

ساختارشناسی تله تئاتر در ایران

دکتر محمد شهبان^۱، دکتر محمود گل محمدی^۲

^۱ استادیار دانشگاه هنر، دانشکده سینما - تئاتر، تهران، ایران.

^۲ عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۸/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۸۸/۱۲/۹)

چکیده:

مقاله حاضر به ساختارشناسی تله تئاتر در تلویزیون ایران می پردازد، بویژه به این که در مورد تعریف، ساختار و محتوای این "گونه" تلویزیونی بین دست اندرکاران تولید برنامه ها، مسئولان تلویزیون و نیز پژوهشگران عرصه رسانه اختلاف نظر وجود دارد؛ و همین سردرگمی یکی از دلایل ضعف ساختاری برنامه های تله تئاتر در تلویزیون ایران است. از آنجا که مخاطبین اصلی این مقاله، دانشجویان و متخصصان و برنامه سازان تلویزیون در حیطه های تئاتر و درام هستند، تحلیل ساختاری این برنامه ها به خودی خود برای این افراد جذابیت دارد. این مقاله با توجه به زبان تلویزیون، نیازهای مخاطب و کارکردهای رسانه، در مقایسه با تئاتر و مخاطبین آن، به این موضوع مهم می پردازد که به دلیل نبود تعریف درست و شفاف از این ساختار، تهیه کنندگان و کارگردانان و مدیران شبکه های تلویزیونی هر کدام بنا بر برداشت خود به گونه تئاتر تلویزیونی می نگرند. به همین دلیل، برنامه های ساخته شده با عنوان "تله تئاتر" توانسته مخاطب برنامه تلویزیونی را به رضایتمندی برساند. در این پژوهش توصیفی - تحلیلی و مورد پژوهی، علاوه بر مصاحبه با دست اندرکاران تله تئاتر، از آمار نظرسنجی های سازمان صدا و سیما نیز استفاده شده است. این آمارها تأیید می کنند که برنامه های تله تئاتر کنونی نتوانسته اند رضایت مخاطب را جلب کنند. در پایان، این مقاله چندین راهکار عملی پیشنهاد می دهد تا وضعیت کنونی رو به بهبود برود و به بازنگری فرض های رایج بیانجامد.

واژه های کلیدی:

نمایش صحنه ای، نمایش تلویزیونی، تله تئاتر، تولید برنامه تلویزیونی، مخاطب تلویزیون.

مقدمه

واکنش‌های او وفق دهد. تئاتر نیز چون سایر هنرها زبان خاص خود را دارد. این زبان متشکل از عناصر گوناگونی است که به شیوه‌هایی متنوع، مطابق با قواعد و عناصری ویژه (همچون بازیگر، متن نمایشنامه، مکان اجرا، نوعی زمینه نمایشی و سازمان دهنده)، برای القای پیام نمایش ترکیب شده‌اند. بخش اعظم تئاتر غرب، مبتنی بر متون نوشته شده و مجزا از اجراست و آن را می‌توان به عنوان اثری ادبی خواند. ولی متن نمایشی بدون بازی مدون صرفاً نقطه شروع اجراست و روی صفحه چاپی نمی‌توان آن را صددرصد دریافت کرد. هم‌چنان که موسیقی، موسیقی نیست مگر آن که نواخته شود. اگر قرار باشد که تئاتر در قالب برنامه تلویزیونی درآید، باید از فنون و ویژگی‌های زبان تلویزیون و واسطه‌های بیانی آن - مانند دوربین تلویزیونی، نماهای مختلف، تدوین - استفاده شود. تلویزیون، رسانه‌ای است که در سه چهار دهه اخیر دگرگونی‌های فنی و محتوایی گسترده‌ای پذیرفته و به عنوان پرنفوذترین پدیده فرهنگی زمان ما مطرح شده و با استفاده از شیوه‌های مختلف برنامه‌سازی سعی دارد بیشترین مخاطب را جذب کند و به بیشترین تأثیرگذاری برسد. در این راه شبکه‌هایی موفق ترند که برنامه‌های آنها جذاب تر و مطابق با نیازهای جوامع امروز باشند. در این میان نقش شبکه‌های فرهنگی که وظیفه تربیتی و ارشادی برعهده دارند، دشوارتر به نظر می‌رسد. زیرا آنها نمی‌توانند از جذابیت‌های تلویزیون‌های تجاری استفاده کرده و از نظر جذب مخاطب با آنها به رقابت بپردازند.

به رغم آنکه نیروی انسانی ماهر و سرمایه قابل توجهی صرف تولید برنامه‌هایی با عنوان "تئاتر تلویزیونی" می‌شود، مطابق بررسی‌های آماری و گزارش‌های مرکز تحقیقات صدا و سیما این قالب برنامه‌سازی در مقایسه با دیگر برنامه‌های نمایشی تلویزیون مخاطبین اندکی دارد.^۱ از دیدگاه محققان رسانه، برنامه‌های تلویزیونی باید سرگرم‌کننده، صمیمی و ملموس باشند. تلویزیون رسانه‌ای است که هم عامه مردم، هم خواص و هم نخبگان آن را تماشا می‌کنند. بنابراین، تعیین و شناسایی مخاطبان یک برنامه یا آنچه که از نظر پژوهشگران رسانه "ماهیت و راهبرد استقرار مخاطب" نامیده می‌شود، برای برنامه‌سازان و مدیران رسانه ضروریست؛ زیرا هر برنامه تلویزیونی با هدف برقراری ارتباط ساخته می‌شود و مخاطب، سوی دیگر این کنش ارتباطی است. تئاتر با عمر چند هزار ساله خود هنری ماندگار بوده و هست. این هنر در طول تاریخ خود تغییرات عظیمی کرده، مگر در یک اصل ثابت که همانا اجرای رویدادها در زمان و مکان تماشاگر است. در تئاتر، تماشاگر فقط ناظر نیست بلکه همواره در نمایش شرکت دارد؛ گرچه این میزان شرکت، بسته به نوع نمایش متغیر است. در تئاتر زنده، جو و جاذبه‌ای میان صحنه و تماشاگر جریان دارد؛ حتی اگر تماشاگر در سکوت سرگرم تماشا باشد. همین ارتباط دو جانبه است که تئاتر زنده را از فیلم یا یک نمایش تلویزیونی متمایز می‌سازد. زیرا گرچه ممکن است شخص مجذوب یک فیلم یا یک نمایش تلویزیونی شود یا از آن متأثر گردد، ولی نمی‌تواند با تصویر ارتباط مؤثر برقرار کند و تصویر نیز نمی‌تواند خود را با

بیان مسئله

شباهت با سایر رسانه‌ها متفاوت از آنها عمل می‌کنند. بنابراین تلفیق دو رسانه "تئاتر" و "تلویزیون" نشان دهنده غفلت از ماهیت هر دو رسانه است. هم‌چنین از آنجا که ویژگی‌های زبان تلویزیون در ساخت برنامه‌های نمایشی که از تئاتر به تلویزیون می‌آیند، رعایت نمی‌شود و نیز هنرمندان و برنامه‌سازان و حتی مسئولان رسانه، شناخت و درک مشترکی از شیوه ساخت و تولید این برنامه‌ها ندارند، بنابراین ساخت برنامه‌هایی با عنوان "تئاتر تلویزیونی" یا "تله تئاتر" ضمن آنکه از نظر واژه‌ای دچار تردید است، از نظر ساختاری نیز دارای اشکالاتی است و برای آنکه مخاطب از آنها استقبال نماید تغییرات ساختاری در ارکان آن ضروری است.

هدف اصلی این مقاله، بررسی و تبیین ساختار "تله تئاتر" به عنوان متن (برنامه) تلویزیونی و ارائه تمهیداتی است که در صورت به کار بستن آنها می‌توان برنامه‌ها را به شکلی قابل قبول تر به مخاطب عرضه کرد. به بیانی دیگر این مقاله هردو جنبه "هنجاری"^۲ و "تجویزی"^۳ را دربرمی‌گیرد. ساختارهای مختلفی که به متن نمایشنامه صحنه‌ای یا تلویزیونی مرتبط است و هر کدام، ویژگی‌های متن و دکوپاژی خاص خود را دارد ولی همگی به عنوان "تئاتر تلویزیونی" شناخته می‌شوند. در این مقاله استدلال خواهد شد که تلویزیون جز در سال‌های نخستین اختراع خود که از رسانه‌های دیگر وام می‌گرفت، دارای زبان خاص خود است و مقوله‌های زیباشناسی در این رسانه کارکردهایی دارند که با وجود

دلیل کمیود منابع نوشتاری فارسی در این زمینه، با استادان تئاتر و دست‌اندرکاران تولید تله‌تئاتر در ایران نیز مصاحبه‌حضوری صورت گرفته است. نام این افراد در داخل متن ذکر شده است. رویکرد اصلی این مقاله، نظریه‌استفاده و رضایت‌مندی است که در بخش‌های بعدی توضیح داده شده است.

پرسش‌های پژوهش

- با توجه به نکات بالا، پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارت‌اند از:
- ۱ - مناسب‌ترین روش به نمایش درآوردن نمایشنامه‌ها در تلویزیون کدام است؟
 - ۲ - چگونه می‌توان نمایش‌های صحنه‌ای را برای پخش از تلویزیون تنظیم کرد که برای تماشاگر تلویزیون جذاب باشند؟
 - ۳ - کاستی‌های ساختار کنونی "تله‌تئاتر" در تلویزیون ایران کدام است؟
 - ۴ - برای بهبود این وضعیت چه راهکارهایی می‌توان ارائه داد؟
- برای پاسخ به این پرسش‌ها، بر پایه‌ی نظریه "استفاده و رضامندی"، نخست پیشینه‌ی درام تلویزیونی بررسی می‌شود و سپس با ذکر شیوه‌های گوناگون پخش نمایش صحنه‌ای در تلویزیون به ویژگی‌های ساختاری مطلوب این گونه‌ی تلویزیونی پرداخته خواهد شد.

پیشینه‌ی درام تلویزیونی

در سال‌های ابتدایی حضور تلویزیون که این رسانه هنوز در پیدا کردن زبان ویژه خود دچار مشکل بود، نمایش‌های تلویزیونی با عنوان "درام تلویزیونی" معرفی می‌شد. می‌توان گفت شناخت بیشتر مردم از درام، به سال‌های درازی باز می‌گردد که نمایش‌هایی را بر روی صحنه تئاتر، پرده سینما یا از صفحه تلویزیون در خانه‌هایشان دیده‌اند. ساده‌ترین شکل انتقال درام به مخاطب تلویزیون، قرار دادن یک یا چند دوربین در جلوی صحنه و نمایش آن از طریق پرده الکترونیک (صفحه تلویزیون) بود و در مناسب‌ترین شکل تولید، نمایشی اقتباسی برای ضبط تلویزیونی آماده می‌شد. نمایش‌های شکسپیر همواره این قابلیت را داشته‌اند که در بسیاری از کشورها از تلویزیون به نمایش درآیند. ساخت این برنامه‌ها نتیجه پروژه‌ای بود که BBC در سال ۱۹۸۷ آغاز کرد و شش سال به طول انجامید. در فرانسه نمایش‌های کمدی نوشته مولیر^۴، ماری و^۵، بومارشه^۶ و دیگران در تلویزیون به اجرا درآمد. در یونان کانال 1 ERT نمایش‌های قدیمی آریستوفان^۷ و اورپید^۸ را در سالن‌های تئاتر اپیداروس^۹ و هرودس آتیکوس^{۱۰} به اجرا درآورد. در تلویزیون ملی ژاپن NHK

پیشینه‌ی تحقیق

عنوان "تئاتر تلویزیونی" یا "تله‌تئاتر" در ایران جز در معدود کتاب‌های تخصصی، همچون فرهنگ تئاترها و نمایش‌های تلویزیونی (عباس جهانگیریان)، تئاتر تلویزیونی در ایران (غلامحسین لطفی) و نیز کتاب‌های خارجی مربوط به دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ مانند تاریخ نمایش در جهان (آندره ونشتین و ژر سادول، ترجمه نادعلی و فرزاد همدانی) که به سال‌های طلایی تئاتر در تلویزیون اشاره دارد و نیز برخی پایان‌نامه‌های دانشجویی در مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد، در هیچ یک از منابع خارجی مشاهده نمی‌شود. به طور مثال در کتاب معروف کلیسون با نام Producing for TV & Video که در زمینه تولید تلویزیونی است، با وجود برشمردن قالب‌ها و گونه‌های نمایشی هیچ نامی از تله‌تئاتر به عنوان یک ساختار برنامه‌سازی در تلویزیون نیامده است. همچنین در کتاب Successful Scriptwriting نوشته یورگن ولف و کری کاکس، با وجود ارائه مقدمه‌ای درباره شیوه نگارش نمایش تلویزیونی و شیوه نگارش انواع مختلف برنامه‌های تلویزیونی، نبود ساختاری تحت عنوان "تئاتر تلویزیونی" قابل توجه است.

در خصوص واژه "تله‌تئاتر" یا "تئاتر تلویزیونی" در ایران، که ساختاری نیز با همین عنوان در تلویزیون را به وجود آورده، میان کارشناسان و دست‌اندرکاران تلویزیون و تئاتر در ایران اختلاف نظر قابل توجهی وجود دارد. به نظر می‌رسد بخش مهمی از اشکالات ساختاری در این نوع برنامه‌سازی به همین برداشت‌های متفاوت و گاه متناقض باز می‌گردد، چراکه به هر حال سکان ساخت برنامه‌های موسوم به "تله‌تئاتر" در دست همین افراد است.

"تئاتر تلویزیونی" ایران طی چندین سال در چهارچوب اهداف سازمان صدا و سیما و متأثر از شرایط سیاسی-اجتماعی تاریخ معاصر، گرایش‌های ویژه‌ای داشته است. "این هنر بیش از آنکه متأثر از توقعات و خواست‌های مخاطبان باشد و طی فرایند مطالعه بازخورد برنامه‌ها و نظرسنجی از مخاطبان طراحی و موضوع‌یابی شود، به شیوه نظارتی و هدایتی و بر حسب تشخیص‌های کارشناسی، از بالا طراحی و تهیه شده است. سیاست‌زدگی، اخلاق‌گرایی توأم با توصیه و نصیحت و شعار و عنایت بیش از حد لزوم به محتوا، از عوارض نگاه هدایتگر به تئاتر دوران‌های گذشته تلویزیون ایران بوده است" (لطفی، ۱۳۸۷، ۲۷۰).

روش تحقیق

این مقاله بر پژوهش توصیفی-تحلیلی و موردپژوهی استوار است. به این منظور علاوه بر بررسی و تحلیل منابع مکتوب فارسی و لاتین و جستجو در وب‌گاه‌ها، نمونه‌های "تئاتر تلویزیونی" ایرانی و خارجی مورد مشاهده^{۱۱} تحلیلی قرار گرفته است. فهرست مهم‌ترین این برنامه‌ها در پایان مقاله در بخش منابع آمده است. به

تولید خود را حفظ نماید و بدون توجه به نیازهای جدید مخاطبان، راه ببیماید.

تلویزیون به مثابه یک شکل هنری

نخستین و مهم‌ترین تفاوت تلویزیون و تئاتر، فراگیر بودن رسانه تلویزیون است. واژه جمعی برای mass در ترکیب mass communication به معنای تولید انبوه و پرشمار و تعداد زیاد مخاطبانی است که به رسانه‌های جمعی دسترسی دارند و تمیز دادن اجزای آن از یکدیگر بسیار دشوار است. ارتباط جمعی هم چنین تعبیر است که جامعه‌شناسان امریکایی برای مفهوم Mass Media به کار برده‌اند. ویژگی‌های این نوع ارتباط عبارتند از: ناآشنا و پراکنده بودن پیام‌گیران، تأخیر در بازگشت پیام یا باز خورد، سرعت عمل زیاد، تکثیر پیام و ارتباط سطحی و ناپایدار.

تلویزیون رسانه‌ای فرهنگی است که با استفاده از نماد (زبان، ابزار، قراردادهای تصویری) به تأثیرگذاری بر مخاطبان خود می‌پردازد و اهداف، پیغام‌ها و مفاهیم مورد نظر خود را به آنان منتقل می‌کند. در درام تلویزیونی، صمیمیت در سبک بازی و دیگر اجزا، با مکان خصوصی خانه و دیگر نیازهای رسانه سازگار است. تلویزیون موفق شده است از ویژگی‌های معیوب و نقطه ضعف‌ها و محدودیت‌های خود، خصیصه زیبایی‌شناختی حس خودمانی بودن و صمیمیت را بیافریند.

پرهیز از تکلف، صداقت در رفتار و عکس‌العمل‌ها، آسودگی و نداشتن تنش در ذهن و عضلات و حرکات، اصول عام بازیگری در همه انواع درام به شمار می‌روند، اما همین اصول چنانچه در تلویزیون مراعات نشوند، عیب کار بازیگر دوچندان به نظر می‌رسد. اما نکاتی همچون قاب (کادر)، دوری و نزدیکی موضوع (اندازه نما)، زاویه دید، شرح و توصیف و نورپردازی با ویژگی‌های تئاتر زنده صحنه و نمایش (تئاتر) تلویزیونی در ارتباط است.

ویژگی خاص تلویزیون (دیداری و شنیداری- زنده بودن) از آن رسانه‌ای پیچیده ساخته، که سال‌های متمادی بسیاری از محققین و دانشمندان عرصه ارتباطات را به خود مشغول نموده و با وجود گذشت سال‌ها از طرح نظریه‌های ارتباطی، هنوز حرف‌های ناگفته زیادی در خود دارد. نظریه‌هایی همچون نظریه دریافت، نظریه همذات‌پنداری^{۱۴}، نظریه کاشت^{۱۵}، نظریه برجسته‌سازی^{۱۶}، نظریه ترغیب^{۱۷}، و نظریه استفاده و رضامندی^{۱۸} را می‌توان مهم‌ترین این نظریه‌ها دانست. به طور مثال "نظریه استفاده و رضامندی به انتظار مردم از رسانه، گزینش برنامه‌ها، و برخورد آنان با رسانه می‌پردازد. این نظریه به دنبال اثبات این مدعا است که تماشاگران تلویزیون به دنبال رسیدن به سطحی از رضایت و خشنودی از محتوای برنامه‌ها هستند" (Martinez, 1992, 35) نیز نگاه کنید به نیکو، ۱۳۸۴؛ سعیدیان و نیکو، ۱۳۷).

علاوه بر نمایش‌های کابوکی^{۱۱} برخی از نمایش‌های بوکاگو^{۱۲} و نو^{۱۳} به نمایش درآمدند.

دهه ۱۹۴۰ دهه تجربه ساخت برنامه‌های تلویزیونی بود. برنامه‌های نمایشی در این دهه عمدتاً در استودیو تولید می‌شد. تفاوت تولید فیلم در استودیو با برنامه تلویزیونی در این بود که در استودیوی فیلم، یک دوربین تمامی نماها را می‌گرفت و تداوم صحنه‌ها پس از تدوین ایجاد می‌شد، ولی در استودیوی تلویزیونی، نماها توسط دو، سه یا چند دوربین از زوایای مختلف بدون قطع گرفته و به صورت زنده پخش می‌شد. نماهای داخلی، نماهایی استودیویی بودند و برای نماهای خارجی از فیلم استفاده می‌شد، به طوری که ابتدا این نماها را فیلم برداری و تدوین می‌کردند و در موقعیتی که لازم بود پخش می‌کردند؛ به عبارت دیگر تلویزیون و تئاتر از نظر زمان واقعی نمایش شباهت زیادی به هم داشتند.

با ابداع سیستم‌های ضبط ویدئویی در سال ۱۹۵۸ تغییرات اساسی در تولید برنامه ایجاد شد. نمایش‌ها به ساختار سینمایی نزدیک شدند، چراکه دیگر می‌توانستند ضبط و تدوین شوند. در سال‌های اولیه دهه ۱۹۶۰ بسیاری از نویسندگان و کارگردانانی که نمایش‌ها را برای ضبط بر روی ویدئو مناسب می‌دانستند، تغییر عقیده داده و آنها را به استودیو آوردند. تا دهه ۱۹۸۰ نوآوری‌های زیادی در سیستم‌های ویدئویی پدید آمد و در دهه ۶۰ و ۷۰ سیستم‌های رنگی هم وارد بازار شد و تولید برنامه با مختصات رسانه تلویزیون از تنوع تکنیکی ساخت برخوردار گردید. تولید برنامه در استودیو یا در محل، سیاه و سفید یا رنگی، فیلم (شامل نگاتیو یا ریورسال) یا ویدئو ساختارهای متفاوتی بودند که برنامه‌سازان می‌توانستند انتخاب نمایند. ولی این امکانات، خطر درخانه ماندن و تماشای نمایش از تلویزیون را به همراه داشت، زیرا تا مدت‌ها تماشاگران ترجیح می‌دادند که نمایش‌ها را از صفحه تلویزیون ببینند.

در دهه ۱۹۷۰ که تلویزیون کابلی پا به عرصه حیات گذاشت، تعدادی از کانال‌های جدید را که نخستین رقیبان واقعی آینده در برابر شبکه‌های اصلی محسوب می‌شدند به صحنه این رسانه آورد. فن‌آوری پخش ماهواره‌ای، تلویزیون را از چارچوب مرزهای ملی به فرا ملی ارتقا داد. شبکه‌ها دیگر فقط در پی جذب مخاطب داخلی نبودند، بلکه رویکرد آنها به دست آوردن مخاطبینی در سطح بین‌المللی بود. دریافت تصاویر از طریق اینترنت، پدیده دیگری بود که مشکلات دریافت تصویر از طریق دیش‌های ماهواره‌ای را نیز مرتفع ساخته بود.

در ایران نیز نمایش‌های تلویزیونی موسوم به "تله تئاتر"، مطابق سال‌های آغازین تلویزیون در جهان، یعنی به صورت زنده در استودیو اجرا و پخش می‌شد. با ورود ابزار و تجهیزات ضبط برنامه، این برنامه‌ها ضبط و در ساعات و در روزهای مناسب دیگری پخش می‌شدند. دولتی بودن تلویزیون در ایران باعث شد تا این شیوه برنامه‌سازی سال‌های متمادی همان شکل قدیمی

تئاتر و تلویزیون

مجموعه‌سازی در نمایش تلویزیونی بود" (ترابیان، ۱۳۸۲، ۱۱). اما پژوهشگران برنامه‌های تلویزیونی، سرآغاز تاریخچه تئاتر تلویزیونی را نمایشنامه مرد گل به دهان^{۲۳} نوشته لوئیجی پیراندللو^{۲۴} می‌دانند که در چهاردهم ژوئیه ۱۹۳۰، در ۳۰ دقیقه و به صورت سیاه و سفید توسط لانس سیوکینگ^{۲۵} به اجرا در آمد. شیوه به‌کارگیری دکور، بازیگری و مخصوصاً نورپردازی برای تلویزیون این نمایش را از اجرای تئاتری متمایز می‌ساخت.

روش‌ها و شگردهای فنی در اجرای نمایش تلویزیونی بسیار ابتدایی بود. عموماً یک بازیگر در مقابل دوربین به اجرای حرکت و دیالوگ می‌پرداخت، هر دوربین شامل سه عدسی بود که یکی برای تصاویر زاویه باز و دیگری برای زاویه نرمال و سومی برای تصاویر درشت بود و در فاصله‌ای که دوربین دوم در حال گرفتن تصویر بود، دوربین اول فرصت تعویض عدسی را می‌یافت.

از دوم نوامبر ۱۹۳۶ تلویزیون بی‌بی‌سی، نظام پخش الکترونیکی ۴۰۵ خطی "امی" را به کار می‌گیرد و بدین ترتیب در فناوری پخش تلویزیونی گامی بلند به جلو برمی‌دارد. نمایش تصویر بسیار واضح‌تر و امکان نورپردازی آنها بر حسب سبک اجرایی اثر یا برنامه، افزایش می‌یابد و به همین خاطر دایره پخش امواج تلویزیونی وسیع‌تر می‌شود و این رسانه جدید تماشاگران بیشتری را به سوی خود جذب می‌کند. در ششم نوامبر ۱۹۳۶، بی‌بی‌سی چند صحنه از نمایش ماری گلد^{۲۶} نوشته آلن هارکر^{۲۷} نمایشنامه‌نویس اسکاتلندی را مستقیماً از صحنه "تئاتر رویالیتی" لندن پخش کرد و این نخستین پخش مستقیم اجرای صحنه‌ای یک نمایش از طریق تلویزیون بدون حضور تماشاگران بود.

در سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۸ نمایش سهم عمده‌ای از برنامه‌های تلویزیون انگلستان را به خود اختصاص داد و اغلب یک‌شنبه شب‌ها، تئاتر به عنوان یک برنامه منظم و از پیش اعلام شده پخش می‌شد. در این دوران، بسیاری از آثار موفق تئاتری که پیش از این بر روی صحنه تئاتر "وست اند" لندن رفته بود، از تلویزیون پخش شد. در آغاز سال ۱۹۳۹، نویسنده‌ای به نام "رابرت جی. بروک"^{۲۸} نمایشنامه‌ای اختصاصی برای تلویزیون بی‌بی‌سی با عنوان محکوم به مرگ می‌نویسد.

دوران شکوفایی تئاتر تلویزیونی (۱۹۲۰-۱۹۵۰)

در سال ۱۹۴۶، شبکه تلویزیونی بی‌بی‌سی در انگلستان رسماً بازگشایی شد و اندکی پس از آن مجدداً، به سنت پیش از جنگ، به پخش تئاتر پرداخت. در تلویزیون انگلستان، از همان روزهای نخستین، تئاتر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود، همان‌گونه که تئاتر در فرهنگ انگلیسی - از دوران الیزابت اول به بعد - جایگاه محکم و پایگاه ارزنده‌ای را احراز کرده بود، برای تلویزیون انگلستان نیز، همچنان که در جامعه انگلیسی مطرح بود، دو نوع برنامه در تلویزیون اهمیت حیاتی و ویژه‌ای داشت: خبر و نمایش. این اهمیت باعث شد تا در سپتامبر ۱۹۵۳ بی‌بی‌سی نسبت به خرید یکی از

اگر Television Theatre در موتورهای جستجو وارد شود، پیوندهایی به نمایش درمی‌آید که جملگی به ساختاری از برنامه‌سازی تلویزیونی در دهه‌های ۱۹۵۰-۱۹۷۰ مربوط اند: نمایش‌هایی که یا از روی صحنه تئاتر به طور مستقیم از تلویزیون پخش شده‌اند، یا تماشاگرانی را به استودیوی تلویزیونی می‌آوردند و در حضور آنان نمایش‌های صحنه‌ای را اجرا می‌کردند. کاربرد این اصطلاح تا اواخر دهه ۱۹۷۰ ادامه دارد، ولی پس از آن تقریباً اثری از آن نیست.

ساخت "تله تئاتر"های امروزی نشأت گرفته از برنامه‌هایی تحت عنوان "تئاتر درخانه"^{۱۹} است که در سال‌های ۱۹۴۵-۱۹۵۵ در اروپا و اغلب برای افرادی تهیه و ساخته می‌شد که فرصت تماشای تئاتر در سالن‌های نمایش را نداشتند.

تلویزیون از همان آغاز حضور در گستره ارتباطات رسانه‌ای و برنامه‌سازی، "نمایش" را به عنوان برنامه‌ای فرعی (یعنی جزو میان‌برنامه‌ها) پذیرا شد. به طور کلی، نمایش تلویزیونی به اثری گفته می‌شود که ضمن حفظ ویژگی‌های اصیل و کلاسیک - همچون دارا بودن متن (نمایشنامه)، گفتگو (دیالوگ)، عمل (بازی) و شخصیت (کاراکترهای نمایشی) - با بهره‌گیری از امکانات فنی رسانه تلویزیون که شامل دوربین (نماها)، مونتاژ (تنوع و ترکیب نماها)، و دکور (استودیو یا صحنه‌های طبیعی) است، در قالب نمایشی که با نیازها، ظرافت‌ها، خواست‌ها و قالب تلویزیون تنظیم گشته است، به اجرا درمی‌آید و ضبط می‌شود. "این ساختار، که مختص تلویزیون است، باید منطبق با زبان و ویژگی‌های این رسانه، که غیراز زنده بودن، دارای زمان تعریف شده و محدود، سریع، عمومی و تکنیکی بودن است، تعریف شود" (مانیر و تینگتون، ۱۳۵۷، ۱۶۸).

آغاز تئاتر تلویزیونی

در سال ۱۹۲۸ در آمریکا اولین تئاتر به اصطلاح تلویزیونی به نام فرستاده ملکه^{۲۰} نوشته "جان هارتلی مانر"^{۲۱} به روی آنتن رفت. این نمایش در واقع گفتگویی بود دو نفره. دو کارگردان هنری (نمایشی) و فنی (تلویزیونی) برآماده‌سازی و پخش این نمایش نظارت داشتند. مدت کوتاه، تعداد کم شخصیت‌ها، تعداد بسیار اندک و طولانی بودن نماهای ثابت و کم بودن حرکات داخل قاب تصویر، از ویژگی‌های این نمایش و بسیاری از نمایش‌های تلویزیونی بعدی بود.

"در انگلستان نیز در همان سال (دسامبر ۱۹۲۸) نمایش باکس و کاکس^{۲۲} با شرکت سه بازیگر و یک گربه پخش گردید. همچنین بی‌بی‌سی در سی‌ام سپتامبر ۱۹۲۹ پخش مجموعه هفتگی تئاتر از تلویزیون را آغاز کرد که این نخستین کوشش برای

دوران تله پلی (نمایش تلویزیونی)

می توان گفت که همه کوشش‌های شبکه‌ها و شرکت‌های صنعتی‌ای که مجموعه‌های نمایشی را پشتیبانی و تأمین مالی یا به اصطلاح خودشان "تقدیم" می‌کردند، بیشتر به اعتلای فیلم‌سازی در تلویزیون و حتی سینمای آمریکا کمک کرد تا به شکوفایی تئاتر در تلویزیون. کوشش‌های چند فیلمنامه‌نویس تلویزیونی در زمینه نگارش تله پلی، مانند پدی چایفسکی^{۲۳}، رجینالد رز^{۲۴} و رد سرلینگ^{۲۵} منجر به آثاری به یادماندنی شد. در بی.بی.سی نیز برخی از نمایشنامه‌هایی که پیش و پس از جنگ برای صحنه تئاتر نوشته شده بودند، پس از بازنویسی برای تلویزیون، در مقابل دوربین به اجرا در آمد، بویژه آثاری از جی. بی. پرستلی.

تروی کندی مارتین^{۲۶} بر اهمیت دو ویژگی در نمایش‌های تلویزیونی تأکید می‌کند و آنها را لازمه درام تلویزیونی می‌داند: یکی این که "باید از تئاتر کنده و جدا شود و دیگر این که باید از ناتورالیسم بپرهیزد." آزادی بیش‌تر دوربین‌ها و رهایی از قیدوبند زمان واقعی، یعنی استفاده خلاقانه‌تر از تدوین، خویشاوندی "درام‌نوین" را با سینما افزون می‌کند. درام‌نویسی برای تلویزیون زمانی به رشد و شکوفایی می‌رسد که فضایی سرشار از آزادی برای انتخاب موضوع و انتخاب سبک در آن پدید آید ("تولاک، ۱۳۸۳، ۳-۲).

در فرانسه، جریان متون نمایشی ویژه تلویزیون به نحوی دیگر تکوین می‌یابد. در سال ۱۹۵۱، مقاله‌ای با عنوان تئاتر و سینما به قلم آندره بازن^{۲۷}، منتقد و نظریه‌پرداز سینمای پیشروی فرانسه، انتشار می‌یابد. او در مقدمه این مقاله اشاره بر این دارد که "سینما به تئاتر (نمایشنامه) روی می‌آورد، زیرا در آن کنش نمایشی "مدون، شکلی کامل و نمایشی یافته و آماده بهره‌برداری است. عنصر کنش نمایشی ممکن است در داستان کوتاه، رمان، منظومه حماسی یا حتی تغزلی-پنهان و آشکار-موجود باشد. سینما هر جا که آن را بیابد، بهره‌وری خود را برای نگارش ویژه خود یعنی فیلمنامه، آغاز می‌کند" (بازن، ۱۳۸۹، ۷۵). بر همین اساس دست‌اندرکاران تئاتر تلویزیونی، در فرانسه به اقتباس برای تلویزیون از روی رمان و افسانه پرداختند. سال‌های ۱۹۴۸-۱۹۵۵ عمدتاً در تلویزیون فرانسه عنوان اقتباس از نمایشنامه مشاهده می‌شود. گویی همگی از همان روز اول به مشخصه‌های تلویزیونی در نگارش متن نمایشی اذعان دارند.

بررسی شیوه‌های ارائه تئاتر در تلویزیون

۱. تئاتر صحنه‌ای که عیناً در محل اجرا برای پخش از تلویزیون ضبط می‌شود

همان‌گونه که ذکر شد، شیوه ضبط و پخش تئاتر صحنه‌ای، در

تئاترهای مشهور لندن اقدام نماید. بی.بی.سی این سالن را بدل به استودیوی تلویزیونی کرد که در آنجا برنامه‌ها، با حضور تماشاگران ضبط می‌شدند. این برنامه‌ها با نام یک‌شنبه شب‌ها با تئاتر از ۱۹۵۵-۱۹۵۹ در شبکه بی.بی.سی ادامه یافت. طی پنج سال، از ۱۹۴۵-۱۹۵۰ اکثر پایتخت‌های مهم اروپا، پایتخت و چندین شهر بزرگ آمریکا صاحب مرکز یا مراکز پخش تلویزیونی شدند. طی همین سال‌ها و در میان مراکز عمده تلویزیونی اندیشه تولید برنامه به صورت نظام‌مند شکل گرفت و به سرعت گسترش یافت. برنامه‌های نمایشی در کنار برنامه‌های خبری از اهم تولید برنامه‌ها، محسوب می‌شدند. نمایش، حتی فراتر از خبر و گزارش‌های خبری، بیشترین نیرو، عوامل و کوشش‌های پژوهشی، فنی و به‌ویژه هنری را به سوی خود فرامی‌خواند.

در سال ۱۹۶۶، شبکه دوم تلویزیون فرانسه گشایش یافت و این شبکه عهده‌دار برنامه‌های فرهنگی از جمله تئاتر برای نمایش در تلویزیون شد. اما نگاه عام به تئاتر در تلویزیون، در شبکه اول تلویزیون فرانسه، تی، اف، وان (TF1)، با برنامه هفتگی امشب در تئاتر تا سال ۱۹۸۳ ادامه یافت. این برنامه در هفده سال فعالیت‌اش، علاوه بر ایجاد یک جریان فرهنگی برای اعتلای تئاتر، نمایش صحنه‌ای را از روی صحنه تئاتر مارینی پاریس در مقابل تماشاگران ضبط و جمعه شب‌ها پخش می‌کرد. این برنامه، "گزارش تئاتری"^{۲۹} را به اعتلا رسانید، و مخاطبین تلویزیون را با نمایشنامه‌نویسان بزرگ جهان آشنا کرد.

در آمریکا، از همان ابتدا بخش خصوصی دست به کار شد و چند مرکز معتبر تلویزیونی تأسیس کرد. گردانندگان این مراکز، نمایش را به عنوان حربه‌ای کارآمد در جذب تماشاگر و تبدیل او به مشتری کالاهایی که در میان برنامه‌های نمایشی تبلیغ می‌شد، برگزیدند. شبکه سی.بی.اس از یک سو و شبکه ان.بی.سی از سوی دیگر، طی سال‌های ۱۹۷۰-۱۹۵۰ صدها مجموعه نمایشی و در میان آنها تعداد زیادی تئاتر را در تلویزیون به نمایش در آوردند.

تئاتر تلویزیونی کرافت در هفتم ماه می ۱۹۴۷ کار خود را در شبکه ان.بی.سی آمریکا آغاز کرد و تا سال ۱۹۵۸ در همان ساعت پخش شد. تهیه‌کننده اصلی کرافت، آژانس تبلیغاتی جی. والتر تامپسون^{۳۰} بود. این مجموعه یک ساعته زنده، هر هفته نمایش‌های تازه‌ای را با شخصیت‌هایی نو به نمایش می‌گذاشت و گاه حاوی برداشت‌هایی از آثاری کلاسیک چون سرود کریسمس^{۳۱} و آلیس در سرزمین عجایب^{۳۲} بود.

در ابتدای اکتبر ۱۹۵۳، ای.بی.سی، مجموعه جداگانه‌ای با همین نام را برای بالا بردن تولیدات برنامه‌های این چینی تولید کرد. این مجموعه به مدت شانزده ماه تا ژانویه ۱۹۵۵، پنجشنبه شب‌ها پخش می‌شد و از سال ۱۹۴۷-۱۹۵۸، بیش از ۶۵۰ کمدی و درام را به نمایش در آورد.

(لطفی، ۱۳۸۷، ۲۶۳).

به رغم سردرگمی و عدم شناخت مسئولین و دست اندرکاران تلویزیون ایران از چگونگی ارائه تئاتر در تلویزیون، پس از انقلاب گاه نمایش‌های گوناگونی به طور مستقیم از روی صحنه ضبط و پخش شده‌اند؛ گرچه غلبه با کم‌دی‌های پیش پا افتاده‌ای بوده که در جشن‌های رسمی و غیر رسمی در دل واریته‌های سرگرم کننده به اجرا در آمده و با یکی دو دوربین ضبط شده‌اند، ولی از نظر شکل ارائه تئاتری به تئاتر صحنه نزدیک هستند. در این نمایش‌ها که اغلب موضوعات آن خانوادگی و با لهجه‌های شهرستانی است، واکنش‌های تماشاگر به داستان و شخصیت‌ها نیز برای مخاطب تلویزیونی به نمایش گذاشته می‌شود.

مسعود ساکت اف، از کارگردانان تلویزیونی جزو معدود افرادی است که موفق شده تعداد اندکی از تئاترهای صحنه را برای تلویزیون از روی صحنه ضبط و از شبکه چهار سیما پخش نماید. این نمایش‌ها که پس از انقلاب و البته پس از نمایش‌های کم‌دی اصفهان، جزو اولین تجربیات تلویزیون برای ضبط و پخش این شیوه اجرایی هستند، از نقطه نظر ساختاری قابل تأمل‌اند. زیرا به گفته ساکت اف "اولاً این تئاترها بدون حضور تماشاگر ضبط شده‌اند و دیگر آنکه هر کدام از آنها دو یا سه روز زمان برده و به مدد تدوین به صورت یک نمایش یک پارچه درآمده‌اند". بنابراین، این نمایش‌ها هنوز با ضبط تئاتری که عکس العمل تماشاگران در آن هویدا باشد، فاصله زیادی دارند، زیرا بازیگران در یک سالن خالی و برای دوربین بازی کرده‌اند. "این شکل از پخش تئاتر هرچند به اجرای تئاتری نزدیک تر است ولی با احتساب رنج و مشقتی که برای راضی کردن مرکز هنرهای نمایشی (برای در اختیار قراردادن سالن) و گروه‌های تئاتری (برای تغییر در نوع پوشش ظاهری بازیگران و نیز برخی تغییرات در نمایشنامه به منظور تطبیق نمایشنامه با معیارهای پخش تلویزیون) متحمل می‌شدیم، باعث می‌شود تلویزیون همچنان به تولید تئاتر در استودیو ترغیب بیشتری داشته باشد. از طرفی معیارهای مورد نظر تلویزیون ایران، محدودیت‌های موجود در سالن‌ها و نیز محدودیت‌های فنی اجازه نداد ما این تئاترها را با حضور تماشاگر ضبط نماییم" (ساکت اف، ۱۳۸۸، مصاحبه با نگارنده). وی از تئاترهای خانواده ت، هتل پلازا، تبرئه شده و ترانه‌ای برای آیدا نام می‌برد که به همین شیوه تولید شده‌اند.

۲. اجرای صحنه‌ای که بدون تغییرات عمده در استودیو ضبط می‌شود

در سال‌های اولیه اختراع تلویزیون که تجهیزات تلویزیونی حجیم بود و امکان جابجایی آنها به واسطه اتصال به سیستم پخش غیرممکن یا بسیار دشوار بود، ضبط تئاتر در حین یا در محل اجرا ممکن نبود. بنابراین، ضبط تئاتر در استودیوی تلویزیونی مورد آزمایش قرار گرفت. اما این روش بعدها هم که

دوره‌های نخستین بیشتر به صورت مستقیم بود. در این روش نیز ضبط تئاتر به هنگام اجرای آن بر روی صحنه، در مقابل دید تماشاگران، صورت می‌گیرد. بازیگران بازی خود را انجام می‌دهند و دوربین‌ها هم کار خود را انجام می‌دهند. در این روش تلویزیون سعی می‌کند اجرای صحنه‌ای را به بهترین شکل گزارش کند، شاید به همین دلیل باشد که این گونه آثار "گزارش تئاتر" نام گرفته‌اند.

تماشاگر حاضر در تالار، برای تلویزیون عنصری از عناصر ارتباطی محسوب می‌شود. اغلب تئاترهایی که از شبکه‌های اروپایی و آمریکایی در اوان ظهور واحدهای سیار تلویزیونی ضبط و پخش شده‌اند، از این زمره‌اند. در این نوع نمایش‌ها، دخالت عوامل فنی و هنری تلویزیون در صحنه محدود و واقعه تئاتری بدون دستکاری در جریان اجرای زنده ضبط می‌شود. چنانچه تئاتر با حضور تماشاگران ضبط شود، اغلب حضور آنان با صداها و تشویق‌ها و عکس‌العمل‌ها یا با ارائه چند نمای پشت سر، بدون ایجاد وقفه در روند اجرا همراه می‌شود. این گونه برنامه‌های تلویزیونی به اصل، ذات و ماهیت تئاتر صحنه‌ای و در نتیجه به استنباطی که آن را "تئاتری" می‌داند "که تلویزیون آن را نشان می‌دهد" نزدیک است. بنابراین این گونه برنامه‌ها را نمی‌توان تئاتر تلویزیونی نامید، چرا که نمونه‌های ارزنده این نوع تئاترها صرفاً گویای تغییرات و تأثیرات ناشی از فن آوری و هنر آفرینی عوامل تلویزیونی است و ناگزیر باید عنوان "تئاتر در تلویزیون" را بر این آثار شایسته دانست و نه "تئاتر تلویزیونی". رضا بابک بازیگر تئاتر، سینما و تلویزیون از روزهایی یاد می‌کند که شورایی در تلویزیون ایران نمایش‌ها را می‌دیدند و آن را برای تلویزیون انتخاب می‌کردند. وی از نمایشنامه‌های هنری چهارم و جادوگران شهر سلیم یاد می‌کند که در سال ۱۳۵۲ در تالار مولوی اجرا و در همانجا ضبط و از تلویزیون پخش شد. "آن زمان، این شورا تمامی تئاترها را می‌دید و بعد از انتخاب نهایی پیشنهاد خرید آن را می‌داد و پس از آن، نمایش ضبط و در تلویزیون پخش می‌شد. فکر می‌کنم امروزه هم نیازمند چنین شورایی در تلویزیون هستیم تا تئاترها بر روی صحنه دیده و در همانجا ضبط شود" (خبرگزاری ایسنا، ۸۶/۱۰/۲۵).

برخی از گونه‌ای برنامه‌سازی سخن می‌گویند که روح تئاتر را در خود به همراه دارد: نمایشی که برای صحنه تنظیم شده و تلویزیون، در محل اجرا آن را ضبط و پخش می‌کند. این گونه ساخت برنامه همان چیزی است که در بسیاری از شبکه‌های خارجی تولید و پخش می‌شود، ولی در کشور ما ساز و کار مشخص و مدونی ندارد. در این مورد داریوش مؤدبیان به نکته جالبی اشاره دارد: "ما برای آسان کردن کار پخش تئاترهای صحنه‌ای تلویزیون چند سال پیش کمک کردیم که مرکز هنرهای نمایشی و تئاتر شهر یک گروه تلویزیونی درست کند. عواملی هم برای این کار تربیت شدند و تجهیزات نیز فراهم شد، اما الآن کارش ضبط تئاترها برای بایگانی مرکز هنرهای نمایشی است"

میزانسن و دیگر عناصر و ویژگی‌های تأثیرگذار تلویزیونی آشنا نبودند، بنابراین حضور کارگردان تأثرتی در کنار کارگردان‌های فنی توجیه پذیر بود. ولی امروزه که کارگردان تلویزیونی جای کارگردان فنی را در بسیاری از برنامه‌ها گرفته است، وجود کارگردان تلویزیونی و کارگردان هنری آسیب‌هایی را به ساخت این گونه برنامه‌ها وارد نموده است؛ زیرا هر دو آنها مدعی دخالت در ساختار نمایش هستند. مشکل دیگری که در این نوع ضبط تأثیر استودیویی مشاهده می‌شود، عدم شناخت فاصله زبان تأثیر صحنه‌ای با زبان تلویزیون است، چرا که بیشتر تأثیرهایی که در شبکه‌های سیما بدین شکل ضبط شده‌اند، هم بدون حضور تماشاگر بوده‌اند و هم کارگردانان این نمایشنامه‌ها نمی‌دانسته‌اند با تأثیر صحنه‌ای سر و کار دارند یا با برنامه تلویزیونی. همین سرگردانی به مخاطب این برنامه‌ها نیز سرایت کرده است.

۳. نمایشنامه‌هایی که برای تلویزیون تنظیم می‌شوند^{۳۹}

گاهی متن نمایشنامه‌ای صحنه‌ای را برای ضبط تلویزیونی برمی‌گزینند که شاید سابقه اجرای صحنه‌ای هم داشته باشد. شبکه‌های تلویزیونی جهان اغلب دارای واحد برنامه‌سازی با نام واحد نمایش (یا عنوان مشابه) هستند که وظیفه جست‌وجو در متون نمایشی و آماده‌سازی تأثیر و درام‌های تلویزیونی را به عهده دارد. زمانی در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران، این وظیفه به عهده گروه فیلم و سریال و تأثیر بود و اکنون شبکه چهار سیما عهده‌دار آن است. طی سال‌های ۱۳۴۶-۱۳۶۵، واحد نمایش تلویزیون چنین وظیفه‌ای به عهده داشت. تلویزیون دارای گروه ثابتی بود که تمرینات، آموزش‌ها و اجراهای تلویزیونی مستمری داشتند. از آنجا اینکه در آن دوران نویسنده حرفه‌ای تلویزیونی (که بتواند نمایشنامه‌هایی مختص تلویزیون بنویسد) وجود نداشت، اغلب اجراهایی که این گروه آماده و ارائه می‌کردند، متن‌های معتبر و شناخته شده‌ای بود که برای اجراهای صحنه‌ای نوشته شده بودند.

این نوع تأثیرها به طور مشخص برای ضبط تلویزیونی انتخاب می‌شوند و بر خلاف انواع پیشین، شبکه سفارش دهنده یا تهیه کننده تلویزیونی در انتخاب متن و روند آماده‌سازی نمایش نقش تعیین کننده دارد؛ گروه تلویزیونی آزادتر عمل می‌کند و سعی می‌شود ضمن وفادار ماندن به متن دراماتیک، هر جا که امکان دارد تغییراتی متناسب با زبان و مقتضیات تصویر تلویزیونی داده شود. مثلاً در بعضی قسمت‌ها جلوه‌های بصری جایگزین گفتگو و اجرای تأثرتی شود. حاصل کار، گاه نزدیک به اقتباسی است که کارگردان از متن دراماتیک کرده است و گاه نویسنده دیگری متن نمایشنامه را برای تلویزیون تنظیم و به

تجهیزات واحد سیار تلویزیونی امکان حضور دوربین‌های تلویزیونی و پخش مستقیم آن از مکان‌های مختلف را ایجاد و نوارهای مغناطیسی امکان ضبط برنامه‌ها را فراهم کرد، به واسطه وجود امکانات بیشتری که برای ضبط برنامه در استودیو وجود داشت، ادامه یافت.

تغییر مکان از سالن تأثیر به استودیو، باعث برخی تغییرات در اندازه و ابعاد صحنه و دکور می‌شود. این تغییرات بر روند حرکات و میزانسن‌ها تأثیر گذاشته و تغییراتی را در شکل اجرا پدید می‌آورد که با جرح و تعدیل‌های اندک به مدد تدوین و نیز پخش آن در زمانی دیگر، شکلی از تولید را رقم می‌زند. در این نوع اجرا، نمایشنامه‌ای که پیش از این اجرای صحنه‌ای داشته با همان مشخصه‌های صحنه‌ای و حتی همان سبک و سیاق اجرایی به استودیوی تلویزیونی آورده می‌شود. دکور، گاهی اندکی اندازه‌هایش تغییر می‌کند و نورپردازی با حفظ سبک تأثرتی خود با ابزار تلویزیونی و برای پخش تلویزیون پردازش می‌شود. حرکات بازیگران دستخوش تغییرات جزئی بر حسب محدودیت‌های نمابندی تلویزیونی شده، ولی کنش اجرای تلویزیونی همچنان تابعی از کنش اجرای صحنه‌ای باقی می‌ماند. اکنون دوربین واسطه اصلی برای ارتباط میان بازیگر و تماشاگر است. اگر در نوع اول اجرا بازیگر بر حسب دکور عمل می‌کند، در نوع دوم، بازیگر مجبور است، حد میانه دکور و دوربین را برای ارائه کنش برگزیند. در اینجا نیز نمایشنامه مبنای اصلی اجرای تلویزیونی است، و تصویرنامه تلویزیونی نیز تابع نمایشنامه است و می‌کوشد آن را آنچنان که هست، ارائه کند. به همین خاطر است که همچنان کارگردانی تلویزیونی تابع کارگردانی هنری یا نمایشی باقی می‌ماند. اگر نوع اول "گزارش تأثرتی" خوانده شود، نوع اخیر "تأثیر استودیویی" نامیده شده است.

در ایران، نکته‌ای که اغلب محل مباحثه و مجادله بوده، حضور دو نفر به عنوان کارگردان در این نوع برنامه‌هاست، به ویژه هنگامی که تأثیر در استودیو ضبط می‌شود، دو عنوان کارگردان هنری و تلویزیونی وجود دارد که حدود وظایف و اختیارات شان مبهم است. کارگردان هنری ترجمه لفظ به لفظ و نارسایی از Art Director به معنی مدیر هنری یا طراح صحنه است که در ایران، این لفظ به کارگردان تأثیر که در کنار کارگردان تلویزیونی حضور دارد و بر نوع بازی‌های بازیگران و حرکات آنها مطابق متن نمایشنامه نظارت دارد، اطلاق می‌گردد.

به نظر می‌رسد حل این مجادلات به تشخیص ویژگی‌ها و نوع تأثرتی که قرار است ضبط شود و همدلی و هماهنگی این دو تن حول هدف مشترک، وابسته است. برخی، وجود دو کارگردان را غیر ضروری می‌دانند و آن را امری متعلق به گذشته می‌شمارند. زیرا در گذشته، رادیو تلویزیون ملی ایران کارگردان تلویزیونی نداشت و ضبط برنامه‌های تلویزیونی به عهده کارگردان فنی^{۳۸} بود که اغلب فقط به سوئیچ کردن دوربین‌ها و کنترل صدا و دیگر موارد فنی می‌پرداختند. این عده، به اصول درام و بازیگری و

ادبی، خود یکی از ویژگی‌هایی است که تنها می‌توان آن را به سینما مختص دانست و نتیجه می‌گیرد که: "بدون شک، رمان ابزار ویژه خودش را دارد - زبان ماده آن است نه تصویر، و تأثیر آن بر یک خواننده تنها، همانند تأثیر بر جمعیت تماشاگر حاضر در سالنی تاریک نیست - ولی دقیقاً به همین دلایل است که تفاوت این دو ساختار زیبایی‌شناختی جستجوی معادل مناسب را به موضوعی بسیار ظریف تبدیل می‌کند" (همان، ۷۴).

کنت پورتونی^{۴۱} اعتقاد دارد که "در یک اثر ادبی ابتدا نویسنده‌ای دریافت‌های ویژه‌ای از جهان را در قالب کلمات و نوشته ارائه می‌کند. او در واقع دریافت ذهنی اش را به نشانه‌های نمادین بر می‌گرداند. سپس هنرمند / فیلم ساز با این نشانه‌های نمادین برخورد و آنها را می‌خواند و در ذهن معنا می‌کند؛ در این نقطه هنرمند / فیلم ساز به یک مخاطب ساده و معمولی می‌ماند که آزاد است تا به دریافت‌های خاص خود از اثر برسد. دریافت‌هایی که الزاماً با دریافت‌های خواننده‌ای دیگر همسان نیستند. اما در مرحله بعد هنرمند / فیلم ساز گامی از این فراتر می‌نهد؛ یعنی نشانه‌های نمادین را به نشانه‌های شمایی برمی‌گرداند. این روند بین تصویر و کلمه حالتی دایره‌وار دارد. در این میان هنرمند / فیلم ساز کاملاً با یک ساز و کار هرمنوتیک همخوان است؛ چرا که او یک متن را می‌خواند، تأویل می‌کند و به خلاقیت دست می‌یابد" (ثمنی، ۱۳۷۷، ۲۴).

تلویزیون PBS که از سال‌ها قبل به ساخت برنامه‌های نمایشی بر اساس نمایشنامه اقدام کرده، آثار متعددی را به صورت اقتباس از نمایش صحنه‌ای برای تلویزیون تولید نموده که در مجموعه‌ای با نام شاهکارهای تئاتر^{۴۲} منتشر شده است. به طور مثال، نسخه تلویزیونی نمایش اتللو که نویسندگی سناریو و کارگردانی آن توسط "اندرو دیویس"^{۴۳} در این شبکه تهیه گردید، از نظر متن و ساختار با نمایش صحنه‌ای آن کاملاً متفاوت است. در این نسخه، داستان در یک محیط شهری می‌گذرد و طراحی صحنه و لباس شخصیت‌ها با نمایش صحنه‌ای کاملاً متفاوت است.

از آثار نمایشی صحنه‌ای که اقتباسی موفق از آن برای تلویزیون پدید آمده است، می‌توان به نمایش طبل‌ها بر روی سد نوشته "هلن سیسکو" و کارگردانی "آریان منوشکین" اشاره نمود. این نمایشنامه که از ۱۹۹۹ تا ۲۰۰۲ در کارتوشی (محل اجرای نمایش‌های گروه خورشید) به اجرا در آمد، به دلیل برخورداری از ساختار زیبایی‌شناسی یکی از تحسین‌برانگیزترین کارهای زمان خود بود. به همین دلیل به پیشنهاد شبکه آرته^{۴۴} به صورت فیلم برای تلویزیون درآمد. آریان منوشکین با شناختی که از تئاتر و سینما دارد، سعی در ارائه اثری دارد که زبان سینمایی را در خود داشته باشد. در این اثر سینما و تئاتر، یا می‌توان گفت تلویزیون و تئاتر، همچون دو یاور قدیمی دست به خلق اثری می‌زنند که در نوع خود بی‌نظیر است. این تجربه می‌تواند به الگویی مناسب برای استفاده هنرمندان عرصه تئاتر، تلویزیون و سینما تبدیل گردد، زیرا به عقیده منوشکین: "اگر فیلم، ویژگی خود را از دست

اصطلاح دراماتیزه می‌کند. در نتیجه با برنامه‌ای سروکار داریم که فاصله مشخصی با اجرای صحنه‌ای همان متن دارد. گاهی نیز به دلایلی که به توانایی کارگردان هنری یا تلویزیونی باز می‌گردد، جرح و تعدیل‌هایی در متن صورت می‌گیرد که ممکن است به نمایش لطمه وارد کند یا در آن تأثیر مثبت بگذارد.

در بسیاری از آثاری که بدین ترتیب برای تلویزیون تنظیم شده اند، عدم شناخت این تفاوت‌ها به چشم می‌خورد. اگر تعریف رایج اقتباس را "بازگرداندن شکلی به شکل دیگر؛ مخصوصاً بازسازی قطعه‌ای هنری به یک شکل و ساختار تازه" بدانیم، آنگاه در تنظیم نمایشنامه برای تلویزیون نیز باید قواعد اقتباس را رعایت کرد.

بازگردانی، بازنویسی و بازآفرینی، اصطلاحاتی هستند که هر کدام نوع انتقال از یک متن را به متن دیگر را نشان می‌دهند. در بازگردانی و بازنویسی، مضمون متن و ساختار آن در متن جدید حفظ می‌شود و معمولاً برای قابل فهم ساختن متون کلاسیک و آثار فاخر ادبی به کار می‌رود. نویسنده، کهنگی و دشواری زبان را از آن می‌سترد و گاه بخش‌های زیبا و هنرمندانه آن را عیناً نقل می‌کند. اما باز آفرینی^{۴۵} چنان که از معنای واژگانی آن بر می‌آید، آفرینش دوباره است و نویسنده‌ای که با دگرذیسی و دگرگونی در شکل و معنای یک متن ادبی اثری تازه خلق می‌کند، آن را باز آفریده است، به عبارت در باز آفرینی، اثر مبداء الهام بخش است و مؤلف در تفسیر و تأویل آن صاحب اختیار. این شیوه برخورد با یک متن هنری اگر میان دو رسانه متفاوت صورت گیرد، چرایی‌ها و چگونگی‌های پیچیده‌تری را مطرح می‌کند، زیرا واسطه و ابزاری که متن در آن تولید می‌شود خود فرایند خلق ابداع تأثیرگذار است. بنابراین پرسش این است که چگونه می‌توان از یک متن ادبی / نمایشی، تفسیر سینمایی / تلویزیونی به دست آورد؟

در تئاتر برای جبران محدودیت و بی حرکت بودن صحنه، زبان تئاتری از نظر تشبیهات و استعارات لفظی غنی است. زبان تئاتری پر از توصیف وقایع خارج از صحنه است زیرا شرح وقایعی که نشان دادن آنها امکان ندارد برای تماشاگران لازم است. همچنین این زبان به منش‌ها و انگیزه‌های درونی اشخاص در یک نمایشنامه بستگی فراوانی دارد و به همین دلیل نشان دادن آنها بر روی پرده سینما یا در تلویزیون ساختگی جلوه می‌کند. به طور خلاصه، زبان تئاتر "تئاتری" است و سینما و تلویزیون زبان خاص خود را دارند که همانا زبان دوربین و تدوین است. فیلمساز یا برنامه‌ساز باید از گفتگوهای استفاده کند که تصویر نمی‌تواند جایگزین آن شود.

آندره بازن در مقاله‌ای با عنوان در دفاع از سینمای مختلط ثابت می‌کند که اقتباس، هنر و فنی ویژه است. بازن در ابتدای مقاله پرسشی جدی را مطرح می‌کند: این که "آیا سینما یا آن چه از آن باقی مانده است نمی‌تواند بدون چوب بغل یعنی ادبیات و تئاتر به زندگی ادامه دهد؟" (آندره بازن، ۱۳۸۹، ۶۱). بازن در پاسخ به این پرسش به ماهیت سینما گریز می‌زند و اشاره می‌کند که توان ماهوی سینما در به کارگرفتن سایر شاخه‌های هنری و

بدهد و پیرو قوانین تئاتری در هنگام نمایش دادن شود، نتیجه چیزی جز ملال و خستگی نیست" (ذکری، ۱۳۸۸، ۱۰).

چنین می‌نماید که کارگردان تلویزیونی باید توانایی تسلط بر نمایشنامه را داشته باشد و نکات زیبایی‌شناسی آن را درک کند. اما به دلایل گوناگون، کارگردانان تلویزیونی فاقد این شناخت و کارگردانان تئاتر صحنه‌ای نیز فاقد شناخت زبان تلویزیون هستند. از سوی دیگر، معدود کارگردان‌های تلویزیونی که سابقه سال‌ها ضبط و کارگردانی نمایش‌های استودیویی را بر عهده داشته‌اند نیز بر اثر علاقه و تجربه شخصی به این امر مبادرت ورزیده و با اینکه سال‌های متمادی به کارگردانی اینگونه آثار در تلویزیون مشغول بوده‌اند، هنوز از نظر شناخت نکات فنی مربوط به درام دچار مشکل هستند و حتی یک نمایشنامه در تاریخ فعالیت آنان وجود ندارد که خود شخصاً کارگردانی هنری آن را بر عهده داشته باشند. بنابراین در شیوه‌اقتباسی نیز همان دوگانگی وجود دو کارگردان؛ یکی هنری و دیگری فنی خودنمایی می‌کند.

۴. نمایشنامه‌هایی که برای تلویزیون نوشته می‌شوند

سابقه نوشتن نمایشنامه‌های مخصوص تلویزیون به سال ۱۹۳۹ به نمایشنامه محکوم به مرگ نوشته رابرت جی. بروک برمی‌گردد، ولی عنوان تله‌پلی^{۴۵} در سال ۱۹۵۶ باب شد، یعنی زمانی که رابرت بولت^{۴۶} نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس معاصر انگلیسی در سال ۱۹۵۴ نمایشنامه‌ای را برای رادیو بی.بی.سی با عنوان مردی برای تمام فصول نوشت و آن را "درام رادیویی" خواند. موفقیت اجرای این درام رادیویی در بی.بی.سی، دست‌اندرکاران تئاتر در شبکه تلویزیونی آن سازمان را بر آن داشت که به نویسنده سفارش نگارش یک متن مناسب برای تلویزیون را از روی این اثر رادیویی بدهند. رابرت بولت، دو سال پس از آن تاریخ یعنی در سال ۱۹۵۶ نمایشنامه‌ای را با همان عنوان برای تلویزیون نوشت و این بار واژه "تله‌پلی" را زیر عنوان نمایشنامه قرار داد. از آن پس، این واژه به جای واژه "تئاتر تلویزیونی" متداول شد.

نمایش تلویزیونی را از نظر مکان اجرا می‌توان در استودیو یا هر مکان دیگری که مناسب اجرا باشد ضبط کرد. از نظر متن، می‌توان به متنی تئاتری-نمایشنامه-یا برگرفته از آن وفادار بود یا می‌توان بر پایه متنی تغییر یافته یا دراماتیزه آن را نوشت.

بررسی آثار تلویزیونی در ایران که براساس نمایشنامه صحنه‌ای ساخته شده‌اند نشان می‌دهند که در آنها حتی سعی نشده متن‌ها کاملاً برای تلویزیون نوشته یا بازنویسی شوند و رد پای تئاتر کاملاً احساس می‌شود. مثلاً در نمایش "تئاتر" تلویزیونی پول با اینکه کارگردان کوشیده با لوکشین‌های بسیار، و صحنه‌های امروزی نمایش را از حالت تئاترگونه خارج نماید، اما رفتارهای پرتکلف بازیگران همراه با دیالوگ‌ها و بازی‌های تئاتری باعث شده تا مخاطب نتواند، با آن ارتباط برقرار نماید. تئاتر تلویزیونی هنگامه شیرین وصال که داستان آن مربوط به جنگ است ظاهراً برای تلویزیون نوشته شده است. این نمایش در یک فضای استودیویی که

صحنه پردازی آن خطوط مقدم خودی را نشان می‌دهد، در اوایل دهه هفتاد ساخته شده است. کارگردان در این اثر سعی فراوانی کرده است که آن را به یک درام تلویزیونی تبدیل کند. استفاده از بازیگران سینما و تلویزیون، به کارگیری لحن معمولی و نه تئاتری، نورپردازی low key ولی ثابت، استفاده از میزانشن‌های تلویزیونی متناسب با سه دوربین و حذف دیوار چهارم تئاتری، گریم تلویزیونی، به کارگیری تمهیدات بصری مانند برهم‌نمایی (سوپر ای‌مپوز) و درهم‌آمیزی (دیزالو) از جمله اقداماتی است که برای تلویزیونی کردن آن صورت گرفته ولی از نظر متن، هنوز ویژگی‌های نمایش صحنه‌ای در آن به چشم می‌خورد. زیرا هم محدودیت صحنه و هم جابجایی نماها با یک کار حساب شده تلویزیونی فاصله دارد و از تئاتر بریده است. این بینابینی هرچند با یک داستان ایرانی و موضوعی فراگیر-در آن زمان- همراه است ولی نمی‌تواند پا در جای پای یک نمایش خاص تلویزیون بگذارد و از طرفی اطلاق تئاتر به آن، - با توجه به تغییرات حاصل شده- صحیح به نظر نمی‌رسد.

وضعیت تماشای تلویزیون و برنامه‌های نمایشی

اظهارات ضد و نقیض کارگردانان، بازیگران، نویسندگان، تهیه‌کنندگان و مسئولین رسانه در ایران که هر کدام از منظر نگاه خود به مساله تئاتر تلویزیونی نگاه می‌کنند، نشان می‌دهد که هنوز در بین سازندگان اثر و مسئولان رسانه تعریف جامع و شفافی از این گونه برنامه‌سازی وجود ندارد و شاید یکی از علل سردرگمی در شیوه ساخت نمایش تلویزیونی همین برداشت‌های متفاوت باشد. در این گفته‌ها دو نکته اساسی دیده می‌شود: نخست، تئاتر تلویزیونی با تئاتر صحنه‌ای مقایسه می‌شود؛ و دوم، نقش رسانه جمعی به عنوان رسانه تأثیرگذار نادیده گرفته می‌شود. هر چند آمارهای موجود نشان می‌دهد که از قشر فرهیخته جامعه نیز تعداد اندکی به تماشای تئاتر تلویزیونی می‌نشینند.

در پژوهشی که در سال ۱۳۷۳ با عنوان موضوعی "گزارش پیامگیران" انجام شده است، ۶۵٪ از مخاطبان هدف از تماشای تلویزیون را پرکردن اوقات فراغت، ۴۱٪ یادگیری و آموزش، ۸٪ کسب اطلاعات و خبر و ۲٪ سایر موارد ذکر کرده‌اند. همان‌طور که مشاهده می‌شود، اکثر مخاطبان ایرانی هدف از تماشای تلویزیون را پر کردن اوقات فراغت دانسته‌اند که خود، نوعی فرهنگ شکل‌گیری استفاده از تلویزیون در ایران است. در این پژوهش‌ها متوسط تماشای تلویزیون حدود ۵ روز در هفته ذکر شده است. در این میان پر مخاطب‌ترین شبکه سراسری تلویزیون در این سال‌ها، شبکه سوم سیما با ۷۷٪ بیننده، و کم مخاطب‌ترین شبکه چهار با ۲۰٪ بیننده بوده است (مرکز مطالعات و تحقیقات صدا و سیما، ۱۳۷۳، ۳۶۵).

صدا و سیما در این خصوص نشان می‌دهد، ۸۵٪ از افرادی که مورد نظرسنجی قرار گرفته‌اند، به نحوی، برنامه را تماشا کرده‌اند. در این میان ۳۵٪ از بینندگان، موضوع و داستان پردازی را بالاترین نقطه قوت این سریال دانسته‌اند و ۷۱٪ آنان از تماشای این سریال اظهار رضایت کرده‌اند. این موارد نشان می‌دهد هرگاه فرق بین تئاتر و تلویزیون در نظر گرفته شده، بر روی کیفیت تولید و بالتبع مخاطبان آن تأثیر گذاشته است.

کارشناسان و منتقدین به تفاوت‌های متعددی میان تئاتر و تلویزیون اشاره کرده‌اند؛ از جمله آنکه تئاتر به شکل رودرو و زنده توسط بازیگران برای تماشاگران اجرا می‌شود و هر اجرا با اجراهای دیگر فرق دارد و قابل تکرار نیست. حضور تماشاگران در تئاتر وسیله خوبی برای نویسنده تئاتر کم‌دی و نیز بازیگران کم‌دی به شمار می‌رود. شوخی‌ها و خوشمزگی‌های بازیگران، به استهزا گرفتن سخنان یکدیگر، نیرنگ‌بازی و مسخ عقل و منطق همه از تدابیری است که در اجراهای کم‌دی برای خندانند تماشاگر به کار می‌رود. همچنین در اجراهای تراژدی هم قدرت بیان، اشک ریختن و بغض بازیگران، تماشاگران را متأثر می‌کند. مردم دوست دارند با لحظات نمایش و با دیگر تماشاگران همراه شوند و بر همین اساس تحت تأثیر یکدیگر و جمع قرار می‌گیرند و عضوی از یک روح می‌شوند.

اما در تلویزیون به هیچ‌کدام از اینها نمی‌توان امیدوار بود. زیرا در خانه، آنها هوشیار، عیب‌جو و سخت‌گیرند. همه شوخی‌ها بر اساس توانایی‌های بازیگران، کیفیت ارائه بازی و مقبولیت در نزد همه اعضای خانواده سنجیده می‌شود و باید همه آنها را تأیید کنند. از سوی دیگر، به دلیل تفاوت‌هایی که فناوری و مسائل تکنیکی تلویزیون ایجاد کرده است، حتی گاهی بهترین بازیگران تئاتر و ترفندهای آنان که شکلی کاملاً تئاتری دارند، در تلویزیون موفق نیستند. به همین ترتیب، فنون نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی و بازیگری ممکن است از دیدگاه بینندگان تلویزیون غلوآمیز، کسالت‌بار، قراردادی و حتی بی‌معنا به نظر برسد. چه بسیاری از نمایش‌ها که در صحنه موفق بوده‌اند، در تلویزیون به آثاری سرد، بی‌روح و ناموفق بدل شده‌اند؛ زیرا بیان، ریتم و شیوه‌های صرفاً متکی بر نمایش را مد نظر داشته‌اند. بر همین اساس، یکی از دشوارترین وظایف نویسنده بازنویسی اثر نمایشی مطابق با شرایط تلویزیونی است و در ادامه کارگردان و دیگر عوامل نیز با این مرحله حساس مواجهند و باید از آن بگذرند. در تئاتر به دلیل حضور تماشاگران و رودرویی آنها با اتفاقاتی که به شکل زنده و مستقیم در برابر دیدگانشان رخ می‌دهد، باورپذیری بیشتر است و به همین دلیل با تکیه بر قراردادهای نمایشی هر اجرایی، می‌توان شخصیت‌ها، زمان، مکان و موضوع را با ساده‌ترین ابزار به تماشاگر منتقل کرد، در شکل کلاسیک (ارسطویی)، هنر نمایش با استفاده از شخصیت‌ها، گفتگو، و حرکت و عمل داستان خود را بازگو می‌کند. در این شکل بیننده با داستانی روبروست که از نقطه‌ای آغاز می‌شود، اوج

همچنین بررسی یک پژوهش درمورد مخاطبین شبکه چهار سیما که به شماره ۸۵/۴۷ در مرکز تحقیقات صدا و سیما ثبت شده، نشان می‌دهد که ۴٪ پاسخگویان هرروز، ۸٪ اکثر روزها، ۳۰٪ بعضی از روزها، ۲۴٪ به ندرت، بیننده برنامه‌های شبکه ۴ بوده‌اند و ۲۴٪ اصلاً برنامه‌های شبکه ۴ را نگاه نکرده‌اند. همین گزارش نشان می‌دهد؛ میانگین مدت تماشای برنامه‌های شبکه ۴ سیما در میان بینندگان این شبکه در طول یک فصل (فصل زمستان) یک ساعت و ۲۳ دقیقه بوده است. در این پژوهش همچنین اشاره شده که از این میان، ۴٪ پاسخگویان به ندرت، ۱۰٪ بعضی روزها، ۴٪ اکثر روزها، یعنی مجموعاً ۱۸٪، تماشاگر برنامه‌های موسوم به "تله تئاتر" بوده‌اند و ۸۲٪ اصلاً این برنامه‌ها را تماشا نکرده‌اند. وجود ۱۸٪ مخاطب، از میان تعداد اندک مخاطبان شبکه چهار، حاکی از این است که تعداد مخاطبان "تله تئاتر"ها به زیر یک درصد و گاه تا دو دهم درصد می‌رسد.

نتایج این بررسی‌ها، استقبال محدودی از "تئاتر تلویزیونی" را نشان می‌دهد. هم چنین آمارهای متعدد دیگری از تعداد مخاطبان شبکه ۴ سیما وجود دارند که نشان می‌دهد لااقل "اگر بخواهیم رویکردی جامع‌تر به برنامه‌نمایشی داشته باشیم شبکه ۴، شبکه مناسبی نیست" (لطفی، ۱۳۸۷، ۲۶۹) و این در حالی است که تمام برنامه‌هایی که عنوان "تله تئاتر" به خود می‌گیرند، از شبکه چهار پخش می‌شوند. تناقض رفتاری بین مسئولان تلویزیون در شبکه‌های مختلف نیز این مساله را تصدیق می‌کند که آنها برداشت یکسان و علمی از این ساختار برنامه‌سازی ندارند. چراکه از سویی شبکه چهار سیما به تعبیر مدیر وقت آن (پورحسین) برای پخش تئاترهای تلویزیونی انتخاب شده و از سویی دیگر در مناسبت‌های مختلف یا در موضوعات و مضمون‌های اجتماعی، نمایش‌های تلویزیونی که از نظر ساختاری با تئاترهای تلویزیونی شبکه چهار همانندی دارند، از دیگر شبکه‌ها پخش می‌شوند. جالب‌تر اینجاست که فقط در شبکه چهار اصطلاح "تله تئاتر" یا "تئاتر تلویزیونی" به کار می‌رود و دیگر شبکه‌ها از عنوان "مجموعه نمایشی" یا "نمایش تلویزیونی" استفاده می‌کنند.

برای نمونه، گزارش شماره ۸۱/۱۵۵ مرکز مطالعات و تحقیقات صدا و سیما در مورد میزان مخاطبان برنامه نمایشی رستوران خانوادگی که برنامه‌ای تک‌لوکیشنی و با ویژگی‌های یک نمایش تک‌پردای بوده و به عنوان "مجموعه تلویزیونی" در ۲۷ قسمت از شبکه پنج سیما پخش شده است، نشان می‌دهد ۵۱٪ پاسخگویان به نحوی بیننده این برنامه بوده‌اند. برنامه نمایشی هتل، طبق گزارش شماره ۷۲/۲۸ مرکز تحقیقات صدا و سیما برنامه‌ای در قالب "تله پلی" بوده و از شبکه ۵ سیما پخش شده است. برطبق این گزارش ۸۲٪ افراد به نحوی بیننده این سریال بوده‌اند که از این میزان ۴۰٪ بیننده همیشگی سریال بوده‌اند. دیگر برنامه‌نمایشی که در سال‌های دورتر از شبکه اول سیما پخش گردیده، سریال تلویزیونی گرگها است. این برنامه نیز ساختاری نزدیک به "تله تئاتر" دارد. گزارش شماره ۶۸/۶ مرکز تحقیقات

- بازیگران قاعداً باید در ادای دیالوگ رعایت کنند.
۳. هرچند دیوار چهارم تئاتری در این اثر تلویزیونی از میان برداشته شده، لکن؛ دوربین های تلویزیونی نتوانسته اند به خوبی فضای جدید راپشتیبانی کنند.
۴. متن مطابق با رسانه جدید یعنی تلویزیون، تنظیم نشده و کلام از حد تحمل تماشاگر تلویزیون فراتر می‌رود.
۵. شخصیت پردازی در اجرای این اثر به گونه ای نیست که تماشاگر با شخصیت ها همراه شده و لاقلاً با یکی از آنها همذات پنداری کند؛ توصیف شخصیتی عناصر اجرایی نمایش، در پایان نیز توسط دیالوگ ها امکان پذیر است نه کیفیت بازی. و به نظر می‌رسد هم کارگردان و هم بازیگران، با شخصیت نویسنده و نکات قابل تمرکز در این نمایشنامه ناآشنا باشند.
۶. صدا دارای بعد نیست و در همه موقعیت ها، دامنه صدا یکسان به نظر می‌رسد.
۷. در حالی که نماهای درشت می‌توانست در انتقال مفاهیم تصویر کمک نماید، از این نماها خبری نیست و به نماهای متوسط اکتفا شده است.
۸. مشخص نیست عناصرمادی صحنه‌پردازی در این اثر (نور، رنگ، دکور، لباس، گریم) چگونه در خدمت انتقال های تصویری هستند. مثلاً برای سهولت اجرای نمایش، از روش نورپردازی (High Key) استفاده شده که معمولاً فاقد جنبه‌های زیبایی شناختی است.
۹. تصنعی بودن دکور به راحتی قابل تشخیص است.
۱۰. استفاده از رنگ های سرد با روح عاطفی شخصیت زن نمایش ناهمخوان است. نور و رنگ در سرتاسر اجرا یکسان است و همین یکنواختی اثر را افزوده است.
۱۱. گریم هرچند از حالت تئاتری بیرون آمده و جنبه تلویزیونی یافته است، ولی کارکرد معناداری ندارد.
۱۲. رسانه تلویزیون، بر نماهای نزدیک استوار است، اما در این اثر از نماهای نزدیک تقریباً خبری نیست.
۱۳. هرچند حرکات و زوایای دوربین تا حد زیادی توانسته کم تحرکی بازیگران را جبران کند ولی گاه با ضرباهنگ اجرا هماهنگ نیست.

بنابراین، به نظر می‌رسد بهترین شیوه‌ای که می‌تواند تئاتر را به تلویزیون بیاورد همانا ضبط تئاتر از روی صحنه و پخش آن در تلویزیون است. اما نکته اینجاست که تلویزیون عمدتاً حاضر نیست خود را به زحمت بیاندازد و با مراکز تولید تئاتر به تعامل بنشیند. تئاتر صحنه‌ای، بازتاب و انتقاد از شرایط اجتماعی است و پخش آن از تلویزیون دولتی ایران بسیار دشوار می‌نماید.

می‌یابد و به پایان می‌رسد و تمامیت آن معمولاً در طی یک نشست (اجرا) دیده می‌شود.

از سوی دیگر، تماشاگران تئاتر، آگاهانه دست به انتخاب می‌زنند و از ابتدا می‌دانند که نمایش لیرشاه ممکن است تا سه ساعت طول بکشد یا نمایش آخرین نوار کراپ فقط ۲۵ دقیقه است، اما در تلویزیون وجود استانداردهای پخش از نظر زمانی و نیز نیاز به برنامه‌ریزی برای گستره مخاطبان سبب می‌شود تا قالب‌ها از ابتدا تعریف شده، مشخص و دارای طول و عرض زمانی معلوم و ثابتی باشند و علاوه بر اینها شکل تکنیکی و تلفیقی تصویر و دیالوگ در تلویزیون ایجاب می‌کند که از برنامه‌های طولانی پرهیز و داستان‌های دنباله‌دار جایگزین داستانی واحد اما طولانی شود. اصول نمایش ارسطویی همچنان استخوان‌بندی نمایش‌های کلاسیک را تشکیل می‌دهند، اما در سوی دیگر آثاری وجود دارند که دارای راوی هستند: "در این شکل، نمایش به دنبال غرق کردن مخاطب در داستان، هیجان و فراز و نشیب آن نیست و با بهره‌گیری از راوی، ایجاد فاصله‌گذاری توسط موسیقی و خطاب قرار دادن تماشاگر، هدایت او به سوی تفکر و ایجاد فاصله با احساسات را دنبال می‌کند. این شیوه، گرچه در صحنه‌های نمایشی می‌تواند موفق باشد، اما در رسانه تلویزیون غالباً با توفیق همراه نیست، زیرا باور راوی از سوی مخاطبان تلویزیون بسیار متفاوت با تئاتر است و در عین حال این شیوه به دلیل نبود تماشاگران زنده، نمی‌تواند ارتباط لازم را برقرار کند" (Nash, 1978, 12).

شاید مهم‌ترین سندی که نشان می‌دهد نمایش‌های صحنه‌ای دیگر در تلویزیون طرفدار ندارند و حتی تلویزیون بی.بی.سی به عنوان یکی از شبکه‌های پیش‌کسوت در ساخت "تئاترهای تلویزیونی" دیگر تمایلی به ساخت این گونه برنامه‌ها ندارد، مقاله‌ای از "دیوید لیستر" نویسنده ستون هنری مجله ایندپندنت^{۴۷} باشد. او در مقاله‌ای که در سال ۲۰۰۳ با عنوان چرا تلویزیون بهترین نمایشنامه نویسان ما را نادیده می‌گیرد به نکات مهمی اشاره می‌کند؛ وی می‌نویسد: "برای مدیران تلویزیونی درام تنها معنای سریال‌های سبک و احساساتی و داستان‌های پلیسی را تداعی می‌کند. در زمانی که چندین دور از یکی از خانم‌های مدیر در شبکه بی.بی.سی پرسیدم چرا ما هیچوقت نمایشی از چخوف در تلویزیون نمی‌بینیم. او جواب داد: چون چخوف برای تلویزیون ننوشته است" (Lister, 2003).

- با توجه به این نکات، می‌توان به نمایش خرده جنایت‌های زن و شوهری (کارگردان: فرهاد آبیض) پرداخت و موارد زیر را ذکر کرد:
۱. با اینکه بازیگران سابقه کار سینمایی دارند، ولی در این برنامه در حال اجرای "تئاتر" هستند.
۲. برای آنکه بازی‌ها با اجرای تئاتری فاصله بگیرد، بازیگران از لحن ملایم مطابق با ضبط صدا توسط میکروفون های استودیو استفاده کرده‌اند و این لحن فاقد هیجان‌هایی است که

نتیجه

و باید به متن نمایش صحنه وفادار بماند. در صورتی که شواهد نشان می‌دهد ساختار نمایش تلویزیونی با نمایش صحنه‌ای تفاوت‌های ماهوی دارد و متن نمایش صحنه‌ای برای نزدیک شدن به زبان تلویزیون می‌بایست تغییراتی را متناسب با متن و قالب تلویزیونی بپذیرد.

- نمایش‌های تلویزیونی که بر اساس نمایشنامه صحنه‌ای ساخته می‌شوند باید از زبان فیلمنامه پیروی کنند و برای تولید در تلویزیون بازنویسی شوند. این بازنویسی باید مطابق با زبان رسانه جدید باشد.
- تأکید تمامی متخصصان بر پخش نمایش‌های تلویزیونی در یک نشست است که بر اساس ویژگی‌های ساختاری آثار نمایشی - همچون داستان، شخصیت‌پردازی، ساختمان اثر، نقاط اوج، و نیز ماهیت ارتباطی و کیفی آنها - این آثار بهتر است در یک نشست دیده شوند تا در جریان و سیر انتقال مفاهیم، اندیشه‌ها، احساسات و حال و هوای موجود در آن گسست ایجاد نشود. بدین ترتیب، این آثار باید برای یک نشست که با طول زمانی مناسب برای مخاطب تلویزیون هماهنگی داشته باشد، تولید شوند.
- در انتخاب متن برای تولید نمایش در تلویزیون، چنانچه نمایش جذابیت لازم را دارد ولی امکان ضبط آن از اجرای صحنه‌ای وجود ندارد و در نتیجه باید در استودیو تولید شود، باید میزانشن‌های تئاتری را رعایت کرد اما اگر ساختار انتخابی "نمایش تلویزیونی" است، ضمن در نظر گرفتن جذابیت‌های تصویری، بهتر است قالب "تله‌پلی" به خود بگیرد.
- تلویزیون از جنبه هنری، از دنیای تصویر و زیر مجموعه‌های آن (تصویربرداری، نمابندی، ترکیب تصویر، حرکات دوربین، اندازه نما، جهت نما) بهره می‌برد. بنابراین در مرحله نخست باید موضوع مورد گزینش، دارای قابلیت‌های تصویری مناسب و متنوع باشد. صحنه‌های راکد، بی‌تحرك، ساکن و محدود نشان می‌دهند که آن موضوع برای نمایش تلویزیونی نامناسب بوده است. هنگامی که بیننده تلویزیونی با شبکه‌ها، برنامه‌ها و محصولات متنوع شنیداری - دیداری روبروست و امکان تغییر کانال و برنامه به راحتی برای او فراهم است، به سختی می‌تواند برنامه‌ای راکد را تحمل کند.
- عمده‌ترین جنبه‌های تبدیل درگیری و بحران در روند حرکت از نمایشنامه به سوی درام تلویزیونی، در جزئیاتی چون شخصیت‌های چند وجهی و کنش‌زا، وجود کشمکش مناسب، و ایجاد کنش‌های دامنه دار و چند جانبه صورت می‌گیرد. ایجاد کشمکش قبل از هر چیز بستگی حیاتی به شخصیت‌های مناسب دارد تا کنش و کشمکش‌ها از طریق آنان به وجود آید و ارائه شود. هر قدر دامنه تنوع کشمکش

در این مقاله تلاش شد تا به چند پرسش پاسخ داده شود:

- ۱ - مناسب‌ترین روش به نمایش درآوردن نمایشنامه‌ها در تلویزیون کدام است؟
- ۲ - چگونه می‌توان نمایش‌های صحنه‌ای را برای پخش از تلویزیون تنظیم کرد که برای تماشاگر تلویزیون جذاب باشند؟
- ۳ - کاستی‌های ساختار کنونی "تله‌تئاتر" در تلویزیون ایران کدام است؟
- ۴ - برای بهبود این وضعیت چه راهکارهایی می‌توان ارائه داد؟

پاسخ‌های این پرسش‌ها بر پایه یافته‌های این پژوهش از این قرار است:

- ۱ - بهترین شیوه پخش تئاتر از تلویزیون، ضبط اجرای زنده با چند دوربین است تا علاوه بر حفظ حس و حال اجرای صحنه‌ای، نیازها و امکانات رسانه تلویزیون نیز در نظر گرفته شود.
- ۲ - برای تنظیم نمایش صحنه‌ای برای تلویزیون، بهترین روش این است که ضمن وفادار ماندن به متن دراماتیک، تغییراتی متناسب با زبان و مقتضیات تصویر تلویزیونی در آن داده شود. مثلاً جلوه‌های بصری جایگزین گفتگو و اجرای تئاتری شود. در نتیجه، از متن نمایشی، اقتباسی دراماتیک برای تلویزیون تنظیم می‌شود که با اجرای صحنه‌ای همان متن تفاوت دارد.
- ۳ - مهم‌ترین کاستی ساختاری تله‌تئاتر در تلویزیون ایران این است که الف) دست‌اندرکاران تله‌تئاتر و مسئولان تلویزیون تعریف و شناخت معینی از این گونه تلویزیون ندارند، و ب) شاید به همین دلیل است که این برنامه‌ها نه با نیازها و امکانات تلویزیون هماهنگ شده‌اند و نه اجرای تئاتر زنده به حساب می‌آیند.
- ۴ - برای اینکه متنی از رسانه تئاتر به رسانه تلویزیون وارد شود و ویژگی‌های رسانه تلویزیون را بیاید راهکارهای زیر پیشنهاد می‌گردد:
 - از آنجا که زبان اجرای نمایش بر روی صحنه با تلویزیون متفاوت است، انتظاری که اصطلاح "تله‌تئاتر" می‌آفریند در همان وهله نخست مشکل‌ساز است و انتظار مخاطب تلویزیون را برآورده نمی‌سازد. بنابراین استفاده نکردن از این نام و جایگزینی آن با واژه‌ای دیگر مانند "تله‌پلی" ضروری می‌نماید.
 - براساس نظر برخی متخصصان که تحصیلات تئاتری یا تلویزیونی دارند، "تله‌تئاتر" نمایشی است که براساس متن نمایش صحنه‌ای برای تولید در تلویزیون "دکوپاژ" می‌شود

خواهد شد که در دیگر قالب‌های تولید نمایش در تلویزیون وجود ندارد.

- ضبط اجرای صحنه‌ای از نظر اقتصادی نیز می‌تواند کمک قابل توجهی به تئاتر عوامل تولید آن بنماید. چراکه اگر تلویزیون برای ساخت این برنامه‌ها در چارچوب قراردادی مشخص با مراکز تولید تئاتر، مبلغی را بپردازد، مبالغ پرداختی می‌تواند مستقیماً در اختیار گروه‌های تئاتری قرار گیرد. این روش همچنین می‌تواند به عنوان عامل مؤثری در ایجاد رقابت بین گروه‌های تئاتری به کارآید تا از مبالغ پرداختی تلویزیون بهره‌مند شوند.
- پخش برنامه‌های تئاتری در حال حاضر صرفاً از شبکه چهارم سیما که طبق تعریف موجود شبکه فرهیختگان نام گرفته، صورت می‌گیرد. در صورتی که تئاترها نیز مانند دیگر قالب‌های نمایشی - مانند فیلم‌های سینمایی - دارای گونه‌ها یا ژانرهای مختلف هستند و می‌توانند مطابق با تعریف مخاطب در افق رسانه، براساس محتوای اثر، از شبکه‌های مختلف پخش گردند.
- پخش تئاتر از تلویزیون مستلزم سازو کار ویژه‌ای است که رسانه تلویزیون در حال حاضر نسبت به آن، اگر نگوئیم بی‌توجه، لاقلاً کم توجه بوده است. چینه‌سبب مناسب، تعامل با هنرمندان عرصه تئاتر، استفاده از میزگردهای تخصصی، جلسات نقد و بررسی، نشان دادن پشت صحنه اجرا، نحوه ضبط برنامه، مصاحبه با عوامل تولید و دیگر مواردی که می‌تواند ابزار تبلیغ و برانگیختن حس کنجکاوی مخاطب باشد از جمله این موارد هستند.
- تغییر و تبدیل‌ها باید به سمت اقتباس برود و تا هرکجا که لازم باشد، تغییرات را به سمت زبان تلویزیونی هدایت کند. با در نظر گرفتن همه این موارد، می‌توان گفت که تلفیق متن دو رسانه تئاتر و تلویزیون به صورت خام امکان‌پذیر نیست. همچنین می‌توان افزود که به کارگیری قواعد تئاتر صحنه‌ای در شکلی از تئاتر به نام "تله‌تئاتر" موجب کم‌تأثیر شدن تلویزیون به عنوان رسانه پرمخاطب خواهد شد.

در برنامه تلویزیونی بیشتر باشد، می‌تواند در جذابیت و تحرک آن مؤثر باشد و زمینه جذب مخاطب را فراهم آورد.

- در تبدیل و تنظیم بحران‌های نمایشنامه به درام تلویزیونی، تغییرنماها و لوکیشن می‌تواند عاملی برای تنوع بصری باشد؛ ضرورتی که در ساخت اثری با ویژگی‌های تلویزیونی اهمیت دو چندان می‌یابد.
- شخصیت پردازی، ارتباطی مستقیم با تمام قالب‌های داستانی دارد. در تبدیل نمایشنامه به برنامه نمایشی تلویزیونی، شخصیت پردازی نیز تغییراتی را متحمل می‌شود. توجه به ماهیت و جنس برنامه‌های تلویزیونی و تقویت وجوه تصویری، کاستن از جنبه‌های اغراق آمیز شخصیت‌ها و تلطیف ویژگی‌های رفتاری، گفتاری، و کرداری آنها از جمله مهم‌ترین تغییرات این بخش هستند.
- از نظر زمان اجرای نمایش، اثر ساخته شده بهتر است در یک قسمت و حداکثر در حد زمان یک فیلم سینمایی، در نظر گرفته شود. ولی چنانچه ساختار نمایش، به ساختار مجموعه تلویزیونی تغییر یابد و اثر ایجاد شده از جنبه‌های نمایشی تلویزیونی قابل اعتنا باشد، می‌تواند حتی در چند قسمت نیز ساخته شود.
- در صورت پخش تئاتر از اجرای صحنه‌ای، بسیاری از اشکالاتی که امروزه متوجه تولید تئاتر استودیویی است - همچون نوع لباس پوشیدن بازیگران، حرکات اغراق شده و دیالوگ‌های تئاتری - توجیه پذیرتر خواهد بود.
- ضبط اجرای صحنه‌ای، مشکل حضور دو کارگردان هنری و تلویزیونی را توجیه‌پذیر می‌کند و مسئولیت‌های هر یک از این دو به تفکیک مشخص می‌شود. هرگونه ضعف در اجرای تئاتر بر عهده کارگردان تئاتر، و هرگونه ضعف کیفی و تکنیکی ضبط اثر نیز بر عهده کارگردان تلویزیونی خواهد بود.
- ضبط اجرای صحنه‌ای از سویی به حضور هنرمندان تئاتر در رسانه کمک خواهد نمود و از سویی دیگر شیوه اجرایی هنرمندان تئاتر از آثار نمایشی را ثبت و ضبط خواهد نمود. در نتیجه، لزوماً تعاملی بین مراکز تولید تئاتر و رسانه برقرار

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ برای اطلاعات بیشتر رک به گزارش شماره ۲۴۴ مرکز تحقیقات صدا و سیما سال ۱۳۸۲.
۲. Normative.
۳. Prescriptive.
۴. Moliere.
۵. Marivaux.
۶. Beaumarchais.
۷. Aristophanes.
۸. Euripides.

۹. Epidaurus
 ۱۰. Herodes Atticus
 ۱۱. Kabuki
 ۱۲. Bugaku
 ۱۳. No
 ۱۴. Identification
 ۱۵. Cultivation Theory
 ۱۶. Agenda Setting
 ۱۷. Persuasion
 ۱۸. uses and gratifications
 ۱۹. Theatre at home
 ۲۰. Queen's Messenger
 ۲۱. John Hartly Manner
 ۲۲. Box and Cox
 ۲۳. L'Uome dela Fiore in Bocca
 ۲۴. Luigi Pirandello
 ۲۵. Lans Sieveking
 ۲۶. Mary Gold
 ۲۷. Allen Harker
 ۲۸. Robert J Brook
 ۲۹. منظور پخش مستقیم تئاتر از روی صحنه؛ یا ضبط و سپس پخش آن است.
 ۳۰. J. Walter Thompson
 ۳۱. Christmas Carol
 ۳۲. Alice in Wonderland
 ۳۳. Paddy Chyefsky (1923- 1981)
 ۳۴. Reginald Rose (1920- 2002)
 ۳۵. Rod Serling (1924- 1975)
 ۳۶. Troy Kennedy Martin
 ۳۷. Andre Bazin (1918- 1958)
 ۳۸. Technical Director
 ۳۹. Adaptation
 ۴۰. Re- creation
 ۴۱. Kenneth Portony
 ۴۲. Masterpieces of Theater
 ۴۳. Andrew Davies
 ۴۴. Arte
 ۴۵. Teleplay نمایشنامه‌ای که برحسب ویژگی‌های تلویزیون و فضای ارتباطی آن و صرفاً برای اجرا در تلویزیون نگاشته شده است.
 ۵۳. R. Bolt
 ۵۴. Medium

فهرست منابع:

- بازن، آندره (۱۳۸۹)، سینما چیست؟، ترجمه محمد شهباز، انتشارات هرمس، چاپ پنجم، تهران.
 پاسدار، محمدرضا (۱۳۸۷)، تهیه‌کنندگی تلویزیون با نگاه سیستمی، انتشارات دانشکده صدا و سیما، تهران.
 تولاک، جان (۱۳۸۳)، درام تلویزیونی، ترجمه امیر پوریا و شبتم میرزین‌العابدین، اداره‌کل پژوهش‌های سیما، تهران.
 جهانگیریان، عباس (۱۳۷۵)، فرهنگ تئاترها و نمایش‌های تلویزیونی، سروش، تهران.
 ذکری، صبیری (۱۳۸۸)، "مروری بر فیلم - تئاتر طبل‌ها بر روی سد"، مجله نمایش، شماره ۱۲۲ - ۱۲۳.
 رحیمیان، بهزاد (۱۳۷۹)، راهنمای فیلم، انتشارات روزنه، تهران.
 زتل، هربرت (۱۳۸۴)، راهنمای تولید برنامه‌های تلویزیونی، ترجمه علی رجب زاده طهماسبی و مجید طباطبایی‌راد، دانشکده صدا و سیما، تهران.
 سان‌تاگ، سوزان (۱۳۷۶)، "سینما و تئاتر"، ترجمه علاء‌الدین طباطبایی، در کتاب نظریه‌های زیباشناسی فیلم، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
 سعیدیان، ایما و نیکو، مینو (۱۳۷۶)، "رویکرد استفاده و رضامندی"، پژوهش و سنجش، سال چهارم، شماره ۱۱.
 قنبری، حمید رضا (۱۳۸۶)، "زیبایی‌شناسی تله‌تئاتر"، سروش هفتگی، سال بیست و هشتم.
 لطفی، غلامحسین (۱۳۸۷)، تئاتر تلویزیونی در ایران، انتشارات سروش، تهران.

مؤدببیا، داریوش (۱۳۸۲)، پنج نمایشنامه برای تلویزیون، نشر قاب، تهران.
 ماینر، ورتینگتون (۱۳۵۷)، "نمایش تلویزیونی"، فصلنامه تئاتر، شماره ۱.
 مرکز مطالعات و تحقیقات صدا و سیما (۱۳۷۳)، گزارش پیام گیران (شماره‌های گوناگون در باره تله تئاتر).
 معتمدنژاد، کاظم (۱۳۸۳)، وسایل ارتباط جمعی (جلد اول)، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.
 ملوین، مارتینز، اریک (۱۳۵۰)، تلویزیون در خانه و جامعه نو، ترجمه صدرالدین الهی، انتشارات دانشکده علوم اجتماعی، تهران.
 نیکو، مینو (۱۳۸۴)، شناخت مخاطب با رویکرد استفاده و رضامندی، سروش و کانون اندیشه پژوهش‌های سیما، تهران.
 ونشتین، آندره و سادول، ژرژ (۱۳۷۶)، تاریخ نمایش در جهان: تکنیک‌های نو، ترجمه نادعلی همدانی و فرزاد همدانی، مرکز هنرهای نمایشی، تهران.

Kellison, Catherine (2006), Producing for TV & Video, Focal Press, London.

Lister, David (2003), Independent, Saturday, 8 March.

Martinez, Andrea (1992), Scientific Knowledge about Television Violence, Canadian Radio - Television and Communications Commission.

Gunning, Tom (1991), The Origins of American Narrative Film, London University of Illinois Press, London.

McQueen, David (1998), A Media Student's Guide, Hodder Headline Group, London.

Nash, Constance (1978), The Television Writer's Handbook, Virginia.

Wolf, Yurgen and Cox, Kerry, Successful Scriptwriting, Digest Books Press.

فهرست برخی از برنامه‌های مورد بررسی:

پول (کارگردان هنری: حسین فرخی)
 تیرنه شده (کارگردان هنری: منیژه محامدی، کارگردان تلویزیونی: مسعود ساکت‌اف)
 ترانه‌ای برای آیدا (کارگردان هنری: سیامک موحدی، کارگردان تلویزیونی: مسعود ساکت‌اف)
 خانواده‌ت (کارگردان هنری: مائده طهماسبی، کارگردان تلویزیونی: مسعود ساکت‌اف)
 دستهای آلوده (کارگردان هنری: حسین فرخی)
 دو حراف (کارگردان: داریوش مؤدببیا)
 مضرات دخانیات (کارگردان: داریوش مؤدببیا)
 مثل آباد (کارگردان: رضا ژیان)

نیز مصاحبه با استادان و دست‌اندرکاران تئاتر و تله تئاتر، که از همه ایشان به خاطر همکاری صمیمانه‌شان سپاسگزاری می‌شود.