

از اینجا تا ابدیت: هجوم و متافیزیک استبداد

برنا حدیقی

در مواجهه با فیلم‌های **شهرام مگری**، شاید اصلی‌ترین نکته‌ای که عموم تماشاچی‌ها به شکلی بی‌واسطه با آن مواجه خواهند شد، حسی از تکرار باشد. تکرار الگوها، فرمول‌ها و تکنیک‌هایی که بسط و گسترش‌شان، فیلم به فیلم، از فیلم کوتاه به فیلم بلند و از فیلم سیاه و سفید به فیلم رنگی، می‌تواند نشان از پافشاری عامدانه و معنادار فیلمساز باشد در جهت عینیت بخشیدن به ذهنیت او و ارائه‌ی جهان بینی منحصر به فردش. همین اصرار در استفاده از مؤلفه‌های روایی و بصری مشترک در فیلم‌ها، سبب شد که خود فیلم، زاویه‌ی ورود به بررسی آن را در متن پیش رو بگشاید. بررسی‌ای که تلاش می‌کنم آن را در چارچوب تحلیل فرمال فیلم محقق کنم.

تا جایی که به خود مقوله‌ی فیلم بازمی‌گردد، اولین مؤلفه در بحث درباره‌ی فرم، تم یا جوهره‌ی متنی فیلم است. یعنی یک معنای انتزاعی. برای مثال، لزوماً تم و ایده‌ی مرکزی و بنیادین هر فیلم، آن چیزی نیست که از خلال دیالوگ‌ها و داستان و روایت قابل ردیابی باشد. در رابطه با شناسایی تم اصلی هر فیلم، قوی‌ترین، اصیل‌ترین و معتبرترین ایده، ایده‌ای است که دارای ساختاری است که بیشترین تعداد عناصر موجود در فیلم ذیل آن قابل توضیح و تفسیر هستند. به این ترتیب، هرچه تعداد عناصری که با سیستم معنایی ما به‌عنوان تم تطابق بیشتری داشته باشد، معنای ما به تم واقعی فیلم نزدیک‌تر است و اصالت و قدرت بیشتری دارد.

مؤلفه‌ی دوم تکنیک است که در بسیاری اوقات، متأثر از نقد فرمالیستی نظریه پردازان روس، فرم، تقریباً هم‌ارز و معادل همین تکنیک در نظر گرفته می‌شود. یعنی همان مجموعه‌ای از شگردها در فیلم. برای مثال شکل روایتی فیلم، زوایای دوربین، اندازه‌ی نماها، میزان حرکت دوربین، نحوه‌ی مونتاژ و مواردی از این دست. اما معادل فرض کردن دو مفهوم فرم و تکنیک، تقلیل فرم است به مجموعه‌ای کاملاً فیزیکی و پلاستیک که ابژکتیو هستند. اما دست‌کم در سنت فلسفی تحلیل فرم، فرم چیزی متفاوت از تکنیک است و اساساً قدرت استتیک‌ی اثر هنری تبدیل همین تکنیک‌ها به فرم است. به این ترتیب، تکنیک‌هایی که می‌شود با دقت آن‌ها را از فیلم‌های فیلمسازان استخراج کرد و تفاوت‌های آن‌ها را با تکنیک‌های مشابه در فیلم‌های دیگر مشخص کرد نشان‌گر تمایزهای فرمال در فیلم‌های کارگردانان متفاوت نیست بلکه این تفاوت، نقطه‌ی شروع بحث فرم را ایجاد می‌کند و نه نفس خود آن را.

مؤلفه‌ی بعدی مفهوم سبک است. سبک را می‌توان مخرج مشترک تکنیک‌هایی در نظر گرفت که یک فیلمساز در طول دوران فیلمسازی‌اش از آن استفاده می‌کند. برای مثال، مگری تاهجوم سبکی ثابت و قابل پیش‌بینی دارد که در همه‌ی فیلم‌های او، صرف‌نظر از موضوع‌شان، تقریباً ثابت می‌ماند. سبکی مبتنی بر پرده‌های تکرارشونده در روایت و برداشت بلند در ساختمان بصری فیلم. در واقع، می‌توان مدعی شد که محتوا تأثیر اندکی بر سبک آثار مگری دارد. چرا که او

موضوعاتی را برگزیده که از پیش، قابل ارائه در سبک روایی و بصری مدنظر او باشند.

حال با تشریح و توضیح این مؤلفه‌ها می‌توان تعریفی را از فرم ارائه کرد. در واقع، فرم آن کلیتی است که از طریق دیالکتیک میان تم، تکنیک و سبک، عناصر درونی واگرا، و در ظاهر بی‌ارتباط اثر هنری را در خود و کنار هم جای می‌دهد و همچنین واجد مشخصه‌های بیرونی اثر نظیر پیوندهای تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و ... است که به شکل پس زمینه حضور دارند. از آن جایی که فرم تلاشی برای سامان بخشیدن به یک کلیت است، اولین چیزی است که در اثر هنری از نظر حسانی تجربه می‌کنیم. به همین علت، اولین واکنش عاطفی مخاطب نسبت به فیلم، واکنش به فرم آن فیلم است ولی از طرف دیگر، فرم آخرین جنبه‌ای است که از لحاظ عقلانی، درک می‌شود.

به این ترتیب، در مورد رابطه‌ی هنر با واقعیت بیرونی، فیلم سیاسی یا فیلم اجتماعی به هیچ وجه الزاماً به معنای فیلمی که محتوای سیاسی و اجتماعی داشته باشد نیست. به این معنی، وقتی ما راجع به فیلم سیاسی یا اساساً پیوند فیلم و سیاست صحبت می‌کنیم، مطلقاً به این مفهوم نیست که فیلم باید درباره‌ی موضوعی سیاسی باشد، و از طرف دیگر، اگر فیلم محتوای سیاسی داشته باشد به این معنا نیست که حتماً با سیاست و واقعیت بیرونی پیوند برقرار کرده است.

در ادامه، با بررسی جوانب مختلف فیلم‌هجوم، تلاش خواهیم کرد تا نشان دهیم که فیلم مکرری به واسطه‌ی فرم فیلمی سیاسی است و درباره‌ی مواجهه با استبداد. فیلمی که فرم، عنصر فعال یا سازنده‌اش است و درون مایه‌ی سیاسی آن وسیله‌ای است تا فرم از طریق آن عمل کند.

فیلم با این جملات شروع می‌شود: «سه سال از شروع تاریکی می‌گذرد و خورشید به بخشی از زمین نتابیده. برای جلوگیری از مهاجرت‌های غیرقانونی از تاریکی، همه جا را حصار کشیده‌اند. بیماری‌های زیادی شیوع پیدا کرده. اما یکی از بیماری‌ها برای مأموران اهمیت ویژه‌ای دارد. علی به جرم قتل دوستش سامان، در بازداشت پلیس است. او را برای بازسازی صحنه قتل به محل جنایت آورده‌اند.»

در نظر گرفتن دلالت‌های سیاسی برای کنار هم قرار گرفتن عبارت‌هایی نظیر «تاریکی»، «مهاجرت‌های غیرقانونی»، «حصار»، «شیوع بیماری»، «مأموران»، «قتل» و «بازداشت» شاید کارچندان مشکلی به نظر نرسد. از یک طرف به این علت که بسیاری از این عبارات‌ها از عناصر ثابت تشکیل دهنده‌ی آثار ادبی و هنری با محوریت جهان دیستوپیایی هستند که عموماً حاوی درون مایه‌های سیاسی مخالف‌خوانانه علیه استبداد بودند. از طرف دیگر، مخاطب فارسی زبان، چهار سال پس از تولید فیلم و در حال حاضر، بدون نیاز به تجربه‌ی آثار ادبی و هنری مشابه و به شکلی انضمامی و در سطح زندگی روزمره با بسیاری از عبارات‌های مطرح شده در جملات بالا درگیر است.

هجوم. داستان بازسازی صحنه‌ی قتل سامان به دست علی، روند ماجرا از ادعای جنایت تا کشف حقیقت و وقایع منتج این واقعه است. ساختاری که مکرری برای روایت این داستان انتخاب کرده توالی سه چرخه است. در چرخه‌ی اول، علی پس از کشتن سامان، با کمک تعدادی دیگر از هم‌تیمی‌هایش باید خواهر او نگار را نیز از پادراورد. به طوری که لحظه‌ی بازسازی قتل سامان، باید صحنه‌ی مرگ نگار باشد. در چرخه‌ی دوم، علی جای شهروز در چرخه‌ی اول را می‌گیرد و به احسان که در نقش او در چرخه‌ی اول قرار گرفته کمک می‌کند که نگار را بکشد. در چرخه‌ی سوم، علی با پذیرفتن نقشی جدید، پس از

فرو رفتن چاقو در قلب نگار، او را از نابودی نجات می‌دهد.

عوض شدن نقش علی در ماجرا در هر کدام از این چرخه‌ها، موجب این می‌شود که هر دور بدل به یک بازخوانی از واقعه شود که طی آن جوانب مختلفی از حقیقت بر بیننده روشن می‌شود. با عوض شدن نقش‌های کاراکترها در سه چرخه‌ی فیلم، متوجه می‌شویم که این مکانیزم، خود بخشی از یک روایت کلان‌تر است که در آن، تعدادی از کاراکترها، مانند شهروز و علی و احسان، با قرار گرفتن در سه نقش مختلف، هر سه چرخه را طی می‌کنند. با ایجاد تمایز در کاراکترهایی که تغییر نقش می‌دهند و آن‌هایی که در هر چرخه یک نقش ثابت ایفا می‌کنند، مگری در سطح اول، بر فردیت تأکید می‌کند و این مسئله را پیش می‌کشد که روایت فیلم تجربه‌ای فردی است. اما با تعدد کاراکترهایی که تغییر نقش می‌دهند، امر از پیش فردی را به تجربه‌ای جمعی تغییر ماهیت می‌دهد. گویی کنش فردی فیلم همزمان تجربه‌ای جمعی است.

پرسش مهم اما این است که چرا فیلم به این صورت روایت می‌شود؟ یعنی اگر ترتیب نقش‌ها در سه چرخه جابه‌جا می‌شد، فیلم از نظر ماهوی چه تغییری می‌کرد؟ برای پاسخ به این پرسش باید تقابل بنیادین فیلم را تحلیل کرد. با تکیه بر نوشته‌های ابتدایی فیلم و چرخه‌ی اول، ابتدا این‌طور به نظر می‌رسد که تقابل اصلی میان مأمورین و گروه حاضر در ورزشگاه است که در تلاش هستند تا در پشت صحنه‌ی نمایش (بازسازی وقایع قتل سامان)، نمایش دیگری را ترتیب دهند که واقعی است (قتل نگار). اما با گذر فیلم از چرخه‌ی اول به چرخه‌ی دوم و سوم، متوجه می‌شویم که نه تنها سامان زنده است، که در جایگاه یک «ناظر کبیر» اورولی، کنترل‌کننده‌ی روایت کلان جهان فیلم و منشأ شرارت و استبداد است. چون از یک سو به نظر می‌رسد که خون‌آشام بودن سامان/نگار، به غیر از دلالت‌های سیاسی برآمده از ژانر ترسناک (برای مثال این‌که آن‌ها به بی‌واسطه‌ترین مفهوم اصطلاح، «خون ملت را در شیشه می‌کنند»)، بعد دیگری در فیلم پیدا نکرده است. روند تغذیه‌ی سامان از گروهش خود جالب توجه است. چرا که گروه، به واسطه‌ی وابستگی کامل به او، در ابتدا داوطلبانه و به صورت هفتگی خون اهدا می‌کردند. اما با ناتوان شدن نیروی انسانی در اهدای خون، سامان به کشتن افراد گروه روی آورد. روندی که به نوعی بازتولید رابطه‌ی شهروند و حاکمیت در جوامع استبدادی است. از طرف دیگر، نظارت متافیزیکی سامان بر جهان روایی فیلم، جامعه‌ای نظارتی و کنترلی آفریده که گویی حتی مأموران امنیتی در کنترل کامل خون‌آشام به سر می‌برند.

به همین علت، تقابل مرکزی تقابل علی با سامان/نگار است. تقابلی که در چرخه‌ی اول و به واسطه‌ی چاقو زدن علی به نگار/سامان، علی را به عنوان عنصر اصلی مقاومت در برابر نیروی شر به تصویر می‌کشد. جایگاهی که گویی واجد نوعی مسئولیت اجتماعی نیز هست. چرا که روح صادق و کامبیز که توسط سامان کشته شده‌اند و هم‌اکنون به دنبال علی راه افتاده‌اند انگار تجلی وجدان موظف علی‌اند در راستای مسئولیت اجتماعی‌اش. در حلقه‌ی دوم به سبب تحویل گرفتن چاقو از انباردار و همراهش و رساندن آن به کاراکتر قاتل، یعنی احسان، علی همچنان نقش مهمی در نیروی اجتماعی مقاومت ایفا می‌کند. در چرخه‌ی سوم اما همه چیز برعکس می‌شود؛ طوری که علی درست در لحظه‌ی مرگ نگار/سامان با خارج کردن چاقو او را از مرگ می‌رهاند. به این ترتیب، روند روایت، از یک عمل انقلابی برای حذف عامل شر شروع می‌شود و در ادامه به این می‌رسد که خالق روایت همان عامل شر است؛ در همین راستا، فیلم تصویر لایبرنتی نیپیلیستی است که فرد در مقام سوژه‌ی انقلابی از بین برنده‌ی شر، به ناجی و مقوم آن تبدیل می‌شود.

نکته‌ی مهم دیگر درباره‌ی این روند نیهیلیستی، سازوکار تغییر ماهیت سوژه‌ی انقلابی است. در گذر از چرخه‌ها، علی از عدم آگاهی از وجود خارجی نگار، به عشق ورزیدن به او و نجاتش حرکت می‌کند. خود این کشش عاطفی حائز اهمیت است. در طول فیلم متوجه می‌شویم که علی علاقه‌ی زیادی به سامان دارد. امری که در بازسازی یکی از صحنه‌ها عیناً از زبان نگار که نقش سامان را ایفا می‌کند بیان می‌شود. اما در ادامه، نگار این موضوع را برای علی روشن می‌کند که تمام احساسات عاطفی او به سامان، معطوف به زمانی بوده که نگار نقش سامان را برای گروه ایفا می‌کرد. نگار در آن واحد هم سامان است و هم نیست؛ در واقع، سامان/نگار ماهیتی دوجنسیتی یا حتی بی‌جنسیت است که با تغییر ماهیت بخشی از خود، نیروی مخالف را خنثی می‌سازد.

به این ترتیب، می‌توان این‌طور به فیلم نگاه کرد که تصویر جامعه‌ای است که عنصر شر از دل خود آن پدید می‌آید، در ابتدا کاملاً مقبول عامه است اما تا جایی که حکومت ادامه می‌دهد که امتداد عادی زندگی ناممکن می‌شود، سپس از دل خود این جامعه نیروی انقلابی ظهور می‌کند؛ در مواجهه با چنین تهدیدی، عامل سرکوب بدون تغییر ماهیت، وانمود به هویتی جدید می‌کند و سوژه‌ی انقلابی را از عنصری نامطلوب به ناجی متضمن حیات خود مبدل می‌کند.

علاوه بر شیوه‌ی روایتی فیلم که مبتنی بر ساختار دایره‌ای چرخه‌ها، بر دور باطل مواجهه با شرم‌مترکز است، عناصر زیادی در میزانش نیز در خدمت این ایده به کار گرفته شده است. نخستین عاملی که کاملاً به شکلی بیان‌گرانه در فیلم به کار رفته رنگ و نور است. شاید تشخیص تأکید فیلم بر حضور نورهای سبز، سفید و قرمز (رنگ‌های پرچم ایران) کارچندان دشواری نباشد اما چگونگی کنار هم قرار گرفتن آن‌ها واجد اهمیت است.

اگر در نحوه‌ی حضور این سه نور در طول فیلم دقت کنیم، مشاهده می‌کنیم که این سه رنگ با هم به نمایش در نمی‌آیند. یعنی با اینکه فیلم تا پیش از پایان بندی به صورت یک برداشت بلند بدون قطع به نمایش در می‌آید، به جز یک صحنه، لحظه‌ای وجود ندارد که بتوانیم هر سه نور را با مرزبندی مشخص در تصویر شاهد باشیم؛ و این لحظه‌ای است که علی، با دیدن لحظاتی از زندگی سرگرد، از نظارت متافیزیکی سامان/نگار بر جهان روایت و کنترل همه‌جانبه‌شان بر روند وقایع آگاه می‌شود.

در این لحظه، با عدم آگاهی سامان از محتویات فایلی که علی برایش ضبط کرده بود، علی متوجه می‌شود که تمام مدت به نگار ابراز علاقه کرده و حس دافعه به سامان پیدا می‌کند. سامانی که در حال لشکرکشی است و آینده‌ی اعمالش پدید به نظر می‌رسد. به همین علت، علی که در چرخه‌ای اول، زنده‌ی ضربه‌ی چاقو به نگار بود و در چرخه‌ی دوم فراهم‌کننده‌ی آن، این بار تصمیم می‌گیرد که با خارج کردن چاقو، نگار را از مرگ نجات دهد.

به‌طور کلی، در بسیاری از روایت‌های مبتنی بر مواجهه‌ی فرد با جهانی استبدادزده و دیستوپایی، مفهوم عشق، مولد نیروی اجتماعی مقاومت بوده است. اما نکته‌ی مهم هجوم این است که با وجود این‌که نجات نگار ناشی از عشق علی

نسبت به اوست و حتی عنوان آهنگ «پتانسیل عشق»، بر قابلیت‌های عشق در امتداد نمونه‌های پیش از فیلم تأکید می‌کند، نتیجه‌ی نهایی فیلم، کنایی و بدبینانه است. طوری‌که علی با مرور وقایع منتج به کنش نجات‌بخشش، هنگامی که آینده را تخیل می‌کند، از نظر ماهوی با عنصر شریکی شده است: علی و نگار در حال قدم زدن کنار ساحل هستند در حالی که علی نیز همچون نگار/سامان به خون‌آشام تبدیل شده؛ زوج عاشق در مواجهه با نور خورشید می‌سوزند، خاکستر می‌شوند، دوباره از نو پدید می‌آیند و احتمالاً این دور باطل تا ابد ادامه می‌یابد.

حالا اگر مجدداً به لحظه‌ی کنار هم قرار گرفتن نورها با سه رنگ مختلف نظر بیفکنیم، پایان حضور سامان در فیلم، لحظه‌ی تثبیت نیروی شر بر روند روایی نیز هست. نیرویی که با ماهیت پایان‌بندی فیلم، گریز از آن غیرممکن می‌نماید. به این علت، با ارجاع مستقیم مکرری به پرچم، می‌توانیم هزارتوی تلخ‌اندیشانه و نیهیلیستی فیلم را بازتولید وضعیت سیاسی کشور در نظر بگیریم.

عنصر بصری دیگری که در خدمت درون‌مایه‌های اصلی روایت عمل می‌کند شکل خالکوبی اعضای تیم سامان و شکل نقش بسته بر چمدانی است که فیلم با تصویر آن به پایان می‌رسد. شکلی که بر هر دوی این‌ها نقش بسته اوروبروس است؛ نمادی باستانی از ماری که دم‌اش را می‌خورد. این نماد، نشان‌دهنده‌ی چرخه‌ی ابدی تناسخ یا ابدیت است. ابدیتی که این‌جا به شکلی کنایی در خدمت دور باطل نیهیلیسم قرار گرفته است. در انتهای فیلم، بلافاصله پس از خروج چاقو از نگار، روایت بدون انقطاع فیلم تمام می‌شود و صحنه به نمایی متفاوت کات می‌شود؛ گویی عشق، دور باطلی که تا پیش از آن شاهدش بودیم را از بین برده، اما نقش بستن ساحل انتظار علی روی چمدان که توسط مارهای اوروبروس احاطه شده است، نوید چرخه‌های مجدد را می‌دهد.

طراحی چهره‌ها هم در فیلم در خدمت مضامین اصلی آن انجام شده است. پیش از این، به این نکته اشاره کردیم که سامان/نگار ماهیتی دوجنسیتی/بی‌جنسیتی در فیلم دارد. از طرف دیگر همین ماهیت دوگانه‌ی شررا نیرویی برخاسته از خود اجتماع در نظر گرفتیم. امری که از طریق چهره‌ها بر آن تأکید می‌شود. چرا که مخدوش کردن قطعیت جنسی و قابلیت دوگانه‌ی چهره‌ی سامان/نگار در برخی دیگر نیز مشاهده می‌شود.

اگرچه این بار نیز هم‌چون «ماه‌ی و گریه»، بخش اعظم طراحی صحنه‌ی فیلم، قاعداً مبتنی بوده است بر انتخاب لوکیشنی که جوابگوی ساختار بصری بدون قطع فیلم باشد، اما برخلاف فیلم پیشین که به کل در فضای آزاد اتفاق می‌افتاد، تمامی‌هجوم، در خدمت ایده‌های تماتیک فیلم، در فضاهای بسته می‌گذرد. از فضای بسته‌ی اتاق‌ها و راهروهای طولانی و تنگ گرفته تا سالون بازی داخلی که توسط نرده‌ها و زمین بازی خارجی که توسط حصار محاصره شده است همگی جلوه‌های بصری ایده‌ی اسارات کاراکترها هستند.

از طوفان سنجاقک تا هجوم، پس از چهار فیلم کوتاه و سه فیلم بلند، اگر بخواهیم از مؤلفه‌های سبکی شهرام مکرری

سخن بگوییم، دو مؤلفه به واسطه‌ی تکرار مداوم بیش از همه به چشم می‌آیند. روایت دایره‌وار مبتنی بر چرخه‌های پی‌درپی و تکرار وقایع و برداشت بلند مبتنی بر نماهای تعقیبی دوربین. چنین ایده‌ای را شاید بتوان جوهره‌ی سینمای مکرری در نظر گرفت. امری که مکرری طی تأثیرپذیری از نقاشی‌های موریس اشرف به آن دست یافت (در تیتراژ محدودی دایره و آندو-سی ارجاع به نقاشی‌های اشرف‌شده است). با نگاه به آن دسته از نقاشی‌های اشرف که بی‌واسطه درباره‌ی چرخه‌هایی هستند که حیات فیزیکی‌شان غیرممکن است، با معماهایی روبه‌رو می‌شویم که جز نگاه خیره به نقاشی، کاراکترهای آن و تعقیب بدون قطع مسیری که پیش پای آن‌ها تعبیه شده چیزی قادر به حل آن نیست. مکرری مناسبات فیلم‌هایش را عیناً بر اساس چنین مکانیزمی میان فیلم و تماشاگر بنا می‌نهد. حضور مداوم مؤلفه‌های فیلم‌های جنایی از طوفان سناجک تا هجوم به دلیل همین گره‌افکنی در داستان و گره‌گشایی از خلال نگاه خیره است.

در رابطه با دلالت‌های معنایی سبک روایی مکرری در هجوم پیش از این بحث شد؛ حال باید فکر کرد که سبک بصری مشابه فیلمساز، این‌بار واجد چه مازادهای معنایی است. در یک نگاه کلی، در چهار فیلم محدودی دایره، آندو-سی، ماهی و گربه و هجوم، بیش از آن‌که گره‌گشایی‌های داستان تکلیف بیننده را با فیلم مشخص کند، دیده شدن یکپارچه توسط مخاطب است که شکل نهایی رابطه‌ی تماشاگر و فیلم را تعیین می‌کند. محدودی دایره تکرار یک موقعیت ثابت از زوایای مختلف بود؛ همین اتفاق در آندو-سی تکرار شد با این تفاوت که طی هر تکرار هویت دو کاراکتر جابه‌جا می‌شد و رنگ تزیینات مراسم عروسی تغییر می‌کرد. در ماهی و گربه مکرری با سبک بصری مشابه، روایت کردن خرده داستان‌های متعدد همراه با تعداد زیادی شخصیت را امتحان کرد. اگر فقط به توصیف این سه جمله از سه فیلم پیشین دقت کنیم، مشخص است که هر سه خصیصه، عیناً در هجوم نیز حضور دارند. هم تکرار موقعیت‌های مشابه از زوایای مختلف، هم جابه‌جایی هویت کاراکترها و هم خرده داستان‌ها و تعدد کاراکترها (تنها با این تفاوت که برخلاف ماهی و گربه، خرده داستان‌ها و شخصیت‌های هجوم کاملاً حول یک محور متمرکز هستند).

در مقایسه با سایر فیلم‌های مکرری، نگاه خیره در هجوم واجد یک مازاد معنایی است. مازادی که از خلال بحرانی کردن دیالکتیک نگاه مخاطب حاصل می‌شود. این‌جا برخلاف فیلم‌های قبلی مکرری، نگاه خیره‌ی برون‌دایکتیک مخاطب به شخصیت، به نوعی بازتولید نگاه خیره‌ی دایکتیک عامل شر به جهان روایی است. نمای تعقیبی بدون قطعی که مکرری زاویه‌ی دید تمام فیلمش را بر آن بنا نهاده، دو هدف را همزمان محقق می‌کند: نخست، همان‌طور که شخصیت‌های هجوم، یک لحظه از کنترل ناظر برتر روایت در امان نیستند، علی‌نیز حتی برای لحظه‌ای از دید تماشاگر پنهان نمی‌ماند؛ به این ترتیب، گویی تماشاگر هم در جایگاه یک ناظر برتر، در نظارت مستبدانه‌ی درون روایت شریک است. از طرف دیگر، فیلم با تحمیل یک زاویه‌ی دید ثابت به مخاطب بدون هیچ قطعی، مفهوم تماتیک استبداد درون فیلم را به سطح فرمال متعالی می‌کند. چرا که گویی مخاطب در تمام طول فیلم، در اسارت دوربین به سر می‌برد.

به عبارت دیگر، مفهوم استبداد به عنوان یک مؤلفه‌ی تماتیک در فیلم، از طریق مازادی استتیک، نه تنها در کاراکترها بلکه در بیننده نیز حضور می‌یابد. به این ترتیب، استیصال در مواجهه با دور باطل استبداد، تنها به شخصیت‌های فیلم تعلق ندارد بلکه محصول حیات ذهنی همه‌ی بینندگان فیلم و فراتر از آن، همه‌ی انسان‌هاست. بر پایه‌ی چنین خصوصیتی، می‌توان مدعی شد که هجوم نه صرفاً از طریق پیوند بین محتوا و مضامینش با جامعه و سیاست، بلکه

به واسطه‌ی شیوه‌ی تولید و تمرکز دیالکتیک نیروهای استتیک‌اش فیلمی سیاسی-اجتماعی است. فیلم‌هایی از این جنس، در جایگاه هنر «خودآیین»، نه بر اساس محتوا و مضمونشان بلکه با تأکید بر نفس وجود داشتند، جامعه را نفی می‌کنند و در تقابل با آن قرار می‌گیرند. در هجوم، جامعه از طریق سیاست استتیک محکوم می‌شود و در واقع، فیلم به واسطه‌ی فرم خود به مثابه نوعی «نیروی اجتماعی مقاومت» است که به حیات ادامه می‌دهد.

<https://apparatus.com/>