تماشاخانه

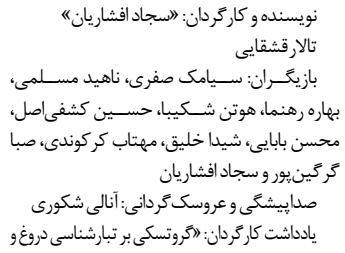
«دو آدم خجالتی»

نویسنده: اوژن لابیش
کارگردان: «آرشام مودبیان»
تالار انتظامی
بازیگران: داریوش مودبیان، مهوش افشارپناه، مونا فرجاد، جواد خاکی و محمد خداوردی
طراح صحنه: محمد خداوردی
طراح لباس: رحیمه صباحی
دستیار کارگردان: سحر عبداللهی و امیر اکبری
خلاصه نمایش: پدر خانواده‌ای که دختر دم بختی دارد و منتظر خواستگاران دخترش است. وی که خیلی خجالتی است و در مقابل آدم‌های دیگر دست و پای خود را گم می‌کند، با خواستگاری بسیار پرمدعا و پرحرف روبه‌رو می‌شود که در جریان نمایش وی را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد و با سوءاستفاده از خجالتی بودن پدر دختر و با وجود میل پدر در منزل وی اقامت می‌کند و خود را برای ازدواج با دختر جوان آماده می‌کند.

«گروتسکی بر تبارشناسی دروغ و تنهایی»

نویسنده و کارگردان: «سجاد افشاریان»
تالار قشقایی
بازیگران: سیامک صفری، ناهید مسلمی، بهاره رهنما، هوتن شکیبا، حسین کشفی‌اصل، محسن بابایی، شیدا خلیق، مهتاب کرکوندی، صبا گرگین‌پور و سجاد افشاریان
صداپیشگی و عروسک‌گردانی: آنالی شکوری
یادداشت کارگردان: «گروتسکی بر تبارشناسی دروغ و تنهایی» نمایشی بسیار ساده است، بی‌خیال تمام سبک‌ها و مکتب‌های قراردادی، محصول مشترک تمام آدم‌های غمگین جهان اما چینی نیست چون تو هر لحظه از خودت، بغل‌دستی‌ات، خانواده‌ات، مدرسه و دانشکده‌ات خندت می‌گیرد، خنده‌های شکلاتی اصل اصل، تلخ تلخ. از روزی که شروع کردم به نوشتن تئاتر تا روزی که روی صحنه رفتم، مهم‌ترین چیزی که همیشه به عنوان دغدغه با خودم زمزمه‌اش کردم، نیاز اجرای یک نمایش بوده و هست و این‌روزها طعمی بیشتر از دروغ و تنهایی اطرافم مزه‌مزه نکردم. من این زندگی را تقدیم کردم به دکتر علی رفیعی، شاعر سکوت که با نوشتن یک صفحه برای خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار به من اعتماد کرد.

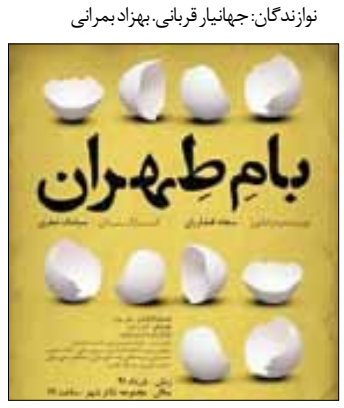
به مراسم مرگ داداش خوش آمدید



تالار سایه
نویسنده: سلما رفیعی
کارگردان: سمانه زندی‌نژاد
بازیگران: حسین امیدی. آذر خوارزمی، محمدرضا علی‌اکبری. فرزانه سهیلی. غزاله رشیدی. محمد جواد ذوالقدر
دستیار کارگردان و برنامه‌ریز: کیارش وفایی
منشی صحنه: نوشین طهماسبی
طراح صحنه و لباس: شیما میرمحمدی
روابط عمومی: شهاب‌الدین حسین‌پور
عکس: نوید سجادی‌حسینی
طراح پوستر و بروشور: عماد سالکی

بام تهران

تئاتر محیطی سالن انتظار تالار اصلی
نویسنده: سجاد افشاریان
کارگردان: سیامک صفری
بازیگران: (به ترتیب ورود) علی میری، شهاب مهربان‌پور، حسن محمودی، مهدی ربیعی، فاطیما عباسی، سپهر زمانی، عماد محمدی، ستاره ترابی، رضا دلفانی‌زاده، شهره ترابی، ملیکا بتو، مانی طرلانی، احمد مرادی‌پور، پوریا نظرآهاری، نسیم مقدم، سعیده بخشی با همراهی مسعود بیرانوند.
محمد حسین علیزاده و مونا خروار ریز
دستیار کارگردان: علی جوان
مدیر صحنه: جواد پولادی
موسیقی: گروه بمرانی
نوازندگان: جهانیار قربانی. بهزاد بمرانی



عکس‌ها: رضا معطریان، ایران تئاتر

یادداشتی بر نمایش «پدرخوانده ناپلی»

فقط آینه‌ها حقیقت را می‌گویند

حسین پاکدل

نمایش «پدرخوانده ناپلی» براساس متنی عمیق و حکیمانه از «ادواردو دفیلیپو» به کارگردانی «بابک محمدی» با حضور جمعی از چهره‌های شاخص و زحمتکشِ تئاتر از جمله: مهدی سلطانی، کاظم هژیرآزاد، مریم سعادت، پرستو گلستانی، امیر غفارمنش، هایده حائری، مجید مشیری، کاظم سیاحی، شیما بخشنده و... هر شب ساعت ۲۰ در تالار شماره یک مجموعه تماشاخانه ایرانشهر بر صحنه است. فارغ از ارزیابی شکلی و پرهیز از ورود به بحثِ قضاوت‌های حرفه‌ای یا سلیقه‌ای، به نظر می‌رسد گروه با غیرتی ستودنی این نمایش را بر صحنه عرضه می‌کنند؛ و این به‌خودی‌خود نمودی از اعجاز تئاتر است. همه عوامل با وجود تمام کاستی‌های حمایتی و تبلیغاتی از سوی دستگاه‌های مسوول با همتِ فردی و فراهم کردن بهترین امکانات برای به صحنه بردن این نمایش، با صداقتی شیرین شرافتِ حرفه‌ای خود را به نمایش گذارده‌اند. باید اذعان کرد در وانفسای گذر از هزار توی تنگ‌نظری‌های من‌درآوردی و بدون حمایت دولتی، گروهِ اجرایی پدرخوانده ناپلی به شکلی آبرومند و شریف کاری سترگ، جذاب و قابل تحسین عرضه کرده است.

نمایش در برخورد اول شکل و ظاهری کمدی از نوع مدرن دارد ولی در ورای خود معنا و باطنی اخلاقی ـ فلسفی. این خصوصیت البته در وهله نخست برمی‌گردد به جان‌مایه متن و دیدگاه نویسنده و بعد به شیوه اجرایی که بابک محمدی برای جان‌بخشی به آن برگزیده است. اساسا این نویسنده و کارگردان از این دست کارهای طنزِ باشخصیت وچند وجهی حداقل در آثاری که تاکنون در ایران به صحنه برده دو، سه نمونه در کارنامه خود دارد؛ از جمله «حرفه‌ای‌ها»، «مادام پی‌پی» و «سگ‌های پدر» و حتی به نوعی «داستان‌های وین‌ای» و بعدها با افزوده‌هایی «داستان‌های وین‌ای و تهرانی».

شکل و ظاهر نمایش پدرخوانده ناپلی حکایت از آن دارد که «دن آنتونیو باراکانو» مردِ پرنفوذ و متمول منطقه به عنوان پدرخوانده یکی، دو محله از ناپل در جنوب ایتالیا خارج از مناسبات اداری و حکومتی به امور مردم رسیدگی می‌کند. او تلاش دارد با اقتدار روابط ساکنان محدوده را در حالت صلح و ثبات نگه دارد. اهل محل عمدتا ترجیح می‌دهند به جای مراجعه به مجامع رسمی و گرفتار شدن در چنبره قوانین دست و پاگیر به خانه پدرخوانده مراجعه کنند و شکایات خود را از هم نزد او مطرح کنند. دن آنتونیو با اتکا به شناختِ سنتی از اهل محل، تجربه، درایت و روش‌های منحصر به فرد خود همراه با اقتدارِ ذاتی به تمامی امور آنها رسیدگی کرده و به ساده‌ترین شکل همزیستی انسان‌ها را میسر می‌سازد. او برای خود شعارها و باورهایی دارد که سخت به آنان پایبند است و از همه والاتر اعتقاد راسخش به گسترش راستی و عدالت است. اعتقاد او به عدالت چنان است که وقتی نیمه‌های شب یکی از سگ‌های نگهبان مزرعه زنش را ـ آن‌هم زنی که بسیار دوست می‌دارد ـ گاز گرفته، مجروح می‌کند و زن و پسران قصد کشتن سگ را دارند بین عمل همسرش و حمله سگ قضاوت کرده و زن را مقصر قلمداد می‌کند چراکه معتقد است سگ به حریم و خلوتِ او نیامده بلکه زن ناغافل نیمه شب به قلمروِ سگ وارد شده لذا سگ تنها وظیفه نگهبانی خود را انجام داده است. دن آنتونیو بدون آنکه بخواهد شعار بدهد در گوشه‌ای از کُره‌خاک مدینه فاضله‌ای کوچک ساخته ولی با تمام وجود نگران است بعد از مرگ او زیاده‌خواهی، حقارتِ آدم‌های زبون (که او آنها را لاشخور می‌نامد)، قضاوت‌های کور و یک‌سویه، لجاجت و انتقام‌گیری فردی و سلسله‌وار جامعه را به نابودی بکشاند.

مشکلاتی که در این نمایش از طرف مراجعه‌کنندگان نزد پدرخوانده طرح می‌شود به شدت ساده، عامی و پیش‌پا افتاده است. همین‌طور روش‌هایی نیز که او برای حل این مشکلات به‌کار می‌بندد غیرقابل پیش‌بینی و بعضا همراه با چاشنی مضحکه است ـ ولی اتفاقا تمام جذابیت اثر به همین ساده‌گویی‌هاست. دو جوان بر سر گرفتن یک شغل به هم تیراندازی کرده‌اند. حرف مکرر دن آنتونیو با این دو آن است که باید قبل از تیراندازی به هم سراغ او می‌آمدند. او هر دو را به شیوه خود تنبیه و تحدید می‌کند. کسی به نجاری عیالوار پولی قرض داده، آنچه در طول زمان به عنوان بهره گرفته دو برابر اصل قرض است ولی هنوز طلبکارِ اوست و بدهکار را تحت فشار قرار داده است. وقتی طلبکار گوشِ خود را به نصایح او می‌بندد، پدرخوانده سفته‌ها را گرفته بعد از داخل کشویی فرضی، پول‌های فرضی را برداشته و قرض او را پس می‌دهد؛ حتی مجبورش می‌کند دسته اسکناس‌های فرضی را مقابل دیدگان همه دقیق بشمارد سپس سفته‌های ضمانت را پاره می‌کند. پسر یک نانوای ثروتمند قصد کشتن پدر خود را دارد چراکه جوان را در تنگنا قرار داده و مخالف ازدواج او با دختر مورد علاقه‌اش است. پدرخوانده نانوا را احضار و او را به حمایت از فرزند دعوت می‌کند ولی نانوای متفرعن زیر بار نمی‌رود و ماجرا پیچیده می‌شود. دن آنتونیو در این مرحله با او به شیوه دیگری برخورد می‌کند که بسیار دیدنی است. (اصلا صحنه برخورد نانوا و پدرخوانده در این نمایش با بازی‌های درخشان مهدی سلطانی و کاظم هژیرآزاد به دلیل تپش درونی و ضرباهنگ منطقی یکی از زیباترین و جذاب‌ترین صحنه‌های این نمایش است.) ما به عنوان تماشاگر در طول طرح و بسط این دعاوی با تمامی شخصیت‌ها آشنا می‌شویم تا در پرده نهایی دگرگونی آنها و نحوه برخوردشان با مرگ پدرخوانده به عنوان نمادی از خردِ حاکم را ناظر باشیم. البته آنچه دن آنتونیو را از پای در می‌آورد شیوه عمل یا قضاوت‌های او نیست بلکه پایبندی به باورهای ساده ولی عمیق و انسانی اوست. چیزی که مدام رعایت آنها را به دیگران توصیه می‌کند:

«تنها چیزی که تو این دنیا وقتی صحبت می‌کنه حقیقتو می‌گه آینه‌اس... این حقیقت همیشه زیبا نیس.»

«یه مرد فقط وقتی مرده که بفهمه کی باید عقب‌نشینی کنه و این کارو انجام می‌ده.»

این حرفْ جانِ نمایش است و پدرخوانده ناپلی بدون لجبازی و غرور جان بر سر عمل به آن می‌گذارد.

ادواردو دفیلیپو، شاعر، نویسنده، بازیگر و کارگردانِ پرکار و شهیر ایتالیایی که بسیاری او را به حق مولیر زمان می‌دانند خود در قلبِ ناپل زاده شد و با جریان جاری پدرخوانده‌ها یا به تعبیری حاکمان خانگی از نزدیک آشنا بود. این نحوه عمل و رسیدگی به امور مردم مثل هر کجای عالم با کم و بیش اختلافاتی معرفِ نظاماتِ اجتماعی حاکم بر روابط اجتماعی به‌خصوص جوامعِ روستایی بود. با آغاز شهرنشینی مدرن و به‌ویژه پدیده مهاجرت از قاره اروپا به آمریکا در ابتدای قرن بیستم، اقلیتِ ایتالیایی به اجبارِ شرایط، هم‌زمان با رشد این کولونی‌ها در داخل، نظام پدرخواندگی را با تعاریفی نو در زیستگاهِ جدید بازسازی کردند. در ابتدا - همان‌گونه که در این نمایش نشان داده می‌شود - مردم ترجیح می‌دادند برای حل اختلافات خود به این اشخاص مراجعه کنند تا دستگاه‌های دولتی. پدرخوانده‌ها نیز با بزرگی و رفتارهای کدخدامنشانه، بی‌هیچ چشمداشتی مشکلات آنها را حل و فصل می‌کردند و به این شکل هم حوزه اقتدار خود را حفظ می‌کردند و هم باری از دوش دستگاه‌های اجرایی و قوه‌قضاییه دولت‌ها برمی‌داشتند. ولی به مرور با انباشتِ ثروت و به تبع آن قدرتِ بی‌حد و حصرِ متراکم، طمع‌ورزی، خودسری و عدم پاسخگویی به قانون از دل آن سازمان‌های مخوف مافیایی متولد شد و رفته‌رفته در هر منطقه و محل به کومورها یا تشکیلات قدرتمند مخفی و غیرقابل کنترل تبدیل شدند تا حدی که بعدها علاوه بر نفوذ پنهانی در احزاب و دولت‌ها، تاثیرگذاری بر تصمیمات سیاسی، در تقسیم مشاغل سودآور و بهره‌وری از رانت‌های ویژه در توزیع کلان موادمخدر، خرید و فروش سلاح، سرقت، اداره قمارخانه‌ها و باج‌گیری و آدم‌کشی و انواع و اقسام جنایات در سطح جهان روی آوردند. اینک دیگر مردم بیشتر از این پدرخوانده‌های تحمیلی می‌ترسند تا اینکه به آنها اعتماد کرده یا نزد آنان طرح مشکل کنند؛ ولی با این‌حال بعضا مجبورند برای بقا و تداوم فعالیتِ اقتصادی، خود را تحت حمایت یکی از این سازمان‌ها قرار دهند.

ادواردو دفیلیپو به عنوان متفکری خلاق و طنزپردازی ماهر در اوج فعالیت این پدرخوانده‌ها در داخل و خارج ایتالیا به‌خصوص پس از خاتمه جنگ جهانی دوم و اضمحلال فاشیسم دولتی نمایش «پدرخوانده ناپلی» را به عنوان اثری کمدی و هشداردهنده نوشت و خود آن را به صحنه برد. با این هدف که اگر ایمان و اخلاق و همین‌طور پایبندی به عدالت اجتماعی در مناسبات و قضاوت‌های فردی و اجتماعی نادیده گرفته شود انسان امید، ایمان و امنیتش را از دست می‌دهد. نمایش در مجموع هجویه‌ای است علیه پدرخوانده‌های رایج و مافیای قدرت در ایتالیا. از این دست آثار پیش و پس از دوران جنگ دوم جهانی کم و بیش خلق شد از جمله آثار آرتور میلر، تنسی ویلیامز و استرینبرگ و به‌ویژه نمایش‌های متفکر بزرگ فردریش دورنمات که در غالبِ آثارش از جمله نمایش‌های «ملاقات بانوی سالخورده»، «رومولوس کبیر» و رمان ظاهرا پلیسی «قول» هجویه‌های عمیق و دردناکی بر ریاکاری و برپایی عدالت نمایشی و در پرتو آن اضمحلال اخلاق و مناسبات انسانی در جوامع دارد. «آن‌چه از ذات این‌گونه آثار برمی‌آید این است که آدمی در جهان امروز از سویی ایمان بی‌چون و چرای گذشته را از دست داده و از سویی دیگر تشنه یقین است. جهان، لگام‌گسیخته و شتابان در سراشیبی سقوطی بی‌انتها و ناگزیر سرازیر است و انسان ناتوان از هرگونه اقدام موثر برای مهار کردن آن، بی‌اختیار در ظلمت بی‌پایان این ورطه سرنگون است. و لذا به دلیل این بی‌محوری و بی‌قاعدگی درونمایه هستی آدمی تراژدی است و هر مقدار به ظاهر خوش و نیک‌بخت باشد هیچ چیز جز اشک و آه سزاوار سرنوشت وی نیست. بنابراین همیشه در پایان این‌گونه آثار بانگ زهرخندی به گوش می‌رسد که مو بر تن راست می‌کند. از تبعات از دست رفتن ایمان گذشته یکی هم این است که انسان فقط از راه کمدی ممکن است به عمق تراژدی برسد.» (با تلخیص از سخن عزت‌الله فولادوند مترجم رمان قول اثر دورنمات، از انتشارات طرح نو) «عدالت بی‌آن‌که بتواند جانشین فضیلتی بشود، در برگیرنده همه فضیلت‌هاست. علاوه بر این، زمانی که مساله عدالت در بین باشد، ضرورت وجود آن برای خود آن انکارناپذیر است. ولی چه کسی می‌تواند به خود بنازد که عدالت را می‌شناسد و کاملا مالک آن است؟» (رساله‌ای کوچک در باب فضیلت‌های بزرگ. ص ۸۳ نشر آگه)

پدرخوانده ناپلی

متن ضعیف، اجرای کسالت‌بار

محسن خیمه‌دوز

نمایش «پدرخوانده ناپلی» نوشته «ادواردو دفیلیپو» نویسنده طنزپرداز ایتالیایی از چند جهت، اجرایی کسالت‌بار یافته است. یک بخش از این ایراد به متن نمایش بازمی‌گردد؛ نمایشی که فاقد درونمایه قوی برای یک اجرای قوی نمایشی است. از آنجا که متن هر نمایش جزیی از اجرای نمایش است و نه جدای از آن، بنابراین بخشی از نقد اجرای هر نمایش به نقد متن نمایش مربوط می‌شود به‌طوری که جداکردن نقد متن نمایش از اجرای نمایش، ناقص کردن نقد نمایش است.

۱: نقد متن نمایش

الف: متن نمایش فاقد مساله جدی برای زمان حاضر است.

یکی از آسیب‌هایی که در اجرای نمایش‌های ترجمه‌ای وجود دارد، فقدان مساله جدی در آنها یا کهنه‌بودن مساله نمایش است. نه نویسنده معروف و نه معروفیت نمایش هیچ کدام تضمینی برای به روز بودن نمایش یا جدی بودن مسایل درونی آنها نیست مگر ماهیت خود مساله یا مسایل درونی نمایش. نمایش پدرخوانده ناپلی از منظر مساله‌گرایی فاقد پتانسیل و توان قوی برای طرح مساله انسان معاصر است. مسایلی که پدرخوانده با آن مواجه می‌شود امروزه بسیار سطحی و فاقد ارزش رفتاری، اخلاقی، زیبایی‌شناختی، جامعه‌شناسی و اجتماعی است. گازگرفتن بازوی یک زن توسط یک سگ، تلاش فرزند زن برای کشتن سگ، مخالفت کردن پدرخوانده با کشتن سگ و بعد رهاشدن کل مساله تا آخر نمایش، حاوی چه مساله انسانی، فکری و زیبایی‌شناختی برای مخاطب معاصر است؟ گفت‌وگوی‌های طولانی و بی‌حاصل پدرخوانده با نانوا، با دخترش و با دکتر خانوادگی‌اش برای چیست؟ و برای طرح کدام موضوع یا مفهوم مهم و اساسی انجام می‌شود؟ شاید در فرهنگ بومی ایتالیایی، این موارد و مسایل جالب باشند ولی برای جامعه و فرهنگ معاصر به‌ویژه از منظر مسایل بومی ایران، معاصر نبوده و بی‌ربط جلوه می‌کنند و چون اجرای این متن از دراماتورژی لازم برای آدابته‌کردن جزییات نمایش در زبان بومی، برخوردار نیست و فاقد قدرت لازم برای ایجاد ارتباط دراماتیک با مخاطب معاصر ایرانی است بنابراین، نمایش اجرایی کسالت‌بار یافته و در پرداخت صحنه‌ای جذاب عمل نمی‌کند. این است که ناچار تکیه بر شوخی‌های کلامی یا طنز بازیگری برخی از بازیگران، گریزاهی می‌شود برای غلبه کردن موقتی بر این نقطه ضعف اجرایی نمایش.

ب: محتوای نمایش فاقد کشمکش درونی میان کاراکترهاست. در هر متن نمایشی، عنصر کشمکشی درونی میان کاراکترهای نمایش از یک ارزش اساسی برخوردار است بنابراین مورد توجه نویسنده متن نمایشی قرار می‌گیرد، به نحوی که به یک پارامتر مهم در ارزیابی متن نمایشی تبدیل می‌شود. اما این ویژگی در متن نمایشی پدرخوانده ناپلی وجود ندارد به‌طوری که در طول نمایش یا شاهد مونولوگ‌های طولانی هستیم یا ناظر دیالوگ‌های فرعی و زاید و اگر هم دیالوگ‌های مناسبی وجود دارد یا به سوم‌شخص اشاره دارد یا نهایتا به نوعی بگومگوی عرفی و فاقد کشش دراماتیک تبدیل می‌شود؛ کشش‌هایی که یا باید بُعد وجودی و اگزیستانسیالیستی پیدا کنند یا بُعدی مفهومی و اندیشگانی داشته باشند و به بررسی و نقد یک یا چند مفهوم اساسی در حوزه اندیشه انسانی بپردازند. اما در متن نمایشی پدرخوانده، هیچ‌کدام از این دو وجه اساسی وجود ندارد و همین ویژگی نیز علت دیگری می‌شود بر کسالت‌بار شدن اجرای نمایش.

۲: نقد اجرای نمایش

الف: کستینگ نمایش مناسب نیست.

برای به اجرا درآوردن چنین متنی که آمادگی بسیار برای یکنواخت‌شدن و کسل‌شدن دارد، کستینگ و انتخاب بازیگر از اهمیت جدی و اساسی برخوردار است. در این نمایش به غیراز مریم سعادت (ای ماتیکو لاتا)، مجید مشیری (پاسکاله اونوزونه) و شیما بخشنده (ریتا) که مناسب نقش‌هایشان انتخاب شدند، در اجرای نقش‌هایشان هم توانمندی لازم را داشتند و البته زمان چندانی هم بر صحنه نبودند (به‌ویژه مجید مشیری که

اولین اجرای صحنه‌ای اوست ولی بسیار کوتاه و تاثیرگذار حاضر شد)؛ انتخاب بقیه بازیگران برای اجرای نقش‌ها، انتخاب مناسبی نبوده است. به همین دلیل است که اغلب بازی‌ها، تحت‌تاثیر متنی فاقد کشمکش درونی، به بازی یکنواخت و ایستا تبدیل شده‌اند، از جمله بازی یکنواخت، خسته‌کننده و فاقد زیبایی بازیگرانه مهدی سلطانی در نقش پدرخوانده (باراکانو) است که گاهی با اُورکت همراه است و گاهی هم یکنواخت و کسالت‌بار ظاهر می‌شود به‌ویژه آن زمان که سعی می‌کند از بازی مارلون براندو در پدرخوانده تقلید کند بی‌آنکه متوجه باشد که بازی زمزمه‌گونه در مدیوم سینما با بازی زمزمه‌وار در صحنه تئاتر با هم تفاوت فاحش و بسیار دارند. تکنیک اجرا و بازی زمزمه‌ای در سینما را می‌توان با بلندگوی سینما و با یک کلوزآپ به بیننده منتقل کرد ولی بازی زمزمه در صحنه تئاتر را که نمی‌توان زمزمه کرد! نتیجه زیر لب زمزمه‌کردن دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های پدرخوانده در این اجرا باعث شده که از ردیف سوم به بعد صدای بازیگر شنیده نشود!

ب: طراحی صحنه نامناسب است.

اجرای نمایش پدرخوانده در فضایی یکنواخت بدون هرنوع بازی با نور، بازی با دکور و بازی با اکسسوار صحنه انجام می‌شود. برای نمایشی که دو ساعت و نیم اجرای پیوسته دارد، در هر پرده افراد زیادی روی صحنه‌اند و این افراد روی صحنه هم از چندین واقعه و رویداد و اتفاق، از دادگاه و محاکمه گرفته تا جنگ و کشتار و کار در نانوایی و گازگرفته‌شدن یک زن توسط یک سگ حرف می‌زنند. باید از دکور، نورپردازی و رنگ‌پردازی در وسایل و لباس‌ها به شکل مناسب‌تری استفاده شود. به‌ویژه وقتی نمایش فاقد کشش دراماتیک لازم برای آن مدت‌زمان طولانی در اجراست و کشمکش مناسبی هم میان کاراکترهای نمایش وجود ندارد، باید از صحنه‌پردازی و نورپردازی پرتحرک و جذاب‌تری استفاده شود ولی وضعیت اجرا در طراحی صحنه دقیقا برعکس شده و یکنواختی و سکون دکور و نور و رنگ، هم علت دیگری شده بر کسالت‌بارشدن اجرای نمایش در صحنه.

ج: میزانسن نمایش ضعیف است.

در اجرای پدرخوانده، ضعف میزانسن هم مشهود است. در اجرای هر نمایشی، میزانسن‌های نمایشی یک فاکتور اساسی است به‌ویژه برای متن‌هایی که هم طولانی‌اند و هم فاقد کشش دراماتیک لازم‌اند مثل همین نمایش پدرخوانده. اگر بتوان از یک تناسب بجا در این نمایش سخن گفت، آن تناسب بجا، تناسب میزانسن یکنواخت با متن یکنواخت است به‌طوری که کسالت‌بارشدن اجرای نمایش را به اوج رسانده است. در اجرای نمایش پدرخوانده زمانی وجود دارد که گاهی شش یا هفت نفر با هم روی صحنه‌اند و همه یا ثابت یکجا ایستاده‌اند یا در حال زمزمه‌اند یا مثل سریال‌های تلویزیونی که بازیگرانش به صورت نشسته و بی‌حرکت فقط دیالوگ‌هایشان را روخوانی می‌کنند، دیالوگ‌ها روخوانی می‌شود. به عبارت دیگر میزانسن اجرای پدرخوانده، میزانسن نمایشنامه‌خوانی است و نه میزانسن اجرای نمایش در صحنه تئاتر. این وضعیت در اجرای همه دیالوگ‌ها دیده می‌شود مثل زمانی که نانوا و پدرخوانده دیالوگ طولانی و کسل‌کننده دارند و هر دو آنها برای مدتی طولانی روی دو صندلی مقابل هم نشسته‌اند و با هم حرف می‌زنند (و در واقع نمایشنامه‌خوانی می‌کنند) و گاه فقط زمزمه هم می‌کنند! به‌طوری که تماشاچیان هم سخنان آنها را نمی‌شنوند یا اگر هم می‌شنوند، نمی‌دانند برای چه باید این حرف‌ها را بشنوند؟ یا اینکه نمی‌فهمند این دیالوگ‌های خسته‌کننده و طولانی چه ربطی به موضوع اصلی نمایش دارد؟ علت دیگر کسالت‌بار شدن اجرای پدرخوانده ناشی از وجود همین دیالوگ‌های اضافی است که اگر حذف می‌شدند، هم زمان اجرا بی‌دلیل طولانی نمی‌شد و هم از میزان کسالت‌بار بودن نمایش کاسته می‌شد. هر چند در این صورت عیب متن نمایش، یعنی نداشتن مساله جدی برای انسان معاصر، همچنان به جای خود باقی می‌ماند؛ عیبی که راه رفع آن نه با کستینگ مناسب، نه با طراحی صحنه مناسب و نه با میزانسن مناسب بلکه با مبنا قراردادن رهیافت مساله‌گرایی انتقادی، امکان‌پذیر می‌شود؛ رهیافتی که این متن نمایشی (و اغلب متن‌های نمایشی اجراشده معاصر نیز) از آن محروم است.

روزنه آبی

تئاتر شهرستان مفهوم تازه‌ای می‌یابد

یدالله آقاعباسی

■ نخستین بار در دهه ۱۳۴۰ یا کمی پیشتر از آن بود که مرکزنشینان به فکر پیرامون افتادند. «تئاتر شهرستان» برچسبی بود که مفهوم عقب‌ماندگی داشت، تئاتری که حسن ناصرها، دایی نمایشی‌ها و ستارگان پرفروغ آن‌سال‌هایش خاموش شده یا به آسمان تهران منتقل شده بودند. این روند از زمان «ناصرالدین‌شاه» آغاز شده بود. گردانندگان تعزیه در تکیه دولت در شهرها می‌گشتند و شمرخوان‌ها و امام‌خوان‌های توانا را به بازار مکاره چلچراغ‌ها می‌کشاندند و بر تنور سرگرمی اشراف و شاهزادگان می‌دمیدند. در روزگار شکست دهه ۳۰ تنها سیاسیون نبودند که لطمه خوردند. هنر نوپای تئاتر نیز همراه آنها به محاق رفت. شکست از تهران به شهرستان‌ها نیز منتقل شد. این شکستی مضاعف بود. سال‌ها بود که نیروهای آنها نیز در تهران متمرکز شده بود و حالا همه چیز یکجا از دست می‌رفت. محاق ۱۰ سالی به طول انجامید. تئاتر با دشواری‌ها دست‌وپنجه نرم کرد، اما هرگز از سینه عاشقان رخت برنبست که هر که نوشداروی آن را شناخته باشد، بی‌تاب خلاقیت آن است. دهه ۴۰، دهه خیزش دوباره تئاتر ایران است. توفان‌های سیاسی و اجتماعی تئاتر را نیز برمی‌انگیزند. تئاتر اعتماد به نفس خود را از نو می‌یابد و این بار کار از تهران آغاز می‌شود. الگوی تهران به فاصله‌ای اندک به سایر شهرها نیز می‌رسد. ناچار باید نیروها را سامان و آموزش داد. گسیل کارشناسان گام مهم و متعهدانه‌ای است. حالا تئاتر شهرستان مفهوم تازه‌ای می‌یابد. کمی بودجه به آن تخصیص می‌دهند. اندکی گزارش تلویزیونی از آن پخش می‌کنند با گزارشگرانی که از تهران گسیل می‌شوند و به مراکز آموزشی تئاتر فرهنگ و هنر می‌روند. کاخ‌های جوانان جشنواره می‌گذارند و جایزه می‌دهند. فرهنگ و هنر گروه‌ها را اعزام می‌کند و جشنواره می‌گذارد و نخستین جشنواره‌های تئاتر شهرستان‌ها در تهران شکل می‌گیرد. شهرستان‌ها اعلام حضور می‌کنند. نشریات پر از مصاحبه با گروه‌های شهرستانی است که از کمبود امکانات در شهرها شکایت دارند و امکانات در روندی طبیعی در مرکز جمع شده است. ۴۰ سال بعد همان حرف‌ها و همان شکوه‌ها و همان ترجیع‌بندها تکرار می‌شوند. ۴۰سال بعد همچنان نام تئاتر شهرستان مترادف با تئاتر ضعیف‌تر است. هرچند گاهی بارقه‌هایی دیده شده، اما هرگز کسی در جشنواره‌های تهران برای دیدن تئاتر شهرستان سر و دست نمی‌شکند. جشنواره‌های تکراری و بی‌رونق استانی و منطقه‌ای تکرار مکررات همین داستان است. همه شاکی هستند. از داوری، از بی‌چیزی، از مسابقه. در همه این سال‌ها هرگز هیچ برنامه منسجمی پیگیری نشد و جشنواره‌های مسابقه‌ای مثل قارچ از زمین رویییدند و از پیکر تئاتر شهرستان‌ها چیزی نماند، جز کالبدی که همه‌ساله چهره‌های آشنا در جشنواره‌های آشنا تشییع می‌کنند. طرح استقرار گروه‌ها، علی‌الحساب، جدیدترین تیر ترکش کسانی است که در تهران به تئاتر پیرامون می‌اندیشند. از این طرح در شهرستان‌ها استقبال خوبی شده و کسانی به آن امید بسته‌اند. شناسایی گروه‌ها، وعده تجهیز کارگاه‌ها اختصاص مبالغ مختصری برای تبلیغات و راه‌اندازی و تسهیل برنامه اجراها، در کنار برگزاری جشن‌ها از ویژگی‌های این طرح است که کم و بیش نتایج مثبتی هم داشته است. همین که بسنجید چه نیروها و امکاناتی در سراسر کشور پراکنده و موجود است، کم دستاوردی نیست. حمایت همیشه هم مادی نیست. این تئاتر اگر به خودباوری برسد و بتواند توانایی‌های از دست‌رفته را باز یابد، به خود و نیروهای خود اتکا کند و در یک کلام به ضرورت تبدیل شود، نیازی به همین مبالغ مختصر که گاهی در مقابل صرف وقت و نیروها شوخی به نظر می‌رسد نیز ندارد. بزرگ‌ترین حسن این طرح رو دررو کردن تئاتر شهرستان با مخاطبان اصلی نه در جشنواره‌های تکلیفی و بلاتکلیفی و رفع تکلیفی، بلکه در اجرای عمومی برای مردمی است که سال‌ها با تئاتر بیگانه شده‌اند. همیشه گام‌های نخست لرزان است، اما اگر این روند استمرار داشته باشد، افرادی که سال‌ها به نزاع بر سر جایزه‌ها و عنوان‌ها عادت کرده‌اند، درمی‌یابند که صحنه رسواکننده و بی‌رحم است. آنها ناچار به خودآموزی، خودسازی، مطالعه و جست‌وجو می‌شوند. چوب زیر بغل‌های لودگی و نمایش‌های سرگرمی صرف و شعبده و اسپانسر به معنی تسلیم به تبلیغات تجاری از یک سو و گریزها و پنهان شدن پشت صورتک‌های تئاتر شبه‌تجربی و تقلیدهای شبه‌روشنفکرانه از جریان‌های منحط تئاتر کم‌کم رنگ می‌بازند. تئاتر در رویارویی با تماشاگر، خود از پس فرصت‌طلبی‌ها و کاسبکاری‌های حقیرانه برمی‌آید. سرانجام هیچ مصلحتی نمی‌ماند، جز مصلحت مردم. ناچار رشد کمیت به افزایش کیفیت می‌انجامد. ظرفیت بالقوه عظیم دیگر این طرح، تمرین برای رسیدن به سازمان سراسری تئاتر ایران است. سازمانی که این بار از پایین شکل می‌گیرد و بساط بازی مرکز و پیرامون را به هم می‌زند و به هر یک وزنی فراخور خود می‌دهد. قطعا وزن شهرها در این سازمان براساس نیروها و امکانات موجود یکسان نیست ولی احترام، ارزش رای و نظر همه یکسان است. اما همه اینها مشروط به شرایط و اما و اگرهایی است. من از همه کسانی که در این گام اندیشیده و عمل کرده و می‌کنند، سپاسگزارم. به طور قطع هر کاری از این دست شجاعت، شهامت، اراده، پیگیری و مراقبت خاص خود را می‌طلبد. قطعا بنایی خالی از خلل نیز نیست، اما اگر لحظه‌ای بیندیشیم که تئاتر حق همه است، بی‌تردید منافع کوتاه‌مدت خود را چه در مرکز و چه در پیرامون نادیده می‌گیریم و به همه مردمی می‌اندیشیم که از این آزمایشگاه انسان‌ساز، به هر دلیلی، محرومند و ناچار در گرداب مخاطرات دنیای واقعی دست و پا می‌زنند.