خوانش یک پستو

● بهرنگ رجبی‌پاک
منتقد تئاتر

□ پستوخانه
□ نوشته‌ی حمیدامجد
□ انتشارات نیلا
□ چاپ اول ۱۳۷۸

یکم: این نوشته در این جا می‌کوشد با نگاه به تعدادی از جزییات و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی درام در «پستوخانه» و توضیح کاربرد هر یک از این عناصر در ایجاد و پیشبرد ساختمان روایتی درام یاد شده به تحلیلی کارکردی نسبت به نقش هر یک از آن عناصر در این ساختمان دست یابد و از ورای آن چهارچوب و ساختار کلی اثر را شناخته، نیز بتواند در ادامه و از پس این شناخت میزان کامیابی یا عدم‌کامیابی نویسنده در استفاده از هر یک از آن عناصر برای ایجاد ساختار کنونی اثر را مورد سنجش قرار دهد.

•••

گفتگوها: گفتگو در «پستوخانه» جز کارکرد سنتی و معمولش در تئاتر (اطلاع‌رسانی و پیشبرد قصه) کارکرد مهم دیگری نیز دارد به این صورت که در این جا اصلاً قصه‌ی نمایش، کشمکش‌ها، درگیری‌ها و گره‌های متعدد آن زاده‌ی نفس حرف زدن شخصیت‌ها در رویارویی با یکدیگر است. دقت کنیم که در ابتدا یک قصه بیش‌تر وجود ندارد: سه برادر، هر کدام (به قصد به دست آوردن تکه زمینی که موروثی مشترک پدر و عموی آن‌هاست) می‌خواهند دور ازچشم دو دیگر به خواستگاری دختر عموشان رفته، او و زمین را از آن خود کنند؛ همین. درنگاه ابتدایی به مجلس یکم نیز تنها گمانه و حدس موجود برای ادامه‌ی قصه و تمام شدنش در نزد مخاطب، درگیری سه برادر بر سر تصاحب دختر عمو، مصادره‌ی زمین به تنهایی و هم احتمالاً نیرنگ‌ها و حیله‌های مختلف هر یک برای از میدان به در کردن برادران دیگر است (و با توجه به این که اصلاً در قالب تخت حوضی سنتی قصه‌ها و موضوعات نمایش غالباً همین‌طور خطی و تک بعدی‌اند لذا به وجود آمدن این پیش فرض در ذهن مخاطب با توجه به نمونه‌های پیشین کاملاً محتمل و متعارف است) اما «پستوخانه» به واسطه‌ی گفتگوهای میان شخصیت‌هایش و رجزخوانی‌ها و جفنگ بافی‌های پی در پی آن‌ها به راهی دیگر می‌رود: الماس نیز که خود عاشق آزاده خانم است به عنوان یکی از حریفان وارد عرصه‌ی نبردشده، طی گفتگو با سه برادر و شخصیت‌های دیگر و هم در میانه‌ی نقشه کشیدن‌ها و دست و پا زدن‌هایش برای راضی کردن برادران به چشم پوشی از آزاده خانم، شخصیتی مجهول و خیالی ــ تاجری از چین و ماچین ــ می‌آفریند و سپس شروع به هر چه بزرگ‌تر کردن او در چشم دیگران کرده، آن قدر در این کار اصرار می‌ورزد که خود نیز در دام همین شخصیتِ وجود نداشته و خیالی می‌افتد. بنابر این حالا الماس باید برای مدتی نقش او را بازی کند، در عین این که خودش نیز نباید از جلوی چشم‌ها دور شود. کم کم نمایش به جایی می‌رسد که همه مجبور به نقش عوض کردن می‌شوند، هر کس به صورت دیگری در می‌آید و... اکنون آن قصه‌ی یک خطی اولیه تبدیل به ماجرای پیچیده‌ای شده که پیچیدگی‌اش هر لحظه نیز فزونی می‌یابد تا جایی که دیگر هیچ چیز سر جای خودش نیست، هیچ کس خود واقعی‌اش نیست، همه به یکدیگر شک دارند و... نمایش شکل می‌گیرد: این جا دیالوگ نه یک راوی صرف که خود عامل ایجاد فاجعه و در نتیجه درام نمایش است.

تعدد گره‌های داستانی: چرا ورود تاجر چین و ماچین در انتهای نمایش بهت آور، متعجب‌کننده و دور از انتظار است؟

گفتیم که در «پستوخانه» گفتگوها، ماجراها و قصه‌های تازه‌ای در روند پیشرفت اثر پدید می‌آورند و به همین وسیله آن را به راهی دیگر جدای از حدس‌های اولیه‌ی مخاطب رهنمون می‌سازند. در «پستوخانه» گفتگوها جز این کارکردی دیگر نیز دارند: بزرگ کردن و پر رنگ‌تر کردن روابط جنبی میان شخصیت‌های نمایش و در نتیجه رویاروکردن آن‌ها با یکدیگر در طول اثر که منجر به ایجاد خط‌های داستانی دیگری موازی با قصه‌ی اصلی نمایش و به تبع آن تعدد قصه‌های جنبی در نمایشنامه می‌شود. و هر چه هم که به پایان نمایش نزدیک‌تر می‌شویم (با تشدید وجه رجز خوانی‌ها و حرف زدن‌های مدام شخصیت‌ها) تعداد این خطوط بیش‌تر شده هر کدام از این قصه‌های جنبی نیز خود به نوعی گره‌خورده دچار عدم تعادل می‌شوند. جمع همه‌ی این وجوه اثر را واجد بی تعادلی مطلقی درانتهای نمایش می‌کند که به دلیل قابل تصور نبودن عاملی در دسترس با قابلیت تعادل بخشیدن همزمان به تمامی عدم تعادل‌های فوق، غیر قابل حل به نظر می‌رسد.

اکنون با توجه به نکات یاد شده شاید بتوان به ابتدای این بند بازگشت و پاسخی در خور برای پرسش فوق یافت. شخصیت تاجر چین و ما چین و آمدنش به روی صحنه به شکل غیر قابل تصوری حلال همه‌ی آن مشکلات و گشاینده‌ی تمامی گره‌های نمایش است.

این غیر متصور بودن پاسخ سوال ابتدایی‌ست: گره‌های داستانی متعدد در «پستوخانه» توجیه ماهیت وجودی شخصیتی به نام تاجر چین و ماچین و توضیح جذابیت او نزد مخاطب است.

شوخی‌ها: گفتگوهای «پستوخانه» به تبع قالب انتخابی نویسنده (تخت حوضی) جز این که باید از اصل خود به خودی دیالوگ پیروی کنند (به این معنی که هر دیالوگ خود موجب دیالوگ بعدی باشد و وابسته به وجود دیالوگ پیشین) لازم است که در درون خود دارای عنصر طنز نیز باشند.

این لزوم وجود طنز و خنده بیش از آن که دیالوگ‌های اثر را در چهارچوب کلی آن به سوی کمدی ببرد به دور کردن گفتگوها از حول محور اصلی نمایش یاری می‌رساند؛ بدین ترتیب که به علت قابلیت بسیار این قالب برای تبدیل این گفتگوها (با توجه به اصل خود به خودی دیالوگ) از گفتگوی نمایشی به نوعی «روکم کنی» زبانی نزد شخصیت‌های داستانی (از طریق حاضر جوابی‌های مکرر در پاسخ دادن به دیالوگ مقابل و ادامه‌ی افسار گسیخته‌ی این روند تا حتّا محو و فراموشی موضوع اصلی درام و جایگزین شدن موضوعات و درونمایه‌هایی دیگر جز آن واصلاً تبدیل کردن نمایش به چیزی جدای از خواست اولیه) در هر لحظه امکان انحراف و به بیراهه رفتن نمایش وجود دارد.

برای توضیح راه حل به کار رفته در مورد این مشکل، در «پستوخانه»، مثالی می‌زنم: صحنه‌ی گفتگوی الماس و داداش بزرگه را در ابتدای نمایش به یاد آورید. موضوعاتی که در این صحنه مطرح و با آن‌ها شوخی می‌شود بدین قرارند: سرکار فرستادن الماس به جای پرداخت پول بابت طلب طلبکاران ــ گرسنگی الماس و خسیس بودن داداش بزرگه ــ فرستادن الماس برای خواستگاری از آزاده خانم و دعوت او برای ضیافت شب ــ کوشش الماس برای منصرف کردن داداش بزرگه و قضیه‌ی بادمجان.

میان موضوعات یادشده یک نکته‌ی مشترک وجود دارد: هیچ یک از این موضوعات بی ارتباط با یکی از خطوط داستانی تشکیل‌دهنده‌ی ساختمان نمایشنامه نیست، و هر کدام در جایی به کاری می‌آید و در گشودن گرهی.

محدود شدن شوخی‌ها در این صحنه‌ی نمونه‌ای مثلاً (که تمامی صحنه‌های دیگر نیز همانند آنند) به دنیای ساخته شده در خود اثر و اجتناب از هر گونه ارجاع بیرونی و فرامتنی به چیزی جدای این دنیای مصنوع باعث شده است نویسنده به سوی بناکردنِ ساختمانِ دراماتیکی برود محدود به قصه‌ها وماجراهای خاصی در زمان و مکان نمایشی خاص خود اثر و خالی از هر گونه ارجاع و اشاره به مکان و زمانی دیگر. بنابراین اکنون کارکرد یاد شده معکوس گشته است: وجود شوخی‌ها نه باعث تشتت و به بیراهه رفتن متن که موجب وحدت بخشیدن به آن و همگرایی تمامی خطوط جنبی درام به سوی یک محور مرکزی شده و این اصلاً عجیب نیست.

ترانه‌ها: ترانه‌های «پستوخانه» جز یک مورد (صحنه‌ی گفتگوی مونس و الماس در پایان مجلس یکم) روایی نیستند. به معنای این که نه قصه را به پیش می‌برند و نه اطلاعاتی تازه و لازم به مخاطب می‌دهند. ترانه‌ها در این جا اغلب حاوی اطلاعاتی

طراحی حرفه‌ای

■ **طراحی حرفه‌ای (ویژه معماران و هنرمندان)**
■ **نوشته: استیفن کلیمنت**
■ **ترجمه و تدوین: علاء محسنی، سیامک علیزاده**
■ **انتشارات میکاییل، ۱۳۷۹**

طراحی ابزاری است برای دیدن و بیان کردن که از طریق آن می‌توان به فهم و درکی درست نسبت به واقعیت‌ها دست یافت. در طراحی می‌توان، ایده‌ها یا تصورات تجسم یافته را به شکلی کارآمد نشان داد.

تاکید اثر حاضر بیشتر بر طراحی با دست آزاد و بهره گرفتن از ساده‌ترین وسایل در جهت بیان اندیشه‌ها و ایده‌هاست. کتابی که می‌تواند به دلیل مطرح کردن نکات تکنیکی و فنی لازم و ارایه شیوه‌ها و نکات جدید و ضروری برای متخصصین و دانشجویان معماری و هنر، مرجعی مناسب برای پرورش مهارت‌های خلاق در جهت رسیدن به اهداف موردنظر باشد.

بخش‌های آغازین کتاب به دو ابزار کاربردی و در دسترس نقاشان و طراحان یعنی مداد و مرکب و کاربردهای هر یک پرداخته است. نقش مرکب ـ چه با قلم اجرا شود و یا قلم مو ـ به عنوان یکی از ظریف‌ترین وسایل شناخته شده در طراحی به‌شمار می‌رود و اثری که با تکنیک‌های خاص بر روی کاغذ می‌گذارد بیان‌کننده طیف وسیعی است که دربر می‌گیرد و به وسیله آن می‌توان حس و حالت طراحی شکل داده شود. و اینکه با شروع کار بر خطوط، می‌توان از قلم و قلم‌مو برای ساخت طیفی از بافت‌ها و رنگمایه‌ها استفاده کرد تا جزییات بسیار کوچک سطوح و ریزه‌کاری‌های یک ساختمان و بخش‌های مختلف آن تحت کنترل درآید. در جهت تاکید بیشتر، یک فصل تنها به روش‌های ایجاد و ارزش رنگی رنگمایه‌ها اختصاص یافته و این زمانی است که در روی خطوط مهارت پیدا شده است.

در ادامه پرسپکتیو و تکنیک‌های مربوط به آن مورد توجه قرار گرفته و نویسنده به این نتیجه رسیده که با پایان یافتن این بخش، می‌توان گفت که به ابزاری که موردنیاز در ایجاد هنر معماری سنتی یا مدرن باشد احاطه پیدا می‌شود، حال چه بخواهید خود طراحی کنید یا طرح کارهای دیگران را ترسیم نمایید.

با ذکر این نکته که در بخش‌های قبلی کتاب، تکنیک‌های مهم و کاربردی برای نمایش اثر مداد و مرکب بررسی شده است، حال روش‌های مورد آزمایش قرار گرفته، جهت استفاده تکنیک‌هایی که آموخته شد در ساخت و پرداخت ساختمان‌های واقعی و نماهای داخلی اثاثیه و محوطه اطراف آنها با تمرین‌های مربوط به هر قسمت کار می‌شود.

نویسنده سپس کلیدهای اساسی را در هنگام طراحی برای معماری یادآور می‌شود و تکنیک‌های مختلف جهت کشیدن ساختمان و نماهای داخلی و یا محوطهٔ دور آنها با تمریناتی که همه سبک‌ها و روش‌ها را دربر بگیرد ارائه می‌کند. وی نشان می‌دهد که چگونه نقاشان و طراحان بزرگ با مداد و یا مرکب، طرح‌های بزرگ معماری بر کاغذ آورده‌اند و دید گسترده‌تری از دامنه وسیع تکنیک‌های ممکن که بر مبنای دو اصل اولیه پرسپکتیو بنا شده‌اند پیدا می‌شود. همچنین فصلی نیز به طراحی بر پایه عکس اختصاص داده شده که می‌تواند برای مبتدیان و یا زمانی که کیفیت دقیق کار مورد توجه باشد، بسیار سودمند باشد. بخش پایانی نیز به سبک شخصی می‌پردازد.

کتاب در قطع رحلی و قیمت ۱۵۰۰۰ ریال منتشر شده است.

دست دوم به همراه اندکی نیش و کنایه و شرح حال و توصیف‌اند که در نگاه اول به هیچ کار نمی‌آیند و اضافی به نظر می‌رسند. پس دلیل وجود این ترانه‌ها (که کم هم نیستند) در «پستو خانه» چیست؟ جز جذابیت موسیقی و آواز برای تماشاگر (که نمی‌تواند همه‌ی پاسخ پرسش فوق باشد) و ذکر این که ترانه‌ها جزیی از سنت نمایش تخت حوضی در ایران‌اند (که این توجیه هم کافی به نظر نمی‌رسد) به نظر من ترانه‌ها در این جا کارکرد بسیار مهم دیگری نیز دارند. ترانه‌ها در «پستوخانه» پیش از هر چیز در خدمت فضاسازی برای اثر هستند و اغلب در هر لحظه به توصیف موقعیتی می‌پردازند که در آن لحظه شخصیت‌ها درگیرودار آنند. این کار هر چند توسط دیالوگ نیز ممکن است اما در تخت حوضی مرسوم جای شوخی و گفتگوهای بی‌وقفه‌ی نمایشی را گرفته آن را دچار ملالی می‌سازد که در حکم مرگ اثر است. ترانه و آواز به دلیل جذابیت ذاتی موسیقی قابلیت این را دارند که بر عدم جذابیت توصیف موقعیت (که حرکتی عمودی و نه افقی در سیر روایت نمایشی‌ست) غلبه کرده شنیدن و بر شمردن موقعیات و توصیفات را برای مخاطب جذاب سازند. اما خود این توصیف‌ها به چه کار می‌آیند؟

در «پستو خانه» هر چه که به انتهای نمایش نزدیک‌تر می‌شویم دایره‌ی موقعیت‌هایی که اشخاص در آن قرار دارند تنگ و تنگ‌تر شده و اوضاع بغرنج‌تر می‌شود. اما این جا ترانه‌ها، هر چه که جلو می‌رویم با توصیف هرازگاه این موقعیت‌ها و گوشزد کردن هر لحظه پیچیده‌تر شدن گره‌های نمایش و مشکلات شخصیت‌ها و نیز استیصال آن‌ها در برابر شرایط و موقعیت‌هایی که در آن قرار گرفته‌اند (که ممکن است نزد مخاطب به علت ظاهر شوخ و شنگ گفتگوها و جذابیت کشمکش‌های میان شخصیت‌ها مورد توجه قرار نگیرند) بر لزوم توجه و تدقیق مخاطب بر امکان ایجاد فاجعه‌ای بزرگ در هر لحظه (و هر چه که جلوتر می‌رویم با در صد بیش‌تری از امکان وقوع) بر روی صحنه تأکید می‌کند (و سابقه‌ی همین گونه استفاده از شعر و ترانه در خدمت فضاسازی را هم ــ البته با تفاوت‌های بسیار با نمونه‌ی حاضر ــ می‌توان در مثلاً «هشتمین سفر سند باد» نوشته‌ی بهرام بیضایی و در تکه‌های شعر خوانی مردم وملّاحان ردیابی کرد) این تأکید و فضاسازی مهم‌ترین کار کرد ترانه‌ها در «پستوخانه» است.

شخصیت‌ها: شخصیت‌های اصلی «پستوخانه» را می‌توان در دو گروه سیاه و خاکستری دسته‌بندی کرد. در این دسته‌بندی سه برادر به گروه شخصیت‌های سیاه تعلق دارند (هر چند در اثری همچون «پستو خانه» چنین شخصیت‌های بذله گو و شیرینی، برای مخاطب، هرگز سیاه نمی‌نمایند؛ اما این نیز هست که به هر حال در جهان مصنوع نمایشنامه این سه نفر بد طینتانی رذل‌اند و تنها به فکر منافع خود). این سیاه و تک بعدی بودن موجب می‌شود که بتوان بر پایه‌ی رذالت‌های فردی واخلاقی آنان شوخی‌های متنی بسیار آفرید و چون تحولی هم در کار نیست درام اصلی نمایش را بر مبنای بد بیاری‌های مکرر و بلاهای متعددی که بر سر آن‌ها می‌آید به پیش برد، بی‌نگرانی آن که همذات‌پنداری مخاطب خللی در این گونه پیش‌برد درام به وجود آورد.

سه شخصیت الماس، مونس و آزاده خانم در گروه شخصیت‌های خاکستری نمایش جای می‌گیرند. این خاکستری بودن به دلیل تغییر و تحولی که در وجود هر کدام از آن‌ها در طول نمایش روی می‌دهد طبق قواعد و قوانین درام ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. می‌ماند تاجر چین و ماچین که با آن حضور کوتاه و مبهوت‌کننده و شخصیت رؤیا گونه‌اش، اصلاً تقابلی ندارد که سیاه یا سفید جلوه کند؛ و سه نوکر: در این میان یراق و براق بیش از آن که برای خود شخصیتی داشته باشند، منفعل‌اند و به دستور و نیز بیش‌تر در خدمت اطلاع‌رسانی و پیشبرد درام و اما ترقه... ترقه دو وجه شخصیتی دارد. یک وجه انفعالی همچون دو نوکر دیگر که در همان مواقع اطلاع‌رسانی متن و جلو بردن درام جلوه می‌کند و یک وجه غیر انفعالی در تکه‌های دیگر منحصر به خود. او یک نقش پوش تخت حوضی‌ست که از ترس بی‌آبرویی به نوکری روی آورده، و در انتها نیز بر تردیدش غلبه کرده، به میان دسته‌ی تخت حوض باز می‌گردد. این وجه شخصیتی ترقه اما به همراه تمامی اتفاقات و تکه‌های مربوط به خود (که گویا قرار است نمود ادای دین نویسنده به نمایش و سنت نمایشی تخت حوضی باشد) از آن جا که هیچ نقشی در پیشبرد روند و سیر حرکتی قصه‌ی اصلی نمایش نداشته و کشاکشی متقابل با دیگر خطوط فرعی داستان نیز ندارد بیرون از ساختار کلی نمایشنامه ایستاده و باعث ایجاد اخلال در ساختمان درام می‌گردد. درامی که بی‌نیاز از همه‌ی این کارها، اصلاً شکل‌گیری و وجودش خود ادای دینی‌ست بزرگ به تخت حوضی، نمایش ایرانی و آفرینندگانش.

نتیجه: اکنون از پس بازخوانی موارد یاد شده‌ی فوق (که تازه تعداد معدودی از جزییات و عناصر شکل‌دهنده‌ی اثرند) می‌توان به طرحی کلی از ساختار اثر دست یافت. این طرح کلی شامل مجموعه‌ای از روابط میان شخصیت‌ها و اتفاقات موجود در نمایشنامه است که همچون یک دایره‌ی بسته هر کدام وابسته و دلیل دیگری‌اند و چرایی هیچ کدام‌شان هم در بیرون ازاین حلقه و عرصه‌ای دیگر قرار ندارد. در این ساختمان بنابر این با ارجاع هر مورد به موردی دیگر (و همه‌ی این موارد در یک دایره‌ی بسته‌ی محدود) هر یک از عناصر یاد شده واجد کارکردهای مختلف و متفاوتی در ارتباط با یکدیگر شده ساختار پیچیده‌ی محدودی را شکل می‌دهند که برای خروج از آن گریزگاهی وجود ندارد. همه‌ی موفقیت «پستوخانه» در ایجاد این ساختار است.

•••

دوم: ذکر این نکته ضروری می‌نماید که تمامی آنچه که آمد حتی اندکی از ارزش‌های کتمان‌ناپذیر «پستوخانه» را هم بازگو نمی‌کند. اکنون تازه از پله‌ی اول گذر کرده‌ایم: پستوخانه ساختار درست و بسیار محکمی دارد. توضیح و تشریح ظرافت‌ها مثلاً، همتی بعد از این می‌طلبد.

سوم: ساختار دایره‌وار «پستوخانه» اما در جایی از نمایش می‌شکند. در پایان نمایش و در هنگام مرور الماس بر مصایب آتی و شمارش و بازگویی بدبختی‌هایش (و از ورای آن تأکید ضمنی بر سرنوشت محتوم خویش) با خواهش و اصرار مونس برای فراموشی این نگون بختی و موفقیت او در متقاعد کردن الماس، این دایره می‌شکند. عشق، زندگی و امید بر نمایش فرود می‌آیند و افق‌های تازه‌ای گشوده می‌شود. هر چند در پس این ساختار پیچیده‌ی محکم، این پایان دروغ به نظر می‌آید اما من ــ به شخصه ــ این دروغ را بسیار دوست می‌دارم. پایان نمایشنامه‌ی آقای امجد نگینی درخشان بر این انگشتری ظریف پرداخت‌شان است.