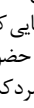
روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
توسعه ایرانی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع‌رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیر مسئول: مسعود حیدری
زیر نظر شورای سردبیری
مدیر بازرگانی و روابط عمومی: مرتضی بلوکی

چاپ: کار و کارگر ۶۶۸۱۷۳۱۷
نشانی تحریریه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه نرسیده به روانمهر، پلاک ۱۳۲
تلفن تحریریه: ۶۶۹۵۶۶۰۰(۰۲۱)
نشانی سایت: toseeirani.ir
اینستاگرام: @tosee.irani

نقدی بر فیلم تئاتر «تونل»

شبی با ژاک لکان



احسان زیورعالم

«تونل» را سیامک احصایی براساس نمایشنامه فارس باقری سال‌ها پیش در تماشاخانه باران روی صحنه برد تا بازگشتی برای فاطمه معتمدآریا به تئاتر باشد. نمایش چند مدتی است به صورت فیلم تئاتر در سامانه‌های Vod منتشر شده است و در وضعیت معلق دنیای نمایش و در محاصره کرونا فرصتی است برای دوباره دیدن آن نمایش. «تونل» به ظاهر داستان آدم‌هایی است که تلخی جنگ کامشان را در هم کشیده و اکنون در جنون ناشی از این دوتایی قربانی/قربانی کننده در پی ذم این پدیده شوم هستند. ولی به نظر می‌رسد روایت باقری/احصایی از جنگ چیزی فراتر از داستان زن و مردی در یک آسایشگاه است و آنچه از نشانه‌های بی‌شمار روی صحنه و المان‌های دراماتیک موجود در نمایشنامه برمی‌آید، بیشتر با کاوشی روانکاوانه روبروییم که می‌تواند جنگ را نیز شامل شود.

نمایش داستان زن و مردی است در اسارت که اولی خواهان رفتن است و دیگری خواهان ماندن. این دو یکدیگر را نمی‌بینند و صرفاً از طریق کانال کولری منتقل به سلول‌هایشان می‌توانند با هم گفتگو کنند. از دل گفتگو داستان نبردی روایت می‌شود که شکل آشکار تاریخی و جغرافیایی ندارد و می‌تواند به امری جهانشمول تعبیر شود. شخصیت رابطی هم در این میان وجود دارد، یک مدیر زن که به نوعی ساختار خاص نمایش را درهم می‌شکند، بجز نظام دوتایی نمایش.

به شکل قابل توجهی در «تونل» همه چیز دوتاست و اعضای این دوتایی‌ها در تقابل با یکدیگرند، برخی در مفهوم و برخی در شکل بصری روی صحنه. مهمترین دوتایی موجود زن/مرد است که در شکل بصری می‌توانند به دو شکل چپ/راست و بالا/پایین در میزانسن تقسیم شوند. این مساله بدان معناست که هیچگاه زن روی صحنه در سمت چپ یا بالای شخصیت مرد قرار نمی‌گیرد و این شکل بصری تبدیل به موتیفی در کل نمایش می‌شود.

در پی این دوتایی مهم با دوتایی رنگ -خاکستری/زرد در نورپردازی- و دوتایی اشکال هندسی -ال/مستطیل که می‌تواند به شکل ضمنی دال بر دوتایی فالوس/رحم باشد -روبروییم که در بردارنده المان‌های جنسیتی است. برای برجسته شدن این نظام دوتایی جنسی کارگردان به سمت اشیا می‌رود و منسوجات در این برجسته‌سازی نقش مهمی ایفا می‌کنند. برای مثال مرد را با لباس‌های نظامی خاکی رنگ درک می‌کنیم و زن را با ملحفه‌های سفید. علاوه بر یک دوتایی لباس نظامی/ملحفه، حتی با یک نظام دوتایی رنگی نیز مواجه می‌شویم.

اما زیباترین المان در این نظام دوتایی، چیدمان متعامد اشیای همسان در صحنه است. تعامدی که به این نظام دوتایی مفهومی عمیق می‌بخشد. اشیایی که در صحنه نسبت به هم متعامدند عبارتند از دهانه کولر، تخت و میزها - هم میز غذاخوری و هم میز مخصوص وسایل و این تعامد به زیبایی براساس میله میان پایه‌ها صورت گرفته است. البته می‌توان صندلی‌های را نیز براساس میزانسن نشستن متقابل دو شخصیت، در این بازی شریک کرد.

کارکرد این تقابل دوتایی را می‌توان در آرا و تفکر ژاک لکان، نظریه‌پرداز فرانسوی جستجو کرد. لکان با اتکا بر نظریات سوسور در باب نشانه‌شناسی به دلالت‌گری اجزای ناخودآگاه -خواست، میل و تصویر- اشاره می‌کند و این نظر را پیش می‌کشد که دال به هیچ چیزی اشاره نمی‌کند؛ بلکه رابطه دلالتی از یک نظام ارزشی و سلبی تبعیت می‌کند که در آن یک دال فقط در رابطه به همه دال‌هایی معنا می‌یابد که با آن تفاوت دارند. در چنین نگاهی با زنجیره‌ای از دال‌ها مواجه خواهیم شد که هر دال به دال دیگر و آن هم به دال دیگر می‌انجامد. همانند آنچه پیشتر بیان شد که با فرض دال زن و مرد در صحنه زنجیره‌ای از دال‌های چه از اشکال هندسی و رنگ و چه اشیا در مقام دال تبدیل به معنا می‌شوند.

در این نظام دلالتی دیگر خبری از یک مرکز واحد نیست و از همین رو نمی‌توان به صراحت «تونل» را اثری ضدجنگ نامید و آن را شکل گرفته حول مفهوم جنگ دانست. جنگ نیز در این نظام دلالتی تبدیل به یکی از آن دال‌های موجود در زنجیره دلالتی است. چنانچه لکان در تعریف ناخودآگاه از اصطلاح بازی زبانی استفاده می‌کند؛ این بازی را مجموعه‌ای از استعاره‌ها، کنایه‌ها، جناس‌ها و... می‌داند. لذا جنگ در این بازی زبانی -و البته بصری- به استعاره‌ای تبدیل می‌شود در جهت تنویر تقابل میان زن و مرد.

به همین نحو، تمام اشیای موجود روی صحنه قابلیت‌های زبانی پیدا می‌کنند و چه بسا تعامد اشیای همسان را می‌توان نوعی جناس تصویری دانست. خوابیدن زن و مرد و تقاوتشان -مرد روی تخت می‌خوابد و زن روی زمین- با در نظر گرفتن انجام یک فعل مشترک به دو شکل متفاوت تداعی‌گر جناس می‌شود.

اما این تنها مفهوم لکانی نیست که در نمایش نمود پیدا می‌کند. لکان در بحث رشد کودک از دوره‌ای سخن می‌گوید که کودک به درکی از دیگری می‌رسد و نظام دوتایی من/دیگری برایش مطرح می‌شود. لکان این مرحله توام با دریافت کودک از مفهوم فقدان می‌داند و از همین رو کودک در پی بازگشت به مادر خویش است. این مساله در «تونل» نمود ویژه‌ای دارد. در «تونل» مرد جهان خود را چیزی فراتر از اتاقش با تمام آن لباس‌ها و پوتین‌ها نمی‌بیند. ناگهان مدیر بابسته‌ای وارد می‌شود و به مرد عکس مادر و پدرش را نشان می‌دهد. مرد دچار سرگیجه می‌شود. او از فقدانی آگاه می‌شود که برایش تعریفی از دیگری شکل می‌گیرد. حال مرد از خاطراتش سخن می‌گوید و دیگر از آن مرد توهمی زده ابتدای نمایش خبری نیست. نقطه عطف نمایش شکل می‌گیرد و متعاقب آن شخصیت‌ها دست به انتخاب می‌زنند. در این تقابل زن یک گام از مرد پیش است. او درکی از دیگری دارد و در مقابل دیدن تصویری از زادگاهش، رفتاری مشابه نشان نمی‌دهد؛ بلکه از آگاهی خود می‌گوید.

این نخستین تقابل رفتاری زن و مرد نیست. بازی تفاوت از همان ابتدا شروع شده است. برای مثال زن از آسمان می‌ترسد و مرد از زمین یا زن

به شکل قابل توجهی در «تونل» همه چیز دوتاست و اعضای این دوتایی‌ها در تقابل با یکدیگرند، برخی در مفهوم و برخی در شکل بصری روی صحنه

قصد رفتن دارد و مرد قصد ماندن و یا آنکه زن از دست داده و مرد نابود کرده و در نهایت زن هدیه مدیر را نمی‌پذیرد و مرد می‌پذیرد. ولی زمانی که دو عکس به دو شخصیت داده می‌شود، این دوگانگی تبدیل به فعلیت رفتن و ماندن می‌شود. مرد که از لحاظ رشد روانی یک گام از زن عقب‌تر است با رفتن زن و درک فقدان، تصویری نمادین از زن برای خود خلق می‌کند و از همان لباس هدیه مدیر بهره می‌برد که زن آن را نپذیرفته بود.

از منظر لکان زن موفق به درک دیگر بودگی می‌شود و به موجودی نقش‌مند تبدیل می‌شود: نقش زن در کمک به مرد است که به نظر زمانی او را در خطر انداخته است. در مقابل مرد با مواجهه با فقدان از درک دیگری طفره می‌رود و در فقدان دیگری آن را خلق می‌کند. لکان ورود زن و مرد به نظم نمادین را متفاوت می‌دانست. لکان بر این باور بود که هر کودک صرفاً می‌تواند جنس دیگر را ببیند و دال بر آن باشد و این آغازی است برای ورود به قلمرو نمادین؛ جایی که زن بواسطه درک دیگری -با حضور مرد- از دروازه عبور می‌کند و مرد کماکان باقی می‌ماند. اینجاست که «تونل» معنا می‌یابد و تبدیل به دروازه‌ای برای بازگشت دو شخصیت به نقطه ابتدایی رشد روانیشان می‌شود و در این جدال، این زن است که پیروز می‌شود؛ از آن رو که زن در تونل بود و مرد روی تونل. پس این زن است که مسیر بازگشت را می‌شناسد و تلاشش برای همراهی مرد، به ظاهر بی‌نتیجه است؛ لیکن او را یک مرحله پیش می‌کشد و شاید روزی مرد نیز از «تونل» عبور کند.

البته باید گفت پایان این نمایش به نحوی کنایه‌ای است بر دیدگاه لکان؛ چرا که از منظر لکان این مرد است که بواسطه نزدیکیش به قضیب، یک گام از زن پیش است و در «تونل» این گونه نیست.

یادداشت

«زندگی در تئاتر» روایتگر تضاد جوانی و پیری است

طومار پیچیده کهنگی

احسان صارمی

یک کهنه‌کار تئاتر، در قامت شکوه و غرور، در رختکن مردانه، جایی میان نورهای آویخته شده به دیوار، زبان طعنه و کنایه برای پسری برمی‌گزیند که در ابتدای راه است. گاهی او را با خود همراه می‌کند و گاهی او را پس می‌زند. دریغ از آنکه نام پسرک همنام عیسی مسیح است و او شاید روزی نفرین شود. نمی‌دانم رابرت دیوید ممت چقدر به این مسئله توجه می‌کند؛ اما گویی مسیح در کالبد جان جوان حلول کرده است تا خود را در رختکن بازیگران، جایی پشت صحنه با رابرتی درانداز که مملو از تشویش‌های بازیگرانه است. این مسیح اما تا جایی تاب می‌آورد و در نهایت خود به رابرتی دیگر بدل می‌شود تا شاید مرد گنهکار به پالایش نفسی دست یابد. جایی که همان زندگی در تئاتر به او آموخته است باید به کاتارسیس رسید.

«زندگی در تئاتر» نوشته دیوید ممت، زندگی پشت صحنه دو بازیگر تئاتر را نقل می‌کند، یکی جوان و دیگری پیر. بازیگر پیر، مشهور و گستاخ است. او مغرور از مشروعیتش، مدام بازیگر جوان را تحقیر می‌کند و تا جای ممکن او را آموزش می‌دهد. بازیگر جوان، شیفته و واله بت بازیگری خویش، درس‌هایش را خوب می‌آموزد. او آرام آرام به رابرتی جدید بدل می‌شود تا آنکه از او پیشی می‌گیرد. بازیگر جوان دیگر به بازیگر محبوب روی صحنه بدل شده است و بازیگر پیر رنگ می‌بازد. او قدرتش را از دست می‌دهد و مشروعیتش به واسطه بازیگر جوان تأیید می‌شود. «زندگی در تئاتر» از آن موتیف‌های پرتکرار ادبیات است، روایت غرور مرد پر زور و ظهور پهلوان تازه‌کار جسور، جوانی که در نهایت پشت پیر مغرور را زمین می‌زند. هرچند در بار اخلاقی و تعلیمی گاهی اوقات این پیر است که برنده می‌شود تا کماکان دود از کنده برخیزد یا پیر به خواست خود شکست می‌خورد تا جوان آرزویش بر باد نرود؛ اما روایت دیوید ممت جدی و تراژیک است و به واقعیت نزدیک‌تر است. روایت او داستان جهانی قابل لمس است و چندان با ایده‌آل پوریای ولی همخوانی ندارد و خبری از آن فوت آخر کوزه‌گری حکایت مشهور نیست، پیر فرزانه هم یادش می‌رود فوت نهایی در کار است.

محمد برهمنی با گروه جوان خود، متشکل از میرسعید مولویان و ایمان صیادبرهانی، اعضای گروه جوان بالن هستند که پیش از این نمایش‌های «سرگیجه» و «مکان اتفاق ناگوار» را روی صحنه برده بودند. اینکه چه چیز متن ممت برای گروه بالن جذاب بوده است مشخص نیست، به خصوص آنکه اثر پیشین گروه اقتباسی از رمان «منگی» ژوئل اگلوف بوده است. نمایشی سوررئال در باب نسبت انسان و آزادی و تصویری اکسپرسیونیستی از انسان ماشین‌زده، با تصویری دراماتیک و اومانیستی از پشت‌صحنه تئاتر دو دنیای متفاوت را رقم می‌زند. یک هجرت، یک سفر از ییلاق به قشلاق است.

این هجرت در نگاه اول حرکت از سوررئالیسم به نوعی از رئالیسم است. اینکه جهان خیالی را این بار در قامت امر محسوس به مخاطب عرضه کرد. با این حال به نظر نمی‌رسد داستان ممت جهان ملموس و محسوسی را ارائه دهد. دو شخصیت ویژگی‌هایی دارند که آنان را از مای مخاطب مجزا می‌کنند. رابرت به قدری مغرور و خودشیفته است که گاهی شما با او دشمنی می‌کنید یا جان گاهی چنان مظلوم می‌نماید که حال شما از او به هم می‌خورد و از خود می‌پرسید چرا مشتی حواله رابرت نمی‌کند. واقعیت آن است که آنان منحصر به فرد هستند و همین باعث می‌شود به شخصیت‌های دراماتیک بدل شوند.

اما برای من و نسل من هجرت از یک احترام به سوی یک اعتراض است. زمانی نمایش توسط داریوش مؤدبیان آماده اجرا می‌شود. بهمن سال ۱۳۸۰ علی نصیریان و داریوش مؤدبیان با همکاری پارسا پیروزفر نمایش را برای اجرا مهیا می‌کنند تا بدین وسیله گروه «مردم» را احیا کنند؛ اما راه به جایی نمی‌برند، جز تصویری بر جلد کتاب ترجمه شده. نسل پیشکسوت که همانند رابرت بر سینه خود قطاری از مدال نصب کرده است، جایی شکست می‌خورد که اشاره به خودش دارد.

در مقابل نیروی جوانی آرزوی پیری را برآورده می‌کند. نمایش روی صحنه می‌رود. رابرت پیر شکست می‌خورد و این جان جوان است که پیروز رختکن را ترک می‌کند تا به سوی پیری رخوت‌بار آینده خویش پیش رود. جایی نمایش ممت بوی ناتورالیسم به خود می‌گیرد. گویی این یک توارث است که به بار خواهد نشست. پس می‌توان «زندگی در تئاتر» را یک هشدار خواند. جایی باید این غرور نسبت به گذشته بریده شود. نگاهی به حال داشت. اکنون کجاییم و چه قدرتی داریم. نه اینکه در گذشته چه کردیم و چه بودیم.

نمایش محمد برهمنی همه اینها را در دل خود دارد. غلوهای رابرت در رختکن آرام آرام روی صحنه رنگ می‌بازد. او جایگاهش را از دست می‌دهد. نیروی جوانی جان یا شاید صلابت رخسارش به او کمک می‌کند رابرت را مغلوب کند. غلوهای بازیگر کهنه‌کار برایش کارساز نیست. به قسمت‌های مطالعه نقد دقت کنید. جوان از خواندن نقد نمی‌هراسد و رابرت پیر خشمگین می‌شود. در واقعیت باید خلاف آن رخ دهد. جوان عاصی از اظهارنظر منفی و پیر که خشت خام برایش جام جهان‌بین است، درنگ کنان از گفتار متضاد. در «زندگی در تئاتر» این مسئله کلیشه‌ای در هم شکسته می‌شود. پیر عاصی و جوان تأمل‌گر.

«زندگی در تئاتر» پیش از وارد شدن به چرخه Vod، چهار بار اجرای عمومی را تجربه می‌کند و به وجود عدم شهرت گروه به یکی از آثار موفق دو سال اخیر بدل می‌شود، نمایش از بین جشنواره دانشجویی زاده و به یک اثر موفق گیشه تبدیل می‌شود. در آن زمان اجرا اگر به طیف مخاطب نمایش دقت می‌کردید یک نکته قابل توجه بود: جوانان. انگار نمایش بدل به یک بیانیه می‌شود. این مهم به احتمال قوی به شکل ناخودآگاه صورت می‌گیرد. همه برای بازی میرسعید مولویان در نقش رابرت غش و ضعف می‌کنیم. او را می‌ستاییم که چنین درخور و پرانرژی بازی می‌کند. گاهی اوقات می‌پنداریم او چندان پیر هم نیست. کافی است کمی قیاسش کنیم با پیران جامعه تئاتر و بازهایشان. آنان برای شبه‌پیر نمایش جانانه کف می‌زنند تا آنکه او نقاب از رخ برداشته و با جسم جوان خود، با زبان جوان خود، با جوانی واقعی خود سخن می‌گوید. حال پیری رنگ می‌بازد و این ناخودآگاه ادامه پیدا می‌کند.

حتی نمایش به بیانیه‌ای سیاسی هم می‌نماید، در کشوری که امور در دست مدیران پیر است، گویی ظهور یک ستاره جوان آرزو است. نیروی جوانی که همچون آدونیس در بهار ظهور کند و پیر زمستان را ناک‌اوت کند. حالا پیروزی جوان نمایش نوعی کاتارسیس عمومی است در یافتن آمال و آرزوهای یک نسل. هرچند ممت کمی بدبین این، چراکه میراث پیرمردها برای جوانان جدا از شهرت، غرور است. اینجا خبری از پوریای ولی نیست که آگاهانه دست به انتخاب زند. اینجا غریزه حکومت می‌کند و ناخودآگاه به قهرمانان اجازه نمی‌دهد از اختیارات درونی و ذهنی خود بهره ببرند.

برهمنی و گروه کوچکش موفق می‌شوند شکلی معقول از نمایش را ارائه دهند. حتی با شناختی که از مؤدبیان داریم بعید نیست او نیز چنین چیزی روی صحنه برد؛ تنها کمی سخت و سفت‌تر به واسطه وسواس‌ها. در عوض برهمنی بازیگران را کمی آزاد گذاشته است. آنان می‌خرامند و می‌جهند. آنان خود می‌دانند چه کنند. خط‌کشی لازم نیست. این زندگی در تئاتر است، زندگی که همه ما برگزیدیم و در آن سکنی گزیدیم.