



نقد اجتماعی و فرم به بهانه «پارازیت»

نوشته: اردوان تراکمه-کیانوش اخباری

خیلی صریح و مشخص می‌خواهیم به نکاتی درباره واپسین فیلم بونگ جو هو به نام *پارازیت* (Parasite ۲۰۱۹) اشاره کنیم که برخی از آن‌ها در نوشته‌های داخلی و خارجی مغفول مانده و برخی از آن‌ها نیز، بخصوص در تحلیل‌های خارجی پیش از این بیان شده ولی نیاز به بازگویی آن‌ها در متن پیش رو بوده است؛ فیلمی که طی یکسال گذشته توانسته بیشترین توجهات را به خود جلب کند و به بحث‌های گوناگون و متخصصی دامن بزند. این متن می‌کوشد خود را بر پایه‌ی شیوه‌های منحصراً سینماتوگرافیک، از میزان‌سن گرفته تا موضعی که دوربین اتخاذ می‌کند، استوار کند و البته بر عناصر روایی نیز انگشت بگذارد. اما لازم است برای وضوح بیشترِ مواضع و تصمیمات این متن، تکلیفمان را با یک سری از واژه‌ها و تعبیر روشن کنیم. به طور مثال وقتی از عناصر روایی حرف می‌زنیم منظورمان این تحلیل‌های آلامدی نیست که مدام بر ساختارهای سیدفیلدی یا تعاریف و صورت‌بندی‌های رابرت مک‌کی و دیگران تأکید می‌کنند و نمی‌دانند که کارکرد آن‌ها، در خدمت نگارش است نه نقد؛ یا شاید کمی لازم باشد درباره مفهوم خود نقد یا آن چه ما در اینجا از نقد مد نظر داریم توضیحی بدهیم؛ اینکه تلاش کرده‌ایم تا پایه‌های این نقد را بر عناصر منحصراً سینماتوگرافیک استوار سازیم و چیزی را از بیرون به خورد فیلم و مخاطبینش ندهیم؛ ایده‌آل‌های ذهنی و تفاسیر فرامنتی را کنار بگذاریم و تنها به یاری تحلیل فرمال فیلم، از درون، تفسیری دقیق و روشن از فیلم ارائه دهیم.

هدف فیلم نقد اجتماعی، «عیان کردن» است

کار نقد، عیان کردن^۱ یا افشاگری^۲ است. مارکس در نامه‌ای به روگه در سپتامبر ۱۸۴۳ می‌نویسد: «پس شعار ما باید این باشد: اصلاح آگاهی نه توسط اصول جزمی، بلکه به یاری تجزیه و تحلیل آگاهی رازورزانه که برای خودش هم ناروشن است، خواه به صورت مذهبی درآید خواه به صورت سیاسی»^۳. طرفه آنکه مارکس در اینجا صفت «unklar» (ناروشن یا به عبارتی تاریک و مبهم) را به کار می‌برد که تأکید بر فعل «erklären» دارد و این فعل را در بندی که بلافاصله بعد از آن می‌آید به کار برده است، و باید به معنای «ایضاح»^۴ و «تصریح»^۵ فهمیده شود و نه «تشریح»^۶. مارکس معنای این ایضاح را صریحاً در پایان نامه بازگو می‌کند: «می‌توانیم مرام نشریه‌امان را در یک کلمه خلاصه کنیم: فهم درونی (فلسفه انتقادی) مبارزات و آرزوهای این عصر». زبده‌ی بیان مارکس این است که هدف نقد، آگاهی یافتن از طریق ایضاح است و همین ایضاح چیزی را تولید می‌کند که مارکس آن را «فهم درونی»^۷ می‌نامد، به عبارت دیگر فهمی که خود از خود و از طریق خود به دست می‌آورد. مسئله این است که بازیگران اجتماعی از طریق نقد اجتماعی به مثابه نقد فلسفی، در ایجاد این فهم از خودشان، از آنچه هستند، از آنچه می‌خواهند باشند، از آنچه انجام می‌دهند و از آنچه که انجام می‌دهند برای چیزی که می‌خواهند باشند، سهمیم شوند. در بند پایانی نامه ما می‌فهمیم که «erklären»، «ایضاح» یا «تصریح» با داشتن معنای بازشناختن کامل می‌شود: «بشریت برای آمرزیده‌شدن گناهانش تنها نیاز دارد بپذیرد/بفهمد که [این گناهان] برای چه هستند». بنابراین از منظر مارکس مسئله این است که از طریق نقد یا به یاری نقد اجتماعی، خود بازیگران اجتماعی موفق به «بازشناختن» (reconnaitre به معنای پذیرفتن) آنچه تا به حال بوده‌اند و «بازشناختن» (reconnaitre این بار به معنای فهمیدن) آنچه که متضمن بودنشان است می‌شوند، به عبارت دیگر بازشناسی آنچه می‌خواهند باشند و آن کاری که می‌توانند برای این دگرگون‌شدن انجام دهند. فهم مارکس از نقد اجتماعی توسط آکسل هونت تحت عنوان «نقد بازسازانه» صورت‌بندی می‌شود که روبین چلیکاتس آن را به شیوه‌ای روشن و دقیق تعریف کرده است: «نقد بازسازانه، معیارهای هنجاری نقد را از

بیرون به مخاطبینش تحویل نمی‌دهد، بلکه برعکس می‌کوشد آن معیارها را بر اساس ساختارهای هنجاریِ مختصِ روال‌هایی^{□□□□} به‌روراند که به یک سیاق اجتماعیِ معین قوام می‌بخشند - به بیان دقیق‌تر: بر اساس هنجارها، ارزش‌ها، خود-تفسیری‌ها، انتظارات و الهاماتی که با آن روال‌ها پیوند دارند. در نتیجه، بازسازی تلاشی برای آشکارکردن یک محتوای هنجاریِ پنهان است»^{□□}.

اگر نقد اجتماعی در سینما معنایی داشته باشد، نمی‌تواند معنایش جز این باشد: تولید فهم کامل و کسب آگاهی، از طریق ایضاحی که انتظارات و محتواهای هنجاریِ موجود در این روال‌ها را عیان می‌کند. اما همانگونه که نقد اجتماعی معیارهای هنجاریِ خود را بر اعمال بازیگران پایه‌گذاری نمی‌کند، بدیهی است که نمی‌تواند معنای نقد را از بیرون به سینما وصله کند. در بحث از نقد اجتماعی به سادگی روشن است که سینما نخستین مکان برای شرح و بسط این مفهوم و این شیوه از نقد نبود اما این امر هرگز مانع نمی‌شود که سینما نتواند در نقدی از جامعه سهیم باشد، بدین معنا که سینما می‌تواند در اعمال نقادانه (با تأکید بر آن‌ها، با تقویت و گسترش آن‌ها، با پخش و انتشار آن‌ها، و گاه شاید با تحریک آن‌ها) که بازیگران اجتماعی در پیش می‌گیرند شریک شود، اما آن را با توسل به روش‌هایی انجام می‌دهد که مختص خودش است و نه روش‌هایی که از تئوری یا فلسفه اجتماعی برآمده است. معنای نقد در عمل عیان کردن وضعیت‌ها و/یا فرایندهای اجتماعی نهفته است و برای کسانی که این وضعیت‌ها و فرایندها را کشف و/یا زندگی می‌کنند پیامدهای آسیب‌شناختی دارد، پیامدهایی که شامل تشویش‌ها، رنج‌ها و اختلالات می‌شود. نقد، مشتمل بر ابراز و افشای چنین وضعیت‌ها و فرایندهایی است زیرا این وضعیت‌ها و فرایندها با گذران زندگی اجتماعی که می‌تواند برای انسان رضایت‌بخش باشد ناسازگار هستند. یک دسته از فیلم‌ها می‌توانند به طور کامل یک داستان اجتماعی را روایت کنند اما این کار را با آن روش‌ها و با توسل به شیوه‌های سینماتوگرافیکی انجام نمی‌دهند که می‌تواند چنین داستانی را آگاهانه در خدمت یک نقد اجتماعی قرار دهد. باید گفت که علت بنیادین یکی ندانستن «فیلم اجتماعی» و «نقد اجتماعی» این است که فیلم اجتماعی با محتوای اجتماعی تعریف می‌شود (درحالی‌که نقد،

فرم‌پردازی این محتوا را برجسته می‌سازد) و خطا نخواهد بود اگر فرض کنیم که در معنای گسترده فیلمی وجود ندارد که محتوایش به هر صورتی اجتماعی نباشد- به قسمی که همه فیلم‌ها به این معنا یک فیلم اجتماعی هستند. اما بسیار نادر هستند فیلم‌هایی که نقد اجتماعی را تحقق می‌بخشند یا فیلم‌هایی که به سادگی چیزی درباره یا پیرامون جامعه نمی‌گویند بلکه آن را به شیوه‌ای که معنای نقد اجتماعی را دربرگیرد بیان می‌دارند. فیلم *پارزیت* از آن دسته فیلم‌هایی است که نقد اجتماعی را بدین سان تحقق می‌بخشد.

به تاسی از روشی که فرانک فیسباخ در کتاب *نقد اجتماعی در سینما* به کار می‌بندد «نه می‌خواهیم فیلم‌ها را در پرتو نقد اجتماعی تفسیر کنیم و نه بر مبنای نقد اجتماعی: می‌خواهیم نشان دهیم که سینما خودش نقد اجتماعی را به کار می‌گیرد یا به عبارتی دیگر این خود فیلم‌ها هستند که فرم‌های گوناگون نقد اجتماعی را محقق می‌کنند»^{۱۱}.

کنش خشونت‌بار: مفری برای خلاصی از رنج اجتماعی

«رنج» اجتماعی یکی از پیامدهای نابسامانی‌ها و اختلالاتی^{۱۲} است که در نظم اجتماعی وجود دارد و در فیلم نقد اجتماعی مرکزیت می‌یابد؛ در این فیلم‌ها رنج تا جایی پیش می‌رود که دیگر تحمل‌ناپذیر می‌شود و امکان خود بقاء را از بنیاد تهدید می‌کند. در نتیجه، پرسوناژها با یک راه چاره دست و پنجه نرم می‌کنند: یا باید از پا بیفتند، در هم بشکنند و نیست و نابود شوند یا از طریق یک کنش غایی «رنج» را به «خشونت» تغییرشکل و تغییرجهت دهند. از فیلم‌های اتوره اسکولا و دیگر فیلمسازان ایتالیایی دهه ۷۰ گرفته تا فیلم *تشریفات شابرول*، *راننده تاکسی* اسکورسیسی یا *پول برسون*، شاهدیم که این فیلم‌ها هیچ راه حلی به جز کنشی تماماً خشونت‌بار ارائه نمی‌کنند و هیچ چشم‌اندازی در جهت تغییرشکل روابط اجتماعی نمی‌گشایند. اما دلیلش این است که این فیلم‌ها و مؤلفانشان از هر نوع توهمی در مورد چنین «راه حل»ی امتناع می‌ورزند و خود و تماشاگران‌شان را با آن تغذیه نمی‌کنند: آن‌ها تحت سلطه‌گانی را به نمایش می‌گذارند که در جستجوی راه حلی برای *زنده‌مانی* هستند و آن را در بکار بستن خشونتی می‌یابند که وسعت و شدت آن به میزان رنجی است که پیش از این کشیده و

هنوز می‌کشند. حتی برخی از این فیلم‌ها تصویر زنده و موهنی از این تحت‌سلطه‌گان نشان می‌دهند و همچنین می‌بینیم که بسیاری از آن‌ها نمونه‌ی تیپیک لمپن پرولتاریا یا اراذل و اوباش هستند. شاهد آنکه پرسوناژ ساندرین بونر در *تشریفات* یا نینو مانفردی در *کریه*، کثیف و بد کاملاً از تمثال والای قهرمان پرولتاریا دور هستند! اما این غرامت‌گریزناپذیر امتناع این سینه‌آست‌ها از قهرمان‌سازی تحت‌سلطه‌گان است. آن‌ها قهرمان نیستند و ادعای آن را نیز ندارند: نمی‌خواهند جهان را نجات دهند بلکه می‌خواهند فقط خودشان و زندگی‌اشان را نجات دهند. کار بزرگ فیلم *آتوره اسکولا* در نشان دادن این است که تنها سلطه‌گران نیستند که طفیلی اجتماعی را بر تحت‌سلطه‌گان اعمال می‌کنند بلکه خود تحت‌سلطه‌گان نیز همین کار را با تحت‌سلطه‌گان دیگر می‌کنند: این است دلیل حذف فیزیکی نینو مانفردی توسط همسر و فرزندانش در *کریه*، کثیف و بد؛ زیرا این حذف فیزیکی صرفاً به آن‌ها اجازه می‌دهد که به زندگی‌اشان ادامه دهند.

آنچه در شخصیت‌های فرودست فیلم *پارازیت* می‌بینیم موردی از همین دست است. آن‌ها نه مصلح اجتماعی‌اند نه لزوماً قرار است بنا به توهم عده‌ای، به آگاهی سیاسی و اجتماعی برسند. آنچه نصیب شخصیت‌های درون فیلم‌ها می‌شود لزوماً نصیب تماشاگران نمی‌شود و بالعکس. بدین معنا که این شخصیت درون فیلم نیست که باید به آگاهی برسد-اگرچه این شکل هم وجود دارد- بلکه این فیلم است که از طریق ساز و کار نقد اجتماعی این آگاهی را به تماشاگرانش می‌دهد. در *پول برسون* آنچه در پایان نصیب ایون می‌شود رستگاری است اما آنچه نصیب تماشاگر می‌شود آگاهی از اختلالات اجتماعی، تضاد طبقاتی و حکمفرمایی قانون سود و پول است و پیامدهایی که در زیست انسانی دارد. برسون دست به *افشاگری* می‌زند و این افشاگری اجتماعی و در نتیجه سیاسی هسته‌ی ماتریالیستی سینمای برسون است که اغلب نادیده گرفته می‌شود. او از طریق سینما پرسوناژهای خودش را رستگار می‌کند و می‌داند با آن‌ها چه کند؛ این همان غرامتی است که پیش از این گفتیم یک سینه‌آست باید بپردازد: او ناگزیر، باید پرسوناژش را قربانی کند تا از این طریق دست به عیان کردن بزند.

خانواده‌ی فیلم *پارزیت* بر همین سیاق، قهرمان نیستند، هرکسی^{□□□}‌هایی هستند که یک تخیل را محقق می‌کنند، خود را از فلاکتشان خارج می‌کنند و این کار را بدون هیچ عذاب وجدانی می‌کنند. پرسوناژهایی که حیات اجتماعی‌اشان نتیجه زندگی انگل‌وار دیگرانی است که از فلاکت آن‌ها تغذیه می‌کنند نباید هم وجدانشان معذب شود. اینجا حقیقتاً هیچ آموزه‌ی اخلاقی محلی از اعراب ندارد. آن‌ها اگرچه قربانی این وضعیت می‌شوند اما نمی‌خواهند نقش قربانیان را بازی کنند و تا حدّ غایی کنش خود پیش می‌روند. بونگ جو هو پا به پای پرسوناژهایش در این تصاحب و تسخیر مکان و در این فرآیند از آن خود کردن آن چه از من سلب شده است، پیش می‌رود و از طریق دکوپاژ، مونتاژ و میزان‌سن ما را به همدلی با پرسوناژهایش وامی‌دارد که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

داستان سقوط

شاید بتوان *پارزیت* را نوعی *داستان سقوط* نامید. آن هم سقوطی مداوم و ابدی در نظام‌های طبقاتی و تلاش‌های در نهایت عبث و بیهوده فرودستان برای ترقی در «پله»‌های «پیشرفت» در سرمایه‌داری معاصر کره جنوبی. شاید به همین خاطر است که ایماژ «پله»‌ها به شکل یک موتیف در تقریباً سراسر فیلم نقشی مهم و کلیدی دارد، حتی در پشبرد روایت. پله‌ها در *پارزیت* به خوبی نشانگر سقوط مدام و گاه بالا رفتن‌های مشقت‌بار خانواده فرودست (خانواده کیم) فیلم است، تمهیدی در میزانسن که منطق حرکتی دوربین را هم با خود همراه کرده است، دوربینی که چه در پلان آغازین فیلم و یا در برخی سکانس‌های دیگر، حرکتی عمودی از بالا به پایین^{□□□□} دارد و به نوعی «سقوط» می‌کند و بدین طریق موضع خود را در قبال توزیع طبقاتی مکان‌ها تثبیت می‌کند. دوربین همواره پایین می‌آید و نقطه نگاه^{□□□} بیرون‌ماندگان از شهر را تصاحب می‌کند، بیرون‌ماندگانی که دیگر حتی روی زمین نیز قرار ندارند و خانه‌های آن‌ها در انباری‌ها و خانه‌های زیرزمینی است. بنابراین سطح نگاه آن‌ها در خانه (و دوربین) همسطح زمین می‌شود و در این سطح زیرین و بینابینی میان زمین و هسته پنهان زیرین آن، زاویه دیدی انتقادی برای دوربین شکل می‌گیرد که به میانجی‌اش می‌توان جامع‌ترین قاب‌ها را به شکل مجاز مرسل از وضعیت حقیقی کره

جنوبی معاصر ثبت کرد، وضعیتی که پیامد رشد و توسعه سرمایه‌داری جهانی در آن کشور است، که همان وضعیت تقریباً تمام جهان است، دنیایی در هم تنیده از سرمایه‌داری جهانی شده متأخر که پیامد عالمگیرش همان رنجی است که در پارازیت بر شخصیت‌ها تحمیل می‌شود.

در این زاویه دید بینابینی وقایعی چون ادرار آن عابر مست یا باران سیل‌آسا و سمپاشی سوسک‌ها رخ می‌دهد که همگی دال بر موقعیت بیرونی فقرا در نظام شهری است. «سوسک»‌هایی زیرزمینی که تنها با زیستی انگل‌وار امکان حیات می‌یابند چرا که خود پیامد سیستم انگلی سرمایه‌داری معاصر هستند و به این معنا می‌توان نگاهی دوباره داشت به طیفی از پلان‌های این فیلم از خیابان منتهی به پایین قاب در حوالی خانه خانواده کیم تا از پله پایین‌رفتن‌ها در خانه‌ی زوج ثروتمند (خانواده پارک) که همگی بیانگر «سقوط» مدام خانواده کیم در وضعیت است؛ حتی در خود خانه ثروتمندان نیز در نهایت به زیرزمین مخفی و مخوف خانه می‌روند و در آنجا گیر می‌کنند. این سقوط و بیرون‌ماندگی منجر به موقعیت «فراری» یا «مخفی» همچون تقدیر محتوم اخلال‌گران (یا همان معنای دیگر پارازیت) در وضعیت می‌شود. از سویی دیگر فیلم «زنجیره اصلی» معنایی خود را که قوام دهنده نظام فرمال فیلم است بر «مبارزه طبقاتی» بارگذاری می‌کند تا بتواند امر واقعی مناسبات حاکم را تشریح کرده و عیان سازد. همانطور که پیش از این گفتیم ردپای این تنش/تضاد طبقاتی را به خوبی می‌توان در زبان سینماتوگرافیک فیلم نیز پیگیری و ردیابی کرد، به طور مثال در میزآن‌سن‌ها و قاب‌بندی‌های بونگ جون هو اغلب خطی یا اجزایی از وسایل خانه و یا صرفاً خطوط هندسی، فقیر را در قابی از غنی جدا کرده و از تمایز بنیادین آن‌ها خبر می‌دهد که در کل، فرم فیلم را همچون رسوب محتوای «مبارزه طبقاتی» نشان‌دار می‌کند.

در دقیقه چهارده فیلم وقتی خدمتکار خانه می‌خواهد معلم زبان جدید را به زن صاحب‌خانه معرفی کند ما شاهد لانگ‌شات‌ی هستیم که در آن قاب با خطی که انگار شیار پنجره است به دو قسمت غیر مساوی تقسیم شده: در سمت راست قاب، زن ثروتمند را شاهدیم که روی میز صبحانه‌اش در حیاط خوابش برده و در سمت چپ قاب، زن خدمتکار و کیم قرار گرفته‌اند که

دوربین و میزانشن اینجا به خوبی بر تضاد این دو طبقه در یک قاب تأکید می‌کنند. در دو پلان بعدی وقتی که کیم با زن ثروتمند در حال مذاکره برای قبول کار است باز هم این تمهید فرمال را شاهدیم، در یک جا مدیوم شانی از هر دوی آن‌ها داریم که باز هم این بار خط یخچال قاب را دو نیم کرده و دو کاراکتر (فقیر و غنی) به واسطه یک خط عمودی از هم جدا شده‌اند؛ یا در جایی دیگر، پدر کیم به محل کار مرد ثروتمند (آقای پارک) می‌رود تا راننده جدید پارک شود، در آن جا هم باز خط عمودی شیار شیشه‌ی اتاق پارک، او را از پدر کیم در قاب جدا می‌کند. این تکنیک سیاسی و فرمال در سکانس جشن پایانی که منجر به قتل پارک و خواهر کیم می‌شود سویه جالبی به خود می‌گیرد: در دقیقه صد و پنج فیلم، کلوزآپی از کیم می‌بینیم که سرش را به شیشه‌ی روبرو تکیه داده و بازتاب تصویرش در شیشه پیدا است؛ در اینجا خود کیم به واسطه همان تمهید دوباره شده است، بین خود واقعی و فرودستاش و بازتابش در شیشه که گویی رؤیای ثروتمند شدن او است؛ در اینجا هم خطی در پنجره، کیم را از بازتابش در شیشه جدا کرده و این شکاف طبقاتی را - فرودست بودن و رؤیای ثروتمند شدن - در کیم درونی می‌کند.

از سویی دیگر، عیان‌سازی آشکار فیلم مربوط به «واسازی» تصویر ایدئولوژیک حاکم بر نظم اجتماعی موجود است که همان کلیشه مسیر آسان طبقات پایینی برای رسیدن به بالا و بالایی‌ها با «کار» و «تلاش» و «تیز هوشی» بیشتر در «قاپیدن» فرصت‌ها ست و قرار است این توهم را القا کند که همواره این امکان وجود دارد که جای بالایی‌ها را بگیرد. فیلم به شیوه‌های مختلفی این تصویر را از درون دچار لکننت می‌کند، از کم‌دی سیاهش که در آن پدر کیم هرچقدر هم به خانه پولدارها برود و پول زیادی کسب کند باز هم «بوی مترو» می‌دهد، بویی که داغ ننگِ پایین‌بودن را بر خود دارد (ایده‌ای که به شکلی آخرالزمانی در برف‌شکن²² پرداخت شده بود)؛ یا حتی در قاب‌بندی و زاویه دوربین هم این بر هم خوردن توازن طبقاتی را شاهدیم.

پارازیت به سبک و سیاق سینمای موج نو کره با تکیه بر زندگی شهری و حلقه پنهان این سامان شهری که همان شکاف و تضاد بین فقیر و غنی است، و با عیان سازی امر پنهان وضعیت، به نقدی اجتماعی بدل می‌شود که می‌تواند تصویر ایدئولوژی غالب را «واسازی» کند؛ بهترین نمود این امر را در پایان فیلم می‌بینیم، هنگامی که پسر خانواده رؤیای ثروتمند شدن و خریدن آن خانه را در سر می‌پروراند تا بتواند پدر خود را از زیر زمین نجات دهد، تصویری خیالی و عبث که ریشه در مناسبات سرمایه‌دارانه زندگی معاصر دارد و ما می‌دانیم رؤیایی است که هرگز امکان تحققش وجود ندارد. به این ترتیب فیلم به ما نشان می‌دهد که در این بن‌بست معنایی و سیاه فرودستان در زندگی معاصر، تنها راه نه بالا رفتن از «پله»های ترقی خود سیستم، بلکه برهم زدن خود مناسبات حاکم بر وضعیت است، نتیجه گیری‌ای که فیلم آن را شاید به مخاطبان خود واگذار می‌کند. پس یکسر خطا خواهد بود که توقع داشته باشیم پرسوناژ پسر از خلال رنج‌ها و مصائبی که پشت سر می‌گذارد به ناچار باید به آگاهی از وضعیت دست یابد و به جای تخیل پوچ و توخالی پولدارشدن، رؤیای برجیده‌شدن طبقات را ببیند یا علیه وضع موجود دست به پیکار بزند. به قول فیشباخ: «...تمرکز فیلم بر یک یا چند قربانی عنصری اساسی است که اجازه می‌دهد کارکرد نقد اجتماعی محقق شود، زیرا بدواً قسمی هم‌ذات‌پنداری تماشاگر با پرسوناژ مرکزی فیلم را امکان‌پذیر می‌سازد: این هم‌ذات‌پنداری می‌تواند برآمده از همدردی یا مبتنی بر احساس طغیان یا نافرمانی در مواجهه با وضعیتی ناپذیرفتنی باشد یا حتی میان مردم جامعه و پرسوناژ فیلم صرفاً رابطه‌ای [از جنس] بازشناسی برقرار سازد»^{۱۱۱۱}. بر همین اساس است که ژان مارک لوراتو در کتاب سینما، اسپاگتی، طبقه کارگر و مهاجرت بر این نکته تأکید می‌کند که فیلمی مانند نان و شکلات ساخته فرانکو بروزاتی در فستیوال لورن سال ۱۹۷۴ که بسیاری از تماشاگران آن کارگران مهاجر بودند، به یک فیلم کالت بدل می‌شود. لوراتو بر این باور است که عموم مردمی که در فستیوال لورن بودند خودشان را در پرسوناژی که نینو مانفردی آن را بازی می‌کرد بازمی‌شناختند، حتی اگر این بازشناسی صرفاً معطوف به جسم و ظاهر پرسوناژ باشد و بر مبنای این بازشناسی و از طریق هم‌ذات‌پنداری، در مصائب و رنج‌های پرسوناژ پیشخدمت ایتالیایی مهاجر به سوئیس سهیم می‌شدند.

پس یکی از تمثال‌های نقد اجتماعی در سینما همین تمثال ضعیف، قربانی، حاشیه‌ای یا طردشده‌ای است که مفردی برای خروج از وضعیت نمی‌یابد، زیرا ناتوان‌تر از آن است که بساط نظم اجتماعی موجود را برچیند یا از طرق منطقی-عقلانی با وضعیت مواجه شود. بر این اساس، آنچه در اینجا حائز اهمیت است بازشناسی (به معنای پذیرفتن و فهمیدن) آن چیزی است که پرسوناژهای فیلم انجام می‌دهند و از این طریق به فهم درونی رسیدن، و نه الصاق کردن ایده‌های خیالی و به ظاهر انقلابی بر فیلم.

نمونه‌ی دیگری برای نشان دادن پیوند مابین فرم و زنجیره معنایی فیلم، پلان درازکش پیش‌رفتن پدر خانواده‌ی کیم در خانه ثروتمندان است که خود را همچون سوسکی باید در سکوت به پله‌ها برساند تا در دیدرس زوج ثروتمند که مشغول دیدن فرزندشان هستند قرار نگیرد؛ در اینجا دوربین با ارجاع به پلان‌های خانه‌ی کیم، زاویه‌های سوسک را اختیار می‌کند و از پایین و نزدیک به صورت پدر خانواده قاب خود را شکل می‌دهد؛ در عمق بالای سمت راست قاب، بر کاناپه راحتی زوج ثروتمند در آغوش یکدیگرند و با وجود محو بودن، تسلط محتوم خود را بر کاراکتر پدر فقیر نشان می‌دهند. سپس تصویر در نهایت بعد از چند رفت و برگشت مونتاژی بین زاویه‌های مختلف از زوج ثروتمند -فرزند در چادر سرخپوستی و پدر فقیر بی‌تحرك بر کف زمین کات می‌خورد به زاویه عمود از بالا که شاهد پاهای پدر فقیر هستیم که خود را روی زمین می‌کشد و از قاب خارج می‌شود که باز هم موقعیت هندسی تحت سلطه‌ای از پدر فقیر در قاب خود می‌سازد. در نهایت چند پلان بعد یکی از شمایل‌های فیلم را می‌بینیم که تصویری فشرده از تمام جهان معنایی خود فیلم و در نهایت به این اعتبار کره جنوبی معاصر است: اکستریم لانگ شاتی از دیواری خاکستری و بی روح که خطی مورب از بالا آن را به شکل قطری به پایین شکاف داده است، خطی که در واقع پله‌هایی است که به سمت پایین می‌رود. پله‌ها در این پلان همچون در تمام فیلم نشانی است از غلبه معماری بر پرسوناژها، پرسوناژهایی که همواره در تضاد با و محبوس در معماری اطراف خود هستند. این سوییچ سوپرکتیو اثر که در آن جهان معماری و میزآن‌سن‌ها به بازتابی از ذهنیت خود پرسوناژ بدل می‌شود، ریشه در طیفی گسترده از فیلم‌های

آنتونیونی تا هیچکاک دارد. معماری مدرن شهری، چه در زاغه‌ها، خانه‌های زیرزمینی، کمپ سیل‌زدگان و چه در خانه‌های ویلایی و لوکس بورژوازی شهری در پارزیت، همواره همچون زندان و مزاحمی برای پرسوناژها فرض می‌شوند، مکان‌هایی بسته، بی‌روزنه و خالی که گویی بازتاب ذهنیت خود پرسوناژهای درون فیلم است و بونگ جو هو از طریق معماری مدرن شهری، سنوگرافی جامعه طبقاتی را مرئی می‌کند.

در پایان، بحث خود را با نقل قولی از بیونگ چول هان خاتمه می‌دهیم:

«در شروع بحران آسیا، کره جنوبی دچار شوک شد و از پا افتاد. بعد بانک جهانی از راه رسید و تضمین وام به کره داد. برای دریافت این وام‌ها دولت در مقابل اعتراضات مردمی می‌بایست از ابزار خشونت برای پیشبرد برنامه‌های نئولیبرالی استفاده می‌کرد. این قدرت سرکوبگر قدرتی است که سعی می‌کند به ثبات برسد و معمولاً نتیجه‌اش خشونت است. هر چند این قدرت در حال ثبات را می‌بایست با قدرتی که باعث حفظ نظام است متفاوت دانست، قدرتی که در رژیم نئولیبرال حتی مدعی آزادی است. برای نایومی کلاین وضعیت شوک اجتماعی بعد از فاجعه‌ها رخ می‌دهد؛ مثل بحران مالی در کره جنوبی یا در یونان؛ همین باعث ایجاد فرصتی است تا به شکلی خشن جامعه را دچار دوباره‌برنامه‌ریزی ریشه‌ای/رادیکال کرد. امروز دیگر تقریباً هیچ خبری از اعتراض در کره جنوبی نیست. در عوض کانفورمیسم/سازش‌کاری و اجماع نظری گسترده در فضا غالب است، در کنارش شما افسردگی و روان‌فروودگی را هم در این جامعه دارید. امروزه کره جنوبی بالاترین نرخ خودکشی در جهان را دارد. مردم عوض اینکه خواهان تغییر اجتماعی شوند نسبت به خودشان رفتار خشونت‌آمیز دارند. پرخاشگری‌ای رو به بیرون که نتیجه‌اش به انقلاب ختم می‌شود جایش را به پرخاشگری سرخود (auto-aggression) داده است» □□□□.

-
- i mettre au jour
ii dénonciation
iii Franck Fischbach, Marx, philosophie, op. cit. , p. 42-46.
iv clarifier
v rendre claire
vi expliquer
vii auto-compréhension
viii pratiques
ix R.Celikates, Kritik als soziale Praxis. Gesellschaftliche selbstverständigung und kritische Theorie, Frankfurt a. M., Institut für Sozialforschung-Campus Verlag, 2009, p. 187.
x F.Fischbach, *la critique sociale au cinéma*, librairie philosophique J.Vrin, 2012, p 120.
xi parasites
xii everybody
xiii pedestal down
xiv point of view
xv Snowpiercer, Bong Joon-ho, 2013
xvi reconnaissance
xvii F.Fischbach, *la critique sociale au cinéma*, librairie philosophique J.Vrin, 2012, p 96-97.

چرا امروز دیگر انقلاب ممکن نیست؟، بیونگ چول هان، ترجمه آراز بارسقیان