

## شانتهال آکرمن و تبارشناسی فمینیسم

محمد عبادی فر



من زن نیستم، من زن هستم

بیا بید ابتدا از سخنان خود آکرمن آغاز کنیم؛ زمانی که او از فمینیستی یا مینیمالیستی خواندن فیلم‌هایش توسط منتقدان و نظریه پردازان ابراز ناخرسندی می‌کند. او در مصاحبه‌ای در مورد فیلم‌ژان دیلمن در واکنش به مینیمالیستی و فمینیستی خواندن آن از جانب تحلیل‌گران می‌گوید: «فکر نمی‌کنم این فیلم مینیمالیستی باشد، به نظرم ماکسیمالیستی باشد. خیلی بزرگ است. اگر فیلم را امروز می‌ساختم نمی‌دانستم که فمینیستی نامیده خواهد شد، چرا که می‌توانست در مورد زندگی یک مرد هم باشد.» او همچنین چنین برچسب‌هایی را تا حدی آزاردهنده می‌خواند و می‌گوید: «نام گذاشتن روی یک چیز به معنی مالکیت آن است. به نظرم این برچسب‌ها فیلم را کوچک‌تر می‌کنند. شاید آنها حق داشته باشند، اما کاملاً حق با آنها نیست.»

متفکران فمینیست با وجود این صحبت‌های آکرمن در مورد این به اصطلاح برچسب‌ها همچنان اصرار دارند که

فیلم‌های او را فمینیستی بخوانند و او را در سینما یک فمینیست آوانگارد معرفی می‌کنند؛ فیلمسازی که به زعم لورا مالوی فرآیند بازنمایی سینما از زن به مثابه سوژه‌ی نگاه مردانه را متوقف می‌کند. بدون تردید آکرمن جایگاه ویژه‌ای در سینما دارد و می‌توان او را به همراه دو فیلمساز دیگر یعنی راینر ورنر فاسبیندر و ژان لوک گدار سینماگرانی انقلابی دانست؛ انقلابی به این معنا که ساختارهای از پیش موجود و حی و حاضر سینما تا زمان خودشان را، هم به لحاظ فرم (گدار) و هم محتوا (آکرمن و فاسبیندر) دگرگون می‌کنند. این گزاره‌ها البته نیازمند بررسی پیچیده‌تری هستند.

ما می‌خواهیم گفته‌های خود آکرمن را جدی بگیریم و بنا را بر این بگذاریم که او به مفاهیم فلسفی مجهز نبود تا این دیدگاه‌ها را رد کند یا توضیح دهد که چرا از دید او زدن برچسب فمینیسم یا مینیمالیسم، فیلم را کوچک می‌کند. قصد داریم از گفته‌های آکرمن سرسری عبور نکنیم و خوانشی نسبتاً متفاوت اما کوتاه به این جمله‌های کوتاه او در ابتدای این نوشتار ببندیم. در این نوشتار به سیاقی کلیشه‌ای از خلال بررسی اینکه آکرمن «چه نمی‌خواهد باشد؟» به آلترناتیو او یعنی «چه می‌خواهد باشد؟» خواهیم رسید.

آکرمن چه «نمی‌خواهد» باشد؟

ابتدا با یک پرسش شروع می‌کنیم. ناخرسندی آکرمن از به اصطلاح برچسب فمینیسم آیا همان ترس و تردیدی نیست که جو دیت باتلر در کتاب معروف‌اش از فمینیسم دارد؟

باتلر در کتاب آشفتگی جنسیتی، فمینیسم و سوژه‌ی آن یعنی زنان را به چالش می‌کشد چون بر این باور است که اساساً فمینیسم سوژه‌ای (زنان) را پیش فرض می‌گیرد که از پیش توسط ساختار قدرت درون شبکه‌ی مردسالاری و ماتریس دگرجنس‌گرایی تولید شده است. گفتمان از دید فوکو در تحلیل نهایی از طریق فرآیند طرد و ممنوعیت، سوژه را تولید می‌کند. این بدین معناست سوژه‌ی زنان که بنیاد و پیش فرض اصلی فمینیسم است از قبل به مثابه سوژه تولید شده است و به همین دلیل بازنمایی آن توسط فمینیسم کاری نمی‌کند جز بازتولید همان ساختار قدرت. به عبارت دیگر، فمینیسم که قصد دارد با پیش فرض گرفتن زنان به عنوان سوژه خود به بازنمایی متفاوت آن خارج از گفتمان سلسله‌مراتبی و از پیش موجود جنسیت دست بزند، به طرز ترازژیکی در همان ساختار گرفتار می‌شود. به همین دلیل است که باتلر می‌پرسد: «آیا ساختار دسته‌بندی زنان به منزله‌ی سوژه‌ای از درون منطقی و با ثبات (با حذف تمامی تفاوت‌های بین زنان)، نتیجه‌ی تنظیم روابط جنسی نیست؟ آیا چنین تنظیمی دقیقاً برخلاف اهداف فمینیستی نیست؛ فمینیسمی که رهایی بخشی زنان هسته‌ی بنیادین آن است؟» باتلر ضمن تردید در به کارگیری واژه‌ی فمینیسم در ادامه اما می‌گوید ردیابی عملکردهای سیاسی که سوژه‌ی قانونی فمینیسم را تولید و پنهان می‌سازند دقیقاً وظیفه‌ی تبارشناسی فمینیستی است (آشفتگی جنسیتی، 51). اینجاست که باتلر عقیده دارد، فمینیسم باید با تمامی ابزارهای سلطه و اشکال مختلف قدرت مبارزه کند؛ یعنی مسئله‌ی فمینیسم تنها برانداختن روابط سلطه‌ی مبتنی بر جنسیت نیست بلکه تمامی اشکال ستم است.

باتلر در توضیح تناقض‌های فمینیسم روی این نکته نیز انگشت می‌گذارد که با پذیرش سوژه‌ی زنان به عنوان هویت یکپارچه، خود فمینیسم با بازنمایی این سوژه همان ساختار سلسله‌مراتبی را بازتولید می‌کند که این سوژه را پیش از تولید می‌کند. در نتیجه سوژه‌ی زنان با این بازنمایی نمی‌تواند از همان ساختار تولیدکننده‌ی خود خارج شود. به همین

دلیل است که باتلر در ادامه بحث اش می‌گوید: «شکل‌گیری سوژه در زمینه‌ی قدرتی رخ دهد که تأکید بر این سوژه باعث پنهان شدن خود ساختار قدرت می‌شود و اگر قرار است چنین باشد هویت سوژه‌ی فمینیسم نباید بنیاد یک سیاست فمینیستی باشد. در واقع به طرز پارادوکسیکالی سیاست بازنمایی زمانی برای فمینیسم معنادار است که سوژه‌ی زنان در هیچ‌جا از پیش مفروض نباشد.» (همان، 51)

به‌طور خلاصه آنچه باتلر قصد دارد بگوید تا خطرات فمینیسم را آشکار سازد بر این مبنا استوار است که تأکید بر سوژه یکپارچه‌ای که خود در یک زمینه ساختار سلسله‌مراتبی قدرت تولید شده است در نهایت در خود این ساختار گرفتار می‌ماند. به بیان ساده‌تر فمینیسم در اینجا زنان را به‌عنوان ابژه بازنمایی می‌کند، زنان به‌مثابه ابژه‌ی فمینیسم؛ و قضیه زمانی بغرنج‌تر خواهد شد که فمینیسم جای خود را در آکادمی باز می‌کند که این خود ضربه‌ای مضاعف بر ته‌مانده‌های رهایی‌بخش جریان فمینیستی است.

زنان به‌عنوان ابژه‌هایی که توسط فمینیسم به صورت یکپارچه‌ای نمایندگی و مطالعه می‌شوند؟ آیا این همان بازتولید ساختار منعطف مردانه نیست که در هر زمان و مکانی جلوتر منتظر است تا خود را دوباره به شکلی دیگر در معرض نمایش قرار دهد؟ ساختار منعطف مردانه‌ای که هر آن با کوچکترین غفلتی و عدم شناسایی مرزهای انعطاف‌پذیر آن، هرگونه سیاست فمینیستی را از آن خود می‌کند و از درون تهی می‌کند؟ و به لحاظ تاریخی آیا این وضعیت همانی نیست که تاریخ مردانه را با قرار دادن زنان در یک گفتمان سلسله‌مراتبی قدرت، و دادن جایگاه نمادین رهایی‌بخش به آن، تداوم می‌بخشد؟

با این مقدمه اکنون می‌توانیم دوباره به آکرمن و ناخرسندی او از برچسب فمینیسم بازگردیم. به باور من ترس و ناخرسندی آکرمن از برچسب فمینیستی همان ترس و تردید باتلر از فمینیسم و زنان به‌مثابه سوژه‌ی فمینیسم است. اگرچه در فمینیسم روی سوژه‌ی زنان تأکید می‌شود اما در نهایت این تأکید از جانب ساختار ازپیش‌موجود دسته‌بندی‌های جنسیت انجام می‌شود (تقسیم‌بندی انواع مختلف جنس) و به همین دلیل فمینیسم خود در کلیت اش درون ماتریس گفتمان مردسالاری و دگرجنس‌گرایی گرفتار مانده و آن‌ها را بازتولید می‌کند.

تولید خود فمینیسم و در نهایت دگردیدی آن از یک جنبش اجتماعی رهایی‌بخش به یک رشته‌ی مطالعاتی و دانشگاهی نتیجه همین‌از آن خود کردن مسئله‌ی زنان و قرار دادن آن در یک چارچوب از پیش تعریف‌شده گفتمانی است. می‌توان به شکل خیلی ساده‌ای این پرسش را مطرح کرد که چرا رشته‌های مطالعاتی تحت عنوان مطالعات زنان و یا فمینیسم در دانشگاه‌ها یا مراکز آکادمیک وجود دارد اما چیزی به نام ماسکولیسینیسم یا مطالعات مردان تنها در یک وضعیت کمیک قابل طرح شدن است.

زنان به‌مثابه سوژه‌ی فمینیسم در تحلیل نهایی نه تنها همان زنان به‌مثابه سوژه‌ی نگاه مردانه یا به شکلی دیگر، سوژه مطالعه مردان (ساختار و سلسله‌مراتب قدرت که تاریخ مردانه را بازنمایی می‌کند) است؛ بلکه اساساً از دید آکرمن حداقلی نیز هست، چرا که او را در میان دسته‌بندی‌های جنسیت قرار می‌دهد و این چیزی است که او نمی‌خواهد. برای آکرمن صرف تأکید بر زنان کافی نیست، او چیزی فراتر از این دسته‌بندی‌ها می‌خواهد و به صورت جاه‌طلبانه‌ای قصد بازنمایی اش را دارد. او نمی‌خواهد در میان این دسته‌بندی‌های تولید شده درون یکی از آن‌ها (زنان) از آن‌ها قرار بگیرد؛ او

نمی‌خواهد فیلمساز زنان باشد، چرا که برای او این موقعیتی حداقلی است، او می‌خواهد فیلمساز در معنای عام‌اش باشد.

به طرز جالبی آکرمن همیشه خود را یک دختر یهودی معرفی می‌کند و تأکید او بر یهودی بودن علاوه بر زن بودن می‌تواند به مثابه آشکار کردن همان نگاه تقلیل‌گرای فمینیسم متعارف و مورد نقد باتلر در نظر گرفته شود که هویتی یکپارچه و از درون منطقی را از پیش متصور می‌شود. اگر به خود باتلر رجوع کنیم، خود او سیاست فمینیستی درست را سیاستی رهایی‌بخش در معنای عام آن تعریف می‌کند، یعنی سیاستی که تمامی انواع مختلف و تکثریافته سلطه را به چالش می‌کشد.

اما بنیاد ایجابی سخنان آکرمن در کجا قرار دارد؟ یعنی این مسئله که در نهایت آکرمن چه می‌خواهد باشد؟ چرا آکرمن سینمای خود را ماکسیمالیستی می‌خواند و نه مینیمالیستی؟ چرا اوژان دیلمن را بزرگ می‌خواند و چرا می‌گوید، نقش اصلی فیلم ژان دیلمن می‌توانست مرد هم باشد، گویی برای او زن بودن یا مرد بودن نقش اصلی فیلم اهمیتی ندارد؟ او در واقع چه می‌خواهد بگوید؟

بی‌تردید همان‌طور که خودش می‌گوید، نقش اصلی فیلم می‌توانست یک مرد باشد اما مسئله این است که یک زن است و نمی‌توانست مرد باشد. این مسئله‌ی پیچیده‌تری است و توضیح این دیدگاه در این نوشته و بررسی سینمای آکرمن می‌تواند برچسب اغراق در تحلیل یا بزرگنمایی بیش از حد در خوانش آکرمن بخورد (بدین معنا که آکرمن در این حد و اندازه نیست).

آکرمن چه «می‌خواهد» باشد؟

چرا از نظر آکرمن، این برچسب‌ها فیلم را کوچک می‌کنند؛ چرا ماهیت دسته‌بندی و مالکیت دارند؟ در سینمای او زن نه به مثابه زن که در سلسله‌مراتب قدرت در یک دسته‌بندی مشخص قرار می‌گیرد، بلکه به مثابه انسان برکشیده می‌شود؛ انسان نه به معنای قرار گرفتن در سلسله‌مراتب انسانی (اینکه زن هم مانند مرد یک انسان است) بلکه انسان در معنای نماینده عام بشریت، پیش از دسته‌بندی‌هایش. بدین معنا که وقتی از انسان صحبت می‌شود سایر دسته‌بندی‌ها از جمله دسته‌بندی‌های جنسیتی، نژادی، طبقاتی و ... را نیز در برمی‌گیرد. او می‌گوید که سوژه‌ی زن در فیلم ژان دیلمن «می‌توانست حتی یک مرد هم باشد. من در مورد آدم‌ها صحبت می‌کنم» و این جمله دقیقاً وضعیتی را به تصویر می‌کشد که زن به نمایندگی از تمام بشریت حاضر است؛ اگر بخواهیم ریسک کنیم می‌توانیم بگوییم که زن در فیلم‌های او در معنایی حداقلی جایگاه کنونی مرد را اشغال می‌کند؛ زنان آکرمن در جایگاهی قرار دارند که بازنمایی نمی‌شوند بلکه بازنمایی می‌کنند.

اما قضیه به این سادگی نیست، پیچی وجود دارد و آن این است که اگر زن سوژه‌ی سینما باشد نمی‌تواند چنین نقشی را برعهده بگیرد، به‌ویژه زمانی که از سینما به تعبیر پازولینی به مثابه روایت حرف می‌زنیم؛ روایت مردانه. در این نوع سینما در بهترین حالت زن به مثابه سوژه در چارچوب همان ماتریسی گرفتار می‌شود که قصد دارد از آن رها شود و جالب اینکه آکرمن خود نیز این مسئله را می‌دانست. یعنی می‌دانست که بازنمایی زن در سینما (سینمای مردانه) گرفتار همان

چیزی می‌شود که «لورا مالوی» سوژه نگاه خیره مردانه می‌خواند و به این ترتیب هیچ وضعیت رهایی بخشی در این نوع بازنمایی وجود ندارد. اما راه حل آکرمن چیست؟

آکرمن گفته بود که با دیدن یکی از فیلم‌های گذار (پی‌پی‌رو خله) فیلمساز شد، پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود و به ویژه در مورد سینماگری مانند آکرمن موضوعیت بیشتری دارد این است که سینمای گذار برای آکرمن چه داشت که چنین شیفته‌اش بود؟

فرانسوا تروفو زمانی گفته بود که تاریخ سینما به دو قسمت تقسیم می‌شود: پیش و پس از گذار. شهرت گذار نه به دلیل محتوای فیلم‌هایش که حاصل فرمالیسم ویژه‌ی اوست؛ او فرم کلاسیک و خطی که مشخصه اصلی سینمای قبل از او بود را درهم شکست. شکستن فرم و به صورت تلویحی به هم ریختن روایت سنتی در سینما فضا را برای کارگردانی فراهم کرد که می‌خواستند به گونه‌ی متفاوتی جهان را بازنمایی کنند، به ویژه بازنمایی سوژه‌هایی که در روایت سینمایی پیشین محذوف بودند. آکرمن بعد از انقلاب فرم سینمایی فهمید که می‌تواند فیلمساز شود، فیلمسازی که می‌تواند و می‌خواهد سوژه‌ی محذوف را بازنمایی کند، شکلی از بازنمایی که دیگر در قالب سینمای متعارف جای نمی‌گیرد. آکرمن می‌خواست سوژه‌ی زن را در سینما خلاف سنت دیرپای سینمای متعارف و از نو خلق کند.

درهم شکستن فرم و از بین بردن تمامی قواعد کلاسیک خطی‌اش فضا یا خلأیی ایجاد می‌کند که سوژه‌ی محذوف از طریق این خلأ و شکاف می‌تواند دست به بازنمایی خود بزند. این فضاهای تهی ایجاد شده در نتیجه به هم ریختن فرم کلاسیک، صرفاً فضاهایی تهی نیستند، بلکه این تهی‌بودگی مشخصاً برسازنده است، بدین معنی که با فروپاشی روایت سنتی اکنون این فضاهای تهی به تعبیر لکان شرایط را برای «آغازیدن از صفر» یا «آفرینش از هیچ» فراهم می‌کنند.

یکی از جملات مشهور آکرمن که بارها نقل می‌شود این است که می‌گوید: «من به هیچ کجا تعلق ندارم» این جمله به طرز شگفت‌انگیزی سینمای آکرمن را نیز توصیف می‌کند. معنای دیگر این جمله این است که «من به همه جا تعلق دارم، من همه چیز هستم» سوژه‌ای که به هیچ جا تعلق ندارد، بر خلاف ظاهرش نوعی برسازندگی، سیالیت و ایجابیت را در دل خود دارد که نشان از جای‌گیر نشدن در دسته‌بندی‌های سلسله‌مراتب قدرت است، سوژه‌ای که دائماً از دست گفتمان و سلسله‌مراتب قدرت فرار می‌کند و لیز می‌خورد؛ سوژه‌ای که نشانه‌ی شکافی درون ساختار است. «انسان بی‌مکانی» که با اینکه به هیچ جا تعلق ندارد اما همزمان در همه جا حضور دارد و هرچیزی را از نو بازآفرینی می‌کند. در قالب سینما این خلأ ایجاد شده در فرم بعد از گذار، یعنی همان فضای تهی، به آفرینش‌گری منتهی می‌شود، نقطه‌ای که می‌توان از صفر آغاز کرد و سوژه را به اشکال دیگری غیر از روایت‌های پذیرفته‌شده‌ی سنتی به شکل برسازنده‌ای از نو خلق کرد.

برای مقایسه می‌توانیم به سینماگر دیگری که جایگاه مبهوت‌کننده‌ای در تاریخ سینما دارد اشاره کنیم: راینر ورنر فاسبیندر. فاسبیندر نیز انقلاب فرم را به عنوان یک فرصت دید و انقلاب در محتوا را خلق کرد. برای فاسبیندر امر استثناء، تبدیل قاعده می‌شود، گویی از پیش این قاعده وجود داشته است. به عنوان مثال فیلم فاکس و دوستانش در همان لحظه‌ی شروع شکافی در تمام ساختارها و کلیشه‌های از پیش تعریف‌شده‌ی مخاطب ایجاد می‌کند. این بازنمایی جدید سوژه مشخصاً از همان خلأهای ایجاد شده در فرم نشأت می‌گیرد. اگرچه سوزان سانتاگ می‌گفت «سینما تماماً

فرم است)) اما فاسبندرو حتی آکرمن نشان می‌دهند که رابطه‌ی دیالکتیکی بین فرم و محتوا الزام اساسی سینما را تشکیل می‌دهد؛ به تعبیری فاسبندرو آکرمن مسیر ناتمام گذار را تکمیل می‌کنند.

در سینمای آکرمن یک دگردیسی بنیادین وجود دارد که نتیجه‌ی بی‌چون و چرای انقلاب فرم در سینماست. این دگردیسی شامل عبور از موقعیت از پیش تعریف‌شده و نتیجه‌ی حضور بنیادین سلسله‌مراتب قدرت در تمامیت سینما یعنی «زن به مثابه سوژه‌ی سینما» به وضعیتی سراسر نو در قالب سوژه‌ای جدید یعنی «سینما به مثابه سوژه‌ی زن» است. این مسئله بسیار اهمیت دارد چرا که زن در اینجا به منزله‌ی آفرینش‌گر حضور دارد نه سوژه و این کلیت سینماست که تبدیل به سوژه‌ای برای زن می‌شود؛ به تعبیری زن در اینجا امر کلی را برمی‌سازد و دست به فعالیت کلی‌سازی می‌زند. می‌توان فراتر رفت و گفت زن جهان را خلق می‌کند و در همین نقطه است که به منزله «انسان عام» برکشیده می‌شود. در این وضعیت دیگر دسته‌بندی انسان‌ها به جنسیت‌ها و نژادها و .. که آکرمن از آن متنفر بود، وجود ندارد، بلکه تمامی این هویت‌ها به هویت‌هایی سیال تبدیل می‌شوند که هر لحظه قدرت آفرینش‌گری امر کلی را دارند. یک مثال سیاسی بی‌ربط به خطوط این نوشتار، شاید موضوع را آشکارتر کند.

آلن بدیو در مصاحبه‌ای در سال 2006 با روزنامه‌ی هآآرتص، تشکیل دولت اسرائیل را رخدادی (رخداد در تفکر بدیو معنای پیچیده‌ای دارد) دووجهی می‌داند، از یک طرف آن را ظهور پروژه‌ای انقلابی و عظیم و تشکیل جامعه‌ای سراپا نو و از طرف دیگر آن را یک ضد رخداد می‌داند که نتیجه‌ی سیاست استعماری و چنگ انداختن وحشیانه مردمی از اروپا بر سرزمینی تازه که زیستگاه مردمانی دیگر است. در واقع بدیو اسرائیل را معجونی از انقلاب و ارتجاع معرفی می‌کند.

بدیو می‌گوید دولت اسرائیل زمانی به یک رخداد واقعی تبدیل می‌شود که بتواند جامعه‌ای عادلانه تأسیس کند و بدل به دولتی شود که عناصر نژادی، مذهبی و ملیت‌پرستانه در آن از همه دولت‌ها کمرنگ‌تر شود. دولتی واجد بیشترین حد شمول، به این معنا که بخش فلسطینی خود را جزء لازم و مکمل آنچه هست «درون» خود خلق کند و «این یعنی آفریدن چیزی فراتر از خویش». بخش استعماری و نژادی آن نه از رخداد که از ضد رخداد نشأت می‌گیرد و این امر «کل» هول‌انگیزی را پیش چشم می‌آورد که از میهن‌پرستی افراطی و جنگ بی‌پایان تشکیل یافته است. (بدیو، 1393: 481) بسیاری از سیاستمداران و کارشناسان سیاسی و حتی دولت‌ها از ایده‌ی تشکیل دو دولت در فلسطین - اسرائیل حمایت می‌کنند و آن را راهکاری واقع‌بینانه برای حل مشکلات تاریخی آن‌ها می‌دانند. اما بدیو در اینجا تشکیل دولتی بر مبنای یک نژاد مشخص و یکپارچه و ایجاد یک دیگری بیرون از خود را هول‌انگیز می‌داند که در نهایت تنها می‌تواند منجر به فاجعه شود. این فاجعه نتیجه‌ی خلق دولتی بر مبنای یک سوژه یکپارچه و حذف تمامی تفاوت‌های درون خود است. راهکاری که او پیش رو می‌گذارد تشکیل دولتی بر مبنای سوژه‌ای سیال است که تمامی تفاوت‌ها را «درون» دارد و این درونی بودن تفاوت‌ها نه امری از بیرون بلکه ذاتی سوژه است. سوژه‌ی موردنظر بدیو در اینجا از هرگونه برچسب حداقلی گریز می‌آزند و خود را به شکلی ماکسیمالیستی برمی‌سازد. به همین دلیل است که بدیو تشکیل دولتی بر مبنای چنین سوژه‌ای را دولتی «فراتر از خویش» می‌داند.

به عبارت دیگر، آیا چیزی که بدیو از پذیرش آن امتناع می‌کند، همان چیزی نیست که آکرمن از آن فرار می‌کند و برچسب‌هایی از جمله فمینیسم که بر مبنای یک سوژه یکپارچه تشکیل شده است را پس می‌زند؟ اگرچه سوژه یکپارچه تشکیل فمینیسم با سوژه یکپارچه نژادی (مثال دولت اسرائیل) کاملاً متفاوت است، اما آیا همان مکانیسمی نیست

که تفاوت‌های درون سوژه را حذف می‌کند و در بهترین حالت این تفاوت‌ها را به مثابه اموری بیرونی شناسایی می‌کند، اموری که درونی و ذاتی خود سوژه نیست؟

برای آکرمن سوژه اگر نتواند خود را بازنمایی کند از اساس وجود خارجی ندارد؛ به واقع چنین سوژه‌ای برای آکرمن در بافت همان معنای قدیمی سینمای پیش از گذار جای می‌گیرد، یعنی به جای اینکه بازنمایی کند، به مثابه ابژه بازنمایی می‌شود. سوژه زمانی وجود دارد که برهم‌زننده باشد، شکافی درون ساختار باشد، سوژه‌ای که از قالب‌بندی و کد گذاری توسط گفتمان می‌گریزد. غیر از آن از بیخ و بن وجود ندارد؛ این شرط فیلمساز شدن آکرمن است.

نگاهی کوتاه به فیلم اسیر ساخته‌ی خود او در سال 2000 شاید بتواند بر این موضوع پرتویی بیفکند.

«سیمون» و «آریانا» دو شخصیت اصلی فیلم، عاشق و معشوق یکدیگرند اما عدم تقارن عمیق در رابطه میان آنها منجر به بحران در رابطه می‌شود، آن هم با وجود اینکه هر دو به وضوح اذعان می‌کنند، همدیگر را دوست دارند. این عدم تقارن در رابطه جنسی بین آن‌ها به آشکارترین شکل ممکن عیان می‌شود. رابطه جنسی ناهماهنگ میان آن‌ها، سیمون را به کنکاش در معمای جنسیت سوق می‌دهد، به گونه‌ای که آشکارا در جستجوی فهم رابطه‌ی جنسی به سراغ افراد مختلفی می‌رود تا از این کلاف سردرگم رها شود. از طرفی سیمون به رابطه‌ی قدیمی عاشقانه میان آریانا و دوست دخترش حسادت می‌کند و معتقد است که آریانا قبلاً بسیار سرحال و سرزنده‌تر بود اما اکنون در رابطه‌ی دگرجنس‌گرایانه‌اش با خودش هیچ اثری از آن شور و حال قدیمی نیست. اگرچه آکرمن در اینجا به طرز آشکاری «فاسبندری» عمل می‌کند و امر استثناء را به قاعده تبدیل می‌کند (حسادت سیمون به عشق همجنس‌گرایانه آریانا به جای پس زدن و بی‌اعتبار کردن آن) اما نکته‌ی مرکزی فیلم این نیست.

هسته‌ی اساسی فیلم در واقع این است که سیمون زمانی می‌تواند با آریانا رابطه برقرار کند که رابطه‌ی بین آن‌ها (عاطفی و سکسوال) ساختار یکپارچه‌ای را تشکیل دهد و این زمانی اتفاق می‌افتد که آریانا تماماً از سوژگی‌اش تهی شده باشد و در خدمت این ساختار قرار بگیرد. در واقع آنچه که رابطه‌ی این دو را تخریب می‌کند نه حسادت سیمون به عشق قدیمی آریانا (که فیلم ظاهراً آن را بازنمایی می‌کند) بلکه این است که سیمون نمی‌تواند بُعد ناشناخته‌ی شخصیت آریانا را تحمل کند؛ همان سوژگی یا بُعدی که از تن زدن به ساختار و ایجاد یک رابطه متقارن بین آن‌ها می‌گریزد. در دیالوگی که بین این دو در هنگام رانندگی درمی‌گیرد آریانا به سیمون می‌گوید که ترجیح می‌دهد پارتنرش یعنی سیمون را به طور تام و تمام نشناسد (یعنی همان چیزی که عامل اصلی سوژگی آریانا است) و همین امر عامل اصلی ادامه‌ی عشق او به سیمون است. در واقع آریانا زمانی سیمون را دوست دارد که به سوژگی‌اش مجهز باشد و تماماً تحت سلطه‌ی ساختار متصلب (در اینجا خواست سیمون) قرار نگیرد. اما در عوض سیمون به جنبه‌ی متضاد این وضعیت اشاره می‌کند و می‌گوید که باید تمامی حرکات و رفتار آریانا در معرض دید او باشد و به تمامی از او شناخت کسب کند. یعنی زمانی که شکاف درون این ساختار کاملاً پوشانده شود.

آریانا زمانی که این بُعد شخصیت سیمون را می‌فهمد با اینکه این دو آشتی کرده‌اند و دوباره به رابطه برگشته‌اند اما به وضوح یک بحران روحی عمیق را تجربه می‌کند. بحرانی که معنای واقعی آن این است که او در برابر پارتنرش نمی‌تواند سوژگی داشته باشد و فضای خالی‌ای که از منظر آریانا تحکیم‌کننده رابطه است به او تعلق ندارد (اینجاست که آریانا

احساس شکست می‌کند). این موضوع را به وضوح می‌توان به شکلی نمادین در رابطه‌ی جنسی بین این دو دید؛ جایی که سیمون تنها زمانی می‌تواند با آریانا رابطه برقرار کند که او در خواب باشد (دقیقاً جایی که هم سوژگی آریانا محو شده است و هم ساختار برای لحظه‌ای یکپارچه و تکمیل می‌شود). فضای خالی‌ای (فضایی که از دسترس سیمون دور است؛ در واقع در دسترس هیچ‌کس نیست) که آریانا می‌تواند از خلال آن سوژگی خود را در معرض نمایش بگذارد در رابطه با سیمون دیگر وجود نخواهد داشت و به همین دلیل است که در ادامه‌ی فیلم شاهد خودکشی او هستیم و به این ترتیب کلیت خود را حذف می‌کند؛ آن هم دقیقاً زمانی که سیمون خوشحال و سرمست از ترمیم دوباره رابطه‌اش با آریانا است.

این ایده‌ی کلیدی آکرمن است که زن بدون سوژگی اساساً وجود خارجی ندارد. به همین دلیل می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا خودکشی آکرمن در سال 2015 به همین مسئله مربوط نمی‌شود؟ زیستن در زمانه‌ای که ساختار متصلب مردانه جایی برای سوژگی زنان باقی نگذاشته است؟

در انتها می‌توان این گزاره‌ی پارادوکسیکال را در رابطه با آکرمن به کار برد: من زن نیستم، من زن هستم. زن اول همان زن به مثابه سوژه‌ی سینماست، زن به مثابه سوژه‌ی فمینیسم و زن دوم در واقع همان زنی است که سینما را به مثابه سوژه‌ی خود برمی‌سازد، زنی که با عبور از فمینیسم «متعارف» به واسازی ساختارهای قدرت و گفتمان خلق سوژه زنان می‌پردازد؛ این همان چیزی است که آکرمن می‌خواهد باشد.

#### منابع:

- بدیو، آلن (1393)، اسرائیل: آمیزه‌ی انقلاب و ارتجاع: مصاحبه‌ی روزنامه‌ها آرتص با آلن بدیو، ترجمه‌ی صالح نجفی، از مجموعه‌ی آلن بدیو: فلسفه، سیاست، هنر، عشق، گزینش و ویرایش مرداد فرهادپور، صالح نجفی، علی عباس بیگی، تهران، رخداد نو.
- باتلر، جودیت (1385)، آشفتگی جنسیتی، ترجمه امین قضایی، تهران: نشر مجله‌ی شعر.
- ملک‌زاده، فاطمه (1397)، من به هیچ کجا تعلق ندارم؛ واکاوی بازنمایی سوژه‌ی زن در سینمای شانتال آکرمن، وبسایت میدان.