در پوته نقد

وحشت از یک آینده به‌تعویق افتاده

محمدحسن خدایی
منتقد تئاتر

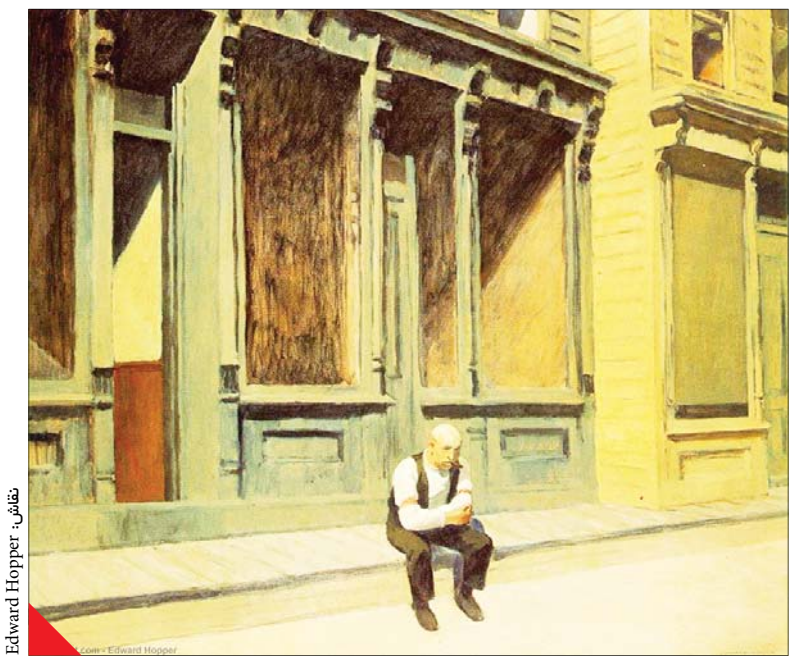
● در نمایش‌نامه مهم و البته خواندنی «زمان از حرکت می‌ایستد»، به نویسندگی «دانلد مارگیولز»، با زوجی عکاس و خبرنگار مواجه هستیم که زمانی به جنگ عراق رفته و گزارش‌های مفصلی در رابطه با واقعیت میدانی منازعه تهیه کرده‌اند. اما جنگ در ادامه چهره هولناک خویش را آشکار کرده و بین آن دو نفر، فاصله فیزیکی می‌اندازد؛ مرد به آمریکا بازگشته و زن مدت‌ها بعد، بر اثر جراحت مجبور می‌شود عکاسی خبری را رها کند و با بدنی مجروح و پایی شکسته نزد شوهرش بازگردد. اما این جدایی آبستن اتفاقات و مسائلی است که در نهایت زندگی مشترک آن دو را به امری ناممکن بدل می‌کند. یکی از نکات درخور اعتنای متن نمایش‌نامه، نسبتی است که شخصیت‌ها با مسئله وحشت برقرار می‌کنند. مرد که «جیمز داد» نام دارد و روزنامه‌نگاری مستقل است و در حال نگارش کتابی با عنوان «سینما و وحشت»، وقتی همسرش «سارا گودوین» از عراق برمی‌گردد و شوهر خود را غرق در تماشای فیلم‌های مطرح ژانر وحشت می‌یابد، با طعنه به او متذکر می‌شود که «پس قراره این‌جوری فرار کنی؟ جایگزین‌کردن ترس واقعی با ترس ساختگی؟». اشاره زن به ترسی است که در میدان جنگ تجربه می‌شود و بسیار واقعی‌تر و انضمامی‌تر از ترس و اضطرابی است که سینمای وحشت از طریق بازنمایی زامبی‌ها، هیولاهای اسطوره‌ای و موجودات جهش‌یافته می‌سازد. مرد به دوره مک‌کارتیسم و وحشت از اردوگاه چپ نزد سیاست‌مداران جامعه آمریکا اشاره می‌کند که چگونه در سینمای هالیوود به نمایش گذاشته شد تا برای فعالیت این روزهای خویش، نزد همسرش معنا و ضرورتی دست‌وپا کند. اما برای سارا گودوین، این کنشی است محافظه‌کارانه؛ چراکه وحشت واقعی برای بشریت امروز نه زامبی‌ها و ارواح و شیاطین، بلکه ازقضا مداخلات استعماری کشوری مانند آمریکا در دیگر کشورهاست. صورت‌بندی زن و شوهر از وحشت حقیقی یکی نیست؛ برای مرد که توان روبه‌روشدن با مصائب ویرانگر جنگ را ندارد، دورشدن از سرزمین عراق و پناه‌بردن به اتاقی که در آن فیلم ترسناک تماشا کند، نوعی رهایی و رستگاری است.

«بریجید چری» در کتاب «ژانر وحشت» متذکر می‌شود: «با اینکه فیلم‌های ترسناک چنان به لحاظ زیباشناختی طراحی شده‌اند تا مجموعه‌ای مشخص از تاثرات و واکنش‌های آزارنده در بیننده بیافرینند، بسیاری از مردم از تماشای طیفی بسیار گسترده از فیلم‌های ترسناک، بنا بر علل مختلف، آشکارا لذت می‌برند و سرگرم می‌شوند. تلاش‌های نظری و نقادانه در توضیح این جذابیت، به همین‌سیاق چندوجهی هستند و در نتیجه، یافتن توضیحی سرراست برای جذابیت ژانر وحشت ممکن است مشکل باشد». بنابراین در نهایت معلوم نمی‌شود آیا روزنامه‌نگاری مانند جیمز داد، ژانر وحشت را امری ترسناک فرض گرفته یا آنکه در حال لذت‌بردن از تماشا و نوشتن از آن است. اما هرچه هست، کنش‌ورزی این روزهای او برای همسرش، فاقد اصالت و مسئولیت‌پذیری یک شهروند آگاه محسوب می‌شود. تنها با بازگشت به دل حادثه و تهیه گزارش بی‌واسطه از دل جنگ است که می‌توان از عاملیت و سوژه‌بودن سخن گفت.

حال می‌توان در باب وحشت واقعی در زمانه معاصر به تأمل نشست. با نگاه به شیوع بیماری کرونا، گویی هراس از جنگ یا همان «ترس واقعی»، جای خود را به هراسی واقعی‌تر بخشیده و حتی آتش جنگ هم تحت تأثیر بیماری عالم‌گیر است. بیماری نوپدید یادآور بازگشت به طبیعت است؛ طبیعتی که به افزون‌خواهی انسان پساصنعتی واکنش نشان داده تا وقفه در جریان پیشرفت تمدن ایجاد شود. این همان طبیعتی است که مدت‌هاست در سینمای هالیوود از طریق مداخلات خطرناک بیولوژیک به تصویر کشیده شده؛ یک جهان متعلق به زمان آینده که گرفتار بیماری، موجودات خطرناک جهش‌یافته و قدرت‌های سرکوب‌گر است. کرونایی‌شدن وضعیت، به‌نوعی تجربه همان آینده موعود ولی به تعویق افتاده شده که هالیوود در این سال‌ها برای انسان پسامدرن بشارت داده است. وقتی خبر می‌رسد فیلم‌برداری آخرین اپیزود از فصل دهم سریال پرطرفدار مردگان متحرک، به علت مسائل بهداشتی تا اطلاع ثانوی تعطیل شده است، می‌توان این واقعیت را مشاهده کرد که چگونه ویروسی‌ترین سریال هالیوودی نیز در مقابل یک ویروس واقعی، تاب مقاومت ندارد. تئاتر این روزهای ما هم کاملا تحت تأثیر است و حتی امکان فعالیت مجدد آن، در هاله‌ای از تردید قرار گرفته. به فرض آنکه سالن‌ها بازگشایی شود و پروتکل‌های بهداشتی رعایت شود، هراسی که در فضا موج می‌زند، بی‌شک فرم تازه‌ای از برصحنه‌آوردن را ضرورت می‌بخشد. اجراهایی که با ژست‌های ترس‌خورده، ذهنیت‌های معطوف به غریزه بقا و روایت‌هایی که قرار است آرام‌بودن وضعیت را بازنمایی کنند، تعین می‌یابند؛ چیزی شبیه ژانر وحشت در بازنمایی ترس واقعی.

اندیشیدن به ماهیت ناپدید-۵

تئاتر و مسئله پذیرندگی یا عدم پذیرندگی رسانه



نقاشی: Edward Hopper

محمد اوحدی‌حائری
پژوهشگر

گفت‌وگو خاصیتی دارد که حکایتش را از متن علمی جدا می‌کند. یک پرسش‌کننده، یک مؤاخذه‌کننده، یک طرف گفت‌وگو هست که گاهی اوقات جنبه‌ای ناپیدا از سخن را بیرون می‌کشد و آن را پرورش می‌دهد. در گفت‌وگو، اختیار دیگر در دست خودت نیست که بتوانی نظامی علّی و معلولی برای آن بچینی. نه تو می‌دانی که چه می‌شود و نه طرف مقابلت. ناخودآگاه نبرد گفتمان‌هاست و لحظه‌ای تو غالبی و لحظه‌ای دیگر مغلوب. تئاتر هم این‌گونه است، تلاش برای غلبه، لحظه‌ای به نتیجه می‌رسد که می‌فهمیم اساسا غلبه‌ای وجود ندارد و باید پذیرا باشیم. پذیرای فهم و نه ایدئولوژی. تو مصرف نمی‌شوی. تو در جهانی از مونادهای منفرد از یکدیگر قرار نمی‌گیری.(۱) بلکه پنجره‌ها را به جهانی واحد باز می‌کنی تا جزئی از فهمی جمعی باشی.

حال در اینجاست که اندرو کلوان، استنلی کاول را گیر می‌اندازد. آن‌چنان که در هیچ یک از کتاب‌های کاول، نمی‌توان صراحت او در پاسخ به کلوان را یافت. در موقعیتی که اصلا انتظار نمی‌رود کلوان می‌پرسد که آیا این پذیرندگی در نقد، به‌ناگاه، پذیرش و تصدیق رسانه(۲) را در خودش ندارد؟(۳) بحث بر سر نوعی هستی‌شناسیِ رسانه است. در این هستی‌شناسی، رسانه مجموعه‌ای واسطه است که میانجی ما و فکری دیگر قرار می‌گیرد. در این هستی‌شناسی عملا از خلال تحلیل ژنریک به تحلیل افکاری می‌پردازیم که به سمت مخاطب روانه می‌شوند و رسانه واسطه این انتقال است. به طور مثال، کاول فیلمی همچون «بانو ایو»(The Lady Eve)(۱۹۴۷) را گونه‌ای از فیلم‌های «کمدی تجدید وصلت» (Remarriage Comedy) تلقی می‌کند. تجدید وصلت به این معناست که افراد در فیلم‌هایی که او فهرست می‌کند در یک روند مشخص از یکدیگر جدا شده و در انتها دوباره به یکدیگر می‌پیوندند، در حالی که هیچ‌کدام فرد سابق نیستند. این دسته‌بندی از فیلم‌ها دارای خصوصیات ریز و درشتی است. از نوع پرداخت زنان شوخ و شنگ گرفته تا مردانی عاشق‌پیشه و پشیمان. اما کاول در بررسی این فیلم‌ها به تحلیل آن چیزی می‌پردازد که در گفت‌وگو با اثر دریافته است و پرهیز می‌کند از پرداختن به قاعده‌سازی‌های متعدد توهمی که ذهن برای انسان ایجاد می‌کند. به طور مثال، در فیلم «بانو ایو» ماجرا در مورد مردی اتوکشیده به نام چارلز است که با زنی به نام جین آشنا می‌شود ولی زن او را می‌فریبد و با کمک دوستان چارلز، او از این فریب اطلاع می‌یابد و رابطه‌اش را با زن به هم می‌زند. جین که حالا به دنبال انتقام است، در قالب زنی دیگر به نام ایو در آمده و چارلز عاشقش می‌شود! آنان ازدواج می‌کنند و ایو در شب اول زندگی مشترک، از روابط متعدد قبل از ازدواجش می‌گوید. چارلز برآشفته شده و ایو را ترک می‌کند و درخواست طلاق می‌دهد. سپس دوباره به جین باز می‌گردد، غافل از آنکه جین همان ایو است! چارلز دیگر به این مسائل فکر نمی‌کند و از جین نیز می‌خواهد همه چیز را به فراموشی سپرده و او را دوست بدارد. داستانی سرراست و بدون پیچیدگی عجیب و حتی پایانی که روی کاغذ، باسمه‌ای به نظر می‌رسد. اما در اجرا فیلم دلنشینی است. چگونه به این مهم دست می‌یابد؟ ایو اسطوره کلیشه‌ای آفرینش در اینجا به صورتی دیگر بازسازی می‌شود. اما کاول به این موضوع نمی‌پردازد، بلکه مسیر کاراکترِ دو اسمیِ جین/ایو (باربارا استانویک) را در فریب و انتقام از چارلز (هنری فوندا) می‌سنجد. او دائم سؤال می‌پرسد و چیزهای به‌ظاهر بی‌اهمیت برایش مهم می‌شوند. مانند سکانسی که جین از حضور مار در اتاقِ چارلز در کشتی مطلع می‌شود و به سمت اتاقِ خود جیغ‌زنان می‌دود. نوع عمل برای کاول ویژه نمی‌شود. بلکه مدت‌زمانی که به‌سرعت از جلوی چشمان مخاطب می‌گذرد برایش مهم می‌شود و تبدیل به وجهی نمادین از شور این افراد برای جدایی از یکدیگر، آگاهی‌یافتن و سپس بازگشتن به همدیگر می‌شود.(۴) حال آیا کاول با عمیق‌شدن در یک فیلم از کلیت رسانه‌ای آن غافل است؟ اینجاست که اتفاقا کاول در نقدش رسانه را در نظر می‌گیرد. او با تضادهای متعددی که در فیلم کشف کرده و به پرسش می‌کشد، به نوعی خودآگاهی در قبال رسانه دست می‌یابد. همین صحنه سریع در فیلم در زندگیِ واقعی امکان نمی‌پذیرد. این سرعت ما را در حالتی غیر از زمانِ فیلم و حتی زمانِ واقعیِ خودمان قرار می‌دهد و به این نکته می‌رساند که کاراکترها به فرجامی خواهند رسید که درام آن را هدایت می‌کند. زیرا این یک فیلم است! بنابراین کاول در جواب به پرسش پذیرش/تصدیق(۵) رسانه، نقد را فرایندی می‌داند که در طی آن ما به وجود رسانه آگاهی می‌یابیم و به آن تن در نمی‌دهیم و هیچ فرصتی را نیز برای شوریدن بر واسطه‌گری آن از دست نخواهیم داد.(۶)

بلانشو نیز از پارادوکسی در ادبیات می‌گفت که در طی آن مترجم برای رساندن مطلب به مخاطبی که از زبانِ دیگری آگاهی ندارد، اقدام به خلق می‌کند. این خلق ابتدا به کم‌رنگ‌شدن مبدأ ترجمه می‌انجامد و با پدیداریِ زبانِ جدید، مترجم نیز حذف می‌شود. به تعبیری دیگر، زبانی که «به» آن ترجمه می‌کنیم به عنوان مقصد، عینی‌تر از زبانی است که «از» آن ترجمه می‌کنیم به عنوان مبدأ. زبانی که «از» آن ترجمه می‌کنیم، صرفا مبدأیی انتزاعی است که به مرور و با خلق مترجم، ناپدید می‌شود. بنابراین به نظر می‌رسد که عدم آگاهیِ ما به مبدأ (و در عین حال آگاهی به زبان خودمان بَه عنوان زبان مقصد) حقیقی‌تر و گویاتر است!(۷)

این ناآگاهی لازم که بلانشو از آن صحبت می‌کند، برای ماهیت ناپدید نیز مصداق دارد. ما کمی ناآگاهی لازم داریم تا جست‌وجو را دامن بزنیم و روح پرسشگر ما از حرکت بازنایستاده و ادامه دهد. بنابراین، واسطه محکوم به فراموشی می‌شود و آنچه می‌ماند صرفا مجموعه‌ای از آن چیزی است که ما دریافته‌ایم. در این مورد نیز رسانه واسطه‌ای است که به محض برقراری اتصال حذف می‌شود؛ اما ساختمان رسانه با هنر پیوندی ناگسستنی دارد و آن را نمی‌توان به‌راحتی کنار گذاشت. در سینما، این رسانه است که با غلبه فضایی (مکان سینما) امکانی نمادین را ایجاد می‌کند که ما را در موقعیت پذیرنده و دست‌وپابسته قرار می‌دهد که تنها راه نجات ما، عبور از نگاه ایدئولوژیک فیلم و رسیدن به گفت‌وگوی ذهنی در مرحله اول که آن را «مرحله توقف» می‌دانیم و رساندن آن به مرحله دوم که آن را «مرحله نقد» می‌دانیم، است. بنابراین فیلمی که نتواند به این فضای خودآگاهانه دست یابد و سینما را به رسانه‌ای برای انتقال افکار خود تقلیل دهد، محلی برای نقد باقی نمی‌گذارد و از ابتدا دارای اِشکال در فهم هنر است. به این معنا؛ کاری که هنر را صرفا وسیله‌ای انتقالی تلقی می‌کند، فاقد شئون هنری است و «واسطه‌گری» خود را بیشتر از «خلق» یک اثر ارجحیت می‌دهد و بنابراین امری به نام «دیدن» اتفاق نمی‌افتد تا گفت‌وگویی بین‌الاذهانی شکل بگیرد و پس از آن، نقد آن را بپروراند. در تئاتر اما طرفه آن است که واسطه‌ای وجود ندارد تا به واسطه‌گری دامن بزند. به دلیل نبود واسطه‌ای همچون پرده سینما که نقش نمادین پدر- مادری را بازی می‌کند،(۸) تئاتر می‌تواند رسانه را نپذیرد و بیانگری افراد در صحنه به معنای رسانه‌ای‌شدن آن تلقی نشود. چگونه؟ کاول می‌گفت که یک درخت در تئاتر به هزار رنگ درمی‌آید. یک درخت امکان مازاد از هویت خود را دارد. یک درخت افقی می‌تواند یک تخت باشد یا مادری که خوابیده است. درحالی‌که درخت در سینما همان درخت در زندگی واقعی است. درخت افقی در یک نمای لانگ، مدیوم یا کلوز، درختی است افتاده که کارش تمام است و در هویت درخت‌بودن آن خدشه‌ای وارد نمی‌کند. این به خاطر مسئله بازنمایی در سینماست. درست است که سینما صنعتی همه‌گیر است، اما در عین حال قوه تخیل را برای تماشاگر، در قیاس با تئاتر، کمتر به کار می‌گیرد. از این جهت که تصویرسازی در سینما، راه را برای تصویرسازی کاملا انتزاعی ذهن ما می‌بندد و مخاطب را در نظامی ارزش‌گذارانه قرار می‌دهد که توهم درستی و نادرستی تصاویر را به ما القا کند. به این معنا، مخاطب فکر می‌کند تصویری که در مقابلش قرار گرفته، به‌عنوان یکتا تصویر درست برای تخیلش خواهد بود. در واقع نوعی بدعادتی برای ذهن ایجاد می‌شود. اما تئاتر نقش پادزهر را بازی می‌کند. تئاتر در ذات خود با پرورش تخیل از تنبلی ذهن می‌گریزد. در «هملت» به کارگردانی پیتر بروک، یک قالیچه می‌تواند تمامی صحنه‌های نمایش‌نامه شکسپیر را دربر گیرد؛ درحالی‌که ماده خام تصویر در سینما این الزام را ایجاد می‌کند که تمام صحنه‌ها به نحوی عینی و ملموس برای یک فیلم بازسازی شود. بنابراین در سینما شاهد این هستیم که فردفرد مخاطبان در رؤیا، خود را به‌جای کاراکترهای فیلم «جایگزین» می‌کنند؛ درحالی‌که در تئاتر شاهد «جای‌گیری» فردفرد مخاطبان در فضای نمایش هستیم. زاویه نگاه هیچ فردی با فردی دیگر در تئاتر یکسان نیست.

شاید اگر به نگاه خیره اثر به خودمان، توجه کنیم، راه نجات از پذیرندگی رسانه و راه تنفس و آزادی فکرِ خودمان باشد. به این ترتیب ما نیز به‌عنوان یک مخاطب شأنیتی هم‌سنگ با اثر می‌یابیم؛ بنابراین در عین اینکه خود به اثر خیره شده‌ایم، به نگاهِ خیره او به خود نیز فکر کنیم. این مسئله، توقف و ویژه‌شدن را به‌همراه خواهد داشت

ما در تئاتر به این انتخاب دست می‌زنیم که چه چیزی را ببینیم و چه چیزی را نبینیم، به چه چیزی توجه کنیم و از چه چیزی روی برگردانیم. اما آیا سینما چنین ویژگی‌ای را داراست؟ سینما یک تصویر مطلق است که انتخاب را در ابتدا سلب می‌کند و در ادامه اگر کارش را درست انجام دهد، ما را به «مرحله توقف» می‌رساند. اما تمایز تئاتر در این است که در همان ابتدا ما را به کنش فرامی‌خواند و نوع توجه به «امور ویژه» در آن، به نگاه ما بستگی دارد. بنابراین تئاتر، هم رسانه است و هم نیست! پارادوکسی که همچون متن ترجمه‌شده از منظر بلانشو است. متن ترجمه‌شده، متنی جدید است؛ زیرا به‌تازگی با واژگانی که هیچ ربطی به مبدأ ندارند، خلق شده است. این متن در عین حال که از مبدأ خود چیزی را همراه دارد، ولی او را فراموش کرده است. تئاتر نیز رسانه است؛ چون بیانگر است و چیزی را بیان می‌کند، اما در عین حال رسانه نیست؛ زیرا واسطه‌ای برای فهم آن وجود ندارد. به این ترتیب، تئاتر این قابلیت را دارد که به خودی خود، رسانه‌بودن خود را انکار کند. کنشگری مخاطب در تئاتر در هیچ هنری محقق نیست. همان اندازه بدن بازیگر در هیچ هنری این‌چنین «حضور» ندارد. مخاطب نیز با حضور خود، امکان واسطگی را ملغی می‌کند. شرایط کرونا این نکته را برای ذات تئاتر یادآور می‌شود که همه‌گیرنبودن تئاتر، جزئی از مزیت آن است و البته که این مطلب به معنای آن نیست که تئاتر در تقسیم‌بندی طبقاتی قرار می‌گیرد و در میان اقشار مختلف تقسیم می‌شود. تئاتر از نظر «دیدن» متضاد با همه‌گیری است و این به معنای آن است که تئاتر به‌سختی مصرف می‌شود؛ زیرا تعداد مخاطبانش هیچ‌گاه به اندازه یک فیلم نخواهند بود؛ ولی نوع مواجهه آنها فراگیرتر است. حال این پرسش پیش می‌آید که اگر تئاتر در ذات خود می‌تواند رسانه‌بودنش را به‌مثابه «ساختار هندسی، منظم و منکوب‌کننده‌ای که منتقل‌کننده افکار باشد» منکر شود، آیا مخاطب نیز می‌تواند این رسانه را کنار بزند و در فهم یک نمایش، رسانه را فراموش کند تا متنی تازه خلق‌شده را در مقابل داشته باشد؟ به نظر می‌رسد که قدرت انتخاب در تئاتر، این امکان را فراهم می‌کند؛ البته اگر بیانگری و بازنمایی ما را به گرداب رسانه دچار نکند. بحران بازنمایی آن‌گونه است که برای مثال قالیچه نمایش هملت بروک را در جلوی شما قرار می‌دهد و در عین حال از شما طلب می‌کند که آن را کاخ تلقی کنید. محدودکردن تخیل به یک امر واحد، این خطر را دارد که تئاتر نیز به رسانه افکار دیگری تقلیل یابد. با این وصف، مواجهه با تئاتر چگونه می‌تواند بدون پذیرش و تصدیق رسانه باشد؟

شاید اگر به نگاه خیره اثر به خودمان، توجه کنیم، راه نجات از پذیرندگیِ رسانه و راه تنفس و آزادی فکرِ خودمان باشد. به این ترتیب ما نیز به‌عنوان یک مخاطب شأنیتی هم‌سنگ با اثر می‌یابیم؛ بنابراین در عین اینکه خود به اثر خیره شده‌ایم، به نگاهِ خیره او به خود نیز فکر کنیم. این مسئله، توقف و ویژه‌شدن را به‌همراه خواهد داشت. در اینجا داریم علاوه بر «امور ویژه» در اثر نمایشی، از مخاطب به‌مثابه «امر ویژه» نام می‌بریم. مخاطب علاوه بر کشف «امور ویژه» در نمایش باید به علتِ نگاه خیره یا به تعبیری دیگر، التفات اثر به خود نیز توجه کند. در واقع زمانی اموری در اثر برای مخاطب ویژه می‌شوند که او مورد التفات اثر قرار بگیرد. حال باید در آثار، نوشته‌ها و نقدهای مختلف به این جست‌وجو پرداخت که آیا در خود، رسانه را تصدیق کرده‌اند یا به خودآگاهی در هستی‌شناسی رسانه رسیده‌اند؟ نمونه‌ای خوب برای این مسئله نمایش «لنین» (Lenin) به کارگردانی میلو رائو (Milo Rau، ۲۰۱۷) است. نمایش حکایت روزهای آخر زندگی ولادیمیر لنین است و یادآور متن «تروتسکی در تبعید» نوشته پتر وایس. از لنین تا استالین و تروتسکی و همه افراد مشهور در انقلاب اکتبر روی صحنه قرار دارند. لنین شدیدا بیمار است و گاهی در توهم فرومی‌رود. در این میان نزدیکانش به کنارش می‌آیند. تروتسکی از مرگ انقلاب می‌گوید و در مقابله با استالین برآمده. از طرفی دیگر استالین دسترسی خانه لنین به بیرون را قطع کرده و این جمع قرار است منتظر بمانند تا لنین بمیرد. کارگردان با مجموعه‌ای از کاراکترهای مشهور مواجه است که هرکدام نمادِ یک ایدئولوژی هستند. از طرفی دیگر، خاصیت روایت تاریخی و داستانی، القای برخی مفاهیم است؛ اما رائو با چندین تکنیک ما را به خودآگاهی رسانه رسانده و بار سنگین ایدئولوژی را خنثی می‌کند. او ابتدا بازیگرِ لنین را یک زن (اورسینا لاردی) قرار می‌دهد. در گوشه‌ای از صحنه یک میز گریم قرار داده می‌شود و به مرور، زن به لنین تبدیل می‌شود. این استحاله (یا مسخ؟) حیرت‌انگیز است و آن‌قدر آرام و پیوسته در طول نمایش اتفاق می‌افتد که دائما وجود رسانه در این نمایش را برایمان مورد تاکید قرار می‌دهد و درعین‌حال با خودِ ما به گفت‌وگو می‌پردازد. سپس دوربین را به‌مثابه یک گزارشگر دائم در صحنه می‌چرخاند. کاراکترها نیز در بسیاری از فرازهای نمایش رو به دوربین (و در واقع به‌سوی ما) صحبت می‌کنند و در ابتدا و انتهای نمایش نیز معرفی‌نامه‌ای برای شخصیت‌هایش قرار می‌دهد تا عنصر بازنمایی را به تاریخی‌گرایی تغییر داده باشد و به این طریق، هسته اصلیِ واسطگیِ رسانه را که در بازنمایی است، به امری همچون تاریخ حواله دهد که ظاهری بی‌تکرار اما درونی دائما تکرارشونده دارد. این ترفندها باعث می‌شود با یاری‌گرفتن از سینما، تئاتر به خودآگاهیِ رسانه دست یابد و هیچ‌گاه به پذیرندگی/ تصدیقِ نپردازد. مخاطب در مواجهه با این نمایش، به همدلی با لنین یا به دشمنی با او یا حتی قضاوتی بی‌طرفانه دست نمی‌یابد! بلکه فقط شاهد یک مستند است. مستندی که می‌خواهد به ما بیشتر از لنین، «تصویری» را که از لنین ارائه می‌شود، یادآوری کند؛ اینکه تقریبا با تکیه بر رسانه نمی‌توان به شناخت درستی از شخصیت‌های انقلاب اکتبر دست یافت و اینجاست که نمایش«لنین» خودبه‌خود علیه پذیرندگیِ رسانه می‌شورد و تجلی (Verfremdung) می‌یابد؛ درعین‌حال یادآور عبارتی است که بارت برای نمایش‌های ژان ویلار به کار برده بود: هنرِ خودآگاهی.

به این ترتیب با توجه به عدم پذیرندگیِ رسانه که در ذات تئاتر نهفته است و خاصیت بسندگی تئاتر از «رسانه فکر یا نهاد کسی بودن»، آن را به هنری خودآگاه مبدل می‌کند. هنری که در دوران کنونی و در قالب‌های بصریِ دیگر، از ذات خود مقداری فاصله خواهد گرفت. مگر آنکه بتوان راهی این‌چنین یافت که خودآگاهی تئاتر فدای پذیرندگی رسانه نشود. تأکید بر «دیدن» و تمایز تئاتر در «حضور» شاید راه‌حل مناسبی برای شناختِ بهتر هنری باشد که سال‌هاست فکر می‌کنیم آن را می‌شناسیم، ولی با حذف بدن‌هایمان در شرایط کنونی، فهمیدیم که حقیقتا تئاتر هنری است که هنوز ماهیتِ آن بر ما پیدا نشده است.

ادامه دارد...

پانوشت‌ها:

۱. در اینجا اشاره‌ای به عالمِ موناد‌ها لازم به نظر می‌رسد. لایبنیتس «Gottfried Wilhelm Leibniz» (۱۶۴۶-۱۷۱۶) معتقد بود که فرد فردِ انسان‌ها دارای جهان‌هایی جداگانه‌اند که به یکدیگر راه ندارند، او از این جهان‌های منفرد با عنوان «موناد» یاد می‌کرد. موناد‌ها همچون اتاقک‌هایی هستند که کلیتِ جهان را می‌سازند ولی پنجره‌ای به یکدیگر ندارند. در پدیدارشناسی، این موناد‌ها به رسمیت شناخته می‌شوند اما درعین‌حال پنجره‌های این اتاقک‌ها به یکدیگر راه می‌یابند و «کلیت بین‌الاذهانی» را می‌سازند. در ایجاد یک اثر هنری و در نقدِ آن، گاهی با چنین رویکردِ موناد‌محوری روبه‌رو هستیم که هنرمند یا مخاطب اثر هنری، آن‌چنان بر خود و اندیشه‌اش پافشاری می‌کند که دیگر راهی به هیچ گفت‌وگویی باز نمی‌شود.

۲. واژه «Medium» اینجا مدنظر است. فرق «Medium» و «Media» در این است که «Media» در ابتدا برای اسم جمعِ «Medium» به کار می‌رفت اما به مرورِ زمان، هویتی مستقل یافت. امروزه در گویش آمریکایی زبان انگلیسی، مدیا به جای مدیوم در حالت مفرد نیز به کار می‌رود. رسانه در اینجا به معنای آن چیزی است که در عین واسطه‌گری فکری سازنده اثر، جهت‌دهنده گونه نمایشی آن نیز هست.

3.Cavell, Stanley and Andrew Klevan (2005) 'What Becomes of Thinking on Film?' In: Film as Philosophy Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell. New York: Palgrave Macmillan. page195.

4. Cavell, Stanley (1979) The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Harvard University Press; Enlarged edition. Page 49.

5. Cavell, Stanley and Andrew Klevan (2005) 'What Becomes of Thinking on Film?' In: Film as Philosophy Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell. New York: Palgrave Macmillan. page198.

6. Acknowledging

7. Blanchot, Maurice (1973) Le pas au-delà. Publisher: Gallimard. page81.

8. (Cavell, Stanley and Andrew Klevan (2005) 'What Becomes of Thinking on Film?' In: Film as Philosophy Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell. New York: Palgrave Macmillan. page 197..) Gaze .9

گالری گردی

درباره نمایشگاه آنلاین آثار ستاره حسینی در گالری ویستا

مسیر رسیدن به مدرنیته از مقصد مهم‌تر است

حسین گنجی
منتقد

● جریان تجسمی ایران سال‌هاست در تکاپوی رسیدن به حرف نو و تحقق هنر مدرن کوشیده است؛ هنری که یکی از مؤلفه‌هایش استفاده از بسترهای نو و انتقال معنای به‌روز به مخاطب امروز و دیگری بهره‌گیری از متریال متنوع به‌عنوان زبان متجدد برای گفتن حرف تازه است. هنری که زیبایی تنها مسئله و دلیل شکل‌گیری آن نیست، بلکه معنایی که منتقل می‌کند، برایش اولویت دارد. هنرمندان ما در این سال‌ها گاهی توانسته‌اند به آن نزدیک شده یا به آن دست پیدا کنند و گاهی آنچنان در خود غلتیده‌اند و به قول معروف آنچنان درگیر تقلید شده‌اند که راه‌رفتن خود را نیز فراموش کرده و به بیراهه رفته‌اند. گاهی در کشاکش مدرن‌شدگی بی‌مایه شده‌اند و گاهی در این تلاش هنربودگی را به‌کل از دست داده‌اند.

اما فارغ از این داوری‌ها و کیفیت مسیری که طی شده و ماحصل و عاقبت تکاپوی ایرانی برای رسیدن به هنر مدرن و زبان جهانی و امروزی، آنچه بیش از هر چیز مهم است و حائز اهمیت، همین تلاش، همین تقلا و جست‌وجو و همین تجربه مستمر و مداوم هنرمند ایرانی است؛ هنرمندی که برای مسائل امروز خود در پی زبان امروزین است و سعی دارد با امکاناتی که جامعه امروزی برای او فراهم کرده است، حرف پنهان و آشکار زمانه خود را بزند.

نمایشگاه آنلاین آثار ستاره حسینی در گالری ویستا که مجموعه‌ای از متریال‌ها و مدیوم‌های متنوع در خلق آنها به کار رفته است، یکی از این تلاش‌هاست.

حسینی با دغدغه‌های انسانی و محیط‌زیستی خود و پرداختن به محتوا در این کانسپت‌ها، با استفاده از نقاشی، حجم، ویدئوآرت، آبرنگ و کلاژ در مدرن‌ترین حالت برگزاری نمایشگاه به صورت آنلاین پرداختی هرچند محدود، ولی ارزشمند داشته است؛ پرداختی که می‌توانست بسط جدی‌تری به خود بگیرد و در جهان خلق خلاقانه‌تر ظاهر شود و در شکل ارائه نیز گالری ویستا بهتر عمل کند. چنین نمایشگاه‌هایی نیازمند پیوست رسانه‌ای و ارائه ضمیمه‌های تشریحی مانند مصاحبه، نشست مجازی و ساخت ویدئو از محتوای کلی نمایشگاه و نحوه شکل‌گیری برخی آثار است.

انسان مدرن در آثار حسینی اندک‌اندک خود را غرق‌شده و در حال انقراض می‌بیند و این از مسیر تخریب طبیعت و زیاده‌خواهی او در حال تحقق است و از این منظر نیز این نمایشگاه در این دوران که کرونا همه ما را به تفکر مجدد در شکل زندگی‌مان وادار کرده است، حائز اهمیت و ارزشمند است. آثار این نمایشگاه ما را به گرداب بیشتری از تفکر درباره شکل زندگی‌مان می‌کشاند و قرنطینه را برای ما محل جدل و تجدیدنظرهای اساسی می‌کند. به همین سبب است که می‌گویم گاهی تلاش‌ها در راستای تحقق هنر مدرن، از ماحصل و تحقق آن مهم‌تر است و به قول معروف مسیر از مقصد مهم‌تر است.