DANTON

بازیگری در غیبت تئاتر

با نگاهی به فیلم «دانتون»

■ دکتر بهزاد قادری

شهاب‌های فضای هنر و ادبیات مثل ملودی‌های سرگشته‌ای هستند که تا مجذوبی نیابند طنازی آغاز نمی‌کنند، نغمه نمی‌شوند، هارمونی نمی‌آفرینند، و عاقبت عقده‌ای نمی‌گشایند. تمثیل زیبایی است این شیدایی حضرت مریم (ع) که کلمه (logos) به صورت شهاب ثاقب در گوش او می‌پیچد. «لقاح مقدس» تنها وقتی عملی می‌شود که جان شیفته‌ای باشد. انتخاب یا حضور و تکرار آثار هنری در مقاطع مختلف تاریخ یک ملت، احساس و ابراز نیاز گفتگوی مداوم، و دیگرگون، با آن آثار را دامن می‌زند.

مدتهاست که سینمای ما منادی شیفتگی و آشوب ـ دو لازمه تغییر ـ شده است. سه دهه پیش سینمای ما مرثیه می‌سرود، «رگبار»، «گاو»، «بستچی»، «غریبه و مه» و اینها به جا بود و متین. مرثیه بیشتر از درون برمی‌خیزد و فریاد سودائی روحیه جمهوریخواهی است. حالا سینمای حماسی ما با اعتماد به نفس بیشتر جستجوگر پیوندهاست و خواهان تغییرات و تبدیلات لازم. منظور از «حماسی» آن سینمایی است که چهار دیواری را درنوردیده، بیرون اردو زده، و «شدن» را ملاک می‌داند. روزگاری «سلطان صاحبقران»، نرم و متین، تاریخ را مصرف می‌کرد، امروز «میرزا کوچک‌خان»، کار تقوایی، تاریخ را روایت نه که مختل می‌کند. نمونه دیگر این سینمای حماسی «هامون» و بعد «سارا» است. آثار خارجی هم یا مستقیماً، و یا با «نگاهی» بر ما فرود آمده‌اند: جامعه ما در تب تحول می‌سوزد و این فیلمها همه گواه این ادعایند. همه اینها پذیرفته‌اند که نبض روزگار حرکت است که، بر این قرار روزگار را اگر بپذیریم ـ نپذیرفتنش همان و محو شدن همان ـ لازمه‌اش تغییر است، نیازش حضور ذهن است، تا خوب بچرخیم، ضرورتش پوست انداختن است تا آنچه دیروز، نه، دمی پیش، محافظم بود، حالا تنم را از هوای تازه محروم نکند. این پرواضح است، زدن به دل تناقضات فردی و اجتماعی را می‌طلبد، نه برای ویران کردنشان، چرا که می‌خواهیم ببالیم، بلکه به قصد غربت، که بالندگی مستقیماً به کشف این تناقضات وابسته است. اهمیت فیلم «دانتون» بدین خاطر است. پیش از آنکه «دانتون» تجزیه و تحلیل تاریخ انقلاب فرانسه باشد، تأکیدی است بر نیاز پوست‌اندازی با تأکید بر این تناقضات.

کشف هر تناقضی انفجار است. هر اثر هنری که، با دنیای استعاراتش، ما را به دریای تناقضات بکشاند؛ در درون ما دینامیتی کار می‌گذارد که چاشنی‌اش را باید در عذاب لازم و ویرانگر خلوتهایمان فعال کنیم. خلوتهایی که ظرفیت بالقوه‌ای باشد برای «کلمه» (logos) که بر ما بتابد. آنوقت: «این نه منم، نه من منم» که در قالب فردش باشد؛ یا «فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم» که خطابش به جمع باشد. و اینهمه را حذف نه که احیاء پارادکس (Para - doxe)، یعنی منطق «دگر منطقی» ایجاد میکند. فیلم «دانتون» کنکاشی است پیرامون مشکلات ناشی از عدم حضور فرصت دگراندیشی.

جالب اینکه ما در گذشته در برانگیختن تناقض در نقش بزند. بعدها، این تناقضات هستی آتش به جان ملویل انداخت. او با جرقه‌ای از آن ـ که هم با آن توتون چپقش را چاق کرد، و به فاصله کشیدن آن ـ نظاره‌گر سقوط ناخدای تک منطقی‌اش در موبی‌دیک شد و دید که او به شیوه جدلی اندیشه الهام‌بخش پرده‌ایم. حافظ و مولانا را می‌گویم. هگل با گوشه‌چشمی به چنین شیوه تفکر، پایان فلسفه جزمی ـ نه کل فلسفه را ـ اعلام کرد. گوته شکوه هنر را در آن دید که بتواند انسان «دودید» را بر پرده خیال ورطه نابودی کشیده شد. این ناخدای جزمی که یک پایش ـ همچون استدلالیون مولانا ـ چوبی است و با لجاجت و بدعنقی فکر می‌کرد تفوق بر نهنگ سفید ـ پارادوکس هستی ـ به معنای غلبه بر معضلات هستی است، غافل از آنکه ایمان به چنین هستی‌ای سرتعظیم فرود آوردن در برابر آئین منسوخ سنگوارگی است. فیلم «دانتون» فقط ظاهراً تاریخ انقلاب فرانسه را یدک می‌کشد؛ واقع امر، انگار مواجههٔ سنگوارگی ـ تک زبان بودن روبسپیر است ـ است با امکان ایجاد فضایی که در آن منطق چند زبانی فرصت اظهار وجود داشته باشد. فیلم نمی‌تواند دست نخورده باقی بماند چرا که افق انتظارات ما افق تاریخی فیلم را هضم یا تبدیل می‌کند و همین فرآیند در تاریخ زمینه فیلم نوعی اختلال پیش می‌آورد چرا که فیلم ناگزیر است، حسب‌الامر افق انتظارات ما، تاریخ معاصر با تاریخ عینی مخاطب خود برپا کند.

اگر به مشغله‌های فرهنگی خود از اواخر دهه شصت دقت کنیم، متوجه می‌شویم از مباحث فرهنگی داغ ما یکی از همین رویارویی بین منطق تک‌زبانی و دگراندیشی بوده است. نزول «دانتون» بر ما در این مقطع به دلیل دامن زدن به ابعاد چنین رویارویی‌ای می‌تواند باشد. در اینجا به نمونه‌ای از این رویارویی اشاره می‌شود. پنج شش سال پیش پنجشنبه بعدازظهری رادیو خودش را سرگرم می‌کرد! و از هر دری سخن می‌گفت. رسید به اینجا که فلان شاعر معاصر گفته که فلان شاعر عهد کهن بهمان است. بعد، رادیو، از بزرگی (لابد خبره ادبیات کهن!) نقل می‌کرد که اگر همین فلان (شاعر معاصر) توانست چند خط شعر آن شاعر کهن را صحیح بخواند! دست بر قضا قبلاً شاعر معاصر مغضوب اشعار مولانا را، جایی، چنان خوانده است که حتماً به نظر این «بزرگ» غلط است! غافل از اینکه ـ سوای انگ بی‌سوادی که معمولاً هنگام مواجه با غلط خواندن به دیگران می‌زنیم ـ اندیشیدن جدلی نیز می‌تواند مسبب غلط خوانی‌های ناخوشایند در نزد اصحاب مدرسه باشد. به عبارتی، آنچه سبب بی‌حوصلگی آن منقد نسبت به شاعر معاصر شده است حذف احتمال بروز تناقض در اندیشه است.

در باب رشد تناقضات و تأثیر آن بر شناخت خویش مثالی می‌آوریم. اگر شخصی از خود بپرسد «چکاره‌ام؟» و پاسخ این باشد که مثلاً «معلمم»، زوال غم‌انگیز او آغاز شده است. نشانه‌اش هم چرت زدن مستمعین در کلاسهای اوست. اما اگر همین فرد بگوید «بازیگری هستم در نقاب معلم» یا «معلمی هستم با ظاهر بازیگر» قطعیتی را به تاب انداخته است. چنان قطعیتی با چنین سوالاتی موج برمی‌دارد: آیا معلمی او جدا از حرکات، صدا، قدرت اعمال نفوذ، و جنسیت اوست؟ پس اگر چنین باشد «دانستن» و «متقاعد کردن» چقدر به این امور بستگی دارد؟ اگر ایندو تفکیک‌ناپذیرند آیا این فرد در نقش معلمی غم دانسته‌هایش را می‌خورد و یا چون به این قوا مجهز است می‌داند که به هر جهت «متقاعد کننده» به نظر خواهد آمد؟ پس آیا او چیزی می‌داند که از آن دفاع کند یا صرفاً از بازیگری‌اش به عنوان سپری برای ندانسته‌هایش استفاده می‌کند؟ اصولاً اگر بازیگری را هم بپذیرد، با نحوه ارائه دانسته‌هایش چطور کنار خواهد آمد؟ می‌شود، آیا، یکی را به نفع دیگری تعطیل کند؟

تعطیل هر یک به نفع دیگری استبداد است. تلفیق آنها استطکاک. فردی که این سوالات را مطرح نکند مضحک است و آنکه دل به دریای این تناقضات بزند تراژیک. استبداد رای یعنی در یک نقش ماندن، استطکاک‌آرا یعنی جا عوض کردن در نقشها. در حالت اول این فرد فقط خودش را می‌بیند، در حالت دوم جایش را با مستمعش عوض می‌کند. این یعنی استطکاک. معلم شق اول فکر می‌کند که فقط اوست که تعلیم می‌دهد، شق دومش می‌داند که حقیقتاً چیزی برای آموزش ندارد: محیطی و فرصتی فراهم آمده است برای برخورد اندیشه‌های و فوران سؤالهای بی‌پایان، همین و بس!

از فیلم «دانتون» بگویم. یعنی از بحثی که پیرامون فیلم در «سیما» درگرفت. صحبت در حول و حوش این فیل چنان بود که بیننده مدام پایش روی پوست موز می‌لغزید. سرودست و گردن شکسته‌های حاصل از این سرخوردن را هم باید در میان آن مخاطبانی یافت که پس از شنیدن آن سخنان باورشان شده باشد که این فیلم روایت انقلاب فرانسه بود. و یا اینکه بخواهند بدانند تا چه حد این روایت تاریخ مطابق اصل بود و یا اموری از این دست... این فیلم حرفهای دیگری هم دارد، از آن جمله رویارویی دو شیوه تفکر: یکی برخاسته از شور ناشی از برانگیختن تناقضات و دیگری ملهم از تلاش برای تحکیم تک‌زبانی.

هر فیلمی، هر تئاتری ـ مستندش هم ـ اگر بخواهد تاریخ را بازگو کند نه هنر است و نه تاریخ. پس شاید بپرسند چرا این فیلم با این سخن تمام می‌شود که مدتی بعد خود روبسپیر هم به گیوتین سپرده شد؟ (به زمان گذشته این جمله توجه کنید تا بعد). پاسخ اینکه اگر چنین سخنی در فیلمی یا تئاتری گفته شود به همان اندازه زیبا و ارزشمند است که «پایین رفتیم دوغ بود، بالا رفتیم ماست بود، قصه ما راست بود. و کاملاً مختاریم که جای «دوغ» و «ماست» را عوض کنیم تا آن وقت «قصه ما دروغ بود» راست از کار درآید. و یا به همان زیبایی «قصه ما به سر رسید، کلاغه به خونش نرسید.» واقع امر اینکه اینها به نفس قصه ربطی ندارد. گفتن این که «مدتی بعد خود روبسپیر هم به گیوتین سپرده شد» فقط شوکی وارد می‌کند تا تبدیل زمان از گذشته به حال سریعتر صورت پذیرد. گفتیم هر فیلمی یا تئاتری که تاریخ را به قصد بازگویی آن به میان آورد، اگر واقعاً به جزئیات بپردازد شوخی و بازی سبکی است که به مقام هنر صعود نمی‌کند. در این حالت بازی هنرمندانهٔ هنرمند نیز دردی را دوا نمی‌کند. در باب «بازی» به معنای هنری آن هم باید مطلبی سوای این بحث پیش کشید، اینجا همینقدر بگویم که منظور از «شوخی و بازی سبک» چیزی است که شور تضاد یا تناقضی را در آدمی زنده نکند. و نیز بریده بگویم که «بازی» در عالم هنر، عموماً، و در عالم تئاتر، خصوصاً به حالتی اطلاق می‌شود که در آن ذهن در نظام ارتباطی‌اش بین حواس، ادراکات، عقل، و قوه خلاقه تغییر ایجاد کند. حاصل این فرآیند آنکه لب جمالشناختی ماده خاکستری (مغز) لب منطق یک به یکی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. اگر تاکنون عقل بین حواس و فهم ارتباط برقرار می‌کرد، حالا خودش باید شاهد «بازی» قوه خلاقه و (Imagination) و فهم باشد. درست مثل اینکه در محلی چراغ اضطراری نصب کرده باشند. همینکه برق شبکه قطع شود، چراغ اضطراری روشن می‌شود. و یقین دیده‌اید در نوری که کم‌کمک رو به تاریکی می‌رود، اشیاء هیأت و هیبت دیگری پیدا می‌کنند، حتی آدمها کمکی لوده‌بازی‌شان گل می‌کند، کلام سکندری می‌رود، بریده می‌آید؛ انگار این فضای جدید بیشتر از منطق رویا و خواب پیروی کند و ارتباطش عمدتاً با ضمیر ناخودآگاه باشد. البته حضور این حالت خبر از بی‌منطقی نمی‌دهد، منطق دیگری حاکم می‌شود. به عبارتی، اگر مثلاً عمو زنجیرباف در عرف چنین و چنان آمده است، حالا بازیگوشی اقتضاء می‌کند که «عموزنجیر بافو پالون بزنن، وارد میدونش کنن، به جانی که شنگولش کنن، سکه یه پولش کنن» پس اگر پایان فیلم «دانتون» بگوید، مدتی بعد، خود روبسپیر به گیوتین سپرده شد، «در

ذهن ما این جمله باید خودبه خود تبدیل شود» خود روبسپیر[ها] هم [دارند] اسیر گیوتین می‌شوند. «یعنی قوه خلاقه ما فوراً «گذشته» را به «حال» و «آینده» تبدیل می‌کند و این یعنی «بازی».

مراد اینکه هر مطلبی بر صحنه تئاتر، با تاریخ و حقیقت ارتباط پیدا می‌کند، اما تاریخ اگر بخواهد بر صحنه عرض اندام کند از هم می‌پاشد. متقابلاً، اگر عینیت‌ها بخواهند فضا را با صحنه تئاتر اشتباه کنند، از محتوا تهی می‌شوند. در باب قسمت دوم هنگام بحث پیرامون «دانتون» بیشتر خواهد آمد. اما اینرا بیشتر توضیح بدهم که هر تئاتری، هر چند هم که از تاریخ روگردان باشد، باز هم تاریخی مختص خویش خلق می‌کند. در انتظار گودو نمونه‌اش. بکت تا انتزاعی‌ترین برشهای ممکن در چهره‌پردازی پیش می‌رود، اما نمی‌تواند تاریخ را انکار کند، چه رسد به محو نمودنش. بگذار ولادیمیر و استراگون روزهای هفته را قاطی کنند، امروز را از دیروز یا صد سال پیش باز نشناسند. اما عاقبت پرده دوم که تکرار اولی است، خود زمانی را می‌سازد. هر دو بازیگر مشغله‌های مذهبی ـ مسیحی ـ عبری دارند، انجیل را نقد می‌کنند؛ پس ساختار هلنی یا اسلامی مذهب را تداعی نمی‌کنند بلکه در محدوده زمانی و ذهنی آن دو مذهب چرخی می‌خورند. اصولاً این نمایشنامه با زبانی جاری می‌شود که زبان نقاد و خرده‌گیر است، که نوک پیکانش متوجه فلسفه روشنگری، یعنی نقاد فلاسفه عقلی قرون هفده و هیجده اروپاست. یعنی می‌کوشد منطقی دیگرگون را به جان آن نظام و منطق اندازد. گذشته از اینها، این متن از خود تاریخی می‌سازد که از عصر کوانتوم خبر می‌دهد نه از عهدی که ماده و ثقل بر آن سنگینی می‌کرد؛ این اثر از روزگاری خبر می‌دهد که شیطنت‌های ولادیمیر و استراگون شبیه بازیگوشی‌های الکترون آخرین مدار اتم است. فیزیک کوانتومی عالم را «صحنه»‌ای می‌بیند که بازیگران آن بر خط مستقیم پیرنگهای نیوتونی حرکت نمی‌کنند، بلکه حرکاتشان شبیه حرکات الله‌کلنگی ولادیمیر و استراگون است. این مختصر را بدان جهت آوردم که تئاتر محض نیز ـ اگر چنین صیغه‌ای جاری باشد ـ تاریخ ساز است چه رسد به سایر تئاترها. اما چرا نمایش تاریخی نمی‌تواند با تاریخ بماند؟ چرا تاریخ در آن از هم می‌پاشد؟ دلیل ساده‌اش اینکه در هر متن هنری اگر تاریخ عصا قورت داده، از خود مطمئن، و از خود راضی باشد به کار هنرمند یا نمایشنامه‌نویس نمی‌آید. از خودراضی بودن تاریخ می‌خواهد به نمایشنامه‌نویس حکم کند که با همان جریان برق شبکه کار کند؛ تئاتر، ولی، چراغ اضطراری است. چراغ اضطراری هم جایی نصب می‌شود که بیشترین فایده را داشته باشد: بر بعضی جاها بیشتر نور می‌افشاند، بعضی نکات، از سر ضرورت، به سایه روشنی باید اکتفا کنند، و امری هم لاجرم باید در تاریکی بمانند. تاریخ با «جبرش» به سراغ نمایشنامه‌نویس می‌آید، نمایشنامه‌نویس با «اختیار» و «انتخاب» جبر تاریخ را می‌تاراند. تاریخ را، پس، بر صحنه چنان ترسیم نمی‌کنیم که مثلاً «ناصرالدین شاه بالکل» سیاه باشد، امیرکبیر هم طفل معصومی که از «سفیدی» در میان بخار حمام فین به معراج برسد. تاریخ در گوشمان خوانده که «میرزا» را سر بریدند؛ اما هنرمند می‌تواند از این جبر بگریزد، قصه را از میان کار رها کند، و بگذارد انقلابیون اسلحه‌ها را زیر خاک پنهان کنند و، آوازخوان، در زمان پیش روند: کاری که تاریخ نمی‌کند.

می‌توان پرسید، «پس تئاتر و سینما تاریخ را قلب می‌کنند؟» خود این سوال قلب مسئله است. هر مقطع زمان شامل حوادثی است. این حوادث راوی یا راویانی داشته است. هر یک با مقتضیات روحی، فلسفی، و سیاسی خودش آن وقایع را روایت کرده است؛ روح آن حوادث، اما، دست نیافتنی است. مورخ هیچگاه روح تاریخ را مجسم نمی‌کند، سهل است روایتش قلب روح تاریخ است. هنرمند، بدین لحاظ، در جریان قلب نمودن تاریخ که توسط مورخ صورت گرفته، اختلال ایجاد می‌کند. بسیار گفته‌اند که تاریخ حرکتی یکنواخت و خطی دارد و در آن حوادث تکرار می‌شوند. تاریخ نه حرکتی یکنواخت دارد، و نه خطی است و نه تکرار می‌شود. تاریخ گردبادی حلزونی است که با گسترش آگاهی و وجدان فردی و اجتماعی، امکان «تکرار» در آن وجود ندارد، تغییر، اما، ذات و ضرورت آن است.

گفتیم هنرمند در جریان قلب نمودن تاریخ اختلال ایجاد می‌کند. اگر یک روایت تاریخی حاکم باشد، انگار یک «صدا» وجود دارد، اما اگر چند روایت پدید آید، طبیعتاً چند «صدا» هم شکل می‌گیرد. این حرکتی است به سمت روح تاریخ که همان صحنه رویارویی، اغتشاش، کمال و زوال، رنج، و از همه مهمتر آشوب باشد. هنرمند با «انتخاب» مجدد حوادث شور و آزادی را القا می‌کند: آزادی و شوری که برای هنرمند از نفس عمل «انتخاب» و «بازسازی» تاریخ برمی‌خیزد.

سؤال دیگری که جلوه می‌کند اینست که آیا نمایش تاریخی خودش بیانگر این نیست که تاریخ تکرار می‌شود؟ همینجاست که می‌توان به دفاع از هنرمندی که نمایش تاریخی می‌نویسد برخاست. معمولاً کسی را که از تاریخ در سینما یا تئاتر استفاده می‌کند به تنبلی متهم می‌کنند. بدین مفهوم که چنین هنرمندی از پیرنگ حاضر و آماده‌ای بهره می‌برد و به قوه خلاقه‌اش متوسل نمی‌شود.

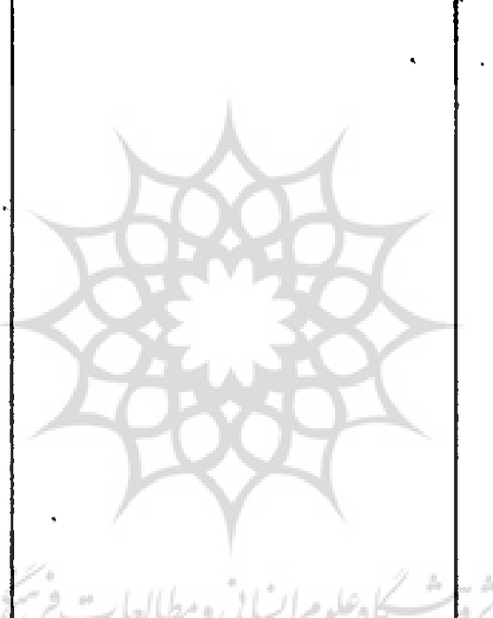
اما هنرمندی که از تاریخ استفاده می‌کند می‌تواند به کسی تشبیه شود که به تکرار تاریخ اعتقاد ندارد و دلیل «بازسازی» او هم آنست که تاریخ را محو کند و با ایجاد حس تاریخی، گذشته را به حال تبدیل کند. «حس تاریخی» نیز وقتی ایجاد می‌شود که با اخلالگری در تاریخ روح تنش و اغتشاش جای چهره‌ها و حوادث تاریخی را بگیرد و یا در آنها «اما» ایجاد کند و یقین تاریخی را به زیر بکشد. می‌بینید که یکی از بهترین مفاهیم «بازی» هنگامی روشن می‌شود که تئاتر تاریخی را بر صحنه می‌آوریم تا اینبار با بازسازی آن، بر آنچه خارج از اراده و قدرت ما بوده است، تسلط پیدا کنیم.

یکی از زیباترین نمونه‌های این اخلالگری در تاریخ در خود انمایشنامه گئورگ بوخنر (۱۸۳۷ ـ ۱۸۱۳)، مرگ دانتون (۱۸۳۵)، صورت می‌گیرد. آنهم بوخنری که دیوانه‌وار دیالوگهای دانتون و روبسپیر را بر مبنای آنچه در تاریخ ضبط شده است فراهم آورد. اما اخلالگری، یا بازیگوشی او، درست در همان صحنه اول نمایش جلوه می‌کند. اهمیت این صحنه آنقدر هست که به جای پرداختن به فیلم «دانتون» که فرسنگها با متن بوخنر فاصله دارد ـ به این صحنه دقیق شویم. در این صحنه، بر گرد میز قمار، چند نفر از نمایندگان مجلس ملی با چند زن شوخ چشم دیده می‌شوند. در گوشه‌ای دانتن سر در دامن همسرش دارد و ناظر قمار توام با مغازله قماربازان است. دانتون از همسرش می‌خواهد یکی از آن زنان را بپاید، زنی که هر چند «دل» به شوهرش داده [برگِ] «خشت»* را به مرد طرف بازی‌اش می‌دهد و بعد ادامه می‌دهد که زنان چنان می‌کنند که مردان به دروغ دل ببازند. همسر دانتون از شوهرش می‌پرسد مگر خودش به او ایمان ندارد و دانتون می‌گوید در معنای متعارف آری، اما فوراً در این معنی شک می‌آورد و می‌گوید، «همدیگر را بشناسیم؟! باید کاسه سرمان را متلاشی کنیم و افکارمان را از تاروپود مغزمان بیرون بکشیم.

می‌بینید که بوخنر نمایشنامه را با گفتگوی‌های روبسپیر یا دانتون آغاز نمی‌کند، بلکه با صحنه‌ای به ظاهر پلشت اما دراماتیک. «بازی» او با کلماتی مثل «دروغ»، «ایمان داشتن»، «داشتن» جان می‌گیرد. انگار همه اینها به سوی باورهای تاریخی نشانه می‌روند. در واقع اگر به حرف دانتون راجع به «شناختن» دقت کنیم، متوجه ظرافت این صحنه می‌شویم. انگار او با اشاره به متلاشی کردن کاسه سر از استعاره‌ای استفاده می‌کند که تداعی‌گر تاریخ نقش یافته در اذهان ماست. تاریخ آنهم برای بوخنر وفادار به دیالوگهای دانتون و روبسپیر چندان ارزشی ندارد. روح آن، چرا، روح تاریخ در این صحنه با رقص زبان جان می‌گیرد و آن عبارت است از تنشی که در «قمار» نهفته است و آن زلزله‌ای که با «شناختن ـ نشناختن» «ایمان داشتن ـ باور نداشتن»، «وفاداری ـ خودفروشی» و نهایتاً با بحث دانتون راجع به «مرگ»، در همین صحنه در ذهن تماشاگر به وقوع می‌پیوندد.

بوخنر این نمایشنامه را در سال ۱۸۳۵ نوشت. چهل و شش سال پس از انقلاب فرانسه. او از اولین کسانی است که پای انقلاب فرانسه را به تئاتر کشاند. البته در سال ۱۷۹۴، یعنی پنج سال پس از انقلاب، و دقیقاً در «دوره وحشت»، کولریج (۱۸۳۴ ـ ۱۷۷۲) و ساوثی نمایشنامه سقوط روبسپیر را نوشته بودند. پس از بوخنر، این موضوع مداوماً الهام‌بخش هنرمندان بوده است. یکی از اینها همین فیلم «دانتون» است.

فیلمی که شاهدش بودیم فقط قبای انقلاب فرانسه را بر



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تن دارد، با طنش نگاهی است به مرز میان بازیگران تئاتر و دنیای خارج از تئاتر. انقلاب فرانسه اشتیاق تئاتر را در مردم نکشت، آنرا سیراب کرد. در پاریس چه کسی حوصله رفتن به تئاتر به معانی متعارفش را داشت؟ کدام تئاتر می‌توانست با صحنه‌های زندگی روزمره، که حالا سرشار از تحول و درام بود، برابری کند؟ رهبران انقلاب فرانسه رفته‌رفته به دام افتاده بودند، دام منظر نمایش که بازیگرانش خودشان بودند. اینان به بازیگری معتاد شدند. مرز میان تئاتر و زندگی از میان رفته بود. معمولاً نقاشان تازه‌کار برای نسخه‌برداری از آثار هنری به موزه‌ها می‌روند، اما در انقلاب فرانسه زندگی روزمره انباشته بود از آثار هنری بدیع! در این فیلم نیز دیدیم که به هنگام زدن دانتون، هنرمند نقاشی مشغول طرح زدن بود، طراحی بر مبنای نمایشها و بازیگری‌های پی در پی.

به روبسپیر فیلم نگاه کنید. او در منزل و در کنار همسرش به مرده‌ای می‌ماند. اما همین آدم بی‌روح وقتی وارد محیط سیاسی می‌شود، به ماشین سرد و بی‌روح اما متحرکی بدل می‌شود. او از معرکه گیری با تنها نقشش لذت می‌برد. مشکل او آنست که فکر می‌کند نقشش برگشت‌ناپذیر است. او کسی نیست که بتواند بر صحنه زندگی به احتمال تغییر نقش فکر کند. چنین آدمی نقشش را که در خطر می‌بیند عجولانه تصمیم می‌گیرد. حرکتی دفاعی برای دفاع از نقش. (به تئاتر، اما، اگر نگاه کنید بازیگر این را باید از بدیهیات بداند که نقشش همیشگی نیست.) دانتون هم از او بدتر. او حتی در لحظه مرگ تقاضا می‌کند که سر بریده‌اش را به مردم نشان دهند. دانتون حتی پس از مرگ، خودش را بر صحنه می‌کشد!

جنبش «پابرهنه‌ها»ی انقلاب (Sans - culottes) که دانتون هم حامی آن بود تئاتری را پایه گذاری کرد که زبان عامیانه را بکار می‌برد و مقامات پادشاهی را به مسخره می‌گرفت. روبسپیر گروهی را مأمور کرد تا در این مورد تحقیق کنند و راه چاره‌ای بیندیشند. آخر نجبای درباره لوئی شانزدهم در محافل خود به انقلاب و تئاترش می‌خندیدند. گروه تحقیقاتی روبسپیر به این نتیجه رسید که باید تئاتری ایجاد کرد که آثار کلاسیک گذشته را با زبان و مکش مرگ مای موردنظر او بر صحنه بیاورند. روبسپیر برای این کار بودجه خاصی هم مشخص کرد. چرا؟ در این کار او هم خودبینی او را می‌بینیم. او تئاتری می‌خواست که نقش او را مدام و پابرجا نشان دهد. نقش سخنوری. جنبش «پابرهنه‌ها» با آن تئاتر و آن زبان، نقش روبسپیر را با آن لفاظی‌های مرسوم در میان سخنوران جزم اندیش به خطر می‌انداخت.

در این فیلم به نظر می‌رسد دانتون از نقش خودش گریزان است. اما فیلم چنان به او جان می‌دهد که او نیز در این نقش می‌ماند: یعنی نقش از نقش گریختن. دانتون در این نقش چنان عمل می‌کند که دمل روبسپیر را پروراند و در عوض، از خودش شهیدی بسازد. او آنقدر بر این نقش پای می‌فشارد تا روبسپیر را خلع سلاح کند. دانتون در نقشش سرسخت‌تر از روبسپیر است. او شهید به معنای واقعی کلمه نیست، می‌داند که فقط مرگ او را از این نقش می‌رهاند، عملی نهیلیستی و بی‌هدف. به صحنه‌آرایی‌اش جهت رویارویی با روبسپیر توجه کنید. واقعاً شبیه بازیگر تئاتر عمل می‌کند. روبسپیر فریب بازی «نقش گریزی» او را می‌خورد. براین او نفس عمل فاصله گیری از نقش خطرناکترین از دانتون روگردان از اوست. (اینهم عمل ضد تئاتری که مترادف با از خود بیگانگی است.)

روبسپیر به مجلس به عنوان تماشاگر تئاتر نگاه می‌کند و لاجرم خودش را در نقش بازیگر می‌بیند. بازیگر نقش «سقراط» با آن بلاشت و فصاحت خاص خودش. این «سقراط» عوضی وقتی که کم می‌آورد روی پنجه پا بلند می‌شود تا بیشتر تئاتری جلوه کند. (آن تئاتری که فاتحه‌اش را در اواخر قرن هیجده خواندند و برخی هم بعدها در آن نقش داشت). متقابلاً دانتون جلسه دادگاه را به تئاتر تبدیل

می‌کند و دیگران را تقریباً در سکوتی تمام می‌گذارد و نقش مرگ دوستی خود را به دیگر همراهان خود نیز تعمیم می‌دهد. برای هر کدام از اینها، خانه جایی نیست که آن نقش قدیمی را کنار بگذارند و دمی آرام بگیرند. خانه به محیطی برای تمرکز جهت حرکت بعدی بدل شده است. انگار در رختکن تئاتر دمی می‌آرامند تا مجدداً بر صحنه فرا خوانده شوند. هر دو را مقایسه کنید با «کامیل دمولن» روزنامه‌نگار و شاعر، به قیافه آرام او در خانه‌اش و فضای توام با صداقت و عشق میان او و همسرش توجه کنید. اما اینهم فقط یک طرف قضیه است.

دمولن شاعر، قربانی این نقش بازی‌ها می‌شود. او درگیرودار این معرکه به هر سو برود، از حیث استعاری یا عینی به کام مرگ می‌رود. مشکل او که هنرمند است پیچیدگی خاصی دارد. او سرش را به خاطر این اشتباه می‌بازد که میان بازیگری و نقش گریزی دروغین، دومی را ارجح می‌داند، چون فکر می‌کند این از جانب دانتون حرکتی اصیل است. در سر به قفس زدن‌های اوست که متوجه متلاشی شدن قوه خلاقه می‌شویم، قوه‌ای که اسیر چنگال این بازیگری‌ها شده است.

دمولن می‌داند که زندگی سیلاب است و ماندن غیرممکن، اما فقط در عالم نظر. عملاً، اما، قدرت تشخیص را انگار از کف داده است. یکی از طرفداران دانتون در مجلس ملی رنگ می‌بازد و جان خودش را می‌خرد، حتی او نسبت به دمولن ارجح است، او به بازیگری آنان دقت می‌کند و در حقیقی بودن موقعیت شک می‌کند. کامیل دمولن روشنفکر، اما، غصه این قصه است. او ذیر متوجه می‌شود که بازیگران از یک قماشند.

پیام فیلم، البته اگر به دنبال چنین چیزی باشیم، هرچه باشد، هیأت فیلم خودش حرفی دارد. فیلم از حرکات سینمایی می‌گریزد و بیشتر با شگردهای تئاتری کار می‌کند. نفس این عمل فیلم را در موقعیت دفاع از تئاتر قرار می‌دهد. دفاع هم نگوییم بهتر، مسئله رابطه بین تئاتر و زندگی را مطرح می‌کند. در تئاتر نجابتی هست که در چنان بازیگری‌هایی نیست. تاثیر بالینی تئاتر بر مخاطب هرچه باشد، اینرا نمی‌توان انکار نمود که تاثیر مستقیم آن بر بازیگرانش است. هیچ کارگردانی نمی‌تواند بپذیرد که بازیگرش کاملاً محو نقشش شود. حتی در حال اجرا نیز بازیگر باید با فاصله‌ای مطمئن از نقشش بازی کند. این خودش نوعی آدم‌سازی است. بازیگر هم خودش است و هم بازیگر نقش و هم ناظر بر نقشی که بازی می‌کند. اما از همه مهمتر همین بازی نقش و در عین حال انزجار از آن است. انزجاری که چون با قضاوت توأم است، دست کم برای بازیگر، تناقضات را آشکار می‌کند.

دانتون و روبسپیر زندگی را با تئاتر یکی تصور می‌کنند، اما نمی‌توانند بفهمند که بازیگری آنها عین مرگ است چرا که آنها در این نقش از خود بیگانه می‌شوند. ایندو متوجه نیستند که هر چیزی بر صحنه تئاتر و هر بازیگری در آن عرصه، نقابی را پس می‌زند و جویا و گویای تناقضی است راهگشای حقیقتی. بازیگری آنها، اما می‌کوشد تناقضات را بپوشاند. هر حرکت نمایشی در زندگی واقعی به «نگاتیف» آن بدل می‌شود. نقشها در تئاتر سرنوشت آدمی نیستند. اما در زندگی عادی چرا، آخر اعتیاد به آن مصادف با مرگ است.

امروزه تئاتر در وادی کاربر روی بازیگر، دامنه کار را چنان وسعت داده است که حتی در یک نمایش، یک نفر چند نقش را بازی می‌کند. گاه حتی برای آزار دادن خاطر امن. تماشاگر و نیز برای تقویت ذهن او، جنسیتهای مختلف را وامی‌دارند که نقش جنس مخالف را ایفا کند، نژاد سیاه جای موبور را بگیرد و ... همانطور که گفتم اصل مهم در تئاتر تغییر است و صور تئاتری جزء لایتغیر ماهیت آن، فیلم «دانتون» با عنایت به مباحث مطرح شده تئاتر را مبنای کار خود قرار می‌دهد تا بگوید ممکن است انقلاب فرانسه دکان تئاتر و درام آن را تخته کرده باشد. اما بازیگری غیردراماتیکی رهبران آن دکان انقلاب را تخته کرد.

«دانتون» قصه مرگ دانتون یا روبسپیر نیست. پایان فیلم زخم گشاده‌ایست نه جسدی آماده دفن (اینهم نمونه دیگر اخلال‌گری کارگردان). فراموش نکنیم که فیلم ما را با چهره دو کودک در پایان راه مواجه می‌سازد. یکی فرزند کامیل دمولن، دیگری پسرکی که در مقابل روبسپیر می‌ایستد و آن‌چه را که حفظ کرده برای روبسپیر قرقره می‌کند. فاصله سنی ایندو، اگر اشتباه نکنم، حدود شش سالی هست. کودک کامیل تداعی‌گر طراوت ذهنی رو به رشد است که روی دست ما می‌ماند. آن سو، دست پرورده روبسپیر است که حفظیات انگار دارد نور رستگاری را از جیبش می‌زداید.

این خطی است که از عهد رمانتیسم تاکنون ادامه داشته است. منظورم جدال با عصر روشنفکری است. کودک بزرگتر، کاریکاتور آموزش شاق عقلیون عصر روشنگری است، موجودی مضحک، آدمی عقل زده، نسخه خنده‌آور رنه دکارت. روبسپیر، غول وحشت، طرفدار عقل است و عقلانی اندیشیدن. او همین را به کودک دیکته می‌کند. روبسپیر در این فیلم تصویر دق رنه دکارت است. او مدام در حال سبک و سنگین کردن و نیز توجیه نمودن امور است. در جلساتی که او با گروهش دارد، فیلم هرگز تصویری طبیعی نمی‌دهد. به حرکات سر، دست، مخصوصاً انگشتان دقت کنید. همه حالتی خرچنگی یا متشنج دارند، شبیه حرکت سلولهای سرطانی در فیلمهای آموزشی. کارگردان این فیلم با توسل به این شگرد از چهره روبسپیر تاریخی غول وحشتزای عقل یک پا را می‌سازد. پس حضور این دو کودک دو امکان را مطرح می‌کنند. از یک سو قوهٔ خلاقه‌ای که به زوال تهدید می‌شود (فرزند دمولن) و از سوی دیگر قوه مصنوعی که دارد شکل می‌گیرد. (کودک ۷ ـ ۶ ساله روبسپیر) این دو کودک در میان ما رها می‌شوند. معصومیتی خام و خطرناک و، منقابلاً، عقلی خودمدار که آدم مصنوعی عصر خودمان را تداعی می‌کند.

ورود چنین آثاری بر قومی یا گروهی، قبلاً گفتیم، ضرورت تغییر تأکید می‌کند. اگر همه ما موسیقی می‌نوازیم و مدام نیز، ناراضی از کار، با خود می‌گوییم، «چقدر ملودی! چرا نمی‌توانم نغمه‌ای هارمونیک سازکنم؟» پاسخ آنرا نیز باید در همین زخم گشاده بیابیم. شاید عقل خودمدار، آن کودک معصوم را بلعیده باشد.

۷۴/۹/۱۲

* ورق خشت در دست این زن معنای شهوانی دارد و بیانگر بی‌وفایی اوست.