مدیوم و مرزهایش

بررسی رمزگان تئاتری و سینمایی در تئاتر "این یک پیپ نیست" (۱۳۹۶) و فیلم سینمایی "تمارض" (۱۳۹۶)

علی قاسمی منفرد

مقدمه

اگر پدیدارشناسی پرسی یا به عبارتی پدیدارشناسی نشانه‌شناسانه را مبنای کار خود قرار دهیم و بپذیریم که جهان پدیداری ما در خلأ نشانه‌ها قابل ادراک نخواهد بود[۱] آن زمان می‌توان گفت جهان برساخته‌ی هنرمند هم از این دایره بیرون نیست و اجزای سازنده‌ی آن یا در استعاره‌ای ملموس تر عناصر تشکیل‌دهنده‌اش برآمده از ترتیب و تنظیم (آگاهانه‌ی) نشانه‌هاست. هرچند این موضوع را می‌توان درباره‌ی هنرمند به طور کلی صادق دانست اما طبیعی‌ست که تفاوت کارمادّه‌ی هنرمندان، برای مثال صوت برای آهنگساز، رنگ برای نقاش، زبان برای نویسنده و غیره و همچنین تفاوت نحوه‌ی ترکیب و تنظیم آنها رمزگان‌های گوناگون یا به تعبیری مدیوم‌ها و سبک‌های متنوع هنری را به وجود می‌آورد. با این حال خط کشی‌ها و مرزها همیشه قطعی و مطلق نیست و مشخصن نحوه‌ی برخوردهای گوناگون با نشانه‌ها می‌تواند این مرزها را کاملاً از بین ببرد، مخدوش کند، یا به قصدی آگاهانه یا ناآگاهانه توهم این دو را ایجاد کند. برای مثال تجربه‌ی فیلمِ کنسرتی در سالن سینما تجربه‌ای در مدیوم سینماست و نه تجربه‌ای خالص از مدیوم موسیقی و اجرای صحنه‌ای. کنسرتِ راکی- که از ظرفیت نشانگانی تئاتر بهره می‌برد نه تماماً مدیومی تئاتری‌ست نه تماماً مدیومی موسیقایی. تئاترهای تصویری کسی همچون رابرت ویلسون وارد مرزهای مدیوم نقاشی می‌شود. یا در "تابلوهای نمایشگاه"، مودست موسورگسکی توهمِ بیانی نقاشانه را در موسیقی می‌سازد. مثال‌ها و نمونه‌ها فراوان است و در مجموع آنها این شکل‌دهی متفاوت نشانه‌هاست که در مقایسه با یک نظام پالوده ترِ نشانه‌شناختی، این حرکت‌ها، جابجایی‌ها و درهم‌رفتگی‌های مدیوم‌ها را ممکن می‌کند. وقتی برای شعری از اصطلاح نقاشانه‌ی "امپرسیونیسم" استفاده می‌کنیم یا برای نقاشی از صفت "شاعرانه" بهره می‌جوئیم می‌دانیم که تغییر مدیومی در کار نیست و همچنان آن شعرْ شعر است و آن نقاشیْ نقاشی. اما سخن این است که ما برای توضیح شگرد متمایز شاعر در کار با نظام نشانه‌ای زبان از نظام نشانه ای نقاشی بهره می‌گیریم. هرچند که این نظام‌ها ماهیتی ساختگی دارند اما آنچه اهمیت دارد کاربری تحلیلی آنها در درک و دریافت پدیده‌های هنری است. پس مدیوم هنری چیزی نیست جز نظامی برساخته از نشانه‌ها که به مرور زمان شکل گرفته و برای ما تا حدودی ساز و کاری بدیهی پیدا کرده و همچنین مرزهایی نسبی و شاید قطعی برای خود ترتیب داده و در نهایت با توجه به همه‌ی این‌ها رمزگانی را بین خودش و مخاطبانش به وجود آورده.

تئاتر و سینما به عنوان دو اَبَرنظام و رمزگان نشانه‌شناختی- اگر بتوان چنین تعبیری به کار برد- در کنار تمایزات مشخصشان که مرزهای حدودی این دو را مشخص می کند واجد اشتراکات بسیاری هم هستند. اشتراکات هم در سطح متن درام قابل اشاره است و هم در سطح اجرا. تمایز اساسی اما در اینجاست که سینما تمام جهان برساخته‌ی خودش را با واسطه‌ای به نام دوربین (بر پرده‌ی سینما) برای تماشاگر قابل درک می‌سازد و به همین جهت به نظر می‌رسد به کار بردن واژه‌ی مدیوم – که معنای واسطه هم دارد- برای سینما قابل پذیرش‌تر از تئاتر است. با این حال تئاتر هم یک مدیوم است از نوعی دیگر که واسطه در آن نامرئی می‌شود و تجربه‌ی به ظاهر بی‌واسطه قدرت می‌گیرد. اما همانطور که اشاره شد بر مبنای پدیدار شناسی نشانه‌شناسانه تجربه‌ی بی‌واسطه‌ای وجود ندارد و هر پدیده‌ای تا نشانه نشود قابل ادراک نخواهد بود. دوربین در سینما واسطه ای است که به مرور زمان دستورزبان

نشانگانی خودش را شکل داده است. در تئاتر- به خصوص در اشکال مقید به چارچوب‌های خودش- شاید دوربینی وجود نداشته باشد اما بازهم مخاطب از طریق واسطه‌هایی همچون، واسطه‌ی کارگردانی (که آنهم دارای رمزگان خودش است)، واسطه‌ی صحنه‌پردازی، واسطه‌ی لباس و گریم، واسطه‌ی بازیگری، واسطه‌ی نور و ... برای مخاطب تجربه و درک‌پذیر می‌شود. معضل واسطه در این دو نمونه ابعاد پیچیده‌تری هم پیدا می‌کند. در سینما تصویر یک چیز – مثلا تلفن- تصویر یک تلفن است اما همین تلفن بر روی صحنه‌ی تئاتر حقیقتاً حضور دارد؛ واسطه‌ی نشانگی آن برای درک شدنش به مثابه‌ی یک تلفن برقرار است اما تصویری که بخواهد واسطگی آن را مضاعف کند از میان رفته است. به عبارت دیگر در سینما یک بار تصویر به عنوان نشانه‌ی اولیه –از تصویر بودن- درک می‌شود و بعد آنچه آن تصویر به نمایش می‌گذارد. یا در موردی دیگر می‌توان اشاره کرد که در سینما حرکت، توهمی ازحرکت است که از کنار هم قرار گرفتن تصاویری ساکن برای مخاطب ایجاد می‌شود یا به تجربه‌ی سکون در آن–به واسطه ی تکرار یک تصویر ثابت- می‌توان قطعیت بخشید. اما حرکت در تئاتر همانطور تجربه می‌شود که در بیرون از آن و سکون قطعی – تجربه‌ی ایستایی زمان- دست کم در مواردی که کاراکتری زنده روی صحنه است هیچگاه به قطعیت کامل نمی‌رسد. با همه‌ی اینها چنانکه اشاره شد مرزها ساختگی‌اند و همانطور که مدت‌ها هنرمندان در محدوده‌ی آنها دست به خلق می‌زدند رفته رفته این فکر یا احساس را ایجاد کرد که چرا جابجایی آنها نباید منجر به خلق شود؟ خلقی که البته هرچند ممکن است به شکل ناخوشایندی از آن باز هم تعبیری مرزباورانه شود چنانکه بگویند این اثر مرزهای این هنر را چند گام به پیش برد یا جابجا کرد یا ... اما نمی‌توان منکر این شد که چنان خلقی "خلوص" مورد انتظار تماشاگر از آن مدیوم را دست‌خوش تغییر کرده است.

ما – مخاطبانی که به سالن سینما می‌رویم و فیلم می‌بینیم و به سالن تئاتر می‌رویم و تئاتر می‌بینیم- به نظام ادراکی خودمان به مرور زمان در مواجهه‌ی با این محصولات فرهنگی ساختاری طبیعی شده می‌بخشیم و رمزگانی تولید می‌کنیم. ما سینما را سینمایی تجربه می‌کنیم و تئاتر را تئاتری. در نظر اول ممکن است این حرف بدیهی به نظر برسد اما پرسش اینجاست که سینمایی تجربه کردن سینما یا تئاتری تجربه کردن تئاتر آیا صرفاً برآمده از الزامات به اصطلاح ذاتی و فنی این دو مدیوم است یا بیش از هرچیز برآمده از همان نظام ادراکی طبیعی شده‌ی ماست که محدوده‌ی رمزگان‌ها را محدوده‌ای قطعی تلقی کرده است؟ به بیانی دیگر ما می‌توانیم سینما را تئاتری تجربه کنیم و تئاتر را سینمایی بدون اینکه تحولاتی زیرساختی و اساسی در الزامات فنی آنها رخ دهد؟ امید داریم که بررسی تئاتر "این یک پیپ نیست" نوشته و کار محمد مساوات و فیلم "تمارض" نوشته و کار عبدآبست تا حدودی ما را در پاسخ‌گویی به این پرسش یاری کند.

معرفی

تئاتر"این یک پیپ نیست" داستان دو برادر به نام جیم و جان است که در ظاهر مدت هاست تنها با یکدیگر زندگی می‌کنند. حالا خبر می‌رسد که ماریا، معشوقه‌ی سابق جان، قرار است به خانه بازگردد و این موضوع باعث ناراحتی و پریشانی جان می‌شود. زن به خانه باز می‌گردد و درعوضِ بی‌محلی‌های جان با محبت‌های جیم مواجه می‌شود. مخاطب آهسته آهسته با پرسش‌هایی درگیر می‌شود. آیا برادرها هرکدام همزادی در خانه دارند و نمی‌دانند؟ کس دیگری غیر از خودشان در خانه هست؟ در ادامه پلیسی که نیست یا نمی‌بینیمش، وارد خانه می‌شود و تمام اعضای خانه با او چون کسی که هست برخورد می‌کنند، حرف می‌زنند، می‌ترسند و حتی کتک می‌خورند اما برای مخاطب "بازیگر" پلیس وجود خارجی ندارد و فقط به واسطه‌ی صدا و شخصیت‌های دیگر حضورش حس می‌شود. پلیس حضور ماریا را در خانه باور نمی‌کند در حالی که برادرها (و مخاطب) او را می‌بینند و تصور می‌کند او را فریب می‌دهند. او ادعا می‌کند که پیرزنی در خانه حضور دارد. پیرزن کیست؟ مادر جیم و جان. همان کسی که خانه را تمیز می‌کرده و کیک هویج را پخته بی‌آنکه برای برادرها "باشد" و برای ما "بازیگر" پیرزنی وجود داشته باشد. صحنه‌ی اجرا، خانه‌ای

معمولی، با فاصله‌ای چندمتری از جایگاه تماشاگران و با کیفیتی به شدت رئالیستی در پشت شیشه‌هایی سراسری قرار گرفته است. شخصیت‌ها از طریق میکروفون به زبانی بیگانه صحبت می‌کنند و صدایشان به شکل همزمان دوبله می‌شود (به این شکل که هر برادر صدای دیگری را دوبله می‌کند). ترجمه‌ی حرف‌های زن و پلیس هم به صورت میان‌نویس بر صحنه بازتابیده (پروجکت) می‌شود. در سمت چپ طبقه‌ی بالا حمام و دستشوئی، در میانه راهرو و در سمت راستِ آن اتاق خواب قرار دارد. در سمت راستِ طبقه‌ی پائین آشپزخانه و در سمت چپ آن اتاق پذیرایی است.

فیلم سینمایی "تمارض" از جایی آغاز می‌شود که در خرمشهر (یا حوالی آن) پلیس و دو سرباز سه پسرجوان و یک پیرمرد که نقشش را بازیگری جوان بازی می‌کند، دستگیر کرده و به پاسگاه آورده. در حالی که سه دوست تلاش می‌کنند اتفاقاتی که به زعم خودشان رخ داده را برای پلیس شرح بدهند، اِسی، پیرمردی که مهمانی در خانه‌ی او بوده، می‌گوید که این سه جوان قصدشان دزدیدن تلویزیون‌هایی بوده که او از خارج وارد کرده. بعد از حضور خواهر و پدر عبد و حادثه‌ای که برای خواهرزاده‌ی کوچک او رخ می‌دهد، روایت از جایی ادامه پیدا می‌کند که سه دوست در جلوی خانه‌ی اِسی منتظرند که او در را باز کند. اِسی ابتدا با این ادعا که در خانه‌اش مهمان دارد برای مدتی طولانی آنها را در انباری خانه‌اش- محل نگه‌داری تلویزیون‌ها-جا می‌دهد و بعد آنها را به داخل خانه دعوت می‌کند. بر سر کم کردن صدای ضبط بین وحید و اِسی دعوا راه می‌افتد و با بالاگرفتن درگیری، اِسی اسلحه‌ای را که در ویترین خانه‌اش نگه داری می‌کند، بیرون می‌آورد و پلیس هم به خاطر شنیدن صدای شلیک و سرو صدا وارد خانه می‌شود. روایت یک مرحله از این قسمت عقب‌تر می‌رود و از جایی پی‌گیری می‌شود که عبد به خاطر آشنایی‌اش با اِسی با او تماس می‌گیرد تا هماهنگی مهمانی دورهمی را با او انجام دهد. اِسی از عبد می‌خواهد که وحید را همراه خودشان نیاورند؛ آنها توجهی به حرف اِسی نمی‌کنند و با وحید به خانه‌ی اِسی می‌روند. پیش از رفتن به آنجا، عبد به خانه‌ی خودشان می‌رود تا داروهای پدرش را بدهد. خواهرزاده‌ی کوچک‌اش را که برای همراهی با او بی‌تابی و گریه می‌کند می‌بوسد و او را با خواهرش که ظاهرن همسرش به ماموریت رفته است، تنها می‌گذارد و از خانه بیرون می‌آید.

از منظر تصویربرداری، فیلم از الگوی معمول و موردانتظاری تبعیت نمی‌کند؛ برای نمونه در پاسگاه دوربین‌های مداربسته را به یاد می‌آورد یا در مهمانی به خود شخصیت‌ها بسته می‌شود و در مجموع می‌توان گفت کیفیتی بازیگوشانه دارد. غیر از پدر و خواهرزاده‌ی عبد همگی جوان‌اند و اِسی هم در ماجرا یک پیرمرد است و هیچ تمایز مشخصی نسبت به باقی کاراکترها از نظر لباس و گریم ندارد. تمام فیلم در یک سوله‌ی بزرگ می‌گذرد که لوکیشن‌های مختلف داستان با دکورهایی به رنگ سبز در آن مشخص شده‌اند. پاسگاه با برخی از دیوارهایش و میز و میل پرچم(بدون پرچم)، خانه‌ی اِسی و خانه‌ی عبد هم با عناصر محدودی همچون در و مبل و تخت و دکوری که در آن اسلحه قرار گرفته نمایان شده اند. اشیا، غیر از موارد معدودی مثل ماشین، برانکارد، سیگار، پیانو و اسلحه هویت معمول خودشان را از دست داده و با رنگ سبز پوشیده شده‌اند.

اقتصاد نشانه‌ها

یکی از مهم‌ترین موضوعات نشانه‌شناسی تئاتر مبحث اقتصاد نشانه‌ای در تئاتر است. تئاتر "از انباره‌ی محدودی از دال‌ها استفاده می‌کند تا طیف بالقوه نامحدودی از واحدهای فرهنگی را تولید کند، و این قابلیت زایایی دال‌های تئاتری ناشی از گستره‌ی دلالت ضمنی در آن‌هاست."[۲] یک صحنه‌ی تئاتر به طور معمول، صحنه‌ای خالی است که توسط چیزهایی به واسطه‌ی نظام‌های گوناگون خودش همچون صحنه‌افزار(آکسسوار)، دکور، نور، بازیگران و غیره پُر می‌شود. این پُر شدن با انتخاب‌هایی آگاهانه از میان بی‌شمار امکان موجود همراه است که هدف مشخصی را دنبال می‌کند و به همین اعتبار ناچار از اتخاذ رویکردی مقتصدانه است. یعنی فرض بر این است که بر روی صحنه هرچیزی دارای کارکردی نشانه‌ای است. در سینما وضع متفاوت است. به محض آنکه دوربین شروع به کار می‌کند هرآنچه در برابرش هست را ثبت می‌کند و هرچقدر هم که واقعیت برساخته‌ی روبروی آن چیده شده و انتخاب شده باشد باز هم به دلیل رویکردی بیشتر واقع‌گرا هیچ محدودیتی از نظر نشانه‌ای به خودش تحمیل نمی‌کند. با این حال واضح است که این صورت‌بندی لزوماً همیشه با همین درجه از تفاوت رعایت نمی‌شود.

با توجه به همین مقدمه می‌بینیم که فیلم و تئاتر مورد بحث ما به شیوه‌ای وارونه با این موضوع برخورد کرده‌اند. در تئاتر "این یک پیپ نیست" صحنه تا حد غایی خودش به شیوه‌ای واقع‌گرا ساخته و پرداخته شده و می‌توان گفت به نفع همین واقع‌گرایی از اقتصاد نشانه‌ای گذر کرده. آشپزخانه‌ی خانه را با تمام جزئیاتش ساخته شده و برای مثال دستگاه آبمیوه گیری در آن هست بدون اینکه هیچ کارکرد مشخصی داشته باشد، مگر همان "واقعی"تر کردن فضای آشپزخانه؛ یا جزئیات بسیار زیاد اتاق پذیرایی و دستشویی که با همین حساسّیت ساخته شده‌اند. در یک کلام می‌توان گفت که اگر از هرکدام از بخش‌های خانه به صورت جدا تصویری تهیه کنید کمتر کسی نسبت به "واقعی" بودن آن شک خواهد کرد و از نظر نشانه‌ای آن را وضعیتی طبیعی و نه مقتصدانه و هدفمند- به معنای تئاتری‌اش- قلمداد خواهد کرد. یعنی دقیقاً همان برخوردی که ممکن است با یک فیلم سینمایی داشته باشد. اما در فیلم "تمارض" به طور مشخص با وضعیتی تئاتری مواجهیم. عمده‌ی فضای مقابل دوربین فضایی تاریک و خالی است و به اقتصادی‌ترین شکل ممکن تمایزات مکانی و ابزارآلات صحنه‌ای مشخص شده. پاسگاه پلیس با چند دیوار (ورقه‌های سبز نازک) و یک میز و یک میله‌ی پرچم، هردو خانه‌ی موجود در فیلم به واسطه ی چند دیوار، در و مُبل؛ جاده و خیابان هم فقط با کیفیت‌های نوری مشخص شده‌اند. در همین عناصر موجود هم هیچ جزئیاتی به کار نرفته و حتی با استفاده از روکشی سبزرنگ یکدستی و کمینگی بیشتری هم به اشیاء بخشیده شده و به عبارتی می‌توان گفت بافت‌زدایی شده‌اند. حتا در طراحی لباس‌ها هم این اقتصاد نشانه‌ای را می‌توان دید که برخلاف لباس‌های کاملاً واقع‌گرا و پرجزئیات تئاتر "این ..." در اینجا با لباس‌هایی به تقریب یکدست طرف هستیم: تی‌شرت‌های ساده‌ی مردان و مانتوی سیاه زن و دختر و چکمه‌های پلاستیکی آبی شخصیت‌ها. در اینجا هم اگر مخاطب بدون پیش‌فرضی با تصاویر فیلم مواجهه شود برمبنای رمزگانی تئاتری که در ذهن دارد احتمالاً آن را یک تئاتر به شمار می‌آورد و نه یک فیلم سینمایی.

اصل "مثلاً ..."

این اصل به ما می‌گوید که تمام آنچه بر روی صحنه تئاتر و بر پرده‌ی سینما نقش می‌بندد برمبنای همین اصل مخاطب را به بازی نمایشگرانه‌ی خودش راه می‌دهد. این الف مثلاً ب است و این ت مثلاً ث و غیره. با این حال تا حدی می‌توان به تفاوت‌های این دو مدیوم در کاربرد این اصل اشاره کرد. در سینما به شکل پیش‌فرض ما می‌پذیریم که آنچه دوربین به ما نشان می‌دهد، به غیر از شخصیت انسانی (بازیگر)، به اصطلاح ثبت و ضبط "واقعیت" است مگر خلاف آن ثابت شود. دریا دریاست، کوه کوه است و خانه خانه است. هرچند که با توجه به تابلوی معروف رنه ماگریت "خیانت تصاویر" (۱۹۲۶) که بیشتر با نام "این یک پیپ نیست" شناخته می‌شود، کم و بیش می‌دانیم که این‌ها تصویر دریا، تصویر کوه و تصویر خانه است. به عبارت دقیق‌تر این مثلاً دریا (و ...)

است. در مورد بازیگران هم می‌گوییم مثلاً این دو برادرند، مثلاً این آدم مُسن است و غیره. اما آیا بین نحوه‌ی حضور این اصل در سینما و در تئاتر، با اینکه هردو اجرایی نمایشگرانه‌اند، تفاوتی نیست؟ پاسخ ما به این پرسش مثبت است. یکی از مهم‌ترین دلایل تمایز در اینجا حضور واسطه ای به نام دوربین است.

در تئاتر، به شکل متداول و آشناتر آن، ما بدون واسطه با آنچه در برابر ما بر روی صحنه قرار دارد مواجهیم (هرچند که بازهم نمی‌توان از بی‌واسطگی مطلق سخن گفت)؛ مگر تجربه‌هایی که ویدئو را به نحوی وارد کار خود می‌کنند که در آنها هم ویدئو به شکل معمول فقط بخشی از اجرا را در برمی‌گیرد و از این جهت با سینما تفاوت دارد. در سینما هرچه که هست را ما به واسطه‌ی دوربین درک می‌کنیم و در کیفیت و نحوه‌ی مواجهه با آن هم رمزگان دوربین (اندازه‌ی نما، زاویه، فاصله و تمام جلوه‌های بصری مربوط به آن) اثرگذار است. این اصل در سینما به نوعی می‌تواند وضعیتی مضاعف پیدا کند. مثلاً این یک قاتل است که وارد مثلاً خانه‌ی دختری می‌شود، اما همین گزاره که در تئاتر خودش می‌توانست کافی باشد در سینما تبدیل می‌شود به "این تصویر مثلاً یک قاتل است که ...". در "تصویر"، بازیِ "مثلاً..." به نوعی مستتر است که مخاطب هم با آن آشناست وگرنه همچون مخاطبان اولیه‌ی سینما باید پا به فرار می‌گذاشت. با توجه به این مطالب گفته شده می توان دید که چه طور در این مورد هم دو اثر مورد بحث ما دست به تلاش‌هایی متفاوت می‌زنند؛ هرچند که شاید در اصل مطالب گفته شده خللی وارد نمی‌شود بلکه بیشتر تمایزات مورد بحث را برجسته می‌کنند.

در صحنه‌پردازی تئاتر "این ..." روش‌هایی به کار گرفته شده که گویی (مثلاً) با یک پرده‌ی سینما مواجهیم یا تلاش در جهت خلق توهم آن بوده. اولین نکته این که برخلاف رویه‌ی معمول تئاترهایی که در "جعبه سیاه" (black box) اجرا می‌شوند فاصله‌ی بسیار زیادی را بین صحنه و جایگاه تماشاگران ایجاد کرده که موجب می‌شود تصویر یک‌دست‌تری از صحنه (پرده) به چشم مخاطب برسد؛ چیزی شبیه به نمای لانگ‌شات در سینما. دیگر اینکه بازهم برخلاف رویه‌ی معمول عمق صحنه را بسیار کم کرده که این هم موجب شدت بخشیدن به توهم تصویری آن شده؛ عمق به همان اندازه‌ای است که از یک راهرو باریک یا یک آشپزخانه‌ی کوچک انتظار می‌رود و فضای عمیق و سیاه صحنه جایی در این میان ندارد. همچنین قاب‌بندی پنج‌بخشی صحنه هم القاگر نماهای سینمایی است و نکته‌ی پایانی هم آنکه کلِ صحنه را با ورقه‌ای شیشه‌ای پوشانده‌اند که خودش بیش از همه‌چیز القاگر پرده و تصویری سینمایی است. غیراز این موارد بصری در رمزگان صوتی، استفاده از میکروفون و همچنین صدایی که همزمان دوبله می‌شود هم در کیفیت سینمایی تئاتر تاثیرگذار است. پس تئاتر "این ..." تلاش می‌کند وضعیت مضاعف اصل "مثلاً ..." در سینما را بازسازی کند.

فیلم "تمارض" در جهت عکس موارد گفته شده می‌کوشد برخلاف "طبیعت" سینمایی خودش و با زدودن عناصر صحنه‌ای سینمایی خودش را به اصل "مثلاً ..." در تئاتر نزدیک کند. تحقق چنین هدفی در نظر اول ممکن است بلافاصله به واسطه‌ی کنترل کردن دوربین و قرار دادن آن در جای ثابت(جای تماشاگر تئاتر) و گرفتن هرگونه حرکتی از آن به ذهن متبادر شود. اما "تمارض" از طریق جنبه‌های دیگری می‌کوشد این توهم تئاتری بودن خودش و در نتیجه تصویرنبودن خودش را به مخاطب القا کند. ابتدا درست همان طور که یک تئاتر با صحنه‌ای خالی مواجه است که باید آن را پُر کند فیلم هم به ما فضای سیاه و بسته ای (جعبه سیاه) را به نمایش می‌گذارد که به واسطه‌ی اقتصاد نشانه‌ای که بحث آن رفت آن را پر کرده و اصل "مثلاً..." در آن به شکل کاملاً پویایی، که از تئاتر انتظار می‌رود، در آن فعال است. مثلاً این سوله خرمشهر است، مثلاً این میز و این چهار ورقه‌ی سبز و این میله پاسگاه پلیس است، مثلاً این مبل و آن پیانو خانه است، مثلاً این جوان یک پیرمرد است، مثلاً این حرکت نورها یعنی اینجا جاده است، مثلاً شئ سبز کوچک یک گوشی موبایل است و غیره. این بازی "مثلاً" آنقدر قوی و پرتحرک است که با وجود حرکات به شدت اغراق شده‌ی دوربین، که به هیچ‌وجه نمی‌تواند نظرگاه یک تماشاگر تئاتر باشد، بازهم کیفیت و توهم

تئاتری خودش را از دست نمی‌دهد. در "این..." غیر از توهم تصویری، توهم واقع‌نمایی- که بیشتر خاص سینماست-هم در جریان است. به این معنا که مثلاً یک تیغ، مبل، تلفن، یخچال و ... نیست بلکه خود تیغ، مبل، تلفن، یخچال است که روی صحنه حضور دارد. با توجه به اینها تئاتر "این..." همچون سینما می‌کوشد اصل "مثلاً.." را تا جای ممکن در اجرا پنهان کند و در ادامه در درام خودش به نحو دیگری آن را برجسته سازد. اما فیلم "تمارض" همچون تئاتر می‌کوشد اصل "مثلاً..." را موکد و نمایان کند و مخاطبش را در لذت این بازی شریک کند. هرچند که آن هم در متن روایت خودش و بازی ای که با زمان (بافت‌زدا شده) می‌کند و توهمی از گره‌خوردگی زمان می‌سازد به این اصل شکل پیچیده‌تری می‌بخشد که خود موضوع دیگری است.

جهان های ممکن : تعلیق ناباوری

هر جهان داستانی‌ای یک جهان ممکن است. جهان ممکنی که در خودش، به واسطه‌ی شخصیت‌های درون آن جهان، جهان‌های فرعی دیگری را هم دارد. مخاطب برای همراه شدن با این جهانِ ممکن نیاز دارد که ناباوریِ خودش، از فاصله‌ای که آن جهان ممکن از جهان شخصی‌اش دارد، را برای مدتی کنار بگذارد تا بتواند روابط و مناسبات آن جهان ممکن را بدون مقاومتی درک کند. هرچند که کرالِام با استفاده از همان اصل "مثلاً ..." (گویی که) این مورد را توضیح می‌دهد و با رد اصطلاح "تعلیق ناباوری"، بر آگاهی مخاطب از ناباوری‌اش تاکید می‌کند و حتا آن‌را الزامی می‌داند[۳]؛ با این حال به نظر می‌رسد اصطلاح کولریج جنبه ای استعاری دارد و نافی آگاهی تماشاگر نیست. نسبت به اصل "مثلاً..." هم اشاره به کیفیت گسترده‌تری دارد و بیشتر به همان جهان ممکن اشاره دارد تا به جزئیات درونی آن.

برمبنای این گزاره که "هرگاه احتمال وقوع یک نشانه یا سیگنال در پایین‌ترین سطح خود باشد، اطلاعات نشانه ای در بالاترین حد خود است" [۴]، در جهان ممکنی که در ابتدا بر روی صحنه‌ی تئاتر "این..." می‌بینیم اطلاعات نشانه‌ای در ضعیف‌ترین حد خود قرار دارند؛ چرا که آنها کاملاً با تصورات ما از یک خانه مطابقت می‌کنند. برعکس از همان ابتدا در فیلم "تمارض" به دلیل مواردی که پیش‌تر به آنها اشاره شد اطلاعات نشانه‌ای در بالاترین حد خود هستند و در نتیجه به شکل قدرت‌مند تری هم به تعلیق ناباوری ما یا درگیری ما در بازی "مثلاً..." نیاز دارند. با این‌حال در تئاتر "این..." خیلی زود این وضعیت تغییر می‌کند و آرام آرام ما با جهانی مواجه می‌شویم که نه تنها با جهان شخصی ما فاصله دارد بلکه برای خود شخصیت‌ها هم غریب است.

در ابتدای تئاتر وقتی شخصیتی از حمام، که در منتهاالیه سمت چپ است خارج می‌شود با سرعت و بلافاصله از دری که در مرکز صحنه، در راهرو، قرار دارد وارد می‌شود و این شگفت‌آور است و خیلی زود باید این را به عنوان یک قرارداد در این جهان ممکن بپذیریم که در این تئاتر این شخصیت نشانه‌ی شخصیت‌دیگری است و برعکس. به عبارت دیگر ناباوری خود را با همین توضیح معلق می‌کنیم. اما ماجرا زمانی جالب می‌شود که می‌بینیم این تکنیک تنها یک تکنیک تئاتری برای حل مشکل جابجا شدن کاراکترها در اتاق‌ها نیست بلکه به "واقع" در جهان ممکنی که در برابر ماست هر برادر همزادی دارد که خود همین مسأله در ادامه به یکی از گره‌های درام بدل می‌شود. در اینجا قصد پرداختن به درام را نداریم اما نکته‌ی مهم این است که انتخاب رمزگان به اصطلاح سینمایی در شدت بخشیدن به توهمی که برخاسته از فاصله‌ی این جهان ممکن با جهان شخصی ماست نقش بسیار مهمی بازی کرده. ما به واسطه‌ی آشنایی و تسلط بر "تعلیق ناباوری" هرلحظه در تلاشیم که ناباوری خودمان را معلق کنیم اما تئاتر دقیقاً ناباوری ما را وارد جهان ممکنِ درام خودش می‌کند و از این طریق به شکلی مدام آن را برجسته می‌کند و اجازه نمی‌دهد ناباوری ما به طور کامل معلق باقی بماند؛ هرچند که تمام رفتارهای سینمایی‌اش و عادت پیشینی ما پیوسته برای معلق ماندن با آن در کشاکش است.

جهان ممکنِ "تمارض" نیز در پی برجسته کردن این رابطه است اما به شکلی دیگر. رمزگان موکد تئاتری آن خیلی زود از ما می‌خواهد که ناباوری خود را کنار بگذاریم و قراردادهای این جهان ممکن را بپذیریم. کاری که به دلیل اطلاعات بالای نشانه‌ای خودش بسیار فعالانه انجام می‌گیرد و ما هرلحظه آماده‌ی تطبیق خود با شرایط این جهان که در آغاز بسیار بیشتر از تئاتر "این..." ما را به مشارکت فرا می‌خواند، هستیم. با این وجود، فیلم در سطح داستان هم به ظاهر بسیار طبیعی و حتا ساده عمل می‌کند. در سطح روایت هم داستان خودش را از انتها به آغاز و با یک بخش‌بندی سه‌تکه‌ای پیش می‌برد که آنهم در ظاهر ترفند آنچنان پیچیده‌ای به نظر نمی‌آید.

با این‌حال یک نکته وجود دارد که در این میان قابل توجه است. شخصیت اِسی، که سه جوان به خانه‌ی او می‌روند تعریف می‌کند که در گذشته‌اش چه طور دخترش در زمان جنگ ایران و عراق به واسطه‌ی تصادف کشته شده است. در خود فیلم هم در بخش اول ما می‌بینیم که بچه‌ی خواهر عَبد، وقتی که خواهر و پدرِ عبد برای دیدن او به پاسگاه آمده‌اند، در حالی که در ماشین خواب بود از خواب بیدار می‌شود و به محض پیاده شدن با ماشین آمبولانس تصادف می‌کند. شباهت این دو واقعه به هم که از نظر زمان تقویمی فاصله‌ی زیادی با هم دارند، به ویژه به دلیل رمزگان تئاتری فیلم (اقتصاد نشانه‌ای، بافت‌زدایی و شیوه‌ی غیرواقع‌گرای آن) توهم یکجور زمان دوری را برای مخاطب ایجاد می‌کند. جهان ممکنی که به نحوی زمان حال و گذشته در آن در هم می‌روند و نمی‌توان به راحتی آنها را از یکدیگر جدا کرد. قربانی هر دو وضعیت (زمان جنگ و زمان حال) یک دختربچه است که تنها نمای فیلم که در آن هیچ عنصر ساختگی‌ای از نظر نشانه‌ای دیده نمی‌شود هم متعلق به اوست: وقتی در یک نمای کامل او را خوابیده بر روی صندلی چرمی ماشین می‌بینیم. نشانه‌ها در فیلم چه می‌کنند؟ شبیه‌سازی (تمارض) می‌کنند و تنها نمای بی‌تمارض متعلق به دختربچه است. "تمارض" با استفاده از همین نکته‌ی مربوط به زمانْ ناباوری مخاطب خودش را برجسته می‌کند و اتخاذ رویکرد تئاتری هم در جهت کمک به ساخته‌شدن جهانِ ممکنی است که در آن ما نمی‌توانیم به راحتی به یک جهانِ ممکن تثبیت شده دست پیدا کنیم. تئاتر "این..." بی‌ثباتی را وارد جهان ممکن خودش می‌کند و آن را پرورش می‌دهد و "تمارض" تنها آن را به نمایش می‌گذارد. بد نیست همینجا اشاره کنیم که یکی از دلایل این بی‌ثباتی که در تئاتر "این ..." رشد پیدا می‌کند این است که به نوعی آنچه مگریت می‌کوشید در نقاشی هایش انجام دهد، یعنی به تعبیر فوکو تفکیک هم گونی و همسانی از یکدیگر و به کار بردن همسانی بر ضدّ هم‌گونی[5]، را وارد جهان ممکن داستانی خودش می‌کند و تجلی آن‌را هم می‌توان در برادرها و هم‌سان‌هایشان دید.

جمع بندی: توانش تئاتری و توانش سینمایی

در مقدمه‌ی این مقاله پرسشی که مطرح کردیم: آیا ما می‌توانیم سینما را تئاتری تجربه کنیم و تئاتر را سینمایی بدون اینکه تحولاتی زیرساختی و اساسی در الزامات فنی آنها رخ دهد؟ و حالا بعد از مباحثی که مطرح شد پاسخ ما این است که بله می‌توانیم. چنانکه دیدیم هر دو کار با بهره‌گیری از رمزگان‌هایی متفاوت تجربه‌ی مخاطب از مدیوم خودشان را به نحوی آشنایی زدایی کرده‌اند. مدیوم در اینجا یعنی همان رمزگان آشنای پذیرفته شده که به نوعی القاگر خط‌کشی‌های قاطع است. اما دیدیم که چگونه تئاتر "این ..." هرچند که به هر حال یک تئاتر است به اعتبار بازیگر زنده، سالن و غیره اما با استفاده از رمزگانی سینمایی بیش از آنکه توانش تئاتری (آشنایی با رمزگان ها و رمزگان های فرعی) مخاطب خودش را طلب کند توانش سینمایی او را برمی‌انگیزد و از همین مسئله هم به شکلی هدفمند سود می‌جوید. در سوی دیگر "تمارض" که یک فیلم سینمایی است به اعتبار فیلم ضبط شده، دوربین و تدوین، روی توانش تئاتری مخاطب خودش حساب می‌کند. با وجود این که ما هنوز به هرحال می‌توانیم خطوط قاطع مدیوم ها را به واسطه‌ی همان مسائل مثل بازیگر زنده یا دوربین تشخیص دهیم می‌توان پرسید این جابجایی توانش‌های مخاطبان آیا تا حدودی این مرزهای قاطع را خدشه‌دار نمی‌کند؟ آیا نشانگر این نیست که اصولاً ملاک‌هایی که به این خطوط قطعیت

می‌بخشند آنچنان هم ملاک‌های کافی‌ای نیستند و ما باید تجربه‌ی مخاطب را هم در آن لحاظ کنیم؟ و به طور خلاصه آیا به واسازی این مرزبندی نیاز نداریم؟ پاسخ این سوالات هر چه که باشد تصور ما این است که دست‌کم همین دو نمونه‌ی مورد بررسی در اینجا نشان می‌دهد که حتا اگر مدافع نوعی اصالت برای مدیوم ها باشیم بازهم نمی‌توانیم امکان شناوربودن و منعطف بودن آن‌ها را نادیده بگیریم.

***

پی‌نوشت

۱- سجودی، فرزان (۱۳۹۳)؛ نشانه‌شناسی کاربردی؛ چاپ سوم؛ نشر علم: تهران. ص۳۸.

۲- اِلام، کر (۱۳۹۴)؛ مترجم: سجودی، فرزان؛ نشانه‌شناسی تئاتر و درام؛ چاپ ششم؛ نشر قطره: تهران. ص ۲۲.

۳- همان، ۱۳۴.

۴- همان، ۵۶.

۵- فوکو، میشل (۱۳۹۵)؛ مترجم: حقیقی، مانی؛ این یک چپق نیست؛ چاپ یازدهم؛ نشر مرکز: تهران. ص ۴۹.