آسیب شناسی تئاتر و ترجمه متون تئاتری به زبان فارسی

هوشنگ آزادی ور

پیش‌درآمد

آیا تئاتر قابل ترجمه است؟ آیا صرفاً با ترجمه متون نمایشی می‌توان تئاتر بومی ساخت؟ آیا متن تئاتری بدون شناخت مقتضیات نمایشی صاحب ارزش است؟ آیا صرف شناخت نظریه‌های نمایشی بدون وجود عناصر اجرا کافی است؟ آیا تئاتر مثل بعضی از هنرها می‌تواند مستقل از دولت سرپا بایستد؟ آیا تئاتر مانند برخی از هنرها یک فعالیت فردی است؟ آیا دولت‌های ما تئاتر را می‌شناسند، می‌خواهند؟ آیا تئاتر ایران زنده است؟ آیا تئاتر بر فرهنگ و تجربه‌های ما تأثیری داشته؟ آیا تئاتر در ما شوری برمی‌انگیزد؟ آیا تئاتر لازم داریم؟

پاسخ دادن به همه این پرسش‌ها بسیار دشوار است. اما در ژرفای این پرسش‌ها تمنایی نهفته است، و آن این که هر جمعیت و هر فرهنگ و هر جامعه‌ای از جمله ایران نیاز به تئاتر دارد. برای نزدیک شدن به پاسخ، در تاریخ تئاتر ایران پرسه‌ای می‌زنیم.

نمایش در هر فرهنگ انسانی هنری دیرینه است. دیرینه‌تر حتی شاید از موسیقی و رقص؛ و تا پیش از آن که به عنوان هنر شناخته شود فعالیتی انسانی و ذاتی انسان بوده است، و مهم‌تر آن که هرگز از صحنه‌های اجتماعی انسان‌ها جدا نشده است. نمایش پیش از پیدایش متن، همچون وسیله‌ای ارتباطی در جوامع بشری جریان داشته و با پیشرفت تفکر و تمدن و تکامل جامعه بشری پیشرفت کرده است. هنگامی که متنی به صورت آگاهانه نوشته شد، آنچه امروز می‌شناسیم، تئاتر زاده شد.

در باب اشکال متنوع نمایشی و نظریه‌های نمایش کتاب‌های تاریخی به حد کفایت نوشته و منتشر شده است و در این وجیزه بنا نیست به آنها پرداخته شود اما هنوز می‌توان بحث کرد که نمایش شیوه‌ای ضروری بوده است که انسان خود را با آن باز می‌شناخته و خویشتن فردی خود را همگانی یا اجتماعی می‌کرده است. در این راه علاوه بر القای معنا و ارتباط با اذهان دیگران، احساسات و عواطف و توانایی‌های معنوی خود و دیگران را هم‌پای مردم پیرامونش تقسیم می‌کرده است. اگر ضرورت نمایش و اکنون تئاتر را بپذیریم می‌توان چنین فهمید جامعه‌ای که در آن نمایش نباشد جامعه‌ای تک‌صدایی خواهد شد و ارتباط‌ها صرفاً در سطح نظر، و چه بسا ناهمخوان و ناهمدل و ناهموار. نمایش در واقع انعکاس رفتار زیسته آدم است که به شیوه‌ای «زیبایی‌شناختی» خود را عرضه می‌کند. تأکید بر واژه زیبایی‌شناسی لازم است چرا که اشاره به ارتباطی قلبی دارد و هیچ جامعه‌ای بدون این ارتباط به یک کلیت و تفاهم ژرف دست نمی‌یابد.

نمایش ضمناً یک کنش است و انسان با عملش خود را در معرض هستی قرار می‌دهد. کنش نمایشی همچون دیگر فعالیت‌های انسان موقعیت‌های بشری را در عرصه جهان خاکی و هویت‌های فردی و جمعی عرضه می‌کند. به همین دلیل جوامع بشری، از اقوام ابتدایی گرفته تا پیشرفته‌ترین آنها نمایش را نهادینه کرده‌اند: رؤسای قبایل، حکام، سلاطین و امروز دولت‌ها حمایت از نمایش را یکی از وظایف خود شناخته‌اند. (حمایت اما، نه سرپرستی و صدقه!) از این منظر ایران و عموماً کشورهای اسلامی اعتنای چندانی به نمایش منویات فردی و خصوصی نداشته‌اند و تنها اشکال دینی و آیینی را حمایت کرده‌اند.

به نظر می‌رسد نیاز به نشر اندیشه و حکمت و عاطفه و علاقه و احساس در کشورهای اسلامی، به ویژه در ایران، به جای تئاتر از طریق شعر و شعرخوانی ارضا می‌شده است. با این تفاوت که شعر اندیشه‌ورز در محافل محدود و در میان جمعی از فرهیختگان جریان داشته؛ با این حال در همین کشورهای اسلامی نیز نمایش در اشکال محلی و بومی، بازی‌ها، ورزش‌ها و سرگرمی‌ها، میهمانی‌ها و تشریفات و تعارفات و اجتماعات بسته و همچنین در مناسبت‌های مذهبی تجلی کرده و به حیات خود ادامه داده است.

نمایش در اشکال متنوع خود زبان بدن، صوت، لحن، رفتار، ریتم و بیان است که این همه تنها در شکل اجرا و عمل قابل تبادل است. زبان بدن و رفتار و اطوار مانند شعر قابل ترجمه نیست. حتی کمتر از شعر، چرا که نیاز به حضور، فضا، جمعیت، سنتی دیرپا و نیاز به تعلق دارد. متفکران اسلامی و ایرانی از آغاز سده‌های اسلامی با رساله «فن شعر» ارسطو آشنا بودند اما در آن رساله تنها منطق و حکمت را جست و جو می‌کردند نه درام را و احتمالاً تصوری از وجوه نمایشی آن نداشتند یا به آن بی‌اعتنا بودند. باز احتمالاً از نمایش یونانی سرگذشت خدایان بر روی زمین را استنباط می‌کردند و اسلام تجسم خدایان، و اساساً افعال زمینی را در اولویت قرار نمی‌داد و آنها را اجزو امور ارزشی نمی‌شناخت.

بدون تغافل و تعارف، تئاتری که امروز می‌شناسیم همراه با نظریه‌هایی که در باب آن پرداخته شده همگی، یا در وجه غالب، متعلق به غرب است و تئاتر امروز جهان همان است که در غرب متحول و تعریف و تکثیر شده است: سینما، تکنیک، شیوه زیست، رفتار و بسیاری از مقولات هنری که امروز موضوع مباحث نظری و عملی در محافل، مطبوعات و دانشگاه‌های ماست، همه وام گرفته از غرب است. من این نکته را با دریغ نمی‌گویم چرا که در این مرحله از تاریخ بشر نمی‌توانیم فرهنگ و تمدن و تکنولوژی غرب را نادیده بگیریم. ضمناً بر آنم تا اصطلاح معیوب شده «غرب‌زدگی» را جدی نگیرم، زیرا به تعبیر برخی از بزرگان اندیشه خودمان غرب‌زدگی تقدیر تاریخی جهان امروز، چه غرب و چه شرق است. در این فرهنگ و تمدن به اصطلاح غرب‌زده ما هم سهیم بوده‌ایم. در دورانی از تاریخ تمدن جهان، مانیز در دستاوردهای انسان امروز نقش داشته‌ایم.

از نمایش ایرانی، پیش از ورود تئاتر غرب به ایران، اطلاع اندکی در دست است و اشاره به آنها در این مقاله سودمند نیست، اما ناگزیر باید به چند نکته کلیدی اشاره کرد. نمایش به شیوه غرب در ایران عملاً با تأسیس دارالفنون، دارالتأدیب و دارالترجمه در حوالی دهه ۱۲۲۰ شمسی، یا حدود ۱۵۰ سال پیش رسمیت یافت. «در سال ۱۲۸۶ هجری نمایشنامه مردم‌گریز از مولیر به صورت منظوم در مطبعه «تصویر افکار» در استانبول به زبان فارسی ترجمه شد. مترجم، گویا میرزا حبیب اصفهانی، به این اثر کسوت تازه پوشاند و اخلاق و حالات و صفات و اسامی اشخاص را تغییر داد و گاهی به جای عبارات فرانسوی عبارانی همسنگ آن‌ها از فارسی قرار داده است.»* پس از آن آثار دیگری از مولیر و کمدی نویسان دیگر به تدریج ترجمه و اقتباس و یا تقلید شد که غالباً در محافل خصوصی یا درباری به نمایش در می‌آمد. این اشارات برای رسیدن به این نکته است که ترجمه‌ها و اقتباس‌های اولیه در ایران کمدی بودند و کمدی طبق نظر ارسطو و دوران باستان به طبقات فرودست جامعه و در مجموع به کردار زمینی (در مقابل آسمانی و آیینی) تعلق داشت. نمایش‌های سنتی ایران نیز از جمله بازی‌های فکاهه‌بقال بازی‌ها، تخت حوضی‌ها، لقک‌بازی‌ها و غیره نمایش کمدی بودند و با کمی تساهل منع شرعی نداشتند. لذا می‌توان نتیجه گرفت که تئاتر غربی از مجرایی آشنا وارد فرهنگ ما شد اما همراه خود به تدریج تجربه‌های هزاران ساله غرب را هم اهلیتی ایرانی بخشید. بدین سان تئاتر ایرانی، و نه صرفاً نمایش ایرانی، ابراز وجود کرد. نزدیک شدن افکار روشنگری و به اصطلاح ایدئولوژی مدرن به ایران زمینه انقلاب مشروطیت را فراهم آورد. نشر افکار و اشاعه علوم جدید و انسان جدید در واقع متن را اصالت داد و ترجمه و اقتباس از آثار جهان در ایران رواج گرفت. رفت و آمد تحصیل کردگان به غرب آنها را با پدیده نمایش و ارزش‌های آن آشنا کرد و هنرمندانی

چون احمد محمودی، حسن مقدم، رضا کمال شهرزاد، نصر و دیگران، تحت تأثیر غرب (واصولاً جهان آزاد و متکثر) و نیز با احساس وطن پرستی و گسترش فرهنگ ایرانی و ارشاد جامعه به ترجمه و اقتباس و نوشتن نمایش های ایرانی و اجرای آن در گروه های نمایشی متشکل به شیوه غربی دست زدند. در اینجا نمی توان از اشاره به این نکته چشم پوشید که ترجمه نمایش نامه به تدریج از کمدی های مولیری به تراژدی های شکسپیری چرخید. در همان قدم های اولیه می بینیم شخصیتی مانند ناصرالملک «تاجر ونیزی» و «تارتوف» را با ظرافت و دقتی حرفه ای و روزآمد به زبان رایج دوران قاجار برگرداند که هنوز قابل اجرا هستند.

از اشاراتی که آمد نتایج چندی می توان گرفت:

آغاز ورود تئاتر به ایران اگرچه آگاهانه بود اما حاصل یک اراده ملی برای نهادینه کردن تئاتر غرب در ایران نبود چنان که مثلاً وقتی مظفرالدین شاه سینماتوگراف را به ایران آورد در فکر تأسیس سینمایی ایرانی نبود. مترجمانی که در آغاز دست به ترجمه نمایش نامه زدند ناصرالملک ها، اعتمادالسلطنه ها، محقق الدوله ها، مؤیدالممالک ها، ظهیرالدوله ها، انتظام السلطنه ها و در واقع نخبگان حکومتی بودند که دستی به قلم داشتند و از روی تفنن یا شاید طبع آزمایی دست به این کار می زدند. آنها تحصیل کردگان غرب بودند و احتمالاً نمایش های کلاسیک را به صورت رسمی در تالارهای بزرگ و تشریفاتی دیده بودند و گویی این نمایش نامه ها را به عنوان سوغات به ایران عرضه می کردند چرا که همراه این ترجمه ها به نظریه ها، شیوه های اجرایی، تمهیدات بصری و غیره پرداخته نمی شد. آنچه عرضه می کردند متن هایی بود که با نهضت ترجمه در آن دوران هم آوایی داشت، و البته در اختیار مردم هم قرار نمی گرفت به علاوه ابزاری هم برای اجرای نمایش نامه ها در اختیار نبود و به بخشی از فرهنگ نمایشی ایران تبدیل نمی شد. پیش از انقلاب مشروطیت تئاتر توسط گروه های آماتوری، یا در سفارت خانه ها و یا توسط گروه های قفقازی و ارمنی آن هم در شهرها و مکان های محدودی معرفی شد. شرکت افراد محلی در نمایش ها هم از سر ذوق و تفنن بود و آموزش آکادمیک و متدلوم و حتی اجراهای متداومی در کار نبود. پشتوانه نمایش ما تعزیه و کمدی های سبک بود که آن هم در مناسبت هایی چند و به ویژه می شد از مجموع فعالیت های تئاتری ایران در پیش از انقلاب مشروطیت نمایش نامه ها و اشارات پراکنده ای باقی مانده که در طول سال های اخیر به همت محققان گردآوری شده و البته هرگز به صورت منسجم و پیگیر و فرهنگ ساز انتشار نیافته است.

اما انقلاب مشروطیت با شعار بیداری افکار و مبارزه علیه ظلم و استبداد و انگیزه تربیت افکار عامه و اشاعه راه و روش نوین زندگی به پاخاست. در این رستاخیز ملی روشنفکران ایرانی به همه ابعاد زندگی مردم ایران، به ویژه تعلیم و تربیت و نشر افکار مدرن توجه کردند و در این راه تئاتر را همچون حربه ای سیاسی-اجتماعی برای تحریک مردم تعریف کردند. پیداست چنین شعاری به طبع حاکمان سنتی خوش نمی آمد و می توان به روشنی دریافت که از همان آغاز مقاومت ها و عدم حمایت ها از تشکیل گروه های نمایشی در قاموس حکومت شکل گرفت. با این حال نمایش نامه نویسی و اقتباس های آزاد و همچنین گرایش به فرهنگ و ادبیات ملی رایج شد. اگرچه پیشروهای تئاتر در ایران در صدد انتقال فرهنگ و هنر مدرن به ایران بودند اما همچنان از قافله عقب بودند. در جریان انقلاب مشروطیت همه هنرها از جمله تئاتر در غرب تجربه های تازه ای را پیشنهاد می کردند و اساساً زندگی و آرمان های انسان را با تعریف می کردند. در این دوره ایبسن آثار واقع گرایانه اش را منتشر کرده بود؛ بودلر در جست وجوی زبان و زیبایی شناسی جدیدی در شعر بود؛ استرینبرگ چخوف و برنارد شاو و دیگران در کار تبیین معرفت های نو بودند؛ اکسپرسیونیسم در فرانسه و آلمان شیوه های نوینی پیشنهاد می کرد؛ مائه و مونه بوم های نقاشی خود را به فضای آزاد و به میان مردم کوچه و بازار برده بودند؛ و امیل زولا «طبیعت گرایی در تئاتر» را منتشر کرده بود در شهر نشینی جدید و دنیای صنعتی هنرمند به استقلال دست یافته بود و انواع شکل های هنری با حیات جامعه غرب در می آمیخت. دیگر هنر سنتی پاسخ گوی نیاز مردم عصر نبود و هنرمند خود را موظف می دید با واقعیت تازه رو به رو شود. دیگر کیسه ها و حاکمان و تیول داران خریدار هنر نبودند بلکه سفارش دهنده و مصرف کننده مردم بودند و هنرمند در مقامی قرار گرفته بود که باید تولید سلیقه می کرد از تحولاتی که یاد شد در هنر ایران به ویژه تئاتر نشانه ای نمی بینیم. چنان است که گویی در ترجمه و اقتباس هم نظر به گذشته غرب داشته ایم. نظریه های جدید روشنگری و انتکا به روش های تحقیق علمی خیلی دیر به ایران رسید («سیر حکمت در اروپا» ی فروغی در میانه دهه ۱۳۲۰ منتشر شد). آنچه در ذهن و باور نخبگان و متفکران ایرانی می گذشت فرصت ظهور و بروز در میان مردم نمی یافت. مراکز آموزش عالی هنوز در ایران وجود نداشت. نتیجه آن که دستاوردهای دنیای مدرن و عقلانی شدن انسان فقط قدرت دولت ها و توان کنترل آنها را بالا برده بود حالا، پس از مشروطیت ما به جای حکومت استبدادی صاحب دولت استبدادی شده بودیم. در این دوره سانسور از یک سو، رقابت و حسادت میان گروه های نمایشی از سوی دیگر همان امکانات اندکی را که تئاتر در طول سال ها به دست آورده بود دچار سردرگمی و هنرمندان شایسته را دچار ناامیدی کرده بود. یکی از اشراف ایرانی که به فرنگ رفته بود، درباره نمایشی که دیده و از شکوه و جلال آن به شگفت آمده بود در سفرنامه اش می نویسد: «در اختتام قصه (نمایش) عمله تئاتر (بازیگران) جلوی پرده قرار گرفتند و چنان مغرور می نمودند که گویی سفله زادگان فرومایه در شمار ذوات محترم مملکت اند و عجبا که اعیان و خوانین هم به احترام آنها از جای برخاستند و برای خشنودی آنها خندان و شادی کنان دستک زدن گرفتند. گویی اینان را ظن آن نبود که عمله تئاتر دلقک کار بامطربانی بیش نیستند و بزرگداشت آنان در شأن بزرگان نیست.» (نقل از راح آریان پور در کتاب «پژوهشی در تئاتر ایران» نوشته دکتر مصطفی اسکویی، چاپ اول، مسکو، تابستان ۱۳۷۰، ص ۴۱۵)

در ۲۷ نوامبر ۱۹۳۷ در مجله «هنر شوروی» در مسکو درباره تئاتر ایران چنین اظهار نظری شده است: «تئاتر ایران هنوز میزانسن را نمی شناسد. کارگردان به معنای واقعی کلمه ندارد. نمایش ها در تئاترهای تهران یا هنرپیشگان با تجربه گروه ها کارگردانی می شوند. تئاتر ایران هنوز با مشاغلی چون گریم و لباس آشنایی ندارد.» (نقل از همان)

تا اینجا کوشیدیم به ضرورت های تئاتر و تنگناهایی که در ایران با آن مواجه بود بپردازیم. تئاتر جدی و حرفه ای در ایران به دلایل متعدد اجتماعی و به ویژه سیاسی نتوانست جایی در میان مردم برای خود باز کند. هر بار کوشید قد بیفرازد هنوز چند قدم نرفته از جانب حکومت ها و صف بندی های اجتماعی به زمین خورد. چرا که پس از انقلاب کبیر فرانسه تئاتر زبان مردم برابر گزیده بود و بازیگران می کوشیدند همچون سخنگویان مردم وضعیت انسان را در جهان به نمایش بگذارند. اگرچه تئاتر دوران کلاسیک و کمدی های سبک می توانست لااقل نزد نخبگان جامعه ایران مقبول بیفتد اما تئاتر واقع گرا طبیعت گرا شکل گرا و مردم گرا جایی در ایران نیافت. این استدلال را با نگاهی به تاریخ ترجمه های موجود از آثار نمایشی تا پیش از دهه ۱۳۳۰ می توان به خوبی درک کرد. از دهه سی به بعد و به واسطه نفوذ گرایش های چپ تحولاتی رخ داد که کم و بیش شناخته شده است و نیاز به تحقیق مفصل تری دارد. حاصل هر چه باشد تردیدی نیست که تئاتر در ایران مشکل دارد و با مردم ایران در سطح کلان ارتباط دوری دارد و هنوز و همچنان تنها از جانب روشنفکران و بخش کوچکی از تحصیل کردگان پذیرفته شده است. تئاتر ایران به نسبت هنرهای دیگر کارکرد واقعی خود را به دست نیاورده است و پاسخی که برای پرسش های آغاز این مقاله وجود دارد منفی است.

پی نوشت

* آریان پور، یحیی، «از صبا تا نیما»، جلد اول، ۱۳۵۷، ص ۳۳۷. گویا این نمایش توسط اروپاییانی هم که در ایران بودند اجرا شده است.