www.pecritiue.com

مرداد
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

جنوب آینده است

خوانش فمینیستی – فراجنسیتی فیلم «جنوب»
اثر فرناندو سولانس

الیاس قنواتی لاری

صحنه‌ای از فیلم «جنوب» ساخته‌ی فرناندو سولاناس

مقدمه: فلوریالِ قهرمان و سایه‌اش

فیلم جنوب (sur, 1988) ساخته‌ی فرناندو سولاناس، اثری‌ست درباره‌ی مقاومت؛ اما نه صرفاً مقاومت قهرمان در برابر دیکتاتوری حاکم، بلکه مقاومتی ادامه‌دار در برابر همه‌ی مظاهر سلطه؛ مقاومتی که درست از دل نقد حافظه‌ی پدرسالارانه و الگوهای اخلاقی انقلاب برمی‌خیزد. این فیلم، نه‌تنها اثری‌ست در ستایش مقاومت برابر دیکتاتوری، بلکه فیلمی‌ست در نفی قهرمان‌سازی کلیشه‌ای، و در تقابل با حافظه‌ی رسمی و اخلاق پدرسالارانه‌ای که بر گرده‌ی تاریخ مقاومت نشسته است.

این اثر در بستر آرژانتینِ پس از دیکتاتوری نظامی (۱۹۷۶ - ۱۹۸۳) ساخته شده، اما از همان نخستین لحظات، می‌کوشد به جنگ تصویر مقتدر قهرمانِ فاتح، پیروزمند و اخلاق‌مدار برود.

سولاناس درست برای جنگ با همین تصویر است که قهرمان را خلق می‌کند: یعنی با خلق فلوریال، کارگر مارکسیست و مبارز جنبش کارگری، که پس از پنج سال شکنجه، تبعید و سیاهی، در فردای پایان دیکتاتوری آزاد می‌شود و می‌خواهد به شهر، به خانه بازگردد. سولاناس او را درست به شکل یک «قهرمان پیروز که از تاریکی به سوی روشنایی گام برمی‌دارد» به تصویر می‌کشد، اما قهرمان با عبور از تاریکیِ راهروهای زندان به تاریکیِ شهر وارد می‌شود و خود را همچون مردی زخم‌خورده، مالیخولیایی، مبهوت از گذشته و درگیر در گسست‌های هویتی‌اش می‌یابد.

کارگردان این امر را با نورهای کنترل‌شده، غلبه‌ی تاریکی در نماهای باز، مه و غبار نشان می‌دهد.

درست همین‌جاست که راویِ قصه — که رفیق شهید اوست و سولاناس با تیزهوشی نامی استعاری برایش برگزیده: «نگرو» — ظاهر می‌شود تا شخصیتِ روایتش را همراهی کند.

«نگرو» در زبان‌های لاتین به معنای «سیاه» است، اما این کلمه ریشه‌ی مفهومی ویژه‌ای در فرهنگ آرژانتین دارد: گاه آن‌قدر لطیف است که عشاق در معاشقه به‌هم می‌گویند یا مادر به فرزندش، و گاه به معنای دشمنِ طبقاتی، در اشاره به تهی‌دستان، به‌کار می‌رود؛ گاه عنوانی‌ست برای مقاومت و...

قهرمان به صحنه آمده، نور بر او تابیده شده، اما ما روایت قهرمان را از راویِ تاریک (نگرو) می‌شنویم، و این فرصتی‌ست تا با سایه به شناخت تاریکی‌هایی برویم که در دل قهرمان‌هایمان ریشه دارند: به شناخت مردسالاری.

یکی از خطوط روایی مهم در فیلم، مواجهه‌ی فلوریال با رفیق شهیدش نگرو است – شبحی خیالی که شبانه در کنارش قدم می‌زند. این شبح، تنها تصویر رنجِ گذشته نیست؛ بلکه صدایی‌ست که اخلاق «مردانه»ی انقلابی را در خودِ فلوریال به چالش می‌کشد.

شبح، در این‌جا تنها یادآور تاریخ نیست؛ بازنویس تاریخ است — آن بخشی از تاریخ که مرده، اما هنوز روایت می‌کند، همان‌گونه که فمینیسم کوییر، صدای حذف‌شدگان را از دل مردگان احضار می‌کند. شبحِ رفیق، او را به‌یاد می‌آورد که انقلاب، بدون بازاندیشی از درون، بدون فاصله‌گیری از اقتدار اخلاقی، تنها تکرار همان نظامی‌ست که به‌ظاهر با آن جنگیده‌ایم.

در سکانسی کلیدی، وقتی فلوریال درمی‌یابد که زنی که دوستش داشت (و عاشقانه او را انتظار کشیده بود) در غیاب او «پاکدامن» نمانده، نخست در سکوت فرو می‌رود. اما فیلم، به‌جای سرزنش زن یا تجلیل از وفاداری، ما را دعوت می‌کند تا پاکدامنی را به‌مثابه‌ی ابزار انضباط مردانه بشناسیم.

این‌جا، فیلم قدمی جسورانه برمی‌دارد: نه‌تنها زن را مجرم نمی‌سازد، بلکه مرد را با معیارهای خودش بیگانه می‌کند.

این سکانس، به یک لحظه‌ی افشاگر بدل می‌شود:

لحظه‌ای که در آن، اخلاق جنسیتیِ انقلاب، همچون زنجیری بر گردنِ بدن‌ها آشکار می‌شود.

لحظه‌ای که بدن، دیگر قادر نیست در قالب ازپیش‌تعریف‌شده بماند.

لحظه‌ای که سوژه‌ی سیاسی، ناگزیر بر اخلاق جنسی شورش می‌کند؛ شورشی از طریق پاره‌کردن پیوستارهای مردانه‌ی قدرت، اخلاق و حافظه.

با تکیه بر همین الگو، ما می‌توانیم فیلم جنوب را به‌عنوان بستری برای نقد مردسالاری در درون جنبش‌های مقاومت بخوانیم.

این فیلم، در سکوت زن، در شبحِ رفیق، در چشمانِ هراس‌خورده‌ی فلوریال، و در تونالیته‌ی تاریک‌اش، ما را به پرسش دعوت می‌کند:

آیا انقلابِ فردای ما، خود حاملِ همان اخلاقِ اقتدار نیست؟

آیا جنبش‌های کارگری – در آرژانتین دیروز و ایران امروز – نباید خود را از بند قهرمان‌گراییِ مردانه، اخلاقِ انتزاعیِ وفاداری، و حافظه‌ای تک‌صدا آزاد کنند؟

با تکیه بر فیلمی که قهرمانش از تاریکیِ اسارت آزاد می‌شود اما هنوز در درونِ تاریکیِ خود زندانی‌ست، من در این تحلیل خواهم کوشید با بهره‌گیری از نگاه فمینیستی–فراجنسیتی، جنبش کارگری را به کنشی نو، متکثر و رهایی‌بخش برای همه‌ی بدن‌ها فرا بخوانم:

بدن‌هایی که همواره در روایت‌های کلاسیک مقاومت غایب بوده‌اند؛

بدن‌هایی که اگرچه در صفوف مبارزه حضور داشته‌اند، اما هیچ‌گاه در حافظه‌ی رسمی جای نگرفته‌اند؛

بدن‌های زنانه، کوییر، ترنس، نافرمان و نامرئی‌شده.

یک – بر میز رؤیاها

فیلم جنوب با واژگانی آغاز می‌شود که بیش از آن‌که بازگویی خاطره باشند، اعلام موضع‌اند: «جنوب آینده است». این جمله، نه فقط نام فیلم را به پیش‌بینی بدل می‌کند، بلکه صحنه‌ی نظری آن را نیز تعیین می‌کند؛ آینده، نه در شمالِ مسلط و تاریخ‌نویس، بلکه در جنوبِ سرکوب‌شده و به حاشیه‌رانده‌شده ساخته خواهد شد. و آینده، اگر واقعاً قرار است دیگری باشد، باید نه بر شانه‌ی قهرمانان، بلکه از دل صداهایی برخیزد که هرگز قهرمان نبودند. در همین لحظه است که شبح نگرو ظاهر می‌شود، کسی که سال‌هاست مرده، اما هنوز سخن می‌گوید. شبحی که می‌گوید: «زندگی ما همیشه عاشقانه بوده است». اما این عشق، نه عشقی رمانتیک، که عشقی زخم‌خورده، تکه‌پاره، و بدن‌مند است.

در این فیلم، زمان از حرکت ایستاده است: روایتی در یک شب. شبی که در آن فلوریال، کارگر سابق و زندانی سیاسی، پس از پنج سال از زندان آزاد می‌شود. او گام‌زنان

به سوی نور می‌رود، اما این نور، پایانی بر ظلمت نیست؛ درخشش خیره‌کننده‌ی ابهام است. آن‌چه او را در انتظار است، نه خانه‌ای گرم و عاشقانه، که شهری مه‌گرفته، صامت و در خود فرو رفته است.

در ظاهر، همه‌چیز نشانه‌ی رهایی‌ست: درِ زندان باز شده، قهرمان از دل ظلمت گذشته، و دیکتاتوری نظامی (۱۹۷۶–۱۹۸۳) پایان یافته. اما فیلم از همان ابتدا این الگوی نجات‌یافتگی را زیر سؤال می‌برد. چرا که این‌بار، تاریخ را خود قهرمان روایت نمی‌کند؛ راوی اصلی، صدایی‌ست از دل تاریکی: شبحِ نگرو. این چرخش راوی، تنها یک تمهید سینمایی نیست؛ بلکه یک موضع سیاسی‌ست: **آن‌که تاریخ را می‌نویسد، مرده است، و آن‌که زنده است، خاموش.**

در روایت کلاسیک مقاومت، قهرمان پس از شکنجه و زندان، با قامتی استوار بازمی‌گردد تا ستمگران را براندازد و عاشق را در آغوش بگیرد. اما در اینجا، فلوریال نه فاتح است و نه عاشق. بلکه انسانی‌ست دچار شک، گسست، و بیگانگی از خویش. بدن او، حامل رنج است اما نه رنجی که مایه‌ی افتخار باشد، بلکه رنجی که ساختار هویتی‌اش را متزلزل کرده. او مردی‌ست که نمی‌داند هنوز مرد است، مبارزی‌ست که نمی‌داند هنوز مقاومت می‌کند، عاشقی‌ست که نمی‌داند چگونه عشق بورزد.

بدن او دیگر بدن انقلابی اسطوره‌ای نیست. نه ازآن‌رو که شکسته شده، بلکه ازآن‌رو که درک ما از «بدن انقلابی» همواره مردانه، پرقدرت، کنترل‌شده و هدفمند بوده است. درحالی‌که بدن فلوریال، بدن مالیخولیایی‌ست؛ گسسته از گذشته، بی‌قرار در حال، و ناتوان از فهم آینده. چنین بدنی، دقیقاً در نقطه‌ی تلاقی سیاست و جنسیت قرار دارد: بدنی که هم کار کرده، هم زیسته، هم مقاومت کرده، و هم دیگر نمی‌تواند فرمانروای خود باشد.

فیلم، بی‌هیچ اغراقی، نمایش‌گر زیست‌ـقدرت بر بدن‌های سیاسی‌ست: بدن‌هایی که تحت شکنجه‌ی فیزیکی و انضباط اخلاقی نظامی-پدرسالار سرکوب شده‌اند، و حال، در خلأِ آزادی، باید با بدن‌هایی جدید و ناشناخته مواجه شوند. شبحِ نگرو در اینجا نقش مهمی دارد؛ نه‌فقط به‌مثابه‌ی یادآور گذشته، بلکه به‌عنوان صدای حاشیه، صدای مرده‌هایی که هنوز تکلیف زندگی را روشن می‌کنند.

در نظریه‌ی روان‌کاوی، شبح معمولاً به‌مثابه‌ی امر بازنگشته تفسیر می‌شود؛ چیزی که از گذشته حل‌نشده باقی مانده. اما در این فیلم، شبح چیزی بیش‌تر است: بازمانده‌ای‌ست که روایت را از انحصار قهرمان درمی‌آورد. او یادآور این واقعیت است که تاریخ، صرفاً مجموعه‌ای از فتوحات نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از سرکوب‌ها، سکوت‌ها و اطاعت‌هاست که باید بازگشایی شوند.

در همین راستا، لحظه‌ی رویارویی فلوریال با همسر سابقش، به یک نقطه‌ی گسست بدل می‌شود. جایی که آرزوی مردانه‌ی وفاداریِ مطلق زن، با واقعیت زیسته‌ی بدن زنانه در غیاب مرد، مواجه می‌شود. سکوت زن، نه از ترس یا خجالت، بلکه به‌مثابه‌ی امتناع از توضیح، نمایش قدرتی پنهان است. فیلم نه از زن انتظار توبه دارد، و نه از مرد قهرمانی در عبور از خیانت.

از این‌جا به بعد، فیلم دعوتی‌ست به براندازی قهرمان، به فروریختن بدن هنجاری مقاومت، و به بازتعریف سوژه‌ی سیاسی به‌مثابه‌ی موجودی شکست‌خورده، تردیدزده، و چندپاره. مقاومت، نه به‌مثابه‌ی فتح، که به‌مثابه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ای پر از تناقض.

زبان فیلم، پر از خلأ است؛ شهر بی‌صداست، خیابان‌ها مه‌گرفته‌اند، روابط در گنگی سپری می‌شوند. این خلأ، همان فضای نظری تحلیل ماست: فضای نه هنوز، فضای میانِ آزادی و اسارت، جایی که باید واژگان تازه‌ای برای بدن، برای سیاست، برای وفاداری و برای عشق پیدا کرد.

در این بخش از فیلم، جنوب نه صرفاً جغرافیا، بلکه جهت است؛ جهتی به‌سوی سیاستی نوین که از دل شکست می‌جوشد، از زبان شبح سخن می‌گوید، و به بدن‌هایی می‌اندیشد که هرگز در حافظه‌ی رسمی جایی نداشته‌اند.

دو – جست‌وجو

یکی از سکانس‌های کلیدی در میانه‌ی فیلم، رویارویی قهرمان، فلوریال، با یک پدیده‌ی ظاهراً عبث اما مفهومی‌ست: یک تانک سخنگوی متروک که در دل شهر جا خوش کرده و همچنان پیام‌های امنیتی نظامی پخش می‌کند. این سکانس، گرچه در قالبی سوررئال و شاعرانه می‌گذرد، حاملِ بار نظری و سیاسی عمیقی‌ست؛ و چنان‌که

خواهد آمد، می‌تواند به‌مثابه‌ی صحنه‌ی رمزگشایی از حافظه‌ی سرکوب، چرخش قدرت، و تداوم خشونت نهادینه‌شده، تحلیل شود.

تانک، از کار افتاده است. سال‌هاست که خراب شده و در خیابان مانده. اما هنوز «حرف می‌زند»؛ هنوز زبان دارد، پیام می‌فرستد، هشدار می‌دهد، تهدید می‌کند و بدگمانی می‌پراکند. «مردم، دشمن نزدیک است... به هیچ‌کس اعتماد نکنید... هر چیز مشکوکی را به تانک خود اطلاع دهید... ما از شما محافظت می‌کنیم!» این پیام‌ها نه‌فقط پژواک دوران دیکتاتوری نظامی هستند، بلکه نشانه‌ای از تداوم آن «صدا»، آن فرمِ قدرت هستند، حتی پس از پایان رسمی حکومت سرکوب.

در این سکانس، تانک همچون «ماشینِ حافظه» عمل می‌کند: بقایای جسمانی یک رژیم، که همچنان زنده است، نه به‌واسطه‌ی حضور نظامی‌اش، بلکه از طریق «بازماندگی صوتی‌اش» — درست مانند حافظه‌های تاریخی که نه در اسناد، بلکه در گوش‌وتن آدم‌ها باقی می‌مانند. این، همان وضعیت سوژه‌ی شکنجه‌دیده و سرکوب‌شده است: حتی وقتی ابزار مادی قدرت کنار رفته‌اند، صداها، فرمان‌ها، و منطق امنیتی آن دوران در ذهن و زبان تکرار می‌شوند. و همین‌جاست که نظریه‌های فمینیستی–فراجنسیتی درباره‌ی قدرت، بدن، و حافظه به کار می‌آیند.

تانک، همچون یک «جسم ناانسانی»، ولی آغشته به زبان قدرت، یادآور آن چیزی‌ست که می‌توان آن را زیست‌قدرت ماشینی نامید: تلفیقی از زبان، نظارت و انضباط، که در عین نابودسازی بدن‌ها، از آن‌ها نیز تغذیه می‌کند. ما در این صحنه با «ماشینِ مرده‌ای» مواجه نیستیم، بلکه با یک «ماشین—روح» روبرو هستیم که از طریق زبان، خود را زنده نگاه می‌دارد؛ همانند نهادهای رسمی پسادیکتاتوری که اگرچه منحل شده‌اند، اما از طریق رسانه‌ها، مدرسه‌ها، کلیسا، و زبان‌های اخلاقی، همچنان حیات خود را حفظ کرده‌اند.

نگاه فمینیستی–فراجنسیتی این سکانس را همچون پرده‌برداری از میدانِ زیست‌سیاستِ پساسرکوب می‌خواند: جایی که بدن‌های انسانی (و مشخصاً بدن‌های سیاسی کارگران، زنان، کوییرها، و زندانیان سیاسی) هنوز در معرض فرمان‌های نرمی قرار دارند که در قالب ناصحانه، امنیتی یا اخلاقی بیان می‌شوند. تانک، همچون زبانِ

پدرسالار قدرت، هنوز از راه گوش، از راه دستور، از راه هشدار، بدن‌ها را شکل می‌دهد – حتی وقتی دیگر تهدیدی فیزیکی ندارد.

واکنش فلوریال به تانک نیز از اهمیت نمادین بالایی برخوردار است. نخست، به‌سان یک فرد متحیر، از حضور تانک در خیابان شگفت‌زده می‌شود؛ سپس، با آن وارد گفت‌وگو می‌شود، بی‌آن‌که خصمانه باشد. این لحظه، دقیقاً بازنمایی بحران سوژه‌ی پساانقلابی‌ست: قهرمانی که گرچه از تاریکی‌های زندان رهیده، هنوز از «زبان تاریکی» رها نشده است.

تروما، به تعبیر دقیق، نه تنها زخمِ گذشته، بلکه بازگشتِ مداومِ گذشته به اکنون است – و تانک، نماد این بازگشت است. فلوریال، همچون بسیاری از بازماندگان دیکتاتوری، نمی‌تواند با قطعیت مرز میان گذشته و حال را ترسیم کند. زبان تانک – با آن لحنِ خشک، بی‌بدن و فرمان‌دهنده – هنوز در جان اوست؛ و این امر، پرسشی بنیادین برای هر جنبش رهایی‌بخش به‌وجود می‌آورد: چگونه می‌توان از دست فرمان‌های گذشته رها شد، وقتی این فرمان‌ها در حافظه و زبان و روان ما جا خوش کرده‌اند؟

پاسخ نگرو به پرسش فلوریال – که می‌پرسد: «مردم چطور با این تانک زندگی می‌کنن؟» – شاید عمیق‌ترین لایه‌ی سکانس باشد: «مردم یاد گرفتن باهاش زندگی کنن.» این جمله، نه صرفاً گزارشی از انفعال، بلکه تحلیلی از چگونگی تطابق جوامع با حافظه‌ی خشونت است. در شهر پسادیکتاتوری، تانک به بخشی از منظره بدل شده، همچون یک نیمکت یا درخت پوسیده. زیستن با ابزار سرکوب، بدل به یک وضعیت طبیعی شده است؛ و این دقیقاً جایی‌ست که فمینیسم کوییر، به‌شدت منتقد آن می‌شود.

این «نرمال‌سازیِ» خشونت، دقیقاً همان چیزی‌ست که در نظریه‌های پساجنسیتی به آن حمله می‌شود: ایده‌ی این‌که بدن‌ها، حافظه‌ها، و سازوکارهای قدرت حتی پس از فروپاشی نظام، با «زبان قدرت» ادامه می‌دهند. درست مانند آنچه در نظام‌های جنسیتی می‌بینیم، که حتی پس از عبور از کلیشه‌های سنتی، در قالب‌های به‌ظاهر جدیدتر – مانند نهاد خانواده، وظیفه‌مندی اخلاقی یا وفاداری عاطفی – بازتولید می‌شوند.

سکانس تانک سخنگو، در مرکز یک چرخش نظری جای دارد: چرخشی از سیاست گلوله به سیاست زبان؛ از سرکوب فیزیکی به انضباط حافظه. این بخش از فیلم جنوب، به‌نحوی درخشان، بحران پسارهایی را به تصویر می‌کشد: جایی که جنبش، هنوز گرفتار زبان گذشته است؛ جایی که قهرمان، درون خود فرمان‌های تانک را بازمی‌شنود.

سه ــ عشق و دیگر هیچ...

گاهی فیلم از فضای عمومی و خیابانی، وارد حیطه‌ای به ظاهر خصوصی‌تر می‌شود: روابط عاشقانه، بدن‌ها، سکس، خاطره و فانتزی. اما همین «خصوصی» که در نگاه نخست ممکن است بی‌ربط به سیاست به نظر برسد، دقیقاً همان جایی‌ست که قدرت، با چهره‌ای نرم، با چهره‌ی عشق، با چهره‌ی وفاداری، به درون بدن‌ها رسوخ می‌کند.

یکی از سکانس‌های شاخص فیلم، گفت‌وگوی فلوریال و نگرو در بستر عشق‌بازی نگرو و معشوق‌اش است. نگرو، همچون روحی از گذشته، با لحنی آمیخته به طنز و اعتراف، به فلوریال می‌گوید که او بوده که معشوقه‌ی سابقش را با سکس آشنا کرده، اما در نهایت فهمیده که او با مردی دیگر سکس می‌کند. اینجا، نگرو نمی‌رنجد، بلکه با خنده، قدرت خود را به سخره می‌گیرد: «وقتی مردم، عشقبازیشونو دیدم، اون مرد خیلی بهتر از من سکس می‌کرد!»

اما این خنده، خنده‌ای رهایی‌بخش نیست. این خنده، خنده‌ای‌ست که در دل خود، خشونت، آسیب، و شکست یک بدن را حمل می‌کند. نگرو، به‌مثابه‌ی بدنِ آموزش‌دهنده، بدنِ تجربه، بدنِ مربی سکس، در مقابل بدنِ زنانه‌ای که از او «فراتر» رفته، نوعی فرسایش قدرت را تجربه می‌کند. اما آیا این قدرت واقعاً از ابتدا در اختیار او بود؟ یا آیا آموزش سکس، در واقع تلاشی برای تملک بود؟ این همان جایی‌ست که باید «عشق» را همچون مفهومی سیاسی تحلیل کرد، نه احساسی.

نگرو مرده است. اما در تخیل فلوریال، در کابوس‌ها و رؤیاهایش، بازمی‌گردد؛ نه برای شفاعت، که برای شهادت. او در تخت معشوقه‌اش با فلوریال ظاهر می‌شود — همان بستر، همان تن، همان لحظه‌ی خصوصی — تا روایتی را تصحیح کند. روایتِ رابطه‌ی جنسی، آموزش، خیانت، و در نهایت، شراکت در بدن.

زن اما، در دفاع از خود، می‌گوید: «برای این که خاطره‌ی سکس با تو رو زنده کنم، با او هم‌خواب شدم.» این جمله، یک کلیدواژه است. اینجا سکس، نه به‌عنوان میل، نه به‌عنوان خیانت، بلکه همچون بازتولید خاطره عمل می‌کند. بدن، به یک رسانه‌ی حافظه تبدیل شده است. زن با بدن خود، گذشته را احضار می‌کند. او با دیگری هم‌خواب می‌شود، نه برای لذت، بلکه برای بازسازی خاطره‌ی بدنِ ازدست‌رفته.

در این میان، سؤال مهمی پدید می‌آید: در ساختارهای عاشقانه، چه کسی مالک خاطره است؟ آیا خاطره‌ای که در بدن یک زن شکل گرفته، به مرد تعلق دارد؟ آیا آموزش سکس، به معنای مالکیت بر آینده‌ی جنسی معشوقه است؟ این پرسش‌ها، تنها در صورتی فهم‌پذیرند که رابطه‌ی عشق و قدرت را نه از منظر اخلاقی سنتی، بلکه از دیدگاهی فمینیستی-فراجنسیتی بررسی کنیم؛ جایی که بدن، یک میدان نزاع فرهنگی و اقتصادی است، نه صرفاً یک موضوع عاطفی.

در سکانسی دیگر و به‌مراتب تراژیک‌تر، نگرو در مقابل افسران امنیتی می‌ایستد. آنان، پس از مصادره‌ی وسایلش، دچار نقص فنی در ماشین‌شان می‌شوند. نگرو، که همه چیزش را از او گرفته‌اند، جلو می‌رود و ماشین را برایشان تعمیر می‌کند. با روشن شدن ماشین، بی‌درنگ به سوی او شلیک می‌کنند.

این صحنه، مثالی کلاسیک از رابطه‌ی قدرت و نافرمانیِ «مهربانانه» است. نگرو، تنش را پیشکش می‌کند، یاری می‌رساند، از خشونت پرهیز می‌کند — اما همین لحظه‌ی یاری، بهانه‌ی مرگش می‌شود. در دل این سکانس، حقیقتی نهفته است: ساختار قدرت، از وفاداری، مهربانی یا انسان‌دوستی تغذیه نمی‌کند. آنچه قدرت را شکل می‌دهد، غیرقابل پیش‌بینی بودن واکنش خشونت‌آمیز آن است.

نگرو، به‌مثابه‌ی بدن مهربان، بدن تعمیرکار، بدن خیانت‌دیده‌ی بی‌کینه، قربانی همین منطق می‌شود: مهربانی‌اش به معنای خروج از دستور قدرت است. و قدرت، در واکنش به آن، بدن را حذف می‌کند.

فیلم در لایه‌های زیرین خود، بازتاب منطق سرکوب، بازتولید قدرت، و تداوم زیست‌سیاست است — در فرم‌هایی گوناگون، در زبان، در تخت‌خواب، در شوخی، در خاطره، در لبخند.

عشق، در این جهان، هرگز جدای از قدرت نیست. آموزش سکس، تملک بدن، خیانت، فراموشی، فانتزی، شهادت – همه این‌ها اجزای یک سازوکارند؛ جایی که حتی صمیمی‌ترین لحظات هم از نگاه قدرت مصون نمی‌مانند.

نگرو، قهرمانی‌ست که مرگش را می‌پذیرد، بدون خشم. اما بدن او – چه در تخت خواب، چه زیر گلوله – همچنان جایی برای روایت قدرت است. بدن او، آموزش می‌دهد، خاطره می‌سازد، کمک می‌کند، و نهایتاً می‌میرد.

و این مرگ، نه یک پایان، که تصویری‌ست از زیستن در جهانی که در آن، «عشق و دیگر هیچ» خود دروغی‌ست: دروغی که به‌جای آزادی، فقط شکل تازه‌ای از اسارت است.

چهار- مردن ملال‌آور است

فیلم جنوب، اگرچه با فراروی از مرزهای کلاسیک روایت، آغاز خود را در لحظه‌ای قرار می‌دهد که دیکتاتوری نظامی به پایان رسیده، اما با هر سکانسش آشکار می‌سازد که «فردای آزادی» نه‌تنها پدیدار نشده، بلکه حتی هنوز از راه نرسیده است. آن‌چه در فیلم در جریان است، نه زندگی پس از سرکوب، بلکه زندگی در امتداد آن است؛ شبی بی‌انتها که سایه‌اش را بر جان، روان و زبان شخصیت‌ها گسترده است.

تمام روایت در بستر زمانی یک شب می‌گذرد. اما این شب، همانند شب‌های طبیعی نیست؛ شبِ سولاناس، استعاره‌ای‌ست از یک وضعیت تاریخی: زمانِ توقف، رکود و تعلیق. شبی که در آن گذشته همچنان زنده است، حال تکه‌تکه‌شده، و آینده تنها چون وهمی لرزان در پس مه دیده می‌شود. در این زمان فروبسته، هیچ آغاز حقیقی و پایانی قطعی رخ نمی‌دهد؛ تنها تکرار است، چرخش، و خواب‌زدگی.

این وضعیت نه صرفاً تاریخ‌نگارانه، بلکه امری جنسیتی-سیاسی نیز هست. بدن‌هایی که در طول فیلم حضور دارند – چه بدن‌های مردانه‌ی معذب، چه بدن‌های زنانه‌ی حذف‌شده یا ابژه‌شده – همگی گواه آن‌اند که دیکتاتوری تنها در عرصه‌ی سیاست رسمی پایان نیافته، بلکه همچنان درون کالبدها، قراردادها، و زبان روزمره زنده است. بدن فلوریال که از زندان آزاد شده، تنها بدن یک «آزادشده» نیست، بلکه بدنی‌ست

شکننده، زخمی و ناتوان از بازآفرینی خود در نظمی جدید؛ چرا که نظمی نو شکل نگرفته است.

زمان در فیلم، دیگر زمانِ تقویمی نیست، بلکه زمانِ تن است: تن‌هایی که خواب می‌مانند، تن‌هایی که به تعویق می‌افتند، تن‌هایی که مرگ را نه چون انفجاری ناگهانی، بلکه چون فرسودگی مداوم تجربه می‌کنند. مرگ در این‌جا نه حادثه‌ای دراماتیک، که امری تکراری و روزمره است. همان‌گونه که عشق، میل، و خاطره نیز دیگر نیروی رهایی‌بخش ندارند؛ بلکه در بازی قدرت و سرکوب بازتولید می‌شوند.

در این شب بی‌پایان، فلوریال تنها نیست. معشوقه‌اش، مادرش، کارگران، شبحِ نگرو، و حتا فضاهای شهریِ درهم‌شکسته همه در حالت تعلیق‌اند. زبان در گلو مانده، صداها نیمه‌کاره‌اند، و میل‌ها در هاله‌ای از سردرگمی و سرکوب شکل می‌گیرند. مهم‌تر از همه، «آینده» در فیلم نه وعده‌ای روشن، بلکه «احتمالی معلق» است. گویی آینده در راه است، اما همیشه فقط در راه باقی می‌ماند، بی‌آن‌که برسد.

با عبور از خوانش کلاسیک سیاسی، فیلم جنوب را می‌توان چون سفری درون‌بدنی و درون‌زبانی نیز دید. بدن‌ها، و به‌ویژه بدن مردانه‌ی رنج‌کشیده‌ی فلوریال، دیگر بدن‌های مقاوم انقلابی نیستند، بلکه بدن‌هایی‌اند آماس‌کرده از سکوت، اضطراب، و تناقض. این بدن‌ها نه‌تنها نشانه‌ی شکست سیاسی‌اند، بلکه سندی بر بحران جنسیتی نیز هستند. میل جنسی، روابط عاشقانه، نقش‌های جنسیتی؛ همگی در این شب تعلیقی، بی‌مرجع و سرگشته‌اند.

فیلم اما در همین سرگشتگی، صحنه‌ای از نافرمانی آرام را نیز ترسیم می‌کند. نافرمانی‌ای که در نگاه مادر فلوریال به دوربین، در رابطه‌ی متزلزل و صادقانه‌ی فلوریال و زن معشوق، و در گام‌زدن بی‌هدف قهرمان اصلی در خیابان‌های نیمه‌روشن نمود می‌یابد. مقاومت در فیلم، نه چون فریاد، بلکه چون نفس‌کشیدنِ سنگین در دل شب است. مقاومتی بی‌صدا اما لجوج، که زنده ماندن را در جهانی مملو از مرگ، عمل سیاسی می‌سازد.

در پایان، پرسشی که فیلم بی‌پاسخ می‌گذارد این است: «صبح» کی خواهد آمد؟ آیا این شب پایان دارد؟ یا ما محکوم به زیستن در چرخه‌ای بی‌زمان از تکرار خشونت، خاطره و سکوتیم؟ پاسخ فیلم صریح نیست، اما مسیرش روشن است: برای طلوع، باید

ابتدا خواب را شکست؛ و برای شکست خواب، باید بدن‌ها، زبان‌ها و میل‌ها را از بند اخلاق، نظام جنسیتی و سیاسی رهایی بخشید.