

مارینا آبراموویچ و سوژه‌ی برخاسته از مرگ

محمد عبادی‌فر

بدن از خلال عملکرد دال، بستر (تختخواب) دیگری بزرگ است. اژاک لکان

پرفورمنس‌های اعتراضی زنان علیه سلطه‌ی امر مردانه عمدتاً جنبه‌ی تنانه دارد، یعنی «بدن» در مرکز ثقل رویداد قرار می‌گیرد. ماهیت بسیاری از این پرفورمنس‌ها به گونه‌ای است که بدن به صورت نمایشی و در برابر عموم در معرض حذف و یا رنج قرار می‌گیرد. اگرچه ممکن است این اجراها که البته ماهیتی اعتراضی دارند، نمایشی به نظر برسند (نمایشی در دیگری بزرگ یا همان ساحت اجتماعی)، اما حرف‌های مهمی برای گفتن دارند، حرف‌هایی که ما را به فراسوی اجرا و به درون نظم اجتماعی روزمره می‌کشاند، نظمی که پایه و اساس آن مبتنی بر سرکوب بدن زن است.

پیامد اکید سلطه‌ی امر مردانه، «زن‌کشی» است. زنان به دلایل علی‌کاملاً ساده و پیش‌افتاده در جهان مردانه کشته می‌شوند و این امر نه تنها برای زنان بلکه برای تمامی انسان‌هایی که جایگاهی در ساحت نمادین ندارند، صدق می‌کند. کارگران در جهان سرمایه‌دارانه به راحتی کشته می‌شوند، جنسیت‌های غیردگرجنس‌گرایانه به سادگی هر چه تمام‌تر در جهان مبتنی بر سلطه‌ی ماتریس دگرجنس‌گرایانه کشته می‌شوند، نژادهای غیر سفیدپوست توسط نژادپرستان کشته می‌شوند و می‌توان این چرخه را همین‌طور ادامه داد. این نوشته بیشتر روی مسئله‌ی زنان متمرکز است و البته هدف بررسی این نیست که چرا «زنان توسط مردان کشته می‌شوند» بلکه این است: «چرا زنان برای مقابله با سلطه‌ی امر مردانه خود را می‌کشند». در این راستا تلاش می‌شود از خلال تمرکز روی پرفورمنس‌ریتیم صفر، پرفورمنسی که جنجال‌برانگیزترین و در عین حال خطرناک‌ترین اجرای مارینا آبراموویچ به شمار می‌رود، این پرسش دشوار مورد بررسی قرار گیرد و پاسخی هرچند ابتدایی به آن ارائه شود.

پرفورمنس‌ریتیم صفر دقیقاً کنش تنانه‌ی زنان در اجراهای اعتراضی را به شکل دیگری در معرض دید قرار می‌دهد و به همین دلیل این پرفورمنس و سایر اجراهایی از این نوع که در قالب هنر «پرفورمنس آرت» عرضه می‌شوند برای فهم این مسئله‌ی اجتماعی اهمیت وافری دارند. این مکانیسم اعتراضی زنان درون خود حاوی پارادوکسی است که پاسخ به آن را تنها می‌توان از خلال نظریه‌ی سوژه بحث کرد. آنچه این نوشته تلاش می‌کند توضیح دهد این است که این مکانیسم (حذف بدن چه در اجرا و چه در نظم واقعی اجتماعی) نه تنها یک مکانیسم منفعل و تدافعی نیست، بلکه در ذات خود کنشی کاملاً فعال و نوعی تهاجم به نظم اجتماعی از پیش ساختاریافته (Establishment) است.

پرفورمنس‌ریتیم صفر در سال 1974 و در قالب یک نمایش عمومی شش ساعته اجرا شد. بیشتر کارهای اولیه‌ی مارینا آبراموویچ و البته احتمالاً مهمترین آنها با همکاری پارتنر قدیمی‌اش اولای اجرا شدند، اما در این پرفورمنس اولای حضور

نداشت و خود مارینا به تنهایی آن را اجرا کرد. هدف این نوشته ابداً نقد ریتم صفر و یا ارزش گذاری آن نیست، بلکه تلاش برای ارائه خوانشی از این پرفورمنس در راستای بررسی مسئله‌ی خودکشی زنان بر مبنای نوعی نظریه‌ی سوژه است.

آن سوی ساعت ده شب

مارینا آبراموویچ که پدر و مادرش هر دو نظامی ارتش بودند (پدرش سال 1964 خانواده‌اش را ترک کرد) در مصاحبه‌ای سال 1998 می‌گوید:

«مادرم به شیوه‌ی ارتشی‌ها کنترل من و برادرم را در دست گرفت. من تا سن 29 سالگی اجازه نداشتم که بعد از ساعت 10 شب از خانه بیرون بروم ... همه‌ی پرفورمنس‌هایم در یوگوسلاوی را غروب و قبل از ساعت 10 شب انجام می‌دادم چرا که مجبور بودم پس از آن به خانه بروم. کاملاً احمقانه بود اما تمام خودزنی‌ها، تازیانه‌زنی‌ها و خودسوزی‌هایم تقریباً زندگی‌ام را در ستاره آتشین از بین می‌برد. همه چیز باید قبل از ساعت 10 شب انجام می‌شد.»

ساعت 10 شب در زندگی مارینا یک خط مرزی مهم است، ساعتی که زندگی روزانه‌اش را به دو بخش تقسیم کرده بود: این سوی ساعت 10 شب و آن سوی ساعت 10 شب. این سوی ساعت 10 شب هرکاری می‌توانست بکند و آن سوی ساعت 10 شب هیچ کاری. این سوی ساعت 10 شب ساعات آزادی و رهایی او بود، ساعاتی که او می‌توانست هنرش را اجرا کند و در معرض عموم به نمایش بگذارد. آن سوی ساعت 10 شب اما ساعات زندان و قفس بود، ساعاتی که بدن تا منتهی‌الیه‌اش در معرض سرکوب قرار داشت.

اما اگر این خط مرزی ساعت 10 شب دقیقاً نقشی را در زندگی «مارینا» ایفا کرده باشد که او را در جهان معاصر تبدیل به مادر پرفورمنس آرت کرده باشد چه؟ احتمالاً استفاده از واژه‌ی احمقانه در مصاحبه‌ی او (که در بالا ذکر شد) بیش از آن که به احمقانه بودن خود عمل مرزبندی زندگی روزانه‌اش اشاره داشته باشد، بیان‌گر این موضوع است که این خط مرزی دقیقاً عامل شهرت اوست و البته نقطه‌ی عزیمت مهمی برای اجراهای مشهور او مانند ریتم صفر، آزاد کردن صدا، وقفه در فضا، لب‌های توماس و تقاطع شب و دریا.

آن سوی ساعت 10 شب به طور پارادوکسیکالی در این سوی ساعت 10 شب و در قالب هنر پرفورمنس به نمایش در می‌آمد. خودسوزی‌ها و تازیانه‌زنی‌هایی که خودش در مصاحبه به آنها اشاره می‌کند و واکنشی به وضعیت زندگی روزانه‌اش بود، در قالب پرفورمنس دوباره بازسازی می‌شود. وضعیت واقعی زندگی‌اش تبدیل به نمایش می‌شود، نمایشی که بیش از هر واقعیتی، واقعیست. آنچه که در خلوت‌اش بر او رفته بود این بار اما در برابر عموم مردم بازسازی می‌شود. این نمایش‌ها قرار است به ما چه بگویند؟

هسته‌ی مرکزی پرفورمنس‌های اولیه‌ی مارینا آبراموویچ «رنج بدن» است و به طور مشخص «رنج بدن زن». اجراهای او که مبتنی بر رنج تنانه و یا به قول خودش آزمایش مرزهای درد هستند، دقیقاً بازسازی و احیای دوباره‌ی وضعیتی است که آن سوی ساعت 10 شب بر بدن او می‌رفت: سرکوب. نمایش سرکوب بدن آیا صرف نمایشی ساده است که قرار است مردم از آن لذت ببرند؟ یا اینکه این نمایش‌ها قرار است چیزی برای گفتن داشته باشند، چیزی که البته به فراسوی ساحت

زبان می‌رود. در معرض درد و رنج قراردادن بدن در واکنش به سرکوب (یعنی تکرار همان عمل سرکوب) آیا همان پرفورمنس‌های اعتراضی خیابانی زنان در واکنش به تبعیض امر مردانه را تداعی نمی‌کند؟ پرفورمنس‌هایی (مثلا پرفورمنس‌های جنبش فم و ...) که اساس آنها را نمایش درد و رنج بدن زن تشکیل می‌دهد: هدف قراردادن بدن برای بازیابی دوباره‌ی آن در نظم اجتماعی.

سرکوب زنان در تمامی ابعاد و لایه‌های اجتماعی حضور دارد و می‌توان بارزترین وجه آن را در ساحت مفاهیم ردیابی کرد. جایی که حتی صحبت از مفاهیم مرتبط با زنان در نهایت به بازتولید خود مردانگی می‌انجامد. گویی امر مردانه مانند شبی است که آن جلو ایستاده و هر دم منتظر است تا هرگونه بازنمایی و یا کنش زنانه را در خود ببلعد و آن را با شکست مواجه کند. اینجاست که ما با زنجیره‌ی متصل به هم اما کاملا منعطف ساختارمانندی روبرو هستیم که هر نوع بازنمایی زنانه را «از آن خود می‌کند». یعنی زنان هر کاری بکنند باز هم به نفع مردان و امر مردانه تمام می‌شود. پس چه باید کرد؟ چگونه باید این زنجیره‌ی مفاهیم و دال‌ها را از هم گسست؟ چه باید کرد که از فرآیند هر دم بازتولیدکننده‌ی امر مردانه به عنوان امر مسلط جلوگیری کرد؟ ابتدا یک توضیح کوتاه بدهیم.

به نظر می‌رسد پرفورمنس‌های مارینا و سایر پرفورمنس‌های اعتراضی زنان واکنشی به همین موضوع است. زمانی که نمی‌توان به واسطه‌ی دال‌ها و یا زبان از سرکوب و تبعیض جلوگیری کرد، پای چیز دیگری به میان می‌آید که قرار است فراتر از ساحت زبان عمل کند. پرفورمنس چه تفاوتی با دنیای واقعی دارد؟ به عنوان مثال چه تفاوتی وجود دارد بین زندگی مارینا در آن سوی ساعت 10 شب که سرکوب واقعی را تجربه می‌کرد و این سوی ساعت 10 شب که همان سرکوب را در قالب نمایش اجرا می‌کرد.

پیرمردی را تصور کنید که روی صندلی کنار دکه‌ی خود نشسته است اما این دکه از صبح تا شب هیچ مشتری‌ای ندارد. تصویری که چندان دور از واقعیت نیست و می‌توانیم در جهان روزمره اطرافمان بارها آن را مشاهده کنیم. آیا این یک پرفورمنس نیست؟ زنی را تصور کنید که در خیابانی خلوت راه می‌رود و در این مسیر گهگاهی مردان به او نزدیک می‌شوند و به او آزار کلامی و رفتاری می‌رسانند. آیا این نیز یک پرفورمنس نیست؟ اما چه چیزی پرفورمنس آرت را از انواع گونه‌های واقعی و انضمامی متمایز می‌کند؟ هنر پرفورمنس انتزاعی از واقعیت اجتماعی است و دقیقا خود همین انتزاع است که هسته‌ی اصلی پرفورمنس را برمی‌سازد. انتزاعی که ما را به سوی مفهوم «سوژگی» هدایت می‌کند.

وقتی پدیده‌ای به تعبیر روی باسکار در یک سیستم باز و یا پیچیده‌ی انضمامی (واقعیت اجتماعی) رخ می‌دهد از آنجا که با انواع مختلف نیروهای انضمامی دیگر برخورد می‌کند، این پدیده به وضوح قابل مشاهده نیست و یا اینکه مشاهده‌ی این پدیده تحت تاثیر نیروهای دیگر است که همزمان با آن حضور دارند و یا با آن ترکیب می‌شوند. بنابراین «پرفورمنس» با انتزاع یک پدیده از واقعیت اجتماعی و ایزوله کردن آن در یک سیستم بسته [1] کار می‌کند. انواع و اقسام پرفورمنس‌ها نیز به واسطه «انتزاع در انتزاع» عمل می‌کنند، که برای فهم ماهیت پرفورمنس بسیار حیاتی است. با توجه به اینکه در پرفورمنس آرت بدن در مرکز ثقل قرار می‌گیرد، می‌توان به تعبیری گفت که اگرچه این نوع هنر بر پایه‌ی انتزاع از واقعیت اجتماعی بنا شده است، و نیز اگرچه نوعی هنر مفهومی به شمار می‌رود، اما همچنان به واسطه حضور بدن در مرکز صحنه، انضمامی‌ترین نوع هنر به شمار می‌رود.

«پرفورمنس آرت» و ظهور سوپژکتیویته

برای فهم «سوژگی» در پرفورمنس‌های مارینا آبراموویچ باید این پرسش را دوباره مطرح کرد، پرسشی که در بالا به آن اشاره شد. «چرا مارینا آبراموویچ برای اعتراض به سرکوب بدن‌اش (آن سوی ساعت 10 شب) دقیقاً خود بدن را (چه در واقعیت و چه در نمایش) هدف می‌گیرد؟ گو اینکه او برای محافظت از هستی خود، دقیقاً خود هستی را در معرض رنج و درآستانه مرگ قرار می‌دهد (خود مارینا بعدها در مصاحبه‌ای با روزنامه‌ی گاردین درباره‌ی «ریتم صفر») می‌گوید: من کاملاً آماده‌ی مردن بودم و خوش‌شانسم که الان زنده هستم). دوباره نیز می‌توانیم بپرسیم چرا پرفورمنس‌های اعتراضی زنان علیه سرکوب بدن دقیقاً هدف قرار دادن خود بدن است؟ قاعده این است که باید این سرکوب را افشا کرد و بدن را از سرکوب بیشتر نجات داد اما دقیقاً عکس آن عمل می‌شود. در این رویه چه وجه‌هایی بخشی نهفته است؟

می‌توان از جنبش فمین نیز مثالی زد. یکی از پرفورمنس‌های اینا شفچنکو خطاب به ساحت اجتماعی این است: «به من تجاوز کن». سؤال اینجاست: چرا به جای اینکه بگوید «به من تجاوز نکن»، دقیقاً برعکس آن تبدیل به نشانه‌ی اعتراض می‌شود؟ یعنی «به من تجاوز کن». این جمله در ظاهر تایید همان عمل تجاوز است، اما در این پرفورمنس این معنای ظاهری عملاً از کار می‌افتد و خود عمل و تایید آن تبدیل به نشانه اعتراض می‌شود. در اینجا چیز دیگری فراسوی ساحت زبان در کار است. قرار است این موضوع را در ادامه بررسی کنیم.

ژاک لکان در کنفرانسی منتشر نشده به صورت رسمی در دسامبر سال 1967 در مؤسسه‌ی فرانسوی میلان ایتالیا جمله‌ای را بر زبان آورد که برای فهم مسئله‌ی اصلی ما در این نوشته اهمیت زیادی دارد: «بدن از خلال عملکرد دال، بستر (تختخواب) دیگری بزرگ است». اگر بخواهیم این جمله را ساده‌سازی کنیم می‌توان آن را به این ترتیب بازنویسی کرد: «دیگری بزرگ (نظم اجتماعی) از خلال بدن بازتولید می‌شود». بدن در ساحت نمادین تا آنجا که تابلوی حرکت دال‌های زبانی است، از پیش بدنی مرده است. اگر مهمترین مشخصه‌ی نظم اجتماعی سلطه‌ی امر مردانه است، می‌توانیم بگوییم نظم اجتماعی مردانه روی بدن زنان بر ساخته و بازتولید شده و بدن سرکوب شده‌ی زن زیربنای آن را تشکیل می‌دهد. زبان که مشخصه‌اش بازنمایی امر مردانه است دائماً خود را از خلال «بدن زن» بازتولید می‌کند و این بدن را به صورت هر دم ادامه‌دار با کدگذاری «از آن خود می‌کند». بدن هستی خود را در زبان دارد و توسط دال‌ها کدگذاری می‌شود. اما این جملات چه ربطی به سؤال اصلی این نوشتار دارد؟ چرا بدن برای رهایی از سلطه دقیقاً خود را در معرض نیستی قرار می‌دهد؟ به جای اینکه به افشای خود سرکوب بپردازد و بدن را از مرگ نجات دهد.

توضیح ساختار خودکشی در تفکر لکان می‌تواند در این راستا راهگشا باشد. به قول ژاک آلن میلر، لکان خودکشی را تنها عمل موفقیت‌آمیز می‌داند (لکان - هیچکاک، 1386: 138). «خودکشی، «نه!» گفتن قطعی و ریشه‌ای به جهان پیرامون و مستلزم یک لحظه‌ی خطر کردن است که به هیچ وجه قابل تقلیل نیست. به همین دلیل است که عمل خودکشی از جهان معنا خارج است.» (همان، 137) تنها از طریق چنین ساختار عملی است که سوژه با مرگ خود حفره‌ای در جهان نمادین، ساختار زبان و یا پیوستگی دال‌ها ایجاد می‌کند.

اگر همان‌گونه که آلنکا زوپانچیک می‌گوید هر عمل واقعی در واقع خودکشی سوژه است و ممکن است سوژه با این عمل بار دیگر زاده شود و یا اینکه زایش دوباره‌ی آن در واقع تولد سوژه‌ای جدید است، پس می‌توانیم بگوییم که دیگری

بزرگ با عمل خودکشی دچار به هم‌ریختگی بنیادین می‌شود. از خلال این به هم‌ریختگی، این وقفه و این تقطیع پیوستگی دال‌ها و خلق «هیج» است که سوژه می‌تواند دوباره متولد شود. حتی می‌توانیم چنین ادعا کنیم که عمل خودکشی در واقع حد اعلی ظهور سوژکتیویته است.

سوژه با خودکشی و حذف خود می‌خواهد جایگاه خود را در ساختار نمادین بازسازی کند، خودکشی در صورت وقوع تنها کنش باقیمانده برای سوژه است که بتواند جایگاه خود را در این سطح دوباره بازپس بگیرد. آیا این همان چیزی نیست که مارینا آبراموویچ از خلال پرفورمنس‌های خود قصد دارد انجام دهد؟ آیا این لحظه‌ی خطر کردن در پرفورمنس و قرار دادن بدن در آستانه‌ی نیستی همان عمل خودکشی نیست؟ حتی می‌توانیم فراتر برویم و بگوییم آیا پرفورمنس‌های زنان در اعتراضات همان به صحنه آوردن عمل خودکشی نیست؟ عملی که برای به دست آوردن جایگاه بدن زن در سطح نمادین دقیقاً همان بدن را در معرض نیستی قرار می‌دهد. می‌توانیم پا را فراتر از این بگذاریم و بگوییم آیا عمل خودسوزی زنان حد اعلی سوژکتیویته نیست؟ سوژکتیویته‌ای که با ظهورش از خلال به هم‌ریختن ساختار نمادین و یا همان نظم واقعیت اجتماعی دوباره سوژه را سر جای خود قرار دهد.

برای توضیح بیشتر باز هم به زوپانچیچ رجوع می‌کنیم جایی که در کتابش اخلاقیات امر واقعی: کانت و لکان (1398: 116) در تفسیر عمل از دیدگاه کانت دو نوع خودکشی را از هم متمایز می‌کند. نخست نوعی از خودکشی است که از منطق قربانی کردن پیروی می‌کند. این نوع خودکشی نه تنها هیچ خللی در نظم نمادین وارد نمی‌کند بلکه اساساً به دستور همان نظم و در خدمت تقویت آن انجام می‌گیرد. در این نوع خودکشی بدن یا ابژه تنها یکی از میان انواع ابژه‌ها یا بدن‌هایی است که باید قربانی شوند. این نوع خودکشی در واقع یک ضرورت تجربی است و هدف‌اش تثبیت و تقویت همان نظم نمادین و یا دیگری بزرگ است.

نوع دوم خودکشی اما منطق متفاوتی دارد و در خدمت هیچ آرمان بزرگی نیست. در این نوع از خودکشی چیزی نیست و نابود می‌شود که دیگری بزرگ دقیقاً از خلال آن معنا دار می‌شود و همین ابژه‌ای (بدن) که هدف نابودی است همان است که در ساحت نظم اجتماعی به سوژه هستی، مقام، هویت و جایگاه می‌بخشد. مثلاً به عنوان زن و در مقام بازتولید نظم مردانه.

خودکشی مدنظر لکان که حفره‌ای در نظم نمادین ایجاد می‌کند همین نوع دوم خودکشی است جایی که دال‌ها در خلال حرکت خود به یکباره درون یک دره عمیق، یک جای خالی سقوط می‌کنند. این نوع خودکشی با ضربه وارد کردن به نظام نمادین و ساختار اجتماعی، در مقام امر استعلایی برکشیده می‌شود. این نوع خودکشی است که کل ساختار نمادین را حول خود تعریف و بازتعریف می‌کند و از خلال آن سوژه‌ای جدید متولد می‌شود. حفره‌ی ایجاد شده دقیقاً لحظه‌ی امکان‌ناپذیری شکل‌گیری ساختار تام و تمام است، یعنی دقیقاً لحظه‌ای است که امر نمادین دیگر نمی‌تواند به حرکت خود ادامه دهد چرا که به سرحدات خود نزدیک می‌شود. این لحظه امکان‌ناپذیری ساحت نمادین در تفکر لکانی معنای دقیقی دارد: سوژه.

کلیشه‌ای مردانه و قدیمی درباره زنان وجود دارد که از زبان اسلاوی ژیتک بیان می‌شود: «زن ایده‌آل، زنی مرده است».

ساحت نمادینی که وجه بارز آن سلطه‌ی امر مردانه است دقیقاً بر بستر وضعیت‌ی بازتولید می‌شود که این جمله بیان‌گر آن

است. یعنی جهان مردانه زمانی بازتولید می‌شود که زن در آن مرده باشد. مردن در اینجا اشاره به مردن فیزیکی ندارد بلکه تماما و در معنای دقیق کلمه به مرگ نمادین اشاره می‌کند. زنی که سوژگی خود را کاملا از دست داده و عرصه را به امر مردانه واگذار کرده است. زن به معنای دقیق کلمه در وضعیت مابین دو مرگ قرار می‌گیرد. زندگی میان مرگ نمادین و مرگ فیزیکی. این وضعیت ایده‌آل‌ترین حالت برای بازتولید امر مردانه است. اگر زن به لحاظ فیزیکی موجود نباشد امر مردانه تماما معنای خود را از دست می‌دهد و اگر به لحاظ نمادین نمرده باشد؛ یعنی سوژکتیویته‌ی خود را باز یابد در این صورت امر مردانه دچار چالش جدی می‌شود و ناتوان از بازتولید خود است. بنابراین وضعیت ایده‌آل برای امر مردانه حضور زن در وضعیت «میان دو مرگ» است. خودکشی یا کنش واقعی به تعبیر لکان به چالش کشیدن این وضعیت است.

زن برای اینکه خود را دوباره در ساحت نمادین باز یابد دست به خودکشی می‌زند تا سوژه‌ای جدید تولید کند، و به این ترتیب با حذف فیزیکی خود از مرگ نمادین اش جلوگیری می‌کند. پیام خودکشی به ساحت نمادین این است: «من می‌میرم اما تو را نیز با خود می‌برم». یا می‌توانیم به گونه‌ای دیگر این جمله را بیان کنیم: «اجازه نمی‌دهم مردن من (مرگ نمادین) برای تو آسان باشد و تو با خیال راحت همچنان پابرجا بمانی، بلکه به گونه‌ای می‌میرم (مرگ فیزیکی) که مرگ من همراه با مرگ تو (ساحت نمادین) باشد.»

منطق ریتم صفر دقیقا همان منطق خودکشی است، منطقی برای جلوگیری از مرگ نمادین و احیای دوباره‌ی سوژه و بازپس‌گیری جایگاه‌اش. منطق حاکم بر ریتم صفر در این راستا حرکت می‌کند که سوژه را از وضعیت «میان دو مرگ» خارج کند، آخرین راهکار، فراخوان به امر نمادین برای حذف فیزیکی خود است. حذفی که صرفا حذف نیست بلکه در معرض نمایش گذاشتن امکان‌ناپذیری ساحت نمادین از خلال برملا کردن سوراخ یا حفره‌ای است که همزمان با آن وجود دارد و موضعی است که جایگاه سوژه است، یعنی موضع هیچ برساننده یا هیچ نیچه‌ای.

ریتم صفر و هنرمند گرسنگی

در اینجا برای توضیح این دو منطق خودکشی پرفورمنس «ریتم صفر» مارینا آبراموویچ را با یکی از مشهورترین پرفورمنس‌های تاریخ ادبیات مقایسه می‌کنیم؛ یعنی «هنرمند گرسنگی» اثر فرانتس کافکا.

پرفورمنس ریتم صفر مانند هنرمند گرسنگی در قالب یک نمایش عمومی اجرا می‌شود. در «ریتم صفر» مارینا بیش از 70 شیء را روی میزی قرار داد و از کسانی که آنجا بودند خواست با این وسیله‌ها هر کاری که دوست دارند با بدن او انجام دهند (حتی یک اسلحه پر نیز در میان اشیاء بود). او با تبدیل کردن بدن خود به یک «ابژه» حتی مجوز کشتن خود را توسط افراد در صورتی که قصد انجام این کار دارند، صادر کرد و به این امر رضایت داد.

نکته جالب اینکه این ابزارها در حالت کلی به دو دسته تقسیم می‌شدند؛ بخشی از آنها ابزارهای لذت بدن و برخی از آنها ابزار خشونت بدنی. افراد حاضر در این پرفورمنس نیز هرکاری دوست داشتند با بدن او کردند الا کشتن او. در تحلیل این رویداد بسیاری آن را نشانه‌ی سقوط اخلاقی یک جامعه تفسیر کردند یعنی اینکه افراد اگر مجوز داشته باشند هر کاری از آنها سر می‌زند و خشونت بی‌پایان مرتکب می‌شوند. اما نکته‌ی ماجرا برعکس برداشت بالا بود و اینجا باید خطر کنیم و

بگوییم که این افراد به طرز پارادوکسیکالی اخلاقی عمل کردند چرا که با اینکه مجوز کشتن او را در این بازه شش ساعته‌ی اجرا داشتند اما از انجام این کار خودداری کردند. به نوعی می‌توان گفت که آنها «هستی» او را به رسمیت شناختند. اما نکته اصلی این پرفورمنس به این موضوع ساده خلاصه نمی‌شود بلکه قضیه مربوط به فلسفه‌ی اجرای این پرفورمنس است.

فضای حاکم بر داستان کوتاه هنرمند گرسنگی همان فضایی است که در سراسر آثار کافکا نیز وجود دارد و به نوعی می‌توان گفت نسخه‌ی دیگری از گرگور زامزا در داستان مسخ است. سوژه‌ای بی‌نام و نشان که در «پُرشدگی» نظم واقعیت اجتماعی گرفتار شده؛ سوژه‌ای که در این فضا ناتوان از انجام هرگونه کنش (در معنای واقعی کلمه) است، کنشی که ماهیت آن در زیر و رو کردن ساحت نمادین است.

هنرمند گرسنگی در این فضا عمل می‌کند و به همین دلیل قربانی ساحت نمادین است و نه قربانی‌کننده آن. این سوژه خود را قربانی می‌کند تا ساحت اجتماعی یا نمادین بیش از پیش تقویت شود و به این ترتیب نظم اجتماعی، سوژه را از تودرتوی چرخ دنده‌های خود به بیرون پرتاب می‌کند. سوژه‌ی هنرمند گرسنگی سوژه‌ی مدرن است که هیچ‌گاه نمی‌تواند قهرمان نظم اجتماعی شود. این سوژه در بهترین حالت به تعبیری تُف نظم اجتماعی است. در این فضا هیچ‌گونه سوُبژکتیویته‌ای وجود ندارد چرا که سوُبژکتیویته از فضایی فراسوی نظم اجتماعی، نظم دال و به تعبیری از «هیچ» ناشی می‌شود. هنرمند گرسنگی در نقش یک رانده شده‌ی نظم اجتماعی و تفاله‌ی آن نمی‌تواند «هیچ» را در معرض ظهور قرار دهد؛ همان «هیچ برساننده»‌ای که جایگاه سوُبژکتیویته است. اگر بخواهیم سوژه‌ی هنرمند گرسنگی را با ساختار خودکشی در بالا مقایسه کنیم می‌توانیم بگوییم که این سوژه خودکشی نوع اول را به ذهن متبادر می‌کند یعنی همان خودکشی‌ای که بر مبنای یک ضرورت و به دستور ساحت نمادین انجام می‌شود.

پرفورمنس ریتم صفر همان کارکردی را دارد که خودکشی -چنان‌که در بالا توضیح دادیم- در معرض نمایش قرار می‌دهد، یعنی خودکشی به سان یک امر استعلایی، خودکشی نوع دوم. سوژه‌ای که با ابژه‌واره کردن خود همزمان سوژگی را وارد ساحت اجتماعی می‌کند. قرار دادن بدن در معرض رنج بی‌پایان تا آستانه مرگ و همزمان لحظه عبور از این وضعیت «هیچ» یا شکافی را به نمایش می‌گذارد که از خلال آن سوُبژکتیویته پا به عرصه می‌گذارد. این سوُبژکتیویته قرار است نظم اجتماعی را زیر و رو کند و به همین دلیل می‌توان نام آن را کنش گذاشت.

سوژه‌ای که خود را در این وضعیت قرار می‌دهد دیگر نمی‌خواهد همان سوژه‌ی پیشین باشد بلکه می‌خواهد سوژه‌ای باشد که کل ساحت نظم نمادین را تحت تأثیر قرار دهد. به تعبیری سوژه، سوژه می‌شود. «هیچ» در جایی بین مرگ سوژه پیشین و ظهور سوژه‌ی جدید، به سان یک لحظه خود را نشان می‌دهد و همین لحظه است که در اینجا اهمیت بنیادین دارد. مسئله اساساً این نیست که سوژه با مرگ خود این «هیچ» را ایجاد می‌کند بلکه برعکس «هیچ» پیشاپیش در آنجا حضور دارد. کل ساحت نمادین بر مبنای حضور همین «هیچ» است که وجود دارد. این همان منفیت بنیادینی است که عامل اصلی هرگونه برساختی است. این منفیت بنیادین یعنی همان «هیچ» است که محل تولد سوُبژکتیویته است، همانی که در تفکر لکان امر واقعی (Real The) نامیده می‌شود.

نکته جالبی که در ریتم صفر وجود دارد این است که ابزارهای روی میز در حالت کلی به دو دسته ابزارهای لذت بدنی و

ابزارهای «خشونت» بدنی تقسیم می‌شدند و کسانی که پرفورمنس در برابر آنها اجرا شد از هر دو نوع این ابزارها استفاده کردند. این ابزارها اگرچه در ظاهر با هم تفاوت دارند اما در این پرفورمنس هر دو ی آنها کارکرد یکسانی دارند. این موضوع ما را به یاد الگوی سادی مشهور می‌اندازد، رابطه‌ی بین شکنجه‌گر و قربانی.

شکنجه‌گر و قربانی

شکنجه‌گری را تصور کنید که قصد دارد با شکنجه از قربانی خود اعتراف بگیرد. او شروع به شلاق زدن می‌کند اما قربانی مقاومت می‌کند. شلاق زدن بیشتر و بیشتر می‌شود و قربانی نیز بیشتر مقاومت می‌کند. شلاق زدن شکنجه‌گر به حد جنون می‌رسد اما قربانی باز هم مقاومت می‌کند و به نظر می‌رسد مرگ خود زیر شکنجه را پذیرفته است. آیا این حرکتی به سوی مرگ نیست؟ اما نه حرکت قربانی بلکه حرکت شکنجه‌گر. شکنجه‌گر در ابتدا قربانی را به سان یک ابژه‌ی لذت می‌بیند اما در همان مسیری که شکنجه به مرز جنون می‌رسد شکنجه‌گر در حال عبور از اصل لذت و حرکت در مسیر فراسوی اصل لذت است، حرکتی که در نهایت با حذف میل شکنجه‌گر و عبور از ابژه‌ی لذت اش وی را به سمت مرگ سوق می‌دهد. اگر بخواهیم با اصطلاحات لکانی این فرآیند را توصیف کنیم باید بگوییم که شکنجه‌گر یا در مسیر ژوئیسانس (هستی به سوی مرگ) گذاشته است.

دو چیز مانع این حرکت می‌شود؛ یکی اعتراف قربانی. اگر چه اعتراف قربانی در برابر شکنجه‌گر در تصور عموم ممکن است امری ناخوشایند به نظر برسد اما همین اعتراف کابوس شکنجه‌گر است، چرا که به یکباره در حالی که شکنجه‌گر وارد حوزه‌ی ژوئیسانس شده، اصل لذت را در نور دیده و هیچ مانعی نمی‌تواند او را از این مسیر باز دارد به یکباره با اعتراف قربانی این حرکت به بن بست می‌رسد و شکنجه‌گر به نوعی نجات پیدا می‌کند. دوم مرگ قربانی. مرگ قربانی به تعبیر لکان مهمترین مانع فانتزی سادی است. از منظر لکان «فانتزی بنیادین ساد تصور بدن اثیری قربانی است که عمل شکنجه‌ی بی‌پایان به طریقی جادویی هیچ آسیبی بر زیبایی آن وارد نمی‌کند.» (Zizek, 1998)

حال در رابطه‌ی بین شکنجه‌گر و قربانی پرسش این است که اگر اعتراف قربانی کابوس شکنجه‌گر است پس چرا مقاومت می‌کند؟ آیا مقاومت قربانی در برابر شکنجه و تن ندادن به شرایط شکنجه‌گر امری پوچ و بیهوده است؟ چه چیزی در مقاومت او و حرکت او همراه با شکنجه‌گر به سمت مرگ نهفته است؟ به نظر می‌رسد چیزی فراتر از مسئله‌ی اعتراف، چیزی فراتر از ساحت نمادین در اینجا وجود دارد. پاسخ دقیقا همان چیزی است که در رابطه با خودکشی نوع دوم در بالا گفتیم، همان چیزی که در ریتم صفر نهفته است: تولید سوژه‌ای جدید و برهم زنده‌ی امر نمادین از خلال مرگ و یا قرار دادن بدن در آستانه‌ی مرگ. این همان لحظه‌ای است که تغییر اجتماعی و سیاسی را در خود نهفته دارد.

قربانی با اعتراف خود اگرچه شکنجه‌گر را از حرکت در مسیر ژوئیسانس باز می‌دارد و او را از مرگ نجات می‌دهد، اما امر نمادین و ساحت نظم اجتماعی را تقویت می‌کند. اعتراف همان چیزی است که دستور امر نمادین است (مثلا اعتراف گناهکاران در برابر کشیشان در قرون وسطی)، خودکشی نوع اول است و در خدمت تقویت و تثبیت ساحت نمادین. اما مرگ سوژه و قربانی کردن هستی خود همان حفره امر نمادین و تولد سوژه‌ی جدید است، سوژه‌ای که با مرگ خود (و مقاومت تا آستانه مرگ) کل ساختار نمادین را بر هم می‌زند.

آیا رابطه‌ی شکنجه‌گرو قربانی همان رابطه‌ای نیست که در پرفورمنس «ریتیم صفر» اتفاق افتاد، شکنجه‌گرانی که هدف‌شان نه آزار قربانی و یا اعتراف‌گیری از او بلکه حرکت در مسیر فراسوی اصل لذت بود. ابزارهای لذت و شکنجه که در اختیار آنها بود در اینجا دقیقاً کارکرد یکسانی دارند، هم لذت و هم شکنجه که هر دو در رابطه‌ی سادی نقش اساسی دارند نه برای لذت دادن یا شکنجه دادن ابژه یا قربانی بلکه برای قرار دادن خودشان در مسیر ژئوپولیس است، مسیری که انتهای آن (اگر انتهای آن را تصور کنیم) چیزی جز مرگ نیست.

مارینا آبراموویچ در تمامی مدتی که شکنجه می‌شد اعتراف نکرد و تمامی پرفورمنس را به مدت شش ساعت تحمل کرد. نتیجه‌ی این اقدام او به گفته خودش سفید شدن موهایش تنها در عرض شش ساعت بود، نتیجه‌ای که حاصل اعتراف نکردن (متوقف کردن اجرا) او در زیر شکنجه بود. او خودش را در معرض مرگ قرار داد تا سوژه‌ای جدید متولد شود، سوژه‌ای که جایگاه متفاوتی در ساحت نمادین دارد و تنها در خدمت امر نمادین و جایگاه از پیش تعیین‌شده‌ی آن نیست. همان سوژه‌ای که از خلال خودسوزی زنان در برابر امر سلطه‌گرو شکنجه‌گردانه قرار است ظاهر شود، قربانی کردن هستی خود برای بازیابی مجدد هستی و قرار دادن آن بر سر جای خود.

آیا رابطه‌ی بین شکنجه‌گرو قربانی همان رابطه‌ای نیست که ساحت نمادین و بدن زن آن را بازنمایی می‌کنند؟ آیا این همان دلیلی نیست که زن هستی خود را در ساحت نمادین فدا می‌کند تا بتواند بار دیگر هستی خود را در نظم واقعیت بازیابد؟ آیا این همان دلیلی نیست که هسته‌ی اصلی پرفورمنس‌های اعتراضی زنان را تعریف و بازتعریف می‌کند؟ به همین دلیل باید گفت که خودکشی و یا قراردادن بدن در آستانه مرگ نه تنها یک عمل تدافعی نیست، بلکه یک اکت کاملاً فعال و البته تهاجمی است، تهاجم به ساحت نمادین، به نظم اجتماعی. بی‌دلیل نیست که این نوع از اعتراضات تنانه عمدتاً مسئله زنان است نه مردان. برای تولد سوژه جدید باید کنش انجام داد، کنشی شبیه کنش خودکشی.

منابع:

www.Lacan.com/zizlacan4.htm Zizek, Slavoj (1998), Kant and Sade: The Ideal Couple, Lacanian Ink, 13

- زوپانچیک، آلنکا (1399)، بهترین جا برای مردن: تئاتر در فیلم‌های هیچکاک، ترجمه امید نیک‌فرجام، در لکان – هیچکاک: آن چه می‌خواستید درباره‌ی لکان بدانید اما جرئت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید، ویراستار انگلیسی: اسلاوی ژیزک، ویراستار فارسی: مازیار اسلامی، تهران، نشر ققنوس.
- زوپانچیک، آلنکا (1398)، اخلاقیات امر واقعی: کانت، لکان، ترجمه علی حسن‌زاده، تهران، نشر آگاه.

[1] برای مطالعه در مورد «سیستم باز» و «سیستم بسته» در اندیشه «روی باسکار» مراجعه کنید به: فروغ اسدپور، رئالیسم انتقادی (دفتر اول)، فضا و دیالکتیک، شماره 7، بهار 1397.

<https://apparatus.com/>