معجزه فراموش‌شده‌ای به نام تئاتر در ایران

صمد چینی‌فروشان

عکس: ایرنا

تا پیش از پیدایش فلسفه، هنرها، چیزی جز واکنش «زیبایی‌شناختی» غریزی انسان نسبت به رویدادهای محدود اما حیاتی پیرامونی نبودند. در این دوران، هنرهای غریزی در اجتماعی‌ترین پدیدارهای خود نیز رسالتی جز کاستن از ترس‌ها و ارضای نیازهای طبیعی انسان نداشتند. با آغاز روند توصیف جهان بیرونی به روش عقلانی از سوی فلاسفه طبیعی و شکل‌گیری انسان خودآگاه در یونان باستان، هنرها وارد مرحله تازه‌ای می‌شوند. اگر هنرهای غریزی فقط به مهم‌ترین نیاز حیات جانوری انسان یعنی بقا و ارضای شهوات غریزی او پاسخ می‌دادند، در عصر خودآگاهی، هنرها به تجزیه و تحلیل واقعیت‌های بیرونی و نقش تعادل‌بخش یا ویرانگر انسان در آن پرداختند.

با پیدایش فلسفه و رشد خودآگاهی انسان، اولین پدیده هنری فرهنگ‌سازی که در جامعه انسانی ظهور کرد و پابه‌پای فلسفه به نقد افکار و رفتار فردی و اجتماعی انسان پرداخت، تئاتر بود که با استفاده بهینه از همه دستاوردهای هنرهای غریزی پیشین، کوشید تا مجاهدت‌های فرهنگ‌ساز و آگاهی‌بخش محدود فلاسفه در جمع‌های کوچک مردمان کوچه‌وبازار را در سطحی وسیع‌تر و در جمع بزرگ‌تری از مخاطبان به نتیجه برساند؛ تلاشی که هدفی جز تعادل‌بخشی به مناسبات انسانی و گسترش درک متقابل انسان از انسان نداشت. اگر فلسفه و تئاتر یونان باستان طی ۳۰۰ سال حیات شکوفنده خود، فرصت کافی برای مهار غرایز و دگرگون‌سازی افکار و رفتار همه یونانیان باستان را می‌یافتند، چه‌بسا که بسیاری از فجایع انسانی قرن‌های بعد به وقوع نمی‌پیوست و امپراتوری خشن و خون‌بار و شهوت‌ران روم امکان تسلط بر یونان و سپس بر جهان زمان خود را به دست نمی‌آورد. گرچه تلاش‌های هنرمندان تئاتر و فلاسفه یونان قدیم در تفهیم حقایق انسانی به یکایک صاحبان قدرت و مردمان کوچه‌وبازار به درازا نکشید و با مهار روزافزون هنر تئاتر، شهوت و قدرت و خوی حیوانی انسان یونانی بار دیگر بر حیات این سرزمین غلبه یافت، اما سودی که قرن‌ها بعد، جامعه اروپایی از دستاوردهای فلسفی و تئاتر یونان نصیب خود کرد، بر هیچ‌کس پوشیده نیست. تنها دستاورد دولت‌مداران و جامعه یونان باستان از روند بی‌اعتبارسازی فلسفه و هنر تئاتر، چیزی جز تسلط دوباره بخش‌های کهن‌تر فرهنگ یونانی یعنی غرور و خودپسندی و جاه‌طلبی حیوانی بر زندگی فردی و اجتماعی یونانیان و درنهایت، آماده‌سازی شرایط برای اشغال سرزمین یونان به دست بربریت رومی و تحمیل رنج‌های بسیار دیگر بر یونانیان نبود. از دیگر نتایج کم‌توجهی دولتمردان یونان کهن نسبت به اهمیت فرهنگ‌ساز تئاتر، نابودی سریع دستاوردهای تمدن یونانی و سلطه ۱۴۰۰ساله، تاریک‌اندیشی بر سراسر قاره اروپا بود.

اما در دوران روشنگری، رجوع دوباره به فرهنگ یونان قدیم به‌ویژه رجوع دوباره به فلسفه و تئاتر یونان باستان، بار دیگر فرهنگ اروپایی را از تیرگی قرون میانی بیرون کشید و در این میان، کشف دوباره دستاوردهای تئاتری و نمایشی یونان و برخی آثار خردمندانه نادر تئاتر روم باستان و آگاهی‌یافتن اروپاییان از قدرت فرهنگ‌ساز تئاتر بود که کلید تحولات آینده قاره را در دست مردان سیاست و خردورزان عصر رنسانس قرار داد.

و به‌این‌ترتیب بود که آموزش تئاتر و فلسفه از همان سال‌های اولیه رنسانس در همه سطوح تحصیلی قاره متداول شد و به جزء مهمی از مواد آموزشی و درسی در همه سطوح آموزشی ابتدا در میان طبقه اشراف و با رشد طبقه متوسط در تمامی جامعه تبدیل شد؛ به‌طوری‌که امروزه آگاهی دانش‌آموزان دبیرستان‌های اروپا از تئاتر بسیار بیشتر و عمیق‌تر از دانش و آگاهی فارغ‌التحصیلان مقطع کارشناسی جوامع شرقی است و این، همان راز پیروزی و جادوی پایداری جوامع غربی و رمز سلطه آشکار و پنهان اروپا و آمریکا بر همه جوامع شرقی و حتی بر آن بخشی از مشرق‌زمین است که امروزه تا حدودی به ضرورت حمایت از تئاتر و نمایش در جوامع خود پی برده‌اند. آنچه ما شرقیان و به‌ویژه ما ایرانیان را در بی‌توجهی به تئاتر و تمرکز بیش از حد و تعصب‌آلود بر نمایش‌واره‌های کهن و باستانی‌مان ترغیب و تشویق می‌کند، همانا ضعف ما درگفت‌وگو با یکدیگر و عدم درک ضرورت گفت‌وگوست و همین نقطه‌ضعف است که سالیان سال همه صاحب‌نظران و مربیان اخلاق و اندیشه در ایران را در دستیابی به اهداف فرهنگی مورد نظرشان در سطوح کلان با ناکامی مواجه کرده است. اما مانع دیگری که بر سر راه ما شرقیان و به‌ویژه ما ایرانیان در بهره‌مندی از ظرفیت‌های فرهنگ‌ساز تئاتر وجود دارد، ترس و نگرانی حاصل از بدفهمی یا کژفهمی مدیران و سیاست‌مداران ما تقریبا در همه اعصار و دوران‌ها، از ماهیت واقعی تئاتر و ناتوانی آنها در بهره‌گیری از تئاتر در راه فرهنگ‌سازی عمومی مردمانی است که قرار بوده و هست با درک عمیق منافع ملی و جهانی خود، مدیران جامعه را در ساختن کشور و جامعه‌ای مقاوم، مستقل، متکی بر تاریخ و فرهنگ ملی و برای از آموزه‌های فرهنگ بیگانه همراهی کنند.

نگاه و تصور سیاسی دولت‌ها در بیش از صدواندی سال گذشته نسبت به پدیده تئاتر، که خود از عوارض فقدان تعامل و گفت‌وگوی متقابل میان اهالی هنر، جامعه و دولتمردان بوده است را می‌توان عامل اصلی ضعف ساختاری و رشد نامتوازن تئاتر در کشور ما تلقی کرد؛ رویکرد و تصور اشتباه‌آمیزی که به نوبه خود، مولود ناآشنایی اکثر مدیران و دولتمردان با تاریخ و کارکردهای تئاتر در جهان و نقش سازنده‌ای بوده است که این پدیده هنری، با همه افت‌وخیزهایش، طی بیش از ۲۰۰۰ سال، در تمدن بشری ایفا کرده است. تئاتر اگرچه به تقلید از غرب و به خواست و اراده سلاطین قاجار به ایرانیان معرفی شد و تا حدی با حمایت دربار قاجار توسعه یافت، اما به مرور زمان علاوه بر بحران‌های اجتماعی و سیاسی، ناتوانی حکومت‌ها در فهم ضرورت گفت‌وگوی اجتماعی در تحکیم نظام‌های مورد نظر و در کاهش دامنه پراکندگی آرا و عقاید- که خود بستر مناسبی برای نفوذ بیگانگان و تحرکات سیاسی و اجتماعی مخرب آنها در درون جامعه چندپاره ایران بوده و هست- باعث شد تا دولت‌ها در کنار برخی حمایت‌های مالی و سخت‌افزاری، همیشه نسبت به تئاتر همچون عامل مزاحم و خطرآفرینی بنگرند که باید از همه جهت تحت‌نظارت و کنترل قرار گیرد و این درحالی بوده است که همه ملت‌ها و دولت‌های پیشرفته جهان، همواره پیشرفت‌های اجتماعی و سیاسی خود را وامدار گسترش دانش تئاتر و فراگیرشدن آن در میان تمامی اقشار جامعه و توجه به امر آموزش علمی تئاتر در همه سطوح آموزشی از ابتدایی تا دانشگاه بوده‌اند؛ روندی که به درجات مختلف، ضمن پیشگیری از وقوع چندگانگی و پراکندگی اجتماعی، تا حد ممکن، زمینه کاهش گسست نسل‌ها و تعدیل بحران‌های اجتماعی را فراهم کرده است.

به‌این‌ترتیب، با درک ضرورت وحدت ملی و یکپارچگی اجتماعی از سوی دولتمردان اروپایی بود که تئاتر، از عصر رنسانس، به رکن مهم آموزش‌وپرورش نسل‌های جوان و از میانه قرن بیستم به این‌سو- با تأسیس تئاترهای ملی برخوردار از سوبسیدهای دولتی در شهرهای بزرگ اروپایی و آمریکا و استقرار گروه‌های نمایشی برخوردار از حقوق‌های مکفی در آنها- به مهم‌ترین ابزار فرهنگ‌سازی و هویت‌بخشی به ملت‌ها تبدیل می‌شود به‌طوری که می‌توان آن را یکی از ارکان مهم توسعه ملی و تقویت قوای خلاقه در همه عرصه‌های علمی، فنی، نظامی، ادبی و هنری کشورهای اروپایی و سپس آمریکا به حساب آورد؛ واقعیتی که به دلایل مختلف و قابل توضیح، در یک سده پرآشوب گذشته، از نگاه و فهم و شناخت سیاست‌مداران این سرزمین پنهان مانده است.

هیچ هنری به اندازه تئاتر قادر نیست حس وحدت و یکپارچگی ملی، احساس شهروندی، وظیفه‌شناسی متقابل سیاسی- اجتماعی، پیوستگی و وابستگی سرزمینی و نژادی، حس هویت ملی و غرور و فخر فرهنگی را در میان آحاد یک ملت و در گستره وسیع یک جامعه تقویت و تحکیم بخشد و در صورت حمایت واقعی و ملموس دولت‌ها از گروه‌های تئاتری و ساماندهی سخت‌افزاری و نرم‌افزاری گسترده از آن در سرتاسر کشور و تبدیل آن به یکی از موضوعات محوری در آموزش‌وپرورش کودکان، نوجوانان و جوانان، این هنر وحدت‌بخش و فرهنگ‌ساز می‌تواند به کارآمدترین ابزار برای اداره بی‌خشونت هر کشوری و به مهم‌ترین تکیه‌گاه حاکمیت ملی و توسعه درون‌زا و متوازن تمامیت یک سرزمین تبدیل شود. هنر تئاتر به‌ویژه در سرزمین‌های برآمده از خرده‌فرهنگ‌های متنوع -نظیر ایران - با تجربه‌های موفقی که در طول تاریخ پرفرازونشیب خود، در پی‌ریزی و ایجاد یک زبان فرهنگی مشترک در ابعاد جهانی داشته است، می‌تواند تکیه‌گاه قابل اعتمادی برای ایجاد و تقویت یک هویت ملی فراگیر و سرزمینی باشد. تئاتر در این‌گونه سرزمین‌ها ابزار مطمئنی است که می‌تواند از طریق کمک به پی‌افکنی یک هویت فرهنگی- سرزمینی مشترک، از استقلال و تمامیت ارضی کشور در برابر نیات شوم و تفرقه‌افکنانه بیگانگان به‌ویژه همسایه‌های فرصت‌طلب پیرامونی، پاسداری کند و یک‌بار برای همیشه، تنوع قومی- نژادی را به فرصتی برای احترام به ارزش‌های بومی و همزیستی مسالمت‌آمیز و متوازن با جهان بیرونی تبدیل کند. زبان مشترک و جهانی تئاتر همچنین ابزار فرهنگی مؤثر و قابل اعتمادی برای فروکاستن از دامنه نفاق‌ها و اختلاف‌های ادراکی، شناختی و دانشی در ابعاد ملی و خنثی‌سازی توطئه‌های نفاق‌افکنانه و فرصت‌طلبانه‌ای است که در دو سده گذشته، پراکندگی‌ها و عقب‌ماندگی‌های فرهنگی و تاریخی ملت‌های گرفتار در مناقشات قومی را بهانه‌ای برای دخالت‌های منفعت‌طلبانه خود با سرپوش کمک به نظم جهانی و گسترش دموکراسی قرار داده‌اند. عراق، افغانستان، پاکستان، عربستان، سوریه، بحرین، لیبی، لبنان و بخش اعظم آفریقا و ... نمونه‌های غیرقابل انکار چنین روندهایی هستند. شعار آشنای: «وضعیت تئاتر هر کشوری مهم‌ترین شاخص توسعه‌یافتگی فرهنگی آن کشور است»، به‌خوبی گویای تفاوت جایگاه کشورهای نامبرده فوق در فرهنگ جهانی در قیاس با ایران است. برای بررسی دلایل توسعه‌یافتگی فرهنگی ایران و عقب‌ماندگی‌های آشکار فرهنگی و اجتماعی کشورهای منطقه، صرف تکیه بر تاریخ سیاسی و نقش منابع مالی در توسعه اقتصادی، رویکرد گمراه‌کننده‌ای است که فرصت‌طلبان و رقبای سیاسی و اقتصادی ما بسیار بیش از خودمان بر آن تأکید می‌کنند. دلیل اصلی تفاوت‌های توسعه‌ای میان ایران و کشورهای نامبرده فوق، پیشتازی ایرانیان در توجه به فرهنگ و نمادهای توسعه‌یافتگی فرهنگی و در رأس همه آنها، تئاتر بوده و هست. روشنفکران و دلسوختگان ایرانی، در بیش از صد سال پیش، به‌خوبی دریافتند عدم توجه به یکی از مهم‌ترین نمادهای توسعه یعنی توسعه فرهنگی و یکی از ابزارهای کلیدی آن یعنی تئاتر، در حقیقت چیزی جز همسویی با نیات استیلاطلبانه فرصت‌طلبان منطقه‌ای و جهانی نیست؛ معجزه فراموش‌شده‌ای که در صورت بازنگری در تاریخ و مبانی آن، می‌تواند ضمن فروکاستن از تنش‌های فرهنگی و شناختی در درون و بیرون مرزهای کشور، از ایران سرزمینی نمونه و شایان تقلید برای همه خاورمیانه و جهان فراهم کند.

نقد نمایش «آنا کارنینا» به کارگردانی آرش عباسی

دعوت به یک دوئل در نیمه‌شب

سعید احمدی‌پویا

«عشق‌ورزیدن کافیست، آن‌گاه همه‌چیز لذت‌بخش است». لئو تولستوی، دفترهای خاطرات، ۱۹۱۰

عشق، پیچیده‌ترین مضمون بشری است که دستمایه داستان‌های بسیاری شده است. آنا کارِنینا رمانی است از لئو تولستوی، نویسنده روسی، که به عشق‌ورزیدن از زاویه دیگر پرداخته است؛ از زاویه‌ای که شاید عدم تعهد و پایبندی به خانواده و خیانت معنا شود؛ عشقی ممنوعه که در جامعه سنتی آن سال‌های روسیه، گناه نابخشودنی به شمار می‌رفته است. نمایش «آنا کارنینا»، به کارگردانی آرش عباسی، برداشتی آزاد از این روایت است. برای بیان این روایت قدیمی از موقعیتی کاملا مدرن بهره گرفته شده است؛ یک برنامه تلویزیونی محبوب و پرمخاطب که در اوج موفقیت قرار دارد. «کیت» که بازیگر فیلم «آنا کارنینا» بوده و به خاطر بازی در این فیلم بسیار تحسین شده است، در پانصدمین برنامه از یک «تاک‌شو»، مقابل مجری این برنامه، «وودی» قرار می‌گیرد. اما این فقط یک برنامه تلویزیونی معمولی نیست. وودی همسر سابق کیت بوده که به‌خاطر یک زن دیگر، وودی او را رها کرده است و حال این برنامه تلویزیونی فرصت گران‌بهایی در اختیار کیت قرار داده است که در مقابل چشمان هزاران بیننده تلویزیونی انتقام آن روزهای سخت را از وودی بگیرد. در ابتدای نمایش، تصور مخاطب این است که وودی، مجری موفق تاک‌شو، موقعیت هیجان‌انگیزی را ساخته است و توانسته با کشاندن بازیگر محبوب فیلم «آنا کارنینا» به برنامه‌اش، برنامه‌ای متفاوت و جذاب بسازد. اما روند روایت، تصور مخاطب را دگرگون می‌کند. کیت با افشای نکاتی از زندگی شخصی وودی، او را به چالش می‌کشد؛ انگار کیت با قبول پیشنهاد شرکت در برنامه و طراحی پلن دقیق، موقعیت انتقام از وودی را ساخته است؛ اما ریتم تند روایت و عدم اختیار کیت و وودی در هدایت روایت، نشان می‌دهد که این موقعیت ساخته تهیه‌کننده برنامه برای دنبال جذابیت بیشتر و جذب بیشتر مخاطب است؛ به عبارت دیگر رسانه با عیان‌کردن زوایای خصوصی دو شخصیت سلبریتی، روایت مدرنی از «آنا کارنینا» می‌سازد و برای موفقیت بیشتر برنامه، بسیار بی‌رحمانه مجری خودش را زیر چرخ‌های سنگین قطار روایت می‌اندازد و او را جلوی چشم میلیون‌ها مخاطب برنامه تلویزیونی قربانی می‌کند تا برنامه جذابی داشته باشد! نمایش با مونولوگ‌های وودی و با بهره‌گیری از تیزرهای تبلیغاتی برنامه شروع می‌شود. مونولوگ‌های سریع و حرکات بدن بازیگر نقش وودی (بهنام شرفی) تماشاگر را آماده برای یک روایت با ریتم تند می‌کند. لحن هیجانی و بازی پر از تحرک شرفی، فضای متفاوت پانصدمین برنامه تلویزیونی «وودی‌شو» را به مخاطب منتقل می‌کند. ضرباهنگ نمایش با ورود بازیگر نقش کیت (معصومه رحمانی) با لباس سرتاسر سیاه «آنا کارنینا» تندتر می‌شود. وودی با دیدن لباس کیت، به توصیف آن بخشی از فیلم «آنا کارنینا» می‌پردازد که کیت این لباس را پوشیده است؛ بخشی از فیلم که مواجهه آنا کارنینا با ورنوسکی است. این ترفند خالق برنامه است؛ تهیه‌کننده‌ای که هیچ‌وقت روی صحنه نمی‌آید اما سنگینی حضورش در تمامی دقایق نمایش احساس می‌شود. او با آگاهی از احساسات و خاطرات شخصی مجری برنامه، با طراحی یک لباس خاص برای کیت، روایت را به مسیر دلخواه خود هدایت می‌کند. مونولوگ جای خود را به دیالوگ‌های پینگ‌پنگی می‌دهد. کنش‌های غافلگیرانه و واکنش‌های لحظه‌ای، بستری برای بیان روایت و آغاز یک دوئل بین دو بازیگر نمایش می‌شود؛ دوئلی در نیمه‌شب جلوی هزاران تماشاگر تلویزیونی. کشمکش وودی و کیت از یک مصاحبه در برنامه عامه‌پسند تلویزیونی به یک کشمکش دراماتیک تبدیل می‌شود. این بار، جای میهمان و میزبان عوض می‌شود و وودی مورد هجمه میهمان قرار می‌گیرد. روایت با بهره‌گیری از موتیف‌های دقیق سعی در پرداخت شخصیت‌های نمایش می‌کند. در ابتدای نمایش، شخصیت نمایشی آنها به تصویر کشیده می‌شود و بعد شخصیت واقعی با این موتیف‌ها ساخته می‌شود. کفش زنانه، همیشه المانی جذاب و اغواگرانه در روایت‌های عاشقانه است. کیت از بیان علاقه وودی به سایز ۴۲ پای زنان، آغاز می‌کند و به عدم تعهد و پایبندی او به زندگی شخصی‌اش و بوالهوسی شخصیت وودی می‌رسد. اولین دیالوگ عاشقانه وودی و کیت روی سایز ۴۲ پای کیت است که وودی اعتقاد داشته که این سایز کفش از آنِ زنان متفاوت است؛ زنانی که او را مسحور می‌کنند. سال‌ها کیت نگران زنانی بوده که سایز پایشان ۴۲ بوده است و سعی می‌کرده که نگذارد هیچ زنی با این سایز پا، به وودی نزدیک شود. اتفاقی که می‌افتد این است که وودی با نلی، دوست صمیمی کیت، رابطه برقرار می‌کند، در حالی‌که سایز پای نلی، ۳۷ است! در مقابل خیانت وودی، کیت به دامن «هیولا» می‌رود؛ هیولا نام ماشین کیت است که نیمه‌های شب، با سرعت ۲۲۰ کیلومتر در ساعت! در اتوبان‌های شهر با آن رانندگی می‌کند؛ آن هم مست با صدای موسیقی بلند؛ تصویری برای توصیف بدون نقص افسارگسیختگی و نهایت عصیان کیت. این بازی با موتیف‌ها و نقش اعداد در زندگی هر دو شخصیت، پرداخت خوبی از شخصیت دو نقش را در ذهن مخاطب می‌سازد. بخش دوم «وودی‌شو»، استندآپ‌کمدی است که میهمان برنامه باید آن را اجرا کند. برنامه‌ای که کیت برمی‌گزیند، بازسازی خاطره اولین دیدار با وودی در یک میهمانی شبانه در باغ یکی از دوستانش است. روایت با استفاده از فضای کمیک استندآپ به نهایت تراژدی زندگی کیت می‌رسد. کیت از وودی می‌خواهد نقش مقابلش را در استندآپ‌کمدی اجرا کند؛ به عبارت دیگر وودی در جایی نقش خودش و در جایی نقش ورونسکی را بازی می‌کند. موتیف‌ها و بیان موازی دو روایت عاشقانه آنا و کیت، سبب آمیخته‌شدن شخصیت‌ها در یکدیگر می‌شود. مخاطب «کیت» و «آنا کارنینا» را یک شخصیت می‌بیند، همچنین «وودی» و «ورونسکی» را یک شخصیت واحد تصور می‌کند.

بخش پایانی «وودی‌شو» میکروفون جادویی است که میهمان، هر آنچه دلش می‌خواهد، می‌گوید. کیت پشت میکروفون قرار می‌گیرد اما آنا کارنینا سخن می‌گوید؛ از مصائبش و آنچه بر سرش رفته است. وودی هم پشت میکروفون قرار می‌گیرد و آخرین کلماتش را می‌گوید؛ از گذشته می‌گوید که هیچ‌گاه دست از سرش برنداشته است. از بن‌بستی می‌گوید که در آن گرفتار شده است. دوئل پایان می‌یابد و برخلاف داستان تولستوی، به جای آنا کارنینا، این ورونسکی است که زیر چرخ‌های سنگین قطار کلمات، له می‌شود. وودی له می‌شود بدون اینکه اجازه پیدا کند کلمات آخرش را بیان کند. میکروفون قطع می‌شود و تیزر پایانی برنامه پخش می‌شود. این پایان‌بندی بود که تهیه‌کننده برنامه تلویزیونی برای پانصدمین برنامه‌اش در نظر گرفته بود؛ تهیه‌کننده‌ای که روی صحنه نیامد، اما شخصیت تعیین‌کننده روایت بود. برای همین است که آرش عباسی، کارگردان نمایش، در تصاویری که قبل از آغاز نمایش پخش می‌شد، تلویزیونی را نشان می‌داد که دو پا دارد و در شهر قدم می‌زند؛ درحالی‌که همه ماشین‌ها در پشت ترافیک ایستاده‌اند؛ رسانه‌ای که با دو پا، در زندگی خصوصی افراد وارد می‌شود و برای محبوب‌ماندن و جذب مخاطب بیشتر، حتی مجری محبوب خودش را قربانی می‌کند و او را در زیر سنگینی چرخ‌های قطار خرد می‌کند.

تماشاخانه

سالن‌های دور سالن‌های نزدیک

ستاره جاوید

سرداب‌ها تغییر کاربری داده و به تماشاخانه تبدیل شده‌اند. بخش خصوصی سال‌هاست در تلاش است چشم اسفندیار تئاتر ایران را که در کمبود تماشاخانه‌ها یافته، روبین‌تن کند و این اشکال را از بدنه تئاتر بزداید. اما با وجود همه تلاش‌ها و ایده‌ها و سرداب‌زدایی‌ها، داستان همچنان باقی است. به اعتقاد نگارنده، ناکامی تلاش‌ها در سایه پنج عامل قابل شناسایی و ارائه است:

۱. مکان‌ها و ساختمان‌ها و زمین‌هایی که به‌عنوان تماشاخانه‌زایی، تولید شده و عنوان تماشاخانه را بر پیشانی خود یدک می‌کشند، با کمترین مطالعه مردم‌شناسانه و بافت‌شناسی منطقه، متبلور شده و هر از گاهی هم، برای دلخوشی صاحبان بنا و دوستداران هنر و برای دنبال نخودسیاه‌فرستادن کارگردانان تئاتر، تماشاخانه دورافتاده‌ای در منطقه‌ای کاملا غیرتئاتری و عاری از استقبال مردمی و حتی قشر مخاطب خاص تئاتر، در اختیار فعالان قرار می‌گیرد.

۲. هم به دلیل مسافت دور و گاه نزدیک تماشاخانه‌های تغییر کاربری‌داده جدید و هم به دلیل عدم شناخت کافی و عدم اطلاع‌رسانی درست از وجود چنین بناهایی در هر منطقه، معمولا دیده شده که همین سرداب‌ها و بناهای متروکه که از روی عنایت فردی یا گروهی، ترمیم و بازسازی شده و با تغییر کاربری، تماشاخانه شده‌اند، از دید مردم و علاقه‌مندان نهان مانده و بارها پیش آمده که ساکنان محلی از وجود تماشاخانه در محله خود بی‌خبرند.

۳. به دلیل عدم استقبال و عدم اطلاع از حضور چنین بناهای نوظهوری، طبیعتا حمایت‌های مردمی و اقتصادی برای حفظ و بقای چنین بناهایی مبذول نمی‌شود و آنچه می‌بینیم، اینکه بناهای جدید و تغییر کاربری‌داده که قرار است در چشم‌اندازی بلندمدت با افق رونق اقتصادی، میزبان مردم و گروه‌های تئاتر باشد و سکویی شود برای معرفی و ارائه هنرهای جوان و نمایشی، متولد نشده به دلیل عدم رونق اقتصادی، فرتوت شده و به رکود قبل بازمی‌گردند با این تفاوت که نوستالژی یک تماشاخانه نوظهور به شناسنامه آنتیک ساختمان یا بنا اضافه می‌شود.

۴. در خوش‌بینانه‌ترین حالت که بناهای جدیدالتأسیس به فهرست تماشاخانه‌ها و سالن‌های تئاتر اضافه می‌شود و بودجه‌ای عمومی و غیرخصوصی از نهاد شهرداری، وزارت ارشاد یا هر بخش دیگری صرف این امر می‌شود -و مثال‌ها زیادند- هم می‌بینیم که به دلیل عدم بررسی ژئوجغرافیایی صحیح منطقه و عدم شناخت مردم از حضور چنین مجتمع و عدم استقبال عموم مردم و انتخاب محل دورافتاده و خارج از دسترس به امر تماشاخانه، سبب می‌شود ساختمانی نو متولد شود و مدتی هم چرخ اقتصادی‌اش بچرخد و نان‌دانی عده‌ای شود، اما درنهایت آنچه یافت می‌نشود، رونق تئاتر و آشتی مخاطب با ژانر هنرهای نمایشی و رکود این مجموعه‌ها پر از پرت و صرف هزینه‌های بالاست. ۵. در پنج سال اخیر، سرداب‌هایی تماشاخانه شده و نه به اندازه بلندی قامت این بناها، بلکه برای خالی‌نبودن عریضه و منت‌گذاردن بر سر تلاش‌های بخش خصوصی، سالی یکی، دو نمایش پرت و بی‌مخاطب در این سالن‌ها به روی صحنه رفته و بی‌هیچ خروجی شایسته‌ای در شأن و قامت تئاتر ایران، به کار بی‌هیجان خود پایان داده و سوت‌وکورتر از پیش، به دوران متروکه شدن بازگشته‌اند و تنها پاسخ کاذبی ایجاد کرده‌اند برای توقع پیری که سال‌هاست بر پیکره تئاتر و مخاطبان آن سنگینی می‌کند: توقع برخورداری از سالن‌های نمایش مناسب و در شأن مخاطبان تئاتر که حق طبیعی تئاتر و هنرهای نمایشی است و مثل چشم اسفندیار، بر بدنه رویین‌تن اسفندیار تئاتر ایران، دهن‌کجی می‌کند.

ادامه از صفحه ۹

کالبدشکافی دقیق جامعه لهستان

آدامک رنگ‌ها را تا حد اشباع به کار گرفت و با ترکیب‌بندی عالی، داستانی را به منظور ایجاد تنش در برابر تکنیک‌های سینمای مستند قرار داد. او به سایه بی‌توجه است: نورهای اصلی (Keylight) او بسیار تندند که پس از برخورد با استخر، بخش مهمی از پرده را در تاریکی فرو می‌برند. به جای نورپردازی مدل روی بینی و استخوان‌های گونه با نورهای نرم پرکننده، آدامک اغلب از نورهای متمرکز شدید که از بالا به پهلو تابیده می‌شود، استفاده می‌کند که به بازیگران اجازه می‌دهد وارد استخر نور شده یا از آن خارج شوند. این گونه است که ما می‌توانیم شخصیت‌ها را هر لحظه، متفاوت با لحظه قبل ببینیم. برای مثال در لحظه‌ای از فیلم، مگدا به نحو حیرت‌انگیزی زیبا به نظر می‌رسد اما در لحظه دیگر کاملا معمولی است. در نتیجه برداشت، حتی درباره صحنه‌های کاملا واضح، پیچیده خواهد بود. دوربین آدامک روی شخصیت‌ها متمرکز شده و با حرکت آنها، مدام در حال تصحیح کادر است. به نظر می‌رسد بازیگران خیلی راحت و آزادانه حرکت می‌کنند و این احساس را به وجود می‌آورند که نمی‌خواهند به خاطر سهولت در کار فیلم‌برداری خیلی محدود باشند (ضمنا این‌طور به نظر نمی‌رسد که حرکات و موقعیت‌های آنان با انگیزه حضور در کادر و نماهای متحرک باشد). در برخی از نماها، دوربین روی شانه قرار می‌گیرد (البته نه خیلی لرزان) و با شخصیت‌ها همراه می‌شود، انگار که خود یک شخصیت است و برای قرارگرفتن در بهترین نقطه دید تلاش می‌کند؛ اما بدون نرمی روغن‌کاری‌شده و مهارت‌های تکنیکی حرکات لطیف دوربینی جریان حاکم بر سینمای جهان.

آدامک سعی دارد بر تأثیرات تلاش عصبی‌اش افزوده و با استفاده از لنزهای نسبتا بلند، کادرهای بسته و عمق میدان کم بر کنش جاری در صحنه حاکم باشد، مانند فیلم‌های مستند، اشیا، غالبا به‌گونه‌ای قرار می‌گیرند که ما می‌خواهیم ببینیم و آدامک گرد آنها می‌چرخد. به نظر نمی‌رسد که اشیا (مانند فیلم‌های مستند) برای تزئین در صحنه قرار گرفته باشند، بلکه آنها صرفا بخشی از بی‌نظمی واقعیت‌اند. دوربین به‌طور مداوم در حال تصحیح کمپوزیسیون، تصحیح فوکوس و در نهایت قطع به زاویه دید جدید و بهتر است. درست مثل یک فیلم مستند، آدامک مکان‌های واقعی را پس‌زمینه کشمکش قرار می‌دهد؛ با همان تحرک مردم واقعی در فیلم‌های مستند و با رویدادهایی که جلوه‌ای مستندگونه به هر لحظه می‌بخشد. اما دوربین همچنان قواعد پذیرفته‌شده سینمای داستانی را یادآور شده و منعکس می‌کند. در نماهای داخلی (مثل صحنه‌ای که تامک و مگدا نشسته‌اند و چای می‌خورند) به نظر می‌رسد کیشلوفسکی و آدامک تا حدی از زوایای معمولی فیلم‌برداری کرده‌اند، اما آنها به جای روش‌های متعارف استفاده از این زوایا، روش خاص خود را به کار می‌برند. موقعیت‌های قراردادی دوربین با فیلم‌برداری چنین صحنه‌هایی از دو نقطه دید متفاوت، به حفظ میزانسن و زمان‌بندی نور کمک می‌کند. در زمان مونتاژ، تکه‌هایی از هر موقعیت می‌تواند به طور پینگ‌پنگی به هم قطع شود، اما «فیلمی کوتاه درباره عشق»، خیلی به‌ندرت میزانسن‌های دقیق دوربین را تکرار می‌کند. انگار که آنها به ترتیب یک فیلم مستند را فیلم‌برداری کرده‌اند. کیشلوفسکی و آدامک هر کدام به نوبت و در هر لحظه به‌دنبال یک کادربندی جدید یا چشم‌اندازی تازه‌اند. گاهی ریتم نماها و تقطیع، کاملا غیرمنتظره است. برای مثال در صحنه‌ای که مگدا آزرده و تحقیر شده، از احضار شوخی‌آمیز خود برای دریافت نامه از اداره پست بیرون می‌دود، تامک او را تعقیب کرده و پس از رسیدن به او در مقابلش شروع به اعتراف می‌کند. دوربین نیز همراه با تامک حرکت کرده و پس از توقف او می‌ایستد. کیشلوفسکی برای نشان‌دادن واکنش خشمگینانه مگدا زمانی که به تامک می‌گوید از جلوی چشمانش دور شود، به او نزدیک شده و هنگامی که تامک به او می‌گوید که شب قبل شاهد گریستن او بوده، در یک نمای دور قرار می‌گیرد. پس از آن نماهای متنوعی از اعترافات تامک و واکنش‌های مگدا می‌آید. اما هیچ‌کدام از این موقعیت‌های دوربین و قطع بین آنها، این حس را به وجود نمی‌آورد که صحنه برای هر موقعیت دوربین تمرین و تکرار شده است، بلکه کاملا فی‌البداهه به نظر آمده و انگار به طور اتفاقی گرفته شده است. قراردادی‌ترین عنصر تصویری فیلم، استفاده از رنگ قرمز تا سرحد اشباع است. تامک دوربینش را با پارچه قرمز می‌پوشاند، رختخواب مگدا و تلفن او نیز به رنگ قرمزند. همین‌طور بافتی تن او نیز مایه‌های قرمز دارد. قرمز، رنگ مگداست. نشانه‌هایی از عصیان علیه دنیای خاکستری پیرامون او. برخلاف سایر شخصیت‌ها، پاسخ او به دیگران، به اشیا و به زندگی علنا براساس حس لامسه است و با وجود تلخی و بدبینی او، بسیار شهوانی، حس لامسه و قابلیت او برای لمس دیگران، در متن لهستان خاکستری کیشلوفسکی خیلی وسوسه‌انگیز به نظر می‌رسد. در صحنه پایانی فیلم، مگدا نوری را در اتاق تامک می‌بیند. به طرف آپارتمان او می‌رود و سراغ تامک را می‌گیرد. او خوابیده است. مگدا مچ دست باندپیچی‌شده او را لمس می‌کند. زن صاحبخانه مانع او می‌شود. آنگاه مگدا به سراغ تلسکوپ می‌رود و از درون آن آپارتمانش را نگاه می‌کند و شبی را که گریه کرد در خیال خود مجسم می‌کند، اما این بار تامک نیز کنار او نشسته و به‌عنوان یک دوست او را دلداری می‌دهد. زمانی که تماس غیرممکن است، تخیل غریزه غالب می‌شود. اما این صحنه حداقل این نوید را می‌دهد که شاید تماس، مجددا صورت گیرد و از این طریق آینده شکل بپذیرد. مانند آثار برگمن در دهه ۱۹۶۰، فیلم کیشلوفسکی نیز درباره تنهایی و تلاش برای ایجاد رابطه انسانی و برقراری تماس است. اما برخلاف شخصیت‌های برگمن، مبارزه شخصیت‌های کیشلوفسکی بیشتر علیه ترس درونی است: جامعه آنها فرصت کمتری به آنها داده است. شاید پیتربوشکا درست گفته باشد که آثار کیشلوفسکی کالبدشکافی دقیق جامعه لهستان‌اند. تک‌تک شخصیت‌های کیشلوفسکی برای ایجاد رابطه می‌کوشند. همه آنها قاتلان کینه‌توز نیستند. یک وکیل جوان به ولگردی شکست‌خورده مهر می‌ورزد و در مرگ او می‌گرید. زن صاحبخانه با پسری جوان طوری رفتار می‌کند که انگار پسر خود اوست. زنی جوان پسرکی را به خاطر پاییدنش می‌بخشد. هر یک از این آدم‌ها برای رسیدن به چیزی پاک تلاش می‌کنند و در این تلاش کیشلوفسکی، امید اندکی را نه برای لهستان، بلکه حداقل برای بخشی از مردم آن می‌بیند. تهیه‌کننده کیشلوفسکی بعد از دریافت اولین جایزه سینمایی اروپایی به او گفت: «تا زمانی که فیلم‌سازانی مثل تو وجود دارند، لهستان هنوز از دست نرفته است». شاید این گفته چندان حقیقت نداشته باشد اما کیشلوفسکی سَبکی را به وجود آورد که مبارزه