motarjemjournal.ir

گفتگو با علی اکبر علیزاد

دربارهٔ ترجمه متون نمایشی

(به بهانه چاپ چهارم ترجمه ***درانتظار گودو*** اثر ساموئل بکت)

با ایجاد پیوند بین مطالعات ترجمه و مطالعات تئاتر، تلاشی مثبت در جهت رشد آگاهی در امر ترجمه تئاتر صورت می‌گیرد و صحت تئوری‌های موجود در عمل سنجیده می‌شود. ایجاد این پیوند مستلزم همکاری دوجانبه اهالی تئاتر و متخصصان ترجمه است. ترجمه‌های مختلف که از ***درانتظار گودو*** را می‌توان نسخه‌های روایی مختلفی از ***گودو*** تلقی کرد که هر کدام جایگاهی مخصوص به خود دارد و در پاسخ به یکدیگر شکل گرفته است. مسأله این است که در مواجهه با نیازهای متنوع طیف گسترده‌ای از مخاطبان، کدام یک از این ترجمه‌ها بهتر پاسخگو است و به قول علیزاد کدامیک در برابر استدلال دیگری تاب می‌آورد. متن زیر به بهانه چاپ چهارم ترجمه او صورت گرفته است.

شادی غفوریان

♦آیا ترجمه مجدد در ***انتظارگودو*** بعد از ترجمه افرادی چون دریابندری، طاهباز و ایمانی بر اساس علاقه شخصی شما صورت گرفت یا در ترجمه این اثر هدف دیگری را دنبال می‌کردید؟

♦ مسلماً در ترجمه این اثر علاقه شخصی هم دخیل بود، اما من در هنگام ترجمه بیشتر به فکر اجرای متن بودم. به نظر من ترجمه دریابندری ــ باتوجه به تسلط مترجم و قابل قبول بودن ترجمه ــ از متن اصلی کمی دور شده بود. ترجمه طاهباز هم که عنوان ***در انتظار خودو***[1] را داشت به متن اصلی وفادار نبود. این مترجمان صرفا علایق ادبی خود را دنبال کرده‌اند و توجه نکرده‌اند که متن نهایتاً می‌بایست در صحنه اجرا شود. در چنین ترجمه‌هایی صرفِ "شکستن یا نشکستن لغات" متن را

---

[1]- بکت، ساموئل. در انتظار خودو و آخر بازی. سوگشادینامه در دو پرده. ترجمه سیروس طاهباز. انتشارات امیرکبیر. ۱۳۵۰.

motarjemjournal.ir

اجرایی نمی‌کند. متأسفانه این تصور کاملاً غلط بین علاقمندان نمایشنامه‌ها و مترجمین، خیلی شایع است. ولی، شکسته‌نویسی عملا ربطی به قابلیت اجرا یا performability متن ندارد، بلکه حفظ نشانه‌های متنی مهم است، نشانه‌هایی که می‌تواند علائم اجرایی متن را دربرگیرد. این علائم مربوط به حرکت بازیگر، کنش،(action) ریتم کلام یا موسیقی، لحن، و ... است. بها دادن صرف به علایق ادبی باعث از دست رفتن این نشانه‌های متنی و علائم اجرایی در ترجمه می‌شود. در زمان ترجمه این اثر یعنی سال ۸۱ من از وجود ترجمه‌هایی که همان سال انجام شد بی‌اطلاع بودم. چیزی که باعث شد دست به ترجمه مجدد این کار بزنم این بود که تمامی مترجمین قبلی افرادی غیر تئاتری بودند و علایق ادبی خود را بیش از اندازه در کار دخالت داده بودند. به این فکر بودم که باید ترجمه‌ای ارائه شود که علایق ادبی را کنار گذاشته و به سمت مشخصه‌های اجرائی برود. من این کار را به قصد اجرا ترجمه کردم.*

◆مسلماً یکی از اصول اولیه ترجمه نمایش‌نامه، در نظر گرفتن اجراپذیری متن است، اما منظور از علایق ادبی چیست؟ ترجمه‌های قبلی در چه مورد افراط یا تفریط داشته‌اند؟

◆منظور من بازیهای کلامی است که در متن اصلی وجود ندارد و در فارسی نمود پیدا کرده است، نوعی علاقه شخصی و ادبی، نوعی تفسیر به رأی. از این هم بیشتر توسل به کلمات و حتی جملاتی که در متن اصلی وجود ندارد، و نیز تغییر لحن اثر. مثلا در ترجمه آقای رستگار به جای یک کلمه گاه یک جمله جایگزین شده است که لزومی به انجام این کار نبوده است. با این کار سبک دیالوگ‌نویسی بکت که بسیار موجز است نادیده گرفته

---

* **توضیح ویراستار: آقای علیزاد معتقدند که متن نمایشی «باید» برای بازیگر و به قصد اجرا ترجمه شود در مورد لفظ «باید» که به کار برده‌اند لازم است نکته‌ای را یادآوری کنیم و آن اینکه مترجمانی که پیشتر این نمایشنامه را ترجمه کرده‌اند شایدً چنین هدف و نیت و مخاطبینی در نظر نداشته‌اند. آنها شاید متن نمایشنامه را به عنوان متنی ادبی و بدون ارتباط با اجرا ترجمه کرده‌اند و با توجه به اینکه داوری ما درباره یک ترجمه مبتنی بر قصد و هدف مترجم است لذا نمی‌توان منطقاً به ترجمه‌های قبلی از این جهت که برای اجرا ترجمه نشده‌اند خرده گرفت. در واقع، در ترجمه متون نمایشی سنتی دیرپا وجود دارد. ما حداقل از دوره شکسپیر با این سنت آشنا هستیم و آن این است که متن نمایشنامه به عنوان متنی ادبی به چاپ می‌رسد، و لذا لزوماً با جزئیات مربوط به اجرا همراه نیست بلکه اساساً برای خواننده دیگری که به دلیلی به صحنه و اجرا دسترسی ندارد چاپ می‌شود. نمایشنامه‌های شکسپیر هم به همین دلیل و با همین هدف چاپ می‌شد. پس متون نمایشی یک دسته مخاطب دیگر هم دارد که متن را نه از جهت اجرا بلکه به دلیل خود متن می‌خواند. اساساً هر متنی را می‌توان با توجه به عوامل مختلف به شیوه‌های مختلف ترجمه کرد و به این دلیل است که نظریه‌پردازان ترجمه از کاربرد لفظ «باید» پرهیز می‌کنند.**

motarjemjournal.ir

شده است و در واقع، مترجم به علایق و تفسیر شخصی خودش از متن پاسخ داده است (مثلاً جایگزینی باریکلا به جای exactly). اشکال دیگر ترجمه‌های دیگر این متن، نادیده گرفتن نشانه‌های اجرایی است که در برگردان فارسی احتمال از دست رفتنشان زیاد است و مترجم بایستی حداکثر تلاشش را برای حفظ این نشانه‌ها بکند. یکی از این موارد درمتن **گودو** ریتمیک بودن کلام است. در ترجمه احتمال از دست رفتن ضرب‌آهنگ و ریتم کلام بسیار زیاد است. مثلا توسل به تکرار یکی از تمهیدات بکت برای ایجاد ریتم است. بنابراین وقتی یک تکرار از بین می‌رود ریتم هم از بین می‌رود. مترجمان به دلیل علایق ادبی و یا چیزی که خودشان در متن پیدا می‌کنند جنبه‌های اجرایی را کنار می‌گذارند یا کاملاً حذف می‌کنند. این مسئله به معنی وفادار نبودن به متن اصلی است.

♦پس می‌توان گفت نگاه شما به ترجمه **گودو** به پیش زمینه تئاتری‌تان بر می‌گردد؟

♦کاملاً. درترجمه **گودو** من هم با در نظر گرفتن ایجاز بکت و هم با در نظر گرفتن موقعیت شخصیت و بازیگری که این جمله را ادا می‌کند، متن را ترجمه کردم. به این‌ها اضافه کنید تفاسیری که ترجمه در پرتو آن‌ها صورت گرفت: اینکه مثلا این متن، آن چنانکه که خود بکت عقیده دارد، تراژدی کمیک است. بر فرض مثال بهترین شکل ترجمه اولین جمله متن ""Nothing to be done چه باید باشد؟ این مهمترین دلیل من برای ترجمه بود. به نظر من متن باید برای بازیگر و به قصد اجرا ترجمه شود.

♦ در مباحث ترجمه، دو رویکرد «گرایش به متن مبدأ» یا «گرایش به متن مقصد». دو سوی پیکانی هستند که مترجمان بر اساس نگاهشان به امر ترجمه، به یکی از آن‌ها متمایل می‌شوند. در کار شما وفاداری به متن اصلی مشهود است. حذف و اضافه در متن به ندرت دیده می‌شود و همانطور که گفتید چندان حقی را برای تفسیر متن برای مترجم قائل نشده‌اید. گرچه ترجمه بکت این ضرورت را ایجاب می‌کند.

♦ درست است. تأکید من روی متن مبدأ بسیار زیاد است چون به نظرم مترجم چندان حق تفسیر ندارد با این حال تفسیر در ترجمه راه پیدا می‌کند و جلوگیری از تفسیر غیر ممکن است. مترجم گاه متن را براساس شرایط اجتماعی و سیاسی خود تفسیر می‌کند. به نظر من تعیین مرز تفسیر مشکل نیست. تفسیر نباید به تغییر شکل یا فرم متن بیانجامد. مثلا وقتی **گودو** تبدیل می‌شود به **خودو**، یا به متنی که شرایط مفروض آن بومی می‌شود ــ مثل ترجمه‌های شاملو از لورکا ــ این نوعی تغییر صوری است. البته از جنبه دراماتورژیک،

motarjemjournal.ir

حتی چنین تفسیری هم لزوماً غلط نیست مشروط بر آن که دیگر آن را متن نویسنده اول به حساب نیاوریم. در اینجا نوعی بازنویسی صورت گرفته است. من خودم در هنگام ترجمه به چنین بازنویسی‌ای اعتقاد ندارم. بازنویسی اصلی باید هنگام اجرا و تمرین متن رخ دهد.

ولی وقتی با متن سرو کار داریم به نظرم محدوده تفسیر باید هرچه تنگ تر شود. من تفسیر خودم را همیشه به دامنه لغات و جملاتی که هم زمان چند مفهوم را منتقل می‌کنند، محدود می‌کنم. برخی نویسندگان از جمله شکسپیر از این حیث فوق‌العاده‌اند. در زمان ترجمه و چاپ اول **گودو** وجه سیاسی متن از وجه فلسفی آن که بر آن تأکید شده است و می‌شود، برجسته‌تر بود.آنچه اهمیت داشت این بود که ما به لحاظ سیاسی منتظر چه هستیم؛ درد ما درد فلسفی نیست، یک مشکل صریح سیاسی است. من با توجه به این برداشت‌ها متن را ترجمه کردم. یکی از سیاسی‌ترین قسمتها که ممکن است چندان نمود واضحی در متن نداشته باشد قسمتی است که استراگون به ولادیمیر می‌گوید: "یعنی ما هیچ حقی نداریم؟ ولادیمیر: اگر خنده ممنوع نبود از دستت خنده‌ام می‌گرفت. استراگون: یعنی ما حقوقمان را از دست داده‌ایم؟ ولادیمیر: از آنها صرفنظر کردیم..." این قطعه برای من معنای سیاسی داشت. دو نفر در شرایطی هستند که از ساده‌ترین حق و حقوقی که دارند صرفنظر کرده‌اند و کاری نمی‌توانند بکنند. در اجرای متن در سال ۸۳ با تاکید خاص، وجه سیاسی این قطعه را به تماشاگر انتقال دادیم. من با اتکای زیادی که به متن مبدأ دارم تفاسیر اینگونه را در ترجمه و اجرا لحاظ کردم.

◆ ترجمه مجدد شما چه تفاوتی با ترجمه سال ۸۱ دارد؟

◆ در ترجمه چاپ ۸۷ در سبک نوشتن متن تجدید نظر کردم. اول معتقد بودم که در ثبت کلمات نباید آنها را شکست. دلیلی که داشتم این بود که وقتی کلمات شکسته می‌شوند ترجمه صراحتی به لهجه تهرانی نزدیک می‌شود. با این زبان، شکسپیر، مولیر، نمایش نامه‌های یونانی و حتی رئالیستی مثل ویلیامز و آرتورمیلر را نمی‌شود ترجمه کرد. برای فرار از این لهجه تهرانی با واژه‌های شکسته از زبان معیار نوشتاری (نشکسته) استفاده کردم. درعین حال معتقد بودم با زبان شکسته نمی‌شود تمایزات و سطوح شخصیتی را بارز کرد. زبان شکسته گفتاری اجازه نمی‌دهد که از پس پیچیدگی‌های زبان کاراکترها برآئیم. دو سه سال بعد به این نتیجه رسیدم که باید ترکیبی از زبان گفتاری و زبان نوشتاری داشته باشیم. یکی از دلایلی که در نظرم تعدیل ایجاد کردم این بود که درگیر ترجمه‌ای از دیوید ممت شدم. کار وی شبیه کارهای پینتر و بکت کاملا ریتمیک بود و من به این نتیجه رسیدم

motarjemjournal.ir

که با زبان گفتاری نمی‌شود آنرا ترجمه کرد، چون ویژگی‌هایش از دست می‌رفت. در عین حال متن ممت از نوعی وجه رئالیستی برخوردار بود که برگردان آن با زبان نوشتاری معیار امکان‌پذیر نبود. تجدید نظر در چاپ چهارم ***گودو*** پس از رسیدن به فکر استفاده از زبان تلفیقی در ترجمه انجام گرفت. در چاپ اول، زبان نوشتاری در بعضی مواقع توی چشم می‌زد و بعضی جاها متن شکسته و گفتاری بود. در تجدید نظری که انجام دادم، وجه غیررئالیستی زبان نوشتاری فاخر را از بین بردم و رئالیستی‌تر کردم و همزمان متن را از لحاظ استفاده از زبان گفتار یا نوشتار یکدست کردم. در استفاده از آمیزه‌ای از هر دو نوع زبان تاکیداتی داشتم؛ به هر کلمه بها می‌دادم، از شکستن‌های بی‌مورد اجتناب می‌کردم، به جای کلماتی مثل «من را» «من رو» گذاشتم و آنها را در هم ترکیب نمی‌کردم (منو). به جای باید، باس استفاده نکردم، چون به نظرم این نوع لغات محدود به لهجه تهرانی می‌شود و گاه زبان را لاتی می‌کند و تنها قشر خاصی در تهران را در بر می‌گیرد.

◆ پس مسلما از چاپ چهارم راضی‌ترید؟

◆ بله از این آخری راضی‌ترم، البته چاپ اول هم ترجمه موفقی بود. این مسئله بعد از اجرا در سال ۸۳ به من ثابت شد. با وجود سه ترجمه همزمان دیگر، ترجمه موفقی شد و تمام نسخه‌های آن به فروش رفت، اجرا تأثیر زیادی بر فروش ترجمه داشت، چون به محض اجرا تمام نسخه‌های آن تمام شد. اجرا به من نشان داد که در تصوری که از این ترجمه داشتم راه را اشتباه نرفته بودم. در چاپ دوم بعضی تغییرات براساس نظرات بازیگران بود، در بعضی موارد بازیگران اصطلاحاتی را بکار می‌بردند که خیلی از اصطلاح من بهتر بود. در ترجمه ***اولئانا*** هم بسته به اینکه بازیگران چطور می‌توانند کار کنند تغییرات زیادی صورت گرفت، یعنی متن پس از اجرای آن تغییرات زیادی کرد.

◆متن اجرا چقدر با ترجمه متفاوت بود؟

◆خیلی کم، بعضی قسمتها که برای بازیگران ثقیل بود تغییر می‌کرد.

◆ یعنی کلمات همانطور که نوشته شده بود اجرا شد؟

◆ خیر، متن اجرا کاملاً گفتاری بود.

◆ پس چرا به شکل گفتار ثبت نشد؟

motarjemjournal.ir

◆ به خاطر همان نظریه‌ای که داشتم. در اجرا بازیگر می‌تواند کلمات را بشکند اما چنین الزامی در ترجمهٔ مکتوب وجود ندارد.

◆ تا چند درصد اجرا براساس صورت نوشتاری امکان‌پذیر است؟

علیزاد: کاملا به این بستگی دارد که متن با چه دیدی ترجمه شده، اجرایی یا غیراجرایی. در واقع فرقی نمی‌کند که شما از زبان معیار نوشتاری استفاده می‌کنید یا زبان گفتار، در هر دو مورد قابلیت اجرا ربطی به شکسته‌نویسی ندارد. مترجم نمایشی باید توان تشخیص و انتقال نشانه‌های اجرایی را پیدا کند.

◆ آیا آنطور که منوچهر انور معتقد است، به ثبت کلمات مطابق با شیوهٔ گفتار اعتقاد دارید، طوری که برای اجرا دیگر نیاز به تغییر نباشد؟

◆ نه، به آن اندازه‌ای که آقای انور می‌گوید موافق نیستم. چون وی معتقد است زبان گفتاری بایست غالب شود. من به نوعی تعادل بین دو وجه گفتاری و نوشتار معتقدم.

◆ اگر مخاطب را در نظر بگیریم، با توجه به شرایط اجتماعی، نیازها و بی‌حوصلگی خواننده و مخاطب تأتر، آیا ثبت گفتاری ارجحیت پیدا نمی‌کند؟

◆ خیر. مسئله این است که در مورد هملت، افلیا و... اگر زبان گفتاری باشد چقدر باورپذیر است. این سوال برای کارگردان و مترجم خیلی مهم است. آیا زبان گفتاری از پس انتقال پیچیدگی‌های زبانی برمی‌آید یا متن مثله می‌شود و آسیب می‌بیند و در نهایت اجرا خیلی از متن فاصله می‌گیرد و تنها تفسیری از نمایش *هملت* می‌شود. اگر بخواهیم ***هملت*** را همانطور که هست ترجمه و اجرا کنیم بعید می‌دانم با زبان گفتار باورپذیر و ممکن باشد، اما در مورد ***گودو*** این نکته چندان صدق نمی‌کند. البته فکر می‌کنم در مورد شخصیت‌های حاشیه‌ای و فرعی شکسپیر استفاده از زبان گفتاری ممکن باشد، کاری که آقای کریمی حکاک در ترجمه شخصیت‌های فرعی و عامی در ***رویای نیمه شب تابستان*** انجام داد. اما مثلا در نمایش ***ماراساد*** از پیتروایس شخصیتها به چند زبان فاخر، ادبی و عامیانه حرف می‌زنند. نویسنده تأکید دارد که زبان فاخر شخصیتها حفظ شود. اگر در ترجمه زبان یکدست گرفته شود کل شخصیتها و پایگاههای اجتماعی شخصیتها از بین می‌رود. مثالی که می‌زنم شاید نقض حرفهای قبلی‌ام باشد؛ در ترجمه ***تارتوف*** مولیر بعد از پیش رفتن چندین صفحه احساس کردم که زبان گفتاری در آن طبیعی جلوه می‌کند و

motarjemjournal.ir

باورپذیری آن خدشه‌دار نمی‌شود اما در مورد شکسپیر استفاده از گفتار خدشه وارد می‌کند. فکر می‌کنم مترجم‌های اولیه فارسی نیز در مورد نمایشنامه درگیر همین مسئله مخاطب بوده‌اند. شاید درمورد مولیر به دلیل کمدی بودن متن این امکان ایجاد شده است که استفاده از زبان نوشتاری و معیار انحراف و گریز امکان‌پذیر شود. اما مسئله‌ای که ***گودو*** ایجاد می‌کند آن است که در متن ***گودو*** وجه موسیقیایی کاملاً غالب است. افرادی مثل بکت، پینتر و شپارد و... شاعران زبان‌اند؛ مترجمین آنها را شاعر نمی‌دانند. حتی رئالیستی‌ترین نمایشنامه‌نویس‌ها از زبانی کاملا فشرده، پالوده و تصفیه شده بهره می‌برند. این وجه بایستی در ترجمه لحاظ شود، ما نمی‌توانیم به آن حد که آقای انور می‌گوید با این کارها برخورد کنیم؛ مثل ترجمه‌های چاپ شده از سام شپارد که انگار مکان ماوقع در تهران است. این کار به قیمت از دست رفتن کیفیت زبانی نویسنده است. زبان نمایشی وجهی تصنعی دارد، این تصنع شاعرانه است نه به معنای بد کلمه. من دوست دارم این تصنع و ساختگی بودن را هم در ترجمه و هم اجرا حفظ کنم. این تصنع نوعی ابداع است، چیزی است که روی آن کار شده است و از زبان عامیانه روز مره تصفیه شده است.

◆ از ترجمه‌های دیگر گودو کدام را ترجیح می‌دهید؟

◆ من ترجمه آقای دریا بندری را می‌پسندم و البته در مورد ترجمه خودم حساسم و چندان فروتنی به خرج نمی‌دهم.

◆ "در انتظار خودو" سیروس طاهباز را چطور دیدید؟

◆ با این ترجمه اصلاً موافق نیستم. مثل اتفاقی که در ترجمه‌های زمان قاجار می‌افتاد: کلیسا به مسجد تبدیل می‌شد و اسامی فارسی می‌شد.

◆ البته کار آقای طاهباز، برداشت و تفسیر ترجمه‌ای وی است در آن موقعیت زمانی. این تصمیم یعنی استفاده "خودو" به جای "گودو" براساس نقدهای آن زمان از کار بکت صورت گرفت. گر چه این کار، یعنی چنین تفسیری متن را بسیار محدود کرده است. طاهباز در مقدمه خود اشاره کرده با توجه به پیوند Godot با God و براساس نظرات چندین منتقد به میل خود، گودو را به خودو تبدیل کرده " تا پیش از آنکه این رابطه را نمایانده باشد آن را جدا از اباطیلی ساخته باشد که منصوب به بکت در صحنه‌ی تاتر و صفحه کتاب به زبان فارسی راه یافته بود.(طاهباز ٤)" شاید از دیدی که ما اکنون به بکت

motarjemjournal.ir

و ترجمه داریم تصمیم طاهباز درست نباشد اما بایستی پیشرفت زمانی و امکانات مطالعاتی را نسبت به گذشته در نظر بگیریم.

◆ بله هر چه جلوتر می‌رویم نسبت به مترجمین گذشته با کلی تفسیر و ترجمه مواجه می‌شویم. زبان فارسی پیشرفت کرده است، استنباط ما از بکت گسترش پیدا کرده و نسبت به طاهباز و مترجمان قبلی فرق بسیاری کرده است. حُسن فضای کنونی این است که منابع بیشتری در اختیار ماست، اگر فضایی ارگانیک را در نظر بگیریم ترجمه من واکنشی نسبت به ترجمه‌های قبلی است، چیزی را در آنها نقد یا تأیید می‌کند و یا زیر سوال می‌برد.

◆ پس حضور و وجود ترجمه‌های دیگر برای وجود ترجمه شما لازم است و در حقیقت ترجمه شما پاسخ به ترجمه‌های دیگر است.

◆ بله حتما، ما در خلاء کار نمی‌کنیم، به قبل خود واکنش نشان می‌دهیم و نگاهی به جلو داریم. من از خود می‌پرسم که ۱۰ سال بعد با این متن چکار می‌کنم و چه تغییراتی در متن می‌دهم. در انگلیسی دهها ترجمه از چخوف موجود است. ولی در فارسی این اشکال وجود دارد که منِ مترجم وقتی بکت ترجمه می‌کنم جرات ندارم دست به ترجمه مجدد بزنم، چون با این سوال احمقانه مواجه می‌شوم که چه لزومی دارد بکت ترجمه کنی وقتی ترجمه دیگری در بازار هست؟ این واقعا ایراد است. درنظر نمی‌گیرند که وقتی شرایط اجتماعی تغییر می‌کند نوع ترجمه لاجرم تغییر می‌کند. مسئله دیگر این است که هر کدام از مترجمان با یک دَعوی و پیش فرض مختص خودشان جلو می‌آیند. مثلا آقای رستگار دعوی دارد و آن این است که ***گودو*** چون کمدی است می‌توان آن را به روحوضی تبدیل کرد یا متن را می‌توان تفسیر کرد، اما این پیش فرض به راحتی زیر سؤال می‌رود. باید دید که یک پیش فرض در برابر پیش فرضهای دیگر چقدر تاب می‌آورد و توان مقاومت دارد. باید دید که کدام یک از این پیش فرض‌ها می‌توانند در مقابل انتقاد بایستند، خودشان را تصحیح کنند، خودشان را جلو ببرند و یا بپذیرند که اشتباه کرده‌اند. در مورد ترجمه ***گودو*** من هر دو سه سال یک بازنگری در آن داشتم که براساس شرایط اجتماعی یا تغییر دیدگاه شخصی خودم نسبت به ترجمه صورت گرفته است.

◆ واگرایی مبحث تئاتر و ترجمه و همچنین واگرایی مترجمین ادبی و مترجمین تئاتر و دور بودن مترجمان از مسائل اجرائی، این حوزه رابه فضایی بکر برای تحقیق تبدیل کرده است. متأسفانه در مبحث ترجمه تئاتر پیش فرضهای تئاتری در اکثر مواقع درنظر

motarjemjournal.ir

گرفته نمی‌شود و به قول شما بر جنبه‌های ادبی تاکید گذاشته می‌شود و متن را از یک متن اجرایی به متن ادبی تبدیل می‌کند.

◆ کاملا درست است که در مورد ترجمه تئاتر کم کار می‌شود. در چند سال اخیر تنها مقاله منوچهر انور به این موضوع می‌پردازد، اما در دیدگاه این پیش فرض نادرست وجود دارد که شکسته‌نویسی مترادف است با حفظ قابلیت اجرا. کل استدلال ایشان بر این اساس سست و غلط بنا شده. سوزان بسنت در کتاب "مطالعات ترجمه" بر مبحث اجرایی بودن تاکید می‌کند. به گفته او، متن نوشته می‌شود برای اجرا و واجد نشانه‌های اجرایی است که متاسفانه اکثر آنها در ترجمه از بین می‌رود مگر آنکه مترجم با این مفاهیم آشنا باشد؛ این شامل بخش زبانی مثل ریتم، آهنگ، نوع کلمه، بار معنایی و... می‌شود. □