فرایند نگارش نمایشنامه

سام اسمایلی
ترجمه صادق رشیدی

مقدمه

هر نویسنده‌ای می‌بایست نظام رشد و توسعه اثرش را از ایده بالقوه (Germinal Idea) تا نسخه تایپ شده کامل به انجام برساند. نمایشنامه‌نویسان جوان بعضاً از درک چنین فرایندی عاجز هستند. یا اینکه بعد از آغاز کردن‌های متداول دلسرد کننده نظامی معقول را می‌یابند. نویسندگان باتجربه همواره سعی می‌کنند که فرایند نوشتن خود را اصلاح کنند. این مقاله فعالیت خلاقانه‌ای را توصیف می‌کند که به هر نویسنده‌ای یاری می‌کند تا حرفه [نوشتن] خود را تکمیل کند. کارآمدی خلاق هدف این مقاله است. از بین چهارده مرحله موجود در این فرایند، دوازده مرحله نخست آن لازمه پیدایی یک نمایشنامه هستند. بخش عمده این فرایند برای دیگر نویسندگان ادبی نیز مفید است. طبعاً هر کسی باید این فرایند تعمیم یافته را به گونه‌ای که با فهم خودش همراه باشد مورد استفاده قرار دهد. به عنوان مثال بعضی از نویسندگان به جای ثبت و نوشتن هر چیز در فرایند کامل ترجیحاً بعضی از عوامل را در ذهن خویش نگه می‌دارند. و هستند بسیاری از نویسندگان، که از طریق فرایندی هرچند اندک، به نوشته جدید خود دست می‌یابند. در هر صورت

نمایشنامه‌نویس با غفلت از مراحلی که در اینجا شرح داده شده است، تنها می‌تواند نمایشنامه خود را در معرض خطر قرار دهد. لذا این فرایند ایده‌آل است و هر ایده‌آلی ضرورت محسوب می‌شود.

آغاز:

نمایشنامه‌نویسان باتجربه آگاه هستند که فرایند نگارش یک عامل قطعی و مهم، بر هر چیز دیگری که بعضاً غیرنویسندگان آن را عنصر پیش پا افتاده تلقی می‌کنند، مقدم است. اغلب یک نمایشنامه نه با یک ایده بلکه با یک احساس آغاز می‌شود. این احساس گونه‌ای اجبار خلاق (Creative Compulsion) توسعه‌یابنده به شمار می‌رود. نمایشنامه‌نویس مدتی را بدون اجبار زندگی می‌کند. ناگهان دریافت می‌کند که عمل نگارش هر روز بیشتر تبدیل به یک ضرورت می‌شود. زاویه دید او نسبت به زندگی عمیق‌تر می‌شود. حواس و دیدگاه او پویاتر می‌شود. او متوجه می‌شود که به زودی برای یک نمایشنامه ایده‌ای اولیه پیدا خواهد کرد. این اجبار خلاق مانند زمین حاصل‌خیزی است که برای بذرافشانی آماده است، قبل از آنکه به درستی ایده‌ای به ذهن نمایشنامه‌نویس خطور نماید، و بدین‌طریق او را به سمت کار بر روی یک نمایشنامه حرکت دهد، نمایشنامه‌نویس می‌بایست از ساحت درونی آماده باشد. لذا اولین مرحله در فرایند نوشتن نمایشنامه آمادگی درونی نماشنامه‌نویس است. یعنی نوعی اجبار خلاق توسعه یابنده. مرحله دوم فرایند عبارتست از ایده بالقوه. برخی از ایده‌های تخیلی که نمایشنامه‌نویس حرفه خود را به آنها اختصاص می‌دهد، همواره پایه و اساس تنظیم نمایشنامه را ایجاد می‌کند. آن را بالقوه می‌نامیم زیرا درون آن چیزی رشد و نمو یافته است. درعین حال قائم به‌ذات و حاوی یک نمایشنامه کامل است. هرچند نمایشنامه‌نویسی که درک و دریافت خوبی دارد از ایده‌های احتمالی فراوانی برای نوشتن سخن می‌گوید. اما یک ایده بالقوه واقعی، به شکل استثنایی به ذهنش خطور می‌کند. ایده‌هایی که اغلب به آثاری کامل تبدیل می‌شوند، حداقل دارای سه ویژگی هستند: یک ایده بالقوه مطلوب شدیداً علاقه آگاهانه نویسنده را تحت تملک خود دارد. بعد از آن می‌بایست ایده‌ای باشد که نویسنده قادر باشد ماه‌ها و سال‌ها با آن زندگی کند. در چنین ایده‌ای او باید بتواند امکان بالقوه نمایشنامه را احساس کند. هر چند او قادر به تشخیص امکان نمایشی نیست، مگر اینکه از اجزای نمایشنامه شناخت داشته باشد و ویژگی دیگر ایده بالقوه این است که نمایشنامه‌نویس می‌بایست

قابلیت هیجان سازی زندگی را در آن ببیند. به عبارتی می‌بایست حاوی امکان بالقوه اثری باشد که نه فقط زندگی او، بلکه زندگی شخصیت‌هایی که در نهایت بخشی از متن محسوب می‌شوند و زندگی تماشاگرانی را که سرانجام با آن ارتباط می‌یابند، عمق و شدت ببخشد. این ویژگی‌ها و بازشناسی خود ایده، بر گسترش زاویه دید نویسنده و بر شدت اجبار خلاق او وابسته است.

ایده بالقوه حقیقی، ایده‌ای یگانه خواهد بود. اگر با ایده‌های دیگر تفاوتی ندارد، درهرحال نمایشنامه‌نویس آن را نادیده می‌گیرد و ایده‌های بالقوه به لحاظ ویژگی، نوع و تکرار، بسیار متنوع هستند.

اینکه چه هنگامی یک ایده بالقوه امکان نمود پیدا می‌کند، به طور واضح غیرقابل پیش‌بینی است و منبع یک ایده ویژه نیز همین طور است. در لحظه نمود، ممکن است ایده‌ای بلافاصله تبلور پیدا کند؛ یا ممکن است تنها با نگاه به گذشته قابل شناسایی باشد. احتمالا آن هنگام که نویسنده به خواب می‌رود نمود نخواهد یافت. نویسنده می‌بایست از این نگرش [افسانه] عامیانه پرهیز کند که بهترین ایده‌ها در لحظه‌ای که خواب آغاز می‌شود، به طور غافلگیر کننده‌ای پیدا می‌شوند. نویسندگان اندکی از رختخواب بیرون جهیده‌اند تا با سرعت در دفتر یادداشت خود ایده‌هایی را ثبت کنند.

بهترین منابع ایده‌ها کدامند؟ هر نویسنده‌ای یاد می‌گیرد که به چیزی که در گذشته ثمربخش بوده نگاه کند. نمایشنامه‌نویس می‌تواند آگاهانه به جست‌وجوی ایده‌های بالقوه بپردازد. و با موفقیت آنها را پیدا کند. هرچند اغلب در مدت زمان قابل پیش‌بینی صورت نمی‌گیرد. منابع عمده [اصلی] عبارتند از: تجربه زمان حال (Present experience)، گفت‌وگو (conversation)، خواندن (reading)، یادآوری (memory)، و تخیل (imagination).

هر نویسنده‌ای ایده‌های زیادی به همراه دارد، برخی ذهنی و برخی هم مکتوب. بسیاری از نویسندگان ایده‌هایی را که به صورت تصورات کلی (notions) است را نمی‌نویسند. گاهی نویسنده‌ای خود را مجبور می‌کند، ایده بالقوه بسط یافته کاملی را در ذهن خود نگه دارد، زیرا تمایل دارد تا آن ایده بدون تغییر باقی بماند، به صورتی که تخیلش بتواند به آن قوام ببخشد. اما ایده‌های بسیار مطلوب را همیشه باید به ثبت رساند. آنها به راحتی از حافظه فرار می‌کنند. با وجود اینکه برخی از نویسندگان به فعالیت نیمه خودآگاه (subconscious) اعتقاد دارند، اما نویسنده نمی‌تواند حقیقتاً روی یک ایده کار کند، مگر اینکه روی کاغذ به ثبت رسیده باشد.

گردآوری ایده‌های مکتوب اگرچه به نظر بی‌ربط باشند، می‌تواند به ایجاد یک سناریوی خام (Rough scenario) منتج شود.

از میان بهترین ایده‌های بالقوه، نویسنده ایده اصلی را کشف و آن را برای مدت‌ها در ذهن خود نگه می‌دارد و سپس آن را به شکلی کوتاه می‌نویسد. با ثبت عینی ایده، نویسنده آن را می‌کارد. [مثل کاشتن نهال] نمایشنامه به طور کامل به جریان می‌افتد و از این لحظه به بعد نویسنده نکته‌هایی را به نمایشنامه اضافه و به رشد و نمو آن کمک می‌کند. ممکن است ایده بالقوه در حقیقت یک یا دو جمله بیشتر نباشد، اما پیش از آنکه نویسنده قادر باشد به آن شکل ببخشد، باید از منظر کمی افزایش یابد. این مسأله حائز اهمیت است که یک ایده را تا جایی که ممکن است سیال نگه داریم و به ویژه آن را برای هیچ شنونده‌ای تعریف نکنیم، و مهم‌ترین نکته، یک ایده بالقوه تا وقتی که به رشته تحریر درنیامده است، امکان تحقق نخواهد یافت.

از منظر نوع، ایده‌های بالقوه شش شکل به خود می‌گیرند. برای بسیاری از نمایشنامه‌نویسان هر کدام از آنها به صورت نسبی از تکرار منظمی برخوردار می‌شود. اما مسائلی که در اینجا توضیح داده شده‌اند، نسبت به حیطه یا وسعت بازشناسی، خیلی مهم نیستند. اولین نوع ایده بالقوه، شخص (personal) یا شخصیت (character) است، زیرا کنش انسان به درون نمایشنامه شکل می‌دهد و با توجه به اینکه رفتار انسان جذاب است، طبعاً نمایشنامه‌نویسان از مردم در حکم آغاز کنندگان بدیهی یک نمایشنامه استفاده می‌کنند. احتمالا هر شخصی قادر است ماده نوع خاصی از نمایشنامه را تهیه کند. اما نمایشنامه‌نویس می‌بایست یاد بگیرد که اشخاصی را آگاهانه، گزینش کند که بیش از همه علائق او را به خود جلب می‌کنند و بیش از همه با نوع نمایشنامه‌ای که می‌خواهد بنویسد هماهنگ باشند. هرچند معمولاً افراد غیرمتعارف توجه را به سوی خود جلب می‌کنند، اما اغلب، اشخاص آشناتر یا کاراکترهای تخیلی (Imagined Character) ایده‌های بالقوه بیشتری ایجاد می‌کنند. نوشتن بررسی‌های نویسنده درباره شخصیت و رفتار او، نه تنها به نویسنده اجازه و امکان سعی و تلاش در حرفه‌اش را می‌دهد، بلکه در طبقه‌بندی پتانسیل [قابلیت] مواد نیز او را یاری می‌دهد. احتمالا کسانی را که نمایشنامه‌نویس آنها را بسیار خوب به خاطر می‌آورد، وی را به سرعت به سمت نمود یافتن یک شخصیت به عنوان ایده بالقوه پیش می‌برند.

دومین نوع و تکرار شونده‌ترین ایده بالقوه، مکان (Place) است. هر نوع کنش انسانی در نوعی مکان که قابلیت پیش‌بینی دارد، احتمال تحقق می‌یابد. مکان‌های متفاوت افراد متفاوتی را به سمت خود می کشاند. آنچه که در پادگان زندانی‌ها اتفاق می‌افتد، به شکل عادی همان اموری که در یک جنگل عجیب و غریب اتفاق می‌افتد، نیست. و کسانی که در پادگان آوارگان (hobo jungle) مستقر می‌شوند، اغلب همان کسانی نیستند که سوار بر قایق‌های تفریحی و شخصی هستند. از طرفی، مکان در ارتباط با محیط است. برای نمایشنامه‌نویس مکان فضای محدود و همراه با ویژگی‌های واضح مادی است. محیط اشاره به دنیای گسترده‌ای دارد که هر مکان خاص را در بر می‌گیرد. هنگامی که نویسنده مکان و محیط را به‌طور هم‌زمان مورد عنایت خود قرار می‌دهد، مکان معمولاً ایجادکننده ایده بالقوه می‌شود، اما محیط خیلی کم. همچنین مفهوم مکان، از مکان وقوع (setting) مفیدتر است. مکان رخدادها به صحنه‌ای که دارای منظره است، اشاره می‌کند. نمایشنامه‌نویس می‌بایست در هنگامی که مشغول بسط ایده بالقوه است، از نگرانی در مواجهه با ملاحظات اجرایی و صحنه‌ای بپرهیزد. محل‌هایی که اشخاص حرفه‌ای و مستبدی را به صورت یکسان جلب می‌کند، قدیمی و پیش پا افتاده است. اهمیتی ندارد که مکان تا چه حد منحصر به فرد و یا کنش پنهان تا چه حد تکان‌دهنده است. درهرحال، مکان‌های این چنینی به اصالت و تاثیرگذاری نمایشنامه آسیب می‌رساند: مغازه‌ها از هر نوع، اتاق نشیمن، آشپزخانه، دادگاه، رستوران‌های کوچک، آپارتمان‌های گرینویچ ویلج (Greenwic Willage)، اتاق خواب مرد مجرد، سریر پادشاهی، دادستانی، ورودی سرپوشیده. هنگامی که نمایشنامه‌نویسی می‌خواهد ایده‌ای را در باب مکان پیدا کند، می‌تواند از خودش بپرسد: اموری از این نوع که من قصد دارم بنویسم در کجا رخ می‌دهد؟ این امور در چه نوع مکانی اتفاق می‌افتند؟ با توجه به اینکه مکان نیرویی محرک به فعالیت می‌بخشد و از آنجا که با حال و هوا (mood) در ارتباط است، نویسندگان می‌توانند از مکان برای ایجاد ایده‌های بالقوه استفاده کنند.

حوادث (incidents) هم ایجاد کننده ایده‌های بالقوه هستند. یک حادثه، تغییری پر شتاب در شرایط یک یا چند نفر است و اغلب با رخدادها و اعمال فعال یا غیرفعال همراه است. کسی برای دیگران کاری انجام می‌دهد. یا چیزی برای او رخ می‌دهد، اگرچه حوادث ممکن است لطیف یا

توأم با خشونت باشند، اما، بالنده‌ترین حوادث اغلب پایان فاجعه‌آمیزی (catastrophic) دارند. به عبارتی لازمه تغییر، وجود شرایطی کاملا متضاد است. به طور مثال، نمونه‌های زیر از نمایشنامه‌های مدرن انتخاب شده‌اند: فروشنده پیری که همیشه در سفر است، خودکشی می‌کند. انسانی تبدیل به یک کرگدن می‌شود. زنی، مردی را که در وان حمام نشسته است، با چاقو می‌کشد. نمونه‌های تصادفی که از روزنامه‌ها گرفته شده است، قابل دسترس بودن موارد را نشان می‌دهد. جوان سیاه‌پوستی، خواربار فروشی خلوتی را که صاحب آن، والدین او را تحقیر کرده بود، به آتش کشید. سرباز چترباز تسلیم اولیای امور شد و سپس تیری به شکم خود شلیک کرد. اولین نوزاد پنج هفته‌ای زوج پنجاه ساله درگذشت. پسر جوانی تلاش بی‌ثمری انجام داد تا اجازه ندهد نامزدش، بینی خود را برای نصب جواهر هندی سوراخ کند. در زندگی هر فردی رویدادهای مناسبی برای نمایشنامه وجود دارد. همچنین حوادث پیوسته در داستان نمایشنامه حضور دارند. درحقیقت، می‌توان داستان (story) را به شکل ساده، تحت عنوان توالی حوادث تعریف کرد.

نوع دیگری از ایده بالقوه که مکررا کاربرد دارد، اندیشه مفهومی (conceptual thought) است، اگر یک نویسنده جوهره امور را متصور شود یا اگر با مطالعه فلسفه از دریافت یا کشف مسائل کلی لذت ببرد، بنابراین، احتمالا اندیشه و افکار موجب تهییج او می‌شوند. بهره‌گیری از تفکر تامل برانگیز به عنوان نقطه شروع یک نمایشنامه، به ضرورت به این معنا نیست که نمایشنامه نوشته شده می‌بایست تعلیمی (didactic) باشد. لزومی ندارد که پیش فرض (thesis) آغازین تمام ساختار را در خدمت خود بگیرد. اما می‌تواند دیگر عناصر، مانند طرح و شخصیت را، نشان دهد. اما نویسنده، می‌بایست مواظب باشد و از اندیشه‌هایی که مدام توسط دیگران به کار گرفته شده و یا از اندیشه‌هایی که آنها را به طور کامل درک نمی‌کند، دوری کند. به طور مثال، ممکن است برخی از نمایشنامه‌نویسان ایده بالقوه‌ای را که در تفکرات «کی یر که گورد» (Kierkegaurd) درباره مفید بودن و فلاکت همزمان ناامیدی، یا در تفکرات نیچه (Nietzche) درباره ضروری بودن خنده برای انسان‌های خوب، پیدا کنند. بعضی اوقات نگارش اندیشه‌های مفهومی به صورت جملات پر معنا [قصار]، می‌تواند هم به ایده‌های آغازین و نیز به مواد تفکرآمیز برای ایده‌های بالقوه بعدی منجر شود.

پنجمین ایده بالقوه، موقعیت (situation) نام دارد. موقعیت را می‌توان به عنوان مجموعه‌ای

از روابط بین مردم و پیرامونشان تعریف کرد. روابطی که بعضاً باعث برانگیخته شدن نویسندگان می‌شود، عبارت است از برخوردهای عاطفی سلسله‌وار. اشخاص متضاد، ساخت و ساز موقعیت‌های رنگارنگ را امکان‌پذیر می‌نمایند. نمایشنامه در انتظار گودوی ساموئل بکت بر پایه یک موقعیت جذاب استوار است. در نمایشنامه خروج ممنوع، اثر ژان پل سارتر، برخوردهای به هم پیوسته و فردیت‌های متضاد، باعث شکل‌گیری یک موقعیت نمایشی می‌شود. مثلث جاودانه عشق و سرکشی جوان در مقابل والدین خود، دو موقعیت نوعی و بسیار مستعمل هستند. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان هستند که از موقعیت در حکم ایده بالقوه بهره می‌برند.

آخرین و ششمین نوع از ایده بالقوه که به کرات برای نویسندگان اتفاق می‌افتد، درواقع حوزه اطلاعاتی (Informational area) است. نویسنده می‌تواند تصمیم بگیرد که نمایشنامه‌ای به رشته تحریر درآورد که با بولینگ، پنتیوس پیلاط (Pontius Pilate) ، مؤسسات مطالعه روانی، آشوب‌های تابستانی در یک شهر آمریکایی، کاملوت (Camelot) ، انجمن اولیا و مربیان، گروه‌های مهرورزانه - بشردوستانه (in a love)، با ابزار غواصی داخل آب رفتن، گاو بازی و یا... همراه باشد. تصمیم گرفتن درباره مواد اطلاعاتی، یک ایده بالقوه محسوب می‌شود. و سپس روند تحقیق و جست‌وجو به دنبال می‌آید، برای آغاز یک نمایشنامه، این روش بسیار خوبی است. نمایشنامه‌نویسان آمریکایی که از ذخیره مواد قابل دسترس بهره می‌برند، بسیار معدود هستند.

از ایده بالقوه به هر اندازه و از هر نوع آنکه استفاده شود، نویسنده را به سعی و تلاش وا می‌دارد. نویسنده در به دست آوردن چنین ایده‌ای بر الهام تخیلی و انتخاب عقلانی (intellectual selectivity) تکیه می‌کند. ایده بالقوه به شکل عادی مفهوم فراگیر [جامع] از یک نمایشنامه نیست. اما ایده اولیه، به تمام نمایشنامه‌ای که از دل آن بیرون می‌آید، رنگ می‌دهد. و آن را به تمرکز روی شخصیت، داستان یا فکر مجبور می‌کند. و مهم‌تر اینکه، ایده بالقوه به اجبار خلاق نمایشنامه‌نویس واقعیت [پویایی] می‌بخشد. نمایشنامه‌نویس پیش از آنکه فرایند نگارش نمایشنامه را دنبال کند، می‌بایست ایده‌ای بالقوه داشته باشد.

سومین مرحله در فرایند نگارش، گردآوری (the collection) است. این مرحله به اندازه ایده بالقوه آن قدر هم، استثنایی به شمار نمی‌آید. این مرحله که دربرگیرنده دوره‌ای کارآمد [فعال] است، درواقع

گسترش و توسعه ایده بالقوه است. هرچند این مرحله وقتی می‌تواند فعلیت پیدا کند که نمایشنامه‌نویس فهرست طبقه‌بندی شده عواملی را که یاد گرفته است، مورد بررسی قرار می‌دهد. اما گردآوری به هر نوع یادداشت ناپخته یا خامی هم اشاره دارد. هر یادداشت باید به ایده بالقوه چیزی اضافه نماید. حتی اگر برخی از یادداشت‌ها ارتباط روشنی با آن نداشته باشند، نمایشنامه‌نویس همان‌طور که انبوهی از یادداشت‌های مفید را فراهم می‌کند، به ایده‌های دیگر هم که دارد توجه می‌کند و آنها را با تصور بنیادین خود ادغام می‌کند. اغلب در ابتدای امر عنوان کارآمدی نمود پیدا می‌کند. شخصیت‌های دیگر پدیدار می‌شوند. نویسنده درباره مرکز تمرکز، تضاد و تازگی یا ابتکار اثرش، یادداشت‌هایی را می‌نویسد. او قاعده‌های لازم را برای نوع تجربه نمایشی که قصد دارد ایجاد کند، بررسی کرده و محدودیت‌های آن را آزمایش می‌کند. در چنین زمانی، معمولاً نویسنده تمایل دارد تا درباره اثرش با دیگران صحبت کند؛ زیرا شور و شوق او رو به فزونی است. اما بسیاری از نویسندگان درمی‌یابند که صحبت کردن درباره اثری که هنوز به شکل کامل صورت‌بندی نشده است، باعث تخریب می‌شود. علت آن روشن است. به طور منطقی، اگر نیروی تخیل و هیجان در گفت‌وگوها تحلیل رود، دیگر به دشواری می‌تواند در جریان نگارش دوباره ظاهر شود.

یک گردآوری نمونه، شامل مواردی از این قبیل است: دسته‌بندی شخصیت‌های بالقوه همراه با ویژگی آنها، توصیف زمان و مکان، نقشه روابط به صورت موجز، انبوهی از یادداشت‌های گوناگون، و اظهاراتی درباب سازماندهی شکل نمایشنامه.

گردآوری همواره نیازمند تخیل و اغلب مستلزم تحقیق و جست‌وجو است. نویسنده می‌بایست با انضباط خاصی پشت میز کارش بنشیند و درباره مواد نمایشنامه خودش رویاپردازی کند و برای به دست آوردن آنها تلاش کند. هرچیزی می‌تواند شامل گردآوری شود: موقعیت‌ها، حوادث، کشمکش‌ها، شخصیت‌ها، اندیشه‌ها و قطعات کوتاهی از دیالوگ‌ها. مخاطب خیلی از یادداشت‌هایی که نمایشنامه‌نویس فراهم می‌سازد، خودش است. بعضی از نویسندگان برای این مرحله دفتر یادداشت روزانه‌ای (journal) دارند که به جای گردآوری، یادداشت مورد استفاده قرار می‌گیرد. با توجه به موضوع و نوع نمایشنامه، امکان ضرورت تحقیق هم وجود دارد. نمایشنامه‌های تاریخی به تحقیق نیاز دارند و همچنین بسیاری از نمایشنامه‌هایی که مربوط به عصر ما هستند. امکان دارد نویسنده به بررسی محل،

انواع مردم و حوزه‌های موضوع نیاز داشته باشد. مواد گردآوری چه از طریق تحقیق و جست‌وجوی رسمی یا تخیل نشأت گرفته باشد، در هر حال می‌بایست در جایی به ثبت برسند. انباشتن و گردآوری مواد به دلیل حجم زیاد آنها در ذهن امکان‌پذیر نیست. ایده‌ها تا زمانی که نوشته نشوند، درحالت انتزاعی باقی می‌مانند. نمایشنامه‌نویس می‌بایست تا جایی که امکان دارد، به سرعت مجموعه گردآوری‌های خود را روی کاغذ ثبت کند تا مفید فایده واقع شوند.

متن

نوشته‌های درام‌نویسان کارکشته، دارای شکل‌ها و اندازه‌های گوناگونی است. مرحله چهارم، در فرایند نمایشنامه‌نویسی ساخت‌وساز [متن] خام (Rough Scenario) است. این مسئله‌ای فراتر از گردآوری یادداشت‌های بالقوه مفید است. با عنایت به اینکه گردآوری دربرگیرنده انبوهی از نوشته‌های پرشتاب است: متن خام اولین مرحله سازماندهی به مواد است. نمایشنامه‌نویس در گردآوری بر مواد توجه می‌کند. در متن خام او به کشمکش با شکل می‌پردازد. متن خام نباید و نمی‌تواند مانند متن نهایی شکل کاملی به خود بگیرد. اما باید دربردارنده بخش عمده مواد، دست کم در ابعاد کوچک باشد. متن خام می‌بایست تضمین کننده قسمت‌هایی باشد که با تمامی اجزای کیفی نمایشنامه مواجه است. مواد- ایده‌ها، حوادث، شخصیت‌ها- پدیدار شدن ناقص خود را حفظ می‌کنند. اما توسط این مرحله، نمایشنامه‌نویس، آنها را در قالبی باثبات‌تر مرتب می‌کند. مواد زیر دربردارنده حداقل عناصر یک متن خام است:

متن خام:

۱) عنوان موثر (working title)

۲) کنش (action) : توصیف گزاره‌ای که مشخص می‌سازد شخصیت‌ها، در حکم یک گروه چه اعمالی انجام می‌دهند. که معمولاً به صورت فعل مصدر (infinitive verb) و توصیف‌کننده (modifiers)، بیان می‌شوند. و همچنین تشریح این نکته که چه کسی تغییر می‌یابد و شخصیت‌ها چگونه تغییر پیدا می‌کنند.

۳) شکل (form) : تفکیک [شناخت] سازمان جامع نمایشنامه- تراژدی، کمدی، ملودرام- و اینکه کنش نمایشنامه چگونه با ویژگی‌های عاطفی مطلوب ارتباط می‌یابد.

۴) شرایط (circumstances) : زمان و مکان کنش، همراه با شرایط معین دیگر.

۵) موضوع (subject) : مشخص کردن حوزه اطلاعاتی.

۶) شخصیت‌ها (characters) : فهرستی از توصیفات کلی [تأثری] (impressionistic description)، تعیین شخصیت اصلی، و یادآوری روابط.

۷) کشمکش (conflict) : تشریح اینکه چه اشخاص یا نیروهایی درحال نزاع هستند. مشخص کردن موانعی که بر سر راه شخصیت‌های اصلی یا محوری است یا توصیف عوامل اخلاق‌گرا [برهم زن] در موقعیت و همچنین پایه و اساس کشمکش نمایشی شرح داده می‌شود.

۸) داستان (story) : حداقل فهرستی از توالی حوادث، اما بهتر است که خلاصه جزء به جزء از کل داستان شرح داده شود. و همچنین یادداشت‌هایی بر این اساس که نمایشنامه چگونه شروع می‌شود و پایان می‌یابد.

۹) فکر (thought) : بحث درباره معنا، توصیف زاویه دید، فهرستی از فکرهای کلیدی برای کل نمایشنامه و شاید هم برای هر شخصیت مهم.

۱۰) دیالوگ (dialogue) : سخنانی پیرامون سبک و دیالوگ‌ها (گفت‌وگوها) و طریقه نگارش (تألیف) آنها.

۱۱) جدول زمانی (schedule) : طرح کلی زمان‌بندی برای نوشتن و تکمیل نمایشنامه.

چنین متن خامی را کم وبیش نمی‌توان به صورت ذهنی ایجاد و حفظ کرد. اگر به رشته تحریر درنیاید، احتمالا هرگز به تحقق نمی‌پیوندد. متن خام به نویسنده این امکان را می‌دهد تا به مواد نمایشنامه‌اش عینیت مادی بدهد و ذهن او را برای اثر خلاقانه بعدی آماده نگه دارد.

متن در این معنا، یعنی طرز عملکرد کامل و شکل گرفته نمایشنامه. مرحله پنجم فرایند نگارش، ترکیب و تنظیم (compositional) است. ترکیب و تصنیف نمایشنامه بدون طی کردن مراحل قبلی امکان‌پذیر نخواهد بود. لذا آن عامل قطعی در نوشتن دیالوگ‌ها است. دوباره تاکید می‌کنیم که نویسنده نباید انتظار داشته باشد که بدون ثبت متن روی کاغذ این مرحله را به خوبی طی کند. ضرورتی ندارد که نمایشنامه همه آنچه را که در نمایشنامه خام گفته شده است، باز گویی نماید. با این حال می‌بایست حداقل دربردارنده مواد مهم زیر باشد:

۱) عنوان

۲) شرایط: گزاره‌هایی به نثر از زمان و مکان، همان طوری که قرار است در متن نمایان شود.
۳) شخصیت‌ها: توصیف هر شخصیت اصلی و فرعی با تشریح مناسب جزئیات، بهره‌گیری از شکل اجمالی که دربرگیرنده شش ویژگی هرشخصیت باشد.
۴) روایت (narrative) : تعریف منثور و صحنه به صحنه نمایشنامه با تمرکز بر طرح داستان، کوتاه، اما شامل تمامی اجزای ضروری باشد.
۵) خلاصه موثر: خلاصه‌ای همراه با جزئیات و ضربان به ضربان [ریتم] از نمایشنامه.
در صورت امکان، عنوان دیگر نه اشاره‌ای مفید [موثر] ، بلکه می‌بایست عنوانی نهایی و تکمیل شده باشد و توصیف زمان و مکان باید از نمایشنامه خام پیراسته‌تر باشد و احتمالا کوتاه‌تر و قطعا باید دوباره نوشته شود. اگر نمایشنامه بلند است و بیشتر از یک رخدادگاه دارد، این تشریحات می‌بایست به توصیف هر مکان بپردازد. بررسی شخصیت در سناریو باید گسترش شخصیت‌های موجود در نمایشنامه خام باشد. شخصیت‌ها باید تکامل یافته‌تر باشند و شخصیت‌های مهم باید از ویژگی‌های متعددی برخوردار شوند. احتمال افزودن شخصیت‌های فرعی دیگر به نمایشنامه، درطول تهیه و تنظیم (پیش‌نویسی) (drafting) وجود دارد. اما اضافاتی این گونه، احتمالا به فشردگی مجموعه اثر لطمه می‌زند.
نقل منثور از داستان و از قسمت‌های کشمکش‌هایی که در متن خام موجود است، ناشی می‌شود. و در نمایشنامه، هر صحنه فرانسوی (French scene) ، شامل یک پاراگراف است. صحنه فرانسوی قسمتی از دیالوگ است که با ورود یا خروج یک شخصیت اصلی، علامت‌گذاری می‌شود. برای تهیه و تنظیم این روایت (نقل) صحنه‌به صحنه، نمایشنامه‌نویس ابتدا فهرست خامی از صحنه را فراهم می‌کند، سپس توضیح کوتاهی برای هر کدام می‌نویسد، روایت پایانی از سازوکار گسترده اولیه نشأت می‌گیرد و بر مبنای دقتی که نمایشنامه‌نویس به خرج می‌دهد تا شیوه عملکرد داستان را در متن خام بنویسد، استوار است. خلاصه ضربان‌به‌ضربان، می‌بایست به طور کامل طولانی و مملو از جزئیات باشد. یک ضربان گفت‌وگو شبیه یک پاراگراف در نوشته منثور است. مهم‌ترین بخش چکیده، همین خلاصه ضربان‌ها است و نیازمند کار اصلی ساختاری در تهیه و تنظیم نمایشنامه است. و حتی مهم‌تر از ایده بالقوه و نوشتن دیالوگ است. برای این مسئله، نمایشنامه‌نویس باید، همه مهارت و

خلاقیت خود را به کار گیرد. جزئیاتی که نمایشنامه‌نویس وارد سناریو می‌کند- البته با نوشتن آنها روی کاغذ- هر چه قدر بیشتر باشد، اقبال پیدایش خوب یک نمایشنامه بیشتر است.

باوجود اینکه متن بیشتر از پنج قسمت نیست، اما کاملا طولانی است. نمایشنامه نه به خاطر طولانی بودن آن، بلکه به خاطر کار پرمشقت تهیه و تنظیم، نیازمند نظم است. نویسنده‌ای که از سناریو امتناع می‌کند یا آن را عجولانه به سر می‌رساند، تنها سستی و نادانی خود را بروز می‌دهد. بدون متن، نمایشنامه احتمالا فقط دیالوگ خواهد بود و دیگر هیچ. اما گفت‌وگو نمایشنامه نیست. علی رغم به دست آوردن متن، گفت‌وگوها [دیالوگ‌ها] به طریقه‌ای روشن و با نشاط از ذهن نمایشنامه‌نویس به سمت دنیای متن سوق می‌یابند. متن، نویسنده را از تجدیدنظرها، روی متن، که ماه‌ها طول می‌کشد، نجات می‌دهد. اگر نخستین پیش‌نویس بدون چرک‌نویس اولیه نوشته شود، تنها در حکم نمایشنامه‌ای مبهم و نامعلوم درقالب دیالوگ ایجاد می‌شود. و اغلب به بازنویسی کاملی نیاز دارد. نگارش [تألیف] نمایشی نیازمند صرفه‌جویی است و نیازمند اینکه هر قطعه از نمایشنامه فشرده و چند منظوره باشد. این نگارش تنها ازطریق نوع طرح‌ریزی که لازمه متن است، امکان تحقق می‌یابد.

مراحل قبل از پیش‌نویسی- ایده بالقوه، گردآوری، متن خام و نمایشنامه- اغلب قبل از پیش نویسی گفت‌وگو مستلزم وقت است. اگر متن کافی و مناسب باشد این نکته نیز پیوسته درست خواهد بود. هر یک از موارد قبل از پیش‌نویسی معمولاً نیازمند بیش از یک شکل [نوع] هستند. دوره یکی کردن آنها، زمان تأمل و تفکر نمایشنامه‌نویس است. درطول این مدت، او امکانات هر مورد ماده‌ای را که در نمایشنامه به کار برده و نیز قابلیت‌های قواعد ساختاری را که در نمایشنامه قابل اجراست، مورد ارزیابی قرار می‌دهد. او باید منتظر آغازها، تغییرات و رشد و نموهای نادرست باشد. نویسنده در فرایند تهیه و تنظیم مرحله قبل از پیش‌نویسی، نیازمند شکیبایی، تحمل، و نظم به عنوان همکاران خلاقیت است. نمایشنامه‌نویس، برای نوشتن نمایشنامه، می‌بایست ایده بالقوه را پیدا کند؛ مواد نیازمند خود را گردآوری نماید، عناصر سناریوی خام را جمع‌آوری و به آنها شکل و شمایل بدهد و سناریوی نهایی را تنظیم کند. تنها در این هنگام است که او آماده نگارش دیالوگ‌ها است. در طول این مراحل، نمایشنامه‌نویس بیشتر از اینکه به نوشتن نمایشنامه فکر کند، باید در سازوکار و چگونگی ایجاد نمایشنامه تأمل به خرج دهد.

پیش‌نویسی و بازنگری (revisions) :

پیش‌نویسی درحکم قسمتی از فرایند نوشتن، دربرگیرنده سه مرحله ویژه است: پیش‌نویسی اولیه، بازنگری و پیش‌نویسی پایانی. نویسنده باید قابلیت‌های هر سه مرحله را بشناسد. اما می‌بایست نخستین پیش‌نویس و پیش‌نویس‌های بعدی را طوری به نگارش دربیاورد که آخرین پیش‌نویس خواهد بود. اگر نویسنده درحین نوشتن برای اصلاح اشتباهات بیش از حد لازم بر بازنگری بعدی تأکید کند، نتیجه کار او فاقد ارزش خواهد بود. یا اگر بیش از حد بر اصلاحات بعدی واقف باشد، احتمالا دلزده خواهد شد. اما اگر او روی هر پیش‌نویس تمرکز کامل داشته باشد، هر پیش‌نویس ویژه و زیبایی را ایجاد می‌کند که پیوسته در متن ماندگار خواهد بود.

پس، ششمین مرحله در فرایند نگارش، پیش‌نویس اولیه است. این مرحله در فرایند نگارش ناخوشایندترین گام است. چگونه است که حرف‌هایی مانند: «نمایشنامه نوشته نمی‌شود، بلکه بازنویسی می‌شود.» یا ادعاهایی از این قبیل در ذهن [برخی] نویسندگان جای گرفته است؟ البته این نقل مشهور، حقیقی را در دل خود دارد. اما هنگامی که بگوییم نخستین پیش‌نویس، کم‌وبیش مهم‌ترین پیش‌نویس است؛ آن پیش‌نویس، یگانه پیش‌نویس است. حتی نویسندگان، خودشان هم این واقعیت را فراموش کرده‌اند یا در درک آن کوتاهی می‌کنند. اگر نخستین پیش‌نویس ناچیز [فقیر] باشد، این به معنای آن است که متن اولیه بد فهمیده شده یا اینکه نویسنده در هنگام پیش‌نویسی به طور کامل متمرکز نبوده است. به هر اندازه که معالجه یا بازنویسی انجام شود، قادر نخواهد بود که نخستین پیش‌نویسی را که به خوبی نوشته نشده است بهبود ببخشد. تنها یک پیش‌نویس کامل می‌تواند معجزه نماید.

پیش‌نویس نمایشنامه یعنی: جمله‌سازی کامل متن اولیه به سوی دیالوگ، دستور صحنه‌ها، و دیگر توضیحات لازم. بازنویسی و پیراسته کردن دیالوگ‌های ایجاد شده نمی‌تواند پیش‌نویسی دیگری را به وجود آورد. پیش‌نویس دوم نمایشنامه، یعنی جمله‌سازی دوباره و کامل همه دست نوشته‌ها احتمالا با حفظ تعداد اندکی از دیالوگ‌ها. همه نویسندگان تمایل دارند که بازنگری را انجام بدهند. اما عجیب به نظر می‌آید که در هر گونه ادبی، تنها نویسندگان معدودی بیش از یک پیش می‌نویسند. نویسنده با آگاهی از اینکه شخصیت‌ها چه

عملی انجام خواهند داد و چه چیزی خواهند گفت و سپس با ارائه کلام واقعی [بالفعل] به آن اعمال و گفت‌وگوها پیش‌نویس نمایشنامه را می‌نویسد. خیلی از نمایشنامه‌نویسان متن ضربان به ضربان را در کنار کاغذهایی قرار می‌دهند که می‌خواهند پیش‌نویس را روی آنها بنویسند. آنها یک ضربان متن اولیه را مطالعه می‌کنند، و سپس آن را تبدیل به دیالوگ می‌کنند و می‌نویسند. نمایشنامه‌نویس نباید اجازه دهد تا دیالوگ‌ها از آنچه که سناریو روشن می‌سازد، فاصله بگیرند. اما باید در ارائه واقعیت کلامی به کنش طراحی شده، آزاد و خیال‌پرداز باشد. بسیاری از نویسندگان که تمامی اثر را طراحی کرده‌اند و سپس با اطمینان به تهیه و تنظیم آن می‌پردازند، اغلب از کشف کردن اینکه دیالوگ‌ها چه خوب نمود می‌یابند تعجب می‌کنند. آنها الهام را دراختیار خود می‌گیرند، زیرا الهام غالباً به معنی آمادگی نوشتن و آمادگی درونی است تا مسئله‌ای که بر حال و هوای اتفاقی نویسنده استوار است. نویسنده حرفه‌ای به ضرورت نویسنده‌ای که پول خوبی به دست می‌آورد، نیست، بلکه نویسنده‌ای است که قادر است الهام را تحت اختیار خود دربیاورد.

زمان مورد نیاز برای پیش‌نویسی یک نمایشنامه تک‌پرده‌ای به طور میانگین، یک تا سه هفته است. نمایشنامه بلندتر نیاز به سه تا نه هفته زمان دارد. اگر نویسنده در هر روز بتواند دو صفحه دیالوگ بنویسد، بنابراین عمل نوشتن خوب پیش می‌رود. روشن است که در این میانگین‌ها، در بسیاری موارد دارای استثنا هستند. اما برای نویسنده جوان، ایده‌ای درباره مقدار و اندازه نگارش به وجود می‌آورد.

اشخاص زیادی درباره اینکه کی و کجا می‌نویسند، صحبت کرده‌اند، اما هر نویسنده‌ای خودش [با توجه به شرایط فردی] باید به این نکته دست یابد که چگونه می‌تواند کار کند. به محض اینکه او امکان‌پذیرترین، و نه لزوماً بهترین، شرایط کاری خودش را پیدا کرد، بنابراین می‌بایست آن را آماده کند. مسئله مهم بعدی در نگارش توأم با انضباط، درواقع نظم و ترتیب است. خیلی از نویسندگان، اگر بخواهند، در هر موقع و هر مکانی می‌توانند بنویسند.

... آن هنگام که نمایشنامه تایپ شد، طول نمایشنامه مشخص می‌شود، اندازه و قطع متن تایپ شده، تا اندازه‌ای به این خاطر حائز اهمیت می‌شود که نویسنده با بهره‌گیری از آن می‌تواند، زمان تقریبی [تخمینی] اجرای آن را دریابد. لذا در ابتدای امر، استفاده از اندازه و قطع درخور

مناسب است. علاوه براین، برخی از نویسندگان با مشاهده طول نمایشنامه بازنویسی را مهم تلقی می‌کنند. حذف واژه‌ها ساده‌تر از افزودن آنهاست. فشرده بودن نمایشنامه کم و بیش از حذف منطقی و معقول نشأت می‌گیرد... سناریو به تمامی باید به اجرا در بیاید. و نیز، نمایشنامه‌نویس نه تنها ضربان داستان، بلکه می‌بایست ضربان شخصیت، حال و هوا و فکر را نیز ایجاد کند. برخی از غیرحرفه‌ای‌ها در این مورد قصور می‌کنند. در حین تبدیل متن اولیه به پیش‌نویس، نویسنده بعضاً انگیزه عبور از یک ضربان به ضربان دیگر را مورد توجه قرار نمی‌دهد. او می‌بایست با دقت به آنها بپردازد. همچنین بهتر آن است که در هر روز امتناع از نگارش در اواسط یک ضربان صورت بگیرد تا در پایان آن. اگر نویسنده‌ای نگارش را در زمانی متوقف کند که واژه‌ها به راحتی نوشته می‌شوند، متوجه خواهد شد که در روز بعد نیز احتمالاً به همان راحتی ادامه خواهد داشت.

چندین برخورد با پیش‌نویسی، ویژگی مطلوب اولین نوع [شکل] نمایشنامه را امکان‌پذیر می‌کند. نویسنده، پیش از آغاز کار، باید ماده کار خودش را به طور کامل درک کند. نباید سعی کند نمایشنامه‌ای بلند بنویسد. بلکه خیلی ساده و راحت نمایشنامه‌اش را بنویسد. این نمایشنامه می‌بایست ساده و شخصی باشد. دیالوگ باید آزادانه به جریان بیفتد، و هیچ گاه نباید با ضرب و زور پیش برود. وقتی نویسنده‌ای احساس کند که به شکل مکانیکی درحال نوشتن است، بهتر است که برای مدتی کار نوشتن را رها کند و مشغول کار دیگری شود. اما این کار نباید هرگز عذری برای فرار از سخت بودن عمل نوشتن باشد. درهرحال، در آن لحظه‌هایی که نویسنده درحال نگارش است می‌بایست به توانایی نویسنده بودن خود ایمان داشته باشد. و در نهایت اینکه: نویسنده با دراختیار داشتن سناریویی در کنار خودش، نمی‌بایست نگران اصول و فهرست‌های بازبینی (check lists) باشد. اما باید با فصاحت [سلاست] طبیعی بنویسد. او باید انرژی خود را به جنبش دربیاورد و بنویسد.

پس از کامل کردن پیش‌نویس، بلافاصله، مرحله هفتم فرایند نگارش شروع می‌شود.

این مرحله، مرحله بازنگری‌ها است، که از مرور دوباره (ripening)، آزمودن، خوانش‌ها و بازنویسی تشکیل شده است. در این مرحله، نمایشنامه‌نویس با اطمینان بیشتری می‌تواند درباره نمایشنامه‌اش حرف بزند و آن را به دیگران نیز نشان بدهد. اما از حیث عملکرد، او باید

پیش‌نویس را برای مدتی نادیده بگیرد تا وقتی که دوباره به آن نگاه می‌کند تاحدودی شور و هیجان انجام کار کاسته شده باشد و او بتواند با نگاهی فنی به آن بپردازد... بهتر است که نویسنده پیش‌نویس را برای مدت زمانی به کنار بگذارد که وقتی دوباره به آن نگاه می‌کند، آن را نو و تازه ببیند. اما قبل از آنکه ارتباط صمیمی و احساسی خود را نسبت به کارش از دست بدهد، باید به آن بپردازد. معمولاً یک یا دو هفته کفایت کند، اما اغلب یک ماه از حد معمول طولانی‌تر است. از روش‌های امکان‌پذیر و متعددی که برای آزمودن پیش‌نویس وجود دارد، می‌توان استفاده کرد. منظور از آزمودن، تشخیص مواردی است که نیاز به بازنگری دارند. در ابتدا، خوانشی دقیق اما نه آهسته و کند، لازم است. در طی این خواندن نویسنده می‌بایست، خطاهای روشن خود را اصلاح کند و تغییرات ساده‌ای را به انجام برساند. هر مورد نامعلومی یا تردیدآمیزی- مانند انتخاب واژگان، نقطه گذاری، تلفظ و گسترش- در ابتدا باید حل و فصل شود. نویسنده‌ای که این جزئیات را تحت فرمان خود ندارد، هرگز درباره نگارش خودش اطمینان لازمه را پیدا نخواهد کرد و اگر قادر نباشد که به مسئله کوچکی از این قبیل دست بزند، هرگز نخواهد توانست که موارد مهم‌تر را مورد نظارت خود قرار دهد.

پس سودمند است که نویسنده دیالوگ‌های یک شخصیت را در یک زمان بخواند و آن یعنی انتخاب یک شخصیت و بعد هر کدام از شخصیت‌های دیگر و خواندن دیالوگ‌های همان یک شخصیت، پیوسته از ابتدا تا پایان نمایشنامه. [به عبارتی در یک مرحله از خواندن تنها و تنها دیالوگ‌های یک شخصیت خوانده شود] . با این روش نویسنده قادر است ثبات، گسترش، تغییر و اوج را در هر شخص، مورد بازنگری قرار دهد.

در طول مدتی که نمایشنامه‌نویس، برای بار سوم متن را می‌خواند، می‌بایست آغاز و پایان هر ضربان، قطعه (segment) و صحنه را مشخص کند. بعد او می‌تواند نمایشنامه را ورق بزند و کنترل کند که هر یک از این بخش‌ها آیا، کامل، متمرکز و ضروری هستند یا خیر. در طی این خوانش بخش عمده بازنگری صورت می‌گیرد. فرایند بازنگری این گونه از تحلیل ضربان به ضربان نمایشنامه فعالیت، بسیار مهم محسوب می‌شود.

چه نمایشنامه‌نویس، نمایشنامه‌اش را با خواندن، با صلاحدید شخص متخصص، با شنیدن آن، هنگامی که بازیگران آن را می‌خوانند، بررسی مجدد کند و چه با تلفیق این روش‌ها، در

نهایت او باید تغییرات ضروری را برای خودش تشخیص دهد. این امر که بازنگری چه قدر زمان می‌برد، غیرقابل پیش‌بینی است. اما برای اینکه نویسنده نمایشنامه کامل را با تمایل و رغبت به سرانجام برساند، می‌بایست هر روز به شکل منظم، حداقل زمان ممکن را صرف آن کند. نمایشنامه‌نویسان به طور میانگین چهار الی شش هفته را صرف بازنگری در نمایشنامه تک پرده‌ای و سه الی شش ماه را صرف بازنگری در نمایشنامه بلند می‌کنند. البته این میانگین‌ها حالت عمومی دارد. بعضی از نمایشنامه‌نویسان چندین سال را صرف بازنگری روی نمایشنامه می‌کنند. برخی نیز در فاصله بین اولین پیش‌نویس و تمرین‌های اجرایی، حتی یک واژه را هم تغییر نمی‌دهند. نمایشنامه باید بیاموزد هنگامی که فرایند بازنگری به اندازه کافی نمایشنامه را تغییر داد، به داوری بپردازد. او خواهد فهمید که چه زمانی نمایشنامه به مرحله اجرایی نزدیک می‌شود. طبعاً تجربه، قدرت این نوع فهمیدن را افزایش می‌دهد... این نوع از عکس‌العمل نسبت به نمایشنامه، نشان‌دهنده شروع مرحله هشتم در فرایند تهیه و تنظیم، یعنی پیش‌نویس «پایانی» است. پایانی را به این دلیل داخل گیومه قرار داده‌ایم که نمایشنامه از حیث مادی از آن چنان عناصر ریز و غیرقابل تغییری - واژه‌ها- تشکیل شده است که هیچ نمایشنامه‌ای حقیقتاً به پیش‌نویس مطلق پایانی دست نمی‌یابد، مگر اینکه نویسنده تصمیم بگیرد که پستچی شود یا به کارمندان شهرداری ملحق شود و یا اینکه بمیرد.

پیش‌نویس پایانی مستلزم پیراسته کردن ویژه‌ای است و چیزی فراتر از یک دست‌نویس مرتب است. پیراسته کردن متن، در ابتدا به خواندنی وسواس‌آمیز نیاز دارد. نویسنده باید به هر کلمه توجه کند و آن را در ذهن خودش تجزیه و تحلیل کند، تا مطمئن شود که کلمه صحیح و کامل محل مورد نظر از متن، همین است. او می‌بایست همین دقت را به هر کدام از اصوات کلمات به خرج دهد و همچنین به اصطلاحات نمایشنامه، سکوت‌ها، نقطه گذاری‌ها، گفتارهای فردی، دستورات صحنه و ضربان دیالوگ. در این مرحله تغییرات کمی در ارتباط با طرح، شخصیت یا فکر رخ می‌دهد. اغلب، پیراسته کردن تنها شامل زبان نمایشنامه می‌شود... واژه‌ها را نباید به خاطر تغییر عوض کرد. بازی بیش از حد با واژگان، وقت نویسنده را هدر می‌دهد و درخشندگی نمایشنامه را محو می‌کند.

به عنوان مرحله نهم از فرایند نمایشنامه‌نویسی، اشتغال برای عرضه حد (business submission)

به قدر دیگر مراحل اهمیت دارد. هر چند این مرحله خلاقانه نیست. قسمتی از حرفه و کار فردی نمایشنامه‌نویس، همانا گردش نمایشنامه‌ای است که به پایان رسیده. هر چند این کار بر طبیعت درونی نمایشنامه تأثیری ندارد، اما هیچ متنی تا زمان اجرای آن به کمال نمی‌رسد. برای دست یافتن به اجرا، هر نمایشنامه‌نویسی در کار عرضه یا ارائه، در حکم یک فروشنده عمل می‌کند.

بازنویسی و اجرا (production) :

[در اینجا منظور نویسنده مرحله تولید نمایش است که در نهایت قابل ارائه یا اجرا خواهد بود]: نمایشنامه تا وقتی که در قالب یک اثر نمایشی اجرا شده و قدم روی صحنه ننهاده باشد، تنها یک متن محسوب می‌شود؛ حتی هنگامی که بازیگران به آن روح می‌بخشند، تنها و تنها یک متن نمایشی است. لذا چهار مرحله بعدی در فرایند آفرینش یک نمایشنامه با اجرای آن همراه است. آنها عبارتند از: کار قبل از تمرین، تمرین‌ها، اجراها و بازنگری‌های پس از اجرا.

یک روز در طول دوره مشغله عرضه [متن]، نامه‌ای برای نمایشنامه‌نویسی می‌رسد یا تلفنی به او می‌شود مبنی بر اینکه برخی از گروه‌های نمایشی یا تهیه کنندگان نمایشنامه او را پسندیده‌اند و یا اینکه یک شرکت تئاتری قصد دارد آن را به مرحله تولید برساند. نویسنده احساس می‌کند که دوست دارد به هر کسی که می‌شناسد، تلفن بزند یا نامه بنویسد. بی‌درنگ دهمین مرحله از آفرینش نمایشنامه آغاز می‌شود.«یعنی کار قبل از تمرین». نویسنده باید تلاش کند ارتباط شخص خود را با اولین کار تولیدی تنظیم کند. وقت و پولی که او احتمالا مصرف می‌کند، منافع نامحدودی را برایش ایجاد خواهد کرد. نه صرفا با کامل کردن آن نمایشنامه خاص، بلکه به دلیل به دست آوردن شناخت از تئاتر که برای همه نمایشنامه بعدی او می‌تواند سودمند باشد. برخی از سازمان‌های تئاتری به گونه‌ای به نمایشنامه‌نویس یاری می‌رسانند که او بتواند در تمرین‌ها و اجرا حضور داشته باشد. آنها می‌توانند با تأمین هزینه مسافرت، اتاق، غذا و حداقل دست مزدی متوسط، نویسنده را همراهی کنند. همچنین در این اولین روز قشنگی که نمایشنامه‌نویس می‌داند که نمایشنامه‌اش به مرحله تولید خواهد رسید، باید به تنظیم کردن یک کارنامه اجرایی [تولیدی] مشغول شود. بسیاری از نویسندگان دفتر یادداشت روزانه خود را از همان زمان پیدایی ایده بالقوه نگه می‌دارند. نمایشنامه‌نویس به ثبت عملکرد روند تولید،

نام و آدرس اشخاص و مکانی ثابت برای یادداشت‌های بازنگری نیاز دارد.

وقتی که نمایشنامه‌نویس، برای آغاز دوره تمرین به گروه نمایشی ملحق می‌شود، برای آفرینش نمایشنامه مرحله یازدهم را پشت سر می‌گذراند. حد مناسب آن است که او قادر باشد در همه تمرین‌ها و آزمون‌ها حضور داشته باشد. اما همیشه این روندها برای نویسندگان جوان و شرکت‌های غیرحرفه‌ای میسر نیست. در هر حال اولین وظیفه او در حین آغاز تمرین سنجش شرایط تولید، موقعیت و آشنا شدن با همکاران است. او باید خود را با گروه هماهنگ کند و تلاش کند بفهمد چگونه قادر خواهد بود کمک بیشتری به آنها کند و از این راه، به بهترین شکل، نمایشنامه‌اش را بهتر از قبل کند. نویسنده نباید در کار گروه دخالت کند. در حقیقت او باید نسبت به آنچه گروه نیاز دارد حساس باشد، نه به نیازهای خودش. همکاران هنرمندش متن او را بسط می‌دهند، به آن عمق می‌بخشند و آن را به اجرا در می‌آورند. به همین دلیل، مهم‌تر از هر چیزی او باید یک انسان باشد.

در طول هر تمرین، نمایشنامه‌نویس باید به تکه‌هایی که ناقص می‌ماند و به زوایای جدید معنا گوش دهد. دیدن شخصیت‌هایی که زنده می‌شوند از تماشای مطلق بازیگران مهم‌تر است. او قادر است به راحتی یاد بگیرد که چه طور بین توفیق و شکست بازیگران و توفیق و شکست نمایشنامه تفکیک ایجاد کند. او نظراتی را درباره تغییرات دریافت می‌کند و خیلی از اشتباهات خودش را خواهد شناخت، اما باید در هر موردی، اینکه چه قدر اندک و جزئی، اهمیتی ندارد، با دقت تعمق کند و درباره اینکه نمایشنامه را تغییر دهد یا نه، تصمیم بگیرد. هر گونه تغییری در طی تمرین‌ها، باید مورد قبول نویسنده و کارگردان باشد.

نمایشنامه‌نویس از وقتی که وارد دوره تمرین‌ها می‌شود، می‌تواند نسبت به هنر نمایش شناخت بیشتری پیدا کند تا با دیدن پنجاه اجرا یا مطالعه صدها کتاب. اما برای آنکه تا حد ممکن بیشتر یاد بگیرد و بشناسد، می‌بایست در حین اینکه می‌بیند و می‌شنود روی کاغذ تمرکز کند و خود را با آن درگیر نماید. تمرین کردن با برخی از گروه‌ها، هراس‌انگیز و ناامید کننده است. اما معمولاً قوه تخیل و الهام نویسنده را افزایش می‌دهد. تمام تجربه‌های تولیدی، یگانه هستند و دارای مسائل متعدد. نمایشنامه‌نویس صرف‌نظر از حد و مرز تجربه خودش، می‌تواند با ملحق شدن در تمرین‌های نمایشنامه‌اش، وقتی که به وسیله گروه‌های مختلف

- حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای یا نیمه حرفه‌ای - به تولید می‌رسد، استفاده‌های زیادی ببرد.

مرحله دوازدهم نمایشنامه‌نویسی در فرایند جامع، ارتباط با اجزای نمایشنامه‌اش است. او باید پیش از آغاز هر اجرا، در موقع آماده شدن بازیگرها حضور داشته باشد و از حضور خود در سالن انتظار، قبل از شروع نمایش، امتناع کند. انگیزه قدم زدن در سالن انتظار یا ایستادن در پشت صحنه هنگام آغاز نمایش، بیشتر است، اما جایگاه نویسنده در بین تماشاگران است. دیدن همه اجراها از آغاز تا پایان به او این امکان را می‌دهد تا درباره هر یک از مواد و هر قسمت از نمایشنامه به داوری بپردازد و مخصوصا او این فرصت را دارد تا عکس‌العمل تماشاگران را نیز مشاهده کند. به جز مدت اجرا، که نمایشنامه‌نویس، شانس بررسی متن خودش و عکس‌العمل تماشاگران نسبت به آن را دارد، هیچ زمان دیگر نخواهد دانست که عملکرد نمایشنامه‌اش قابل قبول بوده است یا خیر. در حقیقت او هرگز به این معرفت که حاصل کارش کامل است یا خیر، دست نخواهد یافت. تنها در حین اجراست که نمایشنامه کامل و به فعلیت می‌رسد. تنها وقتی که اجرا شد به اثر هنری کامل تبدیل می‌شود.

همچنین در مدت زمان اجرا، نمایشنامه‌نویس می‌بایست یاد بگیرد که تفاوت بین کیفیت اجرا و کیفیت نمایشنامه خود را تفکیک بدهد. او نیاز دارد تا اجراها را از شخصیت‌ها جدا کند [تفاوت بین اجرای نقش‌ها و شخصیت‌های متن.] این دانش و آگاهی در برخی از نمایشنامه‌نویسان تنها با مشاهده بیش از یک اجرا رشد می‌یابد.

وظیفه پایانی نمایشنامه‌نویس در طی مدت زمان اجرا، ثبت و ضبط یادداشت‌های بسیاری بعد از هر اجراست، که درباره بازنگری‌های جدیدتری است که می‌توان ایجاد کرد. اگر گروه اجرایی حرفه‌ای باشد، او می‌تواند بی‌درنگ تغییرات خودش را در اجرا دخالت دهد و اگر او با گروهی غیرحرفه‌ای مشغول کار است، می‌بایست یادداشت‌های خود را برای بازنویسی بعد اعمال کند. در هر صورت اجراها می‌توانند به احتمال زیاد، تغییرات مفیدی را ایجاد کنند. اگر نویسنده فورا آنها را یادداشت نکند، معمولاً آنها را فراموش می‌کند.

مرحله سیزدهم در فرایند نگارش، ایجاد تغییراتی است که به واسطه اجرا به وجود آمده‌اند. نمایشنامه‌نویس باید صورتی یا شکل مابعد تولید دیگری (post-production version) [نمایش] از نمایشنامه تنظیم کند. وفاداری کامل به متن تایپ شده و قابل درک در طی دخل و

تصرف و در طول اجرا اغلب دشوار است. دست و پنجه نرم کردن نمایشنامه‌نویس با نمایشنامه، تمامی ندارد، مگر هنگامی که او شکلی جدید از نمایشنامه تهیه و تنظیم کند. تغییرات کمی، اهمیت ندارد. این تغییرات زیاد یا کم باشند، به هر حال نویسنده باید نسخه‌ای پیراسته شده تدوین کند. منابع این شکل جدید از متن به احتمال زیاد موارد زیر خواهد بود:

۱) تغییراتی که در طی تمرین‌ها و همچنین در اولین اجرا به وجود آمده است.

۲) یادداشت‌هایی که در طی تمرین با لباس و اجراها ثبت شده است.

۳) مشورت‌های بعد از کار تولید [نمایش] با کارگردان، طراحان و بازیگران اصلی. اگر چه جلسات بحث و گفت و شنود در پی یک یا چند اجرا ممکن است که مورد توجه باشد. اما خیلی کم برای نمایشنامه‌نویس سودمند خواهد بود.

نمایشنامه‌نویس‌های بسیاری از یافته‌ها و بازنگری‌های نویسنده در طی تولید بهره برده‌اند. نمایشنامه‌نویس با تجربه، تا وقتی که شکل مابعد تولید نمایشنامه را آماده نکرده است، نمی‌تواند به آن مانند اثری تمام شده نگاه کند... بعد از پایان یافتن دوره عرضه [اجرا] نمایشنامه، یا هر زمانی که نویسنده می‌بایست گروه را ترک کند، قسمتی از کار او حصول اطمینان از این است که وی با حفظ تماس‌های گرم خودش با تمام کسانی که به نوعی با کار تولید ارتباط داشته‌اند آنها را ترک می‌کند. او باید به این قول معروف تئاتر قدیم وفادار بماند که: «در این حرفه هیچ گاه دشمنی ایجاد نکنید، روابط یا تماس‌های شما همانا کار بعدی شما است.» کار نهایی مابعد اجرای [تولید] نمایشنامه‌نویس، دوباره آغاز فعالیت برای ارائه این شکل جدید از نمایشنامه است.

مرحله چهاردهم و آخرین قدم در فرایند نگارش نمایشنامه می‌بایست به طریقی تحقق یابد، اما امکان عدم تحقق آن هم وجود دارد و آن عبارت است از منتشر کردن نمایشنامه. اگر برای نمایشنامه‌نویس امکان انتشار نمایشنامه ایجاد شده باشد، مسائل بسیار دیگری وجود دارد که در ارتباط با این بخش از کار نمایشنامه‌نویس اهمیت دارد. نخست، او هرگز نباید درخواست یا قبول کند که نمایشنامه‌اش منتشر شود، مگر اینکه اجرای آن را مشاهده کرده باشد و بعد آن را مورد بازنگری قرار داده باشد.

متن چاپ شده، پس از آنکه آماده شد، مانند نوزادی است که تازه متولد شده است. هر نویسنده‌ای

دوست دارد که آن را روی قلب خود بفشارد و به هر کسی نشان بدهد. نمایشنامه نویس مغرور باید به خاطر داشته باشد شکل چاپ شده نیز همواره دچار تغییرات است و بدون تردید با تولیدات آینده تغییر خواهد کرد. بیشترین بخش خوشایند شرایط چاپ، پتانسیل یا توانایی بالقوه پخش گسترده است. شاید انتشار و پخش [نمایشنامه] به تولیدات دیگری هم منتج شود.

نمایشنامه‌نویس نیازمند ظرفیت زمانی گسترده‌ای است. در یک چنین دوره طولانی، کادر مداوم مستلزم صبوری، استاد کاری و انضباطی غیرمتعارف است. اگر چه نوشتن از هر نوعی، دشوار است، اما نمایشنامه‌نویسی برای اغلب نویسندگان سخت‌ترین نوع نوشتن است. علاوه بر این نمایشنامه‌نویس برای تکامل کار فردی خودش خیلی بیشتر به دیگران وابسته است. به دلیل وجود مسائل بی‌نهایت حادی که نویسنده با آنها مواجه است، همه نمایشنامه‌نویسان تعداد سرسام‌آوری، نمایشنامه انباشته کرده‌اند که در مراحل مختلف این فرایند ناکام مانده‌اند. نمایشنامه‌نویس مشغول به کار، همواره به این سؤالات توجه می کند: چه اتفاقی افتاده؟ آیا من برای تمام کردن نمایشنامه‌ام فاقد انضباط بوده‌ام، یا مشکل، نشأت گرفته از آغاز کار است با ایده‌ای ناچیز؟ آیا باید متن ناتمام دیگری را بگیرم و آن را کامل کنم؟ یا اینکه تنها به ایده‌های جدید توجه کنم؟ بهتر آن است که بعضی مواقع برنامه‌های قدیمی را رها کنیم. اما یک ایده جدید می‌تواند راهکاری را برای نمایشنامه‌نویس ایجاد کند تا او بتواند اثر را کامل کند. به طور خلاصه، چهارده مرحله از مهم‌ترین مراحل در فرایند آفرینش نمایشنامه عبارتند از: ۱) اجبار خلاق ۲) ایده بالقوه ۳) گردآوری ۴) سناریوی خام ۵) سناریو ۶) پیش‌نویس اولیه ۷) بازنگری‌ها ۸) پیش‌نویس پایانی ۹) عرضه‌ها ۱۰) کار قبل از تمرین ۱۱) دوره تمرین ۱۲) اجراها ۱۳) صورت [شکل] مابعد تولید ۱۴) انتشار اگر نویسنده‌ای یکی از این مراحل را نادیده بگیرد، احتمالا نمایشنامه‌اش ناقص خواهد بود. هنر نمایشنامه‌نویسی نیازمند این است که نمایشنامه‌نویس به هر کدام از این موارد آگاهی داشته باشد و آن را تحت نظارت خود قرار دهد. آن عادت موثر [کارآمد] و روش‌های ذهنی که نمایشنامه‌نویس از آنها استفاده می کند تعیین کننده سبک هنری او، یعنی نمایشنامه خواهد بود.

این جستار ترجمه بخش دوم از فصل اول کتاب زیر است:

The structre of Action(1971) by: Sam Smiley, part 1: The process of play writing, pp 20 to 33.