The Heterotopia of Evil: Representations of Radical Evil and the Formation of the Oz Cobb in *The Penguin* Series

Abstract

This article analyzes the first season of *The Penguin* as a contemporary visual narrative that foregrounds the structural production of evil within a collapsed urban and moral order. Rather than interpreting the series as a conventional origin story of a villain, the study argues that *The Penguin* presents Gotham City as an active spatial agent that shapes subjectivity, normalizes violence, and reorganizes ethical judgment. In this sense, the city operates not merely as a backdrop for criminal action but as a constitutive force in the emergence and reproduction of evil. The primary theoretical framework of the article is grounded in Michel Foucault's concept of heterotopia, through which Gotham is understood as a real yet deviant space that simultaneously reflects and disrupts dominant social norms. Gotham functions as a heterotopian city in which legal, ethical, and political structures have lost their regulatory capacity, allowing violence and domination to become normalized modes of action. This Foucauldian spatial logic provides the structural foundation of the analysis, particularly in examining disciplinary institutions such as Arkham Asylum, surveillance mechanisms, and fragmented urban zones as technologies of power that produce compliant and controllable subjects. Within this spatial configuration, Hannah Arendt's concept of the "banality of evil" is employed as a complementary interpretive framework to analyze individual agency. Rather than positioning Arendt's theory as a competing paradigm, the article mobilizes it to explain how characters act within Gotham's heterotopian order. Evil, from this perspective, does not emerge from radical malice or ideological fanaticism, but from the absence of critical thinking, ethical reflection, and political judgment. The character of Oz Cobb (the Penguin) exemplifies this logic: he is not portrayed as a metaphysical embodiment of evil, but as a subject formed within a city that systematically eliminates moral alternatives. Methodologically, the research adopts a qualitative interpretive approach, combining visual analysis, narrative analysis, and philosophical reading. Key scenes, spatial compositions, institutional settings, and character relationships are examined to demonstrate how Gotham's urban and institutional spaces actively participate in the reproduction of evil. Particular attention is given to Arkham Asylum as a disciplinary institution that transforms care into control, as well as to the hierarchical relationship between Oz Cobb and Victor Aguilar, which illustrates the transmission of violence through obedience and normalization rather than coercion alone. The findings indicate that *The Penguin* depicts evil as a systemic and self-reproducing phenomenon embedded in spatial arrangements, institutional practices, and social relations. Gotham emerges as a heterotopia of evil: a city in which ethical collapse is spatially organized and politically stabilized. The absence of a counterbalancing moral force allows violence to circulate as an ordinary and legitimate practice. By integrating Foucauldian spatial theory with Arendtian political ethics, the article demonstrates how contemporary serial narratives can critically expose the mechanisms through which modern societies normalize domination, discipline, and ethical indifference. In doing so, *The Penguin* offers a distinctly contemporary reflection on evil—not as an exception, but as a structurally sustained condition of urban life.

Keywords: *The Penguin*, Gotham, Banality of Evil, Michel Foucault, Hannah Arendt, Heterotopia

هتروتوپیای شر: بازنمایی شر مطلق و تکوین شخصیّت آز کاب در سریال *پنگوئن*

چکیده

این مقاله فصل نخست سریال *پنگوئن* را نه صرفاً روایتی از تکوین یک ضدقهرمان، بلکه بازنمایی منطق فضایی و نهادیِ تولید شر در شهر خیالی گاتهام می‌داند؛ شهری که به‌منزلهٔ عاملی کنش‌گر، در شکل‌دهی به مناسبات قدرت و افق‌های اخلاقی شخصیت‌ها نقش تعیین‌کننده دارد. گاتهام در این خوانش، هتروتوپیایی فوکویی است؛ فضایی انحرافی و انضباطی که در آن شر نه امری استثنایی، بلکه پدیده‌ای عادی، بازتولیدپذیر و نهادینه‌شده است. چارچوب نظری پژوهش بر نظریهٔ هتروتوپیا نزد میشل فوکو استوار است و از مفهوم «ابتذال شر» هانا آرنت به‌عنوان ابزاری تفسیری برای فهم منطق کُنش‌گران درون این فضا بهره می‌گیرد. روش پژوهش، تحلیلی ـ تفسیری و مبتنی بر تحلیل کیفی محتوای بصری است. یافته‌ها نشان می‌دهند که گاتهام صرفاً بستر رویدادهای خشونت‌بار نیست، بلکه ماتریسی فعال برای تولید سوبژکتیویته‌ای سازگار با خشونت و سلطه است. شخصیت پنگوئن در این ساختار نه حاصل شرارتی ذاتی، بلکه محصول فروپاشی نهادهای اخلاقی و عملکرد سیستماتیک روابط قدرت است. رابطهٔ او با ویکتور آگیلار و همچنین سکوت مادر در برابر خشونت، نشان‌دهندهٔ نهادینه‌شدن شر در سطوح عمومی و خصوصی این نظم شهری است. پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد چگونه منطق فضایی شهر، امکان داوری اخلاقی و کنش مسئولانه را تضعیف می‌کند.

کلیدواژگان: سریال *پنگوئن*، گاتهام، ابتذال شَر، هتروتوپیا، میشل فوکو، هانا آرنت

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

در روایت‌های معاصر سینمایی و تلویزیونی، فضا و مکان دیگر صرفاً پس‌زمینه‌ای خنثی برای وقوع رخدادها نیستند، بلکه به عناصری فعال در تولید معنا و جهت‌دهی به کنش‌ها بدل شده‌اند. به‌ویژه در ژانرهای جنایی، نئو ـ نوآر[1] و ابرقهرمانی، شهر نه‌تنها بستر رویدادها، بلکه عاملی تعیین‌کننده در شکل‌گیری شخصیت‌ها، مناسبات قدرت و افق‌های اخلاقی روایت است (Soja, 1996, p. 161). از این منظر، شهر می‌تواند همچون کاراکتری مستقل عمل کند؛ عاملی که به‌واسطه سازوکارهای درونی خود، مسیر زندگی انسان‌ها را دگرگون ساخته و مفاهیمی چون خشونت، بی‌عدالتی، طمع و شرارت را تولید و بازتولید می‌کند (Clarke, 1997, p. 18).

سریال *پنگوئن*[2] تولید کمپانی *اچ‌بی‌او*[3] بر پایه شخصیّت «آزْ کابْ»[4] یکی از چهره‌های شناخته‌شده جهان بتمن، ساخته شده است. در این اثر، برخلاف بسیاری از روایت‌های پیشین این جهان، گاتهام صرفاً صحنه وقوع ماجراها نیست، بلکه کنشی فعال و تعیین‌کننده در تکوین مناسبات قدرت و صورت‌بندی شر ایفا می‌کند. در فضایی که نیروهای سنتی خیر یا به‌کلی غایب‌اند یا به حاشیه رانده شده‌اند، شهر به‌مثابه نظمی آلوده، روابط اجتماعی و اخلاقی را سامان می‌دهد و از دل خود، اشکال نوینی از خشونت و سلطه را بازتولید می‌کند. از این حیث، پنگوئن از نظر تماتیک و ساختاری با آثاری چون سه‌گانهٔ *شوالیهٔ تاریکی*[5] تفاوت بنیادین دارد؛ چراکه در این‌جا شر نه در تقابل با خیر، بلکه در خلأ آن شکل می‌گیرد.

مسئله محوری این مقاله بر فهم کارکرد گاتهام به‌عنوان فضایی متمرکز است که در آن، مرزهای اخلاقی، انسانی و اجتماعی به‌تدریج تعلیق می‌شوند. برای تحلیل این وضعیت، نظریه هتروتوپیا نزد میشل فوکو چارچوب مفهومی اصلی پژوهش را تشکیل می‌دهد. فوکو در مقاله «از فضاهای دیگر»،[6] هتروتوپیا را به‌عنوان فضاهایی واقعی اما انحرافی توصیف می‌کند که نظم‌های مسلط را معکوس کرده یا از درون تهی می‌سازند (Foucault, 1986, p. 24). گاتهام، در مقام چنین فضایی، نه‌تنها واقع‌مند است، بلکه حامل نوعی اغتشاش ساختاری است که امکان نهادینه‌شدن خشونت و شر را فراهم می‌آورد و آن را به امری عادی و بازتولیدپذیر بدل می‌کند. در کنار این چارچوب فضایی، برای فهم منطق کنش‌گران درون گاتهام، از مفهوم «ابتذال شر»[7] در اندیشه هانا آرنت بهره گرفته می‌شود. آرنت در آیشمن در اورشلیم، شر را نه حاصل نیت پلید فردی، بلکه پیامد اطاعت کورکورانه، فقدان تفکر انتقادی و تعلیق مسئولیت فردی در ساختارهای قدرت می‌داند (Arendt, 2006, p. 289). در بستر گاتهام، که خود ساختاری بیمار و فاسد دارد، کنش‌های شرورانه نه برآمده از تصمیمات فردی، بلکه نتیجه عملکرد نظام‌مند فضا و مناسبات سلطه‌اند؛ وضعیتی که در آن، افراد در دل نظم موجود، به مجریان عادی خشونت بدل می‌شوند.

بر این اساس، پژوهش حاضر بر چند محور تحلیلی متمرکز است: واکاوی چگونگی عملکرد شهر گاتهام به‌عنوان یک فضای هتروتوپیک که امکان نهادینه‌شدن شر و فرسایش داوری اخلاقی را فراهم می‌آورد؛ تحلیل نقش منطق فضایی

شهر در شکل‌دهی به کنش‌گران و مناسبات قدرت؛ و بررسی فرآیند بازتولید شر از خلال روابط اطاعت، سلطه و فقدان تفکر انتقادی در تعامل میان پنگوئن و دیگر شخصیت‌ها، به‌ویژه ویکتور آگیلار. در این چارچوب، مقاله بر آن است نشان دهد که شر در سریال پنگوئن نه پیامد انحراف فردی، بلکه حاصل کارکرد نظام‌مند فضا، روابط قدرت و ساختارهای نهادی است؛ فرایندی که در آن شهر، شخصیت‌ها و پیوندهای عاطفی، هم‌زمان در تولید و تداوم خشونت نقش ایفا می‌کنند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و تحلیلی - تفسیری است و با رویکرد مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزهٔ فلسفهٔ هنر و مطالعات فرهنگی انجام می‌شود. داده‌های اصلی تحقیق شامل تصاویر، گفت‌وگوها، و سیر روایی فصل اول *پنگوئن* هستند که با استفاده از تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی بصری تحلیل می‌شوند. چارچوب نظری تحقیق بر پایه نظریّهٔ «هتروتوپیا» از میشل فوکو و مفهوم «شر مطلق» نزد هانا آرنت بنا شده است. روش تحلیل، تلفیقی از تفسیر فلسفی و نقد رسانه‌ای است که به مطالعهٔ بازنماییِ شر، کاراکترِ شهر و تکوین شخصیّتِ پنگوئن در بستر گاتهام می‌پردازد. همچنین، برای غنای بحث، از منابع کتابخانه‌ای، مقالات علمی و تحلیل‌های فرامتنی استفاده شده است. به‌علاوه، در انتخاب نمونه‌ها، از روش نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده تا صحنه‌ها و عناصر کلیدی مرتبط با مضامین نظری به دقت مورد تحلیل قرار گیرند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی به تحلیل شهر گاتهام در آثار سینمایی و تلویزیونی مرتبط با جهان بتمن پرداخته‌اند. بخشی از این مطالعات، تمرکز خود را بر ابعاد کالبدی، معماری و اجتماعی شهرهای خیالی گذاشته‌اند. برای نمونه، در مقالهٔ «شهرهای خیالی سینمایی به‌عنوان الگویی برای برنامه‌ریزی شهری پایدار: شهر گاتهام»[۸](۲۰۲۱)، گاتهام به‌مثابه نمونه‌ای از شهر دیستوپیک تحلیل می‌شود که می‌تواند درک تازه‌ای از چالش‌های معماری و برنامه‌ریزی شهری ارائه دهد. در پژوهش مذکور، تأکید اصلی بر ویژگی‌های فضایی و ساختاری شهر و نسبت آن با الگوهای شهرسازی معاصر است، نه بر پیامدهای اخلاقی و سیاسی این فضا در تولید کُنش‌گران شرور. در پژوهشی دیگر با عنوان «سه‌گانهٔ شوالیه تاریکی: رؤیاها ـ نسخه‌هایی از فضا در شهر گاتهام»[۹](۲۰۰۹)، نویسندگان به تحلیل بازنمایی فضاهای متکثر در سه‌گانهٔ کریستوفر نولان می‌پردازند و نشان می‌دهند که گاتهام به‌عنوان فضایی پویا و چندلایه، نقشی تعیین‌کننده در پیشبرد روایت و شکل‌گیری شخصیت‌ها ایفا می‌کند. هرچند این مطالعه بر اهمیت فضا در روایت سینمایی تأکید دارد، تمرکز آن عمدتاً بر ساختار دوگانهٔ خیر و شر در جهان نولان است و کمتر به وضعیت‌هایی می‌پردازد که در آن، شر در غیاب کامل خیر و به‌صورت نهادینه‌شده عمل می‌کند. در حوزهٔ فلسفهٔ سیاسی و اخلاق، مفهوم شر در اندیشهٔ هانا آرنت، به‌ویژه در پیوند با اطاعت، فقدان تفکر انتقادی و ساختارهای قدرت، مورد توجه پژوهشگران متعددی قرار گرفته است. برنشتاین با تأکید بر خوانش سیاسی آرنت از شر، نشان می‌دهد که مسئلهٔ شر در جهان مدرن نه الهیاتی، بلکه اساساً اخلاقی ـ سیاسی است (Bernstein, 1996, p. 119). ویلا نیز با گسترش این بحث، بر ساختاری و سیستمی بودن شر در بستر نظم‌های مدرن تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که شر می‌تواند در دل قانون، نظم و حتی فضیلت‌نمایی بازتولید شود (Villa, 1999, p.

23). با این حال، این مطالعات عمدتاً به تحلیل متون فلسفی محدود مانده و کمتر به بازنمایی تصویری و فضایی شر در رسانه‌های معاصر پرداخته‌اند.

در مجموع، مرور پیشینه نشان می‌دهد که اگرچه پژوهش‌های موجود به‌طور جداگانه به تحلیل شهر گاتهام، مفهوم فضا در روایت‌های بتمن، یا نظریهٔ شر در اندیشهٔ آرنت پرداخته‌اند، خلأ مشخصی در پیوند نظام‌مند میان منطق فضایی شهر، هتروتوپیای فوکویی و بازتولید شر در روایت‌های تصویری معاصر وجود دارد. به‌ویژه، تحلیل سریال *پنگوئن* به‌عنوان متنی که در آن شهر به عامل اصلی نهادینه‌شدن شر بدل می‌شود، تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته است. مقاله حاضر با تمرکز بر این خلأ، می‌کوشد با تلفیق تحلیل فضایی فوکو و خوانش اخلاقی آرنت، خوانشی منسجم از نقش شهر در تولید و بازتولید شر ارائه دهد.

شهر به‌مثابه کاراکتر فعّال در روایت‌های تصویری

در نظریّه‌های نوینِ روایت، دیگر نمی‌توان شهر را صرفاً بستر رخدادهای داستانی تلقی کرد؛ بلکه در بسیاری از روایت‌های معاصر، شهر واجد کارکردی فراتر از پس‌زمینهٔ رویدادهاست و به‌مثابه یک کاراکتر فعّال در تکوین معنا، شخصیت‌پردازی و توسعهٔ درام ایفای نقش می‌کند. این تلقی، به‌ویژه در حوزه‌ی مطالعات شهری و رسانه‌ای، مبتنی بر آن است که فضاهای شهری درون روایت‌های سینمایی و تلویزیونی دارای نقش دراماتیک هستند و همچون دیگر شخصیّت‌ها، هویّت، حافظه، منطقِ کنش و مسیر تحوّل خود را دارا می‌باشند (Brunsdon, 2007, p. 42). در این چارچوب، شهر نه واجد اراده، بلکه حامل نوعی عاملیت ساختاری است که از خلال نظم فضایی و تکرارهای روایی اعمال می‌شود.

این رویکرد، متأثر از چرخش فضایی در نظریّه‌های علوم انسانی است؛ جایی که فضا دیگر مفهومی ایستا و خنثی نیست، بلکه ساخته‌ای اجتماعی و فرهنگی تلقّی می‌شود که در درون آن، قدرت، هویّت و مقاومت شکل می‌گیرد (Lefebvre, 1991, p. 26). در این زمینه، مفهوم «فضامندی»[1] اهمیّت می‌یابد؛ اینکه چگونه فضا، از خلال نشانه‌ها، معماری، جغرافیا و نظم‌های درونی‌اش، به تولید معنا و اعمال قدرت می‌پردازد (Soja, 1996, p. 73). بنابراین، شهری چون گاتهام نه‌تنها واجد سبک معماری خاص، مناطق جرم‌خیز و مناطق قدرت است، بلکه ساختاری است که شخصیّت‌ها را در درون خود شکل می‌دهد، محدود می‌سازد یا به‌سوی افراط سوق می‌دهد. شهرهایی مانند گاتهام، با اشباع از نشانه‌های بصری، فضایی و روایی، کارکردی مشابه قهرمان یا ضدقهرمان دارند و در سطح روایت، به‌مثابه یک دستگاه تولید معنا عمل می‌کنند.

آن‌ها حافظه‌ای جمعی را در خود جای می‌دهند که در سطح تصویر و روایت خود را نمایان می‌سازد. سیمای تاریک، بارانی و متروک گاتهام، به‌تنهایی بیانگر نوعی فقدان عدالت، تکرار خشونت و ساختارهای معیوب قدرت است که بدون نیاز به دیالوگ، روایت را پیش می‌برد و شخصیّت‌ها را در جهان اخلاقی خاص خود محصور می‌سازد (Pinder, 2005, p. 289). بدین‌ترتیب، فضا نه مکمل روایت، بلکه یکی از موتورهای پیش‌برندهٔ آن است. در این چارچوب، شهر همچون ماشین روایی عمل می‌کند که نیروهای متضاد را در خود گرد می‌آورد و از خلال فضاهای خود، به بازتولید شر، فرسایش

اخلاقی و ازهم‌پاشی انسانیّت دامن می‌زند. این دیدگاه ریشه در تحوّل رویکردهای فلسفی و زیباشناختی نسبت به فضا دارد؛ به‌ویژه در پی تأثیرگذاری اندیشه‌های متفکرانی چون هانری لوفور[۱] و ژیل دلوز[۲] که بر فهم فضا به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی، تاریخی و دیالکتیکی تأکید داشته‌اند (Lefebvre, 1991, p. 39). چنین تلقی‌ای از شهر در روایت‌های سینمایی، به‌ویژه در ژانر نئو ـ نوآر، منجر به شکل‌گیری نوعی هم‌ارزی میان فضا و شخصیّت شده است. در این روایت‌ها، شهر نه‌تنها موقعیّت رویدادها را تعیین می‌کند، بلکه به خلق فضای روانی، شکل‌دهی به کنش‌ها و جهت‌دهی به تصمیمات کاراکترها نیز کمک می‌رساند.

به‌طور خاص، شهر گاتهام در مجموعه فیلم‌ها و سریال‌های مرتبط با جهان بتمن، نمونه‌ای بارز از این الگو است. گاتهام نه به‌عنوان یک مکان واقعی، بلکه به‌مثابه ساختاری نمادین از زوال اخلاقی، فساد ساختاری و بی‌ثباتی هویّتی بازنمایی می‌شود؛ ساختاری که خود منشأ تحوّل شخصیّت‌ها، ظهور هیولاها و بازتولید شر است. در این معنا، گاتهام همان‌گونه که امکان شکل‌گیری ابرقهرمان را فراهم می‌آورد، شرایط ظهور ضدقهرمان را نیز مهیّا می‌سازد. این رابطهٔ دیالکتیکی میان فضا و کنش‌گران، محصول نوعی کاراکترپردازی درونی‌شدهٔ شهر است که در آن، معماری، نورپردازی، صدا و حتی جنس متریال‌های شهری، در تولید معنا مشارکت دارند (Brunsdon, 2007, p. 51). مفهوم شهر به‌عنوان کاراکتر، در مطالعات نوین فیلم با واژگانی چون «فضای عاطفی» یا «اکولوژی روانی» نیز تحلیل شده است. این تلقی، برگرفته از نظریه «روان‌جغرافیا»[۳] گای دبور،[۴] نظریه‌پرداز مارکسیست و از بنیان‌گذاران جنبش «وضعیت‌سازان»[۵] است؛ نظریه‌ای که تجربهٔ ذهنی و روانی انسان از فضا را بر اساس ساختارهای قدرت و الگوهای فرهنگی ریشه‌یابی می‌کند (Coverley, 2018, p. 20). بر این اساس، شهرها در سینما می‌توانند به بازتاب یا حتی استعاره‌ای از ناخودآگاه جمعی بدل شوند؛ جایی که تنش‌های طبقاتی، اضطراب‌های روانی و شکست‌های اخلاقی در قالب معماری، نورپردازی و زوایای دوربین مجسّم می‌شوند.

گاتهام از همین منظر، به شخصیّتی تیره، انباشته از حافظهٔ جنایت و اضطراب، و مکانی ازهم‌گسیخته بدل می‌شود که در آن، نظم سیاسی و اخلاقی به حال تعلیق درآمده است. مفهوم «شهرِ کاراکتر» همچنین در پیوند با مطالعات حافظه و فضا قابل تحلیل است؛ چراکه شهر نه‌تنها در سطح فیزیکی، بلکه در سطح ذهنی و احساسی نیز به شکل‌گیری و تحوّل هویّت‌های فردی و جمعی کمک می‌کند. شهر، به‌مثابه بایگانی حافظه، رویدادهای تاریخی، خشونت‌های نهادمند و آسیب‌های روانی را در خود ذخیره می‌سازد و این عناصر را به‌گونه‌ای ناخودآگاه در ساحت ذهنی ساکنانش بازتولید می‌کند (Till, 2005, p. 9). در نتیجه، شخصیت‌هایی نظیر «پنگوئن» نه در خلأ، بلکه در متن ساختاری شهری، چندلایه و معیوب پدیدار می‌شوند؛ ساختاری که شهر را از بستر صرف به یکی از علل بنیادین تکوین شر بدل می‌سازد.

هتروتوپیا: «دیگر ـ مکان» در اندیشهٔ میشل فوکو

میشل فوکو در مقالهٔ کلاسیک خود «از فضاهای دیگر»، با نقد تلقی سنّتی از فضا به‌مثابه امری خنثی و کارکردی، مفهوم «هتروتوپیا» را به‌عنوان گونه‌ای از فضاهای دیگرگون معرفی می‌کند که در دل نظم فضایی جوامع مدرن حضور دارند،

اما منطق درونی آن‌ها با فضاهای غالب هم‌راستا نیست. برخلاف فضاهای همگن و روزمره، هتروتوپیاها ساختارهایی چندلایه، سیّال و ناپایدارند که به‌گونه‌ای هم‌زمان، فضاهای دیگر را بازنمایی، معکوس یا مختل می‌کنند (Foucault, 1986, p. 24). در این معنا، هتروتوپیا نه بیرون از نظم اجتماعی، بلکه در شکاف‌ها و گسست‌های آن عمل می‌کند. فوکو تأکید می‌کند که هتروتوپیاها در تمامی فرهنگ‌ها وجود دارند، اما صورت‌بندی و کارکرد آن‌ها در بسترهای تاریخی و اجتماعی متفاوت دگرگون می‌شود. فضاهایی چون آسایشگاه‌ها، گورستان‌ها یا زندان‌ها، بسته به نظام‌های معرفتی و سیاسی هر دوره، جایگاه و معنای متفاوتی می‌یابند. ویژگی بنیادین این فضاها، توانایی آن‌ها در هم‌نشین‌کردن مکان‌ها و تجربه‌های ناهمگن در یک موقعیت واحد است؛ به‌گونه‌ای که در دل یک هتروتوپیا، فضاهای متعارض می‌توانند هم‌زمان حضور داشته باشند. فوکو در این زمینه به مثال باغ‌های سنّتی اشاره می‌کند که به‌مثابه نوعی مینیاتور فضایی، جهانی متکثر را در مقیاسی محدود بازنمایی می‌کنند (Foucault, 1986, p. 25). این هم‌نشینیِ ناهمگن، یکی از مهم‌ترین ظرفیت‌های هتروتوپیا برای برهم‌زدن ادراک تثبیت‌شدهٔ فضاست. نسبت هتروتوپیا با زمان نیز واجد اهمیّت ویژه است. فوکو نشان می‌دهد که این فضاها می‌توانند زمان را انباشته، متوقف یا فشرده کنند؛ چنان‌که موزه‌ها و کتابخانه‌ها با گردآوری گذشته، نوعی تعلیق زمانی ایجاد می‌کنند، یا فضاهایی چون کارناوال‌ها تجربه‌ای گسسته و شتاب‌یافته از زمان عرضه می‌دارند (Foucault, 1986, p. 26). بدین‌ترتیب، هتروتوپیاها نه‌تنها نظم مکانی، بلکه نظم زمانیِ مسلط را نیز مختل می‌سازند.

در تمایز میان «فضاهای واقعی» و «فضاهای دیگر»، برخی مفسران فوکو، از جمله جانسون، بر بُعد تاریخی، گفتمانی و کارکردی هتروتوپیا در نظام فضایی مدرن تأکید کرده‌اند؛ جایی که این فضاها به ابزارهایی برای سامان‌دهی، طرد و اعمال قدرت بدل می‌شوند (Johnson, 2006, p. 80). دسترسی به هتروتوپیاها اغلب تابع قواعد خاصی است؛ آن‌ها نه کاملاً بازند و نه به‌طور کامل بسته، بلکه ورود به آن‌ها مستلزم عبور از آیین‌ها، مناسک یا ضوابط نهادی مشخص است. برخی از این فضاها، مانند زندان یا آسایشگاه، از خلال حذف و طرد سوژه‌ها از فضای عادی جامعه فعال می‌شوند، در حالی که برخی دیگر، همچون حمام‌ها یا فضاهای آیینی، بر منطق انتخاب، تطهیر یا عبور نمادین استوارند (Foucault, 1986, p. 26).

در نهایت، هتروتوپیاها از منظر فوکو فضاهایی‌اند که نه‌تنها واقعیت اجتماعی را بازتاب می‌دهند، بلکه با تولید تصویری معکوس، اغراق‌شده یا ناقص از آن، نظم مسلط را به چالش می‌کشند. این فضاها در وضعیتی میان حضور و فقدان قرار دارند و تنشی پایدار میان آنچه هست و آنچه می‌توانست باشد ایجاد می‌کنند. از همین‌رو، هتروتوپیاها واجد کارکردی نقادانه‌اند و امکان خوانش ساختارهای پنهان قدرت، انضباط و طرد را از خلال معماری، سازمان فضایی و منطق استفاده‌شان فراهم می‌آورند. تحلیل این فضاها، آن‌گونه که فوکو پیشنهاد می‌کند، راهی است برای فهم سازوکارهای قدرت در دل فضاهایی که در ظاهر طبیعی، خنثی یا بدیهی به نظر می‌رسند (Foucault, 1986, p. 27).

شر و شر مطلق در اندیشهٔ هانا آرنت

هانا آرنت، فیلسوف سیاسی آلمانی‌الاصل، در اثر مشهور خود آیشمن در اورشلیم: گزارشی در باب ابتذال شر، به بازاندیشی مفهوم شر در جهان مدرن می‌پردازد. تحلیل او از شخصیّت آدولف آیشمن، افسر نازی مسئول سازمان‌دهی تبعید یهودیان به اردوگاه‌های مرگ، به قرائتی متفاوت از تلقی سنّتی شر منجر می‌شود. آرنت با طرح مفهوم «ابتذال شر»، استدلال می‌کند که شر لزوماً حاصل نیّات پلید یا ارادهٔ اهریمنی نیست، بلکه می‌تواند پیامد اطاعت بوروکراتیک، فقدان تفکّر انتقادی و ناتوانی در داوری اخلاقی باشد (Arendt, 2006, p. 287). در این خوانش، شر نه از عمق تاریکی روان، بلکه از سطحی‌بودن، عادی‌سازی و تعلیق قضاوت اخلاقی برمی‌خیزد. با این‌حال، آرنت در آثار دیگر خود، به‌ویژه *ریشه‌های توتالیتاریسم*، به گونه‌ای پیچیده‌تر و ساختاری‌تر از شر نیز می‌پردازد؛ شرّی که نه در کنش‌های منفرد، بلکه در دل نظام‌های توتالیتر، بوروکراتیک و فراگیر تکوین می‌یابد. او تأکید می‌کند که «شر مطلق» در شرایطی پدیدار می‌شود که انسان به‌مثابه فاعل اخلاقی از میان می‌رود و نظام سیاسی ـ اجتماعی به‌گونه‌ای عمل می‌کند که افراد به اجزای بی‌تفکّر یک ماشین سرکوب بدل می‌شوند (Arendt, 2024, p. 459). در این وضعیت، شر نه یک استثناء، بلکه قاعده‌ای روزمره است که در آن امکان مقاومت، داوری و کُنش مسئولانه به‌تدریج زایل می‌شود.

تمایز میان «ابتذال شر» و «شر مطلق» در اندیشهٔ آرنت اهمیّت بنیادین دارد. ابتذال شر ناظر به سطح کنش‌گران و سازوکارهای اطاعت و بی‌تفکّری است، در حالی که شر مطلق به سطح ساختارها و نظام‌هایی اشاره دارد که امکان اخلاقی‌بودن کنش را از بنیان سلب می‌کنند. بدین‌ترتیب، ابتذال شر را می‌توان صورت اجرایی و روزمرهٔ نظمی دانست که در سطح کلان، به شرّی ساختاری و فراگیر می‌انجامد. آرنت در کتاب *دربارهٔ خشونت* نیز بر تمایز بنیادین میان قدرت و خشونت تأکید می‌گذارد و تصریح می‌کند که «قدرت و خشونت متضاد یکدیگرند؛ جایی که یکی به‌طور کامل حاکم شود، دیگری غایب خواهد بود» (Arendt, 1970, p. 56). از این منظر، توسل به خشونت نه نشانهٔ اقتدار، بلکه نشانه‌ای از فقدان قدرت و بحران مشروعیت است. این تمایز، امکان تحلیل کنش‌گرانی را فراهم می‌آورد که از خشونت به‌مثابه ابزار جبران فقدان قدرت سیاسی بهره می‌گیرند.

در تحلیل آرنت از آیشمن، شر می‌تواند چهره‌ای بی‌چهره داشته باشد؛ با زبانی رسمی، یونیفرمی منظم و استدلال‌هایی به‌ظاهر عقلانی که ارتکاب فجیع‌ترین جنایات را توجیه می‌کنند (Arendt, 2006, p. 287). شر در این معنا، نه هیولایی استثنایی، بلکه نتیجه هم‌دستی فرد با نظم موجود و تعلیق مسئولیت اخلاقی در دل ساختارهای قدرت است. ریچارد برنشتاین در خوانش خود از آرنت تأکید می‌کند که مسئلهٔ شر در اندیشهٔ او نه مسئله‌ای الهیاتی، بلکه امری سیاسی ـ اخلاقی است؛ چراکه پرسش از ریشه‌های شر در جهان مدرن به انسان، کنش او و ساختارهایی بازمی‌گردد که امکان یا امتناع داوری اخلاقی را رقم می‌زنند (Bernstein, 1996, p. 119). این درک، مرزهای کلاسیک میان خیر و شر را فرو می‌ریزد و هشدار می‌دهد که شر می‌تواند از دل نظم، قانون و حتی فضیلت‌نمایی ظهور کند.

بدین‌ترتیب، تمرکز بر فهم آرنت از شر مطلق، در پیوند با سازوکارهای اطاعت و فقدان تفکّر، برای تحلیل کاراکتری چون پنگوئن اهمیّت می‌یابد؛ کاراکتری که در دل نظمی شهریِ معیوب و منحرف شکل می‌گیرد. در چنین وضعیتی، کنش‌های شرورانه را نمی‌توان صرفاً به ویژگی‌های روانی فردی فروکاست، بلکه باید آن‌ها را در نسبت با ساختارهای

نهادمند قدرت، روابط اجتماعی و منطق‌های طرد و سلطه فهم کرد. از این منظر، شر امری فردی نیست، بلکه پدیده‌ای ساختاری و سیستمی است که هم فاعل دارد و هم زمینه‌ای نهادمند برای ظهور و تداوم آن شکل گرفته است (Villa, 1999, p. 23). به باور آرنت، کنش سیاسی همواره در معرض تهدید ترور، سلطه و خشونت قرار دارد و کُنش‌گرانی که شر را به گفتمان و ابزار سلطه بدل می‌کنند، در واقع در غیاب قدرت، به خشونت متوسل می‌شوند (Villa, 1999, p. 97).

شهر به‌مثابه کاراکتر فعّال در روایت تصویری *پنگوئن*

در فصل نخست مینی‌سریال پنگوئن، شهر گاتهام بیش از آنکه صرفاً بستر رخدادهای داستانی باشد، به‌مثابه کاراکتری فعّال، مستقل و تأثیرگذار عمل می‌کند که به‌طور مستقیم در تکوین شخصیّت‌ها و جهت‌گیری کُنش‌ها مداخله دارد. این تلقی از شهر، ریشه در سنّت‌های مدرن بازنمایی شهری در سینما دارد؛ جایی که فضاهای شهری از حالت خنثی و بی‌جان خارج شده و به موجوداتی کُنش‌گر بدل می‌شوند (Brunsdon, 2007, p. 49). در پنگوئن، شهر نه پیش‌فرض روایت، بلکه یکی از نیروهای اصلی تولید معناست. گاتهام با سیمای تیره، باران‌های بی‌وقفه، کوچه‌های تاریک و ساختارهای فرسوده، حضوری استیلاگر دارد؛ گویی خود شهر است که منطق زیست و مرگ ساکنانش را تعیین می‌کند. این تجسّم سینمایی را می‌توان در پیوند با ایدهٔ «ناهم‌خانگی معماری» و احساس ناآشناییِ نهفته در فضاهای مدرن فهم کرد (Vidler, 1992, p. 11). در نمایی که آز کاب از میان پل‌های صنعتی و زنگ‌زده عبور می‌کند، سازه‌ها نه‌فقط پس‌زمینه، بلکه نیروهایی‌اند که بر روان او فشار وارد می‌کنند. در این فضا، گاتهام شهری است که فساد، جنایت و بی‌ثباتی را همچون خون در شریان‌های خود جاری کرده است؛ کاراکتری زنده که نه‌تنها بستر وقوع شر، بلکه عامل فعّال در تولید و بازتولید آن است (تصویر ۱). در چنین فضایی، «مرز میان واقعیّت و توهّم فرو می‌ریزد و ماحصل این پیوند، بیابان واقعیّت است» (Žižek, 2002, p. 15).

تصویر ۱: شهر گاتهام در باران، با نورپردازی موضعی و زوایای تند دوربین، فضای استیلاگر و ترس‌افکنی را منتقل می‌کند.

ایدهٔ شهر به‌مثابه کاراکتر را می‌توان از نگاه نظریه‌پردازانی همچون دیوید هاروی نیز دنبال کرد، آن‌جا که او از شهر به‌عنوان محصول و بازتولید مناسبات قدرت یاد می‌کند (Harvey, 2012, p. 65). در گاتهام، ساختار قدرت میان باندهای مافیایی، پلیس‌های فاسد، و سیاستمداران بی‌اخلاق، چنان درهم تنیده گشته که خودِ شهر به تجسّم فیزیکی این شبکه‌های قدرت بدل شده است. خیابان‌ها، بارها، میدان‌ها و زاغه‌ها نه صرفاً موقعیّت‌هایی مکانی، که صحنه‌هایی برای نمایش کشمکش و خشونت‌اند. سریال به‌نحو درخشانی از تکنیک‌های سینمایی برای شخصیّت‌بخشی به شهر بهره می‌گیرد. نورپردازی با کنتراست بالا، ترکیب سایه‌های عمیق و منابع نوری محدود، فضا را به حالتی کابوس‌وار نزدیک می‌کند. زاویه‌های تند دوربین و قاب‌بندی‌های بسته، حسِّ خفگی و انزوا را تقویت می‌کنند. این عناصرِ فرمال نه‌تنها برای خلق اتمسفر، بلکه برای تأکید بر خصلت کُنش‌گر شهر به‌کار گرفته شده‌اند (Bruno, 1997, p. 16). (تصویر ۲)

تصویر ۲: آژْ کاب در رؤیای پادشاهی بر گاتهام

از این منظر، گاتهام در پنگوئن نه‌فقط مکانی است که شر در آن جریان دارد، بلکه نیرویی است که شخصیّت‌ها را می‌سازد و آن‌ها را در مسیری خاص هدایت می‌کند. انتخاب کاراکتری چون پنگوئن، دقیقاً به‌دلیل غیبت ابرقهرمان نجات‌بخش و تمرکز روایت بر خلأ قدرت، امکان برجسته‌شدن نقش شهر را فراهم می‌آورد. پنگوئن محصول این شهر است؛ او در گاتهام زاده شده، در آن رشد کرده و پس از فروپاشی نظم پیشین، جایگاه خود را در دل همان آشوب بازمی‌یابد. این فرآیند را باید در پیوند مستقیم با ساختارهای فاسد، بی‌ثباتی اجتماعی و هویّت سیّال شهریِ گاتهام فهم کرد.

شهر گاتهام در سریال *پنگوئن* واجد خصوصیّات فضایی، سیاسی و روانی‌ای است که آن را از یک بستر صرفاً مکانی به یک نیروی مؤثّر دراماتیک بدل می‌کند. در اینجا، با شهری مواجه هستیم که نه‌تنها در سطح ظاهری و زیباشناختی، بلکه در عمقِ معناییِ خود حامل ساختارهای فروپاشی، بی‌نظمی و تهی‌شدگیِ اخلاقی است. یکی از برجسته‌ترین شیوه‌هایی که این شهر در قالب یک کاراکتر حضور می‌یابد، منطق استعاری است که در طراحیِ تولید و طراحیِ صحنه به‌کار رفته است. خانه‌ها و خیابان‌ها همان‌قدر فرسوده‌اند که نهادهای سیاسی و اجتماعی؛ ویرانی معماری، هم‌چون پژواکی از فروپاشی معنوی است (Pallasmaa, 2005, 78). در سراسر سریال، عنصر باران همچون موتیف تکرارشونده‌ای است که نه‌فقط

فضای بصری را اشباع می‌کند، بلکه به‌نحوی تماتیک نشان‌دهندهٔ غلبهٔ ناامنی، پنهان‌کاری، و اضطراب دائمی است. این عنصرِ تصویری که گاه با دود، مه، و نورهای کدر همراه می‌شود، احساس تهدید مداوم را به وجود می‌آورد و نشان می‌دهد که گاتهام نه‌فقط محیطی بیرونی، بلکه بازتاب روانیِ درون شخصیت‌هاست (Elsaesser, 2009, 64). این تکرار بی‌وقفه، نمادی از حافظهٔ فرهنگی و اجراهای تکرارشونده در گاتهام است که مفاهیمی همچون «آرشیو» و «رپرتوار» را تداعی کرده و بر تمایز بین «حافظهٔ مکتوب» و «حافظهٔ اجرایی» تأکید می‌کند (Taylor, 2009, 20). در چنین بستری، تمایز میان فضای فیزیکی و جهان ذهنی تضعیف می‌شود؛ گاتهام ذهن ساکنانش را اشغال می‌کند، همچون ویروسی که روان را تسخیر کرده است. در روایت *پنگوئن*، به‌ویژه پس از فروپاشی امپراتوری کارماین فالکونه،[۶] شهر وارد مرحله‌ای انتقالی می‌شود: یک وضعیّتِ «بی‌دولتی»[۷] که در آن نه‌فقط خلاء قدرت، بلکه خلاء اخلاقی نیز حاکم است. این وضعیت، زمینهٔ ظهور کاراکترهایی را فراهم می‌کند که نه در برابر شر، بلکه در درون آن شکل می‌گیرند؛ شهر گاتهام گویی رحِم تاریکی است که در آن هیولاها به‌جای قهرمانان زاده می‌شوند. از این منظر، شهر تنها یک کاراکتر نیست؛ بلکه موجودی است که زاد و ولد دارد، تولید می‌کند، می‌بلعد و بازتولید می‌کند. این نگاه را می‌توان در امتداد تلقی نیچه‌وار از شهرهای مدرن به‌مثابه فضاهای دیونیزوسی - آشوبناک دانست (*Nietzsche, 2006, p. 121*).

نقش فضاهای خاصّ شهری در تشدید بی‌هویّتی و تباهی شخصیّت‌ها نیز قابل توجّه است. در سکانسی که پنگوئن وارد یک قمارخانه زیرزمینی می‌شود، تنگی فضا، نورهای چشمک‌زن و صدای پس‌زمینه‌ای مبهم، همه در خدمت القای حسّی از محصورشدگی و اضمحلال‌اند. این فضاها تنها «لوکیشن» نیستند، بلکه هم‌چون ابزارهای روانی عمل می‌کنند؛ آنها شخصیّت‌ها را «قالب‌ریزی» می‌کنند، به آن‌ها شکل می‌دهند و آن‌ها را وادار به انتخاب‌هایی می‌کنند که در یک شهر عادّی، ممکن نبود (Lefebvre, 1991, p. 126). از همین‌جاست که تحلیل شهر در *پنگوئن* با ایدهٔ هتروتوپیا نزد فوکو نیز تلاقی می‌یابد؛ شهر گاتهام با داشتن فضاهای متکثّر، گسسته، و در عین حال بازتاب‌دهندهٔ نظمِ کلّیِ فساد و بی‌قانونی، نوعی هتروتوپیای منفی یا ضد - یوتوپیا را به تصویر می‌کشد؛ فضایی که واقعیّت را تعلیق می‌کند تا نسخه‌ای تباه‌شده از نظم انسانی را پیش‌روی مخاطب بگذارد. در غیاب یک قهرمان اخلاقیِ مسلّط، این شهر است که به مهم‌ترین نیروی روایی بدل می‌شود. باید تأکید کرد که در غیاب حضور قدرتمند یک ضدقهرمان خیرخواه، این شهر است که تبدیل به مهم‌ترین «نیروی روایی» می‌شود. آن‌چه در سایر روایت‌های ابرقهرمانی به دوگانهٔ خیر و شر میان انسان‌ها منتهی می‌شد، در این‌جا به تقابل میان شهر و ساکنان آن بدل شده است. شهر گاتهام در *پنگوئن*، نه‌تنها بستر رخداد شر، بلکه خالق شر است؛ و این‌گونه است که به یکی از پیچیده‌ترین و تأثیرگذارترین شخصیّت‌های این روایت تبدیل می‌شود. در این ساختار، شهر نه صرفاً یک پس‌زمینهٔ بی‌طرف، بلکه یک کُنش‌گر مؤثر است که قواعد بازی را تعریف می‌کند. گاتهام همچون نوعی «اُرگان زنده» در تعامل مداوم با شخصیت‌ها قرار دارد و کنش‌های آن‌ها را همسو با منطق تباهی و بی‌ثباتی هدایت می‌کند. به‌همین دلیل، پنگوئن نه صرفاً محصول فساد فردی یا خانوادگی، بلکه زادهٔ یک نظم فضایی خاص است که جنایت را به عنوان الگوی اصلی بقاء تحمیل می‌کند. از این زاویه، گاتهام یک کاراکتر تراژیک است:

شهری که خود قربانی تاریخی از تباهی است و اکنون با تکرار آن، بازتولید شر را تضمین می‌کند. به بیان دیگر، گاتهام، یکی از مصادیق «پالیمپسست‌های شهری» با «گذشته‌های [همیشه] حاضر» است (Huyssen, 2003, p. 7).

هتروتوپیا (دیگر ـ مکانِ) گاتهام: بازنمایی فضاهای دیگر در سریال *پنگوئن*

میشل فوکو در سخنرانی معروف خود با عنوان «فضاهای دیگر»[۱۸]مفهوم «هتروتوپیا»[۱۹]را به‌مثابه فضاهایی واقعی و هم‌زمان متفاوت تعریف می‌کند که در تنش با فضاهای نهادینه‌شدهٔ اجتماعی قرار دارند. این فضاها با ایجاد گسست از نظم‌های رایج، نظامی جایگزین پدید می‌آورند که در آن مناسبات قدرت، تجربهٔ زمان و امکان بازسازی هویّت‌ها به شکلی متفاوت ممکن می‌شود (***Foucault, 1986, p. 24***). از این منظر، هتروتوپیا نه بیرون از شهر، بلکه در شکاف‌های آن پدیدار می‌شود. گاتهام در سریال *پنگوئن*، مصداق کامل چنین فضایی است: شهری ویران‌شده و بازمانده از یک سیل عظیم که «مرز میان ویرانی و بازسازی، قانون و جنایت، تاریخ و اکنون را به لرزه می‌اندازد» (***Foucault, 1991, 121***). (تصویر ۳)

تصویر ۳: ویرانی شهری؛ نمادی از فروپاشی ساختارهای اجتماعی و تأثیر مستقیم شهر بر سرنوشت شخصیت‌ها

در همین راستا، دیوید بل در مقالهٔ «اسارت در دام فُرم»[۲۰]بر این نکته تأکید می‌کند که فضا در فیلم، بستر خنثای روایت نیست، بلکه ساختاری فُرم‌یافته و ایدئولوژیک است که بدن‌ها را درون خود به دام می‌اندازد و جایگاه آن‌ها را در نظم اجتماعی بازتولید می‌کند (Bell, 1997, p. 12). گاتهام به‌عنوان یک هتروتوپیای خشونت و انحراف، نمونه‌ای بارز از آن چیزی است که بل از آن به‌عنوان «به‌دام‌افتادن در فرم» یاد می‌کند؛ جایی که مرزهای فیزیکی و نمادین شهر،

امکان کُنش آزاد را محدود و سوژه‌ها را به موقعیّت‌هایی تبعیض‌آمیز سوق می‌دهد. بدین ترتیب، فضاهای شهری در گاتهام بیش از آنکه فقط مکان باشند، ابزار سلطه‌اند؛ هم برای مراقبت، و هم برای تنبیه.

شهر گاتهام در این سریال، نه صرفاً صحنه‌ی وقوع رویدادها، بلکه خود یک کُنش‌گر فضایی است که نظم روایی را شکل می‌دهد. تمایز بین زمان داستان و زمان روایت که در فلش‌بک‌های سریال بازتاب پیدا می‌کند، و محصول این نظم روایی جدید، ذیل مفاهیم روایت‌شناسیِ ژرار ژنت جای می‌گیرد (Genette, 1983, p. 86). وضعیّت تعلیقی شهر پس از فروپاشی نظم فاسد فالکونه و پیش از تثبیت هرگونه ساختار قدرت جدید، شرایطی هتروتوپیک ایجاد می‌کند که در آن، گذشته و حال به‌شکلی ناپایدار هم‌زیستی دارند. همان‌گونه که فوکو تصریح می‌کند، «هتروتوپیاها هم‌زمان فضاهایی انباشته و متناقض هستند: آن‌ها مکان‌هایی‌اند که نظم‌های ناهمزمان را در کنار یکدیگر نگه می‌دارند» (Foucault, 1986, p. 25). این هم‌زمانی متناقض در مکان‌هایی چون قمارخانه‌های زیرزمینی و تیمارستان آرکهام به‌روشنی دیده می‌شود. قمارخانه‌ها، همانند «فضاهای بحران» یا «فضاهای انحرافی» در خوانش فوکویی، مکان‌هایی‌اند که روابط قدرت خارج از کنترل دولت در آن‌ها عمل می‌کند و در عین حال، نظمی درونی و سخت‌گیرانه را تحمیل می‌نماید (Johnson, 2006, p. 78). این فضاها نه‌تنها محل اقتصاد غیرقانونی، بلکه عرصه‌هایی برای بازتعریف اقتدار، سیاست‌ورزی و وفاداری‌اند. حرکت در این فضاها تابع منطقی متفاوت از نظم شهری رسمی است. تیمارستان آرکهام نیز واجد کارکردی دوگانه است: از یک‌سو محل نگهداری سوژه‌های طردشده، و از سوی دیگر، مکانی برای بازتولید پیوند میان روان، انضباط و قدرت. آرکهام را می‌توان مصداقی از «هتروتوپیای زمان» دانست؛ فضایی که در آن، زمان به‌شکلی فشرده، چرخه‌ای و تکرارشونده تجربه می‌شود (Foucault, 1986, p. 26). بیماران آن در وضعیّتی ازلی ـ ابدی از تعلیق به‌سر می‌برند و امکان تحوّل در آن به تعویق می‌افتد.

به‌زعم مایکل دهاین[۲۲] و لی‌یس دکوتر،[۲۳] هتروتوپیاهای مدرنِ درون شهرها نه فقط فضاهایی گسسته، بلکه محل‌هایی برای تلاقی نیروهای مقاومت و نظم مسلطاند؛ فضاهایی که در آن‌ها، کنش‌های اجتماعی غیرنرمال یا به حاشیه‌رانده‌شده و یا به بخشی از نظام دیدپذیری بدل می‌شوند (Dehaene & De Cauter, 2008, 89). این تحلیل را می‌توان در پنگوئن در مکان‌هایی چون آرکهام یا باشگاه فالکونه مشاهده کرد؛ جایی که عناصر انضباطی (نظارت، زندان، کنترل) و عناصر انحرافی (جنون، جرم، طغیان) در هم تنیده‌اند. این مکان‌ها نه صرفاً بازتاب شر، بلکه صورت‌بندی فضایی آن‌اند.

در بُعد اجتماعی، هتروتوپیاها امکان مقاومت یا انقیاد را فراهم می‌آورند؛ آن‌ها می‌توانند هم فضاهایی برای اعتراض باشند و هم ابزارهایی برای نظم جدید (Beckett, Bagguley & Campbell, 2016: p. 174). این ویژگی در سریال به‌خوبی در ظهور شخصیّت‌هایی چون پنگوئن و سوفیا فالکونه مشهود است؛ افرادی که از خلأ قدرت استفاده می‌کنند تا نظم تازه‌ای خلق کنند. فضای شهری ـ با آن کوچه‌های مه‌آلود، باران بی‌وقفه، و معماری متروک ـ نه‌تنها محیطی فیزیکی، بلکه استعاره‌ای از وضعیّت سیاسی و روانی گاتهام است. در همین راستا، باید اشاره کرد که گاتهام در *پنگوئن*، واجد ویژگی «توده‌مندی فضایی»[۲۴] است که ادوارد سوجا[۲۵] در کتاب *فضای سوم*،[۲۶] درباره‌اش سخن می‌گوید. به‌زعم او،

آماده انتشار هنرهای زیبا

فضا تنها امر مادّی یا بازنمودی نیست، بلکه عرصه‌ای برای هم‌زیستی واقعیّت، بازنمایی، و تجربه است (Soja, 1996, p. 11). گاتهام چنین فضایی است: هم شهر، هم روایت، و هم تجربه‌ای روانی.

این ویژگی‌ها سبب می‌شوند تا شهر تبدیل به بازتابی از گفتمان‌های قدرت، جنون، انحراف، و نجات شود. از دیدگاه بنجامین جنوکیو[۲۷]«هتروتوپیاها، در تضاد با توپوپیای اتوپیایی، مکان‌هایی واقعی‌اند که در آن‌ها روابط سلطه و مقاومت آشکار می‌شوند (Genocchio, 1995, p. 38). از این منظر، گاتهام در *پنگوئن* نه‌تنها فضای وقوع روایت، بلکه صحنهٔ بازتعریف خودِ روایت است. شهر در اینجا مسئله‌ای هستی‌شناختی است؛ چیزی که باید فهمیده و تسخیر شود. در این چارچوب، مکان‌هایی همچون کوچه‌های متروکه، پلکان‌های زیرزمینی، و انبارهای تاریک، همگی حاوی معنای روایی‌اند. آن‌ها نه‌تنها بستر وقوع خشونت، بلکه بیان فضاییِ وضعیّت ذهنیِ شخصیّت‌ها نیز هستند. بدین ترتیب، گاتهام را باید هتروتوپیایی دانست که در آن، نظمِ قدیم به پایان رسیده، نظم جدید هنوز زاده نشده، و همه چیز در حال تعلیق و امکان‌پذیری است؛ شهری که نه‌تنها شخصیت‌ها در آن تغییر می‌کنند، بلکه خود نیز در طول روایت تغییر می‌کند. در هتروتوپیای گاتهام، شهر نه بازتابی از نظم اجتماعی، بلکه تجسّمی از انقطاع، گسست، و بازنمایی‌های معوج از امر واقع است. فضاها با رمزهای ناهنجار به‌گونه‌ای بازتنظیم می‌شوند که دلالت بر «غیریّت» دارند؛ به بیان دیگر، «هتروتوپیاها با دلالت بر «فضاهای دیگر» نظم بازنمودی غالب را مختل می‌کنند» (Genocchio, 1995, p. 39).

تیمارستان آرکهام و تولید سوژهٔ مطیع: تحلیل اسارت سوفیا فالکونه در پرتو گفتمانِ *مراقبت و تنبیه*

در روایت تاریک و خشونت‌بار سریال پنگوئن، تیمارستان آرکهام نه صرفاً نهادی درمانی یا فضایی حاشیه‌ای، بلکه سازوکاری نهادمند برای اعمال قدرت و تولید سوژه است؛ نهادی که منطق عملکرد آن را می‌توان در چارچوب اندیشه‌های میشل فوکو در مراقبت و تنبیه فهم کرد. فوکو نشان می‌دهد که از قرن هجدهم به بعد، قدرت کیفری به‌تدریج از نمایش‌های علنیِ تنبیه بدنی فاصله می‌گیرد و در قالب نهادهای انضباطی چون مدرسه، زندان، سربازخانه و تیمارستان سامان می‌یابد؛ نهادهایی که در آن‌ها قدرت نه از طریق سرکوب مستقیم، بلکه از رهگذر نظارت، هنجارمندسازی و انضباط، بدن‌ها و ذهن‌ها را شکل می‌دهد (Foucault, 1995, pp. 135 – 138). سوفیا فالکونه، عضوی از خاندان مافیایی گاتهام، در متن چنین نظمی قرار می‌گیرد. تصمیم پدر او برای فرستادنش به تیمارستان، نه به زندان، از منظر فوکویی نشانه‌ای از جابه‌جایی منطق قدرت از تنبیه عریان به تکنیک‌های تنظیم روان و رفتار است. آرکهام با معماری بسته، تفکیک فضایی و نظام نظارتی خود، تداعی‌کنندهٔ الگوی پان‌اپتیکون[۲۸]است؛ مدلی که فوکو با اقتباس از طرح زندان جرمی بنتام،[۲۹]آن را استعاره‌ای از جامعهٔ انضباطی می‌داند. در این الگو، فرد همواره در معرض امکان دیده‌شدن قرار دارد و همین امکان، بدون نیاز به اعمال خشونت مستمر، او را به خودنظارتی و انقیاد وامی‌دارد (Foucault, 1995, pp. 200 – 201).

در برخی صحنه‌های سریال، سوفیا در سلولی ایزوله به تصویر کشیده می‌شود؛ فضایی که تماس انسانی در آن به حداقل رسیده، اما حضور دائمی دوربین‌ها و کارکنان، نظم مراقبت و نظارت را به‌مثابه وضعیتی پایدار تثبیت می‌کند (تصویر ۴). این وضعیت همان چیزی است که فوکو از آن با عنوان «انقیاد بدن از طریق زمان و فضا» یاد می‌کند. بدن‌ها باید در

زمان‌های معین بیدار شوند، غذا بخورند، دارو مصرف کنند و حتی الگوهای خاصی از اندیشیدن را درونی سازند؛ مجموعه‌ای از قواعد که فرد را از هویت پیشین جدا کرده و در قالب سوژه‌ای جدید بازسازی می‌کند (Foucault, 1995: pp. 150-153). دگرگونی رفتار سوفیا پس از خروج از آرکهام را باید نه به‌منزلهٔ رهایی، بلکه به‌مثابهٔ درونی‌شدن همین نظم انضباطی فهم کرد. تیمارستان آرکهام را می‌توان نمونه‌ای از «مرزهای انضباطی» دانست؛ مکانی که در آن، دیوانگی نه صرفاً مهار، بلکه در چارچوبی نهادمند بازتعریف و بازتولید می‌شود. در این معنا، هتروتوپیاهای مدرن اغلب به نواحی «بداقلیم» تبدیل می‌شوند؛ فضاهایی که از طریق جداسازی، طبقه‌بندی و انضباط، به مهندسی رفتار و کنترل اجتماعی می‌انجامند (Hetherington, 1997, p. 43).

تصویر ۴: سوفیا فالکونه در تیمارستان آرکهام

در این فرآیند، تنبیه جسمانی جای خود را به تکنیک‌های مراقبتی می‌دهد: دارودرمانی، شوک‌درمانی و القای نظام‌های تفسیری بیمارگونه از رفتارهای ناهنجار. در یکی از صحنه‌ها، سوفیا دارویی مصرف می‌کند بی‌آنکه از کارکرد یا ضرورت آن آگاه باشد؛ وضعیتی که در آن، بدن به ابژه‌ای تحت مدیریت نهاد بدل می‌شود. به تعبیر فوکو، در نهادهای انضباطی، بدن «دیگر از آنِ فرد نیست، بلکه در تملک سازوکارهای قدرت قرار می‌گیرد» (Foucault, 1995, p. 138). نکتهٔ اساسی در تحلیل فوکویی، توجه به تداوم و بازتولید قدرت پس از خروج فرد از نهاد است. سوفیا پس از رهایی از آرکهام، حامل همان منطق انضباطی می‌شود که پیش‌تر بر او اعمال شده بود. این فرآیند، آن‌گونه که فوکو تأکید می‌کند، از ویژگی‌های بنیادین قدرت مدرن است؛ قدرتی که نه صرفاً از بالا به پایین، بلکه از خلال سوژه‌های به‌ظاهر آزاد استمرار می‌یابد (Foucault, 1995, pp. 27 – 28).

در این چارچوب، آرکهام را می‌توان «نهاد انضباطی جامع» دانست؛ فضایی که منطق تیمارستان، زندان و مدرسه را به‌طور هم‌زمان در خود ادغام می‌کند. بازنمایی بصری این فضا ـ با رنگ‌های سرد، نور محدود و معماری بسته ـ واجد همان منطق فوکوییِ «فضای قدرت» است؛ فضایی که انسان را حذف نمی‌کند، بلکه او را دگرگون، اهلی و بازپیکربندی می‌کند. به این معنا، تیمارستان آرکهام نه صرفاً محل نگهداری روان‌پریشان، بلکه دستگاهی برای اصلاح بدن‌ها و شکل‌دهی به اذهان است؛ دستگاهی که با اتکا به نظارت مستمر، تکنیک‌های انضباطی و جداسازی اجتماعی، افراد را برای جای‌گیری در نظم قدرت مدرن آماده می‌سازد (Foucault, 1984, p. 47). در سطحی کلان‌تر، این منطق را می‌توان ذیل سیاست‌های زیستی حاکم بر گاتهام فهم کرد؛ جایی که کنترل بدن‌ها و مدیریت جمعیت، در قالب آنچه «قدرت زیستی» نامیده می‌شود، به اجرا درمی‌آید (Lemke, 2011, p. 33).

ابتذال شر و منطق بازتولید آن در گاتهام: از آز کاب تا ویکتور آگیلار

در تحلیل مفهوم شر در سریال پنگوئن، با استناد به اندیشه‌های هانا آرنت، باید توجه داشت که شر، همان‌گونه که او در *آیشمن در اورشلیم* تأکید می‌کند، لزوماً برآمده از انگیزه‌های شیطانی یا سادیستی نیست، بلکه بیش از هر چیز از «فقدان اندیشیدن» و تسلیم در برابر ساختارهای قدرت، عادت‌های نهادمند و منطق‌های مسلط اجتماعی ناشی می‌شود (Arendt, 2006, p. 287). این رویکرد، در تقابل بنیادین با تلقی‌های سنّتی از شر به‌مثابه امری متافیزیکی یا مطلق قرار می‌گیرد و امکان فهم شر را نه در سطح نیّت‌های فردی، بلکه در هیئت پدیده‌ای ساختاری، روزمره و بازتولیدپذیر فراهم می‌سازد. در این چارچوب، شر نه استثنا، بلکه بخشی از منطق عادی‌شده‌ی نظم اجتماعی است.

شخصیّت آزْ کابْ، مشهور به پنگوئن، در چنین افقی نه به‌منزلهٔ هیولایی استثنایی، بلکه به‌مثابه سوژه‌ای شکل‌گرفته در دل هتروتوپیای شهری گاتهام فهم می‌شود. او محصول مستقیم ساختارهای موروثی قدرت، شبکه‌های فساد و خلاهای نهادی‌ای است که پس از فروپاشی نظم فالکونه در شهر پدید آمده‌اند. پنگوئن در آغاز روایت، نه در مقام تجسّم شر مطلق، بلکه در جایگاه کنشگری حاشیه‌ای ظاهر می‌شود که در پی تثبیت موقعیّت خود و کسب مشروعیّت در نظم متزلزل شهری است. همین وضعیت حاشیه‌ای، امکان تبدیل‌شدن او به مجرای بازتولید شر را فراهم می‌کند؛ چراکه در غیاب هرگونه مرجع اخلاقی یا نهاد بازدارنده، کنش سیاسی به‌تدریج از هرگونه سنجهٔ ارزشی تهی می‌شود و صرفاً تابع منطق بقا و کارآمدی می‌گردد. از دیدگاه آرنت، شر دقیقاً در چنین بزنگاه‌هایی فعّال می‌شود: جایی که اندیشیدن جای خود را به اطاعت، عادت و عقلانیت ابزاری می‌دهد (Arendt, 2006, p. 289). پنگوئن، در این معنا، نه طراح آگاهانه‌ی شر، بلکه مدیر و سازمان‌دهندهٔ آن است؛ شخصیّتی که بدون نفرت شخصی یا لذت سادیستی، خشونت را در قالب وظیفه، ضرورت و عقلانیت سیاسی سامان می‌دهد. این همان منطقی است که آرنت در تحلیل بوروکراسی نازی تشخیص می‌دهد: شر نه از طریق شور اهریمنی، بلکه از خلال اجرای بی‌تأمل نقش‌ها تکثیر می‌شود. این منطق به‌روشنی در رابطهٔ پنگوئن با ویکتور آگیلار بازنمایی می‌شود. ویکتور در ابتدای روایت، دزدی خیابانی و فاقد جایگاه تثبیت‌شده در نظم قدرت است؛ فردی که در گاتهامی فروپاشیده، میان فقر، خشونت و حذف اجتماعی سرگردان است. ورود او به مدار قدرت پنگوئن، نه به معنای انتخابی آزاد، بلکه به‌مثابه ادغام در یک ساختار مشروعیّت‌بخش رخ می‌دهد؛ ساختاری که در آن، خشونت دیگر تصمیمی فردی نیست، بلکه کارکردی عادی‌شده و حتی ضروری تلقی می‌شود. پنگوئن، در این رابطه، همان نقشی را

ایفا می‌کند که نظام توتالیتر برای آیشمن ایفا می‌کرد: حذف مسئولیّت فردی از طریق ادغام در یک زنجیرهٔ کارکردیِ بی‌چهره (Arendt, 2006, p. 276).

یکی از صحنه‌های کلیدی سریال، که در آن ویکتور با نگاهی تحسین‌آمیز به پنگوئن می‌گوید: «تو به من نشون دادی که چه‌طور آدمای معمولی، اگه درست هدایت بشن، می‌تونن دنیا رو تغییر بدن»، به‌روشنی بازتاب همان «فقدان اندیشیدن» آرنتی است. در این لحظه، شر نه‌تنها توجیه می‌شود، بلکه در قالب گفتمان توانمندسازی و تغییر جهان بازنمایی می‌گردد. خشونت، از یک کنش استثنایی، به ابزاری برای مشارکت در نظم جدید بدل می‌شود. این همان چرخه‌ای است که آرنت در کتاب *در باب خشونت*[۱] از آن به‌عنوان پیوند درونی میان خشونت و سازوکارهای قدرت یاد می‌کند (Arendt, 1970, p. 52). ویکتور آگیلار به‌تدریج از یک مجرم خُرد به حامل منطق شر تبدیل می‌شود؛ نه به دلیل سرشت هیولاوار، بلکه به سبب قرارگرفتن در گفتمانی که خشونت را طبیعی، لازم و حتی فضیلت‌مند جلوه می‌دهد. این دگرگونی، مصداق همان نکته‌ای است که آرنت بر آن تأکید می‌کند: شر می‌تواند در «عادی‌ترین چهره‌ها» و «مطیع‌ترین افراد» نهادینه شود (Arendt, 2006, p. 287). ویکتور، بدون تأمل در پیامدهای کنش‌هایش، صرفاً نقش خود را در ساختار قدرت ایفا می‌کند؛ ساختاری که اندیشیدن انتقادی را زائد و حتی خطرناک می‌سازد.

در این میان، نقش گاتهام صرفاً به‌عنوان پس‌زمینه باقی نمی‌ماند. شهر، به‌مثابه یک هتروتوپیای شهری، خود به سازوکار بازتولید شر بدل می‌شود؛ فضایی که در آن، نهادهای نظارتی فروپاشیده، مرزهای خیر و شر مخدوش شده و خشونت به زبان مشترک سیاست تبدیل گردیده است. تیمارستان آرکهام، شبکه‌های خبری فاسد و نظام قضایی ناکارآمد، همگی به‌منزلهٔ اجزای یک دستگاه بوروکراتیک عمل می‌کنند که شر را نه حذف، بلکه مدیریت و توزیع می‌کند. در این معنا، آرکهام را می‌توان معادل همان دستگاه اداری‌ای دانست که آرنت در تحلیل خود از محاکمهٔ آیشمن توصیف می‌کند: نهادی که در ظاهر عقلانی و درمان‌محور است، اما در عمل، ابزاری برای حذف و انقیاد است (Arendt, 2006, pp. 296 – 294). از سوی دیگر، پنگوئن خود نیز در جایگاه کنشگر سیاسی، محصول و در عین حال بازتولیدکنندهٔ همین منطق است. اگر گاتهام آز کاب را ساخته، اکنون او نیز از دل همین مناسبات، ویکتور آگیلار و دیگر اعضای شبکهٔ خود را بازتولید می‌کند. این چرخه، ساختاری خودتقویت‌کننده دارد: شر، با هر بار تکرار، عادی‌تر و عمیق‌تر می‌شود. آن‌گونه که آرنت تصریح می‌کند، در چنین وضعیّتی، شر نه یک انحراف، بلکه قاعده‌ای هنجارمند است (Arendt, 2006, p. 291). رابطهٔ پنگوئن و ویکتور را می‌توان بازتاب ساختارهای سلسله‌مراتبی توتالیتر دانست؛ ساختارهایی که در آن‌ها وفاداری کور، اطاعت بی‌چون‌وچرا و حذف فردیّت شرط بقاست. پنگوئن در مقام نوعی «پدر اقتدارگرا»، هم‌زمان وعدهٔ ارتقا و تهدید حذف را به‌کار می‌گیرد و از این طریق، سوژه‌هایی مطیع و فاقد تأمل انتقادی تولید می‌کند. این همان سازوکاری است که آرنت آن را شرط امکان تداوم شر در نظام‌های مدرن می‌داند (Arendt, 2006, p. 296).

بدین‌ترتیب، با خوانشی آرنتی می‌توان گفت که شر در سریال *پنگوئن* نه امری استثنایی، بلکه پیامد نهادینه‌شدهٔ ساختارهای قدرت، هتروتوپیای شهری و امتناع از اندیشیدن است. گاتهام، جامعه‌ای است که در آن شر به‌صورت نُرم بازتولید می‌شود و در چنین فضایی، نه‌فقط پنگوئن یا ویکتور، بلکه هر سوژه‌ای بالقوّه می‌تواند حامل آن باشد. در این معنا،

شرِ مطلق دیگر مفهومی متافیزیکی نیست، بلکه صورت‌بندی خاصی از روابط اجتماعی و کنش سیاسی است که اندیشیدن را ناممکن می‌سازد.

بازنمایی اسطورهٔ برادرکُشی در گاتهام: خوانشی از رابطهٔ پنگوئن و مادر در بستر شر و گفتمان قدرت

در قسمت پایانی سریال پنگوئن، رابطهٔ پیچیده و چندلایه میان آز کاب و مادرش به نقطهٔ اوج می‌رسد. این رابطه، که در طول سریال با ظرافت ترسیم شده، در پایان روایت، به سطحی فراتر از مناسبات خانوادگی ارتقا می‌یابد و در نهایت به پرسش‌هایی بنیادین درباره شر، قدرت، بخشش و نقش مادر در مواجهه با اعمال فرزندش منتهی می‌شود. در ابتدا، باید به مسئلهٔ برادرکُشی توسط پنگوئن پرداخت. آز کاب، در مسیر حذف گفتمانی که او را طرد و تحقیر می‌کند، دو برادرش را از میان برمی‌دارد. این اقدام، بازتابی از داستان هابیل و قابیل در کتاب مقدّس است، جایی که قابیل، برادرش هابیل را به دلیل حسادت و رقابت می‌کشد. در هر دو روایت، برادرکشی نه تنها یک جنایت فردی، بلکه نمادی از فروپاشی روابط خانوادگی و انسانی است. در تحلیل‌های مختلف، برادرکُشی به عنوان نمادی از انکار برادری و نفی «دیگری» تعبیر شده است. نکتهٔ قابل توجه در سریال این است که مادر پنگوئن از این جنایت آگاه بوده و با این حال، واکنشی نشان نمی‌دهد. این سکوت را می‌توان نه صرفاً ناتوانی عاطفی، بلکه نوعی هم‌زیستی خاموش با منطق قدرت تعبیر کرد. در این‌جا، مسئله بیش از بخشش یا انکار، به پذیرش نظمی بازمی‌گردد که شر را به بنیان سلطه بدل کرده است.

به باور میشل فوکو، می‌توان گاتهام را به عنوان یک هتروتوپیا در نظر گرفت؛ فضایی که نظم‌های مختلف را در خود جای داده و بازتابی از ساختارهای قدرت و انحراف است. در این فضا، پنگوئن با حذف موانع و رقبا، به نوعی پادشاهی می‌رسد. اما این پادشاهی که تصویر محل سکونت او در پایان سریال به نمادی از آن بدل می‌شود، نه بر پایهٔ خیر یا مشروعیّت اخلاقی، بلکه بر اساس حذف و سرکوب اشکال رقیبِ شر است. در واقع، شر غالب، شروران دیگر را سرکوب می‌کند تا جایگاه خود را تثبیت کند (تصویر ۶).

آماده انتشار هنرهای زیبا

تصویر ۶: عمارت باشکوه پنگوئن در پایان سریال

قتل ویکتور آگیلار توسط پنگوئن نیز در همین راستا قابل تحلیل است. ویکتور، که در ابتدا به عنوان یک دزد کوچک معرفی می‌شود، تحت تأثیر و هدایت پنگوئن، به یک شرور تبدیل می‌شود. اما در نهایت، پنگوئن او را از میان برمی‌دارد تا قدرت خود را حفظ کند. آرنت معتقد است که فقدان تفکّر می‌تواند به ارتکاب اعمال شر منجر شود (Arendt, 2021, p. 4)، و تصمیم پنگوئن را می‌توان مصداقی از همین عقلانیت ابزاریِ فاقد تأمل اخلاقی دانست. این چرخهٔ بازتولید و حذف شر، نشان‌دهندهٔ ساختارهای قدرتی است که در آن، شر به‌عنوان یک گفتمان غالب، شروران دیگر را نیز می‌بلعد.

در نهایت، بازگشت آز به خانه و زندگی‌ای که مادرش همیشه آرزویش را داشت، پرسش‌هایی را دربارهٔ بخشش و پذیرش مطرح می‌کند. در این بازگشت، آنچه محقق می‌شود نه آشتی اخلاقی، بلکه تثبیت نمادین قدرت است. آیا مادر آزْ کابْ، با دیدن تحقق آرزوهایش، از خطاهای فرزندش چشم‌پوشی کرده است؟ یا او با نشستن بر سر سفرهٔ قدرت، به آن رسمیت بخشیده است؟ این پرسش‌ها، به بررسی نقش مادر در مواجهه با شر و قدرت فرزندش منتهی می‌شود. قسمت پایانی سریال پنگوئن، با تمرکز بر رابطهٔ آز و مادرش، رابطهٔ میان شر و مشروعیّت را در سطح خانواده بازنمایی می‌کند و به بررسی مفاهیمی چون شر، قدرت و نقش مادر در ساختارهای سلطه می‌پردازد.

در چارچوب روان‌کاوی فرویدی، رابطهٔ پنگوئن با مادرش، به‌ویژه در قسمت پایانی سریال، می‌تواند به‌منزلهٔ نوعی «گِره اُدیپی معکوس»[۳۲]تحلیل شود؛ گِرهی که نه به کشمکش میان پدر و پسر، بلکه به هم‌زیستی اضطراب‌آلودِ پسر با مادری معلّق در وضعیت جنسیّت‌زدایی‌شده اشاره دارد. فروید در تحلیل پیوندهای خانوادگی در دوران کودکی، مادر را نخستین ابژهٔ عشق پسر می‌داند که جایگاهی دوگانه میان میل و قدرت دارد (Freud, 2001, p. 265). اما مادرِ آز کاب در پنگوئن واجد جنسیّتی خنثی‌شده است: او نه کُنش‌گری مستقل دارد، نه سخنی مؤثر، و نه جایگاهی که در قالب زنانهٔ سنّتی یا سوژهٔ مادرانه تعریف‌پذیر باشد. در این‌جا، مادر به ابژه‌ای نمادین فروکاسته می‌شود که میل پسر را نه برمی‌انگیزد، بلکه تثبیت و مشروعیّت می‌بخشد. به‌ویژه آن‌گاه که پنگوئن در واپسین اپیزود، در جشنی نمادین، قدرت را با حضور او به

نمایش می‌گذارد و آرزوی مادری را متحقق می‌سازد که دیگر نه زن است و نه مادر، بلکه تجسّمی نمادین از دستیابی پسر به گفتمان سلطه است (تصویر ۷).

تصویر ۷: مادر آز کاب؛ تجسّم گفتمان سلطه

از این منظر، رابطهٔ پنگوئن با مادرش، نه یک پیوند طبیعی یا عاطفی، بلکه بازتابی از گفتمان مردانه‌ای است که میل به قدرت را جایگزین میل به محبت می‌کند. ژولیا کریستوا در تبیین «مادر ابژه‌شده» در روان‌کاوی پسافرویدی، از «مادر طردشده» سخن می‌گوید که در لحظهٔ تولد سوژهٔ مردانه، به حاشیه رانده می‌شود (Kristeva, 1982, p. 13). مادر پنگوئن نیز در لحظهٔ تاج‌گذاری پسرش، به‌عنوان ابژه‌ای نمایشی، نه برای عشق بلکه برای نمایش قدرت، در صدر می‌نشیند؛ تصویری که خود، ساختار مردسالارانهٔ قدرت را بازتولید می‌کند. مرگ دو برادر و سکوت مادر در برابر آن، این رابطه را از هرگونه اخلاق خانوادگی تهی کرده و آن را در منطق بی‌جنسیّتِ سلطه ادغام می‌کند. چنین تحلیلی نشان می‌دهد که پنگوئن نه تنها پادشاه هتروتوپیای گاتهام، بلکه نمایندهٔ نظمی نمادین است که حتّی مادر را نیز به نشانه‌ای مردانه برای مشروعیّت‌بخشی به سلطه بدل می‌سازد.

نتیجه‌گیری

این مقاله فصل نخست سریال *پنگوئن* را نه صرفاً روایتی از خاستگاه یک ضدقهرمان، بلکه بازنمایی منطق فضایی و نهادیِ تولید و بازتولید شر در شهر خیالی گاتهام می‌داند. گاتهام در این خوانش، به‌مثابه یک کاراکتر کُنش‌گر و هتروتوپیایی فوکویی عمل می‌کند؛ فضایی واقعی اما انحرافی که در آن، نهادهای اخلاقی و سیاسی از کار افتاده و شر به پدیده‌ای عادی، مشروع و تکرارپذیر بدل شده است. چارچوب نظری پژوهش بر نظریهٔ هتروتوپیا نزد میشل فوکو استوار است و از مفهوم «ابتذال شر» هانا آرنت به‌عنوان ابزاری تفسیری برای فهم منطق کنش شخصیت‌ها درون این فضا بهره می‌گیرد.

روش پژوهش، تحلیلی ـ تفسیری و مبتنی بر تحلیل کیفی محتوای بصری است. یافته‌ها نشان می‌دهند که گاتهام نه صرفاً بستر رخدادهای خشونت‌بار، بلکه ماتریسی فعال برای تولید سوبژکتیویته‌هایی سازگار با سلطه و خشونت است. شخصیت پنگوئن در این ساختار نه حاصل شرارتی ذاتی، بلکه محصول فروپاشی نهادهای اخلاقی و عملکرد سیستماتیک روابط قدرت است. رابطهٔ او با ویکتور آگیلار و همچنین سکوت مادر در برابر خشونت، نشان‌دهندهٔ نهادینه‌شدن شر در سطوح عمومی و خصوصی این نظم شهری است. مقاله نشان می‌دهد که در غیاب خیر، شر نه به‌عنوان استثناء، بلکه به‌مثابه قاعده‌ای اجتماعی و سیاسی بازتولید می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

[1] Neo-Noir
[2] *The Penguin* (2024)
[3] HBO
[4] Oz Cobb
[5] *The Dark Knight*
[6] Of Other Spaces
[7] Banality of Evil
[8] Cinematic imaginary cities as a pattern for sustainable urban planning: Gotham City
[9] The Dark Knight Trilogy: Visions/Versions of Space in Gotham City
[10] spatiality
[11] Henri Lefebvre
[12] Gilles Deleuze
[13] psychogeography
[14] Guy Debord
[15] Situationist
[16] Carmine Falcone
[17] interregnum
[18] Des Espaces Autres
[19] Heterotopia
[20] David Bell
[21] The Entrapment of Form
[22] Michiel Dehaene
[23] Lieven De Cauter
[24] spatial massness
[25] Edward Soja
[26] Thirdspace
[27] Benjamin Genocchio
[28] Panopticon
[29] Jeremy Bentham
[30] badlands
[31] *On Violence*
[32] Electra complex

آماده انتشار هنرهای زیبا

References

Arendt, H. (2006). *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. New York: Viking Press.

_____. (1970). *On violence*. New York: Harcourt Brace & Co.

_____. (2021). *The Life of the Mind*. New York: Harcourt Brace & Co.

_____. (2024). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace & Co.

Beckett, A. E., Bagguley, P., & Campbell, T. (2017). "*Foucault, Social Movements and Heterotopic Horizons: Rupturing the Order of Things*." In Social Movement Studies, 16(2), 169–181. https://doi.org/10.1080/14742837.2016.1252666

Bell, D. (1997). *The entrapment of form: Struggles over space in film and theory*. In C. Jencks (Ed.). *Visual culture*. London: Routledge. 122 – 138.

Bernstein, R. J. (1996). *Hannah Arendt and the Jewish question*. Massachusetts: MIT Press.

Bruno, G. (1997). "Site-Seeing: Architecture and the Moving Image." In *Wide Angle*, 19(4), 8–24.

Brunsdon, Charlotte. (2007). *London in Cinema: The Cinematic City Since 1945*. London: British Film Institute.

Clarke, Ronald V. (1997). *Rational Choice and Situational Crime Prevention: Theoretical Foundations*. London: Routledge.

Coverley, Merlin. (2018). *Psychogeography*. Harpenden: Oldcastle Books.

De Cauter, L., & Dehaene, M. (2008). *Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society*. London: Routledge.

Elsaesser, Thomas. (2009). *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. London: Routledge.

Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison.* Trans. A. Sheridan. New York: Vintage Books.

_____. (1984). *Des espaces autres*. In *Architecture – Mouvement – Continuité*, No. 5. 46 – 49.

_____. (1986). Of Other Spaces. In *Diacritics*. Vol. 16. No. 1. Trans. Jay Miskowiec. 22 – 27.

_____. (1991). *Remarks on Marx: Conversations with Duccio Trombadori. Trans.* R. J. Goldstein & J. Cascaito. Los Angeles: Semiotext(e).

Freud, S. (2001). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. J. Strachey. London: Vintage.

Genocchio, B. (1995). *Discourse, Discontinuity, Difference: The Question of "Other Spaces"*. In Postmodern Cities and Spaces. (Eds.). S. Watson & K. Gibson (Eds.). London: Blackwell. 35 – 46.

Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method.* Trans. J. E. Lewin. New York: Cornell University Press.

Harvey, D. (2012). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. New York: Verso.

Hetherington, K. (1997). *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.

Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. California: Stanford University Press.

Johnson, P. (2006). Unravelling Foucault's 'Different Spaces'. In *History of the Human Sciences*, 19(4), 75–90.
doi:10.1177/0952695106069669

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. New York: Wiley-Blackwell.

Lemke, T. (2011). *Biopolitics: An advanced introduction.* Trans. E. F. Trump. New York: New York University Press.

Nietzsche, F. (2006). *The Birth of Tragedy*. Trans. D. Smith. Oxford: Oxford University Press.

Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons.

Pinder, D. J. (2005). *Utopianism, Power and Politics in Twentieth Century Urbanism*. London: Routledge.

Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. London: Blackwell.

Taylor, D. (2009). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Till, K. E. (2005). *The New Berlin: Memory, Politics, Place*. London: Palgrave Macmillan.

Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. Massachusetts: MIT Press.

Villa, D. R. (1999). *Politics, philosophy, terror: Essays on the thought of Hannah Arendt*. New Jersey: Princeton University Press.

Žižek, S. (2002). *Welcome to the desert of the real*. London: Verso.

آماده انتشار هنرهای زیبا