



## ژست‌های تهی: میمسیس و انقیاد در سینمای لانتیموس

نوشته کارلو گماندوچی، ترجمه صالح نجفی

چکیده مقاله

اصلاً اغراق نیست اگر بگوییم ژست است که حدود و ثغور دنیای سینمای یورگوس لانتیموس را تعریف می‌کند. سکانس‌هایی در فیلم‌های او هست که سرب‌سر شخصیت‌ها را در حال اجرای ژست‌هایی پیچیده و دل‌خواه تصویر می‌کند، شخصیت‌هایی که گاهی از طریق یک رشته حرکت‌های سازمان‌دهی شده سناریویی را اجرا می‌کنند که استخدام شده‌اند تا نقش‌های مکتوب در آن را بازی کنند و بدین ترتیب فانتزی‌های شخصی دیگر را شرح و بسط دهند یا خود را به چهره عزیز از دست‌رفته کسی دیگر درآورند و ادای او را درآورند. خود زبان بسیاری وقت‌ها خلاصه در ژست‌ها می‌شود — بدل می‌شود به نقش‌بازی‌کردنی سطحی و وسواسی و تهی، حرکتی نه‌تنها عاری از معنا بلکه خالی از عاطفه و احساس نیز. خودکاری (اتوماتیسم) و تکرار علامت دیگر این دنیای غریب است و تصورات معمول از ژست را زیر سؤال می‌برد، یعنی ژست به منزله پدیده‌ای تماماً زیباشناختی یا ذاتاً رهایی‌بخش. خودکاری و تکرار بر درهم‌تنیدگی ناگزیر ژست با قدرت و انقیاد تأکید می‌گذارند. به نظر می‌رسد شخصیت‌ها تکاپوهای زندگی و عشق و سوگواری را تمرین می‌کنند یا متحمل می‌شوند و احساس‌های خویش را به‌طور واقعی تجربه یا بیان می‌کنند. از این حیث، باید گفت ژست‌های ایشان غالباً نه میمسیسی [یعنی مبتنی بر محاکات یا تقلید] بلکه اتوماتیک‌اند [یعنی خودکار یا غیرارادی]، و نه فقط خالی از غایت و معنا بلکه همچنین عاری از قصد و نیت‌اند: نه‌تنها به نظر می‌رسد شخصیت‌ها همه کارها را بدون هدف و مقصودی آنی انجام می‌دهند — لمس می‌کنند تا فقط لمس کنند، حرف می‌زنند تا فقط حرف بزنند، حرکت می‌کنند تا فقط حرکت کنند: نه به قصد لذت یا بیان منظور یا رسیدن به مقصدی — بلکه بسیاری وقت‌ها لمس می‌کنند چون مجبور شده‌اند لمس کنند، حرف می‌زنند چون به ایشان دستور

داده‌اند حرف بزنند، و حرکت می‌کنند نه به اراده خویش یا از روی خواست قلبی بلکه به واسطه انقیاد به اراده شخصی دیگر. پس این ژست‌ها خاصیت بیانی (expressive) ندارند بلکه به عنوان ابراز خشک و خالی تسلیم و مطیع بودن اجرا می‌شوند. این مقاله می‌کوشد کارهای لانتیموس را به یاری نظریه جورجو آگامبن درباره ژست قرائت کند و بر این اساس خصلت اجرایی عاملیت را که متناظر با ژست محض است به بحث بگذارد.

Certo bisogna farne di strada	بی‌گمان راه درازی هست
da una ginnastica d'obbedienza	از ژیمناستیکِ اطاعت
fino ad un gesto molto più umano	تا ژستِ بس انسانی‌تر
che ti dia il senso della violenza	که به تو بنماید معنای خشونت.

(Fabrizio de Andrè)

— قطعه‌ای از ترانه «در ساعت آزادیم» (Nella Mia Ora di Libertà)، از آلبوم *داستان یک کارمند*، ۱۹۷۳، اثر فابریتسیو دِ آندره (۱۹۴۰-۱۹۹۹): خواننده و ترانه‌سرای ایتالیایی که به آنارشیسم و لیبرتاریانیسم چپ و جنبش ضدجنگ گرایش داشت.

#### در آغاز بوسه بود

بر پسزمینه دیوار گچی سفید ترک‌خورده‌ای، مارینا (با بازی آریانه لاپد)، در نمایی متوسط، از سمت راست پای در قاب می‌گذارد. با حالتی عصبی آب دهان خود را قورت می‌دهد، پا پیش می‌گذارد و پیش از رسیدن به محور عمودی میانی قاب در نیمرخ کامل می‌ایستد و به روبه‌روی خود چشم می‌دوزد. بلا (با بازی اواگلیا راندو)، با عزمی جزم‌تر از مارینا، از سمت چپ وارد قاب می‌شود و در برابر زن دیگر جای می‌گیرد. بلا، به پیروی از ژست یا حرکت تقریباً محسوس سر زن اول، سرش را به جلو

خم می‌کند، پلک‌ها را می‌بندد، اندکی خم می‌شود و به‌نرمی با صورتش اشاره می‌کند و با همین حرکت به مارینا می‌فهماند که باید او را ببوسد. مارینا با کمی دودلی سرش را اندکی جلو می‌آورد، دهانش را باز می‌کند و زبانش را دراز کرده در دهان بلا می‌گذارد. مارینا بالاتنه‌اش را راست می‌گیرد و، کل بدنش و از جمله زبان و صورتش شق‌ورق، سرش را به اطراف می‌گرداند، تو گویی این نخستین تلاش ناشیانه و مکانیکی‌اش برای بوسیدنی پرشور و باحساس — یا تقلیدی غلوآمیز از چنین بوسه‌ای — است. دو زن یک‌چند هم را می‌بوسند و تمام وقت بدن‌هاشان را از هم جدا نگه می‌دارند. فقط دهان همدیگر را لمس می‌کنند، تا آنکه مارینا ناغافل سرش را عقب می‌کشد.

وقتی بلا از مارینا می‌پرسد آیا از کاری که الان کردند خوشش آمده، مارینا به شیوه‌ای پاسخ می‌دهد که بازتاب حس بیگانگی و ماشین‌واربودنی است که پیش‌تر از طریق حرکت‌ها و طرز ایستادنش ابراز کرده بود. مارینا می‌گوید، «قبلاً هیچ‌وقت چیزی داخل دهانم وول نزده بود.» (۰:۰۱:۱۱) بلا هم به‌طور کامل از این شق‌ورق‌بودن غریب معاف نیست: او با لحنی خشک و تخت و بی‌احساس و با این حال صادقانه، انگار می‌خواهد طفلی صغیر را از آتش برحذر دارد، به مارینا می‌گوید دفعه بعد باید در حین این کار نفس بگیرد وگرنه خفه خواهد شد. آنگاه به او نشان می‌دهد چگونه نفس بگیرد و مارینا، به تقلید از او، چند نفس عمیق می‌کشد.

اجازه دهید همین‌جا توقف کنیم، هنوز دو دقیقه از این صحنه فیلم *آتنبرگ* (یونان، ۲۰۱۰) ساخته آتنا راجل تسانگاری (متولد ۱۹۶۶ در آتن) نگذشته است — فیلمی که به زیبایی برخورد یورگوس لانتیموس را در فیلم‌های قبلی‌اش، *کینتا* (۲۰۰۵) و *دندان‌نیش* (۲۰۰۹)، با ژست‌ها تکرار و تفسیر می‌کند. *آتنبرگ* تلاشی است نه‌تنها برای شرح بلکه برای بسط نقشی که ژست در فیلم لانتیموس دارد: از این حیث، فیلم تسانگاری سرخشی به دست من می‌دهد تا قرائتی اولیه از نقش ژست در فیلم‌های لانتیموس داشته باشم، چیزی که انگیزه اصلی نگارش این مقاله بوده. البته فیلم تسانگاری و فیلم‌های لانتیموس فقط قرابت مضمونی ندارند: تسانگاری و لانتیموس به اتفاق هم *آتنبرگ* را تهیه کردند. بازیگران فیلم تسانگاری در فیلم‌های

قبلی لانتیموس هم حضور داشتند. و عجب تر از همه اینکه خود لانتیموس ایفاگر یکی از نقش‌های اصلی *آنتبرگ* است. شخصیتی که لانتیموس نقشش را بازی می‌کند صحنه‌ی معاشقه‌ای با مارینا دارد که در آن تصویر اضطراب‌آور و حتی غریب و رعب‌آور بوسیدنی که آغازگر فیلم بود تکرار می‌شود. مورد نادری از ارضای میل است مشاهده‌ی سرشاخ‌شدن یک هنرمند با قصه‌ای که خود آفریده — و به تعبیری، حک‌شدن هنرمند در جهان قصه‌اش — و تسانگاری این کار را با دقت و ظرافت تمام انجام می‌دهد.

در صحنه‌ای که وصف کردم مارینا به‌وضوح احساس چندانی یا اصلاً احساسی بروز نمی‌دهد، چه رسد به اینکه لذتی؛ نه فقط این تجربه را دل‌به‌هم‌زن می‌یابد بلکه به نظر می‌رسد به طرز غریبی با کردارهایی که از خودش سر می‌زند فاصله دارد. راستش کردارهای او چیزی بیش از نقش‌بازی کردن نیستند، چیزی بیش از اجرا کردن نقش نیستند. سلسله ژست‌هایی که او اجرا می‌کند قرار است چیزی بیش از مجموعه‌ای از ژست‌ها نباشند: اجرای سلسله‌ای از ژست‌ها. این تصور به بیننده القا می‌شود که مارینا می‌خواهد چیزهایی درباره‌ی بوسیدن بیاموزد اما، چون این نمای آغازین فیلم است، این معنی هنوز تعیین استواری نیافته است و قطعاً تمام معنا و اهمیت صحنه‌ای را که می‌بینیم دربر نمی‌گیرد. آری، ممکن است آدم نیاز داشته باشد بوسیدن را یاد بگیرد یا چیزهایی درباره‌ی آن بیاموزد ولی چه کسی نیاز دارد نفس کشیدن را به او یاد دهند؟ این صحنه، همراه با ایده‌ی آموختن از طریق تمرین عملی، معنای بنیادی‌تری از میمسیس ژست‌ها را هم به بیننده منتقل می‌کند — مارینا از دوستش تقلید می‌کند یا، به بیان بهتر، رابطه‌ای میمسیسی با او برقرار می‌کند، حرکتی که فعل بوسیدن در آن واحد آن را تصویر می‌کند، تجسد می‌بخشد و مهر می‌کند.

این بوسه، از بعضی جهات، ژستی خالص است، ژستی محض، به مفهومی که فیلسوف ایتالیایی جورجو آگامبن به این لغت بخشیده است: ژستی است جدا شده از غایتی که برای آن تعیین شده (در این مورد، لذت طرفین بوسه). این ژست به نحوی اجرا می‌شود که هم ژست‌بودنش مؤکد شود (یعنی نفس ژست‌بودن و اجرا بودنش) هم واسطه‌بودنش (اینکه ژست صورتی

اساسی از نسبت‌های بشری است، پیش از آنکه بتوانیم هیچ معنای خاصی بدان نسبت دهیم). این ژست، در مقام حرکتی جسمی، عاری از عاطفه و احساس است و به‌خاطر خودش انجام می‌شود؛ در مقام کرداری نمادین رابطه‌ای را که (هنوز) نه به‌صورت رابطه‌ای شخصی تعین یافته نه به‌صورت رابطه‌ای جنسی در آن واحد بازمی‌نمایاند، بسط می‌دهد، و مرئی می‌سازد.

دورنمای میل همجنس‌خواهانه در این صحنه غایب نیست بلکه نفی می‌شود: نه فقط به این علت که بعداً در فیلم این صحنه، با نگاه رو به پس، به‌صورت پیش‌درآمدی بر روابط نزدیک مارینا با جنس مخالف به‌همراه شخصیتی که لانتیموس نقشش را بازی می‌کند تعبیر می‌شود بلکه نیز بدین علت که، به‌رغم پاسخ‌گوبودن و حساس‌بودن بلا و به‌رغم شهوی‌شدن آشکار تماس و ارتباطشان، این شهوی‌شدن را شخصیت‌ها احساس یا تجربه نمی‌کنند. این حالت به بیننده القا می‌شود اما بیش از حد مکانیکی است، از طریق نشانه‌ها نمایان می‌شود اما زیسته نمی‌شود. آدم وقتی این صحنه را تماشا می‌کند بیش از آنکه حس کند با نگاهی هوس‌آلود یا میل‌ورز (اعم از همجنس‌خواه یا ناهمجنس‌خواه و غیر از آن) متحد شده است به طفولیت کلی خود احساس می‌نگرد.

از نظر آگامبن، ژست محض در لحظه‌های آغازشدن و به‌لکنت‌افتادن زبان و ارتباط (یا هم‌رسانی) پدیدار می‌شود؛ ژست از دید او درجهٔ صفر دلالت یا معنارسانی است — به گفتهٔ او، «دالّ بی‌مدلول نشانه نیست: عمل است، کنش است [...] ژست است» (Agamben ۲۰۱۲). آگامبن می‌گوید، در لحظهٔ آغازشدن زبان، چیزی هست که به مرتبهٔ زبان تعلق ندارد: نوعی فرمان هست و، مشخص‌تر بگوییم، ژست فرمان (Agamben ۲۰۱۲). از نظر او، عمل غیرزبانی آغازینی که زبان را آغاز می‌کند ژستی است که عرصهٔ کلام و نسبت آن را با اشیاء پدید می‌آورد، خود مقولهٔ ارجاع نمادین را بنا می‌کند و، بدین‌قرار، خود صحنهٔ هم‌رسانی یا ارتباط زبانی را می‌آفریند. پس سرکار ما در اینجا نه با ژست‌های زبانی (نه ژست‌هایی که کلام را همراهی می‌کنند نه ژست‌هایی که در ذات خود شکلی از زبان را قوام می‌بخشند)، بلکه با خود ژست زبان است.

اگر ژست دالی محض یا خالص است، آنگاه برای آنان که ژست محض را اجرا می‌کنند این ژست مقوم نوعی همسان‌شدن مبتنی بر میمسیس (تقلید) است که زمینه را مهیای مبادله‌های نمادین می‌سازد. هم در دیدگاه آگامبن هم در نظریه اجرائیت که بر پایه مفاهیم روانکاوی تدوین شده است، پیوندی تعیین‌کننده میان شکل‌گیری فاعل بشری (سوژه) و بناشدن صحنه ارتباط‌های زبانی می‌یابیم. ارتباط‌های نمادین از بطن ژستیت (gesturality) می‌زایند، یعنی از بطن عقلانیت بنیادینی استوار بر میمسیس. ارتباط نمادین نوعی نسبت تطابق میان دو فاعل متکلم یا رابطه‌ای دوطرفه در ساحت کلام است.<sup>۱</sup> می‌توان همین حرف را به شیوه‌ای عشوه‌گرانه‌تر بازگفت: کلمات زاییده بوسه‌هایند.

اما بوسه که در فیلم *آتنبرگ جنبه میمسیسی* و اجرایی‌بودن خلاق آن با فریبایی تمام تصویر می‌شود در فیلم تازه‌تر لانتیموس، *خرچنگ* (۲۰۱۵، ایرلند، بریتانیا، یونان)، به صورت شکنجه‌ای مخوف باز می‌گردد، دقیقاً در جاهایی که زبان و جنسیت بر روی بدن حک می‌شوند: در فیلم، قانون جماعتی که تمام صورت‌های رابطه جنسی و مناسبات شخصی را قدغن کرده است (حتی لاس‌زدن‌ها و عشوه‌گری‌های لفظی را) بوسیدن را به طرز فجیعی مجازات می‌کند: با تیغ بریدن لب‌های کسانی که مرتکب گناه بوسیدن شده‌اند و سپس مجبور کردن آن‌ها به بوسیدن همدیگر با لب‌های بریده (نام این مجازات «بوسه سرخ» است) و مجازات سخت‌تر عبارت است از آمیزش جنسی از طریق بریدن اندام‌های تناسلی با چاقو و سپس مجبور کردن خاطیان به آنچه در جماعت فراریان نزدیکی کردن «سرخ» خوانده می‌شود. صحنه آغازین فیلم *آتنبرگ* ممکن است حاکی از آن باشد که میمسیسی متجسم‌تر — نوعی «تمایل ازلی» به همانندسازی [یا همذات‌پنداری] که فاعل میل [یا سوژه میل‌ورز] را به وجود می‌آورد» (Campbell and Harbord, eds. ۱۹۹۸: ۱۲۹) — ژست آغازین فرمان را تضعیف و بلکه تخریب می‌کند اما لانتیموس در فیلم‌هایی که کارگردانی می‌کند به راحتی به چنین تفسیری راه نمی‌دهد. بدین لحاظ، موضع لانتیموس به موضع آگامبن نزدیک‌تر است. و راستش آگامبن در سرتاسر نوشته‌هایش راجع به ژست تصریح می‌کند که پدیدارشناسی ژست را نمی‌توان از قسمی گفتار درباب فرمان و قانون جدا نمود.

سراخر، حرف من این است که فرمان (خاصه به معنای عملی عمدی که بیانگر اقتدار و اراده است) فقط وجه قابل فهم ارتباط را بنا می‌کند نه هستی مبادله‌های نمادین را؛ زبان وجود حیوان ناطق یعنی فاعل سخن‌گو را توجیه می‌کند اما نمی‌تواند آن را خلق کند. در اینجا، تا حدودی، می‌خواهم این ایده‌ژاک رانسیر را تکرار کنم که می‌گوید اصل برابری نه‌تنها بنیادی‌تر از گفتار نابرابری‌گرایی است که اصل برابری را نفی می‌کند بلکه بنیاد آن گفتار است: راستش آدمیزاد برای آنکه بتواند فرمانی صادر کند می‌باید دقیقاً برابری خود را با شخص فرمانبر در مقام حیوانی ناطق مفروض گیرد (Rancière ۱۹۹۸: ۴۹). از این حیث، فرمان برای آنکه بتواند وجود فاعل بشری را توجیه کند یا توضیح دهد می‌باید بر فاعلیت و ژستیتی تکیه کند مقدم بر آن فاعلیت و ژستیتی که به‌واسطه فرمان قابل رؤیت و قابل فهم می‌گردد. بدین‌قرار، ژست میمسیسی یا ژست محض همواره در زبان و فرمان دخیل است اما هرگز به‌طور کامل تابعی از هیچ‌یک از این دو مقوله نمی‌شود. ژست‌های سوژه هرگز به‌طور کامل مال خود او نیستند اما هیچ‌وقت هم به‌طور کامل مطیع مرجع اقتداری بیرونی نیستند که هستی آن‌ها را مجاز می‌سازد. ساحت ژست محض، در این مقام، به‌طور مشخص معرف اختلالی در عاملیت فاعل سخن‌گو یا همان حیوان ناطق است. این در واقع همان نتیجه‌ای است که آگامبن از راه‌های دیگر بدان می‌رسد. آگامبن می‌نویسد، «از آنجا که در زبان بودن چیزی نیست که بتوان در قالب جمله‌های زبان بیان کرد، ژست ذاتاً همواره ژستی است حاکی از ناتوانی از فهم یا حل مسأله‌ای در زبان» (۵۸: ۲۰۰۰): در زبان بودن «درد بی‌درمانی در کلام بشر» است (ibid.: ۵۹). بنابراین ژست زبان در همان لحظه‌ای به وقوع می‌پیوندد که زبان الکن می‌شود و از پا درمی‌آید؛ عاملیت فاعل سخن‌گو نه‌فقط آکنده از فقدان آغازین خود آن است بلکه دقیقاً به علت آن فقدان هستی دارد.

آگامبن بیش از آنکه به آن نوع عاملیتی بیندیشد که با ژست و ژستیت تناظر دارد به آن ساحتی نظر دارد که ژست و ژستیت مشخصاً پیش چشم می‌آورند؛ با این‌همه، یگانه ژست بری از بیگانگی و برخوردار از اختیاری که آگامبن تصور می‌کند ژستی است که عاملیتش از بنیاد لطمه دیده و در نهایت تعیین‌ناپذیر است. نظریه آگامبن درباره ژست محض به‌مثابه ژست میم

[mime، تقریباً مترادف با «لال‌بازی» و توسعاً به معنای «ادای کسی را درآوردن»؛ به هنرپیشه پانتومیم هم mime می‌گویند] متضمن نظریه‌ای راجع به فاعلیت‌یابی (= سوژه‌شدن) است که در آن «میم» الگوی فاعلیت می‌شود. همین بصیرت است که به‌وضوح تمام در فیلم‌های لانتیموس تصویر می‌شود: هر کنشگری، به تعبیری، بازیگر است و عاملیت آزاد فقط به‌صورت ایفای نقشی ناکام وجود دارد.

### تنازع ژست‌ها – نظر آگامبن درباره ژست

آگامبن بارها از واژه «ژست» استفاده می‌کند تا به جنبشی متمایز در تفکر نظری اشاره کند: یک ایده با ژست به ایده‌ای دیگر اشاره می‌کند یا ایده‌ای دیگر را نشان می‌دهد (Agamben ۱۹۹۸: ۱۱۱) – در اینجا آگامبن از فعل to gesture استفاده می‌کند. «ژست» پریمو لوی در تقابل با «ژست» نیچه مطرح می‌شود (۱۹۹۹b: ۲۱). تصمیم کارل لینیوس (گیاه‌شناس و جانورشناس و طبیب سوئدی قرن ۱۸) به اینکه انسان‌ها را در راسته آنتروپومورفا قرار دهد نوعی «ژست» تلقی می‌شود (۲۰۰۴: ۲۴) و قس‌علی‌هذا. این رویت آگامبن متناظر است با فهم خاصی از فلسفه که به‌موجب آن «ایده به‌هیچ‌وجه، برخلاف تفسیرهای متداول، صورت مثالی یا کهن‌الگویی ثابت و بی‌حرکت نیست» (Agamben ۲۰۰۰: ۵۵). بر این اساس، «ژست» فلسفی متمایز آگامبن ژستی است که ژست و سیاست و فلسفه را با هم جمع می‌کند. او می‌نویسد: «چراکه سیاست حوزه ژستیت مطلق و کامل آدمیان است و نامی به‌جز نام مستعار یونانی‌اش ندارد [...] فلسفه» (۱۹۹۹b: ۸۳).

بنابراین فلسفه نوعی ژست است و ژست همواره معرف قسمی سیاست محسوسات است. پس اگر پاورچین پاورچین و با احترام از قلمرو فلسفه اعظم آگامبن فاصله بگیریم و پای در زمین‌های گل‌آلوده‌تر نظریه بگذاریم و بگوییم نظریه انتقادی در قیاس با رویکردهایی که بی‌تأمل بر عمل خودانگیخته «محض» صحنه می‌گذارند دارای امتیازی خاص است، این امتیاز ناشی از



آن است که نظریه انتقادی اجرایی بودن ژست را مؤلفه ذاتی هر عمل سیاسی می‌داند. اما اجازه دهید یک قدم به عقب برداریم و به اجمال مسیر مفهوم‌پردازی ژست را در نوشته‌های آگامبن مرور کنیم.

فیلیپ تئوفانیس در مقاله‌ای کوتاه (۲۰۱۴) می‌کوشد این مسیر را بازسازی کند و بدین‌منظور سه صورت‌بندی متمایز را در نظریه ژست آگامبن از هم جدا می‌کند. صورت‌بندی اول در دیباچه آگامبن بر ترجمه ایتالیایی جامعه نمایش گی دُبور در سال ۱۹۹۰ آمده است که بعداً با عنوان «حواشی بر شرح‌هایی بر جامعه نمایش» به انگلیسی ترجمه و در کتاب *وسایل بی‌هدف* بازنشر شد: در اینجا با موسع‌ترین – و چه‌بسا راهبردی‌ترین – تعریف ژست در کار آگامبن رویارویم. در این تعریف، ژست نام «تقاطع زندگی و هنر، قوه و فعل، عام و خاص، متن و اجرا» است (Agamben ۲۰۰۰: ۷۹). دومین نظریه‌پردازی آگامبن در این زمینه در جستار «یادداشت‌هایی درباره ژست» آمده است. این جستار هم در مجموعه جستارهای *وسایل بی‌هدف* بازنشر شده است اما اولین‌بار در سال ۱۹۹۲ در مجله *ترافیک* به چاپ رسیده بود. در اینجا ژست به‌منزله واسطگی محض تلقی می‌شود: وسیله‌ای محض که از غایت اولیه‌اش جدا گردیده – مانند ژست یک هنرپیشه لال‌باز که نوشیدن یک لیوان آب را بازی می‌کند درحالی‌که عملاً نه لیوانی هست نه آبی برای نوشیدن. هم در «یادداشت‌ها» هم در متن *سومی* که تئوفانیس نقل می‌کند، یعنی فصل «تبارشناسی منصب» در کتاب *آپوس دئی: باستان‌شناسی وظیفه* (که ترجمه انگلیسی آن در ۲۰۱۳، یک سال پس از انتشار اصل ایتالیایی‌اش، به بازار آمد)، آگامبن به بحث درباب قولی منقول از وارو (Varro) می‌پردازد که قلمرو مخصوص ژست را (با اشاره به فعل "gerere" در زبان لاتین، به معنای مدیریت‌کردن، نظارت‌کردن) متمایز می‌کند از «کردن» ("agere" در لاتین) و «ساختن» ("facere" در لاتین) و بدین‌سان شالوده‌های اخلاقی و سیاسی ژست محض را صورت‌بندی می‌کند، شالوده‌هایی که دقیقاً باید در تبارشناسی "officium" [= «منصب» یا «وظیفه»] و باستان‌شناسی وظیفه و فرمان بازجسته شوند.

هم در گزارش تئوفانیدیس هم در گزارش آدم کوتسکو (۲۰۱۴)، که مبنای نوشته تئوفانیدیس بوده، تلقی آگامبن از ژست، در جریان پیشرفت پروژه فکری او، (به تعبیر کوتسکو) «جنبه‌ای شوم» می‌یابد: بنا به این روایت، ژست در نگاه آگامبن ابتدا به «چیزی امیدبخش یا رستگارکننده» دلالت می‌کند اما سرآخر جزئی از «باستان‌شناسی منصب یا وظیفه» می‌شود که فاعل بشری را از افعال خودش جدا می‌کند و «هرچیزی چون تجربه اخلاقی را از بیخوبن ناممکن می‌سازد» (Kotsko ۲۰۱۴). تئوفانیدیس نیز به شیوه‌ای مشابه، پس از تذکر این مطلب که آگامبن در مقاله «یادداشت‌هایی درباره ژست» ژست را حوزه راستین و درخور سیاست می‌خواند، ادعا می‌کند، «ژست، در این مقام، ظاهراً موضع مناسبی برای رویارویی با بن‌بست‌های مخصصه کنونی ما پیشنهاد می‌کند»؛ سپس می‌رود به سراغ نقل قول مجدد آگامبن از وارو. به‌زعم تئوفانیدیس، اینکه آگامبن تحلیل خود را از قطعه‌ای که در «یادداشت‌ها» از رساله درباب زبان لاتین وارو نقل کرده است تکرار می‌کند به معنای تغییر موضع او در قبال ژست است: ژستیت در «یادداشت‌ها» حوزه‌ای از سیاست قلمداد شده بود که «به قانون آلوده نشده است» اما بار دوم ژست «بیان سرمشق‌وار کنش هنجاری» تلقی می‌شود (Theophanidis ۲۰۱۴).

در تقابل با این دو قرائت، من می‌خواهم نشان دهم نظریه‌پردازی آگامبن درباره ژست، گرچه بی‌گمان چندوجهی است (از یک سو ژست وسیله‌ای بی‌هدف تعریف می‌شود و از سوی دیگر بحث افتراقی درباره "gerere" به‌منزله وجه خاصی از کنش که با فرمان پیوند دارد)، با این حال نظریه‌ای واحد و منسجم است. مشخص‌تر بگوییم، به نظر من مفهوم ژست در کارهای متأخر آگامبن دلالت ضمنی «تیره‌تری» نمی‌یابد و به همین دلیل تصور نمی‌کنم چرخشی در تلقی آگامبن روی داده باشد که به‌موجب آن ژستیت ابتدا در کل امکان رستگارکردن دارد اما بعد خود امکان تجربه اخلاقی را نفی می‌کند. به‌طور مشخص، هیچ تحولی به این معنی در تلقی آگامبن روی نداده است که در تحلیل اول ژست به حوزه همواره مثبتی از کنش سیاسی دلالت کند و سپس تابع بی‌چون‌وچرای فرمان گردد — آگامبن عموماً از این دست تقابل‌های واضح و مبرهن می‌پرهیزد. نظریه ژست به‌مثابه وسیله محض بالضرورة مستلزم نظریه فرمان به‌مثابه ژست محض است و برعکس. راستش، ژست همانند دیگر

مفهوم‌ها در مجموعه آثار آگامبن از این حیث مهم می‌شود که مجموعه‌ای از تنش‌ها را درون ناحیه‌ای عاری از تفاوت و به‌ظاهر یکدست مشخص می‌نماید — چیزی که، بعد از همهٔ حرف‌وحدیث‌ها، آگامبن در همان تعریف راهبردی اول تصریح کرده بود.

مقالهٔ «حواشی بر شرح‌هایی بر جامعهٔ نمایش» در ادامهٔ روال همیشگی آگامبن در کمرنگ‌کردن و برجیدن مرزها با تأیید نگاهی آغاز می‌شود که کالا را مفهومی مرکب و دارای خصلتی خیال‌انگیز و فریبنده می‌بیند — نگاهی که کالا را تا حدی شیئی محسوس می‌شمارد و تا حدی برساخته‌ای اجتماعی و ماورای حواس — در تقابل با رهیافت لویی آلتوسر که این تلقی از کالا را به عنوان خیالات هگلی مارکس رد می‌کند (Agamben ۲۰۰۰: ۷۵).<sup>۲</sup> افول ارزش مصرف [یا ارزش استفادهٔ کالاها] در اقتصاد جامعهٔ نمایش، روندی منطبق بر فتیشیسم کالایی، بدین‌اعتبار پیوندی تنگاتنگ دارد با آنچه آگامبن قسمی «بیگانگی خودِ زبان» می‌خواند، «بیگانه‌گشتن ماهیتِ زبانی و ارتباطیِ آدمیان» (ibid.: ۸۱). ترکیب این دو فرایند دقیقاً جامعهٔ نمایش را تعریف می‌کند که موضوع بحث آگامبن در «حواشی» بود. این بیگانگی، پیش از هر چیز، مشکل یا اختلالی در ژست‌هاست: این ایده به‌صراحت از «یادداشت‌ها» به بعد بیان می‌شود (ibid.: ۴۸-۵۲)، اما در متن قدیمی‌تر هم به‌طور ضمنی مطرح می‌شود. راستش، در مقالهٔ «حواشی»، نمایش به‌منزلهٔ واسطگی محض تعریف می‌شود: «حیث ارتباطی» (communicativity) که حوزهٔ مختص نمایش است از حوزهٔ ارتباط‌های انسانی منفک می‌شود، به‌قسمی که جامعهٔ نمایش را می‌توان آن رژیم تعریف کرد که در آن «آنچه جلو ارتباط را می‌گیرد خود حیث ارتباطی است»، رژیمی که در آن «آدمیان به‌وسیلهٔ همان چیزی از هم جدا داشته می‌شوند که ایشان را متحد می‌سازد» (ibid.: ۸۳). از نظر آگامبن، ارتباط فقط بدین‌علت روی می‌دهد که ما فاعلانی درون زبانیم، «سوژه‌هایی در زبان»؛ ولی این شرطِ درزبان‌بودن، همچنان‌که در پایان بخش قبل این مقاله دیدیم، درعین‌حال گواه وجود یک فقدان است. پس، به تعبیری، ما فقط به‌لطف نوعی ارتباط غلط بنیادین و رفع‌ناشدنی می‌توانیم ارتباط برقرار کنیم.

در «یادداشت‌هایی دربارهٔ ژست» تعریفی موازی برای ژست مطرح می‌شود: آگامبن می‌نویسد، «آنچه در ژست‌ها به آدمیان انتقال می‌یابد نه حوزهٔ هدف یا غایتی فی‌نفسه بلکه حوهٔ واسطگی محض و بی‌هدف است» (Agamben ۲۰۰۰: ۵۸-۵۹). هم ژست هم نمایش در نسبت با مفهوم واسطگی محض تعریف می‌شود و این واسطگی محض نیز برحسب مشکلی که در زبان روی می‌دهد و بر اساس جایگاه خاص یک فاعل بشری وصف می‌شود.

در پایان، نظریه‌پردازی آگامبن دربارهٔ مبنای اخلاقی و سیاسی ژست راهش را از تعریف اولیهٔ او از نمایش به‌مثابهٔ بیگانگی حیث ارتباطی جدا نمی‌کند بلکه در واقع بدان باز می‌گردد — و به همین علت، می‌توان گفت ژست به‌تدریج به عنوان مبنای اصلی خود وجود سیاسی جا می‌افتد. پس کاملاً روشن است که آنچه آگامبن در جستار قدیمی‌تر به عنوان «جنبهٔ دیگر» کالا معرفی می‌کند (Agamben ۲۰۰۰: ۷۹) نه ژست فی‌نفسه بلکه ژستی رهاگشته از بیگانگی خویش است. گو اینکه باید یادآور شویم آنچه درمان می‌شود بیگانگی نسبتِ فاعل بشری با درزبان بودنِ خویش است — یعنی، بیگانگی انسان با فقدان بنیادی‌تر است.

اما حتی در جایی که ژست به مستقیم‌ترین وجه در تضاد با فتیشیسم کالایی مطرح می‌شود، آگامبن به ژست فردی مسلط بر خود (که باصطلاح اعتمادبه‌نفس دارد) استناد نمی‌کند بلکه به ژست هنرپیشه‌های نقاب‌پوش در کم‌دیا دل‌آرتهٔ ایتالیایی اشاره می‌کند. «در کم‌دیا دل‌آرته چاقوب و دستور عملی برای بازیگران درکار بود تا موقعیت‌هایی به وجود آورند که در آن‌ها ژستی بشری، منهای قوای اسطوره و تقدیر، سرانجام بتواند به وقوع پیوندد» (ibid.: ۷۸). این قطعه که آگامبن در ۱۹۹۰ نوشته است خبر از بحث آتی او دربارهٔ ژست برحسب "gerere" می‌دهد — یعنی برحسب انجام‌دادن یک دستور و پذیرفتن یک منصب (در اینجا، پذیرفتن یک تیپ یا سنخ نمایشی): بازیگری که در کم‌دیا دل‌آرته بازی می‌کند هم بخشی از هویت نقش‌آفرینی خود را از کف می‌دهد هم «متنی» را اجرا می‌کند که، هرچند کماکان بازیگر را پایبند یک نقش می‌دارد، این کار را چنان می‌کند که خودِ شخصیت نمایشی بخشی از فردیتش را از کف می‌دهد. آگامبن در توضیح می‌گوید،

«آرلکوئین و دکتر [شخصیت‌های کم‌دی ایتالیایی. دکتر یکی از پیرمردهای نمایش است که مانع وصال عاشق و معشوق جوان می‌شود] به آن معنی که هملت و ادیپوس را شخصیت‌نمایشی می‌خوانیم شخصیت نیستند: نقاب‌ها (masks) شخصیت نیستند بلکه ژست‌هایی‌اند که به قالب تیپ درآمده‌اند، منظومه‌هایی از ژست‌ها» (ibid؛ تأکید در متن اصلی). ژست آنجا روی می‌دهد که اجرای حادث و قانون کلی، همچنین فردیت و انقیاد، با هم تصادم می‌کنند و همدیگر را به خطر می‌اندازند، به‌نحوی که هیچ‌یک به آن دیگر مؤول نمی‌شود.

نقاب دقیقاً چه می‌کند؟ نقاب خود را در حد فاصل دو فرایند جای می‌دهد: فرایند تبدیل زندگی به هنر (بازیگر «شخصیت» واقعی (personality) خود را بیان می‌کند) و فرایند تبدیل هنر به زندگی (بازنمایی به‌مثابه تجسم کامل شخصیتی نمایشی (character))، به‌قسمی که ژست بازیگری که دستور عمل یا کانواچو [به ایتالیایی به معنای «پلات» یا پیرنگ] را اجرا می‌کند نه کاملاً زندگی است نه کاملاً هنر: نه بیان‌کننده فعل آفریدنی فردی است نه تجسم کامل یک نمایشنامه مکتوب. در نتیجه، بازیگری که نقاب را بازی می‌کند هم از اجبار روانی می‌گریزد هم از اجبار متنی. آنجا که هم متن غیرشخصی و هم تأثر شخصی به‌واسطه نوعی فقدان ضایع می‌شوند و با این حال درهم‌تنیده می‌مانند، ژستی آزاد سربرمی‌آورد، از بطن آنچه می‌توان موضع خالی اظهار نامید — ژستی نه کاملاً آزاد و مختار نه کاملاً مقید و مشروط بلکه آزاد دقیقاً به علت همین نامعین‌بودن یا تصمیم‌ناپذیری.

ژست از این طریق نه‌فقط چون میدان مشکل‌دار کنش پدیدار می‌شود (کنشی که از دو جهت مقید و مشروط است، هم به‌واسطه موقعیت حادث و تصادفی‌اش هم به‌واسطه متن مکتوبی که چندوچون کنش را تعیین کرده است) بلکه همچنین به‌سان مشکلی درون کنش و خودِ فاعل بشری روی می‌نماید. آگامین معتقد است فقط درون این شرایط حادث و امکانی — در کایروس یا لحظه مناسب و بحران‌زای بداهه‌پردازی محدودشده هنرپیشه نقاب‌پوش، و نه چون عملی آزاد از هر قیدوبند — باری، فقط در این شرایط است که یک موقعیت می‌تواند شکل بگیرد و ژستی آزاد می‌تواند در عمل به وقوع پیوندد (ibid.: ۷۷).

(۷۸) در «یادداشت‌ها»، اگر از تعبیری باتلری سود جوئیم (Butler ۱۹۹۳: xi)، این «محدودیت بارور» حادث به‌منزله نوعی «دهان‌بند» (gag) به معنایی دوگانه نظریه‌پردازی می‌شود: هم به معنای چیزی که مانع حرف‌زدن آدم می‌شود هم به معنای توانایی بداهه‌پردازی بازیگر. ادر انگلیسی، gag هم به ابزاری اطلاق می‌شود که برای بازنگه‌داشتن دهان در جراحی و دندانپزشکی به کار می‌برند هم به معنای لطیفه و جوک است. [آگامبن می‌نویسد، «جوک به‌منزله واسطگی محض همواره نوعی دهان‌بند است، به معنای درست کلمه: قبل از هر چیز به معنای چیزی که می‌توان در دهان گذاشت تا مانع تکلم شود، هم به معنای بداهه‌پردازی بازیگر به‌منظور جبران خسران حافظه یا ناتوانی از تکلم» (۵۸: ۲۰۰۰؛ تأکید در متن اصلی).

همین ایده در جستار مهم دیگری درباره ژست برمی‌گردد: «کومرل، یا درباره ژست» که در کتاب *بالتوگی‌ها* (۱۹۹۹a) به انگلیسی ترجمه شده اما اول‌بار در ۱۹۹۱ به ایتالیایی منتشر شد، و بدین ترتیب در حد فاصل «حواشی بر شرح‌هایی بر جامعه نمایش» و «یادداشت‌هایی درباره ژست» قرار می‌گیرد. در این جستار، آگامبن تعریف دوگانه دهان‌بند را تکرار می‌کند (Agamben ۱۹۹۹a: ۷۸) و سپس می‌افزاید «ژستی هست که با بهروزی در این خالی‌بودن زبان قرار می‌یابد و بی‌آنکه آن را پر کند آن را به مناسب‌ترین اقامتگاه نوع بشر بدل می‌کند» (ibid.: ۷۸-۷۹).

امکان ژستیتی بیگانه‌نگشته اما درعین‌حال وابستگی ناگزیر ژست به محدودیت‌های زبان و قانون در پایان فصل «مؤلف به‌مثابه ژست» در کتاب *حرمت‌شکنی‌ها* مجدداً تصدیق می‌شود. آگامبن در اینجا می‌نویسد، «سوژگی در جایی تولید می‌شود که موجود زنده، هنگامی که با زبان مواجه می‌شود و خود را بی‌هیچ ملاحظه‌ای در زبان به بازی می‌گذارد، ژستی بروز می‌دهد حاکی از ناممکن‌بودن تقلیل‌یافتن خویش به این ژست.» (*حرمت‌شکنی‌ها*: ص ۸۳) (۲۰۰۷: ۷۲). آگامبن به‌هیچ‌وجه بر آن نوع استدلالی صحه نمی‌گذارد که تجربه کینستیتیکی را (یعنی ژست آنگونه که فاعل متجسم آن را از درون ادراک می‌کند) در تقابل با ژست به‌منزله برساخته‌ای سراپا اجتماعی-نمادین قرار می‌دهد (ژست به عنوان تابعی از نگاهی مراقب، به عنوان

صورتی از رؤیت‌پذیری بدنی برساخته فرهنگ). آگامبن اشاره می‌کند به اینکه ژست در واقع اساساً پدیده‌ای زبانی (یا گفتاری) است و با قدرت و انقیاد پیوند دارد.

این تلقی، در واقع، در شرح آگامبن بر جامعه نمایش دُور هم مطرح شده بود: زیرا، همان‌طور که در آنجا نوشته بود، یگانه سوژه‌ای که از ادغام‌شدن در جامعه نمایش می‌گریزد — سوژه سیاستی که در راه است — سوژه‌ای ناخواناست، «تکینگی هر جوره‌ای که می‌خواهد نه تنها مالک خود تعلق داشتن شود بلکه مالکِ درزبان‌بودنِ خویش باشد و بدین‌قرار از هر هویت و هر تعلقی سرباز می‌زند» (۸۸: ۲۰۰۰). آنچه به وسیله جامعه نمایش با انسان در مقام حیوان ناطق بیگانه می‌شود ناخوانی ریشه‌ای و زاینده اوست، یعنی فقدان هویتی مؤسس و ابهام ماهوی عاملیت او.

اگر بیگانگی ناشی از جامعه نمایش در نظام سرمایه‌داری بیگانه‌گشتن ژست است، آنگاه ژست قبل از هر چیز و پیش از آنکه وسیله‌ای برای رهایی باشد عرصه‌ای برای پیکار است. و اگر ژست در عین حال ساحت بنیادی حیات سیاسی است، آنگاه ژست همان عرصه بنیادینی می‌شود که سوژه باید خود را در آن به بازی بگذارد (۶۹-۶۷: ۲۰۰۷: Agamben). سوژه‌ای که می‌خواهد از نو مالکِ درزبان‌بودنِ خویش گردد در واقع خواستار آن است که مالکِ نامالک‌بودنی مؤسس شود، خلع یدی اساسی: آنچه از یوغ بیگانگی رها می‌شود نه عاملیتی خودآیین بلکه ژستِ تکین، حادث و فاعلانه هستی‌داشتن است — یعنی مسئولیت تصرف و حفظ جایگاه خویش در مقام سوژه. زیستن مستلزم به‌بازی‌گرفتن زندگی است و از این حیث، به باور آگامبن، «زندگی زمانی که صرفاً تسلیم قانون‌های اخلاق می‌شود اخلاقی نیست بلکه زمانی اخلاقی می‌شود که می‌پذیرد خود را در ژست‌هایش به بازی بگذارد» (۶۹: ibid.). بدین ترتیب، عاملیت را نباید منشأ ژست گرفت، عاملیت را نباید مقدم بر ژستیت و درزبان‌بودن انگاشت؛ برعکس، باید در ژست‌هایی حادث و کم‌وبیش بی‌اراده در پی امکان اعمال اخلاقی و سیاسی گشت. رادیکال‌بودن فهم آگامبن از سیاست به مثابه ژست ناشی از آن است که او به هیچ‌وجه عاملیت را از ژست اجرایی جدا نمی‌کند: اراده «آزاد» همواره در میدان ژست‌هایی درگیر می‌شود که «تحت فرمان» اند.

ابهام ذاتی ژستیت در برخورد آگامبن با سینما در «یادداشت‌هایی درباره ژست» از نو تصدیق می‌شود: آگامبن در اینجا می‌گوید تولد ژست به‌مثابه موضوعی علمی (مثل مشاهدات ژیل دو لا تورت در زمینه تیک‌های حرکتی که به نام خود او سندرم تورت خوانده می‌شوند یا کوشش‌های ادوارد مای‌بریج برای ضبط طرز راه‌رفتن آدم‌ها) مصادف بود با خسران عمومی ژست‌های طبیعی و طبیعی‌جلوه‌دادن این خسران (۴۸-۵۱: ۲۰۰۰). سینما بدین‌قرار اوج کوششی در نهایت ناکام انگاشته می‌شد برای محکم‌چسبیدن به ژست‌های بیگانه‌نگشته در آستانه تجزیه و تلاشی ناگزیر آن‌ها. وقتی در این بخش از «یادداشت‌هایی درباره ژست»، وضعیت مدرنیته به‌منزله خسران طبیعی‌بودن ژست‌های بشری تعریف می‌شود، در واقع مفهوم بیگانگی گسترش می‌یابد، بیگانگی انسان‌ها با درزبان‌بودن‌شان، مفهومی که در «حواشی بر شرح‌هایی بر جامعه نمایش» مطرح شده بود. حال این بیگانگی در تراز ژست‌ها هم عنوان می‌شود. این نشانه تغییر جایگاه ژست در نسبت با بیگانگی ناشی از سرمایه‌داری نیست. بنابراین به‌وضوح شاهد پیوستگی این دو متنیم و نکته مهم‌تر اینکه این پیوستگی، چنان‌که نشان دادیم، با بحث آگامبن درباره ژست در دیگر آثارش پیوند می‌خورد. می‌بینیم که آگامبن چندان درصدد بناکردن مقوله‌هایی متقابل نیست — نمایش در مقابل ارتباط انسانی، ژست در مقابل خودکاری از خودبیگانه — بلکه بیشتر می‌خواهد روی ناحیه‌ای انگشت بگذارد که آن مقوله‌ها در آن بی‌تمایز می‌شوند، ناحیه‌ای که در آن نسبت میان فاعل بشری و ژست‌هایش لاجرم چارچوبی سیاسی و اخلاقی می‌یابد.

در نهایت، این قرائت از ژستیت به‌منزله ناحیه‌ای فاقد تمایز در هر دو تحلیل آگامبن از قطعه منقول از وارو تأیید می‌شود، به‌واسطه تضاد "gerere" با "facere" و "agere" که با استناد به متن وارو به بحث گذاشته می‌شود. راستش، در هر دو مورد، آگامبن می‌گوید حوزه ژست را باید فروپاشی مفصل‌بندی وسایل و اهداف تلقی کرد و اخلاق، به علت همین عدم تمایز، به معنای درست کلمه مقوله‌ای ژست‌محور است. آگامبن در «یادداشت‌هایی درباره ژست» می‌نویسد، «گمراه‌کننده‌ترین کار در فهم ژست این است که از یک سو حوزه وسایل را ناظر به اهداف بازنمایانیم» (مثلاً، راهپیمایی را به عنوان وسیله‌ای برای



جابه‌جا کردن جسم از نقطه A به نقطه B در نظر بگیریم) و از سوی دیگر حوزه جدا و برتر ژست را حرکتی انگاریم که هدفش را درون خود دارد (مثلاً رقص را ساحتی زیباشناختی لحاظ کنیم). (Agamben ۲۰۰۰: ۵۷)

آگامبن می‌گوید «ژست [...] حوزه/توس (ethos) را به‌مثابه حوزه شایان‌تر آنچه انسانی است می‌گشاید» دقیقاً بدین‌علت که در ژست «هیچ چیز تولید نمی‌شود و هیچ کاری انجام نمی‌شود بلکه چیزی تحمل می‌شود یا نگه داشته می‌شود» (ibid.: ۵۶؛ تأکید در متن اصلی). و در کتاب *اپوس دئی* می‌نویسد، «کسی که فرمانی را به اجرا درمی‌آورد و کسی که مناجاتی را اجرا می‌کند نه صرفاً هستند و نه صرفاً کاری می‌کنند بلکه وجودشان به‌وسیله عمل‌شان تعیین می‌شود و برعکس. [...] تبدیل بودن به بایدبودن، که نه فقط اخلاق را بلکه وجودشناسی و سیاست مدرنیته را هم تعریف می‌کند، سرمشق اصلی خود را در همین‌جا می‌یابد. (Agamben ۲۰۱۳: ۸۴؛ تأکید در متن اصلی)

نفس تمایز میان "gerere" و "agere" یا "facere" — و نیز درهم‌تنیدگی عاملیت و انقیاد که سرشت‌نمای حوزه ژست است — هر تفسیری را که برای ژستیت قائل به نیروی رستگارکنندگی است غیرممکن می‌سازد و در همان حال ژست اجرا (یا ایفای نقش) را یگانه عرصه ممکن برای مقاومت در برابر فرمان می‌گرداند. از همین روست که، در تحلیل نهایی، آگامبن نه فقط معتقد است حوزه ژست‌ها ذاتاً سیاسی است (و این معادل با این حقیقت مبرهن است که هر چیزی پیامدها و دلالت‌های سیاسی دارد) بلکه، به‌طرزی معنی‌دارتر، معتقد است حوزه سیاست خود از بنیاد کیفیت ژستی دارد.

بنابراین آنچه در ژست مطرح است خود در زبان بودن است: از یک سو، نسبت زبان با فرمان، که اشاره دارد به ژست مؤسسی که نسبت میان کلمات و اشیاء را پی می‌ریزد (Agamben ۲۰۱۲)، و همچنین صحنه بنیادین نسبت میان انسان‌ها در مقام حیوان‌های ناطق؛ از سوی دیگر، خود ساخته‌شدن و قوام‌یافتن حیوان ناطق، یعنی نسبت سوژه یا فاعل بشری با درزبان‌بودن خودش.

در پایان باید گفت، به نظر من، آنچه جایش در تحلیل‌های کوتسکو و تئوفانیدیس خالی است این نکته است که خودِ انفعال یا فقدان عاملیت که با ژست در مقام پذیرفتن یک منصب یا به‌اجرا گذاشتن یک فرمان پیوند می‌خورد حوزه کنش اخلاقی و سیاسی سوژه را نه نفی بلکه تأسیس می‌کند. پس ژست، از همان آغاز تأمل آگامبن بر این مفهوم، بیشتر محل نزاع و میدان مبارزه است تا راهی مطمئن برای حل معضل بیگانگی که سرشت‌نمای نظم جهانی امروز است؛ و تا پایان هم یگانه ساحتی می‌ماند که در آن سوژه، با پذیرفتن فقدان ذاتی‌اش و با سرکردن با خودِ بیگانگی‌اش و تلاش بی‌وقفه برای سردرآوردن از آن، می‌تواند خود را در بازی قرار دهد. فیلم‌های لانتیموس دقیقاً ما را به‌سوی همین پیوند با ژست‌ها و مشکل‌های درون عاملیت سوق می‌دهند.

### ژست‌های محض و ژست‌های تهی – کینتا

کینتا اولین فیلم بلند لانتیموس است. تولید ۲۰۰۵. کینتا (Kineta یا Kinetta) شهری ساحلی در غرب آتیکیای یونان است. نام «کینتا» از تالاب یا باتلاق کوچکی در ساحل گرفته شده است که به هنگام پاییز گله‌های پشه یا حشره‌های دوبال تولید می‌کند و موجب بیماری می‌شود. این تالاب دیگر وجود ندارد اما هنوز شمار زیادی از این حشره‌ها در منطقه هست. کینتا در ضمن نامی است که در یونانی بر دختران می‌گذارند. Kinetta به معنای فعال یا سرشار از انرژی است. جالب‌توجه است که Kinetta با Cinema هم‌ریشه است: *kine* به معنای «به‌حرکت‌درآوردن» است.

زنی (با نقش آفرینی اِواگلیا راندو) روی تخت‌خوابی نشسته است و به صدایی که از ضبط‌صوتی دستی پخش می‌شود گوش می‌کند. گوش‌گیرهایی به گوش زده و برای همین ما نمی‌شنویم او به چه گوش می‌کند. کات: دوربین روی دست، با تکان‌ها و لرزش‌های خفیف، تنه و سر او را در قاب گرفته است. او دست راستش را، با کف دستش باز، بالا می‌آورد و در هوا سیلی می‌زند. دمی صبر می‌کند، سپس صورتش را به‌طرف راست می‌گرداند و تنش را می‌پیچاند و قدم به عقب برمی‌دارد انگار که

کسی کتکش زده باشد. روی تخت می‌افتد و بعد دوباره برمی‌خیزد. دست‌هایش را در تراز شانه‌هایش بالا می‌آورد انگار که می‌خواهد چیزی را که در برابرش قرار دارد هل بدهد. کات: او راست جلو دیواری ایستاده، دست‌ها را از دو طرف بدن به عقب می‌پیچاند. سر را از روی شانه راست به عقب می‌گرداند و دست‌ها را به پشت می‌برد. با دست چپ دست راستش را قفل می‌کند انگار که کسی آن را می‌کشد و به عقب می‌پیچاند. دوباره سر را به‌طور کامل به چپ می‌گرداند انگار که تقلا می‌کند خود را خلاص کند، البته بی‌آنکه انرژی زیادی مصرف کند. آنگاه دست چپ را جلو گلویش می‌گیرد و آن را با ژست خفه کردن فشار می‌دهد. سپس دست را چنان حرکت می‌دهد که انگار گلو را محکم و محکم‌تر می‌فشارد اما بدون آنکه عملاً خود را خفه کند و در همین حال چند قدم تند و کوتاه به عقب برمی‌دارد. اما در این لحظه یکی از گوش‌گیرها از گوشش می‌افتد. زن وامی‌ایستد و با دستی که با آن خود را خفه می‌کرد گوش‌گیر افتاده را سر جایش می‌گذارد. سپس با خونسردی دستش را به‌طرف گلویش برمی‌گرداند.

در ادامه فیلم، در صحنه‌ای دیگر، همین زن از محلی که اسکلت واحدی پیش‌ساخته می‌نماید بیرون می‌دود، واحدی در میان واحدهای پرشماری که در محوطه پراکنده‌اند. این محوطه لابد انبار موقت، زاغه مهمات یا محل روباز تخلیه زباله است. این صحنه را در قاب نمایی دور می‌بینیم — می‌دانیم زن همان زن است زیرا در صحنه قبل او را به‌همراه دو مرد دیده‌ایم که با اتومبیل به جایی می‌رفته‌اند. دوربین به‌طرف چپ حرکت می‌کند و یکی از دو مرد را نشان‌مان می‌دهد، مردی با بازی آریس سِرِوتالیس که دوربین ویدئویی را روی سه‌پایه کار می‌گذارد و به‌طرف زن می‌گیرد. مرد دیگر (کوستاس کسیکومینوس) از اسکلت واحد پیش‌ساخته بیرون می‌آید و به‌طرف زن می‌دود و هنگامی که به زن می‌رسد ژستی می‌گیرد که انگار می‌خواهد او را بگیرد. زن به‌کندی به راست می‌رود، می‌چرخد و به صورت مرد سیلی می‌زند. بعد از آن، مرد و زن بی‌حرکت رودرروی هم می‌ایستند. لحظه‌ای می‌گذرد و مرد حرف می‌زند؛ با لحنی تخت و بی‌احساس، وسواسی و درعین‌حال کمی پرخاشجوی می‌گوید: «مرد با دست راست سیلی او را جواب می‌دهد» (۰۰:۰۸:۳۱). آنگاه مرد دست راستش را به‌طرف صورت زن می‌برد اما

ژستش آهسته‌تر از یک سیلی واقعی است. دستش احتمالاً صورت زن را هم لمس نمی‌کند اما زن به‌رحال سرش را جوری به راست می‌گرداند که انگار سیلی محکمی خورده. قدمی به عقب برمی‌دارد، سپس وامی‌ایستد و باز بی‌حرکت جلو مرد قرار می‌گیرد. مرد دیگر بار حرف می‌زند، با همان لحن یکنواخت و بی‌آهنگ: انگار به جای برزبان آوردن دیالوگ‌های فیلمنامه‌ای مکتوب، دارد به‌سان یک مأمور تحقیق در مرگ‌های مشکوک صحنه را وصف می‌کند: می‌گوید، «مرد نزدیک زن می‌رود. زن دستش را بالا می‌آورد و مرد را هل می‌دهد» (۰۰:۰۸:۳۹). آنگاه این دو نفر آنچه را مرد وصف کرده اجرا می‌کنند اما ژست‌هایشان کماکان شق‌ورق و تصنعی است: مثلاً زن قبل از هل دادن مرد دست‌هایش را لحظه‌هایی چند در تراز شانه‌ها نگاه می‌دارد، طولانی‌تر از آنکه ژستش باورکردنی باشد. در کل می‌توان گفت، هیچ نشانه‌ای از ترس، تهییج یا حتی انرژی که از «مدلول» صحنه (که بعداً معلوم می‌شود صحنه تجاوز و قتل بوده) توقع می‌رود به چشم نمی‌خورد. نه، چیزی به‌جز مجموعه‌ای از «دال‌ها» نمی‌بینیم، سلسله‌ای از ژست‌های «تهی‌شده» از معنا و محتوا که دلالت به صحنه مذکور می‌کنند. از این حیث، ژست‌های مرد و زن اصلاً صحنه‌ای را باز نمی‌نمایانند، به معنای معمول تداعی کنشی باورپذیر و واقعی‌نما از طریق بازی کردن بر وفق یک فیلمنامه: ژست‌های آن دو بیشتر به لحن کلام مرد وفادار است تا به کنش‌هایی که تداعی می‌کنند.

در این پاره دوم از صحنه‌ای از اولین فیلم بلند لانتیموس، کینتا، زن و مرد به‌اتفاق هم مشغول اجرای کارهایی‌اند که زن در پاره اولی که ابتدا وصف کردم آن‌ها را به‌تنهایی تمرین می‌کرد. معلوم می‌شود شخصیتی که نقشش را کسیکومینوس بازی می‌کند زن و آن مرد دیگر را بر آن داشته تا این صحنه و دیگر صحنه‌ها را برای او بازی کنند: او ابتدا سناریوی آماده می‌کند که تک‌تک جزئیات هر ژستی را که آن دو باید اجرا کنند مشخص می‌سازد و آن سناریو را با دستگاه ضبط صوتی ضبط می‌کند. اغلب اوقات، این مرد حضور دارد تا اجرای دو نفر دیگر را هدایت و باصطلاح کارگردانی کند: و همان‌طور که دیدیم، آنچه را قرار است روی دهد به صدای بلند می‌خواند و گاهی در سناریوی خودش نقش هم بازی می‌کند و ژست‌هایی را که در فیلمنامه برای خودش نوشته اجرا می‌کند.

ژست در اینجا محض است، دقیقاً به مفهوم مورد نظر آگامبن، چون ژست‌ها از غایت بلافصل خویش کنده شده‌اند: سیلی قرار نیست آسیبی برساند، دستی که گلو را می‌گیرد خفه نمی‌کند، و قس‌علی‌هذا. ژست محض، چنان‌که دیدیم، از جنس میمسیس است؛ یا، به عبارتی، میمسیس در قلمرو ژست‌های محض روی می‌دهد، قلمرو ژست‌های بی‌غایت. در مثالی که آگامبن می‌زند، بازیگر میم (لال‌باز) ژست نوشیدن را بدون اجرای عمل نوشیدن تکرار می‌کند، بدون هدف اولیه فروردن مایع و فرونشاندن حس تشنگی. هنرپیشه میم چیزی نمی‌نوشد و با این‌حال ژست نوشیدن را اجرا می‌کند، ژستی که چون از غایت مفروضش جدا گردیده فقط به ژست‌بودن خودش اشاره دارد، ژستیتی که بدین‌سان با قدرتی دوچندان می‌تواند پدیدار شود. آنچه لال‌باز اجرا می‌کند در حقیقت ژست فی‌نفسه است – و آگامبن توضیح می‌دهد ژست فقط از طریق عمل بازنمایی هنرپیشه لال‌باز به‌واقع در هیبت ژست ظاهر می‌شود (۲۰۱۲). غایت زیباشناختی که همچنان می‌توان به اجرای هنرپیشه لال‌باز نسبت داد – این واقعیت که لال‌باز می‌تواند برای لذت و تمتع تماشاگر اجرا کند یا حتی برای لذت خودش – لزوماً غایتمندی را از نو در ژست تعبیه نمی‌کند: فقط تا جایی که ژست‌های لال‌باز ژست‌هایی محض و بی‌غایت بمانند می‌توان به فعال‌کردن نوع دومی از غایتمندی زیباشناختی اندیشید. همان‌طور که لال‌باز ژست محضی را اجرا می‌کند، ژستی بری از هرگونه غایت، شخصیت‌های فیلم کینتا (و اکثر دیگر فیلم‌های لانتیموس) نیز ژست‌ها را چون وسایلی محض (بی‌هدف) اجرا می‌کنند.

البته ژست‌ها در صحنه دوم کینتا صرفاً از غایت خود جدا نمی‌شوند بلکه جنبه عاطفی‌شان را نیز از کف داده‌اند: خود ژستیت آن‌ها فاقد عناصر شور و جنب‌وجوش و عاملیتی است که بنیاد آنند. لال‌باز می‌تواند ادای یک احساس یا ژستی خوشونت‌بار را درآورد و برخلاف بازیگری که قصد کشتن ندارد اما به‌طور کامل این توهم را که قصد کشتن دارد القا می‌کند، ژست‌هایی که در اینجا می‌بینیم نه‌تنها محض بلکه تهی نیز هستند. با رجوع به کم‌دیال‌آرته، در اینجا با خسران عاملیت و تکین‌بودنی مواجهیم که معرف نقاب است، منهای قدرت بداهه‌پردازی که به اجراگران آن ژانر اعطا می‌شود: زن نامیده

نمی‌شود (حتی در سناریوی لانتیموس و کاکاناکیس) و او نه نقش شخص مشخص بلکه تنها «تیپ» یا ماسک قربانی را بازی می‌کند؛ اما او درعین حال هیچ امکانی برای ابداع ندارد — او در واقع مجبور است فیلمنامه‌ای را اجرا کند که به مراتب الزام‌آورتر از سناریویی داستانی است، خصوصاً در مورد ژست‌هایی که باید بگیرد. به بیان دیگر، ژست‌های او مال خودش نیستند، اما او با این حال نقش عرصه اجرای آن‌ها را ایفا می‌کند.

پس آنچه می‌بینیم ژستی است که نه تنها واسطگی خود را پیش چشم می‌آورد بلکه تحت فرمان بودن آن را هم برجسته می‌نماید. ژست در اینجا، به معنای کاملاً تحت‌اللفظی، چون کلام و فرمان آغاز می‌شود و سپس در قالب اجرایی تجسد می‌یابد که هرگز به تجسم کامل یک کنش دست نمی‌یابد: نه تنها به این علت که قصد عمل اجرا نمی‌شود بلکه به این علت که، همچون مثالی که در آغاز مقاله از فیلم *آرتبرگ* آوردیم، این ژست‌ها کیفیت مکانیکی و ماشین‌وار مشخصی را عرضه می‌کنند که فقدان کامل عاملیت را در آن‌ها پیش چشم می‌آورد.

زن باید همان گزارشی را که درباره ژست‌هایش داده شده حمل کند ("gerere") و تجسم بخشد، به شیوه‌ای که به معنای مورد نظر آگامبن در آن هیچ تمایزی میان امر واقع و قانون در کار نیست. زن در واقع صحنه را اجرا نمی‌کند بلکه اجرای صحنه‌ای را (که به او فرمان داده شده) حمل می‌کند و خود عرصه خالی چنین صحنه‌ای را پابرجا می‌دارد. پس یولیکا اسکافیدای هنرپیشه وظیفه بس دشواری به عهده دارد: باید نقش زنی را بازی کند که دارد اجرایی را اجرا می‌کند و در تمام مدت اجرا نشان دهد که این شخصیت این کار را از روی خواست انجام نمی‌دهد (یعنی نه چون می‌خواهد این کارها را بکند، و نه برخلاف خواست خودش). به عبارت دیگر، محض بودن ژست درعین حال حاکی از عدم تمایز میان کنش و فرمان، عاملیت و انقیاد، است که در اینجا در فیلم *کینتا* با وضوح تمام مشهود است و بارزترین ویژگی همه فیلم‌های دیگری است که لانتیموس کارگردانی کرده است.

این صحنه، از این حیث، نه فقط ژست‌های محض را بازمی‌نمایاند بلکه از این بازنمایی برای نمایش صحنه ژست فی‌نفسه بهره می‌گیرد، به‌لحاظ پیوند ژست محض با فرمان و انقیاد. حتی خیال اینکه این سناریو خاص برای مرد کام‌بخش است، می‌توان گفت، نوعی فانتزی خشونت و مرگ نیست که از طریق اجرا بازنمایی می‌شود بلکه خیالی است که از طریق خود اجرای فیلمنامه او تحقق می‌یابد (نوعی فانتزی فرمان).

دیگر ویژگی‌های غریب در کینتا بر پیوند میان باستان‌شناسی فرمان و خشونت مردسالارانه، بین ضبط بصری و ضبط سمعی قدرت تأدیبی، بین میمسیس و فاعلیت‌یابی، و در نهایت بین منصب (officium) و حیات برهنه تأکید می‌گذارند. در اینجا به اختصار بر چیزی تمرکز خواهیم کرد که شاید بنیادی‌ترین ژست سینمای لانتیموس باشد، ژستی که می‌تواند به یافتن «درجه صفر» تمام زوج‌هایی که هم‌اینک فهرست کردم یاری رساند: گذار از، یا درست‌تر بگوییم، ظهور نوعی عدم تمایز میان فرمان و اجبار، که در کینتا حضور دارد، در *آتنبرگ* نیز، اما شاید به شکلی قوی‌تر در فیلمی دیگر از لانتیموس بروز می‌یابد: *آلپ* (Alpeis، یونان، ۲۰۱۱).

### منصب تحمل‌ناپذیر بودن — آلپ

قصه فیلم *آلپ* حول فعالیت‌های گروهی مرموز می‌گردد که انحرافی غریب دارند. اعضای این گروه که بیشترشان در بیمارستانی کار می‌کنند با بستگان کسانی که تازه از دنیا رفته‌اند قرارداد می‌بندند تا خود را به چهره شخصی که از دنیا رفته درآوردند و نقش او را برای بازماندگان بازی کنند. اعضای کار بدین‌منظور جزئیاتی درباره عادت‌های درگذشتگان برای بیان احساسات خود و درباره هر لباس متمایز یا لوازم شاخصی که در زمان حیات استفاده می‌کردند جمع‌آوری می‌کنند، سپس رهبر گروه (که نامش را بر اساس نام بلندترین قله رشته‌کوه‌های آلپ «مون بلان» [= کوه سفید] گذاشته است) با کارفرمایان

سلسله‌صحنه‌هایی می‌چیند و یک‌رشته سناریو می‌نویسد — سناریوهایی مشابه فیلمنامه‌های مرد فیلم کیتا — که عضوی از

گروه که برای بازی کردن نقش شخص متوقاً انتخاب شده می‌باید از بر کند و به‌اتفاق خانواده شخص درگذشته اجرا کند.

این تلاش برای بازی کردن نقش شخصی دیگر و درآوردن ادای او قرار نیست این توهم را ایجاد کند که شخص مرده هنوز

زنده است بلکه قرار است صحنه نمایشی برپا کند که در آن مبادلات میان شخص متوفا و آشنایانش بتوانند به‌صورت

ژست‌هایی محض تکرار شوند: بازیگر مقلد در واقع نمی‌خواهد جایگزین محبوب از دست‌رفته گردد، صرفاً می‌خواهد در جای او

قرار گیرد.

در این معنی، آنچه اعضای گروه به مشتریان خود می‌فروشند بیش از آنکه کمک به فرایند سوگواری و عزاداری باشد امکان

به‌تعویق انداختن این فرایند به مدت نامعلوم است. راستش، فرایند رایج‌تر سوگواری مستلزم آن است که فرد عزادار آنچه را با

مرگ عزیزی از دست داده و برایش غم می‌خورد با نیرویی کاملاً نویافته در شخصی دیگر بازیابد. اما بازیگر مقلد، به یک معنی،

اجازه نمی‌دهد جای عزیز از دست‌رفته اصلاً پر شود (دست‌کم اجازه نمی‌دهد شخصی مستقل و کاملاً مجسم آن جای خالی را

اشغال کند). اعضای گروه در حقیقت نقش شخصی کامل را بازی نمی‌کنند، نقش فردی مقلد را بازی می‌کنند، یعنی به‌صورت

نقابی تهی عمل می‌کنند و بدین‌سان به شخص عزادار امکان می‌دهند تا خود عمل جایگزینی را مشحون از آن احساس‌هایی

سازد که در حالت عادی می‌بایست صرف شخص یا موضوعی دیگر گردند. پس خبری از باززنده‌ساختن عشق نیست — آنچه

هست تکراری است عاری از احساس. آنچه تکرار می‌شود در واقع هیچ نیست مگر ژست‌هایی که به رابطه شخص عزادار با

معشوق از دست‌رفته دلالت می‌کرده‌اند اما در شکل فعلی از عواطف متناظر خود جدا گردیده‌اند. به عبارت دیگر، کنش بازیگر

مقلد نه فقط روی ژستیت محضی دست می‌گذارد که شالوده مناسبات بشری است بلکه با عیان کردن واسطه‌بودن فرایند

سوگواری، به تعبیری، خود این فرایند را نیز بیگانه می‌سازد. ویژگی سرشت‌نمای این روال خاص «نمایشی کردن» سوگواری

عبارت است از مایه‌گذاری عاطفی فетиشیستی در خود عمل تقلید یا ادای کسی دیگر را درآوردن.



بنابراین ژست معرف فیلم این است که آرام آرام امکان جواب دادن به این سؤال کمتر و کمتر می شود که آیا هیچ رابطه یا نسبتی در فیلم هست که عملاً از این نوع تکرار عاری از محتوا مصون ماند. هر بار که پرستار (با بازی آنگلیکی پاپولیا) به آپارتمان خودش برمی گردد با مردی مواجه می شود که تماشاگر در آغاز باور می کند پدرش است. اما کلمات معدودی که این دو در چندین صحنه فیلم ردوبدل می کنند همان قدر غیرطبیعی و عاری از عاطفه و احساس و ازپیش نوشته می نماید که کلمات صحنه هایی که پرستار در آن ها برای مشتریان گروه نقش بازی می کند. تردید مثل خوره به جان تماشاگر می افتد: آیا این دو به راستی پدر و دخترند یا صرفاً مشغول نقش بازی کردند؟ آیا ژست هاشان بیان کننده هیچ احساسی نسبت به همدیگر است یا صرفاً نشان های ظاهری احساس هایی است که وجود خارجی ندارند؟ وانگهی، هرگز معلوم نمی شود چه کسی واقعاً دارد برای چه کسی نقش بازی می کند: آیا زن جوان دارد برای مرد مسن نقش دخترش را بازی می کند یا مرد نقش پدر را برای او؟ در واقع هیچ بعید نیست که هر دو مشغول نقش بازی کردن باشند و این یعنی فروپاشی کامل شیوه معمول معنا بخشیدن به مناسبات انسانی: «پدر» و «دختر» دیگر دلالت به رابطه پدر-فرزند نمی کنند و همچون موضعی سراپا نمادین و اختیاری و خالی می شوند که افراد مختلف در آن ها جای می گیرند. بار دیگر می بینیم آنچه فیلم با وضوح تمام نمایش می دهد نه موردی عادی از رابطه ای است که از طریق منظومه ای از ژست های مشخص، هرچند تهی از عاملیت و احساس، بیان می شود بلکه خود هسته ژست بنیاد تمام مناسبات انسانی است.

پرستار درعین حال قهرمان داستان متفاوت رابطه ای میمسیسی است که از مرزهای تعیین شده توسط قانون ها و عادت های گروه فراتر می رود. او که بیش از پیش به نقش خود در مقام بازیگری مقلد وابسته شده است و نمی تواند بپذیرد که یک نقش مشخص به عضو دیگری از گروه محول شده — عضوی که، به زعم او، «جای او را گرفته است» — در خفا و پنهان از چشم گروه خود را جایگزین بازیگر تعیین شده توسط گروه می سازد و شروع می کند به ایفای نقش تنیس باز جوانی که اخیراً در سانحه رانندگی جان باخته است. او نه تنها اقتدار مون بلان (رئیس گروه) را نادیده می گیرد — و از بابت این تخطی با خشونت تمام

مجازات خواهد شد — بلکه خود را به دست نقشی که بازی می‌کند می‌سپارد و بدین ترتیب با دوست‌پسر تنیس‌باز جان‌باخته رابطه جنسی برقرار می‌کند. وقتی پرستار جنبه‌های بیگانه‌ساز روش کار گروه را به زندگی شخصی خودش تسری می‌دهد در واقع قاعده گروه را نقض می‌کند و نظام سلسله‌مراتبی سفت‌وسخت آن را سرآخر نفی می‌کند. البته او قصد شورش و طغیان ندارد: نافرمانی او ناشی از وابستگی به گروه و همچنین ناشی از وفاداری بیش از حد به اصلی است که پشتوانه عمل گروه است — اصلی که نمی‌گذارد سوگواری همچون «جایگزینی حقیقی» عمل کند. در واقع از زاویه دید او، این گروه است که از این قاعده تخطی کرده است زیرا گروه اجازه داده است کسی به‌راستی جایگزین او گردد.

در اینجا با مصداقی از مدعای آگامبن رویارویییم: سوژه یا فاعل بشری نه از طریق بازیابی ساختی مقدم بر بیگانگی ژست‌ها بلکه از طریق خود این بیگانگی در برابر فرمان مقاومت می‌کند؛ اما این مقاومت، درعین‌حال، ناگزیر به‌صورت تکرار دوباره خود فرمان ظاهر می‌شود. مشخص‌تر بگوییم: در این مورد، وقتی آنچه در آغاز به‌صورت فرمانی بیرونی ادراک می‌شود (درعین‌حال) اجباری درونی از کار درمی‌آید فرایند نامتمایزشدنی روی می‌دهد که در خلال آن مبنای عملی حقیقتاً آزاد استوار می‌شود. لانتیموس در اینجا به این نکته اشاره می‌کند که گسست از نظام قدرتی که ما خود جزئی از آنیم فقط به‌صورت ازهم‌پاشاندن خویش روی می‌دهد: فقط زمانی که فرد خود را متلاشی و حتی لت‌وپار می‌کند می‌تواند از آن نظام قدرت رها گردد. زندگی پرستار، تا لحظه‌ای که نافرمانی می‌کند، به‌شکل حقیقی به بازی گذاشته نمی‌شود؛ اما وقتی خویشتن خویش را در ژست‌هایش درگیر می‌کند — و از کف می‌دهد — آنچه روی می‌دهد تنها این نیست که او مجازات و تنبیه می‌شود بلکه این است که او وقتی از گروه اخراج می‌شود به تنها روش ممکن منطقی به رهایی کامل از اصلی دست می‌یابد که گروه تجسم آن است: او وقتی از بازی تقلید و تکرار طرد می‌شود مجبور می‌شود سوگواری کند و بدین‌سان، به مدد همین ژست و برخلاف اراده و برخلاف قصد و نیت خودش، خود را محکوم به آزادبودن می‌سازد.

#### درباره نویسنده:

کارلو گماندوچی فیلم‌پژوه است. در دانشگاه جنوای ایتالیا در ادبیات و سینما تحصیل کرده و دکترای فیلم‌پژوهی‌اش را از دانشگاه بیرمنگام بریتانیا گرفته است. تخصص او نظریه تماشگری و سیاست زیباشناسی است و مقاله‌های گوناگونی درباره نظریه روانکاوی و نظریه فیلم و پدیدارشناسی ادراک و تکنولوژی و خاطره و قدرت نگاشته است.

#### پاورقی

۱. عقلانیت میمسیسی، آنگونه که در صحنه مورد بحث ما عرضه می‌شود، به تعبیری تا حد مفهوم «هوموبودن» [= همجنس‌خواه‌بودن] به معنای مورد نظر لئو برسانی (Bersani) گسترش می‌یابد: «هویت‌ها هرگز فردی نیستند». برسانی می‌نویسد: «میل همجنس‌خواهانه ممکن است بیان شهوتناک همجنس‌خواه‌بودنی باشد که تا حد زیادی از آن فراتر می‌رود و به نوعی همسانی دیگر نزدیک می‌شود» (۲۰۱۰: ۲۴۲).
۲. راسته‌ای شامل هوموها (= انسان‌ها) و simia (= میمون‌ها اعم از دم‌دار و بی‌دم) و تنیل‌ها (حیوانی پستاندار که در آمریکای جنوبی و مرکزی زندگی می‌کند). anthropomorpha در لغت به معنای «انسان‌شکل» است. بعداً راسته primates جای این واژه را گرفت: پریمات‌ها یا نخست‌ها. م.
۳. تلقی اسلاوی ژینک از فتیشیسم کالایی در پیوند با فانتزی ایدئولوژیکی در *ایژة والای ایدئولوژی* که در سال ۱۹۸۹، یعنی یک سال قبل از این متن آگامبن منتشر شد، شاید در شکل‌گیری تحلیل آگامبن مؤثر بوده و به‌هرحال تا اندازه‌ای مؤید تحلیل آگامبن یا دست‌کم همراستا با آن است.