محور اساسی کارناوال جرم، لذت از جرم، جرم به مثابه فرهنگ و داستان جرم متمرکز است. با این حال، ارزیابی کلی فیلم با تأکید بر معانی نهان نشان می‌دهد که مؤلف با افراط در توسل به رویکردهای انتقادی، از یک‌سو، پروژه قهرمان‌سازی مجرم را در دستور کار خود قرار داده و از سوی دیگر، میان خاستگاه فرهنگی جرم و توزیع نابرابر ثروتْ ارتباط غیرمنسجم برقرار کرده است.

واژگان کلیدی: جرم‌شناسی فرهنگی، کارناوال، جوکر، تحقیر - انتقام

مقدمه

یکی از تحـوّلات دنیـای امـروزی، حضـور هرچـه گسترده‌تر گونه‌های متنوعی از «رسانه‌هـای جمعـی» در زندگی روزمره مردم است. در عصر حاضر، زیستِ فردی - اجتماعی افراد در سایهٔ بهره‌برداری از فضای گسـتردهٔ رسانه‌های جمعی نظیر رادیو، تلویزیون، روزنامه‌ها، کتاب‌ها، اینترنت، فـیلم‌هـای سـینمایی، موسـیقی، مجـلات و شبکه‌های اجتماعی معنا پیدا می‌کند. در این چارچوب، رسانه‌ها ضریبِ نفوذ بالایی در شکل‌دهی به سبک‌زندگی و تغییر بینش افراد نسبت به موضوعات و پدیده‌های مختلف دارند. چنان‌که دانش‌وران علوم ارتباطـات بـا طـرحِ نظریه «تزریقی» یا «گلوله جادویی» بر این باورند که رسانه‌های گروهـی تـأثیر مسـتقیم، فـوری و قدرتمنـد بـر مخاطبان دارند؛ به‌نحوی‌که می‌توان از گذر طراحیِ یک پیام مشخص، بسانِ شلیک گلوله و یا تزریق آمپول، جسم و روان آن‌ها را تسخیر و پاسخ مورد انتظار را از مخاطب خویش دریافت کرد (سورین و تانکارد، ۲۰۰۹).

متأثر از رشد رسانه‌های جمعی و نقش فزاینده آن‌ها در زندگی بشر، مطالعات فرهنگی حول محور رسانه رشد کردند و موجب ظهور گرایش‌ها و قلمروهای مطالعاتی جدید شدند. یکی از گرایش‌های جدید که تولد آن با رشد رسانه‌ها عجین شده است، قلمروی مطالعاتی جرم‌شناسی فرهنگی می‌باشد. جرم‌شناسی فرهنگی که محصول اندیشه‌های جف فرل است، به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از قلمرو مطالعاتی جرم‌شناسی انتقادی، بر اهمیت «تصویر، سبک و بازنمایی» و روش‌هایی تأکید دارد که به شکلی غیرمستقیم و با واسطه، به ایجاد جرم و عدالت کیفری کمک کرده اند. به بیان ساده‌تر، جرم‌شناسی فرهنگی، به مطالعه و تدقیق شیوه‌های ساخت فرهنگ عمومی و به‌ویژه، نقش رسانه‌های جمعی در ساخت جرم و کنترل آن می‌پردازد. لذا، تمرکز جرم‌شناسی فرهنگی بر ساختارهای فرهنگی جامعه و بازنمایی رسانه از جرم است (آسیایی، ۱۳۹۶).

یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح شده در جرم‌شناسی فرهنگی، تبیین‌های سینمایی از جرم و عدالت کیفری است.. امروزه سینما به‌دلایلی هم‌چون کثرت مخاطبان، جذابیّت جلوه‌های بصری و از همه مهم‌تـر، نفـوذ بـالای جهان‌بینی مؤلف (کارگردان) در شکل‌دهی به اولویت‌های مخاطب، نقش مهمی در جهت‌دهی بـه افکـار عمـومی پیرامون جرم، مجرم و عدالت کیفری دارد. به همین دلیـل، بازنمـایی شخصـیت مجرمـان در آثـار سـینمایی از

اهمیت بالایی برخوردار است. به‌عبارت دقیق‌تر، در بازنمایی شخصیت مجرم توسط کارگردان به این نکته توجه می‌شود که چهره بزهکار بر اساس رویکردهای محافظه‌کارانه، یک فرد جانی و خطرناک است یا در پرتو نگرش‌های انتقادی، بزهکار خود بزه‌دیده جامعه محسوب می‌شود؟ آیا در بازنمایی شخصیت مجرم و در پرتو رویکردهای انتقادی، ممکن است افراط صورت گیرد و مجرم به مثابه قهرمان معرفی شود یا خیر؟ این پژوهش، با بهره‌گیری از مبانی نظری موجود در قلمروی مطالعاتی جرم‌شناسی فرهنگی و با تأکید فیلم سینمایی جوکر، درصدد پاسخ به این پرسش‌ها است. به همین دلیل، بعد از بیان روش تحقیق، مبانی نظری و یافته‌ها ارائه و درنهایت نتیجه‌گیری مطرح می‌شود.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش روش تحلیل محتوای کیفی است. این روش برای تبیین نظام‌مند اطلاعات و آشکار کردن معانی پنهان در آن‌ها و نیز فهم برخی اصطلاحات و کلمات استفاده می‌شود. روش تحلیل محتوا را می‌توان در همه اشکال ارتباطات هم‌چون کتاب، شعر، روزنامه، آواز، تقاشی، سخنرانی و فیلم به‌کار بست (مومنی‌راد و همکاران، ۱۳۹۲). تحلیل محتوا که روشی برای تحلیل پیام‌های ارتباطی متنی، شفاهی، صورتی و تصویری است (کول، ۱۹۹۸) برای اولین بار به‌عنوان روشی برای تحلیل سرودها، روزنامه‌ها، مجلات، تبلیغات و سخنرانی‌های سیاسی قرن نوزدهم به‌کار گرفته شد (هاروارد و گری، ۲۰۰۳). در یک تعریف عام، هولستی، تحلیل محتوا را به هر تکنیکی که برای استنباط نظام‌مند و عینی ویژگی‌های خاص پیام‌ها به‌کار می‌رود، اطلاق می‌کند (هولستی، ۱۳۷۳). سندلوسکی نیز تحلیل محتوا را یکی از روش‌های تجزیه و تحلیل مطالعات کیفی می‌داند که به‌وسیله آن داده‌ها، خلاصه، توصیف و تفسیر می‌شوند. باردن در کتاب خود با عنوان تحلیل محتوا این روش را فن پژوهش عینی، اصولی و کمی به منظور تفسیر و تحلیل محتوا می‌داند و تفکر بنیادی تحلیل محتوا را قرار دادن اجزای یک متن در مقولاتی از پیش تعیین شده می‌داند (باردن، ۱۳۷۵). لذا، مستفاد از تعاریف فوق می‌توان تحلیل محتوا را رویه‌ای برای گردآوری و سامان‌بخشی اطلاعات در یک شکل استاندارد شده

دانست که به پژوهش‌گر این اجازه را می‌دهد تا تحلیل‌های خود را در قبال استباط از ویژگی‌ها و معانی داده‌های نوشتاری یا تصویری ارائه دهد.

همان‌طور که تحلیل وسایل ارتباطی ما را با هویت واقعی آن‌ها آشنا می‌کند، تحلیل محتوای آثار سینمایی نیز می‌تواند اندیشه‌ها و پیام‌های آشکار و نهان کارگردان را برای ما بازگو کند. بااین‌حال، گیرنده باید توانایی ترکیب کردن و قالب‌بندی مقصود خود را داشته باشد و مطلب را چنان تنظیم کند که دریافت‌کننده بتواند آن را ضبط و درک کند. لذا، تحلیل‌گر محتوای آثار سینمایی باید به محتوای انتقال معنا توجه کند. در این بستر شاید بتوان گفت که هسته مرکزی شناخت فیلم توانایی مخاطب در تحلیل محتوای آن است؛ زیرا شناخت روبنا و پیام‌های آشکار فیلم توسط همگان درک می‌شود و درک پیام‌های نهان موجود در متون فیلم است که مستلزم درک صحیح نظام انتقال معانی است.

با توجه به آن‌که معمول‌ترین روش نمونه‌گیری در روش‌های کیفی، نمونه‌گیری هدفمند است (فیلک، ۱۳۹۱) این پژوهش با استفاده از این سبک معمول در نمونه‌گیری کیفی، فیلم سینمایی جوکر را به‌عنوان نمونه موردی خود انتخاب کرده است. دلیل انتخاب این فیلم از جنبه‌های مختلف قابل تبیین است. شاید یکی از مهم‌ترین دلایل، جدید بودن این فیلم است؛ به‌طوری‌که اکران این فیلم در اکتبر سال ۲۰۱۹ آغاز شده است. علاوه‌بر آن، شخصیت «جوکر» دلیل مهم دیگر برای انتخاب این فیلم است. به‌عبارت دقیق‌تر، از سال ۱۹۴۰ که «باب کین» خالق داستان مصور بتمن، شخصیت جوکر را وارد داستان خود کرد، تا به امروز «جوکر» در آثار بصری آمریکا و جهانْ نماد اعتراض، دهن‌کجی به قانون، طنز تلخ و مأمور هرج‌ومرج‌طلبی بوده است. افزون بر آن، در این فیلم و برای نخستین بار، «جوکر» تبدیل به شخصیت اول فیلم می‌شود و از حالت بازیگر مکمل درمی‌آید و این امر می‌تواند انگیزه‌ای برای تحلیل دقیق‌تر شخصیت او باشد. هم‌زمان باید به این نکته توجه شود که دلیل انتخاب رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی برای تحلیل فیلم نیز آن است که در «جوکر» رویکرد ضدسرمایه‌داری با طنز و تمسخر همراه می‌شود، ایماژها، سکانس‌ها و دیالوگ‌ها در بطن مسائل فرهنگی رخ

می‌دهند و درنهایت، کارناوال شکل گرفته در فیلم به‌خوبی مؤید حضور پررنگ جرم‌شناسی فرهنگی در این فیلم است.

مبانی نظری

پس از انتخاب نمونه نهایی، واحدهای تحلیل در قالب سکانس، مضمون، کاراکتر، دیالوگ و آیتم شناسایی شدند و ذیل واحدهای زمینه قرار گرفتند. متعاقب این امر، کدگذاری صورت گرفت و بعد از ساخت مقوله‌های مختلف، داده‌های خام اولیه موجود در فیلم که همان واحدهای زمینه شامل سکانس‌ها، دیالوگ‌ها، کاراکترها و ... هستند، مبانی نظری این پژوهش را تولید کردند. بر همین اساس، پس از مشاهده چند باره فیلم «جوکر» و استفاده از فنون کدگذاری و مقوله‌سازی، از داده‌های خام مبانی نظری حاصل شد. مهم‌ترین مبانی نظری به‌دست‌آمده از این فیلم در پرتو رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی عبارتند از کارناوال جرم، داستان جرم، جرم به مثابه فرهنگ و لذت از جرم.

کارناوال جرم

میخائیل باختین که از بزرگ‌ترین فیلسوفان و ادیبان قرن بیستم است، تعابیر ارزش‌مندی را در حوزه ادبیات و نقد ادبی ارائه داده است که از آن جمله می‌توان به مفاهیمی چون گفت‌وگو محوری، چندصدایی و کارناوال اشاره کرد. یکی از مهم‌ترین نظریه‌های فلسفی و انتقادی باختین که خاستگاه دیگر نظریه‌های وی است، ایده گفت‌وگو محوری است. باختین با رد زبان‌شناسی عین‌گرایانه و باورهای ذهن‌باورانه، بر این اعتقاد بود که زبان باید به مثابه پدیده‌ای دوسویه در نظر گرفته شود (باختین، ۱۹۸۴). از نظرگاه وی، خصوصی‌ترین کلام و سخن نیز مخاطب بالقوه‌ای دارد. از این جهت، زبان در سرشت خود گفت‌وگویی است و صرف‌نظر از این‌که پاسخی دریافت کند یا خیر، درگیر نوعی مکالمه است (باختین، ۱۹۷۳). از این‌رو، در تمامی اندیشه‌ها و سخن‌ها، سخن‌گوی دوم نیز حضوری نامرئی دارد. در نظریه باختین، گفت‌وگو در مفهوم عام، هر نوع ارتباط کلامی دوسویه است، اما گفت‌وگو در معنای خاص، نوعی هستی‌شناسی است که از طریق وجود «دیگری»، «خود» معنا

می‌یابد. به باور وی، کارناوال، مصداق بارز گفت‌وگو در معنای خاص است. در این بستر، کارناوال نوعی تلاش جمعی و نقادانه برای یافتن حقیقت و خودآگاهی است (پرسدی، ۲۰۰۹).

کارناوال، میانجی میان نظم و بی‌نظمی و مکانی برای لذت بردن از حرکت در مرزهای محدودیت‌های اجتماعی و شخصی است. در این بستر، قدرتمندان با قشر فرودست اجتماع وارد مذاکره می‌شوند، اما این امر سر میز مذاکره انجام نمی‌شود، بلکه در کوچه‌ها و خیابان‌ها و نه به‌طور جدی، بلکه با طعنه و استهزا، صورت می‌پذیرد (باختین، ۱۹۸۶) و به همین اساس، کارناوال، جشنی فوق‌العاده است که در آن، لذت و مخالفت با ارزش‌های غالب و ایستای موجود، حرف اول و آخر را می‌زند. از این‌رو، تعرض و تجاوز، بخش اصلی کارناوال را شکل می‌دهد. بنابراین، از یک‌سو، ساختار و تصویر حاکم بر کارناوال، انجام رفتارهای نابهنجار و حتی مجرمانه را مشروع می‌انگارد و از سوی دیگر، اعمال تجاورکارانه در این بستر، در پی واژگونی ساختارهای غالب قدرتمندان است (بیستول، ۱۹۸۵). لذا، کارناوال به تجاوز مشروعیت می‌بخشد، هژمونی گروه‌های قدرت را به چالش می‌کشد و آن را مورد تمسخر قرار می‌دهد. از این‌رو، افراد متجاوز به‌عنوان انسان‌هایی که در زندگی اجتماعی تحت قدرت نهادهای حاکمیتی هستند، در کارناوال در جایگاه قدرت قرار می‌گیرند. به‌عبارت بهتر، از آن‌جایی که ساختارهای قدرت، چالش‌پذیر و قابل نقض هستند، می‌توان چنین گفت که کارناوال جایی است که در آن صدای فرودستان جامعه بلند می‌شود. در یک سطح ساده، می‌توان کارناوال را وضعیتی دانست که در آن، پایگاه اجتماعی افراد جابه‌جا می‌شود؛ به‌نحوی‌که در این بستر، فقرا به صاحبان قدرت و صاحبان قدرت به فرودستان جامعه تبدیل می‌شوند.

بسیاری از فریادهای غیررسمی معمول در کارناوال در برابر تک‌صدایی بودن شرایط حاکم به وجود می‌آیند. از این‌رو، به‌جای بحث علمی و تبادل نظرات، زبان تمسخر و طنز جهت رد شرایط موجود به‌کار گرفته می‌شود. این امر، زبان منطقی و معمول را به چالش می‌کشد و نظم عمومی رایج را با خلأ مواجه می‌کند. به‌عبارت بهتر، کارناوالی شدنْ فرایند بی‌احترامی به قدرتمندان است. لذا، کارناوال نشان دهنده یک جهان وارونه است. اما نکته مهم این است که جهان کارناوال، با خنده ساخته شده و درصدد تحولات اجتماعی کارناوالی توأم با نشاط است

(فرل، ۲۰۰۷). لذا، ماهیت کارناوال به‌نحوی است که در آن، مباحث به‌طور شفاف و صریح بیان نمی‌شوند و در عوض، مفاهیم انتقادی از راه‌های غیرگفتمانی منتقل می‌شوند. با وجود این، تفکر ایدئولوژیکْ هرگز در رفتار شرکت‌کنندگان در کارناوال مشاهده نمی‌شود و به‌جای آن، استدلالات بدنی توأم با حرکات سر تحقیرآمیز بیان‌گر مخالفت با قدرتمندان است. در این بستر، شور و شعف در برابر عقلانیت قرار می‌گیرد و خنده همراه با تمسخر، قدرت را از قدرتمندان می‌گیرد.

داستان جرم

جرم اغلب با چنان پیچیدگی‌هایی همراه است که تحلیل آن در بادی امر سخت به نظر می‌رسد. مسیری که جرم‌شناسی فرهنگی در این رابطه برگزیده اند، عبارت است از مطالعه‌ی جرم به‌عنوان یک عمل انسانی. به‌عبارت دیگر، پژوهش‌گران جرم‌شناسی فرهنگی همواره در تلاش هستند تا به‌عنوان بخشی از حوزه تخصصی خویش، تمامی عوامل برخاسته از درون شخص مجرم را که به ساخت و تولید عمل مجرمانه از سوی وی می‌انجامند، زیر ذره‌بین قرار دهند. به همین سبب، مطالعه تاریخ زندگی افراد و تبیین آن‌چه که بر مجرمان در طول سالیان زندگی‌شان گذشته است، برای آن‌ها ضروری و حیاتی به‌حساب می‌آید (آقایی، ۱۳۹۶).

واقعیت آن است که جریان زندگی، افراد را به آن‌چه که هستند، تبدیل کرده است. بر این اساس، می‌توان از طریق داستان زندگی افراد و شناخت جنبه‌های مختلف زندگی آن‌ها به درکی صحیح و جامع از داستان جرم رسید. به‌عبارت بهتر، در این قلمرو، با رویکرد گذشته‌نگر، پیشینه دور مجرم تبیین می‌شود تا نقش قلمروی فرهنگی حاکم بر زندگی فرد در علت‌شناسی جرم مورد توجه قرار گیرد. این همان مفهومی است که از آن به داستان جرم یاد می‌شود. با این حال، جرم‌شناسان فرهنگی، سند مورد وثوق برای تبیین داستان جرم را در روش کیفی مطالعه زندگی‌نامه جستجو می‌کنند. جرم‌شناسان فرهنگی با مطالعه زندگی افراد متوجه می‌شوند که تجربه حس طرد شدن می‌تواند حس تحقیر را در فرد به وجود آورد و هنگامی که این حس با احساس بی‌عدالتی اجتماعی درهم می‌آمیزد، بخش مهم داستان جرم، داستان زندگی مجرمان و آرزوهای برآورده‌نشده آن‌ها می‌شود.

جرم به مثابه فرهنگ

مفهوم خرده‌فرهنگ در متون جرم‌شناسی فرهنگی از جایگاه بسیار مهمی برخوردار است. از این منظر، فرهنگ، معنایی است که انسان‌ها تولید می‌کنند و به محیط اطراف خود و پدیده‌های پیرامونی آن نسبت می‌دهند. این دیدگاه به فرهنگ اجازه می‌دهد تا به اشکال مختلفی در جامعه ظهور پیدا کرده و امکان توافق نظر اجتماعی در مورد ارزش‌ها را فراهم آورد. به باور جرم‌شناسان فرهنگی، عضویت در یک خرده‌فرهنگ، تنها به‌معنای داشتن الگوهای رفتاری مشترک نیست، بلکه به‌معنای شناخت متقابل و مشابه نسبت به اشیاء و اعمال نیز می‌باشد. لذا، قرار گرفتن اعضای خرده‌فرهنگ‌ها در معرض تعاریفی هم‌سو و یا متضاد با قوانین کیفری و دریافت اطلاعاتی در باب زندگی اجتماعی، چگونگی رفتار و تعاملات آن‌ها را در جامعه شکل می‌دهد (آقایی، ۱۳۹۶). اعضای گروه، معمولاً در کنار آشنایی با تعاریف و معانی متضاد با قوانین کیفری، با تعاریف و هنجارهای قراردادی آن گروه نیز به‌طور کامل آشنا می‌شوند. از این‌رو، جرم‌شناسی فرهنگی با تمرکز بر خرده‌فرهنگ‌های مجرمانه، در پی تبیین علت‌ها و فرایندهایی است که منجر به پیروی اعضای این گروه‌ها از شیوه‌های خاص پوشش، سبک صحبت کردن، رفتارها و بزهکاری‌های جمعی می‌شود (آسیایی، ۱۳۹۶).

صحبت از جرم به‌عنوان فرهنگ به این معنا است که اکثر آن‌چه رفتار مجرمانه نامیده می‌شود، خرده‌فرهنگ‌های رفتاری هستند که به شکل جمعی، حول شبکه‌ای از نمادها، آداب و رسوم و معانی مشترک گردآمده‌اند. به بیان ساده، مطالعه خرده‌فرهنگ، پایه تحلیل جرم‌شناسی فرهنگی است. جرم‌شناسان فرهنگی با اضافه کردن درک پست‌مدرنیستی به فهم خود از جرم و انحراف و خرده‌فرهنگ‌های مجرمانه این مسئله را مطرح می‌کنند که «خرده‌فرهنگ‌هایی از این قبیل، توسط قراردادهای موجود در گروه و از رهگذر نمادهایی مانند گویش‌های عامیانه، زیبایی‌شناسی و شکل ظاهری مختص به خود تعریف می‌شوند». بدین‌ترتیب خرده‌فرهنگ‌ها، منبع معانی جمعی هستند و از طریق معانی و نمادهایی منحصر به خود، معرفی می‌شوند (هال و جفرسون، ۱۹۷۶).

لذت از جرم

تفریح، اوقات فراغت و میل به انجام امور، بخش اصلی زندگی روزمره است. این درحالی است که بی‌نظمی و تخریب نیز به مثابه یک لذت، قابل درک است. لذت، بخش مهمی از زندگی اجتماعی است و در برخی موارد، به اشکال فرهنگی منتقل و یا از آن‌ها سرچشمه می‌گیرد. ریچارد شکنر به این نکته اشاره می‌کند که بازنمایی‌ها، تجربه ما از آثار فرهنگی را به مثابه دلیل میل به خشونت شکل می‌دهد. میل، هم‌چون موتور محرکی است که ما را به سوی احساسات سوق می‌دهد و در این بستر، تنها مفهومی که جایگاه والایی دارد، لذت است. دلوز به هنگام شناسایی دو راه انجام رفتارهای اشتباه - رفتار اشتباه بدون تفکر و رفتار اشتباه آگاهانه، هوشمندانه و عاری از احساس، اصطلاح بی‌عاری شرارت را به‌کار می‌برد و الیاس نیز این نکته را خاطرنشان می‌کند که چگونه گروه‌های انسانی، با لذتی زایدالوصف، رفتارهای خشونت‌بار خود را برای دیگران تعریف می‌کنند (پرسدی، ۲۰۰۹). از این‌رو، در جامعه‌ای که منطق به محاسبه صرف تقلیل یافته است، عقل برای رسیدن به لذت هیچ محدودیتی قائل نمی‌شود. به همین دلیل، ارضای فوری هر نوع لذت بدون توجه به مفاهیمی چون انحراف، جنون، جرم و عمل غیراخلاقی در رأس تصمیمات برخی افراد قرار می‌گیرد.

بر اساس یافته‌های جرم‌شناسی فرهنگی، ارتکاب جرم همراه با لذت و سرخوشی است. از این‌رو، می‌توان جرم را به مباحث زیبایی‌شناسانه پیوند داد. در این بستر، ارتکاب جرم و انجام رفتارهای منحرفانه، رویه‌های به‌ظاهر، غیرعقلانی هستند که نظم موجود را به چالش می‌کشند. به‌عبارت دیگر، در فرهنگ عمومی زندگی پسامدرن، منطق نابهنجار جرم از بین رفته و مرز میان رفتارهای مجاز و ممنوع، ظریف می‌شود. بر این اساس، انسان معاصر به دنبال ارضای نیازها و محدودیت‌های خود از طریق توسل به راه‌هایی چون خطر، لذت و هیجان است (فورتر، ۱۹۹۵). بنابراین، با ارتکاب جرم یک احساس خوشایند و لذت‌بخش در افراد به وجود می‌آید. این وضعیت، علاوه‌بر آن‌که باعث به چالش کشیدن جرم می‌شود، افراد را به سمت‌وسوی قانون‌شکنی نیز هدایت می‌کند. از این‌رو، بی‌نظمی و راه‌اندازی کارناوال، بخشی از این فرهنگ را شکل می‌دهد.

یافته‌ها

در پرتو مبانی نظری ارائه شده، در این قسمت تحلیل محتوای فیلم انجام می‌شود. بر این اساس، کارناوال دلقک‌ها، زندگی کمیک - تراژیک جوکر: درآمدی بر دوگانه تحقیر - انتقام، جوکر به مثابه مجرم به عادت و لذت جوکر از جرم.

کارناوال دلقک‌ها

کارناوال شکل گرفته در شهر بحران‌زده، افسار گسیخته و رو به زوالِ گاتهام با نماد دلقک عجین می‌شود. با این حال، تبیین این نکته مهم است که چرا دلقک نماد جنبش اعتراضی علیه نظام سرمایه‌داری می‌شود؟ در پاسخ شاید بتوان سه دلیل مهم را از طریق تبیین لایه‌های نهان فیلم معرفی کرد. دلیل اول آن است که قتل سه مرد وال استریتی در مترو توسط یک دلقک صورت می‌گیرد. دلیل دوم به نگرش‌های «تامس وین» در مورد این کشتار برمی‌گردد. متعاقب این قتل، «وین» نامزد شهرداری شهر گاتهام در تلویزیون برای این سه مرد گریه و فضا را به این سمت‌وسو هدایت می‌کند که انگیزه کشتن این سه مرد توسط قاتل نگرش‌های ضدسرمایه‌داری بوده است. شاید «وین» با زبان استعاره درصدد بیان این امر است که تمامی افراد نابرخوردار جامعه قاتل و مجرم هستند. این نگاه توسط «وین» به‌عنوان نماینده قشر فرادست جامعه موجب تحریک احساسات قشر فرودست و شکل‌گیری کارناوال دلقک‌ها می‌شود. به‌عبارت دقیق‌تر، وین موجب تقویت دو دستگی در ساختارهای شهر گاتهام می‌شود و از همین‌جاست که دوگانه محبوبیت - محکومیت آغاز می‌شود. دلیل سوم و مهم‌تر که به نظر می‌رسد مدنظر مؤلف بوده، آن است که زبان کارناوال زبان توأم با تمسخر و ریشخند است و دلقک نماد خنده و استهزا است. بنابراین، به نظر می‌رسد که مؤلف به سبک هوشمندانه‌ای، نماد جنبش اعتراضی را با مفهوم دقیق کارناوال در جرم‌شناسی فرهنگی در یک مسیر قرار داده است.

کارناوال دلقک‌ها در شهر موش زده گاتهام جنبش اعتراضی علیه نظام سرمایه‌داری و فرصتی برای بیان دغدغه‌ها و نیازهای قشر فرودست است. به‌عبارت بهتر، درصد بالایی از جمعیت گاتهام که با بحران موش‌ها و زباله‌های انبوه مواجه هستند، به خیابان‌ها می‌ریزند. با این‌حال، صدای اعتراض فرودستان گاتهام با ایدئولوژی و

استدلال نیست، بلکه زبان اعتراض هرج‌ومرج‌طلبی، دهن کجی به قانون و احساسات افسارگریخته می‌باشد که در قالب شکستن شیشه‌ها و آتش زدن اموال عمومی تجلی می‌یابد.

نکته مهم دیگر در تحلیل کارناوال دلقک‌ها آن است که نماد این کارناوال کیست؟ با توجه به آن‌که «وین» فضا را به این سمت‌وسو هدایت می‌کند که قاتل سه مرد وال استریتی با انگیزه انتقام از نظام سرمایه‌داری، آن‌ها را کشته است، باید گفت که در ابتدا نماد این جنبش اعتراضی، قاتل سه مرد وال استریتی یا همان «آرتور فلک» است. با این‌حال، در شب کارناوالْ حضور «آرتور» در برنامه «موری فرانکلین» و اعتراف به کشتن سه مرد وال استریتی موجب می‌شود تا «آرتور» یا همان «جوکرِ» جدیدْ نماد اصلی کارناوال دلقک‌ها شود و در همین‌جاست که «آرتور» به نام دلقکی خود که همان «کارناوال» است، می‌رسد. تقارن زمانی حضور «آرتور» در برنامه «موری»، اعتراف وی به ارتکاب قتل و کارناوال دلقک‌ها به‌خوبی نشان دهنده تعارض برهم‌زنندگان نظم سرمایه‌داری و گروه‌های قدرت و ثروت است. به همین دلیل است که «آرتور» در لحظه دستگیری و در ماشین پلیس، احساس ناراحتی می‌کند، اما زمانی که کارناوال را مشاهده می‌کند، لبخند رضایت می‌زند و بعد از مشاهده قدرت کارناوال، خنده‌های بلند سر می‌دهد و شکل‌گیری کارناوال را زیبا توصیف می‌کند. هم‌زمان پخش آهنگ «اتاق سفید» «کریم» به‌خوبی مؤید وضعیت اسف‌بار و کارناوال‌گونه گاتهام است. در همین کارناوال است که مردم با تصادف ساختگی، خودروی پلیس را متوقف می‌کنند و «جوکر» را نجات می‌دهند. در این حالت، «جوکر» بلند می‌شود، مانند قهرمان به بلندی می‌رود و با زبان بدن و حرکات موزون و بدون استفاده از کلام، رویکرد غیرگفتمانی کارناوال را به رخ می‌کشد. به همین دلیل، «جوکر» حتی از خون دهان خود برای درست کردن یک لبخند رو به بالا و پیروزمندانه کمک می‌گیرد تا نشان دهد درد و تحقیر روا شده علیه وی، امروز او را به قله پیروزی رسانده است.

زندگی کمیک - تراژیک جوکر: درآمدی بر دوگانه تحقیر - انتقام

گرچه در جرم‌شناسی فرهنگی، داستان جرم ابزاری برای شناخت دقیق شخصیت مجرم است، اما داستان جرم در قالب تحلیل کاراکترهای سینمایی متفاوت می‌شود؛ بدین معنا که اپیزودها و سکانس‌های مختلف فیلم

ممکن است با رجوع به گذشته، تصویر دقیق از وضعیت بزهکار ارائه دهد. این امر به‌خوبی در مورد شخصیت «جوکر» مشاهده می‌شود. «آرتور» در شهر گاتهام به همراه مادر خوانده خود «پنی فلک» زندگی می‌کند. او برای کسب درآمد، دلقک مهمانی‌های مختلف می‌شود. مجموع سکانس‌های فیلم نشان داد که در حالت عادی، «آرتور» انسان بهنجار و دارای درجه‌ای از خودکنترلی است. اوج این امر در سکانس اولیه که خود یک فیلم کوتاه است، مشاهده می‌شود؛ زمانی که «آرتور» در حین انجام شغل روزمره، با لباس دلقک تابلویی به‌دست دارد. سرقت تابلو از «آرتور» و تعقیب و گریز جوانان موجب می‌شود تا «آرتور» مورد ضرب و شتم جوانان گاتهام قرار گیرد، اما واکنش وی به این اقدام جوانان مقابله‌به‌مثل نیست، بلکه وی در تلاش برای کنترل و خویشتن‌داری است. حس «آرتور» در لحظه کتک خوردن چیزی شبیه به حس کودکی است که خود را عاجز از مقابله‌به‌مثل می‌بیند. به همین دلیل، وی ترجیح می‌دهد که چند لحظه‌ای را روی زمین دراز بکشد و در دنیایش غوطه‌ور شود؛ شاید که قرار است این وضعیت آرامش قبل از طوفان باشد. «آرتور» با احساسات ضد و نقیض گاه حتی شخصیت مهربانی دارد؛ به‌نحوی‌که کودکان را دوست دارد؛ مادرخوانده پیر خود را به حمام می‌برد و متعاقب قتل «رندال»، دوست خود «گری» را می‌بوسد. حتی وی برای درک دیگران نسبت به بیماری خود، برگه‌ای دارد که روی آن توضیحاتی در خصوص بیماری‌اش نوشته شده است.

با این همه، «آرتور» نماد طبقه نابرخوردار و مبتلا به ناخویشتن‌داری عاطفی و توهم است؛ به‌طوری‌که در لحظه‌های غم‌بار زندگی خود به طرز هیستیریکی می‌خندد. آسیب مغزی و انگیزه‌های ضد و نقیض سرکوب شده در ماورای خنده‌های «آرتور» حاکی از شرایطی است که جامعه بر او بار کرده است. به همین دلیل، شخصیت وی مؤید این نکته است که درد و رنج همواره در گریستن نیست، بلکه گاهی در خنده است. این خنده‌ها او را تا مرز تهوع می‌برند و اگر واکنش طبیعی بدن نباشد، شاید وی تا مرز خفه شدن نیز پیش برود؛ شاید بتوان این حالت تهوع را بازتابی از اعتراض عصیان‌گرانه «آرتور» و وضعیت حادث شده برای او در جامعه گاتهام دانست. به همین دلیل است که «آرتور» با باز کردن دفتر جوک خود، بارها بر این جمله خیره می‌شود که «امیدوارم مرگم بیش از زندگی‌ام منفعت داشته باشد».

تبیین قتل‌های صورت گرفته توسط «آرتور» در داستان جرم از موضوعات اساسی است. تبیین قتل سه مرد وال‌استریتی توسط «آرتور» در مترو نشان می‌دهد که وی در ابتدا در قبال خشونت سه مرد هیچ واکنشی از خود نشان نمی‌دهد. واکنش شدید وی که منجر به قتل می‌شود، در زمانی به وجود می‌آید که این سه مرد خنده‌های هیستیریک «آرتور» را مورد تمسخر قرار می‌دهند. به‌عبارت بهتر، تحقیر «آرتور» در قالب انسان دیوانه و نه بیمار، وی را تحریک به ارتکاب جرم می‌کند.

«آرتور» با تبیین گذشته خود و برای کشف رابطه «پنی» با «تامس وین» به بیمارستان محل تولد خود رجوع می‌کند و متوجه می‌شود که «پنی» دارای توهم روانی و خودشیفتگی و «مادر خوانده» او است. علاوه‌بر آن، تبیین پرونده «آرتور» نشان می‌دهد که وی بارها توسط دوست «پنی» مورد خشونت فیزیکی قرار می‌گرفته است. با وجود این، آن‌چه «آرتور» را رنج می‌دهد، فریب خوردن از «پنی» است؛ زیرا درحالی‌که «آرتور» عاشق مادر خوانده خود است، اما «پنی» فقط برای نیاز با او زندگی می‌کند. درک این رابطه قدیمی و تحقیر در گذشته موجب می‌شود تا «آرتور» به دنبال انتقام‌گیری برآید. به همین دلیل، به بیمارستان می‌رود و «پنی» را می‌کشد. با این حال،«آرتور» در کشتن مادرش عجله می‌کند؛ زیرا با مشاهده عکس دوران جوانی «پنی» و خواندن عبارت عاشقانه پشت آن که توسط «تامس وین» نوشته شده بود، متوجه می‌شود که «وین» پدر واقعی او بوده است. با این حال، وضعیت پرونده پزشکی «پنی» و تغییر آن توسط «وین» قدرت گروه‌های ثروت را در جوامع سرمایه‌داری نشان می‌دهد.

قتل «موری فرانکلین» در برنامه زنده تلویزیونی نیز در همین قالب توجیه می‌شود؛ زیرا «موری» در یکی از برنامه‌های خود «استند آپ کمدی» «آرتور» را پخش می‌کند و وی را مورد تسمخر قرار می‌دهد. حتی پس از دعوت از «آرتور» در برنامه زنده نیز بارها او را مسخره می‌کند. به همین دلیل، بعد از آن‌که اعتراف به قتل سه مرد می‌کند، خطاب به «موری» می‌گوید: «تو هم مثل بقیه هستی. ویدیومو پخش می‌کنی. منو به برنامت دعوت می‌کنی تا مسخرم کنی» و متعاقب این جمله «موری» را نیز به قتل می‌رساند. درنهایت، کشتن «رندال»

و «روان‌پزشک» در سکانس پایانی فیلم مؤید انتقام «آرتور» از رفتارهای گذشته است؛ زیرا «رندال» با علم به بیماری روانه «آرتور» با دادن اسلحه به او زمینه اخراج وی را فراهم کرد و بعدها خود جای «آرتور» را گرفت.

عزت عبدالفتاح، تبیین‌های موقعیتی بزه‌دیدگی را تلاش‌هایی می‌داند که کوشیده‌اند این پدیده را برحسب نوعی الگوی پویای کنش متقابل و رفتار بزه‌دیده توضیح دهند. او مدعی است که حیات رشته علمی «بزه‌دیده شناسی» با تلاش‌های مستمر محققان در این خصوص آغاز شده است. به نظر او، تلاش‌های مزبور حرکتی جدی در جهت نشان دادن این واقعیت است که «بزه‌دیده صرفاً یک آماج منفعل جرم نیست تا بتوان او را طعمه‌ای در چنگال غارتگران مهاجم تصور کرد» (سلیمی و همکار، ۱۳۹۴). وی با به عاریت گرفتن نظریات هانس فون هانتیگ به مثابه یکی از پیشگامان این رویکرد بر این اعتقاد است که توجه به دو مفهوم یاری رساندن بزه‌دیده به شکل‌گیری جرم و ساخت طرفینی آن، ماهیت مبتنی‌بر کنش متقابل بسیاری از بزه‌دیدگی‌ها را نشان می‌دهد و بر این واقعیت پای می‌فشارد که در سلسله‌های طولانیِ علّی و معلولی، نقش بزه‌دیده را می‌توان نقشی تعیین‌کننده در فرایند ارتکاب جرم به حساب آورد.

گرچه در تمامی قتل‌های «آرتور» می‌توان تقصیر بزه‌دیده را یافت، اما وجه اشتراک تمامی آن‌ها و علت ارتکاب جرم توسط «آرتور» انتقام از تحقیر به مثابه رفتار سرزنش‌پذیر بزه‌دیده است. بر اساس یافته‌های پژوهش‌گران در عرصه روان‌شناسی اجتماعی، تحقیر موجب آزار اجتماعی می‌شود و بر همین اساس، افراد تحقیر شده، متناسب با آن واکنش نشان می‌دهند (فمنیا، ۲۰۰۸). لذا، نتیجه تحقیر اجتماعی، انتقام اجتماعی است؛ حتی اگر هزینه بار شده برای شخص تحقیر شده بیش‌تر از میزان حقارت وی باشد (مونستر و لوتو، ۲۰۱۰). در این شرایط، شدت و عطش انتقام‌گیری تا بدان‌جاست که فرد به تبعات رفتار خود توجه نمی‌کند و مرتکب رفتارهایی می‌شود که پیامدهای آن برای وی مهم نیست. در این بستر، چنان‌چه، جرم «آرتور» بر اساس انتقام از تحقیر اجتماعی توجیه شود، با افزایش شدت مجازات، باز هم نمی‌توان وی را کنترل کرد؛ زیرا وی با هدف انتقام از جامعه مرتکب جرم می‌شود.

در پرتو دوگانه تحقیر - انتقام می‌توان گفت که حس حقارت اجتماعی با انتقام‌جویی همراه می‌شود. پس اگر «آرتور» مرتکب هفت قتل می‌شود، دلیل ارتکاب جرم را باید در تحقیرهای اجتماعی روا شده علیه وی جستجو کرد. شاید به همین دلیل باشد که ایماژ ارائه شده در صحنه قتل «رندال» به‌نحوی است که نصف صورت و بدن «آرتور» غرق خون است و نیمه دیگر صورت و بدن او تمیز است. این سکانس که یادآور فیلم شوالیه تاریکی است، مؤید آن است که هیچ انسانی کامل نیست و خوب و بد همیشه در کنار یکدیگر هستند. به همین دلیل، در مورد بدی‌ها باید به دنبال علت بود.

جوکر به مثابه مجرم به عادت

در اپیزود اول فیلم، «آرتور» به‌عنوان فرد علاقمند به هنر و در تلاش برای پیشرفت در این حوزه، دارای زندگی بهنجار و نرمال است. زمانی که «رندال» متعاقب کتک خوردن «آرتور» از جوانان، اسلحه‌ای به او می‌دهد و به‌صورت اتفاقی تیری شلیک می‌شود، ترس و لرز «آرتور» به‌خوبی مؤید پایین بودن ظرفیت مجرمانه او است. با این حال، کشتن سه مرد وال استریتی در مترو جریان زندگی «آرتور» را متحول می‌کند. بعد از قتل سه مرد و در تخیلات ذهنی «آرتور»، زمانی که به آپارتمان «سوفی» می‌رود، پخش آهنگ «من کارناوال هستم» ازبوی به‌خوبی نشان دهنده اصرار «آرتور» بر ارتکاب جرم است؛ زیرا در این آهنگ بر این نکته تأکید می‌شود که افراد به دلیل بی‌قانونی، بارها مرتکب جرم می‌شوند. پس از اخراج از محل کار نیز تخریب ساعت، خط کشیدن روی نام صاحب‌کار و باز کردن در با لگد برخی دیگر از رفتارهای مجرمانه «آرتور» را نشان می‌دهد. از این سکانس به بعد می‌توان فهمید که جرم به بخشی از زندگی «آرتور» تبدیل شده است. قتل «رندال»، سرقت پرونده بیمارستان، انتقام از نیروهای پلیس، قتل «پنی» و درنهایت، قتل «موری» همگی دلالت بر آن دارند که جرم بخش جدایی‌ناپذیر زندگی «جوکر» است.

با این‌حال، پس از دستگیری، کشتن «روان‌پزشک» اوج «جرم به مثابه فرهنگ» را در شخصیت «آرتور» نشان می‌دهد. او در حالت دستبند به‌دست و درحالی‌که مشغول خنده‌های عصبی خود است، متعاقب خواندن آهنگ «آن زندگی است» «سیناترا» «روان‌پزشک» را به قتل می‌رساند. در این فیلم، در هیچ‌یک از آهنگ‌های

پخش شده، «آرتور» با خواننده همراه نمی‌شود، اما در این آهنگ در حین پخش موسیقی، «آرتور» نیز با خواننده همراه می‌شود و در حضور «روان‌پزشک» چنین می‌خواند: «این زندگی است و به‌همان‌اندازه که به نظر می‌آید، مسخره است. من یک عروسک، یک فرد بدون حامی، دزد دریایی، شاعر و پادشاه بوده‌ام. من یک چیز را می‌دانم. هرگاه به خودم اطمینان دارم، من خودم را انتخاب می‌کنم و به مسابقه برمی‌گردم». تقارن آخرین قتل با این آهنگ به‌خوبی مؤید آن است که «جوکر» غرق جرم به مثابه فرهنگ شده است؛ زیرا زمانی که وی به عروسک خیمه‌شب بازی تبدیل می‌شود، بدون حامی می‌ماند و دزد دریایی می‌شود، در واقع در فرایند تحقیرشدگی اجتماعی است، اما زمانی که در اوج لحظات مجرمانه، به خودش اطمینان و خودش را انتخاب می‌کند، تبدیل به شاعر و پادشاه می‌شود. این امر به‌طور دقیق منطبق بر حرفه‌ای شدن «جوکر» در دنیای جرم است. در این رویکرد، مجرمیت «جوکر» به‌عنوان یک تعارض فرهنگی مورد تحلیل قرار می‌گیرد و به‌عنوان عاملی تلقی می‌شود که با ایجاد فشار بر فرد وی را به سمت ارتکاب جرم سوق می‌دهد. لذا، بزهکاری در این قلمرو ناظر بر حالتی است که در آن، «جوکر» ارتکاب جرم را به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر زندگی خود در نظر می‌گیرد. به‌عبارت بهتر، در این قلمرو، جرم بخشی از سبک زندگی او محسوب می‌شود.

جوکر و لذت از جرم

پس از قتل سه مرد وال استریتی، «آرتور» وارد منزل متروکه‌ای می‌شود و حرکات موزون به نمایش می‌گذارد. این حرکات موزون می‌تواند نمادی از رضایت و افتخار باشد. پس از قتل «رندال» ترکیب آرایش و خون در صورت «آرتور» با لبخند توأم با رضایت وی همراه می‌شود. در همین سکانس، خوردن خون «رندال» توسط «آرتور» لذت ارتکاب جرم توسط او را بازنمایی می‌کند. «آرتور» پس از قتل «پنی» نیز نفس عمیق و توأم با رضایت می‌کشد. شلیک گلوله دوم به «موری» نیز در فیلم اماره دیگری است که نشان می‌دهد، «آرتور» از ارتکاب جرم لذت می‌برد. با این‌حال، اوج لذت از جرم در قتل «روان‌پزشک» مشاهده می‌شود؛ جایی‌که «آرتور» با آهنگ پخش شده هم‌صدا می‌شود و دغدغه‌ها و لذت خود از جرم را به رخ می‌کشد.

نکته‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد آن است که فرایند لذت بردن از جرم امری تدریجی است. به‌عبارت بهتر، بزهکاران ممکن است در ابتدا از ارتکاب جرم به‌طورکلی لذت نبرند یا میزان لذت آن‌ها از جرم کم باشد. با وجود این، با گذشت زمان و زمانی که بزهکاران به مرحله «جرم به مثابه فرهنگ» می‌رسند، از ارتکاب جرم لذت می‌برند. به همین دلیل است که فرایند خط سیر بزهکاری «آرتور» بدین نحو است که با ارتکاب قتل‌های بعدی لذت بیش‌تری از ارتکاب جرم می‌برد. اوج لذت از جرم را در قتل‌های ششم و هفتم - به ترتیب قتل «موری» و «روان‌پزشک» - می‌توان مشاهده کرد. در این مرحله شخصیت «جوکر» به‌نحوی تغییر می‌یابد که جرم بخشی از فعالیت روزمره وی می‌شود و به همین دلیل، وی در این دو قتل، احساس لذت بیش‌تری می‌کند. شلیک گلوله دوم به «موری» و قتل «روان‌پزشک» همراه با هم‌خوانی آهنگْ مؤید این مطلب است. با این‌حال، در مورد قتل «روان‌پزشک»، قدم‌های به خوش آغشته شده و حرکت در یک مسیر نورانی با انجام حرکت موزون همراه می‌شود تا نشانه‌ای برای لذت از جرم باشد.

به‌طورمشخص لذت از ارتکاب جرم و تقویت حس اعتمادبه‌نفس در «آرتور» موجب می‌شود تا حال روحی - روانی وی بهبود یابد؛ به‌طوری‌که وی داروهای خود را ترک می‌کند، لرزش پاهایش کم‌تر می‌شود و خنده‌های هیستریک او به‌نحو چشم‌گیری کاهش می‌یابد. تمامی این موارد حاکی از آن است که ارتکاب جرم شخصیت ضعیف «جوکر» را تبدیل به یک شخصیت قوی می‌کند. به‌عبارت بهتر، اگر «آرتور» پس از ارتکاب قتل اولیه وارد برنامه‌های اجرا می‌شود و متعاقب آن مورد تمسخر «موری» قرار می‌گیرد، اما لذت از جرم و کسب اعتمادبه‌نفس پس از قتل‌های بعدی، موجب می‌شود تا «آرتور» با اعتمادبه‌نفس بالا وارد برنامه «موری» شود و همه را تحت تأثیر خود قرار دهد. به همین دلیل است که برخلاف سکانس‌های ابتدایی که «آرتور» خسته و مفلوک از پله‌های حاشیه شهر گاتهام بالا می‌رود و امید و عجله‌ای برای رسیدن به مقصد ندارد و در سکانس‌های ارائه شده هرگز به پایان پله‌ها نمی‌رسد، در سکانس‌های پایانی، نه تنها در تلاش برای صعود نیست، بلکه پیروزمندانه از پله‌ها به پایین می‌آید. این سقوط افتخارآمیز از یک‌سو می‌تواند نشان دهنده گسست اخلاقی شخصیت «جوکر» باشد و از سوی دیگر می‌تواند بی‌اعتنایی او به قدرت و ثروت را نشان دهد.

نتیجه‌گیری

«تاد فیلیپس» کارگردان «جوکر» به‌عنوان منتقد نظام سرمایه‌داری، کلیشه‌های ذهنی خود را در قالب معانی آشکار و نهان در فیلمْ نشان داده است. گاتهام موش‌زده و مملو از زباله در برابر ویلای «تامس وین»، حاشیه شهر بحران‌زده در برابر تئاتر ثروتمندان و ... دوگانه‌های معارض بسیاری هستند که مؤلف در قالب ایماژهای صامت و مصوت به‌کار گرفته تا تقابل قشر فرادست و فرودست را نشان دهد.

با این‌حال، «جوکر» شخصیت اول فیلم نماد جنبش اعتراضی و قهرمان کارناوال دلقک‌ها می‌شود. با این‌حال، پرسش مهمی که مطرح می‌شود آن است که «جوکر» در این فیلم یک شخصیت سیاسی و ضدنظام سرمایه‌داری است؟ پاسخ به این پرسش در قالب توجه به کاراکتر «جوکر» و دیالوگ‌های وی نشان می‌دهد که «جوکر» یک شخصیت خاکستری و بی‌طرف است. وی بارها در دیالوگ‌های خود تأکید می‌کند که چهره سیاسی نیست و دغدغه مبارزه با نظام سرمایه‌داری را ندارد. در سکانس ابتدایی که «آرتور» در حال آرایش برای آغاز شغل روزانه خود، از رادیو صدای اعتراض مردم شهر را می‌شنود، تلاش می‌کند تا خود را نسبت به این موضوع بی‌تفاوت نشان دهد و فشاری که در این راستا متحمل می‌شود، در صحنه تمرین برای لبخند زدن مشاهده می‌شود. لذا، گرچه «آرتور» به‌عنوان فردی از قشر فرودست تحت فشارهای اقتصادی است، اما تا حد امکان تلاش می‌کند، این مسئله را بروز ندهد. حتی نزدیک شدن به «تامس وین» تلاش «جوکر» برای به دست آوردن پول نبود، بلکه وی درصدد بود تا پدر خود را پیدا و عقده‌های دوران کودکی خود را جبران کند. حال نکته مهم‌تری که باید در اینجا مورد توجه قرار گیرد، آن است که چرا «جوکر» به‌عنوان یک شخصیت بی‌طرف نماد جنبش اعتراضی علیه نظام سرمایه‌داری می‌شود؟ شاید گفته شود که کشتن سه مرد وال استریتی توسط «جوکر» خود به معنای سیاسی بودن اوست، اما نکته مهم در این‌جا است که وی با انگیزه ضدسرمایه‌داری آن سه مرد را نکشت و حتی وی در زمان قتل نمی‌دانست که آن سه مرد متعلق به قشر برخوردار جامعه هستند. لذا، مجموع این نکات به‌خوبی مشخص می‌کند که «جوکر» یک شخصیت سیاسی و مخالف نظام سرمایه‌داری نیست، با این‌حال، کارگردان وی را نماد جنبش اعتراضی و قهرمان کارناوال قلمداد کرده است.

در این حالت، به‌خوبی می‌توان ردپای حضور کارگردان را در قالب برساخت اجتماعی واقعیت مشاهده کرد. پروژه قهرمان‌سازی «جوکر» در راستای اندیشه‌های ضدسرمایه‌داری کارگردان اثر است. «جوکر» در این فیلم نه به‌عنوان قاتل هفت انسان، بلکه به‌عنوان نماد جنبش اعتراضی و سمبل کارناوال قشر نابرخوردار معرفی و به همین دلیل، قهرمانانه روی دست‌های مردم بلند می‌شود. این درحالی است که روند فیلم می‌توانست «جوکر» را «آدم بد» فیلم معرفی کند. با این‌حال، فرایند قهرمان‌سازی توسط کارگردان هنرمندانه انجام می‌شود و از ایماژها و نشانه‌هایی برای این منظور استفاده می‌شود. به‌عنوان مثال، در سه سکانس مختلف در فیلمْ ساعت‌های دیواری، ساعت ۱۱: ۱۱ را نشان می‌دادند. گرچه «فیلیپس» این امر را کاملاً اتفاقی معرفی کرده، اما عمق این فیلم نشان می‌دهد که قطعاً ایده‌ای در پس آن وجود دارد. ساعت ۱۱:۱۱ می‌تواند نمادی از آیه ۱۱ سوره ۱۱ انجیل پادشاه جیمز باشد که بر اساس آن خداوند می‌فرماید «من بدی را بر آن‌ها خواهم آورد و آن‌ها قادر نخواهند بود از آن فرار کنند. گرچه آن‌ها برای دفع بدی برای من گریه می‌کنند، اما من به آن‌ها گوش نخواهم کرد».

درنهایت، ایماژ صامت ساعت با این تفسیر، پروژه قهرمان‌سازی را به اوج می‌رساند؛ زیرا کارگردان در این شرایط، از یک‌سو، «جوکر» را به‌عنوان «منجی» و «موعود» و نظام سرمایه‌داری را به‌عنوان نماد «ظلم» معرفی می‌کند و از سوی دیگر، میان «ایدئولوژی مسیحی» و «نفی نظام سرمایه‌داری» پیوند برقرار می‌کند. هم‌زمان، در زمانی که کارناوال دلقک‌ها به قدرت می‌رسد، ورودی گیشه سینمای گاتهام به نمایش گذاشته می‌شود که در آن فیلم «زورو با شمشیر برنده» روی پرده است. این فیلم که دقیقاً در سال ۱۹۸۱ اکران شده است، معرف کاراکتر معروف «زورو» است که با انسان‌های بد مبارزه می‌کند. کارگردان با به‌کاربردن این ایماژ و قلب فیلم در فیلمی دیگر در راه واقعی جلوه دادن اثر خود برآمده و به مردم گاتهام گوشزد می‌کند که «زوروی واقعی» همان «جوکر» است که علیه نظام سرمایه‌داری شورش کرده و به همین خاطر نیازی نیست آن‌ها فیلم «زورو» را ببینند.

لذا، فرایند هنرمندانه قهرمان‌سازی «جوکر» به‌نحوی در فیلم بازنمایی می‌شود که نه تنها مردم گاتهام به مرحله همذات‌پنداری با «جوکر» می‌رسند، بلکه کلیه مردم جهان نیز «جوکر» را قهرمان می‌پندارند؛ زیرا در

سایت معروف نظرسنجی IMDB تا زمان نگارش این مقاله، نمره این فیلم نزدیک به ۹ بوده است. این نمره بالا نشان دهنده اوج هنر کارگردان است که بر اساس آن، یک قاتل و انسان شرور را به مثابه قهرمان معرفی می‌کند. با این‌حال، پروژه قهرمان‌سازی «جوکر» توسط کارگردانْ حتی با رویکردهای جرم‌شناسی انتقادی سازگار نیست؛ زیرا حتی در جرم‌شناسی انتقادی، فرایند جرم‌انگاری در مورد جرمی چون قتل نقد نمی‌شود. به‌عبارت بهتر، رویکرد رادیکال جرم‌شناسی انتقادی و حتی مکتب الغاگرایی کیفری نیز قاتل را قهرمان نمی‌شمارند؛ زیرا در مورد تقبیح جرایم طبیعی در کلیه مکاتب فکری جرم‌شناسی اتفاق نظر وجود دارد. در کنار آن، نهایت جرم‌شناسی انتقادی، توجه به انگیزه‌های ارتکاب جرم و در نظر گرفتن آن به‌عنوان کیفیت مخففه در مرحله تعیین کیفر است. با این‌حال، همذات‌پنداری مردم با «جوکر» می‌تواند جلوه‌ای دیگر از عوام‌گرایی و احساسی شدن فضای جرم و جنایت را نشان دهد. به‌عبارت دیگر، فقدان تخصص حقوقی - جرم‌شناختیِ افراد جامعه به‌عنوان مخاطبان عام عمدتاً تحت تأثیر برساخت اجتماعی واقعیت قرار می‌گیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

آسیایی، رویا (۱۳۹۶)، درآمدی بر جرم‌شناسی فرهنگی، چاپ اول، تهران: مجمع علمی و فرهنگی مجد

آقایی، سارا (۱۳۹۶)، تحلیل جرم در جرم‌شناسی فرهنگی، چاپ اول، تهران: نشر میزان

باردن، لورنس (۱۳۷۵)، تحلیل محتوا، ترجمه ملیحه آشتیانی و محمد یمنی دوزی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی

بهرامی کمیل، نظام (۱۳۸۸)، نظریه رسانه (جامعه‌شناسی ارتباطات)، تهران: نشر کویر

سلیمی، علی؛ داوری، محمد، (۱۳۹۶)، جامعه شناسی کجروی، چاپ ششم، قم: انتشارات پژوهشگاه حوزه و دانشگاه

فیلک، اووه (۱۳۹۱)، درامدی بر روش تحقیق کیفی، ترجمه هادی جلیلی، چاپ پنجم، تهران: نشرنی

مومنی راد، احمد و دیگران (۱۳۹۲)، تحلیل محتوای کیفی در آیین پژوهش: ماهیت، مرحال و اعتبار نتایج، فصلنامه اندازه‌گیری تربیتی، شماره ۱۴، سال چهارم

هولستی، ال. آر (۱۳۷۳)، تحلیل محتوا در علوم اجتماعی و انسانی، ترجمه نادر سالارزاده، تهران، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی

Bakhtin, M (1984) Rabelais and this World. Bloomington: Indiana University Press

Bakhtin, M M (1986) Speech Genres and Other Late Essays, Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail (1973) Problems of Dostoevsky’s Poetics, Michigan: Ann Arbor Press

Berger, Peter and Thomas luckmann (1966), The Social Construction of Reality, A Treatise in the Sociology of Knowledge, Penguin Books

Bristol, M. (1985) Carnival and Theatre, New York: Methuen. Burgess, Anthony [1962] (1996) A Clockwork Orange, London: Penguin.

Cole F.L. (1988). Content analysis: process and application. Clinical Nurse Specialist 2(1), 53–57.

Ferrell, J (2007) ‘For a ruthless cultural criticism of everything existing’, Crime, Media, Culture 3(1): 91–100

Femenia, David (2008), HEALING HUMILIATION and THE NEED FOR REVENGE, available at: www.humiliationstudies.com

Forter, Gregory, (1995), Criminal Pleasures, Pleasurable Crime, Penn State University Press, Vol. 29, No. 3, pp. 423-440

Hall, S. & Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J. and Roberts, B. (1978) Policing the Crisis. London, Macmillan.

Harwood T.G. & Garry T. (2003). An overview of content analysis. The Marketing Review 3, 479–498.

Hebdige , D (1979),subculture: The Meaning of Style, London: Methuen

Meiera, Robert F. and Terance D. Miethe (1993), Understanding Theories of Criminal Victimization, crime and Justice journal, volume 17

- Muenster, Bettina and David lotto (2010) , the social psychology of humiliation and revenge: the Origins of the fundamentalist mindset, in The Fundamentalist Mindset: Psychological Perspectives on Religion, Violence and history.

Pesedee, Mike (2009), Cultural Criminology and carnival of crime, Routledge Publication

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی