



درباره‌ی «بیهودگی»

بابک سلیمی زاده

برای تجربه‌ی یک شکاف در روابط بدن/قدرت، در زمستان ۱۳۹۱، ما داشتیم بر روی مجموعه‌ای از پرفرمنس‌ها و ویدئوها کار می‌کردیم با این پرسش که چگونه می‌توان اثر هنری را نه بر اساس روایت سوژه‌ها و ابژه‌هایی که می‌بینند و دیده می‌شوند، بلکه بر اساس خود فرایند تولید یک سوژه به عنوان یک متغیر، یک فلاش یا درخشش در نظام نور/زبان در نظر بگیریم. منظورم از «نظام نور/زبان» شیوه‌ای از دیدن و گفتن، کردارهای گفتمانی و فرم‌های آشکارکردن خود است که سوژه‌ای که دیده می‌شود یا سخن می‌گوید را با مجموعه‌ای از تاثرات ساخت می‌دهند. این فیلم نباید صرفاً بازنمایانگر این باشد که سوژه چگونه تولید و شناخته می‌شود، بلکه خود تمرین سوبژکتیو شدن باشد، به میانجی شبکه‌های رویت‌پذیری و (باز)مفصل‌بندی، تمرین شرایط شناخت‌پذیری تحت نظام نور/زبان و شیوه‌های شناسایی‌اش.

طی شرایط اجتماعی حوالی ۱۳۹۱، ما بیشتر در انزوا به سر می‌بردیم، در عین حال که به موضوعاتی چون میل، تاثر، احساس، و معانی اجتماعی-سیاسی آنها فکر می‌کردیم. روزی طی دیداری در یکی از خانه‌های جمعی‌مان، ناگهان شوق این را پیدا کردیم که از تجربه‌ها و مباحثاتی که در این مهمانی با هم داریم، مجموعه‌ای از اجراها ترتیب دهیم. یک جور ضیافتِ منحرفانه‌ی دوستان، که فضایی می‌گشاید در رابطه با خود و با دیگری‌ها، تاثیرگذاشتن و تاثرپذیرفتن از دیگران، تا نقشه‌نگاری کنیم بر بدن‌های مستمندمان، توزیع اجتماعی افسردگی را، هتروتوپیای خاکسترنشینی و نیروهای رویت‌ناپذیر زمان دیگر را. با کارکردن بر روی ژست‌ها، تکرارها، ادراک‌ها، کاغذها، نقاشی‌ها، نورها و سایر ادواتی که در زندگی داشتیم، و با ابداع یک فاصله با شیوه‌های هنجاری رویت‌پذیری و مفصل‌بندی، سعی کردیم به شرایطی بیان‌دیشیم که یک سوژه را برای شناسایی آماده می‌کند و شکل می‌دهد.

حال که به این اثر نگاه می‌کنم، به نظرم می‌رسد که گویا ما در تلاشی جانکاه بوده‌ایم برای آنکه در ساخته‌شدن سوژه‌ها زیر نور و تاریکی، در دیده‌شدن‌ها و به‌گفتن‌و‌ادارشدن‌هاشان، در فرمان‌هایی که از پشت دوربین به سوژه‌ی زیر نور داده می‌شود، در جر و بحث‌هایی که گاه میان کارگردان و فیلمبردار پشت دوربین در مورد نور و گفتار و حرکات سوژه شکل می‌گیرد، در برگه‌هایی که رد و بدل می‌شوند و متن‌هایی که حین انجام کنش یا حین فرود شلاق باید خوانده شوند، یک منطقی در کار است که می‌خواهد همه چیز را به کارکردهایی متغیر

تبدیل کند. نور بر روی سوژه انداخته می‌شود. سوژه تشکیل می‌گردد و زمان را می‌سنجد. شبی یا زنی که شاید همدست کارگردان باشد با تحکم به او برگه‌ای برای خواندن می‌دهد. دو صدا (احتمالاً کارگردان و فیلمبردار) از پشت دوربین می‌گویند که از نحوه‌ی حرکات و گفتار سوژه راضی نیستند. از او می‌خواهند که تکرار کند، و عمل مورد نظر را به درستی انجام دهد. (عملی که به نظر میرسد دست آخر فعلیت نمی‌یابد، انجام یا ادراک‌پذیر نمی‌شود، بلکه به روابطی جدید و لحظات ادراک‌ناپذیر دامن می‌زند.)

چه نوعی از کردارهای گفتمانی و شکل‌هایی از خودآشکارگری را می‌شود در این بیهودگی یافت؟ سوژه وارد گفتگوهایی با دیگران درباره‌ی حالت‌هایش و رابطه‌اش با ابژه‌ها می‌شود. موقعیتی پیش می‌آید که در آن ماهیت سادیستی نور و زبان آزمایش می‌گردد. استدلالات و مباحثاتی صورت می‌گیرد، و عاملیت سوژه‌ها به آزمون گذارده می‌شود؛ زیر نگاه خیره‌ی دوربین، و به میانجی پاره‌ای از قواعد و تنظیمات، نیز ژست‌ها و گزاره‌ها و تکرارها، طی مدت معینی از زمان.

با اینحال سوژه‌ها در موقعیتی ایستا به سر نمی‌برند بل به میانجی فضای گشوده‌ای که ابداع شده است، هر کدام به عاملیت‌های متغیّری وارد می‌شوند. برای نمونه، در انتها خود کارگردان را می‌بینیم که قرار است منفعلانه تحت هجوم نیروها قرار گیرد: بازیگر زن را تربیت می‌کند تا او را در حالی که دارد متنی را از روی برگه می‌خواند شلاق بزند. زن تمایلی به این کار ندارد و به نظرش بیرحمانه می‌رسد، اما کارگردان سعی می‌کند به میانجی تمرین‌ها و تکرارها او را متقاعد کند و نمایش مازوخیستی میل را محقق نماید. این اجرای شاعرانه و غیرایستا، و با این‌حال خنده‌آور، از مخاطب دعوت می‌کند که به فرمهای متفاوت هویت و تعلق بیاندیشد، در فضاهای درونی غریب و چشم‌اندازهای سیاسی-وجودی. تصویری که می‌سازیم نمی‌خواهد حکومت کند، هنجاری را ارائه دهد، چیزی را شناخت‌پذیر کند یا بیننده را به انجام کاری فراخواند؛ بلکه هر کس در این تمرین استیکی امکان‌های عاملیت خود را می‌یابد؛ مشخصاً چون فضایی گشوده شده است برای آزمودن اینکه این میل به تعلق به دیگری‌ها چگونه می‌تواند فهمیده شود، و نیز اینکه متریال‌های یک زندگی چگونه به ابزار بیان تبدیل شوند تا به قول الیزابت پروبین «تعلق‌های خارج» محسوس گردند.

اگرچه ما قصد داشتیم این کار را با تمرین‌هایی دیگر ادامه دهیم، اما پس از چند ماه من مجبور شدم از ایران خارج شوم، به دلیل فشارهای امنیتی از جانب حکومت، بخاطر نوشته‌ها و شیوه‌ی زندگی‌ام. با این‌حال خوشحالم از اینکه آخرین نسخه از آن متریال‌های اجرایی را با تدوین هوشمندانه‌ی مجتبی حق‌جو می‌بینم. تدوین به عنوان عمل بر روی عمل: بُرش، استاپ، تکرار... به‌علاوه، به نظرم این ناتمام‌ماندن، و نیز کیفیت نه‌چندان بالای تصاویر، به یک معنا در رابطه است با «وضعیت خطر» یا زمینه‌ی اجتماعی-سیاسی‌ای که اثر در آن اجرا شده: به عنوان تمرین اقلیت‌ها، هنرهای در پستو، یا آزمون‌گری در مورد بدن‌ها و لذت‌ها.

شاید دستاورد ما از این تجربه، گونه‌ای پیوند میان استتیک و دوستی بوده باشد، که به ما کمک کرد تا برخی استراتژی‌های هنری را به دست آوریم، در پیشبرد یک تمرین آزادی که توسط گروهی اقلیتی زیسته می‌شود؛ که «فضای دیگر» را می‌گشاید، با تکنیک‌های متغیّر افراد یا زندگی‌ها، به جای ارائه‌ی شیوه‌های هنجاری دیداری‌کردن و تولید فضا. لوکیشن داخلی در اینجا به چشم‌اندازی ملودیک تبدیل می‌شود، و شخصیت‌های ریتمیک در آن به گردش می‌افتند. در «اینجا» دیگر با تقابلی از نوع عرصه‌ی عمومی/خصوصی، لوکیشن داخلی/خارجی روبرو نیستیم، چون اینجا در تقابل با جاهای دیگر نیست، بلکه «خارج تمام مکان‌ها» است

(هتروتوپیا، فوکو) با اینحال نمی‌توان آن را تحت مفهوم هتروتوپیی «انحراف» به عنوان فضایی که در آن افراد از هنجارها منحرف می‌شوند تعریف کرد. چون در این‌گونه تلقی همچنان رابطه‌ی انحراف/هنجار حفظ و تأیید می‌گردد به جای آنکه بر قابلیت هتروتوپیا در برگزیدن از این رابطه اشاره نماید. با این وجود، هتروتوپیاها مستقل از روابط قدرتی که در آن و بر علیه آن شکل می‌گیرند نیستند، بلکه این روابط قدرت را همزمان انعکاس می‌دهند، معلق یا دگرگون می‌کنند، و در آنها مداخله می‌نمایند. بنابراین باید سرهم‌بندی‌هایی بسازیم که از رابطه انحراف/هنجار، و از این‌که به شکلی مسلط از تولید دانش، فهم، و شیوه‌های بازنمایی تبدیل شوند سر باز زنند.

«فرم زمانی» این کار بعد از آن نیز ذهن مرا به خود مشغول نمود؛ که در واقع باعث شد یک سری پژوهش‌ها در مورد استتیک و زمان-سیاست انجام دهم. با این حال، در دوران این اجرا، بیش از همه متأثر از توصیفی بودم که ژیل دُلوز از هنرِ مازوخ ارائه می‌دهد. بخصوص آنجا که به «فرم زمانی» به عنوان بخش اصلی مازوخسیم می‌پردازد. مازوخسیم برای آنکه به هنر پلاستیک‌اش نائل شود، باید زمان را به روابط دیگری وارد کند (برای مثال، «شلاق» رابطه زمان و بدن را تعریف می‌کند، یا «بخاری» که خود به فیگوری مشترک میان دو یا چند بدن تبدیل می‌شود) شاید فرد مازوخسیم مثل هر کس دیگری باشد و لذت را همانجا که بقیه می‌جویند دنبال کند، با این تفاوت کوچک که درد برای او بخشی ضروری از فرایند دست یافتن به خشنودی است. با اینحال، همانطور که دلوز می‌گوید، این مکانسیم غیرقابل‌فهم می‌ماند اگر آن را در نسبت با فرم و به ویژه «فرم زمانی» ای که آن را ممکن می‌سازد در نظر نگیریم: «مازوخسیم انتظار را در شکل ناب‌اش تجربه می‌کند. انتظار ناب ماهیتاً به دو جریان همزمان تقسیم می‌شود، اولی آن چیزی که برای آن انتظار کشیده می‌شود را نشان می‌دهد. چیزی ذاتاً به تأخیر و گُند، همیشه دیر و به تعویق افتاده. دومی بیانگر آن چیزی است که چشم‌داشته می‌شود، برآورده می‌شود، و شتاب‌ابژه‌ی مورد انتظار به آن بستگی دارد. لازم است که چنین فرمی، این تفکیک ریتمیک زمان به دو جریان، با ترکیب بخصوصی از لذت و درد «پُر شود». چون در عین حال که درد آنچه را که انتظار می‌رود برآورده می‌کند، برای لذت امکان‌پذیر می‌شود که آنچه را که چشم‌داشته می‌شود به انجام رساند. مازوخسیم لذت را به عنوان چیزی انتظار می‌کشد که الزاماً باید به تأخیر افتد، و درد را به عنوان شرطی متحمل می‌شود که در نهایت ظهور لذت (فیزیکی و اخلاقی) را تضمین خواهد کرد. ازینرو اضطراب فرد مازوخسیم به یک انتظار بی حد و حصر برای لذت، و یک چشم‌داشت شدید برای درد تقسیم می‌شود.» (Coldness and Cruelty, p. 71)

حرکت‌های کجروانه باید در خود اجرا به اولویت زمان برسند تا سپس در فرایند تدوین قادر به ساخت زمان-تصویر باشیم. حال به معنای سینماتوگرافی می‌توان گفت «دیگر این زمان نیست که به حرکت وابسته است. این حرکتِ منحرفانه است که به زمان وابسته است.» (Cinema 2, p.41) تاثراتی که توسط بدن‌ها در زمان تجربه می‌شوند، و نیز خود زمان که سوژه می‌شود. نهفتگی ناب، که خود به نیروهای اثرگذار و اثرپذیر تقسیم می‌شود، زمان عبارت می‌شود «از تأثیر خود بر خود.» مفهومی سیال از زمان (زمان جشن) که نه نامتناهی بلکه مطلقاً زودگذر است. و یا انباشت زمان بر مبنای سطوح احساس در هنگام تدوین، آن اشباح و سایه‌هایی که فضا را می‌پیمایند، با تسخیر نیروهای رویت‌ناپذیر، و بی‌سرانجامی کردارهای غیرقابل‌شناسایی. آنجا که زمان‌مندی دیگری از بدن‌ها را لمس می‌کنیم. «بیهودگی» را با فضای درونی غریب و فرم‌های زمانی‌اش می‌توان یک کار

ویدئویی زیرزمینی قلمداد کرد، در یکی از سرکوبگرانه‌ترین برهه‌های خاورمیانه، که قاب‌های جنگ، سرمایه‌داری، خشونت دولتی، نابرابری جنسیتی و هنجارهای دگرجنسگرایی بر آن سیطره دارند.

سرانجام، این کار تلاشی بود برای تمرین نوعی از «هنر وجود» که ما را قادر به تامل بر پیوندهای میان سکسوالیته، نگاه خیره، و مسئله‌ی خشونت کند، و اشاره‌هایی به قدرت دولتی و منطق زمانی پیشرفت نماید، نیز شامل بازسازی‌هایی از روابط قدرت در حیطه‌ی سکسوالیته و کردارهای سادومازوخیسم باشد. در اینجا نمی‌توان سادومازوخیسم را صرفاً به عنوان یک فانتزی جنسی و یا انحراف در نظر گرفت، بلکه کنشی است که بدن کوبیر را به یک ابزار یا دستگاه تاریخ‌نگارانه تبدیل می‌کند: نه یک بدن خیالین، بلکه بدنی واقعی که می‌توانیم به‌میانجی تمرین‌ها، استدلال‌ها، گفتگوها، تربیت‌ها و دستورها بسازیم. به قول الیزابت فریمن سادومازوخیسم در اینجا «شکلی از نوشتن تاریخ همراه با بدن می‌شود که در آن خطی‌بودن تاریخ به چالش کشیده می‌شود، اما گذشته در این میان از وجود نمی‌افتد... ساد به‌خوبی این همگرایی میان کردار جنسی بدنام و ماده‌ی از قضا پربار زمان و تاریخ را نشان می‌دهد.» (Freeman, 2007) ازینرو، بدن در این مهمانی بیش از آنکه معلول انباشته‌ی روابط قدرت تروماتیک یا ناگوار باشد، وسیله‌ای می‌شود برای خطاب قرار دادن تاریخ به لهجه‌ی لذت.

