روزنامه شرق

## هنر


هیچ جایگزینی برای «ناصریسم» در مصر وجود ندارد — صفحه ۱۰

فناوری، چهره علوم را دگرگون کرده است — صفحه ۱۱

به‌نامِ «ارغوان» — صفحه ۱۲




طوسی (سمت راست) و غنی‌زاده / عکس: رئوفه رستمی، شرق

### گفت‌وگوی جواد طوسی با همایون غنی‌زاده به بهانه اجرای «کالیگولا»

# تبدیل ملال هستی به رنج

**سلیقه و شیوه کارهای همایون غنی‌زاده و دغدغه‌ها و متن‌های انتخابی‌اش، نشان از یک روشنفکر آوانگارد دارد. همواره سعی داشته‌ام این واژهای توصیفی را بی‌جهت و سردستی درباره هرکس به کار نبندم. روشنفکر و روشنفکری، در مفهوم درست و واقعی‌اش، برای خودش شأنی دارد و روشنفکر مدرن در وهله اول باید شناخت و درک کافی از حوزه و زبان رسانه‌ای خود داشته باشد و درعین‌حال بداند این نگاه و بیان ساختارشکن و «بازی با فرم» را چگونه ماهرانه در خدمت اثری کند که مخاطبش را جدی می‌گیرد و در کنار ارتقای ذهنی و فرهنگی او نمی‌خواهند پل ارتباطی میانشان با اعمال شاقه باشد. همایون غنی‌زاده با «کالیگولا» نشان می‌دهد نمی‌خواهد از این واژه‌ها سان ببیند و باوجود شخصی و متفاوت‌بودن اجرایش، روان‌شناسی مخاطب را خوب بلد است.**

**بـا توجه به اجراهای قبلی‌ای که از این کار آلبر کامو شده و نمونه شاخصش کار آربی آوانسیان است و با درنظرگرفتن محدودیت‌هایی که این‌گونه نمایش‌نامه‌ها در بافت فرهنگی جامعه ما دارند طوری‌که باید قیدشان را بزنی یا به یک‌سری حذف‌های بی‌رحمانه تن دهی، چه شد شما در این شرایط درصدد برآمدید تا با اعتمادبه‌نفس کامل نمایش‌نامه «کالیگولا» را دوباره اجرا کنید؟ اساسا آیا مطمئن بودید می‌توانید از خطوط قرمز عبور کنید بدون اینکه به دیدگاه فلسفی کامو لطمه‌ای وارد شود، یا اینکه زیاد دغدغه فلسفی نداشتید و می‌خواستید مقداری شخصی‌تر با این نمایش‌نامه روبه‌رو شوید؟**

شما مرا در کارم موفق دیده‌اید و فکر می‌کنید توانستم فلسفه کامو را جاری کنم؟

**مقداری نگاه شما شخصی است که درباره‌اش صحبت می‌کنیم.**

قطعا به فلسفه کامو توجه داشتم، چون فلسفه کلا دغدغه‌ام است؛ اما از حرفم نباید استنباط شود که می‌خواهم بگویم در کارم موفق بودم، چون من در جایگاهی نیستم که درباره موفقیت یا عدم موفقیت کارم اظهارنظر کنم. برای همین از شما می‌پرسم از نظر شما آیا فلسفه کامو، روی صحنه تئاتر من جاری‌وساری بوده و من موفق شدم از این محدودیت‌ها فرار کنم؟ تا جواب خود را براساس آن تنظیم کنم.

**ببینید آن‌قدر جزئیات نمایش‌نامه «کالیگولا» با تفکر کامو عجین است که به نظر من حتی کارگردانی که با شخصی‌ترین نگاه با نمایش‌نامه روبه‌رو شود، نمی‌تواند از دغدغه‌های کامو و جهان‌بینی‌اش فاصله بگیرد. فرضا اگر ما بپذیریم پیامد پوچی کامو، آن طغیان آزادی و شور است، خب، ما این التقاط منطقی و عامدانه را در شخصیت کالیگولا با بازی صابر ابر می‌بینیم. خود شما با توجه به سن‌وسال نه‌چندان بالایتان و ریسک‌پذیری‌ای که باعث شده در این موقعیت سراغ چنین متنی بروید، به هر علتی (آن هم در چنین جامعه پارادوکسیکالی) دغدغه فلسفی دارید؟**

گفتم بله قطعا. بهانه ما که چنین دغدغه‌هایی داشته باشیم، در چنین جامعه بیشتر است.

**بـا توجه بـه اینکـه نمایش‌نامـه‌ای در حال‌وهـوای «کالیگولا» و شخصیت‌محوری‌اش برای اجـرا در اینجا یک‌سری محدودیت‌های اجتناب‌ناپذیر دارد، مثلا باید برخی شخصیت‌ها را کم‌رنگ کنید و امکان پرداختن به کل روابط و مناسباتی که در نمایش‌نامه می‌گذرد نیست، برای اینها چه تمهیداتی در نظر گرفتید که به اصالت کار کامو خدشه وارد نکند؟**

می‌دانم که وقتی اسم کالیگولا می‌آید، به‌سرعت در پس ذهن ما یا حتی در فرهنگ عامه، مترادف با مسائل اروتیک می‌شود.

**بله. برخی هم دامن زدند. در سینما نسخه‌ای به کارگردانی تینتو برس (۱۹۷۹) هست که آقای پیتر اوتول بازی کرده و وجه اروتیک در آن غالب است...**

بلـه. ولی در اجـرای ما اصلا ایـن بحث وجود ندارد. ممکن اسـت در نمایش‌نامه «کالیگولا» اشـاراتی مستقیم یا غیرمسـتقیم به مسائل جنسی باشد، منتها نه بیشتر از بسیاری آثار مانند نمایش‌نامه‌های دورنمات و برشت و... . درست است که کالیگولا امپراتوری بوده که می‌کشته و تجاوز می‌کرده یا سـربازهایش را وادار به لخت‌شـدن و انجام کارهـای قبیح می‌کرده. اما دغدغه کامو اصلا شـکل این مسئله نیسـت. او به ریشه، علت، چگونگی و فرایند اجتناب‌ناپذیری که منطق کالیگولا اسـیر آن بوده و دست به این نوع رفتار زده، پرداخته اسـت. برای همین ما هم باید سـراغ علت‌ها می‌رفتیم، همان‌طور که کامو رفته. در این مسـیر محدودیت‌هایی وجود داشت اما نه بیشـتر از نمایش‌نامه‌های دیگر من. برای عبور از ایـن محدودیت‌ها همان ترفندی را به کار بردم که در نمایش‌نامه‌های دیگر. فکر می‌کنم این‌جا اساسا من نیاز به صحنه اروتیک نداشـتم که فکـر کنم حالا چه‌جور حذفش کنم. یکـی، دو صحنه بوده مـا با محدودیت‌هایی که مواجـه بودیم، از آن عبور کردیم؛ ولی مشـابه این صحنه‌ها می‌توانست در خیلی از نمایش‌نامه‌های دیگر هم باشـد؛ البته زمانی که با بازیگـران و کمپانی اروپایی کار می‌کردم، متوجه شـدم آزادی عمل بیشتر و مواجه‌نبودن با ممیزی چقدر کمک‌کننده اسـت. اما بااین‌همه بازهم اگر قرار بود «کالیگـولا» را آنجا تولید کنم، مثلا صحنه تجاوز به زن موکیوس سـر میز شـام را به همین شکل که در تهران بود نشـان می‌دادم، با همین سـکوت، دلخواه من بود. قصـدم اصلا تأیید محدودیت‌ها در حوزه هنر نیسـت و آن را نقد می‌کنم، ولی تأکیدم این است از لحاظ نمایشی و درام، سلیقه من در نشان‌دادن کالیگولا همین بود.

**قبول دارید رابطه کالیگولا با معشوقه‌اش کانسونیا اینجا نسبت به خود متن تعدیل پیدا کرده؟**

ایـن محدودیـت، پررنگ‌تـر از نمایش‌نامه‌های دیگر نیسـت. آیا شـما در نمایش‌نامـه «ازدواج آقای می‌سـی‌پی» محدودیـت ندارید؟ یا در نمایش‌نامـه «ملکه زیبایی لینین»، که من دو سـال قبـل آن را اجرا کردم؟ این‌طور به نظر می‌رسد که تصاویر اروتیک از «کالیگولا» جدایی‌ناپذیر است، در حالـی که در کالیگولای آلبـر کامو چنین چیزی نیسـت و محدودیت و سانسور در اینجا فقط متوجه کالیگولا نیست.

**چقدر قبول دارید که مواجه‌شدن کارگردانی با دغدغه‌های شما نسبت به چنین نمایش‌نامـه‌ای خودبه‌خود می‌تواند بیان تأویل‌پذیری را در بی داشـته باشد؟ می‌بینیم که محوریت شـخصیت کالیگولا و نوع ارتباط او با دنیای پیرامونش و رفتار ساد-مازوخیسـتی‌اش، قابلیت تفسیرپذیری اجتماعی، سیاسی، فلسفی و روانشناسـانه دارد. به‌هرحال شخصیتی با تناقضـات کالیگولا در جوامعی با همین ویژگی‌هـای متناقض، مابازایی دارد. آیا این در ضمیـر خودآگاه یا ناخودآگاه شـما به‌عنوان کارگردان وجود داشته؟**

من اولین‌بار سال ۸۹ «کالیگولا» را در تماشاخانه ایرانشهر اجرا کردم.

**با مشکلی هم مواجه نشدید؟**

مشـکلم این بود که برای تبلیغات خیابانـی، به ما گفتند به جای عنوان «کالیگـولا»، باید «کایوس» بگذارید. مشـکل دیگر تصـور اروتیک‌بودن این نمایش‌نامـه بـود و همچنین این برداشـت سـطحی کـه نمایش‌نامه به دیکتاتوری می‌پردازد و برای همین فکر می‌کردند، احتمالا من دارم شیطنت می‌کنـم؛ البته من اهل شـیطنت هسـتم، اما کالیگولا در واقـع، با نمایش دیکتاتوری می‌خواهد به هسـتی اعتراض کنـد. او می‌گوید من می‌خواهم

> **کرئون می‌گوید این اولین بار نیست که یک مرد قدرت نامحدود دارد ولی این اولین بار است که این‌قدرت را به طور نامحدود به کار می‌گیرد؛ اما اگر یک آدم معمولی یا فیلسوف همین تفکر را داشت چون قدرت نداشت، ما او را این‌قدر بد نمی‌دیدیم. کما اینکه خیلی از فیلسوف‌ها شاید بدتر از کالیگولا فکر کنند. فکر می‌کنید اگر نیچه یا هگل یا اسپینوزا قدرت در اختیار داشتند چه اتفاقی می‌افتاد؟**

مردم را به شرایطشـان و نقص هسـتی آگاه کنم. من تنها کسـی هستم که امکانات این کار -که همان قدرت است- را در اختیار دارم.

**به‌هرحال زیربنای فلسـفی کالیگولا با اتکا به قدرتی که دارد، محمل بیانی پیدا می‌کند و برای ما در مقام بیننده و شنونده متقاعدکننده می‌شود.**

بله کالیگولا جمله‌ای می‌گوید با این محتوا که «شما بدشانسی آوردید». کسی که این‌طور فکر می‌کند، وسیله به واقعیت‌رساندن فکری که هر لحظه به مغزش می‌رسـد را دارد و آن قدرت اسـت. کرئون می‌گوید این اولین بار نیست که یک مرد قدرت نامحدود دارد ولی این اولین بار است که این‌قدرت را بـه طور نامحدود بـه کار می‌گیرد؛ اما اگر یک آدم معمولی یا فیلسـوف همین تفکر را داشـت چون قدرت نداشـت، ما او را این‌قدر بد نمی‌دیدیم. کما اینکه خیلی از فیلسـوف‌ها شاید بدتر از کالیگولا فکر کنند. فکر می‌کنید اگر نیچه یا هگل یا اسـپینوزا قدرت در اختیار داشـتند چه اتفاقی می‌افتاد؟ ما خیلی شـانس آوردیم که فیلسوف‌ها قدرت نداشـتند! اما در برهه‌ای از تاریخ، یک جامعه‌ای بدشانسی آورده و یک فیلسوف که به هستی نقد دارد، نه به آدم‌ها، ابزارش را نیز در اختیار دارد: قدرت نامحدود. مارسـل پروست می‌گوید «اگر پرده عادت کنار رود، ملال هستی تبدیل به رنج می‌شود». و این پرده برای آدم‌های اندکی کنار می‌رود که کالیگولا یکی از همان‌هاست. حالا او می‌خواهد به این رنج هستی اعتراض کند و وسیله‌اش را - یعنی قدرت- دارد. در وجـود اکثر قدرتمنـدان و دیکتاتورها، پرده عـادت کنار نمی‌رود و آنها رنج هسـتی نمی‌کشـند. البته برخی اشـاره می‌کنند کامو می‌خواسته به کمک این شـخصیت، هیتلـر را نمایش دهد، اما به نظـر من تفکر کامو ژرف‌تر از آن است که اشاره مسـتقیمی به یک شخص داشته باشد. مسئله این اسـت که اگر شما قدرت داشـته باشید و هسـتی را نقد کنید و بگویید «چرا آدم‌ها خوشـبخت نیستند و می‌میرند»؟ می‌شوید کالیگولا. او انسان‌ها را خوشـبخت می‌خواهد و می‌خواهد کاری کند که آنها نمیرند. مگر ممکن اسـت ما نمیریم؟ نه! ولی او می‌گوید می‌خواهم امـر غیرممکن را ممکن کنم. چطور؟ مثلا ماه را روی زمین بیاورم. کالیگولا با جنونی که دارد شـروع می‌کند به اثبات خیلی از مسـائل. و بعـد می‌خواهد اطرافیانش را آگاه کند و بگویـد شـما که فقط به فکر غذاخوردن و زن و خانه و... هسـتید. شـما همـه می‌میرید. چنین فکری خیلی جنون می‌دهد به آدمی که قدرت دارد. او می‌گوید من آزاد نیسـتم، چون به‌هرحال اسـیر مرگم، اما من می‌خواهم آزادی‌ام را به دسـت بیاورم، مگر من قدرتمندترین مرد دنیا نیستم؟ هرکسی به‌نوعی دربـاره او قضاوت و داوری می‌کند، اما کالیگولا دارد اینها را تعلیم می‌دهـد و پاک‌ترین اتفاقـی که می‌تواند اینجا بیفتد عصیان علیه اوسـت. کالیگولا می‌گوید «این عصیان من اسـت. شـما بر علیـه خدایتان عصیان نمی‌کنید، بر علیه من که می‌توانید عصیان کنید!» و منتظر این عصیان است که البته یک شـیوه خودکشی هم هست. هلیکون می‌گوید: من فکر می‌کنم خودش تا حدی این آرزو را دارد که شما او را بکشید و علیه او عصیان کنید. کالیگولا می‌خواهد اینها را پیش ببرد که چیزی در درونشـان بیدار شود. در پایان وقتی دارند کالیگولا را می‌کشـند، در توصیف او می‌آید که پیروز شده و آزاد اسـت. او درواقع حرفش این است که بالاخره به جایی رساندمتان که علیه من عصیان کردید.

**بـا ایـن توضیحات معتقد هسـتید کالیگولا فردی مرگ‌آگاه اسـت و عامدانه چنین فضایی ایجاد می‌کند؟**

بله.

**اگر بخواهیم مرگ‌آگاهی را در حوزه هنر و جامعه و سیاسـت بررسی کنیـم، نمونه‌های بسـیار داریم. مثلا در سـینما می‌توان به شـخصیت سـرتوماس مور در «مردی بـرای تمام فصول» و «اسـب کهر را بنگر» ساخته فرد زینه‌مان اشاره کرد. شاخص‌ترین نمونه‌هایش را در فیلم‌های مسـعود کیمیایی می‌بینیم که قیصر، داش‌آکل، سید و قدرت «گوزن‌ها» چند شمایل درخشان و ماندگار در این زمینه هستند. ولی به نظر می‌رسد جنس مرگ‌آگاهی کالیگولا متفاوت است.**

بله، اما یک تفاوتی دارد. کالیگولا مرگ‌آگاه اسـت، اما به این مسئله نقد هـم دارد و او امید کمی دارد که باعث جنونش شـده؛ امید دارد علیه این مرگ هم به‌نوعی مبارزه کند که شـاید، راهی پیدا شـود. خیلی وحشتناک و پیچیده اسـت، حتی جایی در پایان می‌گوید شاید زمانی اتفاقی بیفتد، شاید مرده‌ها دوباره بلند شوند.

**اما نوعی پوچ‌انگاری هم در نگاه و جهان‌بینی کالیگولا وجود دارد.**

اصلا نگاه پوچ‌انگارانه باعث می‌شود ما حرکت کنیم.

**منتها فراتر و متعالی‌تر از یک مفهوم نهیلیستی صرف.**

بلـه. می‌خواهم بگویم اتفاقا نگاه پوچ خیلی وقت‌ها سـازنده اسـت. سـاموئل بکت را در گردهمایی نویسندگان پوچ‌گرا و ابزورد دعوت می‌کنند. بکت نامه‌ای می‌نویسـد و جمله عجیبی در آن می‌گوید. می‌گوید از آنجایی که برای توجیه پوچی به ذهن قضاوت‌کننده‌ای نیاز است، من پوچ نیستم!

**در انتظار گودو هم تجلی کاملش است.**

دقیقا. بکت می‌گوید من دارم پوچی را قضاوت و نقد می‌کنم و این پوچی اتفاقا باعث حرکت بشـر می‌شـود. ما می‌گوییم پوچی بد است چون باعث سکون می‌شود اما نگاه به پوچی بد نیست.

**نسـبت به خود کامو و این نمایش‌نامه اظهارنظرهای مختلفی هست. مثلا معتقدند که تضاد ارزش‌های نیچه‌ای که ترکیبی است از خوب و بد، پسـتی و بلندی و ظلم و عدل، اینجا کاملا در شـیوه رفتار و نوع برخورد کالیگولا متصور و متجلی اسـت. یا اگر بخواهیم اگزیستانسیالیسـم را از زاویـه دید کامو معنا کنیم، می‌بینیم چقدر بدون اینکه بخواهد خودش را جدا از سارتر معنا کند، از منظری دیگر به اصالت بشر معتقد است. یا آن «من برتر» و «انسان برتر» نیچه اینجا هم نمودار است. اگر بخواهیم این پیش‌فرض‌ها را در نظر بگیریم، چرا شـما در یک نقطه کاملا فاصله‌گرفته از قالب نمایشـی کامو، چنین لوکیشـن و فضای ثابتـی را برای اجرای خودتان در نظـر گرفتید؟ مطبخی با این همه تـردد. عجیب و غریب و آدم‌های دفرمه... . آیا این مکان به شـما برای شـکل‌یابی بار فلسفی و هستی‌شناسانه کامو میدان عمل می‌دهد؟**

این مکان از دل نمایش‌نامه کامو جوشیده و از فیلتر من عبور کرده است. من در دراماتورژی بهتر دانستم که محل این رویداد یک مطبخ قصر باشد.

ادامه در صفحه ۱۲

روی صحنه آبی

## بگیر بخواب خسته عاصی!

ثمیـن مهاجرانـی: «اگـه خورشـید می‌تابیـد و مرده‌هـا زیر تابـش اون تکـون می‌خـوردن، باز هم گذشـته برنمی‌گشت». کالیگولا، امپراتور دیوانه روم... امپراتوری با پوتین‌های کوچک... یک جوان، چقدر دیوانگی می‌خواهد، چقدر تناقض درونی لازم دارد، چقدر عصیـان بایـد در وجودش باشـد تا کالیگولا شـود؟ مردی کـه دیوانه‌وار همه‌چیز را بـرای خودش و در فرمان خـودش می‌خواهد. پس فـرق او با تمام پادشاهان و امپراتورها و حاکمان دیوانه تاریخ چیست؟ مگر همیشه پای قدرت و ثروت در میـان نبوده؟ بوده! اینجـا «کالیگولا»ی غنـی‌زاده راهش را از تمـام قصه‌هـای تاریـخ، درباره حاکمـان و حتـی از روایـت تاریخی «کایوس» برایـم جدا می‌کند. کالیگولا (صابر ابر) روی صحنـه تالار وحدت بیش از آنکه دیوانه باشد، بیش از آنکه خون‌خوار باشد و نفرت‌انگیز، بیش از آنکه امپراتوری باشـد که جایگاهش بزرگ‌تـر از قـد و قـواره‌اش بـه نظر می‌رسد (البته که همه اینها هست)... عاصی اسـت و خسـته. وقتی از عدم پافشاری بر خواسـته‌ها حرف می‌زند (شاید ما چیزی نداریم چون هیچ‌وقت آدما روی خواسته‌هاشـون پافشـاری نکردن)، وقتـی از بقیه می‌خواهد که بخندنـد، وقتی بـه کائسـونیا (پانته‌آ پناهی‌هـا) می‌گویـد: «پیر شـدی...»، وقتی وقتی وقتـی... کالیگولا عاصی اسـت. آنجا که می‌گویـد: «آدما گریه می‌کنن چون جهان اونجوری که باید باشه، نیسـت». پادشاه جوان قصه ما، خسته اسـت از بس هیچ‌چیز جهان، آن‌طـور کـه بایـد نیسـت. وقتی به زیردسـتانش که خبر توطئه و نقشـه قتل را بر او فـاش می‌کنند، می‌گوید: «شـما به دوسـتتون خیانت کردید... پس من کشـته نمی‌شـم». چیزی در دل تماشـاگر قلقلک می‌آید از جنس تحسین. انگار بخواهد بگوید «کالیگولا، به اخلاق پایبند اسـت...»، او هم شبیه همه ماست. همه ما، که گاهی خسته می‌شویم، دلزده از جهانی که آن‌طور نیست که باید و شاید. که هیچ‌چیز این جهان لعنتی سر جای خودش نیست. پس چه بـاک اگر کالیگولای جوان ما، طالب ماه باشد؟ این محال‌ترین طلب بشر روی زمین؟ بلندبالاترین عنصری که ممکن اسـت روزی کسی روی این کره گرد و وارونه، بخواهدش؟ دسـت کالیگولا به ماه نمی‌رسـد. حتی وقتی هلیکـون (امیـر جدیـدی) می‌گوید: «می‌رم مـاه رو برات بیارم...»، کالیگولا می‌داند کـه ماهی در کار نیسـت. او بهتر از هر کسی می‌داند چه خواسته محالی دارد اما مگر طلب وارونه‌نبودن جهان اطراف او که این روح ناراضی را در خود جـای داده، محال‌ترین اتفاق تمام زندگی و حیات او و همه آدم‌های قبـل و بعد او نیسـت؟ خوانش‌های تاریخی مختلفی از شخصیت کالیگولا خوانده‌ایم و شنیده‌ایم.

ولـی بـرای مـن، اجـرای همایون غنـی‌زاده بر صحنـه باشـکوه تالار وحدت (که بعد از مدت‌ها نمایشـی را بـا تمـام آنچه که یـک «نمایش» نیاز دارد، مقابل چشـممان گذاشت)، کشف تنهایی، عصیان و خستگی‌های امپراتوری اسـت که جهان را جوری دگرگونه می‌خواست، که انسان‌بودن برایش سـخت بـود، سـنگین بود و نفسـگیر. از شـما چه پنهان، بعد از صحنه به‌قتل‌رسـیدن کالیگـولا، این دیالـوگ معـروف در ذهنـم چـرخ می‌خورد (بـا کمی تصـرف): «بگیر بخواب، خسته عاصی!»

تماشاخانه

### درباره تئاتر معاصر ایتالیا به بهانه نمایش «وقت ناهار»

## عمق فاجعه به روایت ایرانی



آنتونیا شرکا

اخیرا شـاهد اجرای نمایشـی با عنوان وقت ناهار در تماشـاخانه ایرانشـهر بودیم که بر اسـاس متنی از یـک نمایش‌نامه‌نویس جوان ایتالیایی جولیا لومبتزی سـاخته شده که چند روزی هم به تهران سفر کـرد تا اجرای ایرانـی کارش را ببیند. در این نمایش چهار شـخصیت حضـور دارند: دومنیکو. پدر (با بازی تینـو صالحی)، رزا/ مادر (نیایش بهمنیه که مترجم متن نیز هسـت)، سرهنگ/پدربزرگ (مجید نوروزی که این شخصیت در نسـخه ایرانی جای مادربزرگ نمایش‌نامه اصلی را گرفتـه) و درنهایـت دختر خانـواده دیانا (غزل شـجاعی). حضور دانش‌آموختـگان جوان زبـان که با ترجمـه متون معاصـر ایتالیایی امکان آشـنایی مخاطب ایرانی را با تئاتر این‌روزهای آن سرزمین فراهم می‌کنند، فرصتی اسـت که نباید دسـت‌کم گرفت. این حرکت فایده‌ای دوجانبه دارد: نخسـت آنکه دریچه‌ای جدید به روی تئاتر روهای ایرانی باز می‌کند تا افقی غیر از کلاسـیک‌های معاصر- البته دیگر نه‌چندان- چون داریو فو را بشناسـند. دوم آنکه برای نمایش‌نامه‌نویسـان جوان ایتالیایی نیز این فرصت فراهم می‌شـود تا بعدی جهانی به کارهایشان بدهند خصوصا در کشـوری مانند ایران که بسیار در مرکز توجه است و البته هنوز تشـخص و اصالت خود را در مقایسـه با کشورهای اروپایی که تقریبا یکدست و شبیه به هم شده‌اند، حفظ کرده است. نمونه دیگر اخیر آن دو نمایش‌نامه کمدی اثر ایتالو کنتی با ترجمه هدا عربشـاهی چاپ نشـر آوای کلار اسـت که نمایش‌نامه «شـش جای هشت» آن در خردادماه امسـال در تماشـاخانه بنفش خوانده شد. در هر دو متن شـاهد تصویری انتقادی از جامعه و خانواده ایتالیای معاصر هسـتیم که در قالب طنز، نظم نوین دوران مابعد برلوسـکونی را - که فرهنگی مادی و سطحی را در یک فضای رقابتی ناسالم به‌لحاظ اخلاقی ترویج داد - به چالش می‌کشـد. در شش جای هشـت اعضای یک خانواده تازه‌به‌دوران‌رسـیده همه در تکاپو هستند ارث ۵۲ میلیون دلاری پدری که هنوز در قید حیات اسـت را بالا بکشـند و او در پایان با بخشیدن آن بـه نوه‌ای که هنوز به دنیـا نیامده، همه را غافلگیـر می‌کند؛ به‌عنوان نمـادی از امید به نسـل آینده که شـاید با آمدنش نظمـی دگر را در ایـن دنیای آلوده تعریف کند. در وقت ناهـار هم با خانواده‌ای کوچک سـر و کار داریم که اعضای آن حتی پنج دقیقه هم نمی‌توانند دور هم جمع شوند و با هم دیالوگ داشته باشند چراکه به‌حدی مورد هجوم و تسلیم وسایل جدید ارتباط جمعی- تلفن، موبایل، شبکه‌های اجتماعی و... - هسـتند که گرچه همه در یـک خانه‌اند اما هریک در دنیای خود سـیر می‌کنند. پدر حتی از وظایف روزانه خود به‌عنوان رئیس خانواده غافل شده و مادر هم، افسرده‌حال و سرخورده، گویی تسلیم این شرایط آشـفته شـده اسـت. آن دو حتی کنترل خود را روی دختر نوجوان و سربه‌هوایشـان از دسـت داده‌اند. در نمایش‌نامه ایتالیایی مادربزرگی حضور دارد که شـاهد خاموش انحطاط نسـل امروز است و اگر اجازه پیدا کند گاهی با سـخنان قصـار و معنی‌دار خود، یادشـان می‌اندازد که در شـرایطی در مرز فروپاشـی قرار دارند. در نمایش ایرانی جای او را پدربزرگـی نیمه‌افلیج - از بازماندگان جنـگ دوم جهانی - گرفته با حضـوری پررنگ‌تر در داسـتان که بازی دراماتیک علـی نوروزی آن را مؤثرتر کرده اسـت. هنرمندی کارگردان و دراماتورژ متن در این بوده که با انتخاب یک رزمنده سابق، نه‌تنها تقابلی معنادارتر بین نسل آرمانی و دگرخواه قدیم با نسل بی‌آرمان و خودخواه جدید ایجاد کرده بلکه وجه اشـتراکی را بین ایران و ایتالیا موردتأکید قرار داده که همان پیامدهای جنگ در جوامعی اسـت که به دلیل رشـد طبقه متوسـط شـهری و افزایش رفاه عمومی دیگر به یاد نمی‌آورند پدرانشان چه فداکاری‌هایی کرده‌اند تا این رفاه و امکانات فراهم شوند. شاید چون جنگ هشت‌ساله ما در مقایسه با جنگ دوم جهانی فاصله زمانی کمتری با زمان حالمان دارد این تضاد برای ما بیشـتر ملموس اسـت تا برای آنها. علی‌ایحال ویژگی دیگر بصری که کار را ایرانی‌تر کرده، انتخاب سـفره به جای میز آشپزخانه به‌عنوان وسیله اصلی صحنه است. به‌این‌ترتیب، در نمایش ایرانی ایسـتایی و تکرار پـوچ روزها، به‌عنوان موتیف شـاکله نمایش، مورد تأکید قرار می‌گیرد که در نمایش‌نامه نیسـت: سفره‌ای که - البته گویا قرار بوده با گذر زمان به صورت افقی باز شـود و امتداد صحنه را بپیماید اما به دلایل اسـتراتژیک حرکت خود را عمودی تا عمق صحنه می‌پیماید - در هر پاساژ نمایش، کاسه‌بشقاب‌ها و دیس‌های ماکارونی جدیـدی را به خود می‌بینـد درحالی‌که پدربزرگ مدام از گرسـنگی و بی‌مهـری اطرافیانش گله دارد. رزا مادر خانـواده وقتی مورد پرخاش همسر بی‌مسـئولیت و سـربه‌هوایش قرار می‌گیرد، جلوی صحنه و با بازی عمیـق و پردرد نیایش بهمنیه چنان از وضعـی که در آن گرفتار آمده، داد سخن می‌گوید که تماشاگر را به عزا می‌نشاند. اما نقطه‌گذاری دیگر نمایش صدای تَرَکی اسـت که سقف خانه برداشته است و هربار تهدیدکننده‌تر از قبل می‌شـود. این عناصر به نمایش رنگ‌وبویی ایرانی داده که در متن اصلی غایب اسـت. عمق تراژدی و اندوه و درماندگی، کسـانی را به بی‌خیالی و سرخوشی کاذب (پدر)، کسانی را به اعتراضی کم‌مایه (دختر)، کسـانی را به تحمل و تسـلیم (مادر)، کسـانی را به پناه‌بردن به خاطرات گذشته (پدربزرگ) و کسانی را به تهمت و پرخاش (مادربزرگ حاضر پشت خط تلفن) سوق داده است. وضعیتی که برای ما که در این جامعه زندگی می‌کنیم، ملموس و آشناسـت. ضمن آنکه مسائلی که در متن ایتالیایی مطرح می‌شوند، از موضوعات مشترک بین جوامع امروز بشـری است که با تماشـای کار، احساس همدردی را در تماشاگر برمی‌انگیزد.