سایه روشنی از عباس نعلبندیان

محمد رضایی راد

مقدمه

این نوشتار تنها در حکم معارفه‌ای مجدد با عباس نعلبندیان است، نه بیش‌تر. نعلبندیان از مهم‌ترین و در عین حال مهجورترین نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی است که تعداد نمایش‌های او از تعداد انگشتان دو دست فراتر نمی‌رود، و با این همه چهره‌ای است که شاید بیش از همگنانش پژوهشگر را به تامل فرا می‌خواند. از او به سادگی نمی‌توان گذشت، درنگ بر او، درنگی پیچیده و محتاج درنگ بر تعاریف پذیرفته شده است. منتقد برای چالش با نعلبندیان باید نخست داشته‌های خود را یک بار از صافی نقادی بگذراند. با معیارهای معمول نمی‌توان بر نمایش نعلبندیان درنگ کرد، و یا به هر حال در چنان صورتی حاصلی نخواهد داشت. اندکی بعد به تفصیل خواهم گفت که در واقع او جز آن که با همین تعاریف مسلط و طبقه‌بندی‌های پذیرفته شده بستیزد کاری نمی‌کند. محمد چرمشیر به درستی گفته است که: «او پیشنهادی به تأتر ما ارائه نداد. جنس جدیدی از تأتر را به ما عرضه نکرده است؛ بلکه یک نوع کاربرد جدید تأتر را به ما پیشنهاد می‌کند.» رادیکالیسم نعلبندیان، در جهت تلاشی تعاریف پیشین بود، و از همین رو هیاهو بر می‌انگیخت. ورنه شاید هنجارشکنی کسانی چون آشور بانی‌پال بابلا و محمد صالح علا از حیث ظاهر، بسا که از او پیش‌تر می‌رفت، اما آن نمایش‌ها چنان بود که گویی آنان به راه خود می‌روند و تعاریف پذیرفته شده به راه خود، و ای بسا که درون همین تعریف‌ها نیز می‌گنجیدند. از همین رو ممکن بود تمسخر برانگیزند، اما هیاهو و اضطراب بر نمی‌انگیختند. ستیز با نعلبندیان از آن رو بود که او اقتدار طبقه‌های پذیرفته شده را نمی‌پذیرفت، دلبخواهانه در آن‌ها نفوذ می‌کرد، و از درون منفجرشان می‌ساخت. «ناگهان...» و «... بارش مهر و مرگ» را در فضای واقع گرایانه می‌نوشت، اما چیزی از آن فضا باقی نمی‌گذارد؛ «قصه غریب سفر شادشین...» و «هرامسا...» را در فضایی می‌نوشت که به تأتر ملی مشهور بود، اما از آن تأتر، در نمایشنامه‌اش، جز لاشه‌ای شرحه شرحه بر جا نمی‌نهاد. بر این مسأله، البته باید ستیز ایده‌ئولوژیک روشنفکران معترض را نیز افزود. او در گیرودار دهۀ ۶۰ و ۷۰ میلادی که دوران اوج جنبش‌های آزادیخواهانه بود، می‌نوشت. او به شهادت آثارش نگاهی کنکاش‌گر به مسائل سیاسی و اجتماعی دوران خود داشت، اما به آن‌ها از دریچه مسائل وجودی می‌نگریست. روشنفکر معترض آن روزگار اما چنین رویکردی را برنمی تافت. او خواهان موضع‌گیری صریح بود. این خواست روشنفکر معترض، چه از سطحی بودن اش برآمده باشد و چه از مصالح آزادی طلبانه، به هر حال راه را بر نعلبندیان می‌بست و او را خودفروخته و تبلیغاتچی می‌نامید. سعید سلطان پور، کارگردان معترض آن روزگار، یکی از جدی‌ترین مخالفان نعلبندیان و کارگاه نمایش بود. می‌توان خیال کرد اگر آن جهانی را که سلطان پور آرزوی آن را داشت تحقق می‌یافت، جایگاه او کجا بود و جایگاه نعلبندیان کجا. اما آن جهان تحقق نیافت. جهانی دیگر تحقق یافت که این هر دو را بر نمی‌تابید: نه سلطان پور معترض را و نه نعلبندیان خودفروخته را. طرفه آن که در برابر این جهان هردو راهی جز رفتن به جهانی دیگر نیافتند، گیرم یکی به آن جهان رانده شد، و دیگری راهی به جز رفتن نیافت. باری، شرح و تحلیل این جدال معصومانه فرصتی دیگر می‌طلبد، اما من به جد بر آنم که ساده نگری خواهد بود اگر کفر "ابلیس" نعلبندیان را به مخالفت روشنفکران معترض با او بر سر بی توجهی به آرمان‌های آزادی خواهانه محدود کنیم. این تنها رویۀ ماجراست، مسأله عمیق‌تر اما، همان چالش بنیادین او با تعاریف پیشین و طبقات مسلط بود. این چالش بنیادین‌تر از روزآمدهای سیاسی بود و همین بود که آرامش ذهنی مخالفانش را به هم می‌زد، و بسا که هنوز هم می‌زند. نعلبندیان از مخاطب خود رهایی و آزادی را می‌طلبید، اما رهایی

از تعاریف مسلط و چارچوب‌های ذهنی. این رهایی، رهایی بنیادی‌تری است، که می‌تواند الزاما ربطی با جنبش‌های رهایی بخش هم نداشته باشد.

این نکتهٔ بی‌اهمیت که همهٔ نمایش‌های عباس نعلبندیان نام‌هایی دور از ذهن و ناآشنا دارند، و یا این نکته که همه آدم‌هایش نام‌هایی یا چنان پیچیده، یا به افراط پیش پا افتاده دارند، که در تقابل با هم نشانه گون می‌نمایند؛ این که واژه‌ها را به سیاق خود می‌نوشت؛ و یا بی اهمیت‌تر از همه آن که هیچ یکی از کتاب‌های او در قطع استاندارد به چاپ نرسیده‌اند، نشانه‌هایی اگرچه بی اهمیت‌اند، اما نشان از گریز نعلبندیان از هر آن چه رایج و پذیرفته شده است، دارد. بی آن که بخواهم به ورطه نقد زندگینامه‌ای در افتم، نمی‌توانم بر این نکته چشم ببندم که دیرآشنایی آثار نعلبندیان پیچیدگی‌های خالق خود را می‌نمایاند: روزنامه فروشی که به نمایشنامه نویسی هنجارشکن بدل شده بود؛ علیرغم نمایش‌های جنجالی و گاه پرحرفش، آرام، سربه زیر و کم حرف می‌نمود؛ مصدق را دوست داشت، اما مورد تنفر روشنفکران معترض بود؛ شاه را به تمسخر می‌گرفت، اما به زندان جمهوری اسلامی می‌رفت؛ به شهادت دوستانش اهل نماز و روزه بود، اما جسورانه‌ترین روابط انسانی را در نمایش‌های او می‌توان جست. همهٔ این پیچیدگی‌های تناقض بار، مانندترین نمود خود را در پیچیدگی کابوس وار نمایش‌های او می‌یافت.

نعلبندیان از آن سنخ نویسندگانی است که به شدت از طبقه بندی تن می‌زنند. برای تعریف او باید طبقه بندی‌های مرسوم را باز تعریف کرد. رسم بر این است که او را نمایشنامه نویسی ابزورد بدانند. اما این گونه طبقه‌بندی به شدت سطحی نگر است - و مقصودم از سطحی نگر، نه معنای کنایی اش، بل معنای حقیقی آن است - زیرا اگرچه سطح و رویهٔ نمایشنامه‌های نعلبندیان را می‌توان در زمرهٔ تجربه‌های ابزورد به شمار آورد، ولی به لحاظ درونمایه، تلمیحات و کنایات غنی آثارش، آنان را می‌باید فراتر از تقسیم بندی‌های مألوف به شمار آورد. اگر تلاش‌های نمایشنامه نویسانی چون حسن شیروانی، بهمن فرسی، و خجسته کیا را بتوان پویه هایی در باب تأتر ابزورد دانست، تجربه نعلبندیان را آنگاه می‌تواند در کمرگاه این پویش قرار داد. تجربه‌ای که از تجارب پیشین فراتر می‌رود و به جهتِ همین فراروی در شکل و درونمایه چون جزیره‌ای تک افتاده، و بی نسبت با تجارب ابزورد نویسان بعدی چون آشوربانی پال بابلا و صالح علا، با خود و درون خود به اوج و انتها می‌رسد. تنها شاید بتوان در کارهای اخیر محمد چرمشیر نوعی هم سخنی با تجارب واپسین نعلبندیان یافت. اگر نخواهیم از این وقفهٔ حدوداً ۳۰ ساله میان این دو چشم‌پوشی کنیم، آنگاه می‌باید نعلبندیان را تجربه‌ای بی بدیل و بی همراه دانست.

تجربه نعلبندیان در حیطهٔ تأتر پوچی چندسویه بود. واقعیت آن است که چه آثارش را بپسندیم و چه نپسندیم، به هر حال او نمایشنامه نویسی هنجارشکن بود و تا این لحظه در پیرامون خود، نمایشنامه نویسی هنجارشکن‌تر و رادیکال‌تر از او نمی‌شناسیم. اما نکته با اهمیت در این هنجارشکنی، که آن را از تجارب مشابه همراهانش فراتر می‌برد، این بود که او اقتدار تقسیم بندی‌های رایج در عرصه نمایشنامه نویسی را نپذیرفت و این به واقع هنجارشکنانه‌ترین تجربه او بود. در برابر کسانی که تأتر را به نمایش‌های ملی، واقع گرا و ابزورد تقسیم می‌کردند، او در نمایش هایش این همه را -بی محابا- در هم می‌آمیخت و -خوب یا بد، موفق یا ناموفق - چیز دیگری عرضه می‌داشت. به جرأت می‌توان گفت او در هیچ یک از نمایش‌هایش در پی کشف ساختار روایی جدید - آن چنان که مطلوب ابزورد نویسان دیگر بود - نبود. نمایش‌های او در خلأیی بکتی و یونسکویی اتفاق نمی‌افتاد. او چند آدم را در اتاقی یا صحرایی بی کنش و واکنش دراماتیک نمی‌نشاند. اعتقاد من بر این است که او عمیقا تحت تاثیر ساختارهای روایی مألوف قرارداشت، اما آن را دو صد بار پیچیده‌تر با غلظت و یا رقّت بیش‌تری ارائه می‌کرد. تم‌های او بر زمینه‌ای استوارند که مخاطب آن را از پیش می‌شناخت و آن سنت نمایشی ای بود که از طریق تأتر ملی و یا رئالیستی نمایانده می‌شد. به ساختار دو نمایش "پژوهشی ژرف..." و "سندلی ..." توجه کنید، تا میزان بهره مندی او را از یکی از مقبول‌ترین سنت‌های قصه گویی دریابید. قصه کاروانیانی که شب را در کاروانسرایی بیتوته می‌کنند و برای رفع خستگی، هر یک داستان زندگی خود را باز می‌گویند، ساختاری مقبول در قصه‌های کهن است. این الگوی روایت، دقیقاً همان الگویی است که نعلبندیان در دو نمایش فوق به کار گرفته است. این الگو برای خلق فضای کابوس وار نمایش به کار می‌آید، اگرچه نعلبندیان همه ویژگی‌های آشنایش را از آن جدا ساخته است. در این جا از آن ساختار جز عناصری اصلی همچون مسافران، سفر، بیتوته و بازگویی خاطرات برجا نمانده است. داستانی را که کاروانیان برای همسفران باز می‌گفتند، داستان‌هایی شیرین و پرکششی است. اما در این‌جا ارواحی سرگردان، داستان چگونگی مرگ یا گناه خود را باز می‌گویند. در "پژوهشی ژرف..." عده‌ای که همگی نام‌هایی غریب دارند، سر از غاری - برزخی درآورده‌اند که گویی حد واسط جهان زندگی و مرگ است. این جهان واسط در نمایش «سندلی...» حتا لغزنده‌تر از این است، چنان که دیگر آن خطی که مرگ را از زندگی جدا می‌ساخت، باز نمی‌توان شناخت. گویی هیچ مرزی نیست و همه چیز به شکلی کابوس گون در هم تنیده شده است. کنش بازگویی خاطرات موجب می‌شود تا نعلبندیان همان الگوی کهن را درون فضای تیره نمایش خود بازآراید. در "پژوهشی ژرف..." خگاشی می‌پرسد: «چرا باید که قصه‌های کهنه را نو کنیم» و آخشیگ جواب می‌دهد که «این جبر است، هر کهنه‌ای نو خواهد شد» و به اعتقاد من این دقیقاً همان کاری است که نعلبندیان می‌کند، یعنی نو ساختن الگوهای پیشین. از این گذشته، این دو نمایش، به ویژه "پژوهشی ژرف ..." با شخصیت‌های کارگردان و دستیارانش به شدت یادآور تعزیه‌ای مدرن است.

آدم‌های نمایش همگی اسامی غریبی دارند. همه این اسامی از درهم ریختگی حروف واژه "آخشیگ" به معنای ضد و عنصر اساسی حیات ساخته شده‌اند. نمایش غیر از کارگردان و دستیارانش ۸ شخصیت دارد، اما اگر واژه پنج حرفی آخشیگ می‌خواست همه زیر مجموعه خود را آشکار کند، آنگاه می‌بایست به جای ۸ شخصیت، ۱۲۰ شخصیت می‌داشتیم. گویی نمایشنامه نویس از آن ۱۲۰ تن که امکانات بالقوهٔ آخشیگ اند، تنها ۸ تن را برگزیده، و مابقی در ناپیدای نمایش حضوری غایب دارند. سرنوشت آن ۱۱۲ تن می‌تواند همچون سرنوشت این ۸ تن باشد. نمایش "سندلی..." بدین معنا اثبات مدعای ماست. در این نمایش نعلبندیان ۷ تن دیگر را به صحنه می‌آورد که نام‌های آنان نیز از درهم ریختگی آخشیگ ساخته شده است. او این بار از آن ۱۱۲ تنِ باقی مانده که در ناپیدایِ نمایش "پژوهشی ژرف ..." جا خوش کرده بودند، ۷ تن دیگر را برگزید. بدین ترتیب نمایش "سندلی..." ادامه نمایش "پژوهشی ژرف..." است، و حتی فراتر از این می‌توان گفت همچون شخصیت‌ها، خود نمایش "سندلی..." نیز، از ابتدا جایی در ناپیدای نمایش "پژوهشی ژرف..." وجود داشته است. همان الگوی نو شدهٔ روایت‌هایِ کهن، در این جا نیز به کار گرفته می‌شود، الا آن که در آن جا ارواح در جست و جوی گم شده‌ای هستند و به طرزی مضحک همان بازی بی معنای زندگی پیشین، یعنی جست و جوی راهبر را در جهان فراسو نیز ادامه می‌دهند، اما این جا هریک به محکمه داوری آمده‌اند. در هر دو نمایش اما، کنش یادآوری خاطراتِ پیشین، جز تذکار بار خردکنندهٔ گناه نیست. نعلبندیان در این دو نمایش تجربه گری در الگوهای پیشین را به کار گرفت و آن را درون زبانی فخیم آراست. زبان عنصری با اهمیت در آثار نعلبندیان است. در واقع یکی از مهم‌ترین عناصری که نمایش او را از همگنانش جدا می‌کند، دایره وسیع لغات، ترکیبات و اشارات در آثار اوست. او در حیطه نوشتار می‌کوشید واژه‌های فارسی را با الفبای فارسی بنگارد. اما این وسواس، او را به دام سره نویسی در نیفکند. زیرا سره نویسی زبان را از زندگی تهی می‌ساخت و به تفننی خودپسندانه بدل می‌کرد،

در حالی که نمایش با زبان زنده گفتار زنده می‌ماند. نعلبندیان علی‌رغم وسواس بیهوده‌اش در نوشتار، از این نقیصه برکنار بود. با این حال غنای زبانی او شمشیری دودم است. زبان در آثار او، به ویژه در نمایش‌های نخستین اش، به فخامت متون مقدس می‌گراید. اما این فخامت دو رویه داشت. گاه در بطن زبان اثر می‌تنید و گاه از آن بیرون می‌زد و به نقل قول‌های ظاهری و تلمیحات آشکار میدان می‌داد. بدین طریق هستی خود بسندهٔ زبانِ نمایش را فرو می‌کشید و آن را تا حد تفننی جلوه فروش فرو می‌کاست. تلمیحات و اشارات فراوان نمایش‌های نخستین اش استقلال اثر را کاهش می‌دادند و این نقیصه را نعلبندیان هر چه پیش‌تر رفت، از آن کاست. به گونه‌ای که در "...مهر و مرگ" هیچ نشانی از این کنایات آشکار برجای نمانده و یا در "ناگهان..." چنان با زبان نمایش در آمیخته است که عیان بودن‌اش حتی، جلوه فروشانه نمی‌نماید. در این نمایش‌ها صورت بیرونی نثر قدیم جای خود را به عناصر و ضرباهنگ‌های درونی این نثر سپرد.

دو نمایش "پژوهشی ژرف ..." و "سندلی..." به عنوان نخستین پویش‌های نعلبندیان در هنجارشکنی از طبقه‌بندی‌های مرسوم نمایشنامه نویسی، اگرچه تجاربی قابل اهمیت و البته جنجال برانگیز بود، اما از پرگویی، عدم انسجام و فراوانی اشارات رنج می‌برد. این نقیصه به ویژه در نمایش "اگر فاوست..."، که ضعیف‌ترین نمایش او می‌نماید، به شدت آشکار است. عدم انسجام البته در نمایش "قصه غریب سفر شادشین..." هم به چشم می‌خورد، اما به نظر می‌آید که در آن جا ماهیت ساختاری نمایش بر همین عدم انسجام اتکا دارد. نعلبندیان در این جا نیز کلان الگوی دیگری را به کار می‌گیرد و آن الگوی قصه هایی است که بر سفر بنا شده‌اند، و نام نمایش نیز به صراحت بر همین عنصر پای می‌فشارد. در قصه‌های سفر، اتفاقات گوناگون در مسیر سفر چیده می‌شوند. این اتفاقات هیچ ربطی به هم ندارد، تنها نقطه اتصال آن‌ها وجود شخصی به عنوان یک مسافر است. اگر مسافر از این قصه غایب شود، همه اتفاقات بی اتصال و بی ربط می‌شوند. فرض کنیم اگر سندباد را از نمایش "هشتمین سفر سندباد" برداریم، چه اتفاقی می‌افتاد. در این صورت نخ اتصال وقایع و صحنه‌ها می‌گسست و آنان در نسبتی فرو پاشیده گسسته، و در بی نظمی مطلق رها می‌شوند. این همان اتفاقی است که در نمایش "قصه غریب سفر..." افتاده است. نمایش قصه غریبِ سفری است که مسافری ندارد. نعلبندیان مسافر را از درون جریان سفر حذف کرده است و از همین رو خط اتصال صحنه‌ها منفصل شده، همه چیز به طرزی غریبه پراکنده: تکه پاره و منفجر شده است. نام نمایش به صراحت بر غریب بودن این سفر اشاره می‌کند و غریب بودن آن هم در واقع همین حذف مسافر است. ما تنها از طریق مسافری فرضی می‌توانیم منطقِ تکه پارهٔ نمایش را به نظم در آوریم. انگار آن مسافر فرضی کسی جز ما - یا نویسنده - نمی‌توانست باشد. شاید اگر ما مسافرِ فرضیِ این سفرِ غریب باشیم، آنگاه آن خط اتصال برقرار شود و وقایع پراکنده تنها از طریق نگاه ناظر ما قرار یابند. می‌گویم شاید، زیرا این هنوز گام نهایی در نظم بخشیدن به اجزای این سفر غریب نیست؛ گام نهایی پذیرش بی نظمی آن است. به عبارت دیگر آن مسافر فرضی تنها می‌تواند منطق پراکندگی و بی نظمی را دریابد، اما نمی‌تواند بدان نظم ببخشد، زیرا که منطق دیگری بر ساختار نمایش حاکم است و آن کابوس گونگی نمایش است. نمایش با شرح کابوس یکی از نگهبانان آغاز می‌شود و آنگاه نمایش به سمت همین کابوس گونگی می‌رود. نگهبان در صحنه‌ای ظاهر می‌شود و دیگر حضور ندارد، صحنه‌ها نیز همین گونه یک باره می‌آیند و یک باره می‌روند. بی آن که منطق توضیح دهنده‌ای داشته باشند. نمایش هیچ خط داستانی مشخصی ندارد؛ همه چیز در افراطی‌ترین شکل ممکن پراکنده است و من در تاریخ ادبیات نمایشی ایران، نمایشی هنجارشکن‌تر و رادیکال‌تر از "قصه غریب سفر..." نمی‌شناسم.

نمایش‌های نعلبندیان عموماً و این نمایش خصوصاً با اقتدار تعاریف پیشین می‌ستیزند و منطق خود را بنیاد می‌نهند. ادعای تفسیر توضیح دهنده در خصوص این نمایش ادعای گزاف است. "قصه غریب سفر..." را نمی‌توان توضیح داد. می‌توان در این سفر غریب با آن همراه شد، اما این همراهی دائمی نیست. نمایش به زودی راه خود را از همسفرش جدا می‌کند و به راه خویش می‌رود. بنابراین خواننده‌ای که بکوشد برای خواندن این نمایش استراتژی‌های آشنا را به کار گیرد، راه به جایی نخواهد برد. به زعم من تنها منطق توضیح دهنده ساختار این نمایش نخست درک آن به مثابه سفری بدون مسافر و سپس منطق کابوس است. همان گونه که در کابوس نیز اجزای روایت تکه پاره و درون بی نظمی رها می‌شود، این جا نیز نویسنده همه چیز را تکه پاره کرده است. به نظر من خواندن این نمایش استراتژی دیگری می‌طلبد. این تکه پاره‌ها با تکه پاره نویسی آن‌ها تناظر دارند. این تکه پارهٔ نوشته‌ها را تنها می‌توان تکه پاره خوانی کرد. نعلبندیان چند روایت را تکه پاره می‌کند و به دنبال هم، بدون نظم ردیف کند. شاید اگر منطق خطی نمایش را رها کنیم و تکه پاره‌های هر روایت را از این‌جا و آن‌جای نمایش گرد آوریم و پشت سر هم بخوانیم، گامی به ترمیم روایت نزدیک شویم، اما انگار که نعلبندیان دست ما را خوانده باشد، ، زیرا ترتیب نامنظم قرارگیری تکه پاره‌های روایات از این نیز فراتر می‌روند و در دل هم جای می‌گیرند. بنابراین منظم و ردیف کردن آن‌ها به دنبال هم نیز چاره‌ای نمی‌کند. تنها کار ممکن رها کردن نظم بخشی و پذیرش بی نظمی و تکه پاره خوانی است. به جد معتقدم نمایش "قصه غریب سفر..." را از هر جای آن می‌توان خواند و از هر جای آن می‌توان رها کرد. در این تکه پاره خوانی، هیچ چیز از کف نمی‌رود، زیرا نمایش فراز و فرودی را پی نمی‌گیرد تا در این تکه پاره خوانی از کف برود.

آخرین نمایش چاپ شده نعلبندیان "هرامسا..." کم و بیش از همین ساختار روایی و از همین منطق کابوس گونه پیروی می‌کند. الا آن که نمایش به این اندازه تکه پاره نیست و نمایش را بر خلاف نمونه قبلی از هرجای آن نمی‌توان خواند. ساختار سفر در اینجا همراه با مسافر است و این به همراه خط کمرنگی از قصه به آن انسجام بیش‌تری از نمایش قبلی می‌دهد. اما نکته‌ای که در "هرامسا..." بیش از هر چیز جلب توجه می‌کند این است که نمایش به لحاظ صوری به شدت یادآور فضای نمایش‌های ملی و به ویژه نمایش‌های بیضایی است. اما آن چه که "هرامسا..." را از چنین آثاری جدا می‌سازد، گریز نعلبندیان از محافظه کاری قصه گویی است. فراز و فرود دراماتیک انگار بی اهمیت‌ترین چیز برای نعلبندیان است. کنار نهادن فراز و فرود قصه، این امکان را به نعلبندیان می‌دهد که درون فضایی که برای مخاطب آشنا است، دغدغه‌های خود را به کار گیرد. او در "هرامسا..." این فضا را تخریب نمی‌کند، بلکه امکانات مفقود و کارناشده آن را عیان می‌کند. به همین دلیل شاید بتوان "هرامسا..." را نمونه‌ای پیشرو برای تأتر ملی خواند.

نعلبندیان اما در دو تجربه قبل از "هرامسا..." همین کار را با فضای نمایش‌های رئالیستی کرده بود. در "...مهر و مرگ" و "ناگهان..." او امکانات نهفته و گمشده در فرم نمایش‌های رئالیستی را کشف می‌کند. این دو نمایش به لحاظ ظرافت، گزیده گویی و نوآوری‌های جسورانه‌اش، نه تنها از زمان خود پیش‌تر است؛ بلکه هنوز هم پیشرو می‌نماید. "...مهر و مرگ" و "ناگهان..." به دوران پختگی نعلبندیان باز می‌گردند و بهترین آثار او، و بلکه جزو ماندگارترین نمایشنامه‌های زبان فارسی اند. اقبال او به قصه در واقع از این دو نمایشنامه آغاز می‌شود، اما هم چنان که روش او است، قصه را به خردترین اجزای سازنده‌اش فرومی‌کاهد. او در این‌جا فضای نمایش‌های واقع گرا، به ویژه آثاری همچون آثار غلامحسین ساعدی، اکبر رادی، ابراهیم مکی و اسماعیل خلج را به عنوان زمینه صوری نمایش خود بر می‌گزیند، اما به طرز مبهوت کننده روابط علی آنها را می‌کاهد. در "...مهر و مرگ" پنج قصه به گونه‌ای شگفت و بی ارتباط مشخص در کنار هم می‌نشینند. ارتباط میان قصه‌ها خطوطی نازک و محو هستند، و هر یک از قصه‌ها نیز به تنهایی سرشار از بداعت و هنجارشکنی است. در این جا نیز همچون همه نمایشنامه‌های پیشین نعلبندیان مؤلفه‌های اساسی خود، یعنی درهم ریختگی جهان زندگی و مرگ و کابوس گونگی را به کار می‌گیرد، اما آن را با فضاهای تا به حد افراط پیش پا افتاده می‌آمیزد. عنوان و نام آدم‌ها برخلاف آثار پیشین‌اش، پر طنطنه و غریب نیست. عناوین و اسامی ساده‌ای همچون هادی، محمد، آموزگار، پدر، مادر و... نشان می‌دهد که این بار نعلبندیان در هنجارشکنی خود مسیری دیگر و به زعم من اساسی‌تر را پی می‌گیرد.

او در نمایش "ناگهان..." دو زمینه نمایش‌های اسطوره پرداز و واقع گرا را با هم می‌آمیزد. نمایش "ناگهان..." به طرز رشک برانگیزی رها از قواعد مألوف است. نعلبندیان در این نمایش بیش از هر نمایش دیگری به قصه عنایت نشان می‌دهد. اما قصه را البته آن گونه که خود می‌پسندد، با نوعی تداعی آزاد بنا می‌کند.

نمایش در خانه‌ای چند خانواره و در روزهای تاسوعا و عاشورا اتفاق می‌افتد. این فضا مورد اقبال نمایش‌های دیگر هم بوده‌اند. تنگنای محمود دولت آبادی، لونه شغال علی نصیریان و شبات اسماعیل خلج در یک چنین مکانی اتفاق می‌افتند. تقریبا همگی آن‌ها درونمایه یکسان و پایانی همسان دارند. تم مظلوم کشی در روز عاشورا را نیز حداقل در دو نمایشنامه می‌توان به یاد آورد: افول اکبر رادی و قلندرخونهٔ ایرج صغیری. نعلبندیان در بستر این زمان و مکان آشنا، قصهٔ خود را می‌پردازد. حتی می‌توان گفت تم همان نمایش‌ها یعنی غربت و مظلومیت انسان تنها را به کار می‌گیرد. پس آنچه "ناگهان..." را از نمایش‌های مشابه جدا می‌کند چیست؟ چنان که گفتیم نعلبندیان در این‌جا بیش از سایر آثارش به قصه تن می‌دهد، اما تاوان آن را به گونه‌ای دیگر از خواننده می‌ستاند. او از خواننده خود نوعی دیگرخوانی را می‌طلبد. برای خواننده معتاد به مفهوم سازی، خواندن نمایشی از نعلبندیان تجربه‌ای طاقت فرسا است. او فی المثل در "قصه غریب سفر..." منظور از مرد انگور خور، یا مردی که کمرش خرد شده، یا مرد بیدار را در نمی‌یابد و دستگاه مفهوم‌سازی خود را ناقص و ناکارآمد می‌پندارد. او قادر نیست مرد انگور خور را به سادگی به عنوان مردی که انگور می‌خورد درک کند. انگور خوردن این مرد او را از مردی که کمرش خُرد شده جدا می‌کند. برای خواننده مردی که انگور می‌خورد باید مفهومی غیر از مردی که انگور می‌خورد داشته باشد. در حالی که می‌توان پنداشت هیچ ارتباط و مفهومی میان انگور خوردن و آن مرد وجود ندارد و این نسبت کاملاً دلبخواهی است، همان‌طور که این‌ها می‌توانستند مرد اول، مرد دوم و... باشند. البته نباید خود نعلبندیان در این سردرگم سازی بی‌تقصیر نیست. مرد اول و دوم دستگاه مفهوم سازی خواننده را تحریک نمی‌کند، اما "مرد بیدار" این کار را می‌کند. این بیدار یعنی چه؟ منطقاً منظور از مرد بیدار نمی‌تواند مردی که بیدار است باشد، زیرا مردی که انگور می‌خورد هم بیدار است. پس احتمالاً بیداری باید در معنای تلویحی خود، یعنی در معنای آگاهی آمده باشد. اما متن چیزی نمی‌گوید. بدین ترتیب مرد بیدار چیزی بیش از مردی که انگور می‌خورد نیست، تنها اسمی دلبخواهی و بی رابطه ماهوی با سرشت خود است. در "ناگهان..." خواننده اگرچه ممکن است از داشتن قصه دلخوش باشد، اما باید به نحوی دیگر تاوان این دلخوشی را پس بدهد. دستگاه مفهوم سازی او مدام به کار می‌افتد و راه به جایی نمی‌برد. او مفهوم صاحبخانه را که بالای درخت می‌نشیند درنمی‌یابد و در عین حال آن را انتخاب دلبخواهانه نویسنده نمی‌داند. آن را می‌توان خدا پنداشت اما متن در این باره خاموش است. تماشاگر مفهوم "سدا"ی که گاهی را به سادگی به رنگ‌آمیزی فونتیک نمایش ربط نمی‌دهد. او خواستار فراتر رفتن از صورت نمایش است و نمی‌تواند. شخصیت اصلی نمایش نیز هیچ نسبتی با نحوه شخصیت‌پردازی شخصیت‌های مشابه ندارد. این آموزگار مظلوم را با آموزگار مظلوم نمایش در مه بخوان رادی مقایسه کنید، تا این تفاوت شخصیت‌پردازی را دریابید. آموزگار در این جا دلبخواهانه سخن می‌گوید و شخصیت اش حجمی پیدا کرده، که از چارچوب خود بیرون می‌زند.

نعلبندیان در "ناگهان..." بر خلاف آثار دیگرش، ایده مرگ را به کناری می‌نهد و اگرچه در پایان فریدون کشته می‌شود، اما در عین حال مرگ تم اصلی نمایش نیست. تم اصلی نمایش ایده گناه جمعی و شرم است. در روز عاشورا همسایگان، معلم ساکت و مرموز همسایه را می‌کشند. مرگ فریدون در این روز او را درون مدار تاریخ قرار می‌دهد. او به نماد مظلومیت بدل می‌شود، اما نمادپردازی نعلبندیان نیز به خودش رفته است. مظلومیت فریدون از یک سو با مظلومیت امام حسین تناظر دارد و از سوی دیگر مظلومیت فردی او است. مظلومیت فردی او اما شرح و بسطی گستاخانه دارد و از همین رو آمیزش غربت او با غربت امام حسین، اگرچه تمی مذهبی، اما سخت هنجارشکنانه و جسورانه است. ایده گناه جمعی به این ایده جسورانه مدد می‌رساند، گویی بخواهد بگوید، مظلوم همان مظلوم است و مردم (بازیگران و تماشاگران) هم همان مردمند. ایروینگ واردل نویسنده مجله تایمز لندن که شاهد اجرای این نمایش در باغ دلگشا بود، توصیف غریبی از پایان این نمایش و برداشته شدن مرز میان نمایش و زندگی‌ها کرده است: «تصویر گناه دسته جمعی که در "ناگهان..." می‌نمایاند، چیزی است که فراموش نخواهد کرد. تاثیر آن بربینندگان نیز کوبندگی ای کم‌تر از آن نداشت. متضاد با آغاز محترمانه ساکت نمایش، که در آن هرگاه پای کسی تابوی محدودهٔ صحنه را لمس می‌کرد، زبان‌های اعتراض گشوده می‌شدند. پایان آن حالت بی حرمت کننده‌ای داشت. تماشاگران در حالی که به هم تنه می‌زدند، و صداهاشان را بالاتر و بالاتر می‌بردند، به حیاط هجوم آوردند و حتا مرده زنده به گور را در شتابشان برای بیرون رفتن، زیر پا گذاشتند. این ادامه نمایش در دنیای خارج بود. تداوم مستقیم گناه پنهان شده و قاتلان پراکنده. آوانسیان خودش گفت که از این پاسخ تماشاگران متعجب است، اما در آن هنگام این کار، یکسره به طور ترسناکی منطقی می‌نمود».

موخره

در این جا فرصت پرداختن بر جزئیات تک تک آثار او، به ویژه دو نمایش با اهمیت "ناگهان..." و "...مهر و مرگ" نیست. به چند نمایش او نپرداخته‌ایم. از میان آثار او "یوف" اصلاً خوانده نشده و در دسترس نیست؛ "اگر فاوست..." نمایش به شدت ضعیفی است که در روند آثار او جای قابل توجهی ندارد و به نظر می‌رسد که بیشتر در پیوند با مجموعه داستان او "ص.ص.م..." باشد. "داود و اوریا" نیز صورت بندی نمایشی قصه مذهبی داود در کتاب مقدس است، اما جز همین صورت بندی از آن فراتر نمی‌رود و دغدغه‌های فرم گرایانه‌ای هم در آن به چشم نمی‌خورد. نمایش شاید تحت تاثیر ارگاست پیتر بروک نوشته شده باشد. مهین تجدد برای بخشی ارگاست تکه‌هایی از اوستا را صورت‌بندی نمایشی کرد و داود و اوریا نیز چنین حال و هوایی دارد. نگارنده نمی‌داند اجرای "ارگاست" و "داود و اوریا" که این آخری را شهرو خردمند کارگردانی کرده، چگونه بود. اما به اتکای متن هیچ درخششی را در این دو نمایش نمی‌توان یافت. شهرو خردمند چند سال پیش کوشید ارداویراف نامه را به نمایش درآورد، اگر نمایش "داود و اوریا" هم‌وزن تجربه ارداویراف نامه بوده باشد، می‌توان تصور کرد که به لحاظ اجرایی هم اثر قابل توجهی نبوده است. در این‌جا همچنین فرصت پژوهش بر تأثیر متقابل کارگاه نمایش و عباس نعلبندیان نیز وجود ندارد. کارگاه نمایش البته تأثیری قاطع بر نعلبندیان داشت، اما باید اذعان کرد خواننده‌ای که پس از چند دهه نمایش را می‌خواند، می‌تواند فارغ از آن تأثیرات مکالمه خود را بامتن برقرار کند. چنان پژوهشی البته لازم است، اما بیشتر به درد تاریخ تأتر می‌خورد، نه قرائت نعلبندیان.

چنان که در ابتدا گفتیم، این نوشتار را تنها باید در حکم معارفه‌ای دوباره با نعلبندیان به حساب آورد، که سخت مهجور مانده است و برای نگارنده به واقع مقدمه‌ای است بر پژوهشی مفصل‌تر درباره نعلبندیان که امیدوار است به زودی به دست چاپ دهد. نعلبندیان در دوران پختگی خود به انقلاب رسید و برای چنین واقعه‌ای آموخته نبود. "هراسا..."، "ناگهان..." و "...مهر و مرگ" خبر از اوج نمایشنامه نویس می‌داد. نعلبندیان در این سه نمایش از شلختگی‌های پیشین فرا می‌رود و به پختگی و ظرافت در بیان شخصی‌اش دست می‌یابد. بر این نکته نمی‌توان تأسف نخورد که او درست در جایی که می‌بایست تجاربش را به سامان برساند، برای همیشه از عرصه حیات اجتماعی کنار گذاشته شد. گویا در اواخر عمر، به همت فردوس کاویانی امکان مجددی برای کار یافته بود. اما او تنها چند روز پس از آغاز تمرینات، خود را کشت. و این آخرین پیچیدگی او بود. او حتماً دیده بود که از آن جسارت خلج و نوآوری داریوش فرهنگ و غوغاگری‌های صالح علا بر صحنه نمایش و تلویزیون و سینما حتی اندکی هم برجا نمانده است. گویی به فراست دریافته باشد که سخن گفتنی از آن نوع که او آن را آموخته بود چیزی نبود که بتوان با دلخوشی یک اجرا تاختاش زد. پس خوشا مرگ... ◆