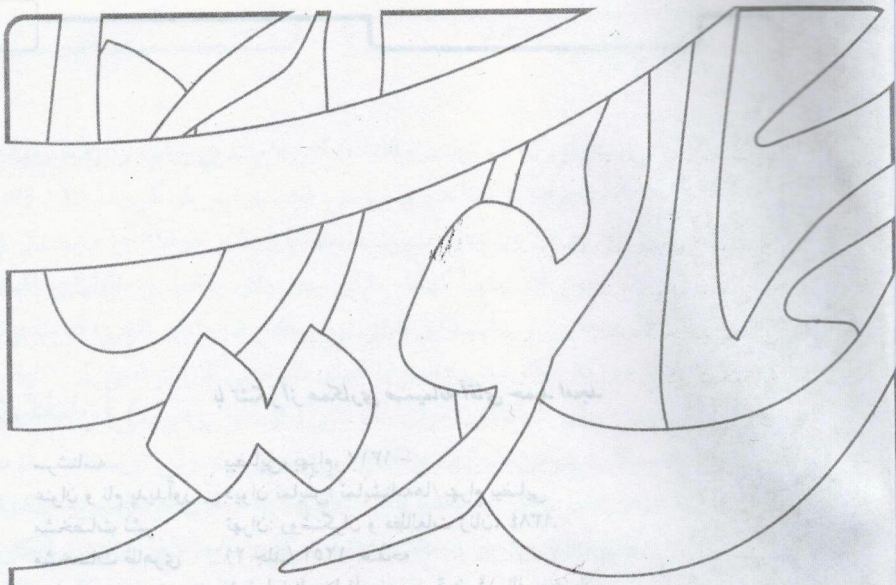

دیوان نمایش ۱/

فهرست

پیشگفتار/ ۱ ..... چهار تا هشت
اژدهاک [۱۳۳۸] ۱
آرش [۱۳۳۷ و ۱۳۴۲] ۱۷
کارنامه‌ی بُندارِ بیدخش [۱۳۴۰ و ۱۳۷۴] ۵۱
عروسکها [۱۳۴۱] ۷۳
غروب در دیاری غریب [۱۳۴۱] ۱۰۷
قصه‌ی ماه پنهان [۱۳۴۲] ۱۴۷
پهلوان اکبر می‌میرد [۱۳۴۲] ۱۸۱
هشتمین سفر سندباد [۱۳۴۳] ۲۵۷
دنیای مطبوعاتی آقای اسراری [۱۳۴۴] ۳۷۱
سلطانْ‌مار [۱۳۴۴] ۵۳۹

پیشگفتار / ۱

□ همه‌ی نمایشنامه‌های آمده در این **دیوان** را نویسنده بازنگری کرده است. در این بازنگری، طبعاً ساختمان اصلی نوشته‌ها و کلیت آنها دست‌نخورده است؛ و شاید برعکس، نویسنده کوشیده است آنها را ــ با دور کردن از هرگونه گُنگی و ابهام ــ به گوهر اصلی‌شان نزدیکتر کند. یعنی آنچه را که به هر دلیل در زمان خودشان ناتوان از بهتر گفتنشان بوده، چه خامی و ندانم‌کاری، یا جوّ زمانه و بندهای روزگار، اکنون روشنی و صراحت ببخشد.

هیچ متن نمایشی متن نهایی نیست؛ و هر نمایشنامه تا به چاپ برسد بارها و بارها بازنگری می‌شود. در همه‌جا این بازنگری نتیجه‌ی تجربه‌های عملی، یعنی تمرین‌ها و اجراهاست. ولی در کشور ما که بیشترِ این متن‌ها نه تمرین دیده‌اند و نه اجرا؛ یا اگر دیده‌اند بسیار دیر دیده‌اند ــ و در مواردی هم کاش اصلاً نمی‌دیدند ــ چگونه نویسنده باید به متن نهایی می‌رسید؛ وقتی‌که نه بازتاب اهل نمایش را داشت و نه بازتاب تماشاگران را؟ از واکنش خوانندگان متن چاپی آنها؟ از رجوع به آزمون‌های اجرایی دیگرِ خودش یا تماشای آثار دیگران؟ از آنچه که اندک‌اندک گذشت زمان ارزش یا بیهودگی‌اش را روشن کرده است؟ و یا ــ از همه‌ی اینها؟

بزرگترین نگرانی در این بازنگری‌ها، موقعیت نویسنده است در برابر خوانندگانِ متنی که قبلاً منتشر شده. متنی که بی‌اعتنا به تنگناهای هنگام انتشار، یا دریافت‌ها و نگرش‌های پخته‌تر او[که تصادفاً بخشی از آنها از بازتاب همین خوانندگان به دست آمده] مستقلاً در ارتباط با خوانندگانش ــ

به هر شکل که هست ــ جاافتاده؛ گاه به چندین چاپ رسیده؛ و به همان صورت پذیرفته و شناخته و بررسی شده. و این بازنگری‌ها شاید گاهی در گوشه‌ای یا فرازی، متفاوت با عادت یا انتظار خواننده‌ی دوستدار است! هرچند خودِ آن چاپها گهگاه دارای سطرهای ساقط و غلطهای آشکار یا نامعلوم چاپی بوده است؛ و دارای توضیحات صحنه‌ای ناچیز؛ که بنا بر سنتِ رایج روزگارِ نگارشش، به‌عنوان امری غیرمتنی و غیر ادبی [و شاید چون دعوتی برای تماشای اجرای احتمالی] از آنها پرهیز می‌شد؛ و تصورش معمولاً به هوش خواننده واگذار می‌شد. این بار ولی نویسنده ــ نومید از اجراهای نبوغ‌آمیز ــ کمتر واگذار کرده؛ و بیشتر کوشیده با توضیحات صحنه‌ایِ تصویری‌تری، خواننده را به خواسته‌های اجرایی خود نزدیکتر کند؛ یا دست کم سایه‌ای از شیوه‌ی اجرای فرضی خود را از ذهن خواننده بگذراند.

وقتی نویسنده **اژدهاک** [۱۳۳۸] و **آرش** [۱۳۳۷ و ۱۳۴۲] را می‌نوشت مطلقاً نیت پارسی‌نویسی نداشت، و در فضای اجرایی نمایش دوره‌ی خودش هم نبود؛ و بعدها هم فضای اجرایی نمایش آن سالها این متن‌ها را نخواست، تا این نوشته‌ها ــ که اصلاً برای برخوانی ــ است به صدا درآید و به گوش شنیده شود. و تنها چهارده سال پیش بود که نخستین بار هنگامِ دیدن تمرینی از **آرش**، نویسنده دریافت که تا چه حد این نوشته به بازیگران امکانِ غلط خوانده شدن داده است؛ و یا اصولاً آنها خود در حد کمال صاحب چنین استعدادی هستند. ضمن این که دریافت این نوشته، واقعاً بیهوده ــ و بی‌آن که نیازی باشد ــ به چند واژه‌ی غیر پارسی وامدار است. بازنگری برای همین بود. حالا که نمی‌شد به نبوغ ادبی اهل نمایش امیدوار بود، نویسنده کوشید هرجا که شدنی بود بشود متن را غلط خواند [و این غیر از برداشت است] چنان کند که به کمترین بدخوانی برسد. همچنین کوشید تجربه‌ی زبانی نوشته را، با جایگزین کردن معادل‌های پارسی به‌جای آن چند واژه‌ی [حتی زیبای] غیر فارسی، کامل کند. این بازنگری دامن **اژدهاک** را هم گرفت؛ و در همین کار بود که نویسنده به یاد آورد متن سومی از خانواده‌ی همین تجربه را، که سالها پیش در پیِ **آرش** و **اژدهاک** نوشته بود، و با پرداختن به پژوهشهای نمایش در ایران، آن

را نیمه‌کاره رها کرده بود. متنی بسیار تلخ [۱۳۴۰] که نامی نداشت؛ و نویسنده با فاصله‌ی سی و چند سال آن را ــ با همان شکل و ساختمان و اندیشه ــ با نام **کارنامه‌ی بُندارِ بیدَخش** به پایان برد که در پیِ دو نوشته‌ی قبلی و با آنها آمده است.

نخستین نوشته‌ی پس از پیوستن نویسنده به جریان نمایش ایرانی آن روزها یعنی **مترسکها در شب** [۱۳۴۱] را نویسنده از این **دیوان** حذف کرد. این نوشته را که شاید تمرینی بود در هماهنگ کردن خود با خواست فضای نمایش جدید [چیزی «ساده» و «در حدود امکانات» و «قابل اجرا» و متضمن «واقعیت‌گراییِ روزنامه‌ای»]؛ و به هر حال به دور از تخیل و جستجو] نویسنده از تصور نمایشی خود دور می‌دید؛ و تمرین و اجرای تلویزیونیِ آن خوشبختانه چنان بود که نویسنده بعدها هرگز دیگر این شیوه را پی نگرفت و به آن برنگشت.

بازنگری سه نمایشنامه‌ی عروسکی، نتیجه‌ی مشاهده‌ی از نزدیک تمرین‌ها و برخی اجراهای این متن‌ها ــ نه واقعاً با عروسک‌ها ــ که با بازیگران زنده و برای صحنه است. **عروسکها** [۱۳۴۱] و **غروب در دیاری غریب** [۱۳۴۱] و **قصه‌ی ماهِ پنهان** [۱۳۴۲] که با مواد و مصالح نمایش سنتی خیمه شب‌بازی ولی با مضامین و زبانی ضد آنها ــ و معناً غیر عامیانه و با اندیشه‌ای معاصر ــ نوشته شده بود، گاه در پیچیدگی و تلخی و تیرگی تا جایی می‌رفت که شاید نمایش عروسکی طاقت آن را نداشت. در بازنگری‌اش نویسنده کوشیده آنها را تا جایی که می‌شود از سیاهی بیرون بیاورد و در آنها رنگ بیشتری بیامیزد و آنها را برای تماشاگر احتمالیِ اجرای زنده یا عروسکی‌اش سبک‌تر، روشن‌تر و دوست‌داشتنی‌تر کند.

پهلوان اکبر می‌میرد [۱۳۴۲] بارها تمرین و اجرای صحنه‌ای داشته؛ ولی گذشته از یکی‌دو استثنا، همیشه زیاده از حدّ سنگین و عمیق و فلسفی؛ و معناً مسئول و متعهد، و عملاً بی‌خلاقیت و کم‌تحرک. دربازنگری‌اش نویسنده کوشیده تا جایی که متن اجازه می‌دهد امکان این سوءِ تعبیر را کاهش دهد؛ و از جمله در این راه محافظه‌کاری ادبی آن روزهای خود را ــ که صحنه‌ی اصلیِ

گزمه‌ها را نیم‌بند گذاشته بود ــ کنار نهاده و در حقیقت به گوهر اصلی نوشته نزدیکتر شده.

بعد از **پهلوان اکبر می‌میرد**، نمایشنامه‌ای هست که در این **دیوان** نیامده. نمایشنامه‌ای دوپرده‌ای با مضمونی واقعی و معاصر، که موقتاً **روز می‌گذرد و رگبار** نامیده می‌شد [۱۳۴۲]؛ و نویسنده همیشه به‌عنوان نوشته‌ای شخصی از انتشارش خودداری می‌کرد؛ ولی حالا که قصد انتشارش در این **دیوان** بود، پیدا نشد.

هشتمین سفرِ سندباد [۱۳۴۳] هرگز تمرین و اجرایی نداشت. نویسنده در بازنگری کوشید با تکیه بر تجربه‌های دیگر خودش، زبان مردم معاصر را از زبان مردم گذشته تفکیک کند؛ و در توضیح صحنه‌ها [در کمترین کلمات]، چیزکی از اندیشه‌ی اجرایی خود را یادداشت کند. در آن سالها گفته می‌شد این امور را به نبوغ کارگردان واگذار. و حالا که گذشت زمان درسهای بسیاری از نبوغ کارگردان به ما آموخته است، خوشبختانه دیگر نویسنده فریب این توهّم را نمی‌خورد. همین تفکیکِ زبانی، در بازنگریِ **دنیای مطبوعاتی آقای اسراری** [۱۳۴۴] به شکل دیگری انجام شده؛ شکسته‌نویسیِ زبان روزمره؛ زبانی که لزوماً همیشه شکسته نیست؛ و گاهی هم ــ دست‌کم نزد برخی شخصیت‌ها، یا در بعضی حالات و برخوردهایشان ــ به زبان رسمی و کتابی و اداری نزدیک است. در آن سالها، در قلمروی انتشار نمایش، درباره‌ی شکسته‌نویسی یا کتابیْ‌نویسی، اختلاف عقیده وجود داشت. بیشتر این نتیجه پذیرفته شده بود که خواندن شکسته‌نویسی برای خواننده دشوار است و او را از نمایشنامه‌خوانی زده می‌کند؛ گفته می‌شد باید کتابیْ نوشت ولی شکسته تمرین کرد. و این واگذار می‌شد به نبوغ و خلاقیت کارگردان و بازیگران. با گذشت چهار دهه ــ که این نمایشنامه تمرین و اجرایی نداشته است ــ نویسنده دیگر اعتمادِ موکول کردنِ این مهم به آیندگان را زمین گذاشت؛ و در این بازنگری کوشید نسخه‌ی اجرایی نمایش را ارایه دهد. طبیعی است که با گذشت چهار دهه، دیگر نظریه‌ی بالا درمورد نمایشنامه‌خوانی هم پذیرفته نیست و امروزه شکسته‌نویسی به سعی کسانی که در آن کار کرده‌اند،