صحنه‌کاغذی

درباره آرنولد وسکر

پیرو سنت و رسوم

علی منصوری

آرنولد وسکر (-۱۹۳۲)نویسنده بریتانیایی از دل طبقه کارگر بیرون آمد. مادرش آشپز بود و پدرش خیاط. خودش هم خیلی پیشتر از آنکه مفتخر به دریافت لقب سِر شود، هر شغلی که بگویید داشته؛ از شیرینی‌پز بگیرید تا شاگرد لوله‌کش. او هم یکی از نمایشنامه‌نویسانی است که در دهه ۵۰ از آدم‌ها و زندگی طبقه خودش نوشت و در کنار جان آزبرن جزء طلایه‌داران جنبش سینک آشپزخانه شد؛ جنبشی هنری که رئالیسم اجتماعی را دنبال می‌کرد و تا حدی تصویرکننده فعالیت‌ها و زندگی طبقه کارگر بریتانیا بود.

اولین نمایشنامه‌ای که از وسکر منتشر شد «آشپزخانه» (۱۹۵۷) بود. او این نمایشنامه را تحت تاثیر و الهام کار در هتل بل در نورویچ نوشت. جی.و. لمبرت درباره این نمایشنامه می‌نویسد: «وسکر در آشپزخانه در ایجاد چارچوبی از جامعه برای انسان‌ها از تجارب خود به عنوان یک شیرینی‌پز استفاده کرده است. مضمون اصلی نمایشنامه ویران کردن پایه‌های نظم موجود و طغیان شکل‌یافته یا بی‌شکل فرد، آگاهانه و غریزی، علیه چارچوب اجتماعی ستمگرانه است.»

بعد از آشپزخانه، وسکر سراغ یک تریلوژی رفت؛ «سوپ جوجه با جو»، «ریشه‌ها» و «از اورشلیم می‌گویم» (۱۹۵۸). تم‌های مختلفی در طول این تریلوژی، که بی‌شباهت به یک قطعه موسیقی کلاسیک متشکل از سه موومان نیست، سر برمی‌آورند، ناپدید می‌شوند و دوباره ظاهر می‌شوند. در موومان اول برخی تم‌ها مانند امید، کشمکش و اشتیاق در بعضی لحظات خاص پررنگ می‌شود. اما تم‌های دیگری مثل تاثیر خانواده و اثر روابط یا اتفاقاتی که در گذشته رخ داده است هم نقش زیادی در این درام بازی می‌کنند. گرچه این سه‌تایی به نحوی از سوسیالیسم و تاثیر آن در زندگی افراد می‌گوید، اما از هرگونه آرمانگرایی و ایدئولوژی‌زدگی به دور است. کشمکش‌های درونی، شکست‌ها و موفقیت‌های آدم‌های معمولی که تلاش می‌کنند شرایط را برای بقای خود تغییر دهند، اساس این درام را تشکیل می‌دهد. نمایشنامه بعدی وسکر «سیب‌زمینی سرخ‌کرده با همه‌چیز» (۱۹۶۲) بود. بیان او در این نمایشنامه که از نظر ساخت شباهت بیشتری به «آشپزخانه» دارد تا نمایش‌های بعدی‌اش، بسیار رسا است و این چیزی نیست که تنها در کلام او پیدا باشد. او ذهنیت مصنوعی نظامیان را با ساخت طبقاتی جامعه بریتانیا مقایسه و اثر زیانبار آن را بر زندگی مردم تصویر می‌کند.

وسکر بعد از نمایش‌های اولیه‌اش، در «چهار فصل» (۱۹۶۵) سراغ یک داستان عاشقانه رفت و همگان را متعجب کرد. خودش می‌گوید: «بعد از سال‌ها متوجه این شدم که میان چیزی که می‌خواهم بنویسم و شیوه‌ای که برای نوشتن‌اش انتخاب می‌کنم تفاوت وجود دارد... اما به طرز عجیبی باید گفت «چهار فصل» می‌تواند نمایشنامه‌ای

باشد که از همان اول دلم می‌خواست بنویسم، اما اول انگار باید این چیزهای شخصی را از روی سینه‌ام برمی‌داشتم و بعد سراغ آن می‌رفتم.»

وسکر برخلاف نظر منتقدان که به او و هم‌نسلانش لقب جوانک‌های خشمگین را داده بودند، معتقد است آنها به خاطر شرایطی که در مقام نمایشنامه‌نویسانی موفق داشتند باید جوانک‌های خوشبخت معرفی می‌شدند. او خود و آزبرن را نمایشنامه‌نویسانی پیرو سنت و رسوم می‌داند. او می‌گوید: «ساختار «آشپزخانه» که نمایشنامه اولم بود ماجراجویانه بود و رویال کورت آن را برای اجرا نمی‌پسندید... و بعد در «چهار فصل» و «از خود و شهر طلایی» (۱۹۶۶) ساختارها خیلی مبتکرانه بود. اما گذشته از همه اینها این نمایشنامه‌ها همگی پیرو سنت و رسوم بودند.»

گرچه نمایشنامه‌های وسکر همواره در کنار آثار جان آزبرن بررسی شده‌اند، اما وسکر تفاوتی بنیادین بین نوع نگاه خود و آزبرن در نمایشنامه‌نویسی می‌بیند. «آزبرن می‌گفت من می‌خواهم نمایشنامه‌هایم احساس مردم را برانگیزد، اما به نظر من این کافی نیست. آنها باید مجبور به فکر کردن هم بشوند.»

او این عقیده که اساس کشمکش‌های زندگی، به خاطر عدم موفقیت در برقراری ارتباط با دیگران است را نمی‌پذیرد و می‌گوید این احمقانه‌ترین فکری است که در نمایشنامه‌های دهه ۶۰ سبز شد. «آدم‌ها از شکست زیاد گفته‌اند، از شکست در برقراری ارتباط، و این همان چیزی است که در نمایشنامه‌های هارولد پینتر می‌بینیم... ولی من فکر می‌کنم درست برعکس این است. به نظر من آدم‌ها به این دلیل با هم جدال می‌کنند که انزجار و نفرت‌شان از یکدیگر را خیلی خوب با هم در میان می‌گذارند.»وسکر تاکنون ۴۲ نمایشنامه، چهار مجموعه داستان کوتاه، دو مجموعه مقالات، یک کتاب درباره ژورنالیسم، یک کتاب کودک، یک مجموعه شعر و آثاری دیگر را منتشر کرده است. او درباره نمایشنامه‌هایش می‌نویسد: «نمایشنامه‌ها زنده می‌مانند، زیرا تم‌های آنها بی‌انتها و بی‌زمان هستند. هیچ وقت تصمیم نگرفتم چیزی بنویسم مگر اینکه ماده اولیه نوشتن خودش اهمیتش را به من گفته باشد. برایم خیلی خوشحال‌کننده است که نمایشنامه‌های اولیه‌ام بعد از ۳۵ سال هنوز هم روی صحنه می‌روند... دیگر خبری از اصطلاح سینک آشپزخانه یا جوانک‌های خشمگین نیست... اما نمایشنامه‌های من در بریتانیا و خارج از آن، هنوز روی صحنه می‌روند و این امید را به من می‌دهند که این‌گونه اسم‌گذاری‌ها دیگر رنگ باخته و این جهانشمولی تم نمایشنامه‌هاست که آنها را زنده نگه می‌دارد.»

نگاهی به نمایش «روال عادی» نوشته ژان‌کلود کریر و کارگردانی محمدرضا خاکی

با حداقل حرکت

عکس: رضا مقتدیان

زدودن اجرا از تمامی ویژگی‌های نمایش اعم از تصویر، نور، موسیقی و... که در ظاهر می‌توانست باعث جذابیت اجرا و خاص بودن آن شود خود تبدیل به یک ویژگی و جاذبه برای اثر می‌شود. یعنی خاکی چنان بر این رویکرد مینی‌مالیستی و پیراستن اجرا از هر گونه حشو و زواید اصرار می‌ورزد که این خود «روال عادی» را تبدیل به تجربه‌ای متفاوت می‌کند.

در برخورد کارگردان با یک متن نمایشی دو استراتژی عمده را می‌توان سراغ گرفت؛ در استراتژی نخست کارگردان با نگاهی کاملاً وفادارانه با متن برخورد و سعی می‌کند محتوا، فضا و جهان متن نمایش را به طور کلی به ساحت اجرا و به واسطه آن به مخاطب انتقال دهد. دومین استراتژی مبتنی بر چالش کارگردان با نمایشنامه است. در این استراتژی کارگردان سعی می‌کند از زاویه‌ای متفاوت متن را بنگرد و بیشتر از آنکه در بند انتقال متن به مخاطب باشد در پی تبیین اندیشه‌های خویش است و متن در واقع تنها یک بهانه برای دیدگاه‌های او و گروه اجرایی است.

در تاریخ نه چندان طولانی‌مدت ظهور کارگردان در تئاتر شاهد استفاده از هر دو نوع بوده‌ایم و برای هر کدام می‌توان مثال‌های متعدد و موفقی ذکر خود، همچنان‌که هر کدام از این دو استراتژی دشواری‌ها و ظرایف خاص خود را دارد به همین منوال برای هیچ کدام از آنها نیز نمی‌توان ارزش ویژه‌ای قائل بود.

البته اینکه هر کدام از این اشکال را می‌توان در چه موقعیتی به کار برد خود بحث جداگانه‌ای است که نمی‌توان از آن غافل ماند چرا که معمولاً استراتژی دوم را می‌توان درباره متون کلاسیک، متونی که بارها چاپ شده و خوانده شده‌اند یا اجرا شده‌اند به کار بست اما مشکل نخست کارگردانی برای متونی که چاپ نشده‌اند یا نخستین بار است که اجرا می‌شوند مناسب‌تر است، هر چند باز نمی‌توان معیار و اصل مطلقی برای آن در نظر گرفت و باز بسیاری از کارگردان‌ها به این اصول نیز پایبند نیستند.

شکل نخست کارگردانی یعنی نگاه وفادارانه به نمایشنامه از اشکالی است که در تئاتر ایران تقریباً رو به فراموشی است و از آن رو که اغلب کارگردان‌های ما داعیه نوآوری دارند با نام دراماتورژی بلایای عجیبی بر سر متون نمایشی درمی‌آورند در حالی که شاید بسیاری از آنها از اجرای وفادارانه متن عاجز باشند. این شکل از کارگردانی فروتنانه را دیگر به ندرت در تئاتر ایران می‌توان سراغ گرفت و شاید «روال عادی» محمدرضا خاکی یکی از نمونه‌های نادر آن باشد؛ اجرایی که هم خود را به شکلی تمام‌عیار به انتقال درست متن به مخاطب معطوف می‌کند و خود بیش از همه چیز به عنوان یک واسطه درست عمل می‌کند. البته این به این معنا نیست که کارگردان نقش عمده‌ای در جریان نمایش ایفا نمی‌کند و تنها متن را به بازیگران واگذار می‌کند و آنها به خوانش نمایشنامه می‌پردازند بلکه کارگردانی این نوع آثار همچنان که ذکر شد دشواری‌های خاص خود را دارد که در این جستار به چند نکته آن درباره نمایش «روال عادی» خواهیم پرداخت. خاکی در اجرای خود سعی در ارائه اثری هایپررئالیستی دارد به این معنی که چنان بر اجرای واقعی اثر اصرار دارد که نمایش از محدوده رئالیستی فراتر رفته و تمامی پیرایه‌های نمایش از آن زدوده می‌شود تا هر چه بیشتر شبیه زندگی باشد. در این اجرا از موسیقی، افکت و افه‌های نوری خبری نیست، حرکت به حداقل تقلیل می‌یابد و تنها در حد چند حرکت ساده و نشستن و برخاستن معمولی باقی می‌ماند، شخصیت‌ها و بالاخص شخصیت خبرچین که نقش آن را مسعود دلخواه برعهده دارد در طبیعی‌ترین شکل ممکن ظاهر می‌شوند.

رحیم عبدالرحیم‌زاده

زدودن اجرا از تمامی ویژگی‌های نمایش اعم از تصویر، نور، موسیقی و... که در ظاهر می‌توانست باعث جذابیت اجرا و خاص بودن آن شود خود تبدیل به یک ویژگی و جاذبه برای اثر می‌شود. یعنی خاکی چنان بر این رویکرد مینی‌مالیستی و پیراستن اجرا از هر گونه حشو و زواید اصرار می‌ورزد که این خود «روال عادی» را تبدیل به تجربه‌ای متفاوت می‌کند. و شاید اگر خاکی صحنه آغازین و پایانی نمایش را نیز با همین رویکرد به اجرا می‌گذاشت شاهد یک اثر هایپررئالیستی تمام‌عیار می‌بودیم که تاثیری به مراتب بهتر و یکدست‌تر بر مخاطب گذاشت از سوی دیگر انتخاب این شیوه و تقلیل دادن حرکت به حداقل باعث می‌شود توجه مخاطب بیش از هر چیز به جزییات معطوف شود و جزیی‌ترین حرکات که شاید در اجراهای دیگر چندان به چشم نیاید از جمله حرکت یک خودکار، چرخاندن سر یا یک لبخند در این اجرا بسیار درشت شود و توجه تماشاگر را به خود جلب کند به همین دلیل در کارگردانی چنین شیوه‌ای تمامی جزییات از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود و خاکی در اجرا نشان می‌دهد که از این امر غافل نیست و به نوعی تمامی جزییات اجرا را می‌توان جزییاتی حساب‌شده دانست که در راستای لحظه‌ها و موقعیت‌های اجرا قرار دارند. یکی دیگر از مهم‌ترین اصول در کارگردانی این آثار باسمه‌ای نبودن حرکات و طبیعی نشان دادن آن است. به این معنی که در این دسته آثار تماشاگر چندان در پی حرکات قراردادی نیست و نمی‌تواند قراردادهای آن را بپذیرد چرا که از آغاز فضا برای او فضایی طبیعی جلوه داده شده است و از همین رو هر حرکت باید چنان طبیعی باشد که انگار از دل آن لحظه برخاسته است و این نکته‌ای است که در کارگردانی خاکی از این اجرا کاملاً رعایت شده است و اگرچه جابه‌جایی بازیگران و نیمرخ و تمام‌رخ شدن آنان کاملاً حساب‌شده است اما در همان حال حس تصنعی و باسمه‌ای به‌مخاطب‌نمی‌دهد

دست آخر یکی از عوامل مهم در این دسته از آثار جنس بازی‌های بازیگران است؛ بازی‌هایی دشوار که کاملاً باید احساس طبیعی و زنده را به مخاطب القا کند و این جزء معدود نقاطی است که اجرای هایپررئالیستی خاکی از آن لطمه می‌خورد چرا که مسعود دلخواه با درک فضای نمایش یک بازی کاملاً شبیه زندگی ارائه می‌دهد، حرکات جزیی، فراز و فرودهای صدا و انتقال احساس‌های درونی کاملاً به شکل طبیعی و بطئی و آرام انجام می‌گیرد، اما در مقابل بازی ایوب آقاخانی یک بازی قراردادی است که بیشتر از فیلم‌های امریکایی وام گرفته شده است و کپی ناقصی از شخصیت‌های خارجی ارائه می‌دهد و این جنس بازی دوگانه تا حدود زیادی به اثر لطمه می‌زند. البته در این نکته شکی نیست که ما در متن با دو شخصیت جداگانه روبه‌روییم و جنس بازی آنها به شکلی طبیعی تفاوت خواهد داشت. خبرچینی که از موضع ضعف در موضع قدرت قرار می‌گیرد و شخصیتی با اعتماد به نفس و حسابگر است و در مقابل کمیسری تازه‌کار و مغرور که هنوز باید پیچیدگی‌های کارش را یاد بگیرد؛ و مسلماً بازی دلخواه در نقش خبرچین بسیار درونی‌تر است و یکسره باید آشفته و عصبی نشان دهد اما باز این نمی‌تواند توجیهی برای ارائه یک بازی تصنعی و قراردادی از سوی آقاخانی در این جنس کار باشد.

اما به‌رغم این دوگانگی خاکی موفق می‌شود در کلیت اثری یکدست به لحاظ سبکی و جذاب برای مخاطب خلق کند. هر چند «روال عادی» نمایشی با حداقل حرکت ممکن است اما هرگز تماشاگرش را خسته نمی‌کند و ریتم درونی جذاب نمایش، بازی روان مسعود دلخواه و زدودن هرگونه حشو و زواید از اجرا از عواملی است که روال عادی را تبدیل به اثری موفق می‌کند. هر چند در کنار تمام این نکات نمی‌توان جذابیت‌های انکارناپذیر متن کریر را نیز نادیده گرفت؛ جذابیت‌هایی که خاکی در مقام کارگردان به خوبی موفق به انتقال آن می‌شود.

درباره نمایشنامه «روال عادی» به بهانه اجرای محمدرضا خاکی از آن

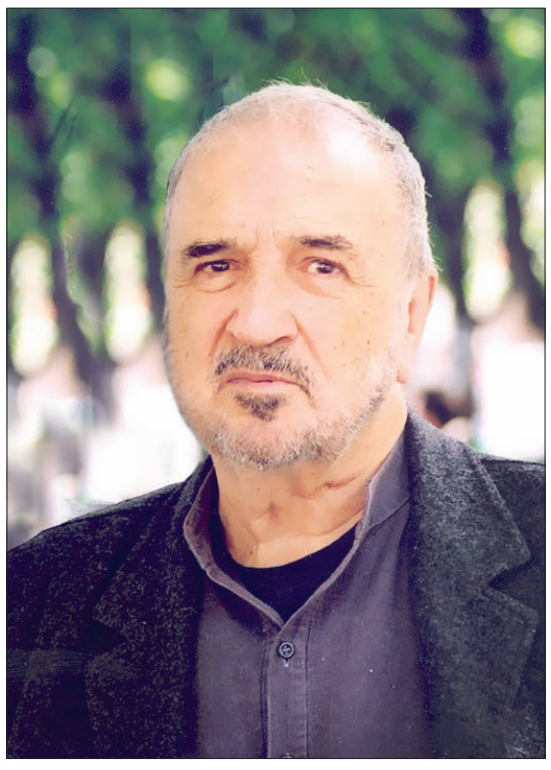
فرماندهی فرمانبران

علی قلی‌پور

نمایشنامه «روال عادی» نوشته ژان کلود کریر، با ترجمه اصغر نوری و به کارگردانی محمدرضا خاکی در تئاتر شهر اجرا می‌شود. آنچه در پی می‌آید نگاهی است به این نمایشنامه، به بهانه اجرای محمدرضا خاکی از آن.

در فیلمنامه «پیشخدمت» که هارولد پینتر نوشته و فیلم آن را هم جوزف لوزی ساخته، پیشخدمتی به خانه مرد متمولی وارد می‌شود. همه می‌دانند در این وضعیت نمایشی، یکی «فرمانده» و دیگری «فرمانبر» است. آقا، ارباب، رئیس، کارفرما و... فرمان می‌دهند و کلفت، نوکر، کارمند، کارگر و... فرمان می‌برند.

پیشخدمت فیلمنامه لوزی، به دلیل هوش و خباثت درونی‌اش، این رابطه قطعی و تغییرناپذیر را وارونه می‌کند. سلاح او هم چیزی جز نقاط ضعف ارباب نیست. بنابراین با تحریک نقاط ضعف ارباب، از اقتدار مطلق او کاسته شده و جایگاه فرماندهی او به وسیله یک پیشخدمت فتح می‌شود. از میانه فیلم پیشخدمت فرمان می‌دهد و ارباب فرمان می‌برد. این وضعیت تا طغیان دیوانه‌وار ارباب ادامه دارد. با این حال نمی‌توان این رابطه را چندان ادامه داد، زیرا به محض واژگونی مناسبات اجتماعی، آن‌که فرمان می‌دهد، دیگر همان پیشخدمت قبلی نیست، بلکه اربابی تازه است. به همین دلیل چنین تصویر واژگونی پس از مدت کوتاهی رنگ می‌بازد و کشش و کشمکش خود را از دست می‌دهد. اما در «پیشخدمت» پینتر، این موقعیت و این رابطه اجتماعی چنان تدریجی واژگون می‌شود که تا مدت‌ها پس از تغییر این رابطه، پیشخدمت هنوز هم به ظاهر همان پیشخدمت سابق است. منش پیشخدمت هیچ تغییری نمی‌کند و با همان رفتار متواضعانه، نوکرها بر سر ارباب سوار می‌شوند. این معادله بسیار ساده‌ای است که می‌توان آن را در آثار بسیار یافت. شاید «پیشخدمت» پینتر یکی از بهترین نمونه‌های این نوع موقعیت نمایشی باشد. در هر یک از این آثار، واژگونگی مناسبات اجتماعی و تغییر جایگاه آدم‌ها، صرفاً همه بخش جذاب داستان را شامل نمی‌شود زیرا همان طور که اشاره شد، تصویر وارونه تنها در اولین نگاه‌ها غیرمنتظره‌اند و پس از مدت کوتاهی، نوبت به کند و کاو در خود تصویر می‌رسد و این سوال پیش می‌آید که این تصویر، جز وارونگی، چه نکته قابل تامل دیگری دارد؟ و اگر تصویری وارونه عرضه شود و در پس آن چیز درخور توجهی نباشد، آن اثر چندان ارزش دیده شدن نخواهد داشت. فیلمنامه «پیشخدمت» پینتر، مثال خوبی برای درک موقعیت نمایشی نمایشنامه «روال عادی» ژان کلود کریر است. در این نمایشنامه، دو کمیسر در مقابل هم قرار دارند، دو گرگ باران‌خورده، دو ختمِ روزگار، دو اقرارگیر مجرب، دو دروغگوی حاذق. اما چه کسی برنده این بازی است. فی‌الحال آنها در وضعیتی برابر قرار دارند، اما موضوع وقتی پیچیده می‌شود که تماشاگر درمی‌یابد یکی از این دو کمیسر، ماموریت اقرار گرفتن از دیگری را دارد. از اینجا موقعیتی شبیه به «پیشخدمت» پینتر شکل می‌گیرد. کمیسر اول مامور شده از کمیسر مجرم اقرار بگیرد. هر دو آنها به فوت و فن کار آگاهند و می‌دانند که یک جمله نامربوط و یک حرکت اشتباه، به مثابه «دم به تله دادن» است. وضعیت آنها برابر نیست. چون کمیسر اول، در مقام پرسشگر و کمیسر دوم در مقام پاسخ‌دهنده است. در «پیشخدمت» آنچه نوکر خانه را موفق به فتح جایگاه ارباب می‌کند، نقاط ضعف شخصیتی است. یعنی ارباب به چیزهایی حساس است که پیشخدمت خانه با شناخت آنها، (تاکید می‌کنم) صرفاً با شناخت آنها او را از پای درمی‌آورد. آنچه داستان پیشخدمت را پرکشش می‌کند، فرآیند شناخت همین نقاط ضعف و تحریک آنهاست. اما در نمایشنامه «روال عادی»، عامل دیگری در واژگونی جایگاه آنها موثر واقع می‌شود. این عامل هم چیزی جز «گردش اطلاعات» نیست. کمیسر پرسشگر، با طرح پی‌درپی سوال‌های خود، و با استفاده از تکنیک‌های بازپرسی، سعی در بیرون کشیدن اطلاعات کمیسر مجرم دارد. به همین دلیل، اصطلاح «لو دادن» به نوعی کلیدواژه این نمایشنامه محسوب می‌شود. لو دادن یعنی رها کردن ناخواسته یا اجباری اطلاعات؛ و این همان چیزی است که کمیسر پرسشگر به دنبال آن است. اما این رابطه لحظه‌ای واژگون می‌شود که اطلاعات مورد نظر کمیسر پرسشگر برای غلبه بر کمیسر مجرم کافی نیست. بنابراین با تلاش ناکام کمیسر اول، جولان کمیسر مجرم آغاز می‌شود. مجرم تصمیم می‌گیرد شگرد دریافت اطلاعات را به کمیسر اول یاد بدهد، اما از آنجا که او به کار خود بیش از کمیسر تازه‌کار مسلط است، در خلال این آموزش، کمیسر پرسشگر را وادار به اطاعت می‌کند. این فرمانبری فرمانده و فرماندهی فرمانبر، بسیار نرم و آهسته صورت می‌گیرد. در لحظه پایانی نمایش جایگاه آنها را به کل معکوس می‌بینیم؛ کمیسر پرسشگر نشسته و کمیسر مجرم بالای سر او ایستاده و به او درس «لو دادن» می‌دهد. او نیز چنان موجودی فریب‌خورده برای کمیسر مجرم می‌نویسد و چنان شاگردی که به معلم خود گوش می‌دهد، به درس‌های کمیسر مجرم توجه می‌کند. در این وضعیت که تماشاگر شاهد واژگونی اساسی جایگاه این دو نفر است، نمایشنامه تمام می‌شود و پرده می‌افتد. در تئاتر شهر این نمایشنامه با بازی ایوب آقاخانی و مسعود دلخواه روی صحنه است؛ نمایشنامه‌ای که از نیمه دوم آن، همه چیز، حتی حرکات چشم و انگشتان بازیگران هم معنای خاص خود را دارد. شاید در نگاه اول متن ساده‌ای به نظر برسد، اما با اندکی تامل در متن می‌بینیم قدرت بازیگری در این نمایشنامه تا چه اندازه در اجرای آن اهمیت خواهد داشت. دشواری دیگر این متن به ظاهر ساده مربوط به کارگردانی آن است. حرکات بازیگران بسیار محدود است. می‌توان در یک اجرا کلاً هر دو را در این‌سو و آن‌سوی یک میز نشاند و می‌توان به آنها تحرک و حرکت بیشتری داد. اما دشواری کار از آنجاست که کارگردان فرصت و امکان چندانی برای حرکت بازیگران ندارد. به نظر می‌رسد وضعیت ساکن بازیگران در این نمایش، و دیالوگ‌پردازی‌های ظریف آنها، هم کار کارگردان و هم کار بازیگران را سخت کند. بنابراین برای کسانی که این اجرا را ندیده‌اند، تجربه دیدن اجرای چنین نمایشنامه‌ای، بیشتر در رویارویی با متنی خلاصه خواهد شد که ظاهر ساده و درونی پرپیچ و خم و دشوار دارد.



نکته

فیلمنامه «پیشخدمت» پینتر، مثال خوبی برای درک موقعیت نمایشی نمایشنامه «روال عادی» ژان‌کلود کریر است.
در این نمایشنامه، دو کمیسر در مقابل هم قرار دارند، دو گرگ باران‌خورده، دو ختمِ روزگار، دو اقرارگیر مجرب، دو دروغگوی حاذق. اما چه کسی برنده این بازی است. فی‌الحال آنها در وضعیتی برابر قرار دارند، اما موضوع وقتی پیچیده می‌شود که تماشاگر درمی‌یابد یکی از این دو کمیسر، ماموریت اقرار گرفتن از دیگری را دارد. از اینجا موقعیتی شبیه به «پیشخدمت» پینتر شکل می‌گیرد.

تماشاخانه

درباره تماشاخانه تهران یا تئاتر نصر

ناصر حبیبیان

تماشاخانه تهران یا همان تئاتر نصر فعلی قدیمی‌ترین سالن تئاتر ایران است که ۹۵ سال از بنای آن می‌گذرد و البته ساختمان اصلی گراندهتل که این تماشاخانه جزیی از آن بوده است در سال ۱۲۶۶ خورشیدی پس از سه سال ساخت و ساز با مالکیت آقای باقراف افتتاح شد. این مکان از آن زمان و به خصوص پس از انقلاب مشروطه در سال ۱۲۷۸ محل سخنرانی، کنسرت و نمایش‌هایی برای عموم شد. تا سال ۱۲۹۵ که بازسازی شد و با اضافه شدن یک سالن نمایش با گنجایش ۴۱۷ صندلی مجدداً مورد استفاده قرار گرفت. «... گراندهتل که در واقع اولین بنای جدید و قشنگ تهران است با ۲۵ اتاق مبله در سه درجه برای پانسیون‌ها و مسافران غیر از اتاق‌های پذیرایی و سالن امانژه [رستوران] و بیلیارد که لازمه چنین مهمانخانه‌ای است با روشنایی برق حاضر و مهیاست و نیز در موقع، تئاتر و سینمای عالی داده خواهد شد.»[1] از این زمان به بعد هنرمندانی چون مویدالممالک فکری‌ارشاد و علی‌خان نصر با نمایشنامه‌هایی به قلم خودشان یا ترجمه‌هایی عمدتاً از مولیر در این سالن اجراهایی را به صحنه آوردند. همچنین هنرمندانی از تفلیس، ارمنستان و دیگر کشورها نمایش‌هایی چون «آرشین مالالان» یا «راهزنان» شیلر را اجرا می‌کردند که با احتساب جمعیت ایستاده سالن گاه تا ۶۰۰ نفر تماشاچی هم برای دیدن می‌آمدند. به دلایل متعددی از جمله انقلاب مشروطه و تلاش برای مدرنیزاسیون جامعه، روشنفکران و هنرمندان ارتباط تنگاتنگی با عموم برقرار کرده بودند و در این ارتباط، بازار نمایش بسیار داغ شده بود که به دنبال آن تاثیرات شگرفی را به همراه داشت. تنها به عنوان یک نمونه سال ۱۲۹۹ نمایش «اسطوقدوس» اجرا شد. این اثر یک طنز انتقادی راجع به حکومت و تاکیدی بر بی‌توجهی «علاءالدوله» رئیس‌الوزرای وقت بود که چون ماجرای اجرای آن به گوش احمدشاه قاجار رسید، وی دستور به برکناری علاءالدوله داد و به جای او مستوفی‌الممالک را به ریاست هیات وزرا منصوب کرد و همچنین سیدعلی‌نصر ۲۵ساله، تنظیم‌کننده نمایش مورد تشویق دولت قرار گرفت. در همین صحنه «جعفرخان از فرنگ برگشته» برای نخستین بار با بازی مهدی فروغ و مادام تریان، هنرپیشه معروف ایرانی، در سال ۱۳۰۱ با استقبال بی‌نظیری اجرا شد و یک سال پس از آن «پیرای کارمن» با بازی پری آقابایف به صحنه رفت. این تماشاخانه از زمان ورود سینما به ایران بارها محل پخش فیلم هم بود. از اول دی‌ماه ۱۳۱۹ش، این تئاتر توسط سید علی‌خان نصر، عنایت‌الله شیبانی و احمد دهقان، که سهامداران آن بودند، به نام «تماشاخانه تهران» افتتاح شد. پس از چندی به دلیل مشغله‌های سیاسی و دولتی، نصر مدیریت آن به احمد دهقان سپرده شد. دهقان نیز یک فعال سیاسی و نماینده مجلس بود و مدیریت مجله «تهران مصور»[2] را بر عهده داشت. دفتر این مجله هم در تماشاخانه فعال بود. سال ۱۳۲۹، دهقان در همین تماشاخانه توسط حسن جعفری نامی که کارمند شرکت نفت انگلیس بود و گویا از سیاسیون وعده و وعید گرفته بود به ضرب گلوله کشته شد. پس از او عبدالله والا مدیریت این تئاتر را بر عهده گرفت که در این دوره با دعوت رقاصه از اروپا و توجه بیش از پیش به گیشه و فروش، آغازگر دوره آتراکسیون شد که این موج به سقوط اجراهای فاخر لاله‌زار انجامید و آن منطقه را از وجه فرهنگی و ادبی پیش از آن خارج کرد. اما از اتفاقات مهمی که در این زمان رخ داد آتش‌سوزی سال ۱۳۳۷ بود که در اثر یک بی‌احتیاطی تماشاخانه تهران به کلی سوخت و پس از آن تصمیم گرفتند به پیشنهاد صالح پناهی سقف را به جای چوب از آلومینیوم بسازند که ساخت و ساز آن را پناهی خودش عهده‌دار شد و دیگر اتفاقی برای آن نیفتاد تا سال ۱۳۸۶ که در خبرها خواندیم قسمتی از سقف آلومینیومی و صندلی‌های تئاتر نصر به تاراج رفت. از زمان مرگ دهقان چند سالی نام این تئاتر دهقان شد و پس از درگذشت سیدعلی‌خان نصر در سال ۱۳۴۱ نام آن را تئاتر نصر نهادند. فعالیت‌ها تا زمان انقلاب همچنان ادامه یافت تا پس از آن که این ملک در اختیار کمیته امداد امام(ره) قرار گرفت. بهمن ۱۳۶۶ جهاد دانشگاهی اجاره‌دار آن شد و در پی اختلافات مالی و ملکی این دو نهاد در سال ۱۳۸۱ از طرف مالک تصمیم به فروش پنج میلیاردی آن و احداث پارکینگ به جای آن گرفته شد. اما با ثبت در فهرست آثار ملی این تصمیم عملی نشد لیکن از سوی مالک حکم فوری به تعطیلی داده شد که در مردادماه ۱۳۸۱ آن را بستند. اول شهریور ۱۳۸۶ برای یک روز در تئاتر نصر گشوده شد و در آنجا معاون هنری وزارت فرهنگ و ارشاد و مدیر کل هنرهای نمایشی خبر از بازسازی و اختصاص تئاتر نصر به موزه ملی تئاتر ایران دادند اما پس از تلاشی چندماهه این روند دوباره از سوی مالک تئاتر نصر، امور مجامع و سهام مجتمع اقتصادی کمیته امام(ره) متوقف شد. در حال حاضر محل گراندهتل هم با نام پاساژ گراندهتل محل کشیدن کابل‌های الکتریکی به جان لاله‌زار شده‌است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- مسعود کوهستانی‌نژاد، سینما در عصر مشروطه، صص ۲۱۹ و ۲۲۰، اعلان شماره ۲، پاییز ۱۳۸۳،مهرنامگ

۲- در سال ۱۳۰۸ عباس نعمت که در روسیه چاپ و نقاشی خوانده بود به فکر انتشار مجله‌ای افتاد که در آن تصویر اهمیت بیشتری داشته باشد اما انتشار آن پس از چندی متوقف شد تا پس از سال ۱۳۲۰ دوباره به مدیریت احمد دهقان انتشار یافت و تا سال‌های سال مورد توجه ویژه عموم قرار گرفت.