کارنامه نمایشی یک ناشر

● امید روحانی
منتقد، و روزنامه نگار.

مقدمه:

«نشر تجربه» کارش را در سال ۱۳۷۶ و با اولین کتابش «مرگ در می‌زند» یکی از نمایشنامه‌های کوتاه و رودی آلن، به ترجمه‌ی هوشنگ حسامی، در قطع جیبی، در ۲۴ صفحه و با شمارگان ۳۰۰۰ نسخه، با بهای ۷۰ تومان آغاز کرد. پیش‌فرض‌ها بسیار ساده بودند و در اولین کتابچه، به شکل یک بیانیه‌ی ۶ ـ ۵ خطی توضیح داده شدند که «تجربه‌های کوتاه (نمایشنامه، داستان) فرصت کوتاهی‌ست برای زمانه و جامعه‌ای که در آن کوتاه‌ترین فرصت‌ها و حوصله‌ها از آن مطالعه است و امیدواریم با انتشار هفته‌ای یک دفتر...» و خیلی زود روشن شد که این دفترها قراراست به طور مداوم، مسلسل، بی‌وقفه و با همین شکل و سیاق منتشر شود و تا این لحظه که چیزی حدود دو سال و اندی از فعالیت این انتشاراتی بی‌ادعای پرکار می‌گذرد، تنها در مجموعه‌ی «تجربه‌های کوتاه» نزدیک به ۵۰ جزوه، تقریباً باهمان مشخصات از نظر قطع و صفحه و شمارگان (به جز سه چهار جلد پر برگ‌تر) منتشر کرده است، یعنی سالی ۲۵ جلد و هر چند به هدف اعلام شده‌ی هفته‌ای یک عدد نرسیده، اما دست کم هر ماهی ۲ جلد منتشر کرده است.

هر کدام از این جزوه‌ها شماره‌ی مسلسل دارند، و شماره‌های فرد مختص نمایشنامه‌ها و شماره‌های زوج مختص داستان‌های کوتاه هستند. طبعاً از میان ۴۰ جلد نخستین این مجموعه که تا پایان سال ۱۳۷۷ را در بر می‌گیرند، ۲۰ جلد مختص نمایشنامه‌ها هستند؛ ۱۰ جلد از این ۲۰ نمایشنامه به ترجمه‌ی هوشنگ حسامی، ۷ جلد به ترجمه‌ی حسن ملکی و ۲ جلد به ترجمه‌ی علی اصغر حداد.

□

نمایشنامه‌ها متنوع و از میان کارهای مشاهیر تئاتر برگزیده شده‌اند: ۶ کار از آثار نمایشنامه نویسان امریکایی، ۴ اثر از نوشته‌های انگلیسی‌ها، ۲ اثر از فرانسه، ۲ کار از نویسندگان اتریشی، ۲ کار از یک نویسنده‌ی ژاپنی، یک ایتالیایی، یک نیوزلندی و یک آلمانی مجموعه را تشکیل می‌دهند.

□

بد نیست نگاهی به فهرست آثار بیاندازیم:

۱ــ	مرگ درمی‌زند	وودی آلن	هوشنگ حسامی	امریکا
۳ــ	بانوآئویی	یوکیومیشیما	هوشنگ‌حسامی	ژاپن
۵ــ	شاعر	داریونیکودمی	حسن ملکی	ایتالیا
۷ــ	آرامش از نوعی دیگر	تام‌استاپارد	هوشنگ حسامی	انگلستان
۹ــ	اتهام به خود	پترهانتکه	حسن ملکی	آلمان
۱۱ــ	ملکه‌های فرانسه	تورنتون وایلدر	حسن‌ملکی	آمریکا
۱۳ــ	حراج	یوکیومیشیما	هوشنگ حسامی	ژاپن
۱۵ــ	اهانت به تماشاگر	پترهانتکه	علی‌اصغرحداد	اتریش
۱۷ــ	به من می‌گندمک‌کنا	دان‌شا	هوشنگ‌حسامی	انگلستان
۱۹ــ	مونی و کاروان‌هایش	پیترترسن	حسن‌ملکی	انگلستان
۲۱ــ	لاموزیکا	مارگریت دوراس	هوشنگ حسامی	فرانسه
۲۳ــ	پزشک پوشالی	چارلزدیزنزو	هوشنگ حسامی	امریکا
۲۵ــ	برگشتی در کارنیست	اریک بژدول	هوشنگ حسامی	نیوزلند
۲۷ــ	از پنجره‌های بازبرایم بخوان	آرتورکوپیت	حسن ملکی	آمریکا
۲۹ــ	بعدازمگریت	تام‌استاپارد	هوشنگ حسامی	انگلستان
۳۱ــ	آهنگ قدیمی	روبرپینگه	حسن ملکی	فرانسه
۳۳ــ	صلیب سرخ	سام شپارد	هوشنگ حسامی	آمریکا
۳۷ــ	غیب گویی	پترهانتکه	علی اصغرحداد	اتریش
۳۹ــ	آژیر بی‌صدا	جورج کافمن	حسن ملکی	آمریکا
	خاموشی دریا	ورکور / ژان مرکور	حسینعلی طباطبایی	فرانسه

۱ــ شاید این فکر ساده، در طی همه‌ی این سال‌ها، به ذهن خیلی از ناشران خطور کرد که راه‌حل عملی انتشار کتاب برای ایرانی و برای ایران و نسل‌های غیر کتابخوانش باید که چاپ کتاب‌های ارزان، کم برگ، در دسترس و لاجرم جیبی باشد. عقل، منطق و طرح اشکال‌ها و بحث و جست و جو در پی یافتن جواب‌ها هم همین را به ذهن متبادر می‌کند که راه حل ــ گویا ــ همین است و تاخلافش ثابت نشود، حتّا در این سرزمین دور از عقل و منطق هم باید که به دنبال راه حل‌های منطقی رفت ــ شاید هم جواب همین باشد.

۲ــ فکر نمی‌کنم دیگر برای هیچ کس شکی باقی‌مانده باشد که ایرانی، در یک سنجش آماری و با در نظر گرفتن عامل‌های تاثیرگذار و تعیین‌کننده اهل خواندن کتاب باشد. در این مورد گویا ساعت‌ها تحقیق هم شده است. تحقیق‌های مطالعاتی و پژوهشی در مراکز تحقیقاتی (یعنی جاهایی که این عنوان را یدک می‌کشند) و در مراکز دانشگاهی و درسی، به شکل هزاران صفحه پایان نامه و غیره... و چه گزارش‌ها و مقالات تخصصی وغیر تخصصی در مطبوعات. هشدارها داده شده، عنوان‌های مطبوعاتی متعددی در طی سال‌ها چشم‌ها را پر کرده‌اند و اثر مرکب سیاه عنوان‌های درشت هنوز در لابه لای اثر انگشت‌ها مانده است، اما نسل‌ها می‌آیند و می‌روند و ایرانی همچنان کتابخوان نیست و نشده است و گویا نمی‌شود. به دلایلش کاری ندارم، اما دست کم سال‌هاست ناشران و نویسندگان و فرهیختگان اهل قلم و تجربه و ترجمه دست به تجربه‌های گوناگون برای رفع این نقیصه‌ی فرهنگی زده‌اند و به نظرم می‌رسد که اکثر این تجربه‌ها به جواب قطعی نرسیده است. شمارگان‌ها این را نشان می‌دهد. دلایل محبوبیت بعضی کتاب‌ها و مهجور ماندن بعضی دیگر این را می‌گوید که راه‌حل‌ها از عقل و منطق و قوانین عرضه و تقاضا (حتّا) و.... پیروی نمی‌کنند.

۳ــ میان همه‌ی حیطه‌های فرهنگی، ادبیات نمایشی ــ هر چند شاخصی برای تعیین میزان کتابخوانی اهل قلم نیست ــ موضع وموقعیتی خاص دارد که خاص این جا و این زمان نیست و ظاهراً در همه‌ی فرهنگ‌ها و زبان‌ها یکسان است، که کتاب‌های ادبیات نمایش، همه جا، از استقبال تنها معدودی از علاقه‌مندان این حیطه برخوردار است. بنابراین، به نظرم می‌رسد که این گونه کتاب‌ها، یعنی چاپ نمایشنامه و متن‌های آموزشی درباره‌ی ادبیات نمایش تنهابرای علاقمندان تئاتر و نمایش جذاب و قابل تعقیب است. آن که کتاب می‌خواند، همه جا یک جور و یکسان واکنش نشان می‌دهد و آن که نمی‌خواند، نمی‌خواند. علاقه‌مند ادبیات نمایشی هم حیطه‌ی مورد علاقه‌اش را تعقیب می‌کند.

۴ــ بنابر این، به نظر می‌رسد که با توجه به شمارگان محدود (اغلب ۳۰۰۰ نسخه) این کتاب‌ها و با توجه به این که تنها یکی دو جلد اول این آثار به تجدید چاپ رسیده‌اند، امتیازهای برجسته‌ی این نوع رویکرد، کمکی به افزایش نفوذ، افزایش شمارگان و دیگرمحاسنِ بر شمرده برای این نوع انتشارات نکرده است.

نه تعداد کم صفحات، نه سهولت حمل، نه قیمت پایین و نه نوع نگاه به این نوع ادبیات، به عنوان چاره‌ای برای افزایش برد و توسعه و نفوذ این نوع ادبیات عمل نکرده است. حتی فکر می‌کنم که اگر کارهای مشترک با هم و در یک مجلّد منتشر می‌شدند، همین شمارگان و همین علاقه و توجه را بر می‌انگیختند، اما در هر حال، حالا که تعداد این مجله‌ها، در یک جعبه‌ی مخصوص و بسته‌بندی واحد عرضه شده‌اند، جدا از قالب پیش‌بینی شده و فکر شده‌ای اصلی، به نوعی نگاه و رویکرد اشاره دارند که به خودی خود، فارغ از مسایل اقتصادی کتاب و نشر، جذاب و قابل تعقیب و با اهمیت‌اند. می‌توان درباره‌ی انتخاب‌ها بحث کرد. که مثلاً انتخاب وودی آلن، سام شپارد، جورج کافمن و... از یک فکر اصلی، یعنی ترجمه و نشر آثاری از نمایشنامه نویسان معاصر و سال‌های دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ امریکا می‌آیند، اما در میان آثار برگزیده از تئاتر امریکا، به اثری از تورنتون وایلدر هم بر می‌خوریم که یک نسل عقب‌تر است. می‌توان بحث کرد که چرا مثلاً یک نمایشنامه از پترهانتکه به عنوان نمایشنامه‌ای آلمانی و یکی دیگر به عنوان نمایشنامه‌ای اتریشی معرفی شده‌اند واز این قبیل می‌توان بحث کرد که وقتی متنی از یک شاعر و نمایشنامه نویس فرانسوی از ترجمه‌ی انگلیسی آن ترجمه می‌شود، روبرپنژه طبعاً به روبرپینگه بدل می‌شود و از این قبیل. ولی این‌ها بحث‌های فرعی‌اند. بحث اصلی در این است که این مجموعه، می‌کوشد که نگاهی فراگیر و فارغ از هر نوع برنامه‌ریزی فرامتنی به تئاتر معاصر جهان داشته باشد و این کار را کرده است. جالب این جاست که نگاهی کوتاه و مقایسه‌ای سردستی بین نمایشنامه‌ها و قصه‌های کوتاه منتشر شده در این مجموعه، نشان می‌دهد که تئاترها موفق‌ترند.

۵ــ بنابراین بر شمردن اشتباهات کوچک و بزرگ در ترجمه‌ها، نوع گزینش نمایشنامه‌ها، چرایی انتخاب‌ها، حتی انتخاب نوع قطع، اندازه، تعداد صفحه‌ها و... کمکی به «نشر تجربه»، به من خواننده و به صنف کتابفروش نمی‌کند، دست کم دیگر نمی‌کند،

چراکه حالا با مجموعه‌ای نزدیک به ۵۰ کتاب (بگیریم جزوه) روبه روییم و گستردگی فرهنگی بی‌چون و چرایی که می‌تواند تاثیرگذار باشد و بوده است. در طی دو سال اخیر، بسیاری از این متون نمایشی دستمایه‌ی کار کارگردانان و افرادی بوده است که خواسته‌اند کارهایی ارزان و راحت و کم پرسوناژ وموفق به صحنه ببرند و حتا بعضی از آن‌ها موفق هم بوده‌اند و این رویکرد به ما اجازه می‌دهد که این کتاب‌ها را در ایجاد یک فرهنگ نمایشی یا دست کم یک ذایقه‌ی فرهنگی موثر بدانیم.

۶ــ اما راستش گمان نمی‌کنم ــ و فقط گمان نمی‌کنم، هیچ اطمینانی نیست ــ که واقعاً، دست کم تا شماره‌های مسلسل ۱۹ و ۲۱ این مجموعه اساساً انتخابی صورت گرفته باشد. دو بزرگوار ترجمه‌ی این متون، یعنی آقایان هوشنگ حسامی و حسن ملکی چیزهایی را پیش‌تر ترجمه کرده بوده‌اند و با همین ماحصلی که داشته‌اند «نشر تجربه» را راه انداخته‌اند تا کارهای بعدی که در لابه لای قفسه‌ی کتابخانه‌ها خاک می‌خورده‌اند به جایی برسند. این نکته هم نه بر نقصی گواهی می‌دهد یا کوتاهی را در این کارنامه ثبت می‌کند، فقط بر یک روشن‌بینی و آینده‌نگری دلالت دارد که خاص شروع چنین تجربه‌ای است.

۷ــ اما حالا، انتخاب‌ها هر جور صورت گرفته باشند، در اثر استمرار، بر وجود یک فرهنگ نمایشی یادست کم ایجاد زمینه‌ای برای توجه به ادبیات نمایشی غرب دلالت دارند. بیست و چند نمایشنامه پیش رو داریم که اغلب به دو دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ میلادی تعلق دارند، یعنی آخرین سال‌هایی که کتاب‌های نمایشی و گاهنامه‌های تئاتری فرنگ در ایران قابل خرید بودند. طبعاً این سلسله کتاب‌ها به سال‌های اخیرتر هم خواهند رسید و همروزگارها را خواهیم خواند.

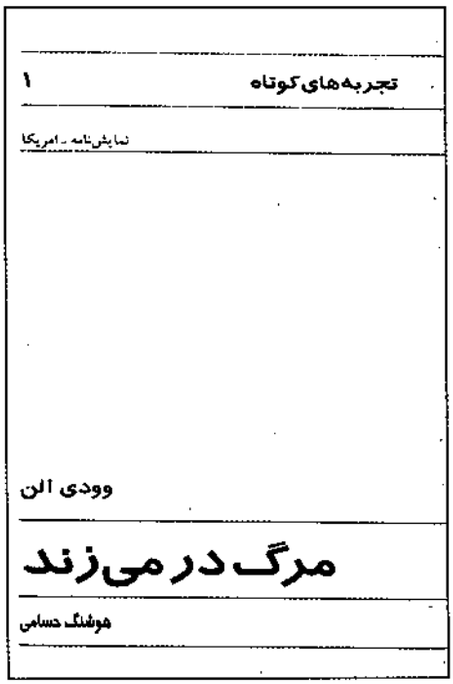
□□□

شماره‌ی ۱
■ مرگ در می‌زند
نوشته‌ی وودی آلن
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول ــ ۱۳۷۶ ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۲۲ صفحه ــ ۷۰ تومان

از کارهای دوران اول فعالیت وودی آلن (بعد از بازی‌ها و نوشته‌های دهه‌ی ۶۰) که باید در همان سال‌های اولیه‌ی شروع کارگردانی او در سینما نوشته شده باشد و مثلاً همزمان با «پولو وردارو دررو» (۱۹۶۹)، «موزها» (۱۹۷۱) و «خوابگرد» (۱۹۷۳)، یعنی دوره‌ی Rough Comedy او، و مثلاً پیش از «آنی هال» که نوعی حدفاصل بین دو دوره است، هرچند این نوع کمدی را بعدتر در مثلاً «زلیگ» (۱۹۸۳) هم می‌بینیم.

این یک نمایشنامه‌ی نمونه‌ای وودی آلن است: کوتاه، موجز، روشنفکرانه، این جا با دو شخصیت، با کم‌ترین حرکت شخصیت‌ها که نشسته‌اند و رامی بازی می‌کنند، شاید بیشتر یک Parody کلامی‌ست یا حتی با قابلیت اجرای رادیویی.

از نظر مضمونی و پرداخت هم یک نمایشنامه‌ی نمونه‌ای آلن است که یکی از مضامین همیشگی (یا



دست کم اولیه‌ی) او را در خود دارد: شوخی با مرگ و بیش‌تر نوعی شوخی با (یا حتی ستایش از) مایه‌ی مرگ در آثار فیلمساز مورد علاقه‌ی آلن، اینگمار برگمان. به نظر می‌رسد که کل نمایشنامه شوخی با صحنه‌ی بازی شطرنج سلحشور با مرگ در «مهر هفتم» برگمان است. مقایسه کنید صحنه‌ی مقابله‌ی سلحشور با مرگ را در «مهر هفتم»: پسزمینه‌ی صحنه راکه آسمان تاریک و روشن است با ابرها و چهره‌ی بزرگ و تلخ سلحشور و صحنه‌ی کلاسیک یا اندکی تئاتری را با صحنه‌ی چانه زدن مرگ و پرسوناژ تاجرمسلک نمایش‌نامه‌ی وودی آلن که در یک آپارتمان در قلب نیویورک رخ می‌دهد. همه‌ی شوخی‌ها مخصوص وودی آلن‌اند: مرگ که در بدو ورود آب معدنی یا نوشابه می‌خواهد، یا نشانی راگم کرده است، یا شوخی با راک هودسن. حتی شوخی با خود فیلم «مهر هفتم» (ص ۱۴) یا شوخی با «فاوست» گوته (ص ۱۲) و نوع پرداختی که به پست‌مدرنیسم می‌زند، یا بعداً در سال‌های میانه‌ی ۸۰ به پست‌مدرنیسم شهرت یافت و همه‌ی جذابیت شوخی وودی آلن با زندگی آمریکایی و مظاهرش که از مایه‌های همیشگی آلن طی همه‌ی دوره‌های کار هنری اوست. اما مثل اغلب آثار دوره‌ی اولیه‌ی کار او، اثر بیش‌تر شوخی یا کار با تظاهرات و نشانه‌های کلیشه‌ای زندگی امریکایی‌ست که بعدها به کار و شوخی با روابط آدم‌ها می‌رسد. این جا فقط شوخی با Rhetorism را داریم.

□□□

اگر متن اصلی نمایشنامه با ترجمه‌ی فارسی آقای هوشنگ حسامی مقابله شود، شاید بشود با ده غلط (کمی کم‌تر یا کمی بیش‌تر) ایرادهایی بر آن گرفت که به نظرم نه چیزی را روشن می‌کند و نه به منزله‌ی ترجمه‌ی بد است.

همین زبان، روان و ساده و کم‌تکلف است و به آن‌چه خواننده‌ی ایرانی از زبان وودی آلن می‌شناسد (که خود حاصل ترجمه‌ی متن فیلم‌های اولیه‌ی او، تا سال ۱۹۷۹ است) نزدیک و با آن همخوان است. نه شوخی‌های وودی آلن «گروچو مارکس»ی‌ست و نه پیچش‌های تصویری ترجمه‌ی آن را غیرممکن می‌کند یا کرده است. شاید زبانش به همین سادگی باشد، و شاید به همین سادگی هم بشود آن را درآورد.

تنها حدس می‌زنم که شاید سرعت شروع کار انتشار جزوه‌ها مانع یک ویرایش اضافه شده باشد، که ما اندکی ناهمخوانی در زبان داریم. روشن است که در ابتدای نمایشنامه زبان مرگ محاوره‌ای و بی‌تکلف است و زبان نات آکرمن [شخصیت اصلی] اندکی تعارفی و جدی. اما عبارت‌ها یا جمله‌هایی در ابتدای حرف‌های نات آکرمن منظور نویسنده و مترجم راکه به این پیچش زبانی به خوبی آگاه است (و ترجمه این را نشان می‌دهد) منتقل نکرده است. مثلاً، در همان صفحه‌ی ۳ متن (ص ۱۱ کتاب) در ابتدای ورود مرگ به آپارتمان آکرمن، نات به مرگ می‌گوید:

نات: از من چه می‌خواهی؟

و این جا درست در لحظه‌ای‌ست که آکرمن کم کم خودمانی می‌شود و از سطر بعدتر، زبانش ساده‌تر و محاوره‌ای‌تر می‌شود. جمله‌ی بالا وسط محاوره‌ی دو شخصیت خواننده را ناگهان به زمین می‌زند.

و صفحه‌ی بعد:

نات: چه‌طور ممکن‌ئه وقت‌ش همین الان باشه؟ تازه با شرکت مدیست اورجینالز به توافق رسیدم.

و بعد ناگهان چند سطر پایین‌تر:

نات: یه کمی به‌م وقت بده. یه روز دیگه.

و خواننده معمولاً می‌خواند: یک کم و نه یه کمی...

به نظر می‌رسد که آقای حسامی برای تبدیل این زبان کمی جدی‌تر و تعارفی‌تر برای نات آکرمن، راه‌حلی را برگزیده که در بازخوانی خود وی به نظرش دشوار و پر از دست‌انداز نیامده، اما در گویش و خواندن من با دست‌انداز است. این دست‌انداز وقتی به خوبی برملا می‌شود که در صفحه‌ی آخر نمایشنامه (صفحه‌ی ۲۲ کتاب) گفت و گوی تلفنی نات آکرمن را با دوستش «موی» می‌خوانیم.

مشکل دیگر رسم‌الخط است که در چند تا کتاب دیگر مجموعه هم تکرار می‌شود. جدا کردن ضمایر متصل به عنوان یک تمهید ویراستاری و نگارشی چون در همه‌ی متن وجود دارد، به سادگی لحاظ می‌شود اما افزودن «ئه» به جای «است»، در خواندن، حتی در تمام متن به خاطر نوشتن همزه و دشواری خواندنش، محاوره‌ای بودن کلام را می‌شکند.

باقی می‌ماند چند دست‌انداز کوچک، مثل بعضی کلمات که متن محاوره‌ای «مرگ...» را ناگهان می‌شکنند، مثل: «دیدم...بیداری و داری مطالعه می‌کنی...» (ص ۱۱)

تجربه‌های کوتاه ۳

نمایش‌نامه ـ ژاپن

یوکیو میشیما

بانوآئویی

هوشنگ حسامی

شماره‌ی ۳
بانوآئویی
نوشته‌ی یوکیومیشیما
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول ۱۳۷۶ ــ ۲۴ صفحه ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۷۰ تومان

یکی از چند تجربه‌ی درخشان نویسنده و نمایشنامه‌نویس دیر کشف شده‌ی ژاپنی سال‌های دهه‌ی ۵۰ و ۶۰ در ترکیب سنت‌های نمایشی ژاپن و هنر تئاتر آکادمیک و علمی که اجرای آن توسط مژده شمسایی ــ بهرام بیضایی، در سال ۷۷ [در تئاتر شهر] و دیگر تجربیات این سال‌های اخیر نمایشنامه نویسان و کارگردانان ایرانی درهمین چالش، آن را بیش‌تر برای علاقه‌مند ایرانی، در این گوشه‌ی جهان و درگیر مسئله‌ی همیشگی تقابل بین سنت‌ها و غرب مطرح و موضوع روز می‌کند. این جا، نمونه‌ای از این ترکیب را می‌بینیم، که چگونه سنت «نمایش نو» به خودی خود و با کم‌ترین افزودن عناصر و مایه‌های تئاتری خود به یک قطعه نمایش دراماتیک و آکادمیک و غربی بدل می‌شود بی‌آن که ماهیت و جوهره‌ی اصلی خود را از دست بدهد. جدا از تمهیدات و شکل اجرایی [مثلاً در اجرای استاد بیضایی در تئاتر شهر، کارگردان در نوع استفاده از عناصر و شیوه‌های سنتی، اندکی بر بار شیوه‌ی نمایشی ژاپنی آن افزوده بود، یا دست کم تاکید را بر آن گذاشته بود] که به کارگردان و طراح صحنه‌ی نمایش مربوط می‌شود، اما در شکل و شیوه‌ی نگارش متن نمایش، این عبور یا گذار از سنت به «مدرنیسم» را می‌بینیم.

نمایش با صحنه‌ای واقع‌گرا آغاز می‌شود، با یک پاساژ بسیار آرام، از طریق حرف‌های پرستار، کم کم به سوی گیرندگی و راز و رمز سنت می‌رویم، از طریق فصل قایق تبدیل صورت می‌گیرد و در انتها، در یک ترکیب کامل و بی‌نقص، حتا بدون در نظر گرفتن تاکیدهای اجرایی، همه‌ی هدف نمایش به انجام و فرجام کامل می‌رسد و رمزگشایی می‌شود. میشیما، همه‌ی این مهم را در کوتاه‌ترین متن ممکن انجام می‌دهد.

پاساژها بسیار ساده‌اند و تمهیدات بسیار ابتدایی: از طریق یکی دو تلفن و روشن کردن دو سه سیگار و همین. آنچه هست، استفاده از جوهره‌ی نمایش سنتی ست. نگاه به کنید به نوع استفاده‌ی میشیما از رجعت به گذشته (فصل قایق) و شرح کامل رابطه‌ی هیکارو و روکوجو، که با کم‌ترین زمان و متن به طور کامل بیان می‌شود، یا در انتها، که چگونه به سادگی و تنها با صدای یک تلفن، همه‌ی پیچیدگی متن و محتوا در می‌آید. اما درخشان‌ترین وجه محتوایی کار ــ مسئله‌ی جنسیت ــ بی‌آن که عیان شود، در عمق کار روان و سیال جریان دارد و مهم‌ترین وجه کار از طریق ترسیم سه زن مختلف نمایش به خوبی برجسته می‌شود.

□

نمی‌شود از این مقال گذشت، بی آن که ذکری و حرفی از دو وجه کار آقای هوشنگ حسامی رود؛ به ویژه که هر دو وجه، دست کم در این کار بخصوص (و در چند نمایش بعدی «نشر تجربه») آزارنده می‌شود. وجه اول به ترجمه مربوط است و وجه دوم به رسم‌الخط.

در متن ۱۸ صفحه‌ای اثر، استفاده از واژه‌هایی آزارنده بسیارند: «... ما سه تا اپراتور داریم...»، «... در شیفت‌های مختلف...» (هر دو در صفحه ی ۹) و «... همه‌ی ما آنالیز روانی شده‌یم...» (باز در صفحه‌ی ۹). شاید این سه واژه را که برای هر سه معادل‌های ساده‌ی فارسی داریم نادیده بگیریم (هر چند، در هر سه مورد با دست اندازهایی در روانی متن روبه رو می‌شویم) اما از رسم‌الخط واقعاً نمی‌شود گذشت.

آقای حسامی (یا ناشر؟) در رسم‌الخط انتخابی خود، یک راه حل برای یکی از معضلات نوشتاری زبان محاوره پیدا کرده‌اند. در خط پنجم نمایش، در همان ابتدا، به این تمهید بر می‌خوریم: (هر چند پیش‌تر در نمایشنامه‌ی وودی الن، در کتاب اول نشر تجربه، از این رسم‌الخط استفاده شده بود)

هیکارو: در خواب چه اروم نه. (به جای «... چه آرومه»)

یا چند خط جلوتر:

پرستار: حتماً همین طورنه (به جای «همین طوره».)

اما مشکل وقتی بروز می‌کند که در استفاده از ضمایر متصل و نوشتن آن‌ها به این شیوه، خواندن متن دشوار می‌شود و عملاً در روانی متن، ایجاد مانع می‌کند. نگاه کنید به:

هیکارو: خوب نه. (ص ۲۲)
روکوجو: تقصیر تونه. (ص ۲۳)
روکوجو: تو عاشق من ای. (ص ۲۳)
هیکارو: تو اتاق خواب ش نه. (ص ۲۴)

و از این قبیل بسیارند. این اصرار در ویراستن کلمات و جدا نوشتن پسوندها و ترکیب‌ها، (به فرض درستی آن) کار خواندن را دشوار می‌کند. جدا از اصرار در نوشتن «هم سر» (به جای همسر) [که با گذاشتن تمام علایم اصوات روی حروف، عملاً خواندن را دشوار می‌کند] ایشان با اصرار غریبی بسیاری از واژه‌های راحت رابه شکل‌های دشوارتری در خواندن بدل می‌سازند: دل هره (به جای دلهره)، کنج کاوی (به جای کنجکاوی)، دست کش (به

تجربه‌های کوتاه ۵

نمایش‌نامه ـ ایتالیا

داریو نیکودمی

شاعر

حسن ملکی

جای دستکش) و... بسیاری دیگر. اغلب این جداسازی‌ها البته درست‌اند، اما به گمانم در متن یک نمایش که اساساً با دیالوگ سروکار داریم، بسیاری از این ویرایش‌ها، خواندن متن را دشوار می‌کنند و به روانی کار لطمه می‌زنند که این جا چنین اتفاقی افتاده، هر چند می‌دانم که متن نمایش، برای اجراست و طبعاً در اجرا با این مشکل روبه رو نیستیم.

شماره‌ی ۵
■ شاعر
نوشته‌ی داریو نیکودمی
ترجمه‌ی حسن ملکی
چاپ اول ــ ۱۳۷۶ ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۴۰ صفحه ــ ۱۰۰ تومان

کمدی اجتماعی نیکودمی، با بار اجتماعی و حتا سیاسی تندش به خاطر تیپ‌های آشنا و همخوان با فرهنگ‌های مشابهی (چون ایران) و تقابل سنت‌ها و سنت‌شکنی جوانان، فاصله‌ی بین نسل‌ها، آرمان‌گرایی جوانانه و فرصت‌طلبی‌های روزمره‌ی نسل قدیم، سنت و تجدد، و تیپ‌های فرعی مثل نوه‌ی خانواده (سیلویتو، با شوخی‌های همیشگی و تندخویانه‌اش) برای خواننده‌ی ایرانی بسیار آشنا، جذاب و خواندنی و حتی کمی روزمره است: تقابل شهر زدگی و روستایی‌گرایی، هنر و تجارت، سودازدگی و آرمان‌ها و همه‌ی این مضامین آشنا و حتی پرداخت، که یادآور قطعات نمایشی وطنی‌ست، و البته نمایشنامه‌ی کوتاه نیکودمی که باید متعلق به سال‌های آخر دهه‌ی ۵۰ میلادی باشد، حالا شاید کمی کهنه به نظر برسد. تیپ‌ها آشنایند: پدر: سالار خانواده، تاجرمسلک، سنت‌گرا، بورژوای متوسط؛

پسر: فاقد هویت مشخص، و در کوشش برای تحویل اخلاق و سنت‌های مقدس پدر؛

دختر: جوان، آرمان‌گرا، منتقد سنت‌ها و ضد

بورژوا!

شاعر: که بیش‌تر و اساساً برای تقابل بین دختر و پدر، به یک شخصیت دوگانه بدل شده است، و خبر از تبدیل نسل جوان بعد از جنگ و بعد از فاشیسم می‌دهد.

اما نمایشنامه، که باز بیش‌تر یک متن برای اجرای رادیویی‌ست تا صحنه‌ای، یادآور کمدی‌های انتقادی سینمای ایتالیا پس از پایان عصر فاشیسم است، که نمونه‌های فراوانش را می‌شود در سال‌های دهه‌ی ۵۰ میلادی سینمای ایتالیا سراغ گرفت. اما در طرح نمایش، نیکودمی چیزهایی را از قالب‌های سنتی تئاتر ایتالیا به وام گرفته است، مثل شخصیت نوه، سیلویتو، که باید از «کمدیا دل آرته» (یادآور سیاه در نمایش تخت حوضی) آمده باشد.

اما «شاعر» جدا از همه‌ی این‌ها، از همان مرحله‌ی فکر اصلی نمایش لطمه می‌خورد. فکر و طرح اصلی بسیار مستعمل، و «رو»ست. کاملاً روشن و عریان و هضم شده است، بنابراین در پرداخت هم هضم شده و سر راست است و از مرحله‌ی تیپ‌سازی نمی‌گذرد؛ چون فاقد یک «فکر» غیرقالبی و غیرکلیشه‌ای‌ست.

□□□

این جا هم زبان ترجمه یکدست است. تفاوت صحبت‌های پدر و دختر کاملاً درآمده‌اند، نوع کلام شاعر در زبان فارسی درآمده است، هرچند در ترجمه، مترجم، عملاً از یک نوع زبان و کلام استفاده کرده است، اما پیچش‌های کلامی و پرداخت جمله‌ها این یک‌دستی را ایجاد کرده‌اند، البته لابد باز می‌شود ده تا غلطی در آن یافت. شاید مشکل اصلی ترجمه‌ی متن از ترجمه‌ی انگلیسی نمایشنامه‌ی اصلی ناشی شده باشد که در اصل به ایتالیایی نوشته شده است و حتماً ــ نوع نمایشنامه و فکر اصلی چنین می‌نمایاند ــ که زبان اصلی باید از این محاوره‌ای تر و روزمره‌تر باشد.

خود مترجم در ص ۶، در ذکر «شخصیت‌ها» مشکل را عیان می‌کند، آن جا که نمی‌داند «پاسکالی» باید در ایتالیایی «پاسکوالی» باشد.

وقتی در نگارش از «ئه» برای محاوره‌ای شدن استفاده می‌شود، باید فکری هم برای «من رو» پیدا می‌شد، چرا که وقتی «منو»، به شکل «من رو» می‌نویسیم، در متن دست‌اندازی ایجاد می‌کنیم که خواندنش را دشوار می‌کند. جمله‌ی «آدم رو به استفراغ می‌اندازن» (ص ۴۰)، ناگهان راحتی زبان روزمره را می‌شکند. به جمله‌ی زیر توجه کنید تا دریابید گاهی تمهیدی که برای روان کردن زبان به کار رفته، خود باعث عدم روانی می‌شود:

پاسکالی: ادامه بدید، حضرت اشرف. فکر کنید خونه‌ی خودتون‌ئه. کار، کارئه.

تجربه‌های کوتاه ۷

نمایش‌نامه ـ انگلستان

تام استاپارد

آرامش از نوعی دیگر

هوشنگ حسامی

شماره‌ی ۷
آرامش از نوعی دیگر
نوشته‌ی تام استاپارد [استوپارد]
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول ــ ۱۳۷۶ ــ ۴۰ صفحه ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۱۰۰ تومان

یکی از کارهای کوتاه و میانه‌ی سال‌های فعالیت نمایشنامه نویس انگلیسی چک تبار که میان کارهای بلندش، خرواری کار کوتاه تک پرده‌ای هم دارد. اهمیت کار استوپارد، که کمی دیرتر از پیتر آغاز می‌کند در سه ویژگی مهم کارهای اوست: درخشش در کاربرد کلام، تحرک دراماتیک روشن و وضوح روابط، و مهارت و پختگی در ساختمان. این جا البته در این کار کوچک به وضوح همه‌ی مهارت‌های استوپارد روشن نیست، اما نمایشنامه حتی در شکل نوشته‌ی خود هم جذاب غیرقابل مقاومت است.

استوپارد که پنج سالی دیرتر از هارولد پینتر نوشتن را آغاز کرد، با «روزانکرانتز و گیلدنشترن مرده‌اند» (۱۹۶۶) ناگهان، به شهرت رسید. بعداً جز کار مهم دیگر او «بازرس واقعی، هاوند» (۱۹۶۸) هیچ کدام به اهمیت و شهرت «روزانکرانتز و...» نرسیده‌اند، چنان که حتا سرانجام خود او در سال ۱۹۹۱ فیلمنامه‌ای براساس همین نمایشنامه نوشت و کارگردانی کرد. او بعد از جدایی چک از اسلوواکی، مجموعه‌ی اشعار واسلاو هاول را به انگلیسی ترجمه کرد.

در این کار کوتاه، بخشی از ویژگی‌های درخشان او نهفته است. نگاه کنید به انتخاب اسم عام جان براون برای آدم اصلی نمایش، یا ساختن رابطه‌ی براون و پرستارمگی که در کوتاه‌ترین شکل ممکن ساخته می‌شود. یا نوع کار درخشان او، میان واقعیت ومجاز که تا انتها سرانجام نمی‌فهمیم آقای براون واقعی کیست و چرا به این بیمارستان آمده است، یعنی نوعی کار شالوده شکنانه و فریب‌دهنده با ساختار نمایشی در کل. او کل ساختار اجرایی را به تسلسلی از دو صحنه تقسیم می‌کند: اتاق براون که تماماً با خوردن غذا و نقاشی کردن همراه است و تک صحنه‌هایی کوتاه از یک رشته تلفن دکتر و طی همین تسلسل همه چیز را می‌سازد و در می‌آورد. این جا البته به مدد ترجمه‌ی آقای حسامی، هیچ چیز از زبان استوپارد باقی نمانده است.

ساختمان اثر، فاصله‌ی بین آمدن و رفتن براون به یک نظم و کوشش او در شکستنِ این نظم و تلاش آن نظم برای حذف عامل بی‌نظمی، بی‌آن که ساختمان استعاری اثر لطمه‌ای به رویه‌ی ساده‌ی آن بزند، از تسلط استوپارد خبر می‌دهد.

تجربه‌های کوتاه ۱۱

نمایش‌نامه ـ امریکا

تورنتون وایلدر

ملکه‌های فرانسه

حسن ملکی

شماره‌ی ۱۱
ملکه‌های فرانسه
نوشته‌ی تورنتون وایلدر
ترجمه‌ی حسن ملکی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ــ ۲۴ صفحه. ۳۰۰۰ نسخه ــ ۱۰۰ تومان

کاری به شدت جذاب، خواندنی (و در صورت اجرا) تماشایی از یکی از قدر نادیده‌ترین نویسندگان و نمایشنامه نویسان نیمه‌ی اول قرن بیستم آمریکا وایلدر (متولد ۱۹۸۷ و متوفی به ۱۹۷۵) اساساً آدمی علاقه‌مند به تحصیل و آموزش بود. از ییل فارغ‌التحصیل شد و در همان سال‌هایی که نویسندگان امریکایی به پاریس رفتند و در محفل گرترود استاین «عیش مدام» راه انداختند به رم رفت تا باستان‌شناسی بخواند و خواند. اولین کارش در سال ۱۹۲۶ منتشر شد. یعنی همان سالی که همینگوی اولین کارش را منتشر کرد و تقریباً همزمان با فاکنر و استاین بک، اما دنبال تجربه‌های آن‌ها نبود. وایلدر بیش‌تر تحت تاثیر علایق غیر متعارف شخصی‌اش بود: ترکیب زمان‌ها، جا دادن آدم‌های گذشته در موقعیت‌های حال، ترکیب گذشته و حال و خلق موقعیت‌های استثنایی و عجیب. جالب این جاست که این خصوصیات را در کارهای نمایشی او بهتر می‌توان دید تا نوول‌هایش که بسیار

هم قدر دیده‌اند و دو سه پولتیزر برایش به ارمغان آوردند. در همین نمایش تک پرده‌ای او، دو سه ویژگی اصلی کارش را به وضوح می‌توان دید: خلق واقعیت از طریق ترکیب عناصر غیر واقعی، کوشش در باوراندن روابط و آدم‌های غیر قابل باور و البته طنز عیان وآشکار. سه زن نمایش او بسیار به هم شبیه‌اند اما از طریق رویاهای سه زن، ما در واقع شخصیت اصلی نمایش موسیوکوساک را می‌شناسیم. او توضیحات صحنه‌ای ندارد، اما نمایشنامه آن قدر در ساختن فضای دفتر وکیل کوساک موفق است که خود به خود لوازم صحنه و فضا در ذهن خواننده / تماشاگر شکل می‌گیرد و طنز آن قدر در متن کار نهفته است که شیرینی آن در تمام طول کار حس می‌شود.

ضربه‌ی آخر نمایشنامه، ورود پیرزن ۱۰۰ ساله، همه‌ی آنچه راکه وایلدر ساخته می‌شکند. در انتها این تماشاگر است که نمی‌تواند واقعیت را از غیر واقعی تشخیص دهد و حتا نمی‌داند که طنز نهفته در کار، واقعاً واقعی‌ست یا فریب خورده است.

یوکیو میشیما

حراج

هوشنگ حسامی

شماره‌ی ۱۳

حراج

نوشته‌ی یوکیومیشیما

ترجمه‌ی هوشنگ حسامی

چاپ اول، ۱۳۷۷ ــ ۳۲ صفحه ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۷۰ تومان

یوکیو میشیما با اسم اصلی هیرو آکا کیمیتاکه، متولد ۱۹۲۵ و درگذشته به سال ۱۹۷۰، یکی از جالب‌ترین و جذاب‌ترین شخصیت‌های ادبی آسیاو ژاپن در نیمه‌ی دوم قرن ۲۰، اغلب از سوی منتقدان بسیاری به عنوان مهم‌ترین نویسنده‌ی ژاپن قرن ۲۰ شناخته شده است. عاشق نظام و نظامی‌گری بود. می‌خواست در جنگ دوم سرباز باشد و چون نتوانست و نشد، همه چیزش از آن پس تحت تاثیر همین نشدن قرار گرفت. حقوق خواند. اولین رمانش «اعترافات یک نقاب» (۱۹۴۹) اساساً درباره‌ی نهان رفتاری‌ست و اغلب کارهای بعدی اساساً درباره‌ی فقدان و ناتوانی آدم‌هایش در رسیدن به مطلوب، به خوشبختی و درباره‌ی از دست دادن واز دست رفتگی‌ست. جدا از رمان‌ها و قصه‌های کوتاه ــ که کار اصلی‌اش بود ــ در سال‌های دهه‌ی ۵۰ تا نیمه‌ی ۶۰، تعدادی نمایشنامه برای مدرن کردن و ترکیب شیوه‌های نمایش سنتی «نو» و دراماتیزه کردن آن‌ها نوشت که طی همه‌ی این سال‌ها به عنوان نمونه‌های موفق از نوآوری در شکل‌های سنتی، ترکیب تئاتر دراماتیک غربی و شیوه‌های سنتی در کشورهای شرق به شمار می‌آید.

درونمایه‌ی اغلب این کارها (بانوآئویی و همین کار) حس از دست رفتگی، ناکامی در به دست آوردن خوشبختی و شادی، و بازگشت برای انتقام است. شیوه‌های پرداخت هم دراغلب کارها نسبتاً یکسان است. نمایش از فضایی واقعی، باپس آرایی واقعی و آدم‌هایی امروزی و روزمره می‌آغازد. شگرد مهم او از همان آغاز، افزودن یک عنصر، یا تغییر ماهیت یک عنصر یا شیئی واقعی در این کلیت فضایی‌ست. او ضربه را روی همین عنصر فرود می‌آورد. آدم‌های نمایش آرام آرام تغییر شکل می‌دهند و فضا، از طریق میزانسن، شکل حرکات و تبدیل حرکات واقعی به شیوه‌های اجرایی «نو» تغییر می‌کند و میشیما در انتها به فضایی واقعی / غیر واقعی، امروزی / سنتی، دراماتیک / «نو» می‌رسد. شیوه‌ی بازی‌ها عوض می‌شوند. کلمات و زبان، موزون و ضرباهنگ‌دار می‌شود، و تخیل همه‌ی فضای واقع‌نما را پر می‌کند.

کاربرد این شیوه را در هردو کار و به خصوص این جا در «حراج» می‌بینیم. یک گنجه‌ی غول‌آسا به عنوان جسمی یا شیئی عجیب و غیر متعارف در میان یک فضا و آدم‌های متعارف زمینه ساز می‌شود. حرکات نمایش با ورود رقاصه به حرکات نمایش «نو» بدل می‌شود و تا انتهای نمایش تماشاگر بین این دو نوع نگره معلق می‌ماند، آیا هنوز دارد واقعه‌ای واقعی را تماشا می‌کند یا در فضایی پر راز و رمز و درون فضایی «نو»یی قرار دارد؟

این شگردها و تمهیدات، قالب انتخابی میشیما در این ترکیب هاست و «حراج» استثنایی و شگفت‌انگیز است. زنی که مردش را زنی دیگر دزدیده است (مثل آئویی)، می‌خواهد زیبایی‌اش را نابود کند. یک گنجه‌ی عظیم، آغشته به بوی عطر، یادآور رابطه‌ی سرد او با زن دیگر، و خون، ما را معلق میان این دو فضا نگه می‌دارد. همه‌ی قصه‌های این نمایشنامه‌ها هم بازسازی و نوسازی نمایش‌های قدیم «نو»ست، اما این کار با مهارتی عجیب انجام شده است.

شکل زندگی خود میشیما و فرجام کارش بی‌شباهت به یکی از همین نمایش‌ها و قصه‌های پر رمز و راز نیست، وقتی ارتشی متشکل از ۸۰ نفر تشکیل می‌دهد تا شکوه دوران نظامی گری ژاپنی و عصر سامورایی‌ها را دوباره زنده کند؛ دفتر فرماندهی ارتش را اشغال می‌کنند، همه را خلع سلاح می‌کنند ــ با لباس و شمشیر سامورایی‌ها ــ و بعد بر یک تخت تاتامی، و به شیوه‌ای کاملاً سنتی خودکشی می‌کند.

پتر هانتکه

اتهام به خود

حسن ملکی

شماره‌های ۹ و ۱۵

اتهام به خود

نوشته‌ی پترهانتکه

ترجمه‌ی حسن ملکی

چاپ اول، ۱۳۷۷ ــ ۲۴ صفحه ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۷۰ تومان

اهانت به تماشاگر

نوشته‌ی پترهانتکه

ترجمه‌ی علی اصغرحداد

چاپ اول: ۱۳۷۷ ــ ۳۸ صفحه ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۱۰۰ تومان

دو تا از کارهای اساسی پیترهانتکه، متولد ۱۹۴۲ اتریش، مهم‌ترین و اصیل‌ترین نمایشنامه نویس (و نیز نویسنده، شاعر، مقاله نویس، منتقد و فیلمنامه نویس) آلمانی زبان بعد از جنگ دوم جهانی و یکی از اصیل‌ترین آوانگاردهای تئاتر جهان و اروپای دهه‌ی ۶۰ و ۷۰.

«اهانت به تماشاگر» اولین کار مهم او به سال ۱۹۶۶ است و «اتهام به خود» یکی از کارهای همین دوره او و هر دو چکیده‌ی تئاتر، نظرات و باور او و سبک و شیوه‌ی نوشتن او و حتا بسیار کامل‌تر «معلم من، پای من» و نیز «کاسپار» (۱۹۶۸) از نمونه‌ای‌ترین کارهای او هستند.

هر دو نمایش بر اساس نقل یا برخوانی شکل گرفته‌اند. «اهانت» شکل شالوده شکنانه و ضد تئاتری واضح‌تری دارد و با چهار برخوان اجرا می‌شود؛ اما،اتهام...» شکلی ویراسته‌تر و پالوده‌تر دارد و با دو برخوان، یکی زن و دیگری مرد شکل گرفته است. در «اهانت...» تنها شکستن همه‌ی قواعد تئاتر کلاسیک و متعارف مدنظر بوده است. شکل صحنه، کوشش در ساختگی بودن به مثابه واقعی بودن، فقدان plot، قصه یا طرح نمایشی، فقدان دیالوگ، میزانسن، رابطه، شکستن همه‌ی اصول دراماتیک، این که به طور مداوم

به تماشاگر توضیح داده می‌شود که این یک درام نیست، چیزی نمی‌بینید، چیزی نمی‌شنوید، هیچ اتفاقی قرار نیست بیفتد، کسی نقش بازی نمی‌کند، طرح و توطئه‌ای نیست و واقعاً هم نیست. بازی با باز و بسته شدن پرده در انتها تمام می‌شود و... همه‌ی تمهیداتی که هانتکه می‌شکند.

در «اتهام ...» شکل ساده‌تر و پالوده‌تر و پخته‌تر می‌شود. دو آدم نمایش این «نبودها» را اعلام نمی‌کنند، به رخ نمی‌کشند یا فریاد نمی‌زنند، بلکه به یک مفهوم «اجرا» می‌کنند، یعنی روی صحنه می‌ایستند و زبانی سیال و روان را می‌شنوند که یا در واقع چیزی نمی‌گوید یا وانمود می‌کند که چیزی نمی‌گوید و این را به عهده‌ی تماشاگر می‌گذارند که چیزی را برداشت کند یا نکند.

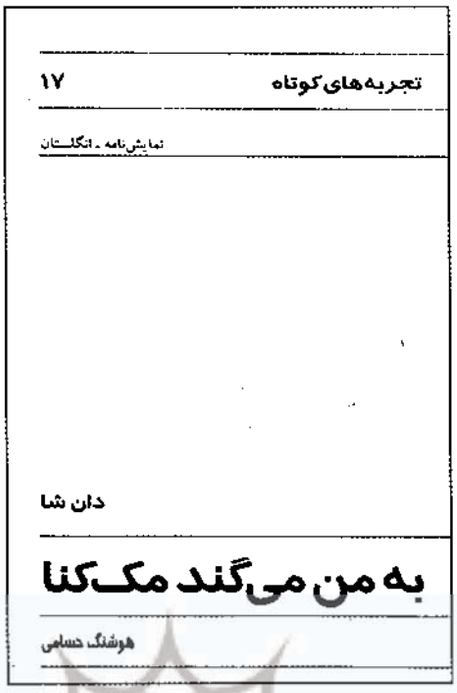
آنچه در هر دو نمایش و به ویژه در «اتهام...» مدنظر بوده و در ترجمه‌ی فارسی به ناچار از دست می‌رود، موزون بودن زبان است، که خود قرار است همه‌ی کار را به انجام برساند، یعنی موزون بودنی که هیچ نمی‌گوید، هر چند به گوش زیبا و گوشنواز است و در عین حال خود به اصل اثر بدل شود، یعنی بشکند و در عین حال بسازد، یعنی همه‌ی آنچه هانتکه در نمایشنامه‌هایش (وبه ویژه در «کاسپار») قصد انجامش را دارد: کاربرد زبان روزمره‌ی معمولی، واقعیت روزمره و نظم منطقی و عقلایی روزمره ونقشی که همه‌ی این‌ها در از بین بردن فردیت‌ها در جوامع امروز بعد از جنگ و یک شکل کردن آدم‌ها و توتالیتارسیم دارند. اگر «اهانت...» ویران می‌کند، «اتهام...» همه‌ی این درونمایه را به شفافیت بر ملا می‌کند. اما در عین حال کاربرد زبان در «اتهام...» نشان‌دهنده‌ی خود آنتی‌تز این تز است، یعنی جایی که همین زبان شالوده شکنانه و عاری از محتوا، خود به اصل و عامل شکل دادن بدل می‌شود و این راز جذابیت هانتکه است، که چگونه زبان و ساختمانی که قرار است ضد نظم باشد و نظم تحمیلی را بر ملا می‌کند خود به عاملی در نظم بخشی جدید بدل می‌شود.

اما واقعیت این است که هانتکه در همه‌ی این کارهای ویرانگر و به شدت پیشروی خود، برضرورت وجود یک ساختمان و صورت دلالت دارد، یعنی از نظر کاربرد زبان، ۱۵ سالی از یونسکو عقب است و از نظر کارش با ضد واقعیت، ۱۵ سالی از بکت، در حالی که آن‌ها هر دو از «تئاتر» می‌آغازند همان طور که هانتکه سرانجام در ۱۹۶۸، در «کاسپار» به تئاتر ــ از طریق ضد تئاتر ــ می‌رسد. خود او این مایه، نظم و بی‌نظمی را بعدها در «ترس دروازه‌بان در لحظه‌ی پنالتی ۱۸ قدم» (۱۹۷۰) به خوبی به کار می‌برد.

با این حال، شعر کلامی‌اش، به ویژه در «اتهام...» (و بعدتر در «کاسپار») درخشان است. در واقع خود او، آنتی‌تز خودش را ارایه می‌دهد.

کارهای بعدی هانتکه، در بر ملا کردن نقش رسانه‌ها، زبان رسانه و زبان اداری، رو در رویی نظم و بی‌نظمی، عقلانیت و هرج و مرج و در نهایت کوشش‌های کسب فردیت در مقابل بی‌هویتی جمعی و اجتماعی در نوول هایش ادامه یافت. او هنوز می‌نویسد، اما در سال‌های دهه‌ی ۸۰، در کارهای اخیرش چون «فراسو» (۱۹۸۳)،«تکرار» (۱۹۸۶) و «غیبت» (۱۹۸۷) بیش‌تر ادای خودش را در می‌اورد.

هر دو ترجمه بهترین کاری‌ست که می‌شود با زبان هانتکه کرد، و همین.

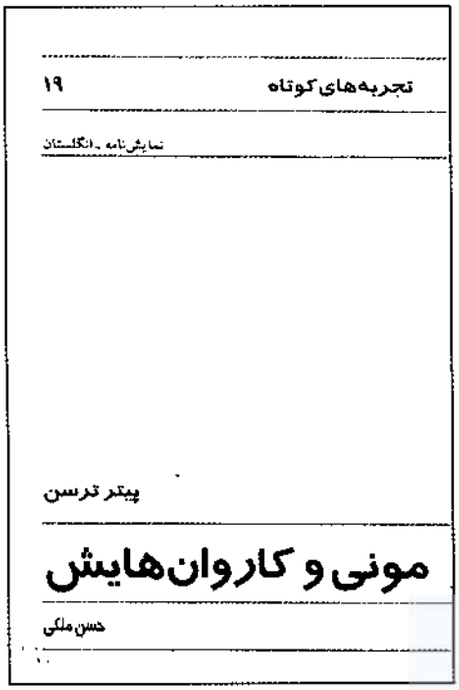


شماره ۱۷
به من می‌گند مک‌کنا
نوشته‌ی دان‌شا
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ــ ۴۰ صفحه ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۱۰۰ تومان

نمایشنامه‌ی نیمه بلند دان شا، که باید از نسل نویسندگان دهه‌های ۵۰ و ۶۰ انگلیس باشد، خواننده را بیش‌تر یاد فیلم‌های سال‌های دهه‌ی ۵۰ و ۶۰ سینمای انگلیس و امریکا می‌اندازد و بیش‌تر یک درام شخصیت پردازنه و روانی از تقابل دو شخصیت، دو روحیه و پشت و عمق آن، رابطه‌ی باورمذهبی و روحیه‌ی ضد مذهبی‌ست. نکته‌ی جذاب نمایشنامه (و تنها نکته‌ی آن) در خشونت عیان و نهفته‌ی اثر است. نمایش با ضرباهنگی کند و فضایی تخت آغاز می‌شود و خشونت در آن اوج می‌گیرد و با ورود شخصیت اصلی سوم به یک plateau، یک خط افقی می‌رسد و رابطه در می‌آید و بقیه‌ی نمایش، در واقع چیزی به مجموعه نمی‌افزاید، بلکه حتی از ضرباهنگ پیش‌رونده‌ی نمایش می‌کاهد، هر چند در آن به کمال شخصیت‌پردازی خود مک‌کنا، شخصیت اصلی ــ در سه صحنه‌ی آخر می‌رسیم.

نکته‌ی جذاب دیگر این که در کوتاه‌ترین زمان ممکن، هر پنج شخصیت نمایش در می‌آیند و شخصیت‌پردازی کامل می‌شود بی آن که وسایل صحنه و فضای نمایش تغییر کند. نگاه کنید به کاربرد زبان محاوره‌ی نمایش، به ویژه در مورد شخصیت مک کنا، که درخشان و بی نقص است هر چند در فارسی بهتر از این در نمی‌آید. مثلاً نگاه کنید به ترجمه‌ی حرف‌های مک کنا در صفحه‌ی ۲۰.

نمایش بیش از هر چیز کارهای جان آردن (متولد ۱۹۳۰) رابه خاطر می‌آورد و به ویژه نوع رابطه‌پردازی نمایش تحت تاثیر آردن است.

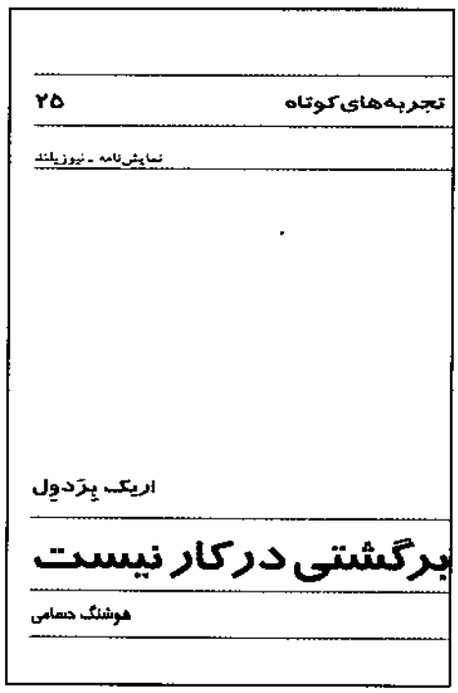


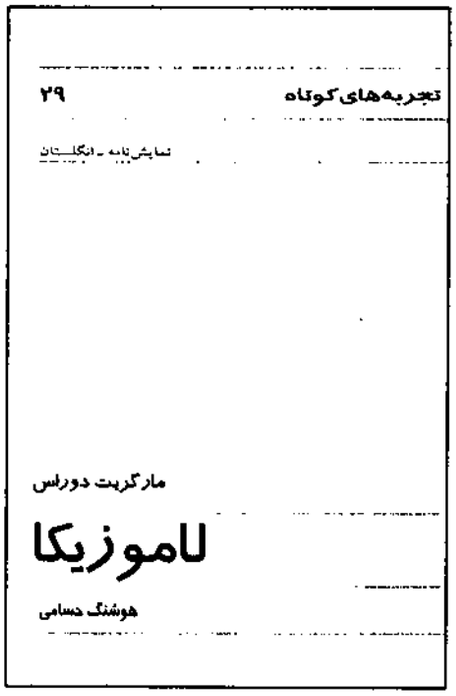
شماره‌ی ۱۹
مونی و کاروان‌هایش
نوشته‌ی پیتر ترسن
ترجمه‌ی حسن ملکی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۸۰ صفحه، ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

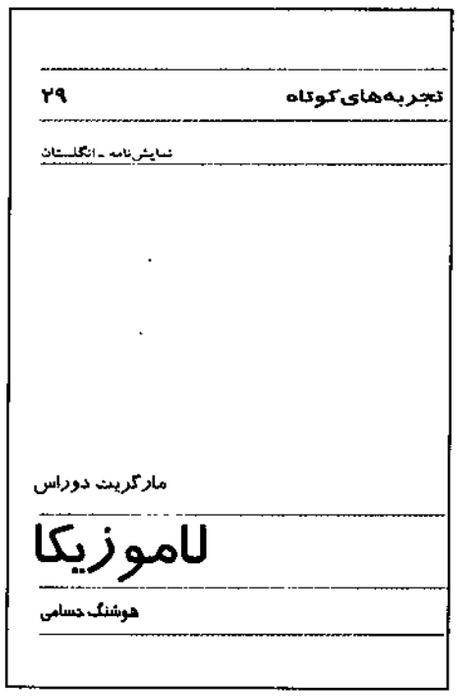
از پرگویی و گشاده‌دستی کمی بیش از حد متن اگر بگذریم، نمایش که به دوره‌ی Angry Young Manها [آزبرن، ریچاردسون، کلیتون، دلانه و...] و دوره‌ی ادبیات و سینما و تئاتر سال‌های اواخر دهه‌ی ۵۰ تعلق دارد. چیزی بیش از همان‌ها ارایه نمی‌دهد: دوره‌ی توجه به زبان غیرفاخر و کارگری و روابط طبقاتی در سطح هنرها و دوره‌ی روی کار آمدن حزب کارگر و دوره‌ی تقدس‌زدایی از اشرافیت و...

نمایشنامه شخصیت جالبی را طرح می‌کند: چارلی. کمی در ایجاد یا درآوردن رابطه‌ی زن، ماو، و همسر، چارلی، به اندازه‌ی درآوردن شخصیت چارلی موفق نیست، اما از طریق یک دکور واحد، و دو آدم و حضور غایب چند شخصیت فرعی، فضایش را می‌سازد.

مسئله‌ی نمایش، دست‌کم در تئاتر انگلستان دهه‌ی ۶۰ و ۷۰، مسئله‌ی زبان است و مسئله‌ی نشانه‌هایی که برای تماشاچی انگلیسی‌زبان آشناست. با این همه، قابل مقایسه با یک کار وسکر نیست، هرچند این جا مقابله بین طبقه‌ی پایین و بالا، درواقع نسبت به موضوع شخصیت‌پردازی چارلی، موضوع و مضمونی فرعی‌ست.







شماره‌ی ۲۱
لاموزیکا
نوشته‌ی مارگریت دوراس
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ــ ۴۰ صفحه ــ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۱۰۰ تومان

یک کار نمونه‌ای از مارگریت دوراس، پالوده شده، پیراسته و فشرده شده‌ی رابطه‌ای که پیش‌تر در «هیروشیما، عشق من» (۱۹۵۸) و «مدراتوکانتابیله» (۱۹۵۸) خوانده‌ایم و دیده‌ایم و از مجموعه‌ی تئاترهای او ــ مجموعه‌ی I (۱۹۶۵). فضای نمایش یادآور «مدراتوکانتابیله» است و حرف‌ها، بیش‌تر «هیروشیما....» را تداعی می‌کند. این از نخستین تجربه‌های Minimal دوراس است و نشان‌دهنده‌ی تسلط او بر دیالوگ نویسی، و خلق فضا، که این یکی، از مهم‌ترین ویژگی‌های کارهای دوراس است. نگاه کنید که رابطه چه ساده و در چند دقیقه در می‌آید، و سپس از خلال یک رشته گفت وگوی ساده، نمایشی، کمی فاصله گذارانه و حتّا (آگاهانه) ساختگی، همه‌ی گذشته و رابطه و عشق ناگزیر ساخته می‌شود، همه‌ی رابطه‌ی جدایی و وصل، خواستن و نخواستن. باقی می‌ماند دشواری متن برای اجرا ــ که همچنان به نظر می‌رسد در واقع برای سینما نوشته شده و باید به سبک و توسط خود او همان طور که در «ترانه‌ی هند» و «کامیون» دیده‌ایم در اصل ساخته شود ــ که محتاج درک بسیار بالای فضا توسط کارگردان و قدرت و توانایی بازیگر است.

و نکته‌ی آخر این که مترجم همه‌ی جذابیت زبان را در ترجمه‌ی متن از ترجمه‌ی انگلیسی آن از دست داده است. به تنها مورد نام شخصیت مرد اشاره می‌کنم که باید «میشل نوله» باشد و نه «میشل نولت» و زن که باید «آن ماری روش» باشد و نه «روشه» (که این واقعاً مهم نیست).

شماره‌ی ۲۳
پزشک پوشالی
نوشته‌ی چارلز دیزنزو
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۴۰ صفحه ـ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

فاقد هر فکری نو، یا طرحی تازه، چه در مضمون «برخورد» آن، و چه در شکلی که برای صحنه‌آرایی پیشنهاد می‌کند (خیلی «دکتر کالیگاری»وار) و بسیار نیویورکی، چیزی بین یک طرح وودی آلن‌ی یا یک شوخی بیلی وایلدری یا دست‌کم نیل سایمون‌ی. یک بیلی وایلدر یا حتّا جن ساکس یا والتر ماتائو (ی فقید) و مثلاً ریچارد درنیوس، از این نمایش یک فصل [سکانس] از یک فیلم را می‌تواند درآورد. این میزان اندک تمایلات gay هم دیگر حالا در هنرهای نمایشی ساحل راست و چپ عادی تلقی می‌شود و بیش‌تر به شوخی‌های نشریات سنگین امریکایی مثل نیویورک می‌خورد. نیل سایمون یا موری شیسگال متخصص این gag‌ها بودند و احتمالاً تئاتر Off Broadway این چیزها را سال‌هاست کهنه کرده است. البته یادمان باشد که نمایش مال همان سال‌های دهه‌ی ۶۰ است، یعنی زمانی که سایمون و شیسگال و آلن می و وودی آلن از این تکه‌ها می‌نوشتند و باب روز بود و نوعی تئاتر Counter Culture که خاص امریکای دهه‌ی ۶۰ و اوایل ۷۰ بود. در هر حال این یکی نسبت به نمونه‌های موفق همان سال‌ها به تمرینی دست دوم نزدیک است. به یاد بیاورید مثلاً «تازه چه خبر گربه پشمالو؟» را، یا کارهای اولیه‌ی سایمون را و همه‌ی آن نوع کمدی امریکایی که می‌کوشد زندگی روزمره‌ی امریکایی متوسط را به طنز بگیرد، یا مثل این که می‌کوشد جدا از این، رابطه‌ی پیچیده‌ی غالب و مغلوب را با اندکی چاشنی پنهان جنسی درآمیزد.

شماره‌ی ۲۵
برگشتی در کار نیست
نوشته‌ی اریک برادول
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۳۶ صفحه ـ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

دو نکته‌ی جالب این کار، یکی نویسنده‌ی آن Eric Bradwell، نویسنده‌ای نیوزیلندی که شخصاً اولین باری‌ست که از او چیزی می‌خوانم و اصلاً نامش را می‌شنوم که حتّا روی اینترنت هم چیزی از او نیافتم، تا چه رسد به دایره‌المعارف‌ها؛ و نکته‌ی دوم این که نمایشنامه ـ گویا ـ به سال ۱۹۳۳ یا ۱۹۳۴ نوشته شده است، بنابراین برای هر آدم علاقه‌مند و تشنه‌ی اطلاعات چیز جالبی دارد.

مضمون نمایش، یک درام ساده‌ی ضد جنگ، حتّا برای زمان نوشته شدنش چیز جالب و تازه‌ای ندارد. مضمون تلخ ضد جنگ آن، حتّا در ساختار نمایش، به نظر «تحمیل شده» یا «سنجاق شده» است. نمایش ابتدا طوری شروع می‌شود که خواننده‌ی تماشاگر انتظار ضربه‌ای را که نمایش درست در نیمه‌ی راه می‌زند ندارد، اما وقتی ضربه‌ی دراماتیک زده می‌شود، تماشاگر خیلی زود دز انتظار مسیری دیگر باقی می‌ماند، اما نمایش با همین ضربه، درواقع به پایان می‌رسد بی آن که از این فرصت نمایشی استفاده‌ای ببرد. در انتها به نظر می‌رسد که نمایشنامه‌ای دوپاره خوانده‌ایم، از تلخی ایام و نگرانی از وقوع جنگی که همه افراد نمایش از وقوع آن در آینده‌ای نزدیک نگرانند. شاید این وجه آینده‌نگری نمایشنامه‌نویس، در سال ۱۹۳۳ جذاب‌ترین نکته‌ی نمایش باشد. صحنه‌آرایی رئالیستی، آدم‌ها تیپ، لحن بسیار کم‌جان و مسیر دراماتیک بسیار قراردادی‌ست. باقی می‌ماند تعجب من از وسواس مترجم / ویراستاران در جدا نوشتن بعضی

کلمات که کار خواندن و فهم کلمات را هرچه دشوارتر می‌کند. بعد از جدا نوشتن کلمه‌ی «خوشگل» به شکل «خوش‌گل» در یکی دیگر از متن‌ها، این جا به کلماتی مثل «دی روز» به جای «دیروز» می‌رسیم و هم‌چنان (۱۹۶۰) بسیار جذاب است، که این هم رادیویی‌ست و باز به شدت بکت‌ی. تاثیر بکت (یا بالعکس) نه به نوع کاربرد زبان است، که زبان پنژه، و کاربرد دیالوگ در آن (که در «آهنگ قدیمی» مصداق دارد) بسیار متعامل، پیش‌رونده، و کاربردی‌ست. دو آدم در ارتباط با موضوعی مشخص، آدم‌های مشخص با هم «دیالوگ» دارند (چیزی مثلاً شبیه کارهای اولیه‌ی بکت) و نه در ایجاد رابطه که رابطه‌ی دو آدم اصلی «آهنگ قدیمی» به نظر متحول و دراماتیک می‌رسد اما نیست.

کار پنژه (که شاید به همین علت‌ها که خواهم گفت اصلاً برای بکت جالب بوده)، در یک صحنه‌آرایی شبه‌رئالیستی، با دو آدم واقعی و خاکی، با دیالوگی مشخص و درباره‌ی موضوع‌ها و آدم‌هایی مشخص است اما فاقد هر نوع Prot، هر نوع برخورد دراماتیک و بیش‌تر یک پرگویی زاید است، همان که در شکل عامیانه و ساده می‌شود به آن «ضدتئاتر» گفت و چیزی که به طور مدام ما را باید از کوشش برای «تئاتر»ی شدن برهاند، غژغژ دستگاه ارگ فرسوده است، یعنی صدا به عنوان یک عامل اولاً بیانگر و دوم ویرانگر و برهم‌زننده. اما جالب این جاست که همه‌ی حرف‌ها را تا به آخر می‌خوانیم (و گوش می‌دهیم) تا شاید چیزی رخ بدهد، رابطه‌ای شکل بگیرد، برخوردی صورت بگیرد که در انتها با ولع، چیزی حدود ۴۵ دقیقه نمایش را دیده‌ایم و به هیچ چیزی نرسیده‌ایم، و این بسیار جذاب است. برعکس Absurdنویسان اولیه، نمایش هیچ مفهوم نمادین یا استعاری یا فلسفی هم ندارد. تمام مدت روی «هوا» هستیم.

شماره‌ی ۲۷
از پنجره‌های باز برایم بخوان
نوشته‌ی آرتور کوپیت
ترجمه‌ی حسن ملکی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۳۶ صفحه ـ ۱۰۰ تومان

شاید در سال‌های اوایل دهه‌ی ۷۰، این نمایشنامه، با مضمون و محتوای غیرمتعارفش چیز جالب و عجیب و خواندنی‌ای بوده، اما حالا پس از ۲۵ سال، پیشرو بودنش بیش‌تر مانع درک و ارتباط خواننده با اثر می‌شود. توضیحات دقیق نویسنده از شرح صحنه، جای کمی برای کار کارگردان می‌گذارد. در هر حال، قصه‌ی شعبده‌باز و دلقک و مفهوم تخیلی آن، یعنی همه‌ی این‌ها از دید یا از تخیل پسربچه، برای سال‌های اوایل دهه‌ی ۷۰، قالب جذابی به اثر می‌داد، اما حالا کمی از رسم افتاده و مستعمل است. کار دیگر نویسنده، یعنی کاربرد زبان به مثابه چیزی فاقد اهمیت و معنا، «زبان خالی از مفاهیم زبانی»، باز در زمان خود، چیزی فراتر از کار مثلاً یونسکو یا بکت بود، اما در همان سال‌ها، هنگامه در این نوع رویکرد به زبان، از این هم فراتر رفته بود.

نمایش چیز خاص و جالبی ندارد. ضربه‌ای می‌زند، چند گره ایجاد می‌کند که سعی در گشودن آن هم ندارد. مثل تابلویی‌ست آبستره، یا در نهایت نوعی «ضد نمایش»، برعکس، آن‌چه ممکن است امروز در اجرا یا بازخوانی اثر، جالب به نظر بیاید شکل اجرای آن به شکل قالب یک Showی صحنه‌ای یا یک مجلس شعبده‌بازی‌ست و کمرنگ کردن پسربچه که ممکن است آن را جذاب‌تر از متن کند. اما نکته‌ی اصلی هم‌چنان کوشش نویسنده در حذف عناصر درام، حذف روایت، حذف مسیر و سیر روابط روایی و ضدیت با عناصر دراماتیک است.

تجربه‌ی کوتاه ـ ۲۹
بعد از مگریت
نوشته‌ی تام استوپارد
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۴۴ صفحه ـ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

کمدی سنگین، پر از تعقید و روشنفکرانه‌ی این نویسنده‌ی انگلیسی چک‌تبار، از مجموعه کارهای کوتاه اوایل دهه‌ی ۷۰ او، یک Parody هجوآمیز از قصه‌های پلیسی شرلوک هلمزوار، چند ویژگی برجسته دارد که این نمایش «عجیب» را جذاب و خواندنی و احیاناً تماشایی می‌کند.

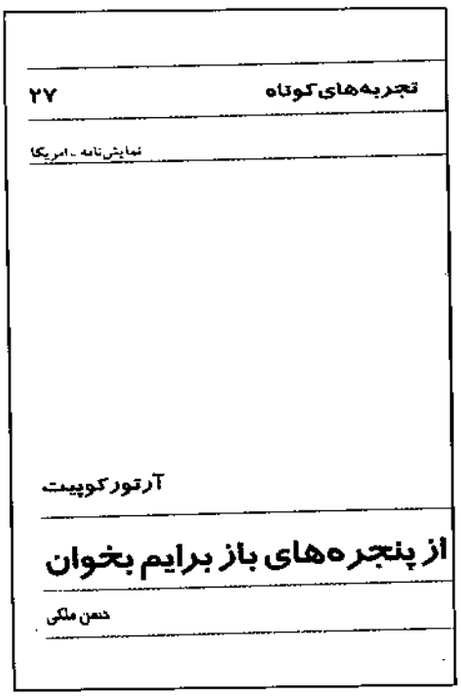
اولین نکته در شباهت یا تاثیرش از جریان تئاتر «سوررئالیسم» یا حتا «دادا»ست، و نه حتا آنچه که من به آن سوررئالیسم متأخر می‌گویم [یعنی تاثیر سوررئالیسم در کارهای نمایشنامه‌نویسان بعد از جنگ دوم]، بلکه شباهتی به نمایش‌های آلفرد ژاری (۱۹۰۷-۱۸۷۳) [که منتقدان فرانسوی او را، جدا از جریان روز جنبش دادا، بیش‌تر بنیانگذار یا آغازگر یا نطفه‌گذار چیزی می‌دانند که بعدها به تئاتر Absurd بدل شد] یا آرمان سالاکرو [۱۹۶۵-۱۸۹۹] یا ژان کوکتو و نمایش بازمانده از پابلوپیکاسو. این شباهت را در همه‌ی آنچه که به آن می‌توان میزانسن این نمایش گفت می‌توان دید: حرکات مادر، لی لی راه رفتن‌اش، ترومپت نواختن‌اش و یا حرکات پدر در مقایسه با حرکات کارآگاه فوت و یا برعکس، در حرکات هولمز، در کار با اکسوار و غیره.

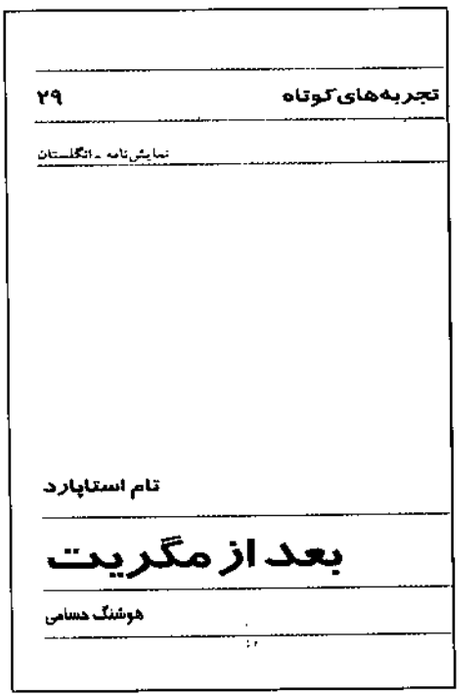
نکته‌ی جذاب دیگر، هجویه‌ی استوپارد با شکل قصه‌های پلیسی شرلوک‌هلمزوار است: در وجود دو شخصیت کارآگاه و دستیارش که اتفاقاً یکی از آن‌ها هولمز نام دارد و دایم به دنبال مدرک و سند است یا دیالوگ‌های او و هجویه‌ای که بر فیلم‌های پلیسی تلویزیونی دارد... شاید حتا شوخی‌اش با نمایش «تله‌موش» آگاتاکریستی که هزار سال (!) بر صحنه تئاترهای لندن بود [و شاید هنوز هم باشد!]

نمایش دست کارگردان و بازیگر را برای افزودن به میزان هزل و هجو بازمی‌گذارد و حتی در کار با دیالوگ و یا برگردان جدید از آن. نام نمایش خود گویای تمایل کارگردان به یک تابلوی سوررئالیستی‌ست، که به یاد رنه ماگریت، نام‌گذاری شده است. کوشش استوپارد اما بیش‌تر متوجه ارایه‌ی شکل کاریکاتورگونه‌ی این نوع نمایش، بدون رعایت پایه‌ی اصلی این نوع نمایش یعنی Prot است. نمایش فاقد هر نوع مضمون مشخص، پیرنگ یا طرح نمایشی و حتا عناصر تشکیل‌دهنده‌ی درام است.

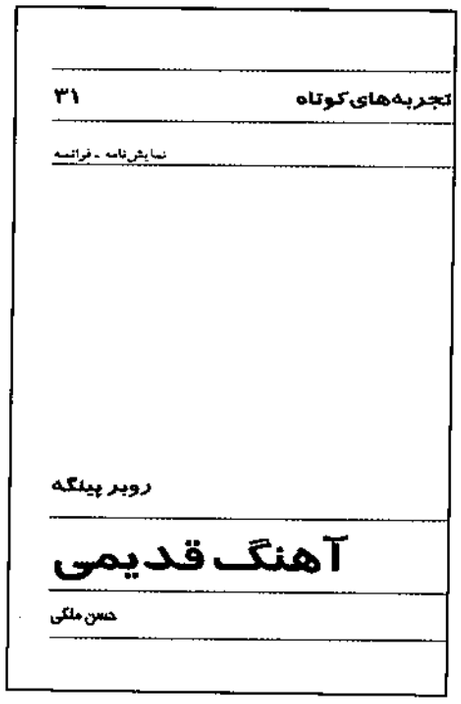
شماره‌ی ۳۱
آهنگ قدیمی
نوشته‌ی روبر پینگه [پنژه]
ترجمه‌ی حسن ملکی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۲۴ صفحه ـ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

آهنگ قدیمی [که نام انتخاب شده توسط ساموئل بکت برای ترجمه‌ی انگلیسی نمایشنامه‌ی



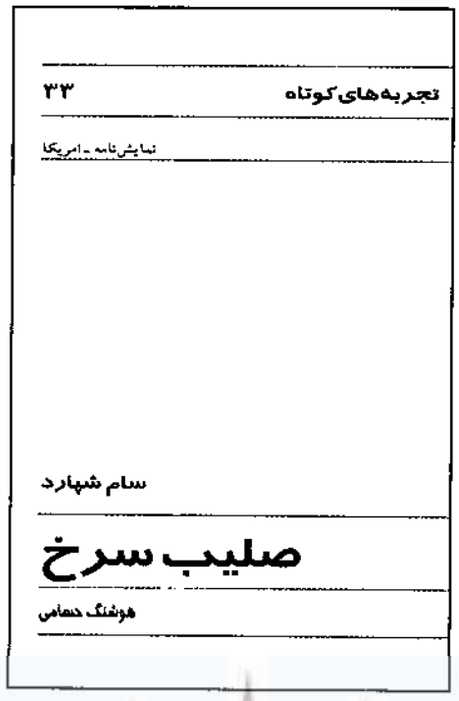


پرتال جامع علوم انسانی



Manivelle (۱۹۶۰) است]، در اصل یک نمایش رادیویی، نوشته‌ی روبر پنژه (و نه پینگه) [؟-۱۹۱۹] است. پنژه یکی از Absurdنویسان متاخر هم دوره‌ی بکت و آدامف و یونسکوست. دو کار مهم او، لای چند نودلی که نوشته، هر دو نمایش‌هایی با دو بازیگرند (شاید به تقلید یا تاثیر از کارهای رادیویی یا کارهای بکت یا شاید بالعکس) که به ویژه اولی، «نامه‌ی مرده» نکته‌ای جذاب که برای ما ـ در این سوی دنیا دارد ـ شباهت یا توجه مشترک بهرام بیضایی و هانتکه در دست‌کم دو عنصر است: کار با راوی یا برخوان یا نقال، و تفاوت‌ها و اشتراک‌ها و توجه هر دو نفر به ریشه‌ی درام، که در استاد بیضایی ریشه در کار با روایت شرقی، و در هانتکه، توجه به برخوان یا Reciter در شکل یونانی / لاتین آن دارد [جدا از دو مسیر متفاوت کار دو نفر که در مورد هانتکه توجه به فصل و جدایی، و در بیضایی به وصل و هم‌خوانی در مورد کاربرد بیش از یک نقال است ـ و نیز کاربرد متفاوت آن‌ها که بیضایی از برخوان‌ها به نوعی شکل‌گیری روایت کار دارد و هانتکه به شکستن آن، حتا در این کار که اتفاقاً منظورش شکستن روایت نیست و بلکه با شکل‌گیری ساختار ناگزیر روایت کار دارد] و یادآور مثلاً کاربرد رسیتال در شعر کهن یونانی (ساخو مثلاً) است و عنصر دوم مسئله کاربرد قالب‌گیری زبان است، که اشتراک‌های بسیار دارد. نگاه کنید به نوع کاربرد زبان در «آرش» مثلاً یا «کارنامه‌ی بندار بیدخش» و این جا در شکل‌گیری نوعی شعر که از جملات مثلاً ۱۲هجایی آغاز می‌شود، به جملات مشترک طولانی دو سه برخوان می‌رسد و دوباره در انتها به همان جملات چندهجایی مقطع می‌رسد.

مسئله‌ی زبان در کار هانتکه ـ یا کار هانتکه با زبان ـ با توجه به سه متنی که در «نشر تجربه» ترجمه و چاپ شده‌اند و «کاسپار» که ترجمه‌اش چاپ شده است و تجربیات قدیمی‌تر «کارگاه نمایش» اکنون فرصت و توجهی خاص می‌طلبد و این کار باید توسط یک آلمانی زبان صورت بگیرد. چه کسی بهتر از خود آقای حداد؟

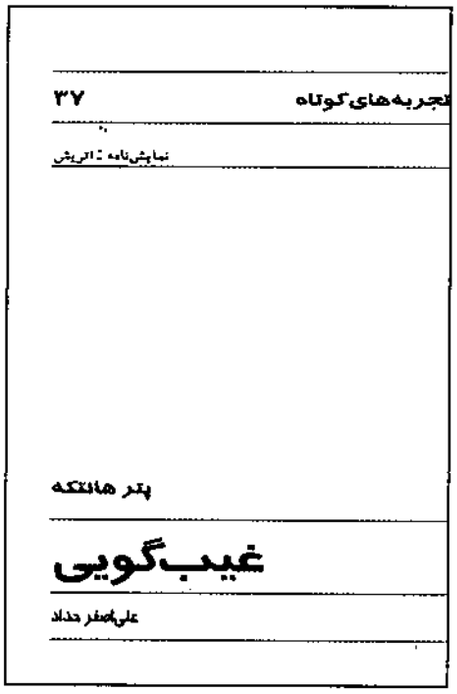


شماره‌ی ۳۳
صلیب سرخ
نوشته‌ی سام شپارد
ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۳۲ صفحه ـ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

یکی از دو سه نمایش‌نامه‌ی اول سام شپارد (متولد ۱۹۴۳)، نمایشنامه‌نویس، بازیگر تئاتر و سینما، فیلمنامه‌نویس و اکنون کارگردان سینما در امریکا، («همراه با شیکاگو»، «مادر ایکاروس»)، برنده‌ی جایزه «ادبی» در سال ۱۹۶۵ (یعنی در ۲۲ سالگی). عمده‌ی شهرت شپارد به فیلم «پاریس، تگزاس» (ویم وندرس ـ ۱۹۸۴) برمی‌گردد که بر اساس نمایشنامه‌ای از اوست. جدا از این دوره‌ی اولیه ـ که به دوران جوانی و نیویورکی شپارد تعلق دارد ـ و دوره‌ی دوم که در فاصله سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۵ در انگلستان گذشته است شپارد به تئاتر ساحل غربی می‌پیوندد و عمده‌ی فعالیتش را در سانفرانسیسکو مستقر می‌کند. اما دوران شهرت و اعتبار او به عنوان نمایشنامه‌نویس و سپس فیلمنامه‌نویس به اوایل سال‌های دهه‌ی ۸۰ برمی‌گردد و به نمایشنامه‌ی معروف برنده‌ی جایزه پولیتزرش «کودک دفن شده» (۱۹۷۹) که او را مشهور می‌کند.

صلیب سرخ، در هر حال واجد درون‌مایه‌ی بعدی کارهای نمایشی و سینمایی شپارد نیست که اغلب حول روابط افراد خانواده و پاشیدگی خانواده در اثر ناهنجاری‌های عاطفی آدم‌های اوست، مایه‌ای که حتا در فیلم‌های کارگردانی کرده‌اش هم بروز می‌کند.

در هر حال، جدا از مفهوم استعاری شپش و آلودگی در مضمون «صلیب سرخ» نمایشنامه چیزی جز درآوردن رابطه‌ی خدمتکار، با قهرمان اول مرد نمایشنامه یعنی جیم ندارد. رابطه‌ای که در هر حال شپارد آن را از طریق چیزی خارج از متن، یک «نمایش» حرکات ورزشی می‌سازد و به رابطه‌ی دو نسل، و تخریب نسل جوان کار دارد، رابطه‌ای که درآوردن و ساختنش، برای یک نمایشنامه‌نویس تحصیل نکرده‌ی ۲۲ ساله در زمان خود، کاری حیرت‌انگیز است. نگاه کنید به دیالوگ‌ها و تاثیر نمایشنامه‌نویسان Absurd و به خصوص مثلاً ادوارد البی در کار شپارد و این که چگونه فضای نمایش را از طریق تقابل دو نگاه می‌سازد: نگاهی واقع‌گرا در دیالوگ‌ها و نگاهی غیرواقعگرا در رابطه‌ی دو آدم در غیبت شخصیت سوم نمایش.

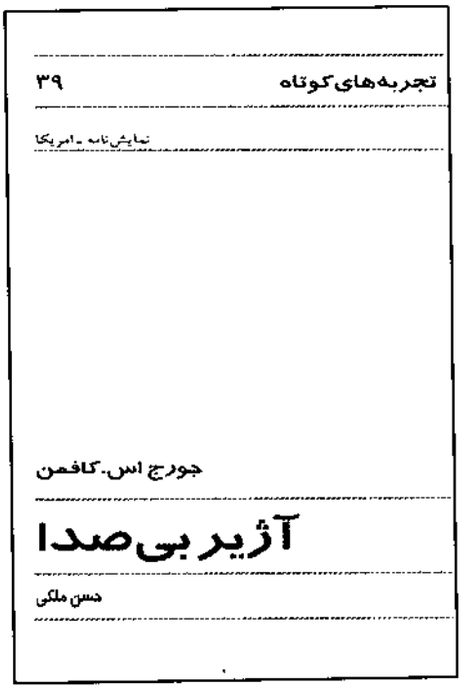


شماره‌ی ۳۷
غیب‌گویی
نوشته‌ی پیتر هانتکه
ترجمه‌ی علی‌اصغر حداد
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۲۴ صفحه ـ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

از همان رشته برخوانی‌های هانتکه، این بار با چهار برخوان و چهار سخنگویی تقریباً مشابه در این اثر هم‌چون دو سه کار دیگر این دوره، جدا از همه هدف‌های هانتکه در شکستن قواعد و نفی اصول درام، در رسیدن به «هیچ»، [یا به قول رایج زمانه‌اش «ضدتئاتر»]، مسئله‌ای پالودگی زبان بیش از دو سه کار دیگر برجسته است، به‌ویژه به خاطر کاربرد جملاتی با تعداد هجای مشخص و نوع ترکیب‌بندی موزون و هماهنگ، چیزی شبیه شعر الیزابتی. به جملات توجه کنید که با دقت آقای حداد، این ویژگی‌ها، تا حد امکان، خوب از کار درآمده‌اند: راسو به چابکی راسو خواهد بود پر به سبکی پر خواهد بود / صفرا به تلخی صفرا خواهد بود / و الی آخر... و در بعضی از مواقع، اصلاً خود شعر (دست‌کم در شکل فارسی) یا در زبان آلمانی، با آن‌چنان هماهنگی و صلابت، در عین ظرافت.

مسئله‌ی کاربرد زبان در کار هانتکه، که احتمالاً

موضوع بسیاری تحقیق‌ها و رساله‌ها بوده است. و احتمالاً ریشه در شعر کهن آلمان، مثل هلدرلین و گوته دارد، باید در زبان اصل اثر مورد بحث واقع شود، اما دشواری در کاربرد «ئه» که در این متن، خواندن را باز هم دشوارتر کرده است.



شماره‌ی ۳۹
آژیر بی صدا
نوشته‌ی جورج کافمن
ترجمه‌ی حسن ملکی
چاپ اول، ۱۳۷۷ ـ ۲۰ صفحه ـ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

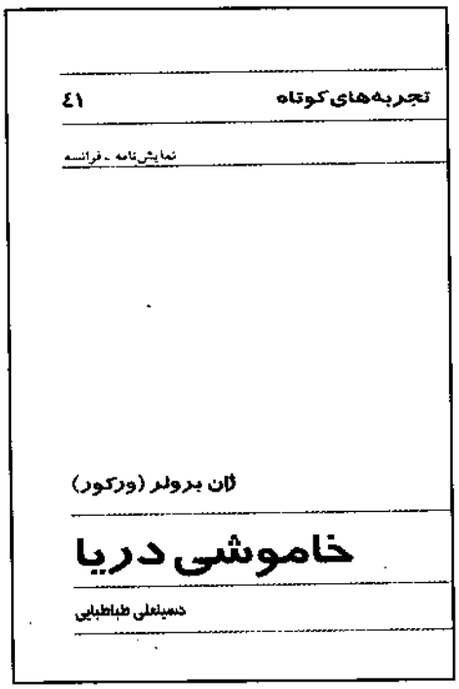
این اثر کوتاه و ظریف، آن‌قدر جذاب و شیرین است که می‌توان چند بار آن را خواند و لذت برد و عجیب این که نویسنده‌اش به مفهوم عرف کلمه نمایشنامه‌نویس نیست.

«آژیر بی صدا» که بیش‌تر به یک Interlude یا میان‌پرده‌ی تئاترهای برادوی شبیه است به یک gag تصویری بلند از گروچومارکس می‌ماند. این شباهت عجیب هم نیست. نوع کار با شوخی، زمینه‌چینی تصویری بسیار سریع و صریح و کوتاه، کاربرد متضاد حرکات و زبان با تحرک درونی نمایش، شوخی کافمن با انگلیسی‌ها و نوع متلک‌پرانی‌های خاص کمدی‌های ناطق اوایل دهه‌ی ۳۰ همه یادآور آن نوع کمدی، مارکس و فیلدز هستند، به خصوص فیلدز که این نوع شوخی‌ها با منش و فرهنگ انگلیسی را در کارهایش داشت و یادمان باشد که یکی از کارهای موفق کافمن اصلاً نوشته‌ی "Animal Crackers" است که برادران مارکس از آن فیلم ساختند.

در هر حال جورج سایمون کافمن (۱۹۶۱-۱۸۸۹) اصلاً روزنامه‌نگار بود. کارش را در ۲۰ سالگی با نوشتن طنز در Evening Mail آغاز کرد و سپس به واشینگتن تایمز رفت. از سال ۱۹۱۷ رسماً منتقد تئاتر شد و تا سال ۱۹۳۰ در نشریه معروف نیویورک تایمز، منتقد تئاتر بود. در این دوران طولانی به مهم‌ترین و مقتدرترین منتقد تئاتری امریکا بدل شد. اما کافمن از سال‌های میانه‌ی دهه‌ی ۲۰، خود به همکاری با نویسندگان و کارگردانان تئاتر پرداخت. همه‌ی دوران فعالیت او که تا ۱۹۵۳ ادامه یافت در همکاری با این و آن در نوشتن یا کارگردانی‌ست و تنها یک اثر را به تنهایی نوشت: The Butter and Egg Man (۱۹۲۵) [و حتماً این «آژیر بی صدا» هم باید از کارهای مشترک او با نویسنده‌ای دیگر باشد]. دوران کار او اغلب در همکاری با مارک کانه‌لی، موری ریسکاند و ادنا فربر گذشته است و کاری موزیکال با جورج گرشوین. دو سه تا از کارهایش از مشهورترین نمونه‌های تئاتری و سینمایی هالیوودند مثل «شام ساعت ۸»، «خانواده‌ی سلطنتی»، «در ورودی هنرپیشگان»، «مردی که برای شام آمد» و کار آخرش «کادیلاک زرد طلایی». اغلب کارهایش اصلاً درباره‌ی خود تئاتر و سینما هستند و مسایل پشت تئاتر و سینما.

در هر حال «آژیر بی صدا» یک کمدی ظریف، هیجان‌انگیز و درجه یک است و اجرایش بسیار دلپذیر و نتیجه، از آن کمدی‌های خاص امریکایی. تصور کنید مأمور آتش‌نشانی را که با ویلن به صحنه‌ی آتش‌سوزی می‌آید، لوله‌ی آب را به یکی از دو آدم نمایش می‌دهد تا ویلن بزند، درحالی که آتش کف آپارتمان را گرفته است و دو قهرمان نمایش این پا و آن پا می‌کنند و چمدان می‌بندند.

این نمایش کوتاه، از نظر ساختمان شوخی‌نویسی، فضاسازی، ایجاز در دیالوگ و ساختمان و چهارچوب‌بندی موقعیت کمدی برای هر اهل نمایشی یک درس کامل است.



شماره‌ی ۴۱
خاموشی دریا
نوشته‌ی ورکور / ژان مرکور
ترجمه‌ی حسینعلی طباطبایی
چاپ اول، ۱۳۷۸ ـ ۳۶ صفحه ـ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۱۰۰ تومان

این ترجمه اقتباس تئاتری ژان مرکور از رمان کوچک و کم‌حجم «خاموشی دریا»ی نوشته‌ی ورکور است. تنها اهمیت ورکور در تاریخ ادبیات فرانسه، به همین کتاب «خاموشی دریا»ست که در زمان اشغال فرانسه توسط نیروهای نازی، در سال ۱۹۴۲ در نسخ محدود چاپ شده و تنها بارقه‌ی زنده بودن ملتی‌ست که طی چهار سال اشغال هیچ فعالیت فرهنگی و هنری دیگری نداشته است و اهمیت کتاب در مضمون درون‌مایه‌ی آن است که از طریق ترسیم شخصیت یک افسر آلمانی اشغالگر و تمایلات هنردوستانه‌ی او، به آشتی ملت‌ها و مردم و فضای ضد جنگ نظر دارد و همین.

اما برگردان تئاتری آن بسیار درخشان است، چرا که از طریق تنها یک دکور واقع‌گرای واحد و مقداری تک‌گویی تنهایک پرسوناژ ـ افسر آلمانی ـ شکل می‌گیرد و دو آدم اصلی دیگر نمایش ـ پیرمرد و دختر جوان ـ عملاً جز چند کلمه چیزی نمی‌گویند.

کنش نمایش، رابطه‌ی دراماتیک دختر و افسر، فضای دهکده، فضای اشغال و همه‌ی این‌ها از طریق یک دکور واحد، میزانسن‌های ایستایی تکراری (کنار شومینه، کنار پنجره و...) و بازی یک بازیگر درمی‌آید و همین. نور فقط از طریق یک پنجره و در، آمدن روز و شب و زمستان و تابستان را نشان می‌دهد. دختر اغلب به کارهای تکراری مشغول است و پیرمرد پیپ می‌کشد.

به گمانم این اقتباس تئاتری، چیزی فراتر از نسخه‌های سینمایی این اثر، ساخته‌ی ژان پی‌یر ملویل است که در سال ۱۹۴۸ ساخته شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی