3rd Conference
on Interdisciplinary
Approaches to Language Teaching,
Literature and Translation Studies
24 - 25 October 2017
Ferdowsi University of Mashhad

سومین همایش
رویکردهای میان رشته‌ای
به
آموزش زبان، ادبیات
و مطالعات ترجمه
۲ و ۳ آبان‌ماه ۱۳۹۶
دانشگاه فردوسی مشهد

آسیب شناسی ترجمه متون نمایشی

بررسی ترجمه دو اثر یونسکو: *کرگدن* و *مردی با چمدانهایش*

نگار مزاری
سیده فاطمه روحانی بایگی
دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده:

این پژوهش با نگاهی به نقش ترجمه در قلمرو ادبیات نمایشی با رویکردی میان رشته ای میان ترجمه و هنر به آسیب شناسی ترجمه متون نمایشی می پردازد. دیدگاههای مختلفی در ترجمه متون نمایشی وجود دارد، مترجم می تواند متن نمایشنامه را به مثابه یک متن ادبی برای خواننده ترجمه کند و یا در ترجمه به جنبه اجرایی بودن متن نمایشی دقت داشته باشد. به عبارت دیگر مخاطب مترجم یا خواننده یا تماشاچی می باشد. مترجم یا سبک و فرهنگ نویسنده اصلی را حفظ می کند، هدف او حفظ عناصر متنی و فرهنگ زبان مبدا می باشد یا ترجمه ای آزاد ارائه می دهد و اندیشه او انتقال پیام و ایجاد ارتباط روشن و صریح با تماشاچی است، مترجم در این صورت به آهنگ کلام و فرهنگ جامعه مقصد توجه دارد. در این حوزه پرسش ها و نکات قابل توجهی توسط نظریه پردازان مطرح شده است. در این پژوهش به بررسی ترجمه فارسی دو نمایشنامه اثر یونسکو، نمایشنامه نویس فرانسوی- رومانیایی تبار قرن بیستم، می پردازیم. بررسی این دو دیدگاه در ترجمه نمایشنامه *کرگدن* و نمایشنامه *مردی با چمدانهایش* از دو مترجم جلال آل احمد و کامیابی مسک مورد بررسی قرار خواهند گرفت. هدف از بررسی ترجمه این نمایشنامه ها، پاسخ به این سوال می باشد که آیا این مترجمان در ترجمه خود به اجرایی بودن این متون، توجه نشان داده اند یا خیر؟ فرهنگ جامعه مقصد و مبدا در ترجمه متون نمایشی چه جایگاهی دارد؟

کلمات کلیدی: ترجمه، نمایشنامه، فرهنگ، خواننده، تماشاچی.

۱. مقدمه:

ادبیات نمایشی در حقیقت با درهم آمیختن هنر و ادبیات، انتقال عواطف و احساسات نویسنده به مخاطب را در صحنه تئاتر و در شکل جدید هنری مد نظر دارد. نمایشنامه به منظور اجرا بر صحنه تئاتر نوشته می شود و از این رو این نوع ادبی با داستان تفاوت دارد: درواقع با اجراست که متن نمایشنامه تحقق می یابد (یزدی،۱۳۹۵:۶۹).

اهیت مترجم متون ادبی کمتر از نویسنده متن اصلی نیست (قادری،1380:69) مترجم در ترجمه متون ادبی با مشکلات فراوانی روبروست، چرا که برای بیان اندیشه نویسنده، مترجم ناگزیر است به بافت متن توجه کند و در نهایت انتخاب کند تا دقیقا تعبیر نویسنده را بنویسد و یا با توجه به فرهنگ مخاطب، مقصود نویسنده را انتقال دهد. در ترجمه متون نمایشی، مترجم باید در نظر داشته باشد که ترجمه او در عین وفاداری به متن مبدا، به زبان و فرهنگ مقصد نزدیک باشد. مترجم می باید با توجه به جنبه اجرایی متن به مثابه اثر نمایشی و به عنوان اثر مستقل هنری، انتقال مقصود نویسنده با توجه به فرهنگ مخاطب را مورد توجه قرار دهد.

ترجمه متون نمایشی با وجود دشواری های بسیار، می تواند امکان عبور از مرز ادبیات یک ملت و ورود به ادبیات و فرهنگ دیگری را فراهم کند، چرا که هنر نمایش به دلیل ارتباط مستقیم با مخاطب، یکی از بهترین روشهای انتقال فرهنگ در جامعه است. ترجمه متون نمایشی ابزاری برای وانگری خط مرز مشترک میان فرهنگهای متفاوت است.

در ترجمه ی متون نمایشی دو رویکرد کلی وجود دارد: در اولین روش هدف مترجم حفظ سبک و فرهنگ نویسنده اصلی است، هدف او حفظ عناصر متنی و فرهنگ زبان مبدا می باشد و مخاطب او خواننده است و در دومین روش مترجم به اجرایی بودن متن نمایشی توجه دارد، مترجم می کوشد تا در انتخاب کلمات نه تنها به اصوات و آهنگ آنها توجه نشان دهد، بلکه مخاطب زبان مقصد بتواند از نظر فرهنگی با متن ارتباط برقرار کند و آن را درک نماید، در واقع مترجم به اجرایی بودن متن بصورت نمایشی دقت دارد. در این روش، مترجم از آرایه های ادبی در جهت کوتاه کردن یا اطناب جملات استفاده می کند و با تغییر جملات و حذف و اضافه کردن متن سعی در اجرایی کردن متن در زبان مقصد را دارد. مترجم ناگزیر است به تکنیک های ترجمه نمایشنامه توجه کند و از فرهنگ زبان مقصد غافل نشود. آنچه اکثر منتقدان ترجمه بر آن توافق دارند این است که در میان همه متون ادبی، ترجمه آثار نمایشی دشواری های خاص خود را دارد وعلت این امر در وهله نخست به ماهیت اجرایی اثر نمایشی و نقش بنیادین دیالوگ در این آثار مربوط می شود و سر منشاء اصلی این بحث در کتاب سوم جمهور است که افلاطون در آن جا میان گزارش کردن و بازنمایی تمایز قائل می شود. (علیزاد، 34:۱۳۸۰)

تئاتر نو فرانسه از طریق ترجمه بر تئاتر ایران تاثیرگذار بوده و باعث پیدایش تئاتر معناباختگی در ایران شده است. دراین مقاله از رهگذر انتخاب دو اثر از اوژن یونسکو - یکی از بنیان گذاران تئاترنودرفرانسه - و ترجمه ی این آثار توسط جلال آل احمد و احمد کامیابی مسک به نقد ترجمه این آثار می پردازیم.

جلال آل احمد، نویسنده، منتقد ادبی و مترجم بسیاری از آثار نویسندگان فرانسوی است. وی کتاب هایی را برای ترجمه انتخاب نموده که بین او و نویسنده نوعی پیوند فکری وجود داشته است. برای مثال *کرگدن* را زمانی ترجمه کرد که ذهنش درگیر مسئله پوچ گرایی شده بود. اودرمقام نویسندگی جایگاه ویژه ای پیدا نمود . (کمالی، ۱۳۹۲:۴۴۰).

احمد کامیابی مسک نویسنده، مترجم، نمایش نامه نویس و استاد برجسته ی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران است و برای درک نمایش نامه های یونسکو به کشورهای مختلف از جمله رومانی وطن اولیه یونسکو سفر کرده است تا فرهنگ جامعه ای که نویسنده در آنجا تحصیل کرده بود را بشناسد، او در مطالعاتش بررسی کرد که در کشورهای مختلف با فرهنگ های متفاوت چگونه از آثار یونسکو استقبال شده است. وی بیان می دارد منتقد در درجه اول به تاثیری که یک متن نمایشی یا اجرای آن بر او گذاشته به خصوص آن چه که الهام بخش او برای تخیل، تفکر و احساس بوده است، می اندیشد. (کامیابی، ۱۳۸۵: ۵۵)

در این پژوهش با بررسی ترجمه های آثار مورد مطالعه این مقاله به این سوال پاسخ خواهیم داد که آیا مترجمان مورد نظر در ترجمه خود به اجرایی بودن این متون، توجه نشان داده اند یا خیر؟ فرهنگ جامعه مقصد و مبدا در ترجمه متون نمایشی چه جایگاهی دارد؟

۲. پیشینه تحقیق:

در فرانسه و ایران ترجمه متون نمایشی مورد مطالعه محققان بسیاری قرار گرفته است. سلیمانی راد و همکاران (سلیمانی راد و همکاران،۱۳۹۳) در مقاله ای با عنوان "بررسی تفاوت زبان نخستین نمایشنامه های ترجمه شده با نمایشنامه های ترجمه شده معاصر در ایران" به بررسی و مقابله زبان در ترجمه چند نمایشنامه پرداختند و ترجمه ها را از منظر زبان معیار و محاوره در دو دوره مختلف (نخستین دوره ی ترجمه نمایشنامه و دوره معاصر) بررسی کرده اند.

یزدی در پژوهشی با عنوان "بررسی تطبیقی دو ترجمهٔ فارسی از نمایشنامه *غرب حقیقی* اثر سم شپرد با تمرکز بر عناصر دراماتیک" (یزدی،1395) به نقد این دو ترجمه می پردازد. حفظ عناصر اصلی نمایش از جمله برگردان شخصیت پردازی ها و کنش های دراماتیک در ترجمه مورد مطالعه قرار گرفته است. نویسنده با انجام این مطالعه به اهمیت اجرائی بودن متن نمایشی تاکید دارد و نتیجه می گیرد که ترجمه ای که از متن نمایشی همانند داستان و رمان انجام شود، تبعات جبران ناپذیری برای اجرای متن در بر خواهد داشت.

قادری (قادری،۱۳۶۹) در مقاله ای با عنوان " پیرامون ترجمه متون نمایشی هرکسی را اصطلاحی داده اند"به نقد و بررسی زبان نمایشنامه *آن شب که تورو زندان بود*، می پردازد. وی در ترجمه این نمایشنامه ویژگی های زبان را که بیشتر به محاوره و گاه به زبان عامیانه گرایش دارد، بررسی می کند.

علیزاد (علیزاد، ۱۳۸۵) در مقاله ای تحت عنوان" متن و اجرا، تاملاتی در باب ترجمه متون نمایشی" میان ترجمه متن ادبی روایی و متن نمایشی تفاوت قائل شده و قطعاتی از ترجمه مترجمان شناخته شده ایرانی (احمدی، آشوری، رستگار، شادمان، شاملو، انور) را به نقد کشیده است. وی معتقد است در ایران، متون نمایشی بر پایه سه پیش فرض نادرست ترجمه شده اند : ۱- منفک بودن متن نمایشی از اجرا، ۲- مجاز بودن مترجم به تفسیر و ترجمه متن مطابق ذوق و سلیقه خود و حتی لزوم این کار، ۳-ارجحیت زبان گفتاری شکسته بر دیگر سطوح زبان.

هاشمی و همکاران (هاشمی و همکاران، ۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان "جامعه شناسی ترجمه متون نمایشی در دوره قاجار : با نگاهی بر تاثیر شرایط اجتماعی آن دوران بر انگیزه های مترجمان" با بارز نمودن افق های فکری مترجمان آثار نمایشی در دوران قاجار، شاخه جدیدی از علم مطالعات ترجمه یعنی مطالعات مترجم را بررسی می کنند و به اهمیت ارتباط تنگاتنگ ترجمه آثار نمایشی و جامعه شناسی می پردازند. با خوانش و تحلیل این مقاله در می یابیم که " انتخاب های مترجم تابع جهان بینی ، نظرها ، تعصب ها و دیدگاه های اوست که خود زاییده اجتماعی است که مترجم در آن زیسته یا می زید"(فرحزاد، ۱۳۸۲: ۳۳)

تهامی نژاد (تهامی نژاد، ۱۳۸۱) با مقاله ای تحت عنوان "متون نمایشی و تئاتر ایران" به بررسی و نقد کتاب *تاثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران* (بزرگمهر، 1394) می پردازد. وی در نقد کتاب به این نکته اشاره می کند که نویسنده نه تنها پژوهشی درباب تاثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران انجام داده، بلکه تداوم تاثیر ترجمه در رشد تئاتر ایران از دوران تجددخواهی (آشنایی با مدرنیته) را نیز بررسی کرده است.

آذین خشنود شریعتی چکیده ای از مقاله سوزان باسنت را با عنوان "آسیب شناسی ترجمه در متون نمایشی (ترجمه برای تئاتر): موضوعی در تقابل با قابلیت اجرا" ترجمه نموده است. (خشنود شریعتی، ۱۳۸۷) نویسنده در مقاله به اهمیت توجه مترجم به جنبه اجرا در ترجمه های نمایشی می پردازد و نظریات متعددی در باب ترجمه متون نمایشی را متذکر می شود. این پژوهشگر به ترجمه نمایشنامه قرن هفدهم تا نوزدهم به عنوان یک متن شعرگونه اشاره نموده که بعد اجرایی نمایشنامه در آن غایب است. درپایان معتقد است که مترجم می بایست با کمک از علم زبانشناسی راه حل مناسب برای حل مشکلات ترجمه نمایشنامه بیابد.

پارسایی (پارسایی، ۱۳۸۸) نیز در پژوهشی با عنوان"تئاتر و ادبیات : متون نمایشی و جایگاه آن در ادبیات" خاطر نشان کرده است که در حوزه ترجمه ادبی، ترجمه رمان با ادبیات نمایشی دو مقوله جدا هستند و به بررسی این تفاوت ها پرداخته است.

پژوهشگر دیگری (Maurin, 2013) ، در پایان نامه ارشد خود : *ترجمه تئاتری و دشواری های نمایشنامه نویسی آن* با نقد جامعه شناسی به بسط پژوهش خود پرداخته و نقش عوامل اجتماعی در ترجمه تئاتر را با توجه به تئوریهای نظریه پردازان مطرح نموده است. به عنوان مثال وی از آنی بریست (Annie Brisset) نام می برد که معتقد است: تئاتر گفت و گویی اجتماعی تولید می کند، بنابراین نمی توان فرهنگ و جامعه را درترجمه تئاتر در نظر نگرفت.

در جستجوهای ما پژوهشی بر ترجمه آثار مورد مطالعه این مقاله یافت نشد.

۳. روش تحقیق :

درتمام دنیا انتظار مخاطبان از اجرای متون نمایشی ترجمه شده این است که بتوانند با متن ارتباط برقرار کنند، از این رو در ترجمه تئاتر، عناصر فرهنگی باید مد نظر قرار گیرد. پاسخ به این سوال که ویژگی های فرهنگی-اجتماعی جامعه مقصد چه تاثیری بر ترجمه نمایش نامه دارند، از اهمیت بالایی برخوردار است، چرا که ترجمه بدون توجه به ملاحظات فرهنگی هر دو زبان مبدا و مقصد کاری مکانیکی و خالی از معنا خواهد بود. (قنبری خانقاه، ۱۳۸۶: ۱۸۹)

چرخش فرهنگی (Cultural turn) باعث می شود مترجم متن را از زبان مبدا خارج و با توجه به فرهنگ زبان مقصد با آزادی عمل، پیام فرهنگی متن را دریافت و به خواننده برساند. تنها با این شگرد است که مترجم می تواند ترجمه ای شیوا ارائه کند تا خواننده بتواند پیام متن را دریافت کند.اگر فرهنگ مقصد در ترجمه لحاظ نشود، خواننده آن را غریب و نا آشنا خواهد یافت و قادر به دریافت پیام نخواهد بود. در این روش دست مترجم باز است و می تواند با در نظر گرفتن اختلاف فرهنگی در متن مبدا و مقصد، در عین وفاداری به متن مبدا، در ابلاغ پیام به بهترین شیوه تلاش کند تا متن ترجمه شده همان اثری را روی مخاطب زبان مقصد داشته باشد که متن اصلی روی مخاطب زبان مبدا دارد. (همان: ۱۹۴-۱۹۵)

در رویکرد فرهنگ محور یکی از مهم ترین شرایط مترجم، آشنایی با فرهنگ دوزبان است و درواقع یکی از ویژگی های ضروری مترجم این است که علاوه براین که متن را از زبانی به زبان دیگر ترجمه می کند بتواند آن را از فرهنگی به فرهنگ دیگر بازگرداند.

میشل لیبرته (Michèle Laliberté) معتقد است که متن نمایشی را باید با صدای بلند ترجمه کرد، تا آهنگ متن حفظ شود و درخواننده ایجاد حس کند(Sadiki, 2016: 80) حتی اگرمتن هم به صورت اجرایی در نیامده باشد، توجه به این امر در ترجمه باعث می شود زمانی که خواننده شروع به خوانش اثر می کند در ذهن وی برای هر شخصیت، لحن

خاصی در نظر گرفته شود و روند خوانش دارای آهنگ و وزن خاص خود باشد تا خواننده حین خواندن در اجرا نیز غرق شود و همان طور که پیش می رود در ذهنش شخصیت پردازی شکل گیرد، شناخت از خلق و خوی شخصیت ها پیدا کند و لحن آنها در صحنه تئاتر را مجسم نماید.ایراد ترجمه ای که بی توجه به این حقیقت باشد، رنگ و بوی تصنعی به خود می گیرد. از این رو ترجمه متن و دیالوگ نمایشی همان قدر دشوار است که برگرداندن شعر از زبانی به زبان دیگر.

دراین نوشتار با مطالعه زبان بکار رفته در ترجمه با روش تحلیلی و مقایسه ای به این سوال پاسخ می هیم که آیا مترجمین به جنبه اجرایی متون توجه داشته اند یا خیر.

۴. تحلیل و بحث:

۴،۱. زبان ترجمه و برگردان شخصیتها در ترجمه *کرگدن* :

کرگدن داستان زندگی مردمانی است که اصالتشان در زندگی روزمره در حال رنگ باختن است. در این نمایشنامه هچده شخصیت وجود دارند که مترجم طبق مولفه هایی که کم و بیش نویسنده در دستورات و توضیحات صحنه مشخص کرده به مخاطب معرفی می کند. اما آیا مترجم در برگردان توصیف شخصیتهای داستان یا گفتگوها به زبان آنها توجه کرده است؟

در نقد ترجمه ادبی، توجه به شخصیتهای داستان اهمیت ویژه ای دارد. در معادل گزینی باید به تفاوت های شخصیت ها توجه کرد و گفته نانوا را شبیه گفته پزشک ترجمه نکرد (کوپال، ۱۳۷۵). در توصیف دو شخصیت در *کرگدن* مترجم می نویسد:

> "[...] **ژان** خیلی تمیز لباس پوشیده.کت و شلواری قهوه ای - کروات قرمز- یخه آهاری - و کلاه قهوه ای. بصورتش کمی قرمزی دویده. کفش هاش زرد است و حسابی واکس خورده . **برانژه** با ریش نتراشیده وسربرهنه و موهای شانه نخورده و لباس چروک - همه چیزش حکایت از ولنگاری می کند .خسته بنظر میآید و خواب آلود.گاهگاهی دهن دره می کند." (یونسکو،۱۳۴۵ : ۱۷)

شخصیت **ژان** با شخصیت **برانژه** متفاوت است، مترجم باید در کل اثر این نکته را لحاظ کند. در بررسی ترجمه جلال آل احمد درمی یابیم که مترجم سعی کرده است به این نکته پایبند باشد. اما گاهی در انتخاب واژگان سهل انگاری نموده، به عنوان مثال در متن فوق در توصیف ژان به جای استفاده از "یقه" از واژه "یخه" استفاده کرده است. با توجه به غایب بودن راوی در اجرا، روایت و توصیف غالبا توسط بازیگر انجام می شود. چنانچه واژگان بکار برده شده توسط مترجم با شخصیت بازیگر همخوانی نداشته باشد، لحن تصنعی و پس زننده خواهد شد. مترجم می توانست در رابطه با شخصیت داستان، کلمه ای انتخاب کند که نشان از طبقه اجتماعی او داشته باشد و با شخصیت او هم خوانی داشته باشد. آل احمد زبان معیار و محاوره را باهم درآمیخته است و زبانی که برای ترجمه انتخاب نموده است نوعی تلفیق میان زبان محاوره و رسمی است.

سادگی زبان در تئاتر نو و وجود دیالوگ ها باعث می شود تا این سوال مطرح شود که هنگام ترجمه یک متن نمایشی آیا زبان محاوره در ترجمه این نوع تئاتر ارجحیت دارد یا زبان رسمی؟ بهره از زبان رسمی و محاوره ای در ترجمه چه رابطه ای با جنبه اجرایی متن دارد؟

به عنوان مثال در جمله: "اما باید بهت بگویم که الکل بر وجودت سنگینی می کند." (همان،۴۷) می بینیم ضمیر متصل فاعلی بر دو واژه ی بهت و وجودت چسبیده است و این یکی از مشخصات زبان محاوره است؛ مترجم می توانست واژه "بهت" را حذف کند و یا آن را به صورت "به تو" ترجمه نماید و یا برای متعادل کردن جمله می بایستی آن را کاملا محاوره می کرده به عنوان مثال می توانست بگوید : "اما باید بهت بگم که الکل بروجودت سنگینی میکنه" جدای از این مسئله عبارت چیزی بر وجود کسی سنگینی کردن زمانی مورد استفاده قرار می گیردکه شخصی غم و اندوهی عظیم داشته باشد و آن وقت است که می گوییم بروجودش غمی سنگینی می کند، بنابراین الکل بروجودت سنگینی می کند برای مخاطب فارسی زبان مفهوم روشنی ندارد و معادل خوبی برای این عبارت درنظر گرفته نشده است.

یا در جمله "بازهم گلی به جمالت" (همان،۱۷) در زبان ترجمه هماهنگی با فرهنگ مقصد به خوبی صورت گرفته است. آل احمد، دیالوگ برانژه را این گونه ترجمه کرده : "...من نباید باهاش یکی به دو می کردم" (همان، ۷۷) و نیز "خیال هم نکنی که می گذارمش برای صاحب کافه " (همان، ۴۳) یا « [...] تازه کرگدن ها هم مخلوقاتی هستند عین ما...» (همان، ۱۵۶). آل احمد تلاش کرده تا با بکاربردن زبان محاوره به جنبه اجرایی متن نمایشی توجه کند. خواننده او تماشاچی نیز هست، اما چون او این روش را به طور منسجم در کل اثر به کار نگرفته و خطاهای ترجمه ای آشکاری دارد، نمی توان او را در برگردان جنبه اجرایی متن موفق دانست، چرا که بلافاصله پس از این که خواننده/تماشاچی غرق در متن نمایشی می شود، سردرگم می شود و به متنی باز می گردد که نوعی متن ادبی است. سردرگمی مترجم در بکارگیری زبان محاوره و رسمی، باعث ویران کردن زبان نمایشی *کرگدن* شده است.

۴،۲ زبان ترجمه و برگردان شخصیتها در ترجمه *مردی با چمدان هایش*:

در *مردی با چمدان هایش* ترجمه احمد کامیابی مسک سی شخصیت وجود دارد. خواندن این ترجمه به نسبت ترجمه جلال آل احمد خسته کننده است، اما این برتری را دارد که انسجام بافتی در آن رعایت شده است. مترجم سعی کرده تا تئاتریونسکو را درک کند، سبکش را بشناسد و به متن اصلی وفادار بماند(کامیابی مسک،۱۳۸۱) او در ترجمه غالبا از زبان معیار استفاده کرده است. زبان معیار گونه ای معتبر از یک زبان است که بیشتر به وسیله گویندگان تحصیل کرده ای که در مراکز فرهنگی و سیاسی یک کشور زندگی می کنند، به کار می رود. (مدرس،نقل شده در والی رضایی،۱۳۸۳:۲۱). ساختار زبان معیار منطقی است، تغییر و جابه جایی در ارکان جمله وجود ندارد و شکسته نویسی هم وجود ندارد. اما می توان در

اجرای اثرنمایشی و یا ترجمه ی متن نمایشی که به زبان ادبی نوشته و یا ترجمه شده است، زبان را به محاوره تبدیل کرد تا در ذهن تماشاچی و یا حتی خواننده ی اثرملموس تر شود.

نمونه ای از ترجمه کامیابی مسک که در واقع دیالوگ است اما مترجم آنرا به نحوی ترجمه کرده که اواسط متن خیال می کنیم وارد یک رمان شده ایم و در انتها بایک پرسش به متن نمایشی باز می گردیم:

" مرد اول: (به مرد جوان، این خانه زادگاه من است. دوران کودکی ام را در آنجا گذرانده ام .بچه که بودم پدربزرگت ترکش کرده و وقتی هم که من به نوبه خود آن را ترک کردم ،مادرم، یعنی مادربزگت،هنوز در آن زندگی می کرد.از دیدن این خانه هم لذت می برم و هم اندوهگین می شوم .هم مرا می ترساند و هم امید دیوانه واری به من می بخشد .دیگر نمی دانم مادرم مرده است یانه.دیگر نمی دانم آیا شاهد واپسین لحظاتش بودم یا که اینطور به نظرم می آید.شایدهم مرگش را تنها در خیال دیده ام .هنوز می بینمش،کوچک و لاغر ،باصورت پرچین و چروک،موهای سیاه که به رغم سن زیاد ،خیال سفید شدن نداشتند.(به زن) آیا برایم نامه نوشته است؟ هیچ نمی دانم." (یونسکو، ۱۳۸۱: ۲۱)

زبان ترجمه کامیابی مسک ادبی است در متن زیر استفاده از فعل نیمه کمکی خواستن نوعی بیان ادیبانه به متن داده است :

"پیرزن: (به زن) او را به تو می سپارم.حالا این تو هستی که از او نگهداری خواهی کرد، دوستش خواهی داشت. و البته این کار ساده ای نخواهد بود.می دانم که هرچه از عهده ات بر آید انجام خواهی داد." (همان،۲۳)

یا "پیرزن: دیگر مرا رها نمی کنی، مگرنه؟ قسم بخور که دیگر مرا رها نمی کنی" (همان، ۲۹). مترجم از واژه رها کردن استفاده کرده است، برخلاف جلال آل احمد که در ترجمه *کرگدن* :" برانژه: من هرگز نگفتم که ول کردن یک کرگدن توی شهرخطرناک نیست"، آل احمد از زبان محاوره استفاده کرده بر خلاف کامیابی مسک که زبان معیار را به کار گرفته است.

بافت متن ترجمه کامیابی بیشتر به صورت ادبی ترجمه شده است:

"مرد اول: ...ناامیدانه دوستت دارم.آبها از تو زلال خواهندشد.آسمان شفاف خواهدشد....اشکهایت را پاک کن! مرواریدهایت را نخور،تمنا می کنم،خواهش می کنم."(همان، ۱۳۳)

"زن: دروغگو! سالها درچشم به راهی تو گذشتند.زیباترین لحظه های زندگی، نگاه کن!"(همان)

در برگردان شخصیتها مترجم به موقعیت اجتماعی و قشری که شخصیت داستان به آن تعلق دارد، توجه کرده است:"قاضی: به هرچه باور دارید سوگند بخورید. " (همان، ۱۰۹) : سوگند خوردن فعلی است که به تناسب شخصیت قاضی توسط مترجم به درستی انتخاب شده است.

اما کامیابی براین باور است که متن نمایش نباید به زبان شکسته لهجه غالب روز ترجمه شود، زیرا در اندک زمانی با دگرگونی ویژگی‌های کوتاه مدت زبان، ناخوانا وغیرقابل استفاده می‌شود. کوپال نیز معتقد است زبان محاوره ای یا گفتاری فاقد استاندارد است (کوپال،۱۳۷۵)، اونیز همانند کامیابی مسک هماهنگ کردن زبان با شرایط صحنه را از وظایف کارگردان می‌داند، برای مثال امکان دارد کارگردان به تبع موقعیت نمایشی تصرفاتی در متن داشته باشد، دراین صورت اگر متن به صورت گفتاری ترجمه شده باشد،کارگردان با مشکلاتی مواجه می شود. بنابراین نمی توان گفت که اگر متن نمایشنامه ای به پارسی معیار برگردانده شده باشد، آن متن دیگر نمایشی نیست و برای اجرا ترجمه نشده است.

۵. نتیجه گیری:

برخی از منتقدین ترجمه ادبی بر این باور هستند که نثر رسمی مترجم به متن نمایشی ضربه نمی زند. از نظر کامیابی، متن نمایشی در ذات خود، قابلیت اجرایی دارد و خوانندگان متون نمایشی ناخودآگاه، خود را همچون تماشاچیانی می بینند که در ذهنشان به سبب دیالوگ محور بودن متن نمایشی، صحنه تئاتر اجرا می شود، ارتباط مخاطب با متن نمایشی از طریق درک معنا امکان پذیر است.

مشاهده شد که ترجمه نمایشی امری منحصرا زبانی نیست و فرآیندی فرهنگی نیز به حساب می آید. برای یک مترجم ضرورت دارد تا برای عبور از مشکلات این نوع متن، شناخت کاملی از فرهنگ مبدا و مقصد پیدا کند. در جهت پاسخ به پرسش مطرح شده در پژوهش می توان اذعان داشت که دشوارترین کار مترجم متون نمایشی انتقال عناصر فرهنگی به زبان مقصد می باشد. مترجم چه ترجمه آزاد ارائه دهد و چه به سبک و فرهنگ نویسنده اصلی وفادار باشد، مهمترین عنصر در موفقیت مترجم، انتقال پیام و معنا با توجه به فرهنگ مخاطب می باشد.

ترجمه این دو اثر یونسکو، نشان می دهد که ترجمه آثار نمایشی را می توان از زوایای مختلفی مورد بحث و بررسی قرار داد. مترجم متن نمایشی با در نظر نگرفتن سطوح زبانی به شخصیت ها آسیب می زند اما زبان نمایشی اجرایی است و نه ادبی. زبان ترجمه خواه محاوره و خواه رسمی باید در خدمت وجه اجرایی این متون بکار گرفته شود. آل احمد با سردرگمی بین زبان محاوره و رسمی در ترجمه *کرگدن* در انتقال پیام به مخاطب موفق عمل نمی کند. کامیابی مسک با اینکه به زبان رسمی ارجحیت می دهد، در انتقال پیام به مخاطب به دلیل همگونی متن و انسجام در بکارگیری سطوح زبانی موفق است. هر دو مترجم به وجه اجرایی متن توجه داشتند، اما به گونه ای متفاوت عمل کرده اند، در ترجمه های هر دو مترجم خطاهایی دیده می شود که جنبه اجرایی متن را تهدید می کنند.

منابع:

احمدزاده،م. (۱۳۹۰). "وضعیت ترجمه، کنشگران و ابعاد آن در دورهٔ قاجار"، *تاریخ ایران*، ۴(۲ -۳).

باسنت، س. ، ترجمه خشنود شریعتی، آذین (۱۳۸۷)."ترجمه برای تئاتر: موضوعی در تقابل با قابلیت اجرا.هنرومعماری"، *آینه خیال*، شماره ۱۰، صفحات ۵۸-۵۶.

پارسایی، ح. (۱۳۸۸)." تئاتر و ادبیات :متون نمایشی و جایگاه آن در ادبیات".هنرومعماری،نمایش،شماره۱۱۹ و۱۲۰، صفحات ۳-۱۵.

تهامی نژاد،م.(۱۳۸۱)."متون نمایشی و تئاترایران".کتاب ماه و هنر،شماره ۴۳و۴۴، صفحات ۹۵-۹۱.

علیزاد،ع. (۱۳۸۰). "یادداشتی پیرامون ترجمه نمایشنامه ها"، *هنرومعماری نمایش*، شماره ۴۷، صفحات ۴۰-۳۴.

علیزاد،ع. ا.(۱۳۸۵)." متن و اجرا:تاملی در باب ترجمه متون نمایشی"، *هنرومعماری،خیال*،شماره ۲۰، صفحات ۱۱۷-۱۰۴.

قادری، ب. (۲۰۰۰). مترجم متون ادبی چه" صیغه" ای است؟. *نثر پژوهی ادب فارسی*، ۱۳ (۸)، ۶۹-۱۰۰.

قادری،ب. (۱۳۶۹). "هرکسی را اصطلاحی داده اند(پیرامون ترجمه متون نمایشی) "، *ادبیات و زبانها، ادبستان فرهنگ و هنر*، شماره ۸، صفحات ۴۸ تا ۵۴.

قنبری خانقاه، ق.(۱۳۸۶). ".جایگاه فرهنگ در ترجمه" *مجله علوم انسانی*،سال شانزدهم،شماره ۷۲، صفحات ۲۱۲-۱۸۹.

کامیابی مسک، ا.(۱۳۸۵)." نقد در تئاترمتن و اجرا"، *فصلنامه هنر*،شماره شصت و نه، صفحات ۷۳-۴۴.

کمالی،م. ج. (۱۳۹۲). *تاریخ ترجمه ادبی از فرانسه به فارسی*، (چاپ اول).مشهد: نشر سخن گستر، صفحات ۴۳۹-۴۴۰.

کوپال، ع. (۱۳۷۵). "ویژگیهای ترجمه گفتگوی نمایشی"، *سینما تئاتر*، شماره دوازدهم ، سال سوم ،صفحات ۶۳ -۶۲.

هاشمی، ح.، رضایی دانش، & یلدا. (۲۰۱۷). "جامعه‌شناسی ترجمه متون نمایشی در دوره قاجار: با نگاهی بر تأثیر شرایط اجتماعی آن دوران بر انگیزه‌های مترجمان"، *مطالعات زبان و ترجمه*، ۴۹ (۴)، صفحات ۳۴-۱۵.

یزدی،ن. (۱۳۹۵)."بررسی تطبیقی دوترجمه از نمایشنامه«غرب حقیقی» اثر سم شپردبا تمرکزبر عناصر دراماتیک"فصلنامه علمی-پژوهشی ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی،دوره اول،شماره سوم،صفحه ۷۸-۶۹.

یونسکو،ا..کرگدن،ترجمه:جلال آل احمد(۱۳۴۵).(چاپ اول).تهران: انتشارات جوانه.

یونسکو،ا. *مردی با چمدان هایش*، ترجمه:احمد کامیابی مسک(۱۳۸۱). (چاپ اول)تهران: انتشارات نمایش.

یونسکو،ا.، ترجمه کامیابی مسک،احمد(۱۳۸۲)" گفتگو:تئاتر باید تصویر زنده باشد"، *هنرومعماری،نمایش*،شماره ۶۴و۶۵، صفحات ۴۵-۴۰.

Sadiki, A. (2016). *Difficultés et enjeux liés à la traduction du théâtre goldonien: Analyse de quatre traductions françaises de «La locandiera»,* Maîtrise, Univ. Genève.

Mauri, A. (2013). *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques*, Mémoire de Master2, Univ. Stendhal Grenoble 3.