اصل عدم قطعیت!

به مناسبت انتشار همزمان سه ترجمه از «هنرِ» یاسمینا رضا

● حمید امجد
نمایشنامه‌نویس، کارگردان و پژوهشگر تئاتر

■ هنر
■ نمایشنامه‌ای از: یاسمینا رضا
■ برگردان: مهرنوش بهبودی / بهمن کیارستمی
■ نشر ماه ریز
■ تهران ۱۳۷۸

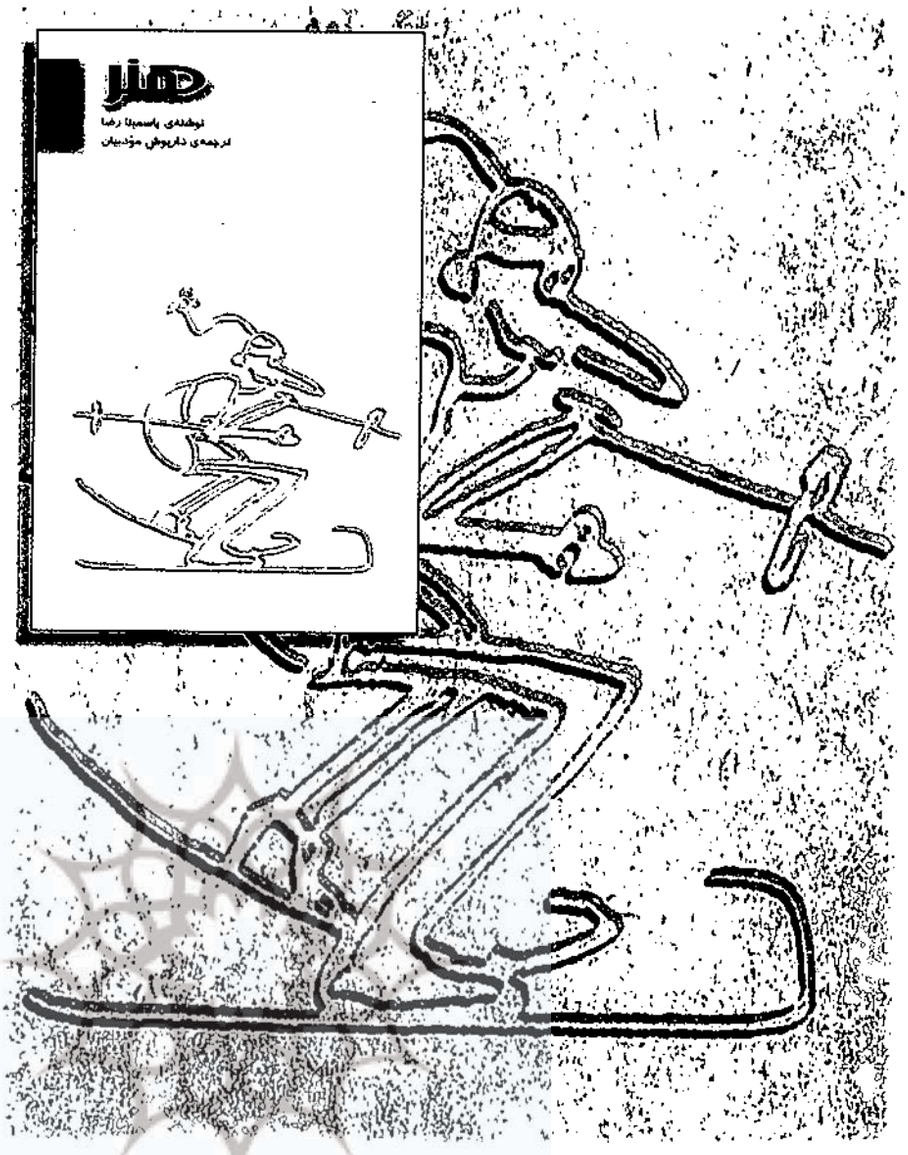
■ هنر
■ نوشته‌ی یاسمینا رضا
■ ترجمه‌ی داریوش مؤدبیان
■ نشر امیرخانی
■ تهران، پاییز ۱۳۷۸

■ هنر
■ اثر یاسمینا رضا
■ توجمه‌ی صفیه روحی
■ ماهنامه‌ی نمایش ــ شماره‌ی ۱۲ و ۱۳

مقدمه: دست کم یک جای کار می‌لنگد. ما مردم از یک سو پس از آن که با برداشت‌های ضدنمایشی از فرهنگ سنتی و جا زدن کشکول‌های بی‌توازن از ساز و آواز و حرکات ناموزون ــ که حد اعجازِ عدمِ هماهنگی میان چند نفر اجراکننده هم هست ــ و رقص لزگی و رقص قزّاقی و... و اقسام پارچه و جامه و پرده و مقوا، همراه با انواع گویش غیرصحنه‌ای که توسط اقسام عربده اجرا می‌شود، انواع شخصیت‌ها (؟)ی غیرنمایشی و تشریح اقسام غش کردن روی صحنه و...، با بازاری‌ترین سطح معنایی ــ اگر اصلاً معنایی در کار باشد ــ برنامه‌هایی مثلاً در تجلیل از فرهنگِ فهم ناشده‌ی سنتی ارائه می‌دهیم و «شمس» می‌پرانیم و «مولانا» هوا می‌کنیم، که در واقع گویا همه چیزش بهانه است فقط برای نشان دادن انواع بالابرها و چنگک‌ها و امکانات حرکتیِ کف و سقف و عمق و دیوارهای تالار وحدت، تازه هوس اجرای تراژدی یونانی می‌کنیم و چون شنیده‌ایم خانم موشکین در آن سرِ دنیا به هر دلیل شکسپیر را با جامه‌های «کابوکی» ژاپن اجرا کرده، تصمیم می‌گیریم «آنتیگونه» را با سر و شکل «تعزیه» به صحنه آوریم (چرا، چگونه، و اصلاً خود «تعزیه» را چقدر می‌شناسیم، یا اصل «آنتیگونه» را؛ و...، فعلاً مهم نیست). مهم این است که از فرط جهانی بودن، قصد داریم بر سر میراث نمایشیِ جهان هم همان بلایی را بیاوریم که این جا پیش چشم خلایق بر سر فرهنگ خودی و شخصیت‌های نامدار و اساطیرش آورده‌ایم؛ و لابد اسمش را خواهیم گذاشت «بده بستانِ فرهنگی»! و این وسط، هم سنت ماقبل تئاتری خودمان را با انباشتن عناصر غیرنمایشی و لگدمال رها کردن معدود عناصر نمایشی‌اش، هرچه بیش‌تر به پس می‌رانیم، و هم‌قصد داریم آنچه را که تئاتر یونان دو سه هزار سالی پیش از ما بدان رسیده، و اجرای امروزی‌اش لابد قرار است اثبات کند که پس از گذشت هزاره‌ها هنوز «معاصر» و بر سر پاست، با کشکول‌سازی‌های خودمان حتی به دوران‌های پیش از این سه هزار سال تبعید کنیم.

این که هیچ چیزِ ما سر جای خودش نیست، و تئاتر باید تاوانِ کمبود ساز و آواز و لابد حرکات موزون، شعبده، آکروباسی و غیره را هم پس بدهد، حتماً تمامی دلیل نیست. دلیل دیگر شاید این باشد که ما به همین کشکول‌سازی ــ حتی با عناصر فرهنگ خودی ــ هم، از طریق شنیده‌های‌مان از آن سوهای مرز رسیده‌ایم. یونان را با شمایل تعزیه اجرا می‌کنیم، چون خانم موشکین ــ شنیده‌ایم ــ زمانی همچه کارهایی کرده است؛ و آقای بروک هم. اما شمس و مولانا یا رستم و سهراب را دیگر چرا باید بر قامت‌های معوج شده‌ی شنیده‌هایمان از آن سو منطبق کنیم؟ دلیلش روشن است؛ مگر با خود «تعزیه» همین کار را نمی‌کنیم؟

اخیراً در شناخت تعزیه، مقاله‌ای از آقای پیتر بروک ترجمه و منتشر شده است، که در آن توضیح داده شده شهر مشهد در استان خراسان است و استان خراسان در شمال شرق ایران است و در روستایی آن حوالی تعزیه اجرا می‌شود، و تا مشهد باید با هواپیما رفت و تا آن روستا با اتوبوس؛ و تعزیه درباره‌ی حضرت امام حسین (ع) است و ایشان امام سوم شیعیان هستند و...؛ و همین مقاله که می‌تواند مصداقی باشد از آشنایی اندک و ناکافیِ نام‌آوران تئاتر جهان با تعزیه‌ی ایرانی، به عکس، (از آن جا که ما رسالت تاریخی خود را در این جسته‌ایم که اندازه‌های وجودیِ خود را با شناختِ



فرنگی‌ها از خودمان تطبیق بدهیم نه آن که اندازه‌ی دانش آن‌ها را در مورد خودمان اصلاح و تکمیل کنیم) به همین سرعت به مرجع یکی دو رساله‌ی پایان‌نامه‌ی دانشگاهی درباره‌ی «تعزیه» بدل شده است!

گفتم که این همه «از یکسو» ست. و اما در سوی دیگرِ این «بده بستان فرهنگی» چه خبر است؟ وقتی به دانش نابسنده‌ی آنان درباره‌ی خودمان چنین بسنده می‌کنیم، سهم ما از شناخت آن‌ها چقدر است؟

یک: برای ما که سال‌ها از تئاتر روز جهان دورمانده‌ایم و تعداد آثار ترجمه شده‌ی دهه‌ی اخیر تئاتر دنیا در کشورمان به تعداد انگشتان دست هم نمی‌رسد، البته مایه‌ی خوشبختی‌ست که همزمان سه ترجمه [دو تا به صورت کتاب، و یکی در مجله‌ی «نمایش»] از یک متن نمایشیِ روز دنیا را یکباره در مقابل خود می‌بینیم. با عطش شروع می‌کنیم به خواندن و می‌کوشیم اطلاعات‌مان را درباره‌ی نویسنده‌ی نوظهور و باب روز ینگه دنیا تکمیل کنیم؛ اما اطلاعات درج شده در گوشه و کنارِ سه متنِ موجود حسابی گیج‌مان می‌کنند.

خانم یاسمینا رضا، نویسنده‌ی خوش اقبال نمایشنامه‌ی «هنر»، به روایت مقدمه‌ی ترجمه‌ی آقای مؤدیان، ایرانی تبار است، و به روایت مقدمه‌ی کوتاه ترجمه‌ی خانم روحی، الجزایری تبار. [ترجمه‌ی خانم بهبودی و آقای کیارستمی مقدمه‌ای ندارد.] نوشته‌ی پشت جلد ترجمه‌ی ب | ک در توضیح اهمیت متن، می‌گوید شون کانری حقوق ساخت فیلمی براساس این نمایشنامه ــ «با هنرپیشگی مایکل کین» ــ را «خریداری کرده است.» و مؤخره‌ی ترجمه‌ی م از قول خود نویسنده نقل می‌کند که خانم رضا حاضر به عقد چنین قراردادی نشده و شون کانری هم «رضایت داد و پیشنهادش را پس گرفت.» در نوشته‌ی پشت جلد ترجمه‌ی م، خانم رضا به عنوان برنده‌ی سه «جایزه‌ی مولی‌یر» معرفی می‌شود، و مقدمه‌ی همین مترجم، در شرح جوایز، نام چهار اثرش را به عنوان برنده‌ی این جایزه ــ در چهار دوره‌ی مختلف ــ عرضه می‌کند. و شاید از همه جالب‌تر بخشی از نوشته‌ی پشت جلد ترجمه‌ی ب | ک باشد که توضیح می‌دهد «همچنین رابرت دونیرو و آل پاچینو» در اجرای این نمایشنامه بازی نکرده‌اند!

اگر به مجموعه‌ی این‌ها، خبرها و نوشته‌های بی‌امضا و ریز و درشتِ روزنامه‌ای را هم اضافه کنیم، موجی از اطلاعات عجیب و غریب، ضد و نقیض، و ریز و درشت در مورد این اثر ــ و هاله‌ای اسطوره‌ای به گرد نویسنده‌اش ــ به دست می‌آید که همگی به رغم شناور بودن در میان امواجی از تردید و عدم قطعیت ــ گویا ــ در یک نکته مشترکند: «هنر» نمایشنامه‌ی مهمی‌ست.

دو: یکی از ترجمه‌ها را می‌خوانی، و چیزی از اهمیتِ کار نویسنده دستگیرت نمی‌شود. دومی را هم می‌خوانی و بعد طبعاً سومی را. و به همه‌ی آنچه از عبارت «نمایشنامه‌ی مهم» ــ یا «نمایشنامه‌ی خوب» ــ می‌فهمی، شک می‌کنی. از این دوست و آن آشنا، این نویسنده و آن منتقد، این بازیگر و آن کارگردان، نظرشان را درباره‌ی این متن می‌پرسی. آن‌ها که خوانده‌اند هم در یک نکته مشترکند: از متن خوش‌شان نیامده. و اشتراک مهم بعدی: کسی رویش نمی‌شود ــ یا جرأت نمی‌کند ــ در ملاء عام اعلام کند که از این متن خوشش نیامده. چرا؟ دلیل نمی‌خواهد. زمین و زمان گواهی داده‌اند که «هنر» خانم یاسمینا رضا اثر مهمی‌ست.

سه: جایی از متن، یکی از شخصیت‌ها می‌گوید «مهم اینه که ایوان نمایانگر یک نوع زندگی و طرز فکرِ کاملاً معاصره. دقیقاً مثل خودتو. متأسفم مارک ولی باید بهت بگم که خود تو هم یه آدم کاملاً معاصری و هر کاری هم که بکنی، نمی‌تونی از زیر بار معاصر بودن شونه خالی کنی.» (ترجمه‌ی ب|ک ــ ص ۵۵).

به نظر می‌رسد نویسنده پس از آن که در غیاب ساختمان نمایشی منسجم، از طریق شوخی‌های پراکنده ــ که بر من روشن نیست در اصل هم شوخی‌های خنکی بوده‌اند یا در هر سه ترجمه‌ی فارسی به شوخی‌های خنکی تبدیل شده‌اند ــ موفق به ابلاغ حرف‌هایش نمی‌شود، ناگزیر در سطرهایی از گفت وگوی بین شخصیت‌ها ــ از جمله همین که نقل کردم ــ مستقیماً به ابراز عقیده و موضع خود ــ در قبال دنیای معاصر ــ می‌پردازد. موضع ایشان، همان موضع فلسفی باب روز در نفی جزم، آزادی تأویل، رجحان آدم‌ها و اصالت وجودشان بر بیانیه‌ها و مرام‌ها و آرمان‌ها، و توصیه به مداراست؛ که عیبی هم ندارد. اشکال در حرف و موضع نویسنده نیست؛ در شیوه‌ی عرضه‌ی آن است، و در تبدیل نشدن این بیانیه به «ساختمان هنری». این اولین بار نیست که نویسنده‌ای با تبدیل کردن اثرش به بلندگویی برای بیان یک اندیشه‌ی باب روز، به نویسنده‌ی مهم عصر تبدیل می‌شود. اما نکته اولاً این جاست که عمرِ مفیدِ این قبیل آثار به اندازه‌ی دوام آن اندیشه‌ها در مرکز بحث‌های روز است، و باب شدنِ اندیشه‌ی بعدی، مرگِ اهمیت و اعتبار اثر را در پی دارد؛ و ثانیاً این بار اصلاً تناقض با مزه‌ای رخ داده؛ و آن این که اثر از یک طرف دعوتی‌ست به کنار گذاشتن سلطه‌ی «مانیفست»ها بر روابط انسانی، و از طرف دیگر، خود جز یک «مانیفست» باب روز (که بر روابط و موقعیت نمایشیِ شخصیت‌هایش مسلط است) چیزی برای عرضه ندارد. نمودِ «شکل هنری» چنان در اثر، کمرنگ و زیرسایه‌ی محتواست که مشکل بتوان آن را اثری هنری نامید؛ [این درحالی ست که اثر، دست کم در یک سطح، درباره‌ی «هنر» است] و «نمایشی بودن» (Theatricality) چنان زیر سیطره‌ی سلیقه‌ی باب روز، جای خود را به ضد تئاتر (در مفهوم مثلاً پست

مدرنیستی‌اش) داده و از عناصر نمایشی تهی شده، که ــ به ویژه با تحسین‌ها و جوایزش ــ بلافاصله جوایز «سینمای ضدسینما» (مثلاً برای بسیاری فیلم‌های ایرانیِ اخیر در جشنواره‌های جهانی) را به یاد می‌آورد. از این نظر، اگر بتوان چیزی از ساختار در «هنر» خانم رضا یافت، آن‌گاه آن ساختار بلافاصله قابل قیاس با تابلوی سفید نقاشی در قصه‌ی همین نمایشنامه خواهد بود. ظاهراً «معاصر بودن» با خود شرایط و الزاماتی آورده است که هیچ کس را از آن گریز نیست؛ نه فیلمساز و منتقد و جشنواره‌ی سینمایی، نه نمایشنامه‌نویس اروپایی، و نه حتی خواننده‌ی ایرانیِ ترجمان اثر او. فعلاً همه‌ی ما مدام تابلوهایی سفید به جای اثر هنری به هم قالب می‌کنیم؛ و برای مراعات حال همدیگر هم که شده، نسخه‌ی مدارا می‌پیچیم.

چهار: نویسنده پیشاپیش پاسخش را به صاحبان نگاهی که تابلوی سفیدِ تهی از نقش و نمایشنامه‌ی بیانیه‌وارِ تهی از جنبه‌های نمایشی را در مقام اثر هنری نمی‌پذیرد، داده است: از دید ایشان، ما هم مثل مارک، «هر کاری هم که» بکنیم باز نمی‌توانیم از زیر بار پذیرش این «زندگی و طرز فکر کاملاً معاصر» شانه خالی کنیم. برای ما ــ اما ــ این تنها یک نظریه است، و به همان اندازه که از «شکل» و «عناصر نمایشی» تهی‌ست، ما را از مواجهه‌ای آن‌گونه که سزاوار اثر هنری‌ست بر حذر می‌دارد. نتیجه‌ی مواجهه با اثر هنری، رسیدن به لذت ناب و بی‌شائبه‌ی هنری‌ست، فارغ از هرگونه توافق یا عدم توافق با محتوا یا دیدگاه‌های صاحب اثر؛ در حالی که مواجهه با «نظریه» دقیقاً تابع توافق یا عدم توافق ما با آن است، و حتا لذت بردن (احتمالی) از آن هم به این توافق (احتمالی) بستگی دارد. نه؛ حتا عدم قطعیتی که نویسنده مدعی آن است، کاملاً قطعی نیست؛ و ما در قالب‌های پیش‌بینی شده‌ی نویسنده نمی‌گنجیم.

پنج: ... و مصداق‌های عدم قطعیت در سطوح مختلف گسترش می‌یابند، پیش می‌روند، و تکثیر می‌شوند. برای نشان دادن همین نکته است که می‌شود به قیاس میان سه ترجمه‌ی موجود از این متن دست زد: ترجمه‌ها، هر سه، از زبان فرانسه برگردانده شده‌اند، اما تفاوت بسیار میان‌شان، این فرض را پیش می‌کشد که شاید هر کدام از زبانی ــ یا حتا نسخه‌ای ــ دیگر برگردانده شده. تفاوت‌ها از تلفظ اسامی شروع می‌شود: سرژ و ایون در ترجمه‌ی م (که به تلفظ فرانسه نزدیک‌تر است) و سرج و ایوان در ترجمه‌ی ب | ک (که از تلفظ فرانسه دور است) و سرژ و ایوان در ترجمه‌ی ر (که میانه را گرفته است!)؛ و به حیطه‌ی معنا می‌رسد:

«به نظر من که این تابلو سفید نیست. وقتی می‌گویم به نظر من، مقصودم یک نظر بیطرفانه است. یعنی اگر بخواهیم بی‌طرفانه قضاوت کنیم این تابلو سفید نیست. شاید زمینه‌اش باشد ولی نقاشی در مایه‌های خاکستری است. حتی قرمز هم دارد، اگر سفیدِ سفید بود که اصلاً خوشم نمی‌آمد.» (ر ــ ص ۸۰)

و:

«برای من فقط سفید نیست. من کاملاً با بی‌طرفی درباره‌ی این تابلو حرف می‌زنم. با بی‌طرفی می‌گم که فقط سفید نیست؛ اگه فقط سفید بود ازش خوشم نمی‌اومد. می‌شه نقش‌هایی رو با مایه‌ی خاکستری روی زمینه‌ی سفید دید. حتی قرمز هم داره. یه قرمز کم رنگ.» (ب | ک ــ ص ۳۱)

و:

«به نظر من، این تابلو اصلاً سفید نیست. وقتی می‌گم به نظر من، می‌خوام بگم در واقع. در واقع، این تابلو اصلاً سفید نیست. یک زمینه‌ی سفید، و خود نقاشی کاملاً خاکستری... حتی قرمز هم هست. می‌شه گفت که قرمزش خیلی رنگ پریده است. اگه همه چیز کاملاً سفید بود، من اصلاً ازش خوشم نمی‌اومد.» (م ــ صص ۴۰ و ۴۱)

بالاخره از نظر سرژ این تابلو «سفید نیست» یا «فقط سفید نیست» یا «اصلاً سفید نیست»؟

تفاوت ساختار جمله‌ها و حتی جزییات روابط و حرف‌ها میان سه ترجمه بیداد می‌کند و تعداد نمونه‌ها بیش از آن است که بتوان همه را نقل کرد. به چند نمونه توجه کنید:

«اونوقت من با اعصاب خورد در حالی که کاترین گوشش رو به گوشی چسبونده بود به مادرم تلفن کردم. مادرم بهم گفت ایوان، تو تا الان هر غلطی تو زندگیت خواستی کردی. حالا که می‌خوای زن بگیری من مجبورم یه بعدازظهر و یه شب رو با پدرت بگذرونم. مجبورم به مردی که هفده ساله ندیدمش غبِ غبِ آویزون و هیکل چاقم‌رو نشون بدم و ایوونی رو که به قول فلیکس یک هفته هم نیست بریج یاد گرفته تحمل کنم. ــ آخه مادرم خودش بریج بازه ــ من همه‌ی این‌هارو تحمل می‌کنم، ولی دلم نمی‌خواد روی کارتی که دست همه می‌افته و همه می‌خوننش، اسمم تنها نوشته بشه. از این طرف کاترین که داشت به حرف‌های مادرم گوش می‌داد با یه لبخند تأسف‌آمیز سر تکون می‌داد. می‌گم مامان، آخه تو چرا این قدر خودخواهی؟ من خودخواه نیستم. تو هم نمی‌خواد مثل رومئو مدام به من بگی که به جای قلب یه سنگ تو سینه‌مه. اون گفت که تو خانواده‌ی ما همه به جای قلب، سنگ تو سینه‌شون دارن. می‌دونی چرا؟ چون من حاضر نشدم حقوقش رو بکنم ساعتی شصت فرانک. اون به این خاطر به خودش اجازه میده که بگه ماها همه قلب‌مون از سنگه. اون هم وقتی که تو سینه‌ی آندره‌ی بی‌چاره یه باطری گذاشتن. راستی تو حتی یه تلفن هم به اون نزدی‌ها؟» (ب | ک ــ صص ۴۴ و ۴۵)

و:

«من هم دوباره به مادرم زنگ زدم، کاترین دیگه این دفعه، هیجان زده، سرتا پا گوش کنار دستم وایستاده بود. مادرم بهم گفت: گوش کن ایون، تو تا حالا هرجور که خودت خواستی رفتار کردی. اصلاً هم به من مربوط نبوده، اما حالا که می‌خوای زندگی زناشویی تشکیل بدی، یک دفعه یادت افتاده که من هم وجود دارم، و باید، چون مثلاً مادر هستم، تمام یک بعدازظهر و بعد هم شب رو توی یک مهمونی عروسی، که بود و نبودم هم چندان لزومی نداره، قیافه‌ی پدرت رو تحمل کنم، مردی که الان هفده ساله ندیدمش. از همه بدتر! کنار ایوون وایستم که نه اون چشم دیدن من رو داره، نه من چشم دیدن اون‌رو. حالا همه‌ی اینها به کنار، دیگه این مسئله‌ی کارت دعوت واقعاً که، کارت دعوت چیزیه که می‌رسه به دست آدم‌ها، می‌نشینند می‌خونندش اون وقت چه چیزها که پشت سرم نمی‌گن. کاترین که داشت گوش می‌کرد، از روی ناراحتی چنان دهن کجی کرد که مثلاً حالش از مادر من بهم می‌خوره، من گفتم: مامان، تو چرا این قدر خودخواه هستی؛ من خودخواه نیستم، ایون. تو هم شدی خانم رومرو که امروز صبح به من می‌گفت: قلب من از سنگ درست شده، تو دیگه چرا، تو که پسر من هستی، خانمِ رومرو بدتر از این هم گفت، گفت: همه‌ی خانواده‌ی ما به جای قلب یک قلوه سنگ تو سینه‌شون کار گذاشتند، حالا می‌دونی چرا این حرف‌رو می‌زد، چون امروز صبح تو خونه‌م راهش ندادم ــ دیگه پاک خل و دیوونه شده ــ می‌گه ساعتی شصت فرانک می‌گیرم و کار می‌کنم، اون وقت یک همچین آدمی جرأت می‌کنه به من بگه تمام خانواده‌ی ما به جای قلب یک قلوه سنگ تو سینه‌شون کارگذاشتند، گفتم قلب، یاد دایی آندره‌ت افتادم، وقتی که عملِ قلبِ باز داشت، تو یک توک پا نرفتی دیدنش، حتی یک زنگی هم نزدی...» (م ــ صص ۵۹ تا ۶۱)

و:

«منهم تلفن کردم و چقدر عصبی، کاترین هم گوشی دیگر دستش بود. مادرم گفت: ایوان تا به حال هر کار بیخودی خواسته‌ای کرده‌ای، حالا که یک دفعه مسئله ازدواج پیش آمده من باید مجبور باشم یک بعدازظهر تا شب در کنار پدرت باشم، مردی راکه هفده سال است ندیده‌ام و دلم نمی‌خواهد غبغب و چاق شدن مرا ببیند یا پهلوی ایوون بایستم (که ضمناً بگویم رفته بریج هم یاد گرفته، از فلیکس پرولاری Felix Perolari شنیدم) مادرم هم بریج بازی می‌کند... خوب حالا اینها به کنار، روی کارت، کارتی که به دست همه می‌رسد و همه می‌بینند روی این کارت اسم من تنها آن وسط باشد... کاترین گوشی به دست سرش را تکان می‌داد و نیشخند می‌زد... گفتم مادر چرا اینقدر خودخواهی... ایوان من خودخواه نیستم، خودخواه نیستم، تو یکی دیگر این را نگو مثل مادرم [مادام؟] رومرو Romero امروز صبح... که پاک دیوانه شده است... که به من گفت اصلاً دراین خانواده قلب همه شما از سنگ است، حالا چرا؟ چون من راضی نمی‌شدم ساعتی ۶۰ فرانک حقوقش را اضافه کنم، آنهم برای کار قاچاق بدون اظهارنامه مالیاتی. گفت همه شما به جای قلب سنگ در دل دارید، آنهم درست موقعی که توی قلب آندره بیچاره من باطری گذاشته‌اند و تو حتی یک کلمه هم برایش ننوشتی...» (ر ــ ص ۸۴)

می‌شود پرسید بالاخره اشکال از غبغب و چاقی هیکل مادرِ ایوَن بوده یا از قیافه‌ی پدرش؟ کاترین «گوشش را به گوشی» چسبانده بوده و با «لبخند تأسف‌آمیز» سر تکان می‌داده، یا «سرتا پا گوش» کنار دست نامزدش ایستاده بوده و «چنان دهن کجی» می‌کرده که «مثلاً حالش از مادرِ» نامزدش به هم می‌خورد یا «گوشی دیگر دستش» بوده و «نیشخند» می‌زده؟ یا این که مشکل [آقای] «رومئو» یا «خانم رومرو» و قضیه‌ی شصت فرانک، واقعاً چه بوده؟ اما در

خانم یاسمینارضا
به روایت مقدمه‌ی ترجمه‌ی داریوش مودبیان
ایرانی تبار است و
به روایت مقدمه‌ی ترجمه‌ی خانم روحی
الجزایری تبار،... و شاید
از همه جالب‌تر
ترجمه‌ی سوم است که می‌گوید...

نمونه‌ی بعدی، مشکلِ خواننده فقط تفاوتِ سه ترجمه نیست؛ مشکل اصلی، بی‌معنایی هر سه نمونه است:

«من نه اقتدار می‌خوام، نه می‌خوام مرجع باشم و نه **می‌خوام به واسطه‌ی خودم وجود داشته باشم.**» (ب | ک ــ ص ۸۱)

و:

«من قدرت نمی‌خواهم نمی‌خواهم مرجعیت داشته باشم **نمی‌خواهم به خودی خود وجود داشته باشم.**» (ر ــ ص ۹۷)

و:

«من نمی‌خوام روی دیگرون نفوذ داشته باشم، من نمی‌خوام یک آدمِ نمونه باشم، **من نمی‌خوام اصلاً خودم باشم.**» (م ــ ص ۱۰۶)

شش: به لطف ترجمه‌ها، پای زبان فارسی هم به حوزه‌ی عدم قطعیت کشیده می‌شود. خانم روحی در ترجمه‌ی خود اصلاً تلاشی برای یافتن معادل فارسی برای زبان محاوره‌ی شخصیت‌ها نمی‌کنند، و زبان خشک، ادبی نما، و عصا قورت داده‌ای برای شخصیت‌ها می‌سازند که ترجمه‌شان را در مقام ثقیل‌ترین و اجرانشدنی‌ترین ــ از میان این سه ترجمه ــ می‌نشاند؛ جد از این که به نظر می‌رسد به عنوان مترجم فارسی ــ مطابق رسم روز ــ کم کاری (کم فروشی؟) هم می‌کنند؛ به همان اولین سطرهای ترجمه‌ی ایشان نگاه کنید: در عبارت «سالن یک آپارتمان، یک دکور بسیار ساده و بدون کاراکتر خاص» چهار کلمه‌ی «سالن»، «آپارتمان»، «دکور» و «کاراکتر» ترجمه نشده مانده‌اند. (درست است که ما منظور ایشان از این چهار کلمه را می‌فهمیم، ولی کار مترجم این نیست که با استفاده از ایما و اشاره و غیره، منظور نویسنده را ــ باری ــ منتقل کرده باشد یا بر اطلاع قبلی گروهی از خوانندگان از معنای بعضی واژه‌های زبان مبداء تکیه کند؛ کار او ضمناً متضمن مسئولیتی در قبال زبان مقصد هم هست.)

دو ترجمه‌ی دیگر حاوی تلاش‌هایی برای برگردان محاورات متن اصلی به فارسی‌اند؛ که اما با دو مشکل عمده درگیر می‌شوند. اول این که زبان ادبی با نحو نوشتار، به صِرف «شکستن واژه‌ها» به محاوره و نحو گفتار تبدیل نمی‌شود، به ویژه که دایره‌ی واژگان هم محدود و اغلب برگرفته از زبان نوشتار ــ و حتا زبان رسمی و اداری ــ باشد. از این جنبه، ترجمه‌ی م رفتار معقول‌تری با زبان، و تجربه‌ی نسبتاً موفق‌تری با نحوِ محاوره را نشان می‌دهد که کم‌تر گرفتارِ بازسازی ساختار جمله‌ی زبان مبداء در زبان مقصد است:

«بخوونش، شاهکاره... مدرنیسم یعنی این. این کتاب رو که بخوونی، دیگه لازم نیست چیز دیگه‌ای بخوونی. من وقتِ کتاب خوودن ندارم، حالا بهت می‌گم برای چی.» (م ــ ص ۴۳)

در ترجمه‌ی ب | ک در مقابل «شاهکاره» آمده است: «یه اثر جاودانه است.»

[همه چیز جمله، ادبی‌ست، و فقط «یک» ــ که مأخوذ از ساختار جمله در زبان مبداء و در فارسی اصلاً اضافی است ــ به «یه» تبدیل شده] و در مقابل «مدرنیسم یعنی این» آمده: «یه اثر فوق‌العاده مدرنه.» و در برابر «من وقتِ کتاب خوودن ندارم»: «البته من وقت زیادی برای کتاب خوندن پیدا نمی‌کنم.» (ب | ک ــ ص ۳۳)

مشکل دیگر، بی‌قاعدگی موجود در مکتوب کردن محاوره‌ی فارسی‌ست، یعنی پر مناقشه‌ترین بخش ترجمه‌ی نمایشنامه در ایران امروز که از قضا آسیب‌های بسیاری از بلبشوی رسم‌الخط و داستان جدانویسی و انقلاب‌های یک تنه‌ی اغلب ویراستاران مطبوعاتی یا انتشاراتی بر علیه زبان فارسی، دیده است؛ و در این مورد دیگر با اطمینان کامل می‌توان گفت هیچ دو مترجمی در گلیمِ یک قاعده نگنجند! برای تبدیل صورت نوشتاری کلمه به صورت محاوره‌ای، معمولاً هرکس هرچه را بخواهد حذف می‌کند [به استثنای قاعده‌ی ثبت محاوره در کتاب‌های «انتشارات تجربه» که در آن خیلی چیزها هم به کلمه اضافه می‌شود!]، به اضافه‌ی این که اجزای کلمات مرکب را چنان بند بند از هم جدا می‌کنند که هرجزء برای خودش معنای مستقل و نامربوطی بدهد!

در میان ترجمه‌های مورد بحث ما، ترجمه‌ی ب | ک از این نظر بیش‌ترین مشکل را دارد: «خندم گرفته» (به جای «خنده‌م گرفته»، که در اصل «خنده‌ام گرفته» بوده و درمحاوره الفش محذوف می‌شود، اما مترجمین «ه»ی خنده را هم حذف کرده‌اند) و نیز «گرسنم» (گرسنه‌م)، «خونت» (خونه‌ت)، «همش» (همه‌ش) و...؛ یا «باریک الله» (به جای «باریکلاً» در شکل محاوره و «بارک‌الله» در شکل نوشتاری)، «بزار» (به جای «بذار»)، «من‌ام» (به جای «منم»)، «عصبی‌یه» (به جای «عصبیه»)، «من بالاش می‌آرمش» (به جای «من بالاش می‌آرم» یا «... بالا می‌آرمش»)، «خنثی‌ات» (به جای «خنثات»)، «دست مال» (دستمال)، «تازه‌گی» (تازگی)، «هم راهی» (همراهی)، «بازی چه» (بازیچه)، «شاه‌کار» (شاهکار)، «چهل ساله گیم» (چهل سالگیم) یا «چهل سالگی‌م») «طرف‌دار» (طرفدار)، «غب غب» (غبغب)، «هم دیگه» (همدیگه) و...، و «چاپ لوسی» (چاپلوسی) که دیگر شاهکار است و آدم را ناگزیر می‌کند که بپرسد هنر مدرن به جای خود، ولی گناه زبان فارسی چیست؟

ترجمه‌ی م از این نظر دردسر کم‌تری دارد، در عین حال که آن هم مشکلاتِ جدیدی با خود می‌آورد؛ مثلاً این که در ثبت مکتوب صورت محاوره‌ای کلماتی مثل «بخوانی» و «می‌توانی» به جای قاعده‌ی گفتاری متعارف که حذف مصوت «آ»ی پس از «واو»، و تبدیل واوِ ناملفوظ به مصوت «ئو» ست، الف را به واوی دیگر تبدیل می‌کند: «بخووني»[بخوني] و «می‌تووني» (می‌تونی) که اگر عیناً ــ با همین دو واو ــ تلفظ شود برای همه‌ی ما و از جمله مترجم محترم سخت عبرت‌آموز خواهدبود. (واگر قرار است یکی از واوها تلفظ نشود، که اصلاً به عنوان شیوه‌ی ثبت محاوره دچار نقض غرض می‌شویم؛ ثبت محاوره برای هرچه نزدیک‌تر کردن شکل مکتوب به طرز گفتار مصطلح است نه این که این جا هم یک جور بنویسیم و یک جور دیگر بخوانیم!)

ضمناً در مقابل ترجمه‌ی ب | ک که (شاید بنا به تمایل طبیعی محاوره به فشردگی و ایجاز) گهگاه گرایش به «قبض» را از حد می‌گذراند و بخش‌هایی از جمله‌ی اصلی (و معنایش) را از دست می‌دهد، ترجمه‌ی م گاه با گرایش بی‌دلیل به «بسط» جملاتی دراز می‌سازد که در بسیاری موارد اصلاً غلط و پر از زواید است؛ مثل «تو یک خانواده‌ی جدیدی‌رو پیدا کردی» (م ـ ص ۹۵) که «یک» و «رو» در آن زائدند. یامثلاً جمله‌ای که در ترجمه‌ی ب | ک (ص ۳۲) به صورت «یه چیزی بگم بخندی» ترجمه شده، در ترجمه‌ی م (ص ۴۲) تبدیل می‌شود به «حاضری من یک چیزی بگم تو بخندی؟» (!)

در حالی که هر سه ترجمه از آن مشکلِ «کم‌کاری» ــ که شرحش رفت ــ خدشه‌ی فراوان دیده، و مثلاً هیچ کدام کلمه‌ی «شانس» را (که چندین معادل معقول دارد، مثل «بخت»، «اقبال» و حتا گاهی «فرصت») ترجمه نکرده‌اند، در ترجمه‌ی م هنرِ کانسپچوال» (Conceptual Art ــ اسم خاص سبک هنری) برگردانده شده، و آن هم نه به صورت معادل فارسی مشهورترش

(«هنر مفهومی») بلکه به صورت «هنر قابل درک» که دیگر هیچ ربطی به منظور نویسنده ندارد. (مشکل شخصیت نمایش درست همین است که علاقه‌ای به «هنر کانسپچوال» ــ یا مفهومی ــ ندارد چون برایش غیر قابل درک است.)

عکس این اتفاق در ترجمه‌ی ب | ک رخ می‌دهد، مثلاً جایی که عوض برگرداندن کلمه Homeopathie (به معنی «خود درمانی») در متن فارسی می‌نویسد «هومیو پاتی»، و برای جبران در پانویس توضیح می‌دهند «شیوه‌ای کهن در علم پزشکی»! (با توجه به این که «خود درمانی» دست کم در کشور ما «شیوه‌ای کهن» به شمار می‌رود، این توضیح البته روشنگر است، اما نه بدون توضیح معنای کلمه یا چند و چون آن «شیوه‌ی کهن»!)

هفت: عدم قطعیت تا آخرین سطور متن ادامه دارد؛ و بدون رجوع به زبان و متن اصلی، مثلاً، محال است که بفهمیم کاترین در آخرین سطرهای نمایشنامه، به سر قبر مادرش می‌رود یا سر قبر زن‌پدرش. بدون آشنایی با پیچ و خم‌های حیرت‌انگیز سرگذشت رسم‌الخط و ویرایش فارسی در روزگار ما محال است سر در بیاوریم که کلمه‌ی «بزرگان» در آخرین سطرهای ترجمه‌ی ب | ک (ص ۸۶) قرار بوده ــ در معنا ــ «بزرگ‌ان» باشد (نه جمع «بزرگ») یعنی محاوره‌ای شده‌ی «بزرگ‌اند» که می‌شد خیلی ساده به جایش نوشت «بزرگن». و در آخرین سطرها همچنان نمی‌توان فهمید در حالی که بسیاری از متون کلاسیک و حتی پایه‌ای ادبیات نمایشی جهان به فارسی ترجمه نشده‌اند، مترجمان چه اهمیت خاصی در این متن (نمی‌پرسم چه اهلیت خاصی در خود) دیده‌اند که همزمان سه ترجمه از آن روانه‌ی بازار کرده‌اند. [در خود نمایشنامه، مارک که هیچ توجیهی برای پرداخت دویست هزار فرانک بابت تابلوی سفید نمی‌یابد، نام نقاش را می‌پرسد و اضافه می‌کند «معروفه؟» (م ــ ص ۱۳) به نظر می‌رسد ما هم ــ نومید از یافتن توجیهی برای سه ترجمه‌ی همزمان از اثر خانم رضا ــ باید همین را از مترجمین بپرسیم.]

در عوض اما یک چیز روشن است و آن این که وجود سه ترجمه از این متن، ما را به این قیاس و کشف این تسلسل عدم قطعیت (یا بلبشو؟) در شناخت نویسنده و اثرش، در شناخت ترجمه و آدابش، در شناخت زبان مبداء و ــ حتا ــ زبان مقصد، و...، و در شناخت‌مان از وقایع تئاتری آن سوی مرزها، یا در برگردان و عرضه‌ی آثار ادبیات نمایشی رهنمون شده است. اما تکلیف‌مان با متونی که هرگز به فارسی نخواهیم خواند یا تنها یک ترجمه‌ی فارسی ــ بی‌دسترسی به اصل ــ از آن‌ها داریم، با نویسنده‌هایی که شنیده‌ایم مهم‌اند اما اثری از آن‌ها ترجمه نشده، و با آن‌هایی که واقعاً مهم‌اند اما حتی نام‌شان را هم نمی‌شنویم، چیست؟ یک جای کار می‌لنگد، دست کم.

زبان بی‌زبانی

■ کاسپار
■ نوشته‌ی پتر هاندکه
■ ترجمه‌ی محسن جده‌دوست
■ انتشارات نمایش و سفارت آلمان، ۱۳۷۸

● محسن آزرم

پتر هاندکه در گفت و گویی می‌گوید: «در ابتدا قصد داشتم مقاله‌ای بنویسم، جزوه‌ای علیه تئاتر، اما سپس دریافتم که یک کتاب جیبی راهی ثمربخش برای بیانیه‌ی ضد تئاتر نیست و بدین گونه برآیند، به شکل شطحیات، و با سود بردن از تئاتر برای اعتراض به تئاتر موجود، ــ به دلیل این که تئاتر را نه مطلق، بل که پدیده‌ای تاریخی بدان‌گونه که تا امروزه روز هست می‌دانم ــ در صحنه و بر علیه صحنه انجام یافت.»

موضوعی که هاندکه در «کاسپار» انتخاب کرده همان موضوعی‌ست که ورنر هرتسوگ هم در «معمای کاسپار هاوزر» به آن پرداخت. تنها تفاوتی که کار هاندکه دارد و البته تفاوت مهمی محسوب می‌شود این است که او را دوباره می‌آفریند، آفرینشی برای تئاتر، شخصیتی که روی صحنه‌ی تئاتر هم قابل توجه باشد. رفتاری که خواننده‌ی متن از کاسپار می‌بیند یا رنگ لباس جور واجورش (که هفت دکمه هم دارد) یک رفتار تئاتری‌ست نه مطابق آن‌چه در تاریخ واقعی در سال ۱۸۲۸ اتفاق افتاد.

اصلی‌ترین چیزی که او در کاسپار می‌یابد، زبان است و طوری وانمود می‌کند که انگار درباره‌ی کاسپار متنی نمایشی نوشته است اما حقیقت این است که متن او درباره‌ی زبان و برخوردی‌ست که با آن می‌شود. دنیایی که کاسپار در آن قدم برمی‌دارد پر است از زبان. زبانی که او آن را نمی‌شناسد و البته دیگران هم او را درک نمی‌کنند. جامعه و همه‌ی آن‌ها که می‌کوشند دیگران را زیر سلطه‌ی خود درآورند این بار نیز تلاش می‌کنند کاسپار را به راه آورند. «کاسپار» زندگی کاسپار هاوزر نیست، صورتی‌ست انتزاعی از آن چه بر او گذشت. خود هاندکه هم می‌نویسد که درون‌مایه‌ی این نمایش این است که کسی را به کمک حرف مجبور کنند تا حرف بزند و از طریق این حرف‌هاست که هاندکه خصوصیات درونی کاسپار را درمی‌یابد؛ آدمی سر به زیر و تحت فشار.

قسمت اول نمایش زمانی پایان می‌پذیرد که کاسپار درهم شکسته شده است. ساختمان نمایش به گونه‌ای‌ست که مدام سقوط و خرد شدن کاسپار به رخ کشیده می‌شود، نظم جمله‌هایی که از آغاز خطاب به او گفته می‌شوند در پایان به هم می‌ریزد و آشفتگی کاسپار و جملات یکی می‌شود. هر دو شکسته می‌شوند و هر دو دوباره شکل می‌گیرند تا دوباره شکسته شوند. به گمان ما دلیل اصلی این شکستگی و شکل‌گرفتگی‌ها آن است که جملات به هر حال خطاب به کاسپار هستند و او تحت تأثیر جمله‌ها مدام تغییر وضعیت می‌دهد.

صحبت کردن آزارت می‌دهد اما صحبت کردن تو را آزار نمی‌دهد. هیچ چیز تو را آزار نمی‌دهد. چون هنوز نمی‌دانی آزار دادن چیست.

کاسپاری که هاندکه می‌آفریند، آفریده‌ای تئاتری‌ست. آفریده‌ای که هاندکه می‌کوشد تمام شعارها و عقاید سیاسی و اجتماعی‌اش را در قالب رفتارها و جملات او بگوید. با این حساب باید گفت که در نگاه او کاسپار فقط یک وسیله است، وسیله‌ای برای اثبات این که اگر زبان نداشته باشی یا زبانت زبان بی‌زبانی باشد مطمئناً باخته‌ای!