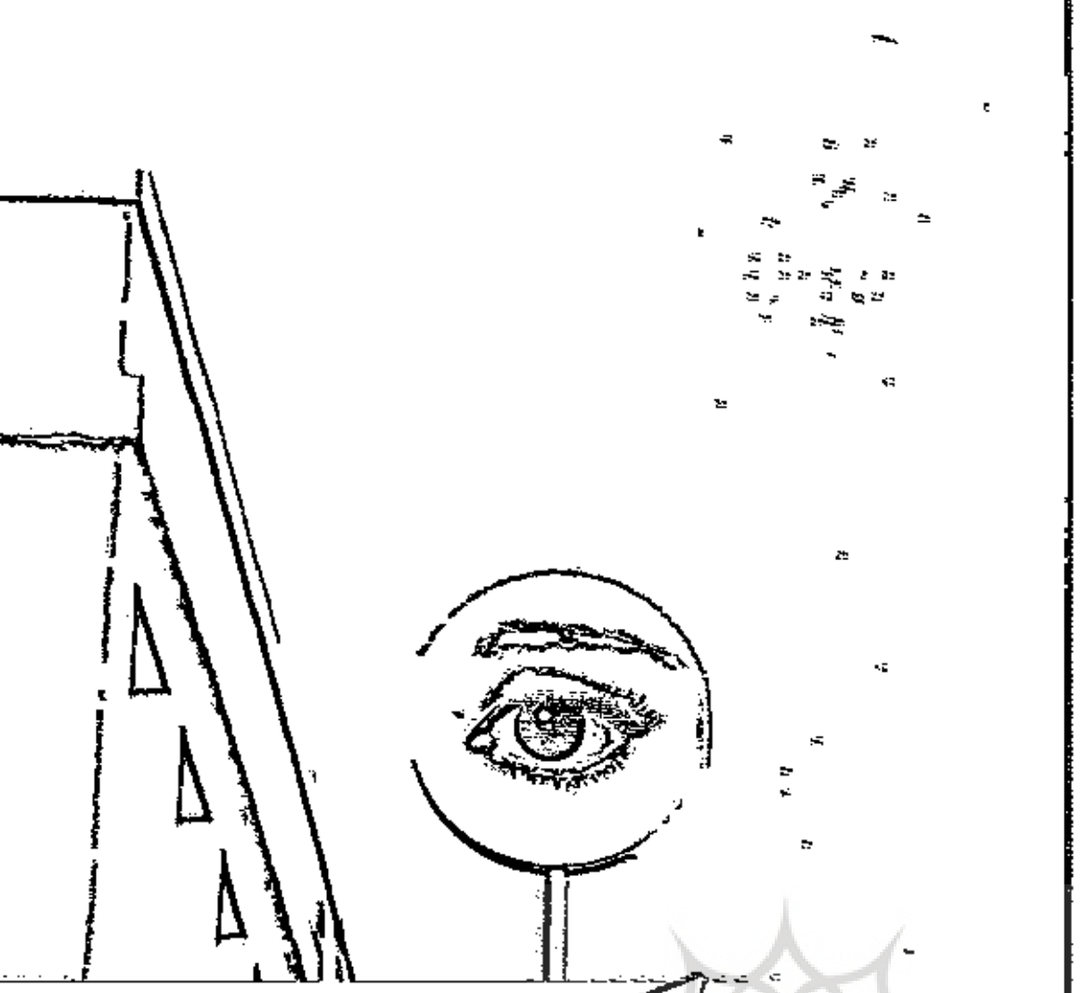


به دنبال یکی شدن

تحلیل درون‌مایه‌های روانکاوانه پرسونای برگمان

نویسنده این مقاله، خوانش روانکاوانه لکانی را به نقد می‌کشد. ادعاهایی که او بر تعبیرهای گریستوایی از نکان تحمیل می‌کند و به وسیله آن نظام خوانش هگلی - لکانی را به چالش می‌کشد، هنوز هم تیز و برنده است. وی با وجود ظهور مکتب روانکاوی پاریس و کنار رفتن گریستوایی‌ها، توانسته بخشی از این انتقادات را پاسخ دهد.

کلی الیور

منتقدین مارکسیست و فمینیست اغلب به یکسان خود را درگیر افشا و شناسایی ایدئولوژی‌های پنهان و زیرمتنی سیاه چندان پنهان و زیرمتنی فیلم‌هایی کنند. مارکسیست‌ها به دنبال ساختارها و تصاویر درون‌متنی کار سرمایه‌دارانه هستند حال آن که فمینیست‌ها به دنبال ساختارها و تصاویر درون‌متنی کار پدرسالارانه. این امر پرسش‌هایی در خصوص رابطه میان فیلم و ایدئولوژی به میان می‌آورد. در تحلیل حاضر، من ایدئولوژی را طبیعی‌سازی ساختارها و شیوه‌های سلطه تعریف می‌کنم. از این رو ایدئولوژی فرایند تأثیر ساختارها و نهادهای مختلفی است که باعث می‌شود برخی از عقاید و ارزش‌ها در تمامی زمان‌ها طبیعی یا حقیقی جلوه کنند حال آن که با به آزمون کشیدن تاریخ آنها و درگیر شدن در تحلیلی بینا فرهنگی، شیوه‌های اجتماعی و فرهنگی خلق و تکامل آنها را می‌بینیم و درمی‌یابیم.

هر چند به نظر می‌رسد که همه گفتمان‌ها با چنین پروسه‌ای از طبیعی‌سازی درگیرند و از این رو، همه گفتمان‌ها با طبیعی‌سازی ساختارهای سلطه سروکار دارند - حتی زمانی که در مقابل این طبیعی‌سازی مقاومت نشان می‌دهند - تمام گرایش‌های زبانی تا حدودی مبتنی بر این فرض هستند که مجموعه طبیعی‌ای از واقعیات وجود دارد. حتی زمانی که سعی دارم استدلال کنم که زبان، تأثیری طبیعی‌سازانه به وجود می‌آورد، باز هم با درگیر شدن در پروسه استفاده از زبان، خود چنین تأثیری به وجود می‌آورم؛ یعنی دارم سعی می‌کنم شما را متقاعد کنم که قرائت من درباره ایدئولوژی حقیقی‌اند و این که این قرائت به درستی، شیوه کار زبان را وصف می‌کنند. اگر زبان با این فرض عمل می‌کند که اوضاع و احوال و واقعیات یا طبیعتی مقدم وجود دارد، آن گاه می‌باید گفت که ایدئولوژی همه جا هست. اگر ایدئولوژی همه جا هست دیگر منتقد نمی‌تواند صرفاً درگیر پروسه‌ای برای افشاء ایدئولوژی و حقیقت باشد. منتقد هم دارد ایدئولوژی‌ای خلق می‌کند. او هم مشغول تحویض یک نقاب با نقابی دیگر است. در مورد فیلم سؤال این خواهد بود که چه رابطه‌ای میان فیلم و نقد یا تئوری وجود دارد؟ یا آن‌طور که در مورد حاضر چه رابطه‌ای میان فیلم و فلسفه وجود دارد؟ آیا منتقد یا فیلسوف، ایدئولوژی درون فیلم را کشف می‌کند یا آن که عملاً آن را خلق می‌کند؟ آیا هر دو کار را هم‌زمان انجام می‌دهد؟

این پرسش‌ها را به شیوه دیگری هم می‌توان طرح کرد و آن هم این است که بپرسیم چه رابطه‌ای میان متن اولیه، فیلم، و متن ثانویه، گزارش، نقد یا تئوری فیلم وجود دارد. این رابطه میان متن اولیه و متن ثانویه به خصوص زمانی که از ایدئولوژی یا مدل‌های فلسفی صحبت می‌کنیم، شالوده‌زدایی می‌شود به این دلیل که منتقدی که در پروژه افشاء پیش‌متن، ساختار یا محتوای ایدئولوژیک یا فلسفی درگیر می‌شود، متنی را عرضه می‌کند (متن پنهان و زیرمتنی) که مقدم و اولی بر آن متن به اصطلاح اولیه است. شاید کافی است بگوییم مدل‌های فلسفی نیز ایدئولوژی‌ها را بازنمایی و اعلام کرده و تداوم می‌بخشند. در پروژه حاضر، من از هیرسونه‌ی اینگمار برگمان (۱۹۶۶) برای واژگون ساختن مدل فلسفی هگلی - لکانی سود می‌جویم. طبق این مدل فلسفی، سوژه کنشی به محصول مبارزه‌ای خصمانه با دیگری تا دم مرگ است. در این مورد می‌توان از این فیلم برای نشان دادن جایی که مدل فلسفی قرار می‌باشد استفاده کرد.

رابطه میان فیلم و نقد یا تئوری، رابطه‌ای خلاق است. فیلم است که نقد را باعث می‌شود، اما خوانش‌های مختلف فیلم را مجدداً خلق کرده، دلالت گذاری می‌کنند و به جریان می‌اندازند. خوانش فیلم، کاری بیش از افشاء پیش فرض‌های ایدئولوژیک یا فلسفی آن انجام می‌دهد. نقد و تئوری فیلم می‌تواند مبنای ایدئولوژیک یا گفتمانی فیلم را تغییر دهنده گاه این کار به این قصد صورت می‌گیرد که فیلم را وادارد درست همان ایدئولوژی یا مدل فلسفی‌ای را که ظاهراً فیلم مثال و نمونه‌ای از آن است، واژگون سازد.

نقد و تئوری فیلم برای واژگون ساختن طبیعی‌سازی ساختارهای سلطه که تحت فیلم‌ها بازنمایی و اعلام شده یا تداعم یافته و زنده نگاه داشته می‌شوند، دست کم به سه استراتژی دسترسی دارد. نخست آن که منتقد تئوریسین می‌تواند ساختار ایدئولوژیک فیلم را تشخیص داده و شناسایی کند و پرسش مربوطه این خواهد بود که ایدئولوژی پشت فیلم چیست؟ دوم آن که منتقد می‌تواند با نشان دادن شیوه ایجاد اثر طبیعی‌سازی در فیلم، ساختار ایدئولوژیک سلطه را برچیند و پرسش مربوطه این خواهد بود که فیلم چگونه ساختارهای قدرت را طبیعی‌سازی می‌کند؟ از چه تکنیک‌هایی سود می‌جوید؟ سوم آن که منتقد می‌تواند با نشان دادن آن جاهایی که در آنها ایدئولوژی آشکار فیلم قرار می‌باشد یا نمی‌تواند بقاء خود را حفظ کند، بدیلی برای ساختار ایدئولوژیک آشکار فیلم ارائه دهد یا آن که منتقد می‌تواند درباره‌ای از چیزی دیگر در فیلم را خوانش کرده تا به این ترتیب یک ساختار قدرت بدیل برای آن پیشنهاد کند. پرسش مربوطه این خواهد بود که فیلم چگونه ایدئولوژی مسلط را فرو پاشانده یا واژگون می‌کند؟

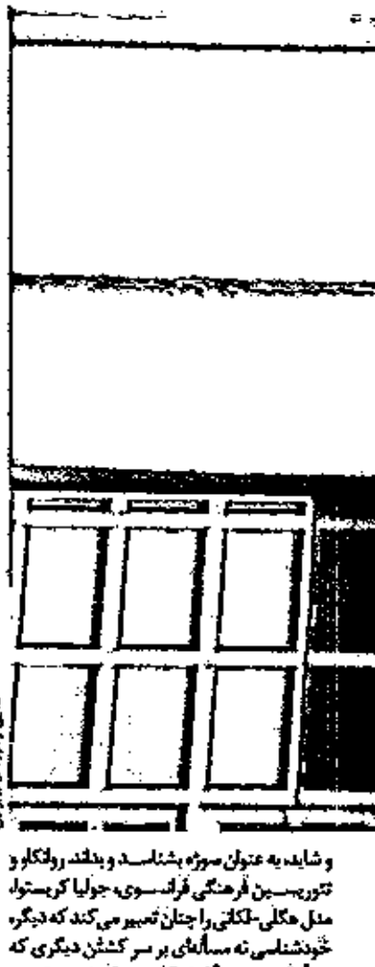
مبارزه برای خودشناسایی

در مدل هگلی ارباب - بنده، خودشناسایی، ماحصل یک مبارزه مرگ و زندگی بر سر یک خودآگاهی دیگر است. خود تنها پس از شناخته شدن توسط یک خودآگاهی دیگر می‌تواند خودش را بازشناسد. هر چند که شناسایی «دیگری»، خود را به ابژه آگاهی خودش بدل می‌کند، «خود» که قادر نیست همزمان موضع یک ابژه و در عین حال سوژه را برای خودش اتخاذ کند می‌بایست نخست با شناسایی خودش در «دیگری»، و از این رو اینهمانی با شناسایی دیگری، و سپس الغاء دیگری و جایگزین آن شدن، سوژگی‌اش را بازیابد و احیاء کند. این لحظه آخر، به نوبی لحظه الغاء دیگری و جایگزین شدن آن بسیار تعیین کننده است.

این تقلای دیالکتیکی میان «خود» و «دیگری»، مبارزه‌ای خشن است که در آن «خود» یا می‌بایست «دیگری» را بکشد و یا برای اجتناب از قتل اجتناب‌ناپذیر «دیگری» خودکشی کند. رومانو فروبدی فرانسوی - ژاک لکان، این سنتز بوی هگلی را تشدید می‌بخشند به عقیده او خودبیگانگی لاینفک از خودشناسی، در خلال زندگی خودآگاهی تداوم می‌یابد. لکان آن چه را که مرحله آینه‌ای نامیده، پروسه‌ای از رشد می‌داند که در حول و حوش شش ماهگی رخ می‌دهد. سوژه تنها می‌تواند خودش را به مثابه تصویری بازتاب یافته در آینه یا در بدن دیگری ببیند. خود در دیگری بازتابانده می‌شود. این شناسایی، مدلی برای روابط متقاطب آن و تعریف خود است.

برای لکان هم همانند هگل، خودآگاهی تنها از مواجهه‌ای با دیگری بر می‌آید یا به تعبیر لکان، سوژه می‌بایست به بازتابش و خودش منقسم شود تا بتواند یک سوژه شود. در مدل آینه‌ای، این منقسم شدن میان بدن کودک و تصویر آینه است که از طریق آن، کودک خود را می‌شناسد. بدون این فوتکه شدن، کودک خودش را یکپارچه نمی‌شناخت. بازاقوکس خودآگاهی این است برای یکی شدن می‌بایست دوتا شوی.

همین که سوژه تصویرش را در آینه یا در بدن دیگری می‌بیند، در می‌یابد که از باقی دنیا و از مادرش که به او تعلق و پیوند عکی صمیمانه و رضایت‌بخش دارد، مجزا گشته است. به دنبال مرحله آینه‌ای، مادر به مثابه دیگری جانشین تصویر آینه می‌شود - کودک آغاز می‌کند به این که او را همچون موجودیت دیگری ببیند. حال، کودک به شیوه جدیدی برای ارضای نیازهایش متکی به او می‌شود. کودک در می‌یابد که مادر می‌تواند برود و دور شود و این که هیچ کنترلی بر او ندارد. کودک از آن جا که نمی‌تواند نیازهایش را مستقل کند و هنوز به جایگزین‌های تمادین دسترسی ندارد، تنها گزینه‌هایش برای ارضاء، فرونشاندن میلش و یا از میان برداشتن ابژه‌ای است که ارضای میلش را در کنترل دارد. پیش از آن که سوژه به زبان وارد شود و تمادی بتواند جانشین میلش شود، «میل تنها در دیگری دیده می‌شود». پس از آن که سوژه قادر می‌شود خود را در زبان ابراز کند، تقلای تصویری با دیگری، دیگر آشکار نیست. برای زندگی لخواهد بود. زبان، میانجی دو سوژه می‌شود و موجودیت مستقلاً بایسته‌ای که در ابراز تصویری مانده الجمع می‌نمود، آشتی داده می‌شود. از طریق زبان، یک سوژه می‌تواند سوژه دیگر را آن چنان که باید



و شاید به عنوان سوژه بشناسد و بدانند روانکاو و تئوریسین فرهنگی فرانسوی، جولیا کریستوا، مدل هگلی-لکانی را چنان تغییر می‌کند که دیگر خودشناسی نه مسأله‌ای بر سر کشش دیگری که مسأله‌ای بر سر فراموش گیری و پذیرش می‌شود.

پرسونا با شعری بصری آغاز می‌شود که مملو از تصاویر قربانی کردن، تصلیب و مرگ است. سپس خواهر آلما (بی آندرسون) را می‌بینیم؛ پرستاری که مراقبیت از یک بازیگر، الیزابت ولگر، به او محول شده است. دکتر الیزابت ولگر به ما می‌گوید که وی طی پرده دوم اجرای تأکترا از کار باز ایستاده و دقیقه‌ای ساکت مانده و بعد طبق معمول ادامه داده و به خانه رفته است، ولی صبح روز بعد از این که از رختخواب بیرون بیاید خودداری کرده و از آن زمان تا به حال دچار حمله خنده شده است.

دکتر، الیزابت و خواهر آلما را برای یک استراحت به خانه ساحلی‌اش می‌فرستد. ابتدا به نظر می‌رسد که این دو زن از هم‌اغلب یکدیگر و زندگی پرآسایششان در خانه ساحلی خوش هستند. آلما شروع می‌کند به گفتن اسرارش برای الیزابت و چیزهایی به او می‌گوید که به هیچ کس دیگر نگفته است. الیزابت همچنان از صحبت کردن خودداری می‌کند یا این حال هر از گاه نامه‌ای می‌نویسد. یک روز او نامه‌ای به دست آلما می‌دهد تا به دکترش برساند. آلما در اتومبیل و در راه شهر متوجه می‌شود که در پاکت نامه باز است. تسلیم وسوسه‌اش می‌شود و نامه الیزابت را می‌خواند. وقتی آلما کشف می‌کند که الیزابت مدتی مطالعه بر روی او و استفاده از اوست و احساس می‌کند به او خیانت شده است، به نقطه عطف فیلم می‌رسیم.

قربانی کردن

الیزابت از حرف زدن دست بر می‌دارد؛ چون که کلماتش پوچ و نادرست به نظر می‌رسند. او در می‌یابد که همه بازنمایی‌ها فقط بازیگری‌اند و خود بازنمایی‌ها همه و همه فقط پرسوناها، نقاب‌های بسیارند. دو مونولوگ طولانی بخش اول فیلم، دکتر الیزابت چنین اظهار می‌کند که الیزابت دیگر حرف نمی‌زند تا که دیگر دروغ نگوید. «می‌فهمم، می‌فهمم و رؤیای تومید بودن» هر آهنگ صدا یک دروغ است. خیانت است و پیمان‌شکنی، هر زیستی کاذب و نادرست است.

هر تبختندی یک شکلک است. نقش همسر، نقش دوست، نقش‌های مادر و کدبانو، کدامشان بدتر است؟ کدامشان بیشتر عذابت می‌دهند؟ این که یا دستی آهنی همه تکه‌ها را گرد هم بیاوری و مجبورشان کنی چفت شوند؟ کجا بود که شکست؟ کجا شکست خوردی؟ نقش مادر بود که نهایتاً کارَ را تمام کرد؟». الیزابت بیهوده به سکوت پناه می‌برد تا نقاب‌هایش را پاره کند، در حالی که آلما او را تشویق می‌کند تا دروغ‌ها را ببیند. به نظر آلما این است که همه آن چه داریم دروغ است. به واقع شاید دروغ‌ها حقیقت رابطه انسانی باشند. «دروغ نگفتن این قدر مهم است». این که همیشه حقیقت را بگویی، همیشه آهنگ صداقت دوست باشد؟ اصلاً می‌شود بدون گفتن حرف‌هایی که همین طوری از ذهن در می‌آیند زندگی کرد؟ بدون چرت‌وپرت گویی، عادی و بهانه دروغ گفتن، حافظه رفتن؟ می‌خوانم به این خاطر از حرف زدن دست برداشتی که از همه نقشه‌ایت، همه نقش‌هایی که می‌توانی بی‌عیب و نقص بازی کنی خسته شده‌ای، ولی بهتر نیست بازاری حل و حوالس پرت و فروغ گو باشی و همین جوری وررو کنی؟ فکر نمی‌کنی اگر بازاری همون چیزی باشی که هستی یک خرده بهتر می‌شی؟».

به نظر می‌آید آلما پذیرفته است که این ارتباط الزاماً آور می‌باشد و هر بازنمایی‌ای یک تصویر کاذب است. مثل آن راهبی که ـ صحنه‌ای که از تلویزیون الیزابت می‌بینیم ـ خود و بنام به عنوان اعتراض خود را به آتش می‌کشد. آلما هم برای آن که حرفش شنیده شود به خشونت متوسل می‌شود. در اواخر فیلم، آلما لیوانی را در ایوان می‌شکند تا همه خرده شیشه‌ها را جارو می‌کند به جز یکی. وقتی می‌شود که الیزابت در حال خروج از داخل خانه است تصمیم می‌گیرد که این یک تکه را برندارد. آن تکه را باقی می‌گذارد تا الیزابت از رویش راه برود. نهایتاً الیزابت با بر روی خرده شیشه می‌گذارد و در همان حال آلما از داخل خانه از پنجره‌ای شاهد صحنه است. آنها نگاه‌های خصمانه‌ای رد و بدل می‌کنند و همان آن به نظر می‌آید که فیلم تصویر آلما را محو کرده و شعله می‌زند.

هیچ شکلی از بازنمایی، از جمله خود این فیلم، نمی‌تواند تأثیر انسانی را به طوری بسنده بازنمایی کند. بر گمان از ابتدا تا انتهای «پرسونا» اشاراتی به نابسندگی اشکال مختلف بازنمایی و ارتباط، همچون رادیو، تلویزیون، عکس، موسیقی، نامه و سخن دارد. در تمامی موارد چیزی هست که از رسانه فراتر می‌رود، چیزی که نمی‌تواند منتقل شود. آن چه محرک بازنمایی است خود نمی‌تواند بازنمایی شود.

این فراتر رویی و تجاوز زبان، در لحظات خشونت منفجر می‌شود و بیرون می‌زند با حرکات بدن گفته می‌شود اما آلما نظم نمادین و نظم اجتماعی می‌شود. نیروی اثر، از زبان بریده و جدا می‌شود چرا که سائق‌های بدنی مادی که اثر از آنها نشأت می‌گیرد، در بازنمایی نمادین سرکوب می‌شود به زعم کریستوا جایگاه اصلی این سائق‌ها بدن مادرانه است. در رابطه با بدن مادرانه است که انسان‌ها نخستین بار هیجان سائق‌ها را تجربه می‌کنند؛ به طور معمول، در نخستین سال‌های زندگی، شمایلی مادرانه، پروسه‌های بدنی کودک را به قاعده می‌آورد تا آن که این پروسه‌ها و سائق‌های مرتبط با آنها، همیشه بدنِ مادرانه شوند. پس سرکوب سائق‌ها سرکوب بدنِ مادرانه است و به خصوص سرکوب رابطه خودمادر سوژه با وابستگی‌اش به این بدن.

الیزابت و آلما هر دو نابسندگی زبان و تمام اشکال بازنمایی را احساس می‌کنند. هر دو خود را عمیقاً احساس می‌کنند، چون نمی‌توانند آن چه را که به آنها نزدیک‌ترین و مهم‌ترین است، بازنمایی کنند. برای هر دویشان این عمیقاً بودگی، عمیقاً با مادری همبسته است. در حالی که الیزابت از طریق سکوت به عمیقاً بودگی‌اش اعتراض می‌کند، آلما عمیقاً بودگی‌اش را با حرف زدن مداوم ابراز می‌کند. سکوت و سخن پوچ، هر دو واکنش‌هایی‌اند به ناتوانی زبان در ابراز اثرات مرتبط با نیروی سائق بدنی.

طی دوران اقامتشان در خانه ساحلی دکتر، از آن جا که الیزابت حرف نمی‌زند و آلما همه حرف‌ها را می‌زند، آن دو شروع به مبادله نقش می‌کنند. آلما در جای مریض می‌نشیند و الیزابت نقش درمانگر شنونده را اتخاذ می‌کند. آلما شروع می‌کند به شناساندن خودش از طریق گوش‌های الیزابت. او شروع می‌کند به دیدن خودش در الیزابت، در نیمه نخست فیلم که این دو زن هویت‌های مجزا دارند، بر گمان اغلب آنها را با هم در یک قاب نشان می‌دهد. در نیمه دوم فیلم ـ همچنان که مرزهای هویت‌های فردی‌شان محو می‌شود و جدا کردنشان غیرممکن می‌شود ـ بر گمان این دو را کم و بیش منحصراً در قاب‌های مجزا نشان می‌دهد؛ چنان که انگار این تجسمی است از مرحله آینه‌ای که در آن هویت همواره بر یک انقسام بنا می‌شود.

در این تبادل نقش، آلما همچون برهه قربانی شعر بصری سر آغاز فیلم و الیزابت در مانگره همچون خون آشام تصویر می‌شود. این جا زنان یا همچون برهه‌ای قربانی تصویر می‌شوند یا خون آشام، یا همچون با کره و یا همچون زنان قوی خطرناک. قدرت زنان می‌بایست قربانی شود و گرنه خطرناک باقی می‌مانند. دو صحنه در فیلم هست که در آنها الیزابت به طرز گیرا و اثر گذاری تداعی کننده خون آشام می‌شود. یکی صحنه‌ای است که در آن الیزابت از بریدگی‌ای در مچ دست آلما خون می‌مکد. در صحنه دوم، الیزابت همچون شبحی در شب ظاهر می‌شود به اتاق آلما می‌خزد و بر او خم می‌شود تا گردنش را ببوسد. الیزابت مثل یک خون آشام زندگی را از تن آلما می‌مکد. الیزابت از آلما استفاده می‌کند و برای مقاصد خودش او را مورد مطالعه قرار می‌دهد و در مقابل، جز تصاویر بیگانه‌شده‌ای از خودش به او نمی‌دهد. الیزابت آینه‌ای است که کلمات آلما را بازتاب می‌دهد و سکوت او سرانجام کاری می‌کند که کلمات آلما پوچ و کاذب و نادرست به نظر می‌رسند.

راهبی که در تلویزیون نشان داده می‌شود در اعتراض به جنگ و بیتنام خود را قربانی می‌کند تا به ما هشدار دهد که به مرز امر اجتماعی رسیده‌ایم. آلما هم قرمست همین کار را می‌کند. او خواهان آن است که خود را قربانی کند و قربانی‌اش کنند تا که الیزابت به حرف درآید و مجدداً به جامعه وارد شود. خشونت‌ها، خشونتی که نمی‌تواند بازنمایی شود، نظم اجتماعی را تهدید می‌کند. کریستوا در «انقلاب در زبان شاعرانه» چنین بحث می‌کند که قربانی کردن آیینی، برای آغاز جامعه بنیادی است؛ چرا که خشونت را کاتالیزه کرده و آن را قابل بازنمایی می‌کند.

قربانی کردن، خشونت را قابل بازنمایی می‌کند ـ جامعه نمی‌تواند بدون بازنمایی وجود داشته باشد حتی با وجود آن که همیشه چیزی از آن فراروی می‌کند. این هم جالب است که به زعم کریستوا قربانی کردن‌ها و ممنوعیت‌های انجیل، به خصوص ممنوعیت‌های غذایی، همیشه و قابل قیاس با امر مادرانه است. کریستوا می‌نویسد که حتی قربانی کردن تلاش جهت سازش کردن با مادر است. مطمئناً در چهارچوب تئوری روانکاوانه تأکید بر اهمیت جدا شدن از مادر معنادار است. اگر قربانی کردن، و در کل، بازنمایی اشکالی از جداشدن هستند، پس دست کم با جداشدنی از بدن مادرانه متناظرند. در هر صورت این جدا شدن، یعنی جدا شدن اولیه، در ستاریوهای هگلی و لکانی، مبارزه‌ای خشونت‌بار با مادر برای شناسایی خود به مثابه یک سوژه خودمختار است.

در پرسونا، مبارزه میان خود و دیگری برای شناسایی، بر مادری و رابطه میان مادر و کودک متمرکز می‌شود. به عنوان مثال تقریباً در انتهای فیلم صحنه‌ای است که از دو زاویه تمایش داده می‌شود. الیزابت و آلما را می‌بینیم که در دو سوی میز نشسته‌اند و روشن نیست که آیا این در خیال آلما است یا که حقیقی است. بخش اول صحنه از نقطه دید آلما فیلمبرداری شده است و ما واکنش‌های الیزابت را حین حرف زدن آلما می‌بینیم. آلما در حال وصف تجربه مادر شدن الیزابت است و چنان میان ضمایر «تو» و «من» شیفت می‌کند که انگار تجربه مادری خود اوست. او از حاملگی‌ای حرف می‌زند که نتیجه تجمیل دیگران بوده است ـ حاملگی‌ای که همچون تهدیدی بر یکپارچگی بدنی‌اش عمل می‌کند. او میل خودش را به قطع حاملگی وصف می‌کند. حتی پس از به دنیا آمدن، بازهم کودک تهدیدآمیز است و آلما آرزو می‌کند کاش بمیرد.

پرسونا ما را با مادری روبرو می‌کند که می‌خواهد بچه‌اش را بکشد. مادری که هویتش از سوی بچه‌اش تهدید می‌شود. مادری، تمثیلی می‌شود از مبارزه سوژه با دیگربودگی. در مورد بدن مادرانه، «دیگری» درون «خود» است. بدن مادرانه نمایانگر تصمیم‌ناپذیری جوهری سوژه است. آیا یک سوژه است یا دو سوژه؟ پرسونا به ما نشان می‌دهد که مورد خاص مادری در مدل هگلی خودشناسایی، به مثابه مبارزه تا دم مرگ، فرو می‌پاشد چرا که در این مورد مرگ «دیگری» همان قدر مرگ «خود» است. هیچ جداسازی روشنی میان «خود» و «دیگری» وجود ندارد. تئوری روانکاوانه فروید و لکانی، مادر را تحسین ایژه تلوزاد می‌بیند. مادر صرفاً ظرفی است که نیازهای تولزاد را برآورده می‌کند. او طبیعت است که تولزاد برای ورود به فرهنگ باید با آن مبارزه کند. بنابر تئوری سنتی روانکاوی، همانندسازی اولیه کودک با مادر تهدیدی برای خودمداری و رشد روانی بهنجار کودک است. ضروری است که کودک همانندسازی‌اش با مادر را از طریق پدر رها کند تا که اجتماعی شود. تا که انسان شود. همانندسازی با مادر یک تهدید است، هرچند تنها به این خاطر که این همانندسازی‌ای با طبیعت تصور می‌شود. تنها در صورتی که مادر صرفاً همچون ظرف نیازها و نه در ثراز میل (به معنای لکانی کلمه) عمل کند است که وی ضداجتماعی یا پیشااجتماعی است.

پرسونای برگمان، نمایشی بصری از محدودیت مدل هگلی-لکانی است. نمایشی که بازیگرانش مادرها هستند. زنانی که همچون مادر و دختر به هم مرتبط هستند. در پایان فیلم، علی‌رغم آن که هیچ راه حل نهایی در کار نیست به نظر می‌رسد که هر دو زن به نحوی دریافته‌اند که برای کامل بودن نیازمند یکدیگرند. این دریافت که در آغاز، سرچشمه خوبی‌گذاری و خشونت بود. در لحظاتی که هر یک به زندگی خود بازمی‌گردد تا مثل گذشته به وظایفش، پرسوناهایش، بپردازد، شاید تسلایی باشد.

گفته شد که پرسونا‌ی برگمان، نمایانگر یک مدل خشن هگلی برای بیان سوژگتیویته است. مشخصاً بدین دلیل که این فیلم مبارزه دو زن برای شناسایی تحت ساختاری پدرسالارانه از بینالسوبژگتیویته و روابط میان زنان را نشان می‌دهد. این ساختار هگلی پدرسالارانه ایدئولوژی بازِ فیلم است. فیلم رابطه قربانی کننده خشن را میان دو زن بر می‌سازد تا شروع کند به برچیدن همین ساختارهای پدرسالارانه‌ای که روابط میان زنان را مبارزاتی خشن تلقی می‌کنند. مادری مورد نیاز است که بر مرز مدل هگل از بینالسوبژگتیویته جای گرفته چرا که در مورد بدن مادرانه چنین نیست که دو سوژه درگیر مبارزه‌ای تا دم مرگ شوند.

■ ترجمه: خسرو آقایی

المتبع:

E.Wartenberg,pp.233-250
Philosophy and film, ed: Cynthia A. and Thomas