motarjemjournal.ir

# هر کسی را اصطلاحی داده‌اند*

بهزاد قادری

در این مقاله بلند آقای قادری اساساً به بررسی مشکلات و شیوه ترجمه متون نمایشی می‌پردازد و ضمن نقل قول جمعی از زبانشناسان و نمایشنامه‌نویسان و ذکر مثالهای متعدد به ضرورت درک ویژگیهای زبان نمایشنامه و نیز ضرورت ترجمه هرچه "زنده‌تر" و "طبیعی‌تر" گفتگوهای نمایشنامه اشاره می‌کند. از آنجا که مباحث مطرح شده در مورد اصول و نحوه ترجمه گفتگوهای نمایشنامه در مورد ترجمه گفتگو به‌طور کلی نیز صادق است، چکیده‌ای از این مقاله را در ادامه بحث "زبان گفتاری و زبان نوشتاری" می‌آوریم. در مورد شیوه ترجمه گفتگو یا زبان گفتاری، برغم اهمیت و ضرورت این موضوع، تاکنون بحث‌های چندانی صورت نگرفته است. دو مقاله‌ای که در اینجا خلاصه‌ای از آن نقل می‌شود، از معدود مقالاتی است که در این‌باره نوشته شده است. در هر دو مقاله نویسندگان به شیوه‌ای محققانه از یک نظریه دفاع می‌کنند: ضرورت استفاده از زبان گفتاری در ترجمه گفتگو.

فرایند ترجمه (نمایشنامه) فقط شامل انتقال یک سلسله مفاهیم زبانی از زبان مبداء به زبان مقصد در سطحی که دال بر سخن گفتن باشد نیست، بلکه همچنین شامل انتقال نقش گفته زبانی در ارتباط با دیگر نشانه‌های مؤلفه زبان تئاتر است[1] .... دنیای نمایشنامه، به‌خاطر غایب بودن راوی، دنیای تجسم، تخیل، و حرکت است: جایی که عمل گفتار است، و گفتار حرکت است و جانشین روانشناسی. بدین جهت، همانطور که نمایشنامه نویس برای شفافیت بخشیدن به گفتگویی کوتاه ممکن است ساعتها وقت صرف کند تا اشخاص بازی جان بگیرند و با هوای محیط خویش تنفس کنند و در عوض با صحبتهای فی‌البداهه خویش به محیط جان ببخشند، مترجم نیز باید از نه توی همان فعل و انفعالات زبان اشخاص بازی بگذرد تا بتواند در زبان مقصد، به جای ارائه مردگانی مومیایی، افرادی بیافریند که از لابه‌لای کلمات و صفحات جان بگیرند، سربردارند و پای بر صحنه بگذارند....

یکی از علل کم خواننده بودن ترجمه نمایشنامه‌ها را، باید زبان ناهماهنگ با روانشناسی فردی و اجتماعی اشخاص بازی دانست که خود سدی است در راه قدرت تجسم خواننده، زیرا «زبانی که متن نمایشنامه با آن شکل می‌گیرد به مثابه نشانه‌ای است در شبکه‌ای از نشانه‌ها که تادئوس کوزان به آن شبکه نشانه‌های شنیداری و دیداری می‌گوید.»[2]

تئاتر، به گفته جی. ال. استیان، مدعی است که در تماشاگر به دنبال گرفتن پاسخهای ماهیتاً ابتدائی و ساده است و

---

* هر کسی را اصطلاحی داده‌اند...، بهزاد قادری، ادبستان، شماره هشتم، صفحات ۴۸ تا ۵۴

motarjemjournal.ir



به وجود آورنده چنین حالتی «فضا، حرکت، رنگ و صدا» است. "عناصری که درس خوانده‌ها از آن هراسان و گریزانند، زیرا تماشاگر تئاتر تا رابطه بین شاه و گدا را از طریق صدا، حالت، لباس، و رابطه مادی آن دو حس نکند، در مورد آنها به تعقل نخواهد نشست. تماشاگر در این تابلو چنان دقیق می‌شود که گویی دوربینی است مجهز به چندین عدسی. در تئاتر، هم از نظر ادراک و هم از نظر ارتباط گیری، تابلو باید همیشه پیشاپیش ما را برای کلام آماده سازد، و به واسطه تأثیرات تعمیم یافته و با قدرت هرچه تمامتر، تماشاگر را برای متمرکز شدن روی کلام نافذ و ویژه آن مهیا سازد."(۳)

اما این کلام که خود عمل است از نظر زبانشناسان بیشتر به چه مقوله‌ای و چه جنبه‌ای از زبان نزدیکتر است؟ فردینان دو سوسور زبانشناس مشهور بحث در مورد زبان را به سه مقوله محدود می‌کند: قوه نطق (Faculte de langue) ، زبان (la langue) و گفتار (Parole). قوه نطق همان گرایش انسان به تفکر و بیان افکار، حالات و مقاصد خود است که خصیصه منحصر به نوع بشر است. زبان (la langue) مجموعه قواعد دستوری حاکم بر هر زبانی است که «چامسکی» از آن به عنوان توانش زبانی (Competence) ، یعنی توانایی‌های بالقوه فرد در ارائه و درک آگاهانه یا ناآگاهانه ساختارهای دستوری متناسب با آن زبان، یاد می‌کند. اما گفتار (Parole) که چامسکی به آن کنش زبانی (Performance) می‌گوید، همان نحوه سخن گفتن عینی افراد است که ضرورتاً همیشه با ساختارهای دستوری و آوایی آن زبان مطابقت ندارد.(۴)

کار زبانشناس می‌تواند بررسی داده‌های عینی، گفتار (Parole)، باشد تا به بررسی عناصر و روابط زیربنایی این گفته‌ها بپردازد. به عبارت دیگر، زبان مجموعه تمام خصوصیتهایی است که ساخت گفته‌های گوناگون را مشخص می‌کنند. می‌توان رابطه بین زبان و گفتار را به رابطه بین صورت تصنیف شده یک سمفونی و اجراهای مختلف و متعدد آن تشبیه کرد که همه از ساخت ثابت آن تصنیف سرچشمه می‌گیرند ولی با آن یکسان نیستند: هر اجرا وجودی صوتی دارد، کم یا زیاد نسبت به تصنیف انحراف پیدا می‌کند، حاوی تنوعات و حتی «اشتباهاتی» است و نشان‌دهندهٔ تغییری خاص از آن تصنیف است.(۵) مثال:

منتظر (هست) م برایم وقت دادگاه تعیین کنند. / موندم که واسم دادگاه بیگیرن. / منتظرم برام دادگاه بگیرن. / والخ...

این را باز کن. / باز کنش. / وازش کن. / بازش کن. / این رو باز کن. / اینو باز کن / والخ...

زبانشناسان معمولاً نمی‌گویند که در دو مثال فوق فقط جملات نخست صحیح است و بقیه مهمل و بی‌ربط هستند. بلکه می‌گویند از آنجاکه "افراد یک جامعه زبانی نه تنها در کاربرد زبان (گفتار) با هم تفاوت دارند بلکه از نظر نظام زیر ساختی زبان که آنها آموخته‌اند نیز با هم فرق دارند"(۶)، تمامی این گفتارها قابل مطالعه است زیراکه از متن یک جامعه زبانی برخاسته‌اند؛ آنها هیولاهایی نیستند که قصدشان تباه کردن زبان باشد. بدین‌سان زبانشناس و نمایشنامه‌نویس از حیث مطالعهٔ گفتار وجه اشتراک دارند. اولی با ضبط‌صوت به میان جامعهٔ زبانی می‌رود و گفتارها را که روبنای یک سلسله ژرف ساختهای معین هستند مورد بررسی قرار می‌دهد تا به اصول حاکم بر تغییرات آوایی و گفتاری دست یابد. دومی نیز- البته اگر در آثارش به زبان شعر به معنی اخص آن روی نیاورده باشد- به میان مردم می‌رود و گفتار آنان را ثبت می‌کند....

البته این تمام کار نیست. نمایشنامه‌نویس پس از شناختن زبان مناسبِ مثلاً معلمی که در روستا تدریس می‌کند، باید به بازسازی هنری این زبان بپردازد. زبانی ملخص و محذوف که باید همچون شعله‌ای در تماشاگر بگیرد. زبانی که به قول لوئیجی پیراندللو به مثابه عمل است: "کلمات زنده‌ای که حرکت می‌کنند، لفظهای فی‌البداهه‌ای که از عمل تفکیک ناپذیرند، عبارات منحصر به فردی که قابل تغییر به هیچ عبارت دیگری نیستند و مختص شخص بازی معینی در موقعیتی معین هستند: خلاصه کلام، کلمات، حرفها، و عباراتی که نویسنده آنها را اختراع نمی‌کند بلکه

motarjemjournal.ir



چون خود را به جای فرد فرض می‌کند — تا بدانجا که بتواند جهان را از دریچه چشم او ببیند — [در ذهن او] جان می‌گیرند.»[۷] ...

مشکل اصلی مترجم نمایشنامه بازسازی زبان محاوره‌ای این نوع متون است. نویسندگان این گونه نمایشنامه‌ها هرگز زبان را عنصری دست دوم و پیش پا افتاده نمی‌پندارند، بلکه با اعتقاد به اینکه هر فردی بر صحنه، هستی زیستی- روانی خاص خود را دارد، او را آنسان که هست نشان می‌دهند و اعتقادشان این است که زبان شاعرانه و مکتوب، جامه شاهان است که برازندهٔ آدمهای عادی نیست. اینان به شاه و گدای درون آدمی نظر دارند و زبان نمایشنامه‌هایشان وسیله‌ای است جهت کشف این حالات نه زینتی بی‌مصرف. «امیل زولا» در همین زبان ساده در جستجوی شعر زندگی است:

> شعر با شدت تمام در هر آنچه که هست یافت می‌شود. هر چیز که بیشتر به زندگی نزدیک باشد عنصر شعری آن قوی‌تر است... مشکل هم در اینجاست که نویسنده با موضوعها و افرادی شگفتی بیافریند که چشم ما عادت کرده آنها را کوچک ببیند، زیرا که چشمهای ما به منظر عادی زندگی روزمره خو کرده است... نیک می‌دانم که بسیار راحت‌تر است که به تماشاگر عروسکی خیمه‌شب‌بازی ارائه دهیم و نامش را «شارلمان» بگذاریم و با چنان روده‌درازی‌های کسالت‌باری بادش کنیم که تماشاگر باور کند دارد مجسمهٔ غول‌پیکری را تماشا می‌کند. آری، این خیلی راحت‌تر از آن است که کاسب‌کاری، آدم مسخره‌ای، آدم بی‌جبروتی از روزگار خودمان انتخاب کنیم و با چنین فردی شعر ناب بیافرینیم.[۸]

مترجم در هر حال و بخصوص هنگام ترجمهٔ چنین متونی باید از حالات مختلف زبان آگاه باشد. یکی از موانع کار مترجم این است که تصور کند متن شامل یک سلسله جملات خبری است، همین و بس. چنین کسی فقط به جنبهٔ خبری (Informative) نظر دارد. ارائه این جنبه خبری نیز گاه با تسلیم شدن به قالب نحوی زبان مبدأ، زبانی بی‌روح به‌وجود می‌آورد. ...

مترجم نباید تصور کند که ارتباط تنها شامل انتقال جنبهٔ خبری زبان است. طبق نظر یوجین نایدا، دو جنبهٔ دیگر زبان یعنی جنبهٔ حسی- عاطفی (Expressive) و جنبهٔ امری- ترغیبی (Imperative) همیشه با وجه خبری زبان عجین است. مترجم چرخ گوشت نیست که دیگر وجوه زبان را به اصطلاح له‌ولورده کند تا صرفاً خبری را منتقل کند. او باید تا آنجا که می‌تواند و به متن مربوط می‌شود حس‌بیافریند تا خواننده بتواند جریان واقعه را احساس کند و میل به عمل در او تقویت شود.[۹]

به وجود آوردن این سه جنبهٔ زبان با نحوهٔ آرایش و ادای کلمات در جمله ارتباط نزدیکی دارد. در نمایشنامهٔ «آن شب که تورو زندانی بود»[۱۰]، تورو، فیلسوف مشهور آمریکا در قرن نوزدهم، که به دولت زورگوی آمریکا باج نمی‌دهد، بازداشت می‌شود و شبی را با یک نفر عامی بیسواد به اسم «بایلی» که سه ماهی می‌شود در بازداشت دولت است، سرمی‌کند. نویسندگان این متن، «لی» و «لارنس»، اصرار دارند که نمایشنامه نباید صرفاً روایت تاریخ باشد، بلکه تورو باید نمایندهٔ نسل جوان و عاصی آمریکای قرن بیست نیز باشد و تأکید می‌کنند که تورو شلوار جین بپوشد و ریش تراشیده باشد. باری این فرد خطاب به بایلی می‌گوید:

هنری:... خب دوست عزیز، تو را به چه جرمی آورده‌اند اینجا؟

بایلی: منتظرم که برایم وقت دادگاه تعیین کنند. (انتشارات نمایش- سال ۶۹، ص ۱۸)

نخست آنکه هنری دارد با آدمی عامی صحبت می‌کند. کلام مکتوب بین او و بایلی فاصله ایجاد می‌کند. فاصله‌ای که هنری به خاطر شکستن آن به زندان افتاده است. از این نیز بدتر پاسخ بایلی است. این جمله بیشتر به

motarjemjournal.ir



درد وکلا یا قضات می‌خورد تا بایلی، این آدم شاخ شکستهٔ درمانده که سه ماه است بازداشت است. بهتر است بگوید: موندم که واسهم دادگاه بگیرن. یا منتظرم برام دادگاه بیگیرن.

مگر طرز حرف زدن افراد شناسنامه آنان نیست؟ پاسخ لفظ قلمی و اتوکشیدهٔ بایلی به هویت او لطمه می‌زند. این فقط یک سوی قضیه است. سوی دیگر آن این است که اگر بایلی می‌گفت: «موندم که واسهم دادگاه بگیرن»، فضای کلی این صحنه بیشتر جان می‌گرفت زیرا حکومتی را مجسم می‌کنیم که عالم و عامی برایش یکسان است و هر دو، اگر مشکوک به نظر برسند، سرنوشت یکسانی دارند....

پیروی از اصل تأثیر معادل (The principle of equivalent effect) که توسط یوجین نایدا احیا می‌شود از ارکان کار مترجم است.(۱۱) این اصل می‌گوید اگر جنبه‌ای از گفتار در زبان مبدأ تأثیر خاصی بر خواننده می‌گذارد، مترجم باید حتی‌الامکان سعی کند که معادل آن تأثیر را در زبان مقصد به وجود آورد. در نمایشنامهٔ گوریل پشمالو اونیل از این امر مطلع است که ینک، به خاطر خاستگاه زبانش، مدام دچار لغزش در ادای کلمات می‌شود. مثلاً می‌گوید:

Can't you see I'm trying to tink?

او به جای ادای صحیح کلمهٔ think، می‌گوید: tink. این جمله به خاطر رعایت خیلی از مسائل ممکن است چنین ترجمه شود: نمی‌بینین دارم فکر می‌کنم؟ حال آنکه این جمله باید چنین ترجمه شود: نمی‌بینین دارم فرک می‌کنم؟...

متابعت از چنین اصلی در ترجمه آثار نویسنده‌ای مثل ایسن نیز ضروری است. به‌طور مثال در مرغابی وحشی، جینا که زنی از قشر عوام است کلمات را بد ادا می‌کند. مایکل می‌یر که از مترجمان برجستهٔ آثار ایسن به زبان انگلیسی است، می‌نویسد: "در متن نمایشنامه به زبان نروژی جینا معمولاً دچار لغزش در ادای کلمات می‌شود (مثلاً به جای Pistol به معنی تپانچه می‌گوید، Pigstol و...)»(۱۲)

با چنین شناختی که ایسن از جینا دارد آیا می‌توان زبان او را به صورت کلام مکتوب درآورد؟ اصل جبران (Compensation) در چنین مواقعی می‌تواند به یاری مترجم بیاید. یعنی اگر در زبان فارسی برای کلمهٔ «هفت‌تیر» یا «تپانچه» نتوان معادلی با تلفظ غلط یافت که مهمل نیز نباشد، مترجم می‌تواند این کمبود را در جای دیگر جبران کند. مثلاً جینا در جایی از متن که کلمهٔ دیوار را ادا می‌کند به جای آن بگوید: دیفار یا دیوال یا دیفال.

اما زبان اشخاص بازی خود تابعی است از متغیر شرایط زیستی-روانی آن فرد. بدینسان زبان اشخاص بازی عنصری شناور است که در هر مقطعی باید در خدمت حالات زیستی-روانی همان مقطع باشد. اوگدن و ریچاردز» در کتاب معنای معنی این معنی را نمی‌پذیرند که "زبان تماماً در خدمت انتقال اندیشه است."(۱۳) اینان می‌گویند اصولاً قسمت اعظم زبان "هیچ متوجه انتقال اندیشه نیست، مگرآنکه واژه اندیشه خود دربرگیرنده عواطف و حالات نیز باشد...". به نظر آنان هرگونه مطالعهٔ زبان که فقط جنبه اندیشه را در نظر بگیرد و از مطالعهٔ جنبه‌های انتقال دهندهٔ حالات، تمنیات، و اهداف غفلت ورزد، کاری ناقص خواهد بود. به گفتهٔ آنان "قسمتی از تجزیه و تحلیل فرایند ارتباط گیری به روانشناسی مربوط است. و اکنون روانشناسی بدان پایه رسیده است که با موفقیت از عهدهٔ این مسئولیت براید."(۱۴)...

اما این زبان محاوره دارای چه خصوصیاتی است؟ جورج یول پس از بررسی آراء صاحب‌نظران، زبان محاوره را دارای ویژگیهای زیر می‌داند(۱۵):

۱- نحو زبان محاوره نسبت به زبان مکتوب- در اینجا مراد از زبان مکتوب همان زبان نوشتاری یا زبان ادبی است- کمتر منسجم است:

الف) در محاوره جملات ناتمام می‌مانند و غالباً فقط شامل یک سلسله عبارات (Phrases) هستند.

motarjemjournal.ir

ب) از خصوصیات بارز زبان محاوره آنست که به ندرت از بند وابسته (Subordinate Clause) استفاده می‌کند.

ج) در محاوره هرگاه نحو به سوی جمله گرایش داشته باشد، معمولاً از قالبهای خبری و اظهاری جملات معلوم استفاده می‌شود. به طور مثال: توجه شود کسی که در زیر حرف می‌زند چگونه قبل از آغاز جمله جدید مکث می‌کند، و بی‌آنکه از بند وابسته استفاده کند، قالب جملاتش معلوم است نه مجهول.

از وقتی که آمده‌ام اینجا... البته قبلاً هم تا حدودی اینطوری بودم... حس می‌کنم که... چطوری بگم؟... حس می‌کنم به آخر خط رسیده‌ام.

۲- در زبان نوشتاری از یک سلسله شاخص‌های فرازبانی استفاده می‌شود که رابطه بین بندها را معین می‌کند. اما در محاوره به ندرت از این عناصر استفاده می‌شود. مثال:

مکتوب: امروز پایش شکست، بنابراین به مدرسه نرفت.

محاوره: امروز پاش شکست، مدرسه نرفت.

مکتوب: امروز پای حسن شکست، بنابراین به مدرسه نرفت.

محاوره: حسن امروز پاش شکست، نرفت مدرسه.

مکتوب: اولاً کتاب پیش من نیست، ثانیاً اگر هم بود خودم لازمش داشتم.

محاوره: کتاب پیش من نیست، (تازه) اگرم بود (خودم) لازمش داشتم.

مکتوب: خیلی خسته‌ام چون که تمام راه را پیاده آمدم.

محاوره: خیلی خسته‌ام، تمام راهو پیاده آمدم.

در محاوره بیشتر از «و»، «ولی»، «بعد» استفاده میشود.

صبحی همه چیز یخ بسته. سه درجه زیر صفر است و آلبالوها هم غرق شکوفه هستند.

(باغ آلبالو ترجمه سیمین دانشور.)

رفتیم پارک، یه کم قدم زدیم، بعدش رفتیم بستنی خوردیم، (ولی) اصلاً خوش نگذشت.

۳- اگر در زبان مکتوب بتوان اسم را به چند صفت موصوف کرد، در زبان محاوره گوینده می‌تواند «واو» عطف میان آنها را حذف نماید و آنها را یک‌به‌یک بیان کند. این بدان دلیل است که زبان مکتوب به اختصار و فشرده کردن خبر در مورد مرجع گرایش دارد، حال آنکه زبان محاوره، در اغلب موارد چنین نیست.

مکتوب: گربه ماده سیاه و چاقی روی دیوار است.

محاوره: یه گربه ماده سیاه روی دیواره... چاق هم است.

محاوره: یه گربه ماده... چاق... سیاه... روی دیواره.

محاوره: یه گربه ماده روی دیواره... سیاه و چاق.

٤- در حالی که جملات مکتوب از قاعده دستوری مسندالیه و مسند پیروی می‌کنند، جملات محاوره‌ای ساختمانی دارند که بیشتر بر محور موضوع یا اظهارنظر آغاز می‌شوند:

مکتوب: این کبوترها خیلی خوب می‌پرند.

محاوره: خوب می‌پرن این کبوترا!

مکتوب: اینها مال خودمان است.

محاوره: مال خودمونن اینا.

مکتوب: دفترت پیش خودت است.

محاوره: پیش خودته دفترت.

motarjemjournal.ir



مکتوب: او آدم هنرپیشه‌ای است.
محاوره: هنرپیشه‌ایه جان تو (در مه بخوان. ص ۸۱)
مکتوب: حالش چطور است؟
محاوره: چطوره حالش؟

۵- در محاوره از ساختار دستوری مجهول به ندرت استفاده می‌شود. حال آنکه در زبان مکتوب، کننده کار سعی می‌کند از جملات مجهول استفاده نماید. در محاوره «من» گوینده ابایی ندارد که خود را با اول شخص مفرد آشکار نماید. نویسنده، در هنگام محاوره، بین دو صورتی که در پایین می‌آید مخیر است. اما در حالت مکتوب صورت اول ارجح است و این بدان دلیل است که در زبان نوشتاری یا ادبی نویسنده سعی می‌کند با استفاده از ضمیر غیرشخصی یا جملات مجهول در برابر خواننده ابراز فروتنی کند:

مکتوب: این کتاب از چهار مقاله تشکیل شده است. در مقاله اول... نظریاتی درباره شالوده‌های زیستی زبان که به تازگی رواج یافته مورد بحث قرار گرفته است.
(چهار گفتار درباره زبان، نوشته محمدرضا باطنی، پیشگفتار)

محاوره: در این کتاب چهار مقاله نوشته‌م. در مقاله اول... سعی کرده‌ام که درباره شالوده‌های زیستی زبان که به تازگی رواج پیدا کرده بحث کنم.

۶- در محاوراتی که راجع به اشیاء و محیط پیرامون محاوره کنندگان باشد، می‌توان صرفاً با اشاره به چیز موردنظر، مرجع را حذف کرد.

## وضعیت

باران تندی می‌بارد /کسی آواز می‌خواند. دو نفر به او گوش می‌دهند. دو نفر پرتقال می‌خورند.

## نوع اشاره

اشاره به باران. اولی با اشاره به خواننده دومی را مخاطب قرار می‌دهد. یکی چشمهایش را لوچ می‌کند.

## زبان محاوره

معرکه س، نه.
خوب نفسی داره ها!
ترشه لاکردار!

در نمایشنامه‌ها معمولاً مجموعه جملات اول به صورت حرکت و مجموعه جملات دوم به صورت دستور صحنه و مجموعه جملات سوم به صورت گفتار ظاهر می‌شود.

۷- در محاورات، محاوره کننده می‌تواند سخنش را تهذیب یا جایگزین نماید.

اون مرده... همونیکه عصا قورت داده بود...
دیشب... امروز صبح که بیدار شدم...

که البته گاه این صورتها با «بدل» و عطف بیان که برای تفسیر و بیان اسم در زبان نوشتاری به کار می‌رود شباهتهایی دارد. بطور مثال مورد اول نمونه بالا با جمله زیر که در آن از عطف بیان استفاده شده است شباهت دارد:

سقراط، دانای یونان، در دادگاه خطاب به آتنیان می‌گوید...

motarjemjournal.ir



۸- محاوره کننده غالباً از واژگان قالبی استفاده می‌کند:

اون چیزو بده ببینم.

راش خیلی خیلی دوره.

نون و گوشت و این‌جور چیزارو همیشه من می‌خرم.

۹- در زبان محاوره ممکن است ساختار نحوی یکسانی چند بار تکرار شود:

بیرون که میرم، به آسمون نگاه می‌کنم... به آدما نگاه می‌کنم... به پرنده‌ها نگاه می‌کنم... تا باورم بشه که زندگانی هست... عشق هست... تلاش هست...

۱۰- در زبان محاوره، از آنجا که گوینده فی‌البداهه حرف می‌زند در میان سخنش مکثهایی دارد که آنها را با اصوات یا الفاظی که گاه بی‌معنی نیز هستند پر می‌کند:

هوم... تو اگه کاری نداری منم بی‌کارم...

من... اااا... راستش از دیروز تصمیم گرفتم که...

خب... یعنی،.. می‌دونی چیه... همچین دلم رضا نمی‌ده که...

باری کریستال معتقد است که اصولاً تجزیه وتحلیل زبان فی‌البدیهه بر حسب مقولات جمله و سازه مشکلات و موانع زیادی بر سر راه محقق ایجاد می‌کند.(۱۶) و در دنبال این سخن می‌توان گفت در نمایشنامه سخن فی‌البدیهه آن است که شخص بازی معینی در موقعیت معینی بر زبان می‌آورد. یعنی وقتی در نمایشنامهٔ پلکان، پخدوز حرف می‌زند دیگر رادی نیست که حرف می‌زند، آدم دلال معامله جور کن حرافی است که خوب قالب می‌کند.

پخدوز: د من می‌گم خیرش به دروآشنا برسه، بهتره که. والا که چی؟ مگه چیزی می‌ماسه؟ گفتیم رفیقی، راحتی، با صفایی، انصاف نیس لقمه بشی بری تو حلق موسیو...

نمایشنامه‌نویس در خلق اثرش باید به دموکراسی اعتقاد داشته باشد نه به خودکامگی. او باید اجازه بدهد که خود اشخاص عمل کنند و حرف بزنند و پی‌آمدش را نیز ببیند، نه آنکه خودش بی‌آنکه آنها را داخل آدم حساب کند با حرفهای مشعشع حوصلهٔ همه را سر ببرد زیرا کلام نمایشنامه به مثابه گلوله‌ای است که حتماً باید شلیک شود و حتماً هم باید به هدف بخورد. اگر چنین شد حاصلش رنگین‌کمان زیبایی از حالات و احساسات فرد است و اگر چنین نشد مسلم است که گلوله مشقی بوده است که طنطنه آوایش که تمام شد کوچکترین اثری جز انزجار برجای نمی‌گذارد، زیرا از دل برنیامده است که به دل نشیند. وظیفهٔ مترجم نیز آن است که تا بدانجا که امکان دارد احیا گر این رنگین‌کمان زبان در ترجمه‌اش باشد. ...

یادمان باشد که اگر انصاف داشته باشیم نباید این سخن مولانا را نادیده بگیریم که بسیار نیز وصف حال است آنجا که می‌فرماید:

| | |
|---|---|
| دید موسی یک شبانی را به راه | کو همی گفت ای گزیننده اله |
| تو کجایی تا شوم من چاکرت | چارقت دوزم کنم شانه سرت |
| جامه‌ات شویم شپشهایت کشم | شیر پیشت آورم ای محتشم |
| دستکت بوسم بمالم پایکت | وقت خواب آید بروبم جایکت |
| ای فدای تو همه بزهای من | ای به یادت هی‌هی وهیهای من |

و موسی(ع) که از نحوهٔ حرف زدن شبان به خشم می‌آید به او چنین می‌گوید:

| | |
|---|---|
| این چه ژاژست و چه کفرست و فشار | پنبهٔ اندر دهان خود فشار |
| گند کفر تو جهان را گنده کرد | کفر تو دیبای دین را ژنده کرد |
| چارق و پاتابه لایق مرتراست | آفتابی را چنینها کی رواست |

motarjemjournal.ir



گر نبندی زین سخن تو حلق را آتشی آید بسوزد خلق را

آنگاه حق‌تعالی از در عتاب موسی در می‌آید که:

بندهٔ ما را زما کردی جدا

تو برای وصل کردن آمدی یا خود از بهر بریدن آمدی

.....

هر کسی را سیرتی بنهاده‌ام هر کسی را اصطلاحی داده‌ام.

## یادداشتها

1. Susan Bassnett- Mcguire, *TRANSLATION STUDIES* (London: Methuen & Co. Ltd., 1980), pp. 124- 25.
2. *TRANSLATIN STUDIES*. p. 132.
3. J. L. Styan, *DRAMA, STAGE, AND AUDIENCE*, (London: Cambridge Univ. Press. 1975). p. 4.
4. Jonathan Culler, *STRUCTURALIST POETICS*, (New York: Cornell Univ. Press, 1978). P. 99.

۵- مانفرد بی‌یرویش، زبانشناسی جدید، ترجمهٔ محمدرضا باطنی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۳ ص ۲۷-۲۶.

۶- همان کتاب، ص. ۲.

7. Luigi Pirandello, "*Spoken Action*". Trans. Fabrizio Melano, in THE THEORY OF THE *MODERN STAGE* ed. Eric Bentley (new York: Penguin Books, 1976), P. 154.
8. Ibid., P. 364.
9. Eugen A. Nida and Charles R. Taber, *THEORY & PRACTICE OF TRANSLATION*. (Netherlands: J. Brill, Leiden, 1974), PP. 245

۱۰- این نمایشنامه توسط یدالله آقا عباسی و نگارنده به زبانی در اماتیک ترجمه شده است اما این زبان توسط ناشر به زبان مکتوب تبدیل شده است. لازم به یادآوری است که این اثر، به کارگردانی یدالله آقا عباسی در چهارمین جشنواره تأتر دانشجویان کشور که در زمستان ۶۷ در کرمان برگزار شد، بر صحنه آمد و مورد استقبال تمامی گروههای تأتر شرکت کننده در آن دوره قرار گرفت.

11. Peter Newmark, *APPROACHES TO TRANSLATION*, (New York: Pergamon Press, 1982). P. 132.
12. Henrik Ibsen, *THE WILD DUCK*, Trans. M. Meyer (London: Methuen & Co LTD), 1977), P,127.
13. & 14. C. K. Ogden & I. A. Richards. THE MEANING OF MEANING, (London Routledge & Kegan Pual Ltd, 1972), pp. 10- 11.
15. G. Yule, *DISCOURSE ANALYSIS*, (New York: Cambridge Univ. Press, 1986). PP. 14- 18.

لازم به یادآوری است که نگارنده در توان خود نمی‌بیند که راجع به مقولات زبانشناسی اظهارنظر کند. بدیهی است امعان نظر استادان فن راهگشای مسائل و مشکلات خواهد بود.

16. Ibid. P. 15.