

رضا آشفته

وانیک، کاری از سهراب سلیمی است که هر شب ساعت ۱۹ در تالار باران روی صحنه می‌رود. این نمایش برای نخستین‌بار سال ۸۳ در تالار چهارسو با اقبال عمومی و منتقدان مواجه شده بود. نمایش این‌بار با همان ترکیب بازیگران یعنی رضا مولایی، احمد ساعتچیان و شیوا اردویی اجرا می‌شود. البته در دوره قبلی سه اپیزود داشت به نام‌های احضار، گشایش و اعتراض که اکنون اعتراض را نمی‌بینیم. این متن‌ها نوشته واتسلاو هاول است که بعدها بعد از استقلال از بلوک شرق کمونیستی، توانست اولین رئیس‌جمهور این کشور هم بشود. با سهراب سلیمی درباره این رویداد هنری به گفت‌وگو نشسته‌ایم:

قبلا این نمایشی که دارید اجرا می‌کنید، سه‌گانه وانیک بود، اما الان دوگانه شده. چه علتی دارد نمایش را در اجرای فعلی کم کرده‌اید؟

تریلوژی یا سه‌گانه وانیک سه متن مستقل است که ربطی به‌هم ندارند. در یک دوره تاریخی و یک دوره زندگی واتسلاو هاول نوشته شده‌اند. او ۱۹۷۵ احضار، ۱۹۷۶ گشایش و ۱۹۷۸ اعتراض را نوشته است.

یعنی خودش این سه متن را همراه هم کار نکرده، بلکه این انتخاب شماست؟

در سال ۱۳۸۳ بنابر توافقی که با مترجم (علی امینی‌نجفی) داشتیم، می‌شد این سه متن را در کنار هم کار کرد؛ سه برش از زندگی هاول که به نام سه‌گانه وانیک نامیده شد. امروز بنابر تجربه دیروز که دیگر تماشاچی هم حوصله نمایش‌های بلند را ندارد و با توجه به فضایی که ما مورد بررسی قرار داده بودیم که در چه سالن و با چه امکاناتی اجرا کنیم، بالطبع یکی از اپیزودهای موردنظر را باید کنار می‌گذاشتیم و مشکل اساسی زمان بود. استنباط خودم این است اگر ابتدا به سمت احضار و گشایش رفتیم، این به معنای آن نیست که مفاهیمی که موردمنظورمان بود با حذف اپیزود سوم (اعتراض) تأثیرشان را از دست می‌دهند. اینجا دو نگاه و دو زندگی متفاوت هستند. بازهم ما از برخی از پارامترهایی که در اعتراض بوده، به‌گونه‌ای در احضار و گشایش بهره‌مند شده‌ایم. دیالوگ‌های کلیدی که توانست بدون اینکه تأثیر نابجایی در این دو اثر بگذارد، با یک دراماتورژی ابتدایی حاصلش وانیک باشد و نه دوگانه وانیک.

یعنی این دو پرده درهم تنیده شده و ما الان شاهد دو پرده از یک اجرای کامل هستیم؟

بله، در «اعتراض» یک‌جور تکرار بخشی از زندگی وانیک یا واتسلاو هاول است که از آن اجتناب کردیم. از نمایش‌نامه احضار قطعا بی‌اطلاع نیستید که بلافاصله با بیرون‌آمدن هاول از زندان، زمان کوتاهی طی شد که تبدیل به یکی از قطب‌های نمایش‌نامه‌نویسی جهان شد و آدم‌های بسیاری (نه‌فقط از نادرشت، بلکه تأثیرگذار) درواقع در مقطع زمانی خودش، قلم‌های بسیاری زدند و این یکی از ایجازهای درام‌نویسی جهان است. در مدت‌زمان کوتاهی همه پارامترهای زندگی و دغدغه‌های بشری را در آن می‌بینید. انفعال‌شدن و بیگانه‌شدن انسان نسبت به انسان، جاه‌طلبی و اقتدارگرایی انسان نسبت به انسان دیگر و تنگناها. یکی از عمده‌ترین مسائلی که برایم حائز اهمیت است، شکل مصرف‌گرایی نه‌فقط از جنبه شکل مادی قضیه، بلکه مصرف‌گرایی به معنای استحاله‌شدن انسان در شرایط بسیار سخت است که در این نمایش به آن پرداخته‌ایم.

مصرف نوشیدنی و تکثیر بطری‌های شیشه‌ای و درادامه موسیقی هولناکی که تکرار می‌شود، تصویری هولناک و گروتسک از یک آدم است که همان استحاله موردنظرتان را بیان می‌کند؟

بله، درباره موسیقی هم باید بگویم به اعتقادم، یکی از بدیع‌ترین کلاژهای آهنگ‌سازی در ایران است. این بخش از ابتدایی‌ترین ولی درعین‌حال خلاقه‌ترین شکلش اتفاق افتاد. پس از خود بطری‌ها استفاده شد و از ریسمانی که در حیاط بود. این‌گونه با حرکت بطری‌ها موسیقی‌اش خلق شد؛ به تناوب از آبی که درون بطری ریخته می‌شد و آنچه درون تشت زیر بطری برمی‌گشت، به وسیله نفر بعدی کشیده می‌شد و موسیقی ضبط شد. بنابراین از سینتی‌سایزر استفاده نشده، بلکه از موج خلاقه استفاده شده و اینکه آرمان (امید) به برادرش (کامران امید) نظرهایی داده است، این موسیقی بدیع اتفاق افتاده است. این بدیع‌بودن، بالطبع فقط نمی‌خواستیم در حوزه موسیقی دیده شود. با توجه به خروجی آنچه در سال ۸۳ در مطبوعات به‌عنوان کار شایسته و خلاقه شناخته شد، دوباره ما را بر آن داشت همچنان با نگاه نوتری آن را یک‌بار دیگر به صحنه بیاوریم.

با یک دراماتورژی، این نگاه نو به اجرای کنونی تزریق شده و به‌نظر می‌رسد از اجرای ۸۳ یک جهش به پیش در اجرای ۹۴ دیده می‌شود؟

این دراماتورژی بسیار گسترده است.

حالا چنددرصد به کار قبلی وابسته هستید؟

متن از نظرم آن‌قدر کامل است که بشود آن را کار کرد. درعین‌حال، من به دنبال دخل‌وتصرفی در متن بوده‌ام. یک مقدار می‌شود گفت دور از منطق و دور از باورهای من کارگردان است چون به‌نظر بنده و گروهم، این متن کامل است. هر بار و در هر دوره بنابر ضرورت می‌شود آن را کار کرد و البته با زوایای دیدی که می‌شود به‌لحاظ کارگردانی داشت، آن را در اجرا دگرگون کرد و به لحاظ نوع بازی، نوع صحنه‌آرایی، لباس، نورپردازی و ...! چون شما شاهد و ناظر هر دو اجرا هستید، می‌دانید که اگر از هیبت فیزیکی مدیر کارخانه بخواهیم صرف‌نظر کنیم، به اعتقادم، همه‌چیز، هم از جنبه غنایی و هم اجرائی و هم از جنبه فیزیکال تغییر می‌کند. اگر از این منظر بخواهیم نگاه کنیم و نخواهیم دخل‌وتصرف بیجا در یک متن کامل داشته باشیم، به‌نظرم، آن دراماتورژی به لحاظ اجرائی صددرصد صورت گرفته، اما به لحاظ محتوایی می‌شود گفت زیاد دخل‌وتصرفی انجام نشده است مگر در نمایش اعتراض که الان نیست. بسیاری از نکات کلیدی که در راستای اجرا بود، از اعتراض تلخیص کرده و در این دو اثر تزریق کردیم.

به‌لحاظ تحلیل شخصیت‌ها، تغییری نداده‌اید. فکر کنم همان شخصیت‌ها حفظ شده‌اند؟

دقیقا.

با توجه به اینکه واتسلاو هاول مخالف نظم کمونیستی حاکم بر چکسلواکی سابق بوده است، اما در این اجرا می‌بینیم در اپیزود «گشایش» آن زمان اهانت‌کردن به وانیک، کلمه کمونیست را بر زبان می‌آورد، آیا این خواسته شماست یا چنین چیزی در متن هاول هم بوده است؟

معتقدم اگر بخواهیم به تحلیل‌های تاریخی بپردازیم و به جریان‌های دیکتاتوری با یک نوع نگاه ذره‌بینانه بنگریم و شواهد تاریخی را نه به معنای ایدئولوژیک، ورق بزنیم، می‌بینیم قطعا یکی از حربه‌هایی که حاکمیت‌های اقتدارگرا از آن استفاده کرده‌اند، این بوده مخالفان را با انگ‌های ضدنگاه خودشان طرد و آنها را آزار و اذیت کرده‌اند و از این قضیه بهره فراوان برده‌اند. از این‌دست فاکتورها، فراوان داریم. در اتحاد جماهیر شوروی، بسیاری از روشنفکرانی که تأثیرات بالقوه‌ای گذاشته‌اند، چون همسو با حاکمیت نبوده‌اند و درواقع در آن جهت نه فکر کرده و نه اقدامی کرده‌اند، بلایی بر سرشان آمد؛ از تبعید تا اعدام و مهاجرت که بر همگان پوشیده نیست. در چکسلواکی سابق نیز مدارک و شواهدی وجود دارد که چنین بلایی بر سر روشنفکران مخالف آمده که کم از برخوردهای موجود و غالب‌شدن کمونیست در اتحاد جماهیر شوروی نیست. در زمان دوبچک، در چکسلواکی یک نگاه دموکرات‌گونه‌ای دارد فضا را هدایت می‌کند بدون پایبندبودن با ایدئولوژی خاصی، ارتش سرخ وارد می‌شود و بعد دوبچک را می‌دزدند و محکومش می‌کنند. بعد هم هوساک را جانشینش می‌کنند که او هم طرفدار ایدئولوژی ارتش سرخ است که مواضع بسیار سختی را بر جامعه حاکم می‌کند. او تنبیه‌های بسیار سختی را برای روشنفکران و مخالفان تعیین می‌کند؛ به‌ویژه برای واتسلاو هاول تئاتری که در این جریانات وارد بازی‌های سیاسی شده و جهت سیاسی‌اش هم بدون پایبندبودن به ایدئولوژی خاصی است که جهات حقوق انسانی را دنبال می‌کند و با توجه به اتکایش به فلسفه اخلاقی‌اش، از آن فیلسوف بزرگ، ایمانوئل کانت، تأثیر می‌گیرد و پایبند اصولی است که هیچ‌گونه گرایش یا ردپای خاصی را در جهان سیاست دنبال نمی‌کند و بیشتر بنا بر عقل و خرد حرکت می‌کند و بارها هم گفته است: ضمن احترام به افکار مختلف، من از گرایش خاصی پیروی نمی‌کنم مگر خرد و عقل! این تز نهایی هاول است.

یعنی هیچ جانب‌داری سیاسی‌ای در این دو متن وجود ندارد، بلکه انسان بر پایه عقل و خرد در موقعیت واکاوی می‌شود؟

تفکر سیاسی مشخصی ندارد. زمانی هم اگر همسو شود، او در کارخانه توسط مدیرش دارد تهدید می‌شود که همه ما آنجا تحت کنترل هستیم. بهتر است برای زندگی مثل ما باشی؛ هم از لحاظ فکری و هم از لحاظ مصرف‌گرایی که نماد است، بررسی می‌شود. مدیر به وانیک می‌گوید می‌توانی آنجا ادامه به کار دهی، من هم سرنوشتی بهتر از تو ندارم. در گشایش، می‌بینیم وقتی همکارانش دارند سر کار می‌روند، از یک صورت بزک‌کرده بسیار تصنعی دارند تبعیت می‌کنند. در سیرت واقعی‌شان غوغاست. این غوغا زمانی اتفاق می‌افتد که وقتی این همسویی صورت نمی‌گیرد، «وانیک» ضمن احترام نسبت به همکارانش، درواقع باید دنبال کارش برود که او، با گفتن واژه کمونیست، در واقع طرد می‌شود.

در این دو موقعیت، هاول دارد انسان را به واسطه یک‌سری ضعف‌های عمده که هم می‌تواند فردی و هم جمعی باشد، مورد نقد قرار می‌دهد. نقدی هم به شرایط سخت زندگی که بر خودش تحمیل شده، وجود دارد و اگر قرار باشد به شرایط ملایم برگردد، باید تن به یک‌سری رذالت‌های عمومی دهد. در اپیزود دوم هم تجمل‌گرایی آن‌قدری هست که او را مورد هجمه روانی قرار دهد. اصلا نمی‌تواند آن نوع افراطی خوردن‌ها و نوشیدن‌ها را امر طبیعی تلقی کند و این موجب می‌شود آن خانه را ترک کند، چون نمی‌تواند همسو با این همکارانش باشد؟

به‌جد می‌خواهم بگویم هر دو تا سؤال شما بسیار فنی است؛ فنی‌بودن از این لحاظ که در احضار یک ظرافت هوشمندانه‌ای وجود دارد که پاول بدون اینکه دیکته کند یا بخواهد جهت دهد، سؤال به‌وجود می‌آورد؛ به‌ویژه در اپیزود اول که آیا وانیک تن می‌دهد؟ آیا او همسو با رفتارهای مدیر کارخانه خواهد شد این دو را جبر به اینجا کشانده، اما هوشمندی وانیک است که نمی‌خواهد فراخ‌منظر به قضایا نگاه کند، بلکه می‌خواهد تنگ‌منظر و از یک زاویه معلوم نگاه کند که بگذارد خودمان قضاوت کنیم. از مشخصاتی که داریم معلوم نیست وانیک به شرایط مدیر کارخانه تن می‌دهد و همسو با آن دچار نوعی زندگی تحمیلی می‌شود. در اینجا نوعی سؤال را مطرح می‌کند که گفته می‌شود: {...} این سؤال برای اولین‌بار از سوی مدیر مطرح می‌شود، یعنی او هم به‌اجبار استحاله شده است. این استحاله بین مدیر با دیگران یا برعکس انجام می‌شود. بنابراین علامت سؤال است که برایم جادویی است که می‌گوید: {...}؟!

یعنی این وضعیت جبرآمیز است که این فضای گندزده و استحاله را بر مردمان موجود در این حاکمیت بسته، تحمیل کرده است؟

بله.

ولی درعین‌حال، «هاول» دارد با پرسشگری نقدش را مطرح می‌کند که اندیشه‌اش تعمیم‌پذیر خواهد شد به جاها و زمان‌های مختلف که اصلا مال آن شرایط چک و کمونیستی آن زمان هم نیست.

معتقدم و بارها این مسئله را مطرح کرده‌ام سراغ متونی می‌روم که حتما در آنها ردپایی از انسان در همه نقاط مطرح باشد. یک محیط جغرافیایی خاص را مطرح نکند. شاید به جغرافیا هم اشاره کرده باشد، اما مسئله‌اش در هر جایی دیده شود. اگر هم چنین تفکری نباشد، به‌عنوان کارگردان، به‌دنبال بیان چنین تفکر انسانی‌ای خواهم بود. همین الان اگر سؤال کنی وانیک چه دارد می‌گوید، خواهم گفت بگذارید این جادو اتفاق بیفتد و خود مخاطبان برداشت‌شان را از آن بکنند. در «گشایش» هم چون پرسشی را مطرح کردید، باید بگویم همگان دارند از یک جشن و پایکوبی که نشانی از آن در متن هاول نیست، برمی‌گردند. دراماتورژی چیست؟ آیا فقط در جابه‌جاکردن و کم‌وزیادکردن دیالوگ اتفاق می‌افتد یا اینکه نوعی نگاه در اجراست که در آن کلاژ فکری بی‌آنکه خدشه‌ای به اثر وارد شود، انجام می‌شود؟ این جشن و تصنیف خاص و المان جادویی که در آن، پرده قبل از آنکه کنار زده شود؛ بازیگران‌مان لباس و گریم نقش قبلی را برمی‌دارند و به چیزی دیگر تبدیل می‌شوند. نمی‌خواهم این جادو از بین برود. می‌خواهم با یک رئالیسم (واقع‌گرا) و با نوعی فاصله‌گذاری برشتی جایی برای فکرکردن بگذاریم که اینها همان بازیگران هستند که با تغییر لباس و گریم، در موقعیت دیگری پا می‌گذارند. با این پرسش که لباس‌شان را دارند عوض می‌کنند، آیا طرز فکرشان هم عوض خواهد شد؟

این تجلی شیءزدگی است که انسان را نه به کامروایی، که به رفتاری زشت و انگ‌زدن رهنمون می‌کند و میهمان در آن طرد می‌شود و با گل، «وانیک» را از آیین «گشایش» می‌رانند؟

بله، از گل صحبت کردی که نمایش با همان دسته‌گل ساده آغاز می‌شود. بسیار متین که بدون تشریفات و زرق‌وبرقی بیرون از پرده آغاز می‌شود، اما در موقع ورود به آن سوی پرده همه‌چیز زرق‌وبرقی می‌شود. درنهایت، این گل که نشان عشق و محبت است که به دوست و خانواده‌ای هدیه می‌شود؛ در پایان، این گل به گلوله‌ای تبدیل می‌شود که به‌سوی وانیک پرتاب می‌شود که دیگر فقط طرد فکری این مرد نیست که انجام می‌شود، بلکه طرد فیزیکی‌اش هم در این لحظه به‌وقوع می‌پیوندد. او مورد تهاجم قرار می‌گیرد. بیرون‌راندن از خانه و باقی قضایا... . ما فی‌البداهه به اینها نرسیده‌ایم، بلکه این به ریاضتی که در این ۱۱ سال بر خودمان روا داشته‌ایم، برمی‌گردد. هر از گاهی آدم نیازمند خلوتی است که با خودش داشته باشد که خودش را نقد کند و در آنجا به شرح وظایف خود و مطالعاتش مروری بیندازد. هرگز دنبال تکرار یک اثر نیستم. تکرار به‌منزله ایستایی‌اش نه، بلکه تکرار بر مبنای پویایی‌اش را دوست دارم. این نتیجه تلاش و خلوت‌های فردی است.

بین این دو تا اپیزود می‌بینیم تفاوت‌هایی در شکل اجرائی‌شان هست. برای مثال، نوع لباس و وسایل صحنه و حتی نورپردازی در گشایش، خیلی ذهن را درگیر خود می‌کند که نشانگان تصویری حاکم بر اجراست، اما در احضار، بیشتر بازی و بازیگر است که این گرایش فکری و تحلیلی را ایجاد می‌کند. درباره این تفاوت می‌خواهیم بدانیم به خاطر القای یک فضا یا تفاوت فضاهاست. یا آزمونی است که یک گروه می‌خواهد توانایی‌های خودش را به من مخاطب القا کند؟

ببینید، اگر آن آزمون را هم مدنظر داشته باشیم، جدای از نگاه و برداشت در شرایط مخاطب نیست. قطعا هم آزمون است و هم القای تفاوت‌ها. همان‌طور که شما شاهد هستید، در احضار پایبند یک‌سری اصول مینی‌مال در راستای واقع‌گرایی هستیم. در گشایش، اما پایبند یک‌سری اصول نمایش در نمایش هستیم. این براساس آزمون از جهت توانمندی و توانمندی از جهت شناخت که قطعا دو نگاه مختلف است که به ما سمت‌وسو داده است. پایبند فاصله‌گذاری‌ای بوده‌ام که جای خلوتی را برای تماشاچی بگذارم که از آن واقعه درگیرانه بیرون بیاید و وارد یک بازی نمادین و نمایشی شود. این یکی از رفتارهای فاصله‌گذاری است. یکی از رفتارهای کاملا تأثیرگذارانه در درام قرن بیستم تأثیر فاحشی است و اکثر شما می‌بینید درام‌نویس‌ها چه کات‌هایی می‌دهند و فواصل زمانی را با چه جمله‌های کوتاهی پر می‌کنند و با بهره‌مندی از نور بسیار محدود یا با اضافه‌کردن یک شئ به صحنه یا البسه‌شان، تغییرات فاحشی هم در رفتارهای بازی‌شان و هم فضاسازی‌شان و رابطه‌هایشان انجام می‌دهند. من به‌عنوان دستاوردهای فراگیر این اثر اول با نگاه واقع‌گرایانه و در نگاه دوم با نمایش در نمایش که به ما سمت‌وسویی می‌دهد که جدایی از زندگی در آن اتفاق می‌افتد، به کار پرداخته‌ام.



عکس: مهدی حسنی، شرق

گفت‌وگو با سهراب سلیمی، کارگردان نمایش «وانیک»

جادوی پرسش‌های هاول



واتسلا هاول

نمای نزدیک

یادداشتی درباره فیلم «دوران عاشقی»

مدرنِ ناخواسته؟

علی فرهمند

«دوران عاشقی» ایده خوبی دارد؛ اما در فیلم‌نامه، دیگر خبری از این ایده خوب نیست. صحنه‌های فرعی و ضعف در روایت، دست به دست هم می‌دهند تا ایده اصلی فراموش شود و با یک فیلم آشفته و بی‌قاعده روبه‌رو شویم. ایده باز و بستن چشم‌های «بیتا» در ابتدا و انتهای فیلم هم برای جمع‌وجورکردن این آشفتگی به‌کار گرفته شده است. فیلم نه قهرمان دارد و نه ضدقهرمان. فیلم‌نامه هم آن‌قدر ضعف دارد که فقدان کشمکش آدم‌های خوب و بد، در مقایسه با روایت نادرست آن، به چشم نمی‌آید. نکته مهمی که به شکل یک سوءتفاهم درباره این فیلم به وجود آمده است، نوع روایت فیلم است که شبیه به روایت‌های مدرن جلوه می‌کند. اما با کمی تأمل دریافت خواهیم کرد که فیلم‌نامه قصد دارد یک الگوی کلاسیک را به‌کار گیرد و چون در استفاده از این الگو ناتوان است، از یک‌سوم اولیه فیلم‌نامه به‌بعد، صحنه‌های فرعی زیاد می‌شود که این صحنه‌ها هرکدام به‌نوعی با «بیتا» مرتبط است و این سوءتفاهم پیش می‌آید که با یک درام مدرن طرف هستیم ولی این فرضیه به‌کل اشتباه است. فیلم‌نامه در یک‌سوم ابتدایی، شخصیت بد را معرفی می‌کند؛ حتی قصد دارد از طریق برنده‌شدن «بیتا» در دادگاه، حادثه محرک ارائه دهد و با رویارویی «بیتا» و «میترا» نقطه عطف به وجود آورد اما متأسفانه فقط قصد دارد و هیچ‌کدام عملی نمی‌شود و دلیلش هم می‌تواند نابلدی در نگارش فیلم‌نامه باشد.

نکته دیگر اینکه اگر بر فرض مثال، فیلم‌نامه‌نویس علاقه خاصی به درام مدرن داشته و قصد نگارش یک فیلم‌نامه مدرن را کرده است، چرا هیچ اثری از یک پرداخت مدرن در فیلم نیست؟ صحنه‌های رویارویی «بیتا» با مسائل ناهنجار جامعه چه کمکی به رشد خودش می‌کند؟ فصل گفت‌وگوی «بیتا» با فرد «دگرجنس‌گرا» چه دردی از فیلم را دوا می‌کند؟ بدتر از آن، دزدیده‌شدن ماشین «بیتا» و اتفاقاتی که در اداره پلیس می‌افتد به فیلم چه کمکی می‌کند؟ پاسخ این است: فیلم‌نامه‌نویس برای اینکه در روایت کلاسیک فیلم‌نامه به مشکل برخورده است، مدام «بیتا» را با درگیری‌های ذهنی مواجه می‌کند تا کشمکش شخصیت با خودش در فیلم‌نامه به وجود آید و مخاطب بپذیرد که «بیتا» مورد ظلم واقع شده است و با «بیتا» همذات‌پنداری کند اما درواقع؛ مخاطب رنج دروغین «بیتا» را باور نخواهد کرد؛ نه با روایت مدرن و نه کلاسیک.

عنوان فیلم هم مانند اکثر صحنه‌های فیلم، کوچک‌ترین ارتباطی با فیلم ندارد. شاید عنوان «دوران عاشقی» خبر از دورانی می‌دهد که دیگر از دست رفته است اما وقتی در فیلم هیچ ارجاعی از عشق بربادرفته آنها دیده نمی‌شود، شما می‌توانید باور کنید که «بیتا» و همسرش یک زندگی عاشقانه را سپری کرده‌اند؟ یا اگر «بیتا» در طول فیلم دارد یک دوران عاشقانه (آرامش قبل از توفان) را سپری می‌کند، چرا هیچ واکنش عاشقانه‌ای از او در فیلم نمی‌بینیم؟

فیلم «دوران عاشقی» نه حرفی برای گفتن دارد و نه مسئله‌ای را مطرح می‌کند؛ و با صحنه‌های قلابی و دروغین قصد دارد با مخاطب ارتباط برقرار کند اما این امر میسر نمی‌شود.

و مسئله آخر مسئله‌ای است که حداقل در اکثر فیلم‌های ضعیف رعایت می‌شود و آن هم بازی‌های بازیگران است. ولی در این فیلم، به‌جز بازی «بیتا فرهی»، درباره بازی‌ها حتی نمی‌توان نظری ارائه داد. مسلما برنده نهایی این فیلم بانو «بیتا فرهی» است که تنها با دو صحنه از فیلم، قدرت بازیگری خود را بار دیگر به اثبات می‌رساند.

تماشاخانه

درحاشیه یک نام‌گذاری

امیدواری برای توسعه تئاتر ایران

بهزاد صدیقی . نمایش‌نامه‌نویس و پژوهشگر تئاتر

ظاهرا و البته رسما از سوی مدیران ارشد فرهنگی سال ۹۴ را سال تئاتر نام نهاده‌اند. می‌نویسم «ظاهرا» زیرا هنوز کورسویی از روشنایی در این هنر و نیز هنوز برنامه جامعی برای آن تدوین و اعلام نشده است. اینکه چه شده مسئولان ارشد فرهنگی این عنوان را برای سال جاری انتخاب کرده‌اند، حتما از نظر آنها دلایلی دارد. یکی از دلایل آن شاید کاستی‌های عدیده‌ای است که در سال‌های اخیر دامنگیر این هنر مادر و به گفته بسیاری، هنر فاخر شده است؛ کاستی‌هایی که البته از سال‌ها قبل‌تر نیز وجود داشته اما امروزه افزایش نسل جدید هنرمندان تئاتر، تقاضای بیشتر از سوی مخاطبان تئاتر، تأسیس و راه‌اندازی آموزشگاه‌ها، تماشاخانه‌ها و پلاتوهای کوچک خصوصی (البته این آخری بیشتر در تهران رشد یافته)، افزایش دانشجویان و دانش‌آموختگان تئاتر، انتشار کتاب‌های تئاتر از سوی برخی ناشران فرهنگی و انتشار اخبار این هنر در تعداد زیادی از رسانه‌های مکتوب و مجازی و... موجب شده تا نمود این کاستی‌ها بیش‌ازپیش به چشم آید. از سوی دیگر، نبود امکانات سخت‌افزاری (مانند تالارها و تماشاخانه‌های حرفه‌ای دولتی و شاید خصوصی) و نیز کمبود بودجه و نیز افزایش‌نیافتن آن، سبب شده تا نقصان‌ها و مشکلات تئاتر بیشتر از گذشته به چشم آید. هرچند نباید دراین‌باره کاستی‌هایی را که در سیستم مدیریت تئاتری کشور وجود دارد، نادیده گرفت. متأسفانه بعد از گذشت حدود یک قرن و یک ربع از رواج هنر تئاتر در این سرزمین، هنوز یک مدیریت اصولمند، راهبردی، هدفمند و یکپارچه در سیستم مدیریت فرهنگی و نیز تئاتر کشور ما وجود ندارد و همین نیز وضعیت تئاتر را این‌گونه آشفته‌بازار کرده است ضمن آنکه چندپارچگی مدیریت تئاتر سازمان‌ها، نهادها و ارگان‌های دولتی مانند حوزه هنری، سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران و شهرداری‌ها، کانون پرورش فکری کودکان‌ونوجوانان و نیز وجود جشنواره‌های ریزودرشت دولتی، خود مشکلات دیگری برای تئاتر و هنرمندان آن ایجاد کرده است. در نبود این یکپارچگی مدیریت فرهنگی، بودجه، برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری فرهنگی، طبیعی است به‌راحتی نتوان وضعیتی بسامان را برای تئاتر فراهم آورد. به‌رسمیت‌نشناختن تئاتر به عنوان یک شغل از طرف دولت هم سبب پدیدآمدن مشکلات بسیاری برای هنرمندان تئاتر شده است؛ از مشکلاتی مانند بیمه خدمات درمانی و تأمین اجتماعی، وضعیت معیشتی و مسکن هنرمندان تا مسئله امنیت اقتصادی، اجتماعی، سیاسی مستمر و همیشگی و ... حاصل نداشتن و نبودن رسته و رده شغلی در سازمان امور استخدامی کشور است. برخی دیگر از مشکلات تئاتر کشور ما مربوط به مدیریت تجربی، سلیقه‌ای و جزیره‌ای مدیران تئاتری ما در طول اکثر دوران‌هاست. البته این امر در بخش سیستم مدیریت شورای نظارت و ارزشیابی مرکز هنرهای نمایشی و اعضای بازبینی و ارزشیابی این شورا بیشتر محسوس بوده است. برای مثال، با آمدن یک مدیر جدید، بسیاری از روش‌ها، تجربیات و حتی آیین‌نامه‌ها و بخش‌نامه‌های قبلی که اتفاقا ممکن است به درد مدیر جدید بخورد، نادیده انگاشته و کنار گذاشته می‌شود و کارمندان و هنرمندان تئاتر باید روش کار خود را مطابق شیوه و بهتر است بگوییم خواست و اراده و سلیقه مدیران جدید درآورند و به صورت مستقیم و غیرمستقیم مجبورند تن به اطاعت امر چنین مدیران و افرادی دهند. مثالی دیگر در حوزه تصویب نمایش‌نامه‌ها و اجرای نمایش‌ها است که هرگاه مدیر یا شورایی به لحاظ سیاسی و حزبی، متعادل‌تر و روشن‌تر باشد، اجراها و نمایش‌نامه‌ها بهتر و راحت‌تر به تصویب می‌رسند و هرگاه جبهه مخالف سیاسی یا مدیریت بسته بر مسند این نوع مدیریت‌ها بنشیند، آثاری که به لحاظ محتوایی حرفی برای گفتن داشته باشند، به‌سختی از تیغ ممیزی عبور می‌کنند یا هنرمندان تئاتر مجبورند به سمت آثار بی‌خاصیت و خنثی روی بیاورند و پیشنهادهای بی‌مسئله مدیران را بپذیرند و اگر چنین مدیرانی کم‌سواد، نگران پست و میز خویش باشند، معلوم است که فقط براساس مصلحت‌اندیشی‌ها تصمیم می‌گیرند.

متأسفانه در این سال‌ها آن‌قدر بر هنرها و فرهنگ ما سخت‌گیری شده که اگر بخواهیم یک‌به‌یک آنها را برشماریم، سخن طولانی می‌شود. از سویی هرگاه بر هریک از اجزای این هنر انگشت می‌گذاریم، ضعف‌ها بیشتر به چشم می‌آید تا قوت‌ها. به‌راستی کدام‌یک از مدیران فرهنگی و هنری در همان ابتدای مسند مدیریتشان، پس از مطالعه و بررسی وضعیت موجود، بر پایه علمی و دانش روز مدیریت و نیز تحقیقات و پژوهش‌های کاربردی دست به عمل زده‌اند؟ و اساسا کدام‌یک از آنها به موضوع و مسئله پژوهش در حوزه فعالیت‌های کاری و تحت امر خود بها داده، به آن اعتقاد داشته یا کوشش کرده‌اند بر اساس پژوهش و تحقیق، مشکلات این هنر یا هنر تحت مدیریت خود را به صورت بنیادین برطرف یا حداقل در دوره مدیریت خویش کم کنند؟!

این پرسشی است که پاسخ آن نیز خود نیاز به پژوهش دارد و پاسخ دقیق و درست آن می‌تواند خود بخشی از شروع حرکتی تازه در مدیریت جدید فرهنگی باشد. اما باز هم متأسفانه اغلب مدیران ما در دوران مدیریت خود دچار روزمرگی و شاید روزمرگی شده و دلخوش به برطرف‌کردن امور جاری و تمجید رسانه‌های کاغذی، مجازی و صوتی و تصویری و به‌به و چه‌چه آنها می‌شوند و مثل همیشه دوست‌دار و علاقه‌مند آمارها و گزارش‌های جاری و نه آمارهای واقعی هستند و اغلب کمیت را بر کیفیت ترجیح داده‌اند. در چنین شرایطی انتظار داریم وضعیت تئاتر بهتر شود؟! به‌هرحال، این نام‌گذاری براساس هر دلیل و تصمیمی باشد، هم مدیران و هم هنرمندان تئاتر باید از این فرصت مهم و شاید سرنوشت‌ساز استفاده کنند تا بخشی از مطالبات صنف هنرمندان تئاتر محقق شود. هر چند در دستیابی به این مطالبات و خواسته‌های اساسی نظیر تصویب افزایش بودجه تئاتر و حمایت مدیران ارشد دولتی مانند دفتر ریاست‌جمهوری و نهاد مجلس از هنر تئاتر، به رسمیت‌شناختن تئاتر به عنوان حرفه و شغل از سوی وزارت کار و امور اجتماعی و سایر سازمان‌های تصمیم‌گیرنده (سازمان امور استخدامی کشور، سازمان برنامه و بودجه و...)، تأسیس تماشاخانه‌ها، پردیس‌ها و مجموعه‌های جدید تئاتر در سراسر کشور، حمایت مالی شهرداری‌ها از تئاتر، تأسیس پژوهشکده تئاتر با بودجه کافی و انجام پژوهش‌های کاربردی، بنیادی و علمی، به انجام‌رساندن و عملیاتی‌کردن سند توسعه تئاتر، ارتقای مرکز هنرهای نمایشی از اداره کل به سازمان تئاتر، حمایت اساسی از خانه تئاتر و کانون‌ها و انجمن‌های وابسته آن و به‌رسمیت‌شناختن این نهاد غیردولتی به‌عنوان یک صنف یا سندیکای فرهنگی و هنری، ثبت روز ملی تئاتر در تقویم رسمی کشور، حمایت از قرارداد تیپ خانه تئاتر و ملزم‌کردن تهیه‌کنندگان دولتی و خصوصی به این قرارداد و... نیازمند برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری‌های دقیق کوتاه‌مدت، میان‌مدت و بلندمدت از سوی تصمیم‌گیرندگان، مدیران و متولیان امر است و نیاز به همراهی و همدلی و کوشش‌های شبانه‌روزی همه دست‌اندرکاران تئاتر دارد.