شکسته‌نویسی گفتار دراماتیک:
از متن تا اجرا

محمد شهبا[1]

گفتار نمایشی معمولاً در اجرا به‌صورت محاوره‌ای و شکسته درمی‌آید. در این نوشتهٔ کوتاه، به مهم‌ترین عواملی می‌پردازم که در این فرایند نقش دارند: سیاق متن، کامل‌نبودن متن دراماتیک، سبک نویسنده، لحن اثر، ریتم متن، الگوی کلامی بازیگر، زبان بدن، تقابل کلام معیار و شکسته به‌مثابهٔ عنصر معنایی، لهجه، گفتار کودکانه، و گفتار برای شخصیت‌پردازی و تیپ‌سازی. در ذیل هر یک از این عوامل، نمونه‌هایی از آثار ایرانی و نمایشنامه‌های مترجَم به فارسی را ذکر می‌کنم. در انتها ضمن هشداری جزئی دربارهٔ شکسته‌نویسی، نتیجه می‌گیرم که شکسته‌نویسی در گفتار دراماتیک با ادبیات داستانی تفاوت دارد و شاید نتوان آن را امری قاعده‌پذیر تلقی کرد. به‌علاوه، در گفتار دراماتیک، امکانات زبان فارسی نقش مهم‌تری دارد که در هم‌افزایی با عوامل بالا زمینهٔ متفاوتی را برای این نوع نوشتار یا گفتار رقم می‌زند.

مقدمه

شکسته‌نویسی در زبان فارسی موضوعی نوپاست که پیشینهٔ آن به یک سده هم نمی‌رسد، اما بحثی درازدامن است که مخالفانی سرسخت دارد، ازجمله احمد سمیعی گیلانی (۱۳۷۸)، و مخالفانی معتدل همچون علی صلح‌جو (۱۳۹۳) و موافقانی سرسخت همچون منوچهر انور در مقدمه‌اش بر ترجمهٔ نمایشنامهٔ عروسکخانه (خانهٔ عروسک) هنریک ایبسن (انور، ۱۳۸۵) و موافقانی معتدل همچون بیشتر نمایشنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان کنونی ایران. بیشتر جستارهایی که به شکسته‌نویسی پرداخته‌اند، بر گفت‌وگوها در ادبیات داستانی متمرکز بوده‌اند؛ اما به‌نظر می‌رسد هرچه از متون ادبی فاصله می‌گیریم و به متون دراماتیک نزدیک می‌شویم، نکات دیگری نیز سربرمی‌آورد.

پیش از هر چیز، همان‌طور که می‌دانیم، نوشتار و گفتار دو رسانه یا گفتمان مرتبط و همپوش اما متمایزند. نقش اصلی نوشتار حفظ زبان معیار و انتقال آن به نسل‌های بعد است؛ اما گفتار گذراست و بیشتر نقش ارتباط بینافردی دارد. نکتهٔ مهم دیگر، که احتمالاً بهتر می‌بود

در بخش پایانی این یادداشت آن را می‌آوردم، این است که مخاطبان بحث از شکسته‌نویسی چه کسانی هستند؟ اگر مخاطبان این بحث را مردم عادی بدانیم که خُب مردم این بحث‌ها را نمی‌خوانند و اگر هم بخوانند زبان را هر طور که بخواهند به‌کار می‌گیرند و گوششان به این سخنان بدهکار نیست! اگر مخاطبان این بحث‌ها را نویسندگان و مترجمان و علاقه‌مندان به ادبیات و هنر بدانیم، اوضاع کمی دشوارتر هم می‌شود، زیرا این عده خودشان هم صاحب سبک نوشتاری‌اند و هم صاحب‌نظرند؛ و باز به این بحث‌ها وقع شایسته‌ای نمی‌گذارند. این دو نکته، بحث از شکسته‌نویسی را اگر نگویم بی‌فایده دست‌کم کم‌فایده جلوه می‌دهد. با این همه، ما دلبستگان زبان فارسی یکی از دل‌مشغولی‌های دلپسندمان همین بحث از زبان است. بن‌مایهٔ این یادداشت کوتاه نیز همین است؛ به این امید که بر کسانی غیر از مردم عادی و اهل ادب اثر بگذارد؛ مثلاً دانش‌آموزان و دانشجویان و نوخاستگان اهل قلم.

می‌دانیم شکسته‌نویسی در متون علمی، آموزشی[۲]، اخبار رسمی رسانه‌ها، گزارش‌های اداری، و متون ادبی کلاسیک به‌کار نمی‌رود و بیشتر در زمینهٔ گفت‌وگوهای شخصیت‌ها در آثار ادبی متأخر و دراماتیک[۳] مطرح است. برخلاف متن داستانی که تک‌وجهی است (یعنی فقط خوانده می‌شود)، متن دراماتیک، دووجهی است: متن دراماتیک هم به‌مثابهٔ متن داستانی (خواندن کلمات) عمل می‌کند، و هم به‌مثابهٔ راهنمای اجرا (اداکردن و شنیدن کلمات). علی صلح‌جو برای قاعده‌مندی شکسته‌نویسی تلاش شایان‌توجهی به خرج داده است و خلاصهٔ نظر ایشان چنین است: «فقط واژه‌هایی را می‌توان در گفت‌وگوهای داستانی شکسته نوشت که صورت گفتاری‌شان، در مقایسه با صورت نوشتاری، هجای کمتری داشته باشد» (۱۳۹۳: ۸ و ۹). در این نوشتهٔ کوتاه همین قاعده را مبنای شکسته‌نویسی در نظر گرفته‌ام و بدون قصد بررسی یا نقد آن خواسته‌ام کارآیی آن را در حیطهٔ ادبیات دراماتیک تا اندازه‌ای نشان بدهم. قصد نقد یا واگویی نظرات موافقان و مخالفان شکسته‌نویسی را ندارم، چون به‌هرحال هر گروه از مخالفان و موافقان دلایلی برای دیدگاه خود عرضه می‌کنند که شایسته تأمل است. قصد نسخه‌پیچی و حل‌وفصل این موضوع را هم ندارم، چون نه این توانایی در من موجود است و نه به چنین حل‌وفصلی اعتقاد دارم. به‌هرحال، همان‌گونه که پیشتر اشاره کردم، بحث از زبان در قالب «فرازبان» خودش بخشی از لذت زبان است. اگر بر فرض محال، همهٔ مسائل دستوری و نوشتاری و گفتاری یک زبان حل‌وفصل بشود، اهل فرازبان (همان زبان‌شناسان گرانقدر) دربارهٔ چه بگویند و بشنوند و بحث کنند؟

با این مقدمه، شاید آشکار شده باشد که قصدم بیان نکاتی کلی در خصوص گفتار دراماتیک (شامل گفت‌وگوی دونفره، تک‌گویی و خودگویی) است که در این متون (نمایشنامهٔ

صحنه‌ای، نمایشنامهٔ رادیویی، فیلمنامهٔ سینمایی و تلویزیونی، و برنامه‌های گفت‌وگوییِ دارای متن)[۴] به‌کار می‌رود. هدف این است که نشان بدهم شکسته‌نویسی در این متون با شکسته‌نویسی در ادبیات داستانی تفاوت‌ها و همانندی‌هایی دارد که می‌توان به آنها توجه کرد.

باز هم می‌دانیم که متن دراماتیک فقط شامل گفتار نیست بلکه دستورهای صحنه را نیز شامل می‌شود؛ یعنی جملات یا عباراتی که صحنه‌پردازی و میزانسن و دکور و لباس‌ها و زمان و مکان را برای اجرا «پیشنهاد» می‌دهند. علاقه‌مندان به خواندن متون دراماتیک، توجه کرده‌اند که این دستورهای صحنه به زبان معیار نوشته می‌شوند و مسئلهٔ شکسته‌نویسی در خصوص آنها صدق نمی‌کند. افزون بر این، متن دراماتیک ویژگی‌هایی دارد که با اعتنای به آنها، شاید بتوان قواعدی کلی برای شکسته‌نویسی در این متون پیشنهاد داد. در سطور آتی به برخی از مهم‌ترینِ این ویژگی‌ها اشاره می‌کنم.

سیاق متن در آثار دراماتیک تاریخی

سیاق این متون (حتی آنهایی که امروزه با این سبک نوشته می‌شوند) اغلب برای تمایز زمانی

و مکانی با خواننده امروزی به‌کار می‌رود. کاربرد واژگان و عبارات ادبی و حتی مهجور و رعایت سبک نوشتاری آن دورهٔ تاریخی از ویژگی‌های این آثار است. مجموعه‌های تلویزیونی سربداران (محمدعلی نجفی، ۱۳۶۳)، امیرکبیر (سعید نیک‌پور، ۱۳۶۴)، یوسف پیامبر (فرج‌الله سلحشور، ۱۳۸۷)، و مختارنامه (داوود میرباقری، ۱۳۸۹) و فیلم روز واقعه (شهرام اسدی، ۱۳۷۳) از نمونه‌های شاخصی است که بیشتر تماشاگران ایرانی با آنها آشنایی دارند. در این مجموعه‌های تلویزیونی، زبان گفتاری شخصیت‌ها، از زبان محاوره فاصله دارد و بر فاصلهٔ زمانی میان رویدادها و زمان تماشای اثر دلالت می‌کند. آشکار است که شکسته‌نویسی گفتار در این سیاق ادبی و سبک یا ژانر سینمایی جایی ندارد، مگر قصد تولید اثری کنایی یا نقیضه (آیرونی) یا کمدی در میان باشد. به نمونهٔ زیر از ترجمهٔ نمایشنامهٔ **مدئا** به قلم عبدالله کوثری توجه کنید:

یاسون: کاش که این دعا دیگرگونه می‌خواندی
و اندک خِرَدی در آن راه می‌دادی:
«بادا که این پیروزی در چشم من ناکامی ننماید
و مکنت و مال را محنت و وبال نپندارم.»
مدئا: اکنون زبان به تمسخر من می‌گشایی،
و را بامی بر سر است و من آواره‌ای گریزان
که زادِ راهم تنها جان من است و بس. (ائوریپیدس، ۱۳۹۹: ۱۰۰)

آشکار است که این متن را نمی‌توان به زبان محاوره یا شکسته نوشت، زیرا بخشی از صلابت متن وابسته به همین سیاق نثر است.

نمونهٔ شاخص دیگر، نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر است که بیشترِ آنها از نظر زمانی با تماشاگران تئاتر در دوران شکسپیر فاصله دارند. این فاصلهٔ زمانی برای تماشاگر امروز بسی بیشتر است، چندان‌که نثر (یا شاید بهتر باشد بگوییم نظم) شکسپیر برای خوانندگان انگلیسی‌زبان امروز کاملاً فهم‌پذیر نیست. این سیاق متن از نکات چالش‌برانگیز برای فیلمنامه‌نویسانی است که از آثار شکسپیر اقتباس سینمایی می‌کنند. باید زبان شکسپیر را حفظ کنند یا برای تماشاگر امروزی آن را بازنویسی کنند و ازجمله گفتار شخصیت‌ها را شکسته بنویسند؟ پاسخ سرراست این فیلمنامه‌نویسان، حفظ سبک و سیاق آثار شکسپیر است. البته اشاره کنم که شکسته‌نویسی در گفتار منظوم، به‌ویژه در اقتباس از این آثار، جای بحث دارد و در این زمینه، زمان تولید و مصرف متن عامل شایان‌توجهی است.

متن دراماتیک کامل نیست

متن دراماتیک (نمایشنامهٔ صحنه‌ای، نمایشنامهٔ رادیویی، فیلمنامهٔ سینمایی و تلویزیونی، مستند داستانی، و برنامه‌های گفت‌وگوییِ تلویزیونی و رادیوییِ دارای متن نوشتاری) نه برای خواندن بلکه برای اجرا نوشته می‌شود؛ یعنی برای کارگردان و بازیگران و دست‌اندرکاران تولید فیلم یا نمایشنامه یا برنامهٔ تلویزیونی نوشته می‌شوند. به همین دلیل، خواندن فیلمنامه و نمایشنامه ازجملهٔ دشوارترین انواع خواندن است؛ زیرا متنی را می‌خوانیم که برای خواندن نوشته نشده است. در این چارچوب، چاپ و نشر متون دراماتیک بیشتر جنبهٔ آموزشی دارد. هم‌چنین منبعی برای اجراهای دوباره است و گنجینهٔ هنری سینما و تئاتر به‌شمار می‌آید، تقریباً همچون پارتیتور آثار موسیقی است که امکان اجراهای گوناگون با لحن‌های گوناگون را در کشورهای گوناگون فراهم می‌آورد. این کامل نبودن متن دراماتیک، آن را در معرض تأویل‌های متفاوت کارگردانان و بازیگران و دست‌اندرکاران متفاوت قرار می‌دهد، به‌نحوی که اجرای هیچ دو کارگردانی از یک فیلمنامه یا نمایشنامه عین هم از کار درنمی‌آید. تبدیل گفت‌وگوهایی که به زبان معیار نوشته شده‌اند، به گفت‌وگوهای محاوره‌ای و شکسته یکی از همین تأویل‌های دست‌اندرکاران تولید آن اثر است که شاید با آن موافق یا مخالف باشیم، اما از آزادی‌های رایج در اجراست.

سبک نویسنده

گاهی متن دراماتیک جنبهٔ تاریخی ندارد اما سبک نویسنده (یا مترجم) چنان است که راه را بر شکسته‌نویسی می‌بندد یا می‌گشاید. برای نمونه، بهرام بیضائی معمولاً از شکسته‌نویسی می‌پرهیزد اما به‌تناسب جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها شکسته‌نویسی را بیشتر در قالب تغییرات نحوی جملات و اصطلاحات کوچه‌وبازار اعمال می‌کند. چند نمونه:

> **زن:** دشمن تو این سپاه نیست پادشاه. دشمن را تو خود پرورده‌ای. دشمنِ تو پریشانیِ مردمان است؛ ورنه از یک مشتِ ایشان چه می‌آمد؟ موبد: بسیار آتشکده‌ها که هنوز برجاست. مردمان را باید به گفتارِ گرم، آیینِ ستیز آموخت. زن: پُر نگو موبد؛ در مردمان به تو باور نیست بس که ستم دیده‌اند. (بیضائی، ۱۳۹۸: ۳۸)

> این کلمات را بر شش دروازه بیاویزند؛ کلات دیوارهای خود را محکم کند. آن که شمشیر نهاده، پاره‌پوش و گرسنه نماند. خونخواهی بس است، بس؛ که مرگ بدین زندگی‌هاکه از ما ستانده، چنین عمر دراز یافته است. ... زنان فرزندان خود را با نفرت از جنگ به دنیا بیاورند. دنیا به دستِ قهرمانان خراب شده؛ با ماست که بسازیمش. (بیضائی، ۱۳۹۵، ۱۶۹).

میرخان: مرگ دیر یا زود زنی راست که دفتر شهرزاد ورق بزنند.
روشنک: و شاید هم این مرگ، آرزوی عقلاست برای زنِ دانا (بیضائی، ۱۳۹۵: ۱۰۴).

در این سه نمونه، متن را نمی‌توان (یا دشوار بتوان) شکسته‌نویسی یا محاوره‌ای کرد. زیرا نحو محاوره‌ای هم با سبک نوشتاری نویسنده در تضاد خواهد بود و هم آن هالهٔ تاریخی را از متن خواهد زدود که مایهٔ فاصلهٔ زمانی رویدادها با مخاطب است. در عوض، سبک نوشتاری علی حاتمی بیش از آنکه از جایگاه اجتماعی و فرهنگی شخصیت‌ها بربیاید، زائیدهٔ تمایل شخصی او به نثری آهنگین و البته همراه با شکسته‌نویسی است. این گرایش را در مجموعهٔ تلویزیونی هزاردستان (۱۳۵۸ ـ ۱۳۶۶) و فیلم‌های کمال‌الملک (۱۳۶۲) و دلشدگان (۱۳۷۰) می‌توان دید. «کباب بدون سیخ مزهٔ کباب نداره هیچ کبابی هم کباب بازار نمیشه حتی کباب دربار. کبابو باهاس داغ داغ با سیخ به نیش کشید» و «باب دندون شاه گربه‌های قاجاریه. پهلوی با دندون ببر کباب میخوره» از گفتارهای معروف فیلم کمال‌الملک است که بیش از آنکه معرّف شخصیت باشد، نمایانگر سبک علی حاتمی است و در دیگر آثار تئاتری و سینمایی و تلویزیونی او مشهود است.

لحن اثر

گذشته از سیاق متن و سبک نویسنده، برداشت کارگردان از لحن متن، عاملی است که در کاربرد شکسته‌نویسی در اجرا نقش مهمی دارد. برداشت کارگردان فیلم یا تئاتر از لحن متن به عوامل اجتماعیِ دوران تولید اثر، و رویکرد زبانیِ کارگردان وابسته است. به دیگر سخن، متنی که بدون هیچ‌گونه شکسته‌نویسی نوشته شده است، شاید در اجرا به لحن محاوره‌ای تبدیل شود. اگر این عامل را در نظر بگیریم، پیشنهاد می‌شود گفتارهای متن دراماتیک را به زبان معیار بنویسیم و تبدیل آنها به زبان شکسته را به دست‌اندرکاران اجرا واگذار کنیم. شکسته‌نویسی گفتارهایی که به زبان معیار نوشته شده‌اند، آسان‌تر از تبدیل گفتارهای شکسته به زبان معیار است. زیرا بیان اندیشه‌های شخصیت‌ها در متون دراماتیک معاصر (غیرتاریخی) به محاوره بیشتر گرایش دارد تا به زبان معیار. این نکته در اجرا بیشتر خودش را نشان می‌دهد و همان‌طور که گفتیم متن دراماتیک اساساً برای اجرا نوشته می‌شود. برای نمونه به ترجمهٔ بخشی از نمایشنامهٔ رؤیای هالیوود اثر نیل سایمون (۱۹۸۱) و ترجمهٔ شهرام زرگر[۵] توجه کنید. این نمایشنامه در شهریور و مهر ۱۳۸۹ به کارگردانی نادر برهانی‌مرند بر صحنه رفته است:

HERB I asked your mother, she wouldn’t send me one. I called

a few times, she wouldn't let me speak to you. She said if I wrote, she would tear up the letters. I couldn't argue with her. She was angry, she was vindictive...and she was right. After a while, I pretended I didn't have kids so it wouldn't hurt so much. Then I got so good at pretending, I finally believed it. Six, seven years went by. I was working a few shows, I came to New York a couple of times, thought about calling you up... Then I thought wasn't fair. She put all the time in, you were her kids. I had no right to come busting in with an armful of presents to get a kiss and a hug and then make the next plane back to California. (Simon, 1981: 12)

هرب: از مادرت خواستم، برام نفرستاد. چند بار زنگ زدم، نذاشت باهات صحبت کنم. بهم گفت اگه برات نامه بفرستم اون پاره‌ش می‌کنه. نمی‌تونستم که باهاش جر و بحث کنم. اون عصبانی بود، کینه‌ای بود... حقم داشت. بعد یه مدت برای اینکه این‌قدر دلخوری در بین نباشه و تظاهر کردم هیچ بچه‌ای ندارم. بعدش انقدر خوب تظاهر کردم که آخرش خودمم باورم شد. یه شیش هفت سالی گذشت. روی یه نمایش کار می‌کردم و یه چند باری اومدم نیویورک، فکر کردم یه تلفنی بهتون بزنم... بعدش حساب کردم دیدم درست نیست. اون بود که همه‌ی وقت‌شو صرف شماها می‌کرد، شماها بچه‌های اون بودین. من حق نداشتم با یه بغل کادو یهو بیام تو که بغل‌تون کنم، ماچ‌تون کنم و با پرواز بعدی برگردم کالیفرنیا.

از مقایسهٔ متن اصلی و ترجمه چنین برمی‌آید که لحن ترجمه محاوره‌ای‌تر است و شکسته‌نویسی به این لحن یاری رسانده. به بخش بعدی همین گفتار دراماتیک توجه کنید:

HERB Libby, I'm being very honest with you. I never regretted leaving her. I'm just no good at marriage...I know because I was married twice after that. One was a show girl, the other was a posturepedic mattress model on TV. Her name was Patty. (Ibid, 13)

هرب :لیبی، من باهات خیلی روراستم. من هیچ‌وقت از اینکه اونو ترک کردم پشیمون نشدم. من شوهر خوبی نیستم... اینو می‌دونم، چون بعدش دو دفعه دیگه ازدواج کردم. یه دفعه با یه دختر بازیگر، یه‌دفعه دیگه‌شم با یه مدل تشک‌های طبی آگهی‌های تلویزیونی. اسمش پتی بود.

در اینجا نیز برداشت مترجم از لحن متن، محاوره‌ای‌تر از نسخهٔ اصلی است. این قسمت در اجرا چنین درآمده است (بر اساس نسخهٔ ویدئویی این اجرا):

هرب: لیبی، من باهات خیلی روراستم. من هیچوقت از اینکه اونو ترک کردم پشیمون نشدم.

البته منم شوهر خوبی نبودما ... برای اینکه بعد از اون ماجرا دو ازدواج کردم، دو ازدواج ناموفق.

لیبی: دفعه؟ با کیا؟ خواهش می‌کنم با کیا؟

هرب: بار با هنرپیشهٔ سینما

لیبی: آ...

هرب: یه بارشم با یه تشک طبیه چیه ...

لیبی: با تشک طبی؟

هرب: با یه مدل تشک‌های طبی آگهی‌های تلویزیونی.

لیبی: ها، آ ... خب اسمش چی بود؟

هرب: پتی.

برداشت کارگردان و بازیگران از لحن این قسمت، در اجرا محاوره‌ای‌تر شده است. به‌علاوه، نقش لیبی در گفت‌وگو افزایش یافته است. این دو مورد، گفتار یک‌نفرهٔ هرب را به گفت‌وگویی دونفره و با لحنی طنزآمیزتر تبدیل کرده که شالوده‌اش بر لحن محاوره‌ای است. ازاین‌گذشته، «چون» به «برای اینکه»، «بعدش» به «بعد از اون ماجرا»، «دو دفعه دیگه ازدواج کردم» به «دو ازدواج کردم، دو ازدواج ناموفق»، «دختر بازیگر» به «هنرپیشهٔ سینما»، «یه دفعهٔ دیگه‌شم» به «یه بارشم» تغییر کرده، «اینو می‌دونم» حذف شده، و جملات و عبارات لیبی افزوده شده است. (در اینجا به مزایا و کاستی‌های این تغییر نمی‌پردازم، زیرا بیشتر بحثی دراماتیک است تا زبان‌شناختی). (برای بحث گسترده‌تر و نمونه‌های بیشتر، ن.ک Laal 2012). بررسی همین یک نمونه نشان می‌دهد که در نگارش گفتار دراماتیک، صرفِ لحن محاوره‌ای (با تغییرات نحوی) کفایت می‌کند و شکسته‌گویی را می‌توان به مرحلهٔ اجرا واگذار کرد، زیرا واژگان و عبارات و جملات در اجرا معمولاً تغییر می‌کند، و این تغییرات را بازیگران مختلف به روش‌های مختلف اعمال می‌کنند.

ریتم متن

متن دراماتیک دارای ریتم درونیِ مناسب اجراست. البته همهٔ متون از ادبی گرفته تا علمی ریتم درونی دارند، اما ریتم آنها کران‌بسته است و به خودِ متن محدود می‌شود و احتمالاً بسیاری از خوانندگان آن را درنمی‌یابند. ریتم درونیِ متن دراماتیک، کران‌گشوده است و از خودِ متن فراتر می‌رود و خواننده را به تصور اجرای صحنه‌ای یا فیلمی آن می‌کشاند. این ریتم متن دراماتیک را به‌ویژه در آثار موزیکال می‌توان دید که بخشی از آن برخاسته از ریتم ترانه‌ها و

آوازهاست اما عوامل اجرا نیز در آن دخیل است. برای درک نمود این ریتم متن دراماتیک در آثار موزیکال، کافی است ترانه‌های فارسی فیلم **آوای موسیقی** [اشکها و لبخندها] (رابرت وایز، ۱۹۶۵) را با ریتم همین آوازها در فیلم (چه نسخهٔ اصلی و چه نسخهٔ دوبله به فارسی) مقایسه کنید.[۶]

یکی از عوامل ایجاد ریتم در متن دراماتیک، استفاده از واژگان هم‌قافیه در گفتار شخصیت‌هاست که گاهی به شکسته‌نویسی منجر می‌شود. برای نمونه، به این بخش از تک‌گویی کراپ در نمایشنامهٔ **آخرین نوار کراپ** اثر ساموئل بکت توجه کنید:

> Songs of her girlhood, she says. Hard to think of her as a girl. Wonderful woman, though. (Beckett, 1960: 15)
>
> خودش می‌گه آوازهای موقع دختری‌ش رو می‌خونه. من که نمی‌تونم تصور کنم زمان دختری‌ش چه شکلی بوده، اما زن خیلی خوبیه. (بکت، ١٣٩٤: ١١).

چهار فعل «می‌گه»، «می‌خونه»، «بوده»، «خوبیه»؛ همچنین تکرار «دختری‌ش»، و نیز دو فعل «نمی‌تونم» و «کنم» برای ایجاد ریتم در اجرا به‌صورت شکسته نوشته شده‌اند. دقت کنید که این نمایشنامه، تک‌گویی طولانی با یک بازیگر (و صدای ضبط‌شدهٔ شخصیت در سال‌های پیشین) است و برای پرهیز از یکنواختیِ اجرا، به عنصری مانند ایجاد ریتم در متن نیاز است.[۷]

ریتم درونی در دیگر متون دراماتیک هم نقش مهمی دارد، همچون متون حماسی و تاریخی که چندان تن به شکسته‌نویسی نمی‌دهند. در این متون، ایجاد نوعی سجع در نثر احتمالاً یاری‌رسان است. ایجاد این ریتم از راه گفتار محاوره‌ای، گاهی برخلاف قاعدهٔ «کاهش هجا» عمل می‌کند. مثلاً در مواردی که افعال نیست، هست، بود، رفت با افزایش هجا یا بخش به نیستش، هستش، بودش، رفتش تبدیل می‌شوند.

ابعاد صحنهٔ تئاتر نیز در دگرگونی ریتم نقش دارد. فرض کنید در صحنه‌ای قرار است بازیگر در حین ادای جملاتی به‌سوی میز وسط صحنه حرکت کند و هنگامی که لیوان آب را از روی آن برمی‌دارد، آخرین کلمهٔ جمله را بگوید. اگر فاصله او در آغاز حرکت از میز چهار متر باشد، شاید ناگزیر شود جملات را با ریتم کندتر بیان کند تا زمان‌بندی مناسبی برای ادای آخرین واژه بیابد. در صحنه‌ای کوچک که فاصلهٔ بازیگر با میز یک یا دو متر است، ریتم ادای واژگان تندتر خواهد شد. شبیه عبورکردن از عرض خیابان است که سرعت حرکتمان را با سرعت خودروها می‌سنجیم و گاه تندتر حرکت می‌کنیم و گاه کندتر. گاهی بازیگر ناگزیر می‌شود در حرکت به‌سوی میز، سطری از گفتارش را به زبان محاوره تکرار کند. این موارد بیشتر در قالب بداهه‌گویی قرار می‌گیرند و موضوع بحث کنونی ما نیستند.

الگوی کلامی بازیگر

بازیگران/دوبلورهای مختلف، یک قطعهٔ واحد از متن را به روش‌های متفاوت بیان می‌کنند. این روش‌ها تابعی از الگوی کلامی آنهاست که هم در زندگی روزمره بروز می‌یابد و هم بر صحنه و جلو دوربین. بازیگر هر اندازه در نقش «غرق» شود، باز هم الگوهای کلامی متمایزی دارد. بنا بر تجربه می‌توانم بگویم بیشترِ بازیگران سینمای ایران، فارغ از گونه یا ژانر فیلم، گرایش به شکسته‌گویی دارند و میزان این گرایش در آنها البته متفاوت است. با توجه به این نکته، شکسته‌نویسی گفتار شخصیت‌ها در فیلمنامه، از سوی همهٔ بازیگران دقیقاً منطبق بر فیلمنامه رعایت نمی‌شود. بهترین حالت، نوشتن گفتار شخصیت‌ها با هماهنگی بازیگران است، که این مهم در سینمای ایران کمتر رخ می‌دهد. برای اینکه نمونه ملموسی به دست بدهم، به جملهٔ معروف بهروز وثوقی (مجید دو کله، با صدای منوچهر اسماعیلی) در فیلم سوته‌دلان (علی حاتمی، ۱۳۵۶) اشاره می‌کنم: «ساعت زنگ‌زده دیگه زنگ نمیزنه، چون زنگاشو زده». حالا ادای همین جمله را با صدای چند بازیگر/دوبلور دیگر سینمای ایران در ذهن تجسم کنید تا به نقش الگوی کلامی بازیگر در زمینهٔ شکسته‌نویسی یا شکسته‌خوانیِ گفتار بهتر پی ببرید. احتمالاً جابه‌جایی تأکیدها بر هر یک از واژگان این جمله، کشیدن برخی واژگان، و لحن بیان (شوخ‌طبعانه، مقتدرانه، با مکث، و مانند آن)، و افزودن برخی واژگان یا عبارات در ابتدا یا انتهای جمله، مثلاً افزودن «ببین» یا « به قول معروف» در ابتدا؛ و عباراتی در انتها مانند «بله جوونم»، «زده و رفته»، و «خیلی هم زده»، لحن محاوره‌ای را دگرگون می‌کند. این دگرگونی‌ها نه صرفاً ناشی از شکسته‌نویسی متن بلکه حاصل الگوی کلامی بازیگر/دوبلور در ادای این شکسته‌نویسی‌هاست. اگر این نکته را در نظر بگیریم، بهتر است شکسته‌نویسی از جنبهٔ نحوی در گفتار رعایت شود نه از جنبهٔ واژگانی.

زبان بدن

بازیگران در برخی از گونه‌های سینمایی، به‌ویژه در انواع کمدی، تمایل دارند از حرکات اعضای بدن برای بیان گفتار استفاده کنند. این حالت در زندگی روزمره هم رخ می‌دهد، برای نمونه وقتی نمی‌خواهیم پاسخ کسی را با کلمات بدهیم اغلب از زبان بدن استفاده می‌کنیم: به‌جای «نمی‌دانم» شانه بالا می‌اندازیم؛ برای تأکید بر «نمی‌دانم» علاوه بر شانه بالا انداختن، شاید دست‌هایمان را نیز به دو طرف بگشاییم به‌طوری که کف دست‌ها رو به بالا قرار بگیرد. سر بالا بردن یا تکان دادن سر به‌جای «نه»، سر پایین آوردن به‌جای «بله»، تکان دادن سر و جلو آوردن یا فشردن لب‌ها به‌جای «افسوس» از رایج‌ترین کاربردهای زبان بدن

است که همگی با آنها آشناییم. در این موارد، کلمه یا عبارت یا جملهٔ نوشتاری، کلاً حذف می‌شود. اما نکتهٔ مهم اینجاست که مخاطب با دیدن این حرکات آنها را در ذهنش به کلمات یا عبارات شکسته «ترجمه» یا «شکسته‌خوانی» می‌کند. مراد از این سخن آن است که با توجه به امکانات گستردهٔ زبان بدن، گاهی لازم می‌آید که شکسته‌نویسی در گفتار نمایشی، به زبان بدن بیان شود. تا جایی‌که می‌دانم در زمینهٔ جایگزینی زبان بدن با شکسته‌نویسی در گفتار نمایشی پژوهشی صورت نگرفته است و آنچه به‌طور گذرا به آن اشاره کردم، فعلاً در حد پیشنهاد پژوهشی است. بااین‌حال، این عنصر اجرایی، نقش مهمی در انتقال واکنش‌های شخصیت‌ها دارد.

تقابل کلام معیار و شکسته به‌مثابه عنصر معنایی

کاربرد واژگان معیار یا شکسته ازجمله ابزار شخصیت‌پردازی در متون دراماتیک است که بعداً به آن می‌پردازم. در اینجا هدفم این است که گاهی تقابل کلام معیار و شکسته، عنصری معنایی است و تغییر حالت شخصیت را نشان می‌دهد. نمونهٔ خوب این مورد را می‌توان در بخش دیگری از نمایشنامهٔ آخرین نوار کراپ دید:

> Good to be back in my den in my old rags. Have just eaten I regret to say three bananas and only with difficulty restrained a fourth. Fatal things for a man with my condition. (Vehemently.) Cut 'em out! (pause.) The new light above my table is a great improvement. With all this darkness around me I feel less alone. (Pause.) In a way. (Pause.) I love to get up and move about in it, then back here to . . . (hesitates) . . . me. (pause.) Krapp. (Beckett, 1960: 14-15)

> خوشحالم که به اتاقک خودم برگشته‌ام و همان لباس‌های ژنده‌ام را دوباره پوشیده‌ام. همین الان سه تا موز خوردم ولی نتونستم جلو خودم را بگیرم و چهارمی را هم پایین دادم. با این وضع مزاجی که دارم اصلاً برایم خوب نیس. (تند) موز خوردن را بگذار کنار! (مکث.) چراغ تازهٔ روی میزم واقعاً به‌دردبخوره. با این تاریکی که دور و برم رو گرفته کمتر احساس تنهایی می‌کنم. (مکث.) تا اندازه‌ای. (مکث.) خیلی دوس دارم بلند شم و چند قدمی بزنم و باز برگردم به اینجا ... (درنگ می‌کند) ... به خودم (مکث.) کراپ. (بکت، ۱۳۹۴: ۱۰)

در این بخش که از نوار پخش می‌شود کراپ، تا قبل از نخستین مکث، بیشتر به زبان معیار سخن می‌گوید و احساس درونی‌اش را به رویدادها نشان می‌دهد. سپس به زمان حال برمی‌گردد و متوجه شرایط عینی محیط پیرامون می‌شود؛ چراغ تازهٔ روی میز، تاریکی، و اینکه

دوست دارد بلند شود و قدمی بزند. به دیگر سخن، کاربرد زبان محاوره، نقش انتقال از احساس درونی به وضعیت بیرونی شخصیت را برجسته می‌کند. این عنصر معنایی، با سه مکث تشدید شده است، انگار کراپ دارد تصمیم می‌گیرد سیاق کلام را تغییر بدهد و تماشاگر را از ذهنیات گذشته به واقعیات کنونی، و به استیصال فعلی‌اش، بکشاند. توجه به نخستین جملۀ این بخش و آخرین جملۀ آن، روند تدریجیِ این انتقال را، سوای بازی بازیگر و شخصیت‌پردازی، نشان می‌دهد. در ترجمۀ این جمله برای حفظ ریتم کلام، عبارت I regret to say به‌طور مجزا، مثلاً به «متأسفانه باید بگویم»، ترجمه نشده بلکه در جملات طولانی‌تر «ولی نتونستم جلو خودم را بگیرم و چهارمی را هم پایین دادم» به‌اصطلاح «استتار» شده است. افزون بر این، فضایی برای بازیگر ایجاد شده تا با استفاده از زبان بدن «تأسف» ناشی از خوردن موز را نشان بدهد. کاربرد هوشمندانۀ تقابل کلام معیار و محاوره‌ای، در دیگر آثار بکت نیز دیده می‌شود. در چنین مواردی، نویسنده ناگزیر از شکسته‌نویسی است؛ زیرا این مسئله لازم است در خودِ متن مؤکد شود.

لهجه

در ادبیات داستانی، لهجه اغلب ربطی به شکسته‌نویسی ندارد. اما در اجرا گاهی لهجه و شکسته‌نویسی مرتبطند. منظور از لهجه در اجرا، کلمات ساده‌ای همچون جون، میدون، سوهون (جان، میدان، سوهان) (صلح‌جو، ۱۳۹۳: ۱۲) یا استفاده از کسره یا فتحه در تلفظ برخی کلمات (لهجۀ مناطق) نیست، بلکه منظور افزودن یا کاستن حرف است، مانند گیلاسس، گیلاسِست (گیلاس است). نیز، رفتش (رفت)، هستش (هست)، نیستش (نیست) در لهجۀ تهرانی که پیشتر ذکر کردم و در آنها افزایش هجا صورت می‌گیرد.

به‌علاوه، اگر قرار باشد نمایشنامه‌ای به دلایل گوناگون به، مثلاً، لهجه شیرین شیرازی ادا شود، طبیعی است که جملۀ «دوچرخه را خریدم» به «دوچرخو رِ اِسِدَم» تغییر یابد؛ یا اگر تأکید بر دوچرخه باشد شاید این‌طور ادا شود «بالاخره اِسِدَم دوچرخو رِ». حالا اگر لهجه‌های گوناگون زبان فارسی را در نظر بگیریم، لهجه به‌مثابۀ عاملی مؤثر در شکسته‌نویسی و شکسته‌خوانی یا شکسته‌گویی عمل می‌کند. لهجه گاهی عنصر طنزآفرین هم هست. عبارت «واسه ماس» (برای ما هست، از آنِ ما است) که پس از پخش مجموعه‌ای طنز از تلویزیون، رایج شد، نمونۀ شناخته‌شده‌ای است. لهجۀ (و در مواردی زبانِ) بره‌ای در مجموعۀ تلویزیونی شب‌های بره (مهران مدیری، ۱۳۸۴) نمونۀ آشناتری است.

گفتار کودکانه

کودکان نوسواد در گفتار و نوشتار اشتباه‌های دستوری و واژگانی دارند. کودکان عقب‌ماندهٔ ذهنی یا دچار درخودماندگی (اوتیسم) نیز گفتار متفاوتی دارند که شاید با هیچ قاعدهٔ شکسته‌نویسی نخواند. با توجه به تنوع گستردهٔ الگوهای زبانی کودکان در سنین متفاوت و با جنسیت متفاوت (دختر یا پسر)، به‌نظر می‌رسد شکسته‌نویسیِ گفتار کودکانه را بهتر است با ساختار نحوی جملات نشان داد و شکسته‌گویی آنها را به کارگردان و بازیگران خردسال واگذاشت، زیرا حفظ و ادای گفت‌وگوها بر صحنهٔ تئاتر یا جلو دوربین، برای کودکان دشوار است؛ و اگر متن دارای شکسته‌نویسی‌هایی باشد که با الگوی کلامی آنان نخواند، این دشواری بیشتر خواهد شد و ناگزیر بازی را تصنعی جلوه خواهد داد. اگر گفتار کودکان و نوجوانان با لهجه همراه باشد، شکسته‌نویسی در متن، موضوع را پیچیده‌تر هم می‌کند. گفتار کودکان (بابک و احمد احمدپور) در فیلم خانهٔ دوست کجاست (عباس کیارستمی، ۱۳۶۵) که هم شکسته‌گویی دارد و هم لهجه‌دار است، به‌طور طبیعی جلو دوربین شکل گرفته است، بی‌آنکه در متن فیلمنامه شکسته و بالهجه نوشته شده باشد.

گفتار برای شخصیت‌پردازی یا تیپ‌سازی

می‌دانیم یکی از کارکردهای بنیادی گفتار دراماتیک، کمک به شخصیت‌پردازی و تیپ‌سازی است. این مبحث چنان گسترده است که دربارهٔ آن کتاب‌ها و مقالات فراوانی نوشته شده است. مبنای نظری این بحث، تنوع گسترده در گفتار افراد، و به پیروی از آن در متون دراماتیک، است. شاید هیچ دو فردی را نتوان یافت که گفتارشان از نظر نحوی و واژگانی عین هم باشد. تحصیلات، طبقهٔ اجتماعی، جنسیت، شغل، موقعیت دراماتیک، میل و هدف شخصیت، از عواملی است که گفتار شخصیت را در هر لحظه شکل می‌دهند. به بخش دیگری از نمایشنامهٔ رؤیای هالیوود توجه کنید.

HERB: Oh, yeah. Terrific fun. Patty laughed at everything I said. Patty laughed at everything anyone said. Patty laughed in the bathtub, in the supermarket. She would laugh if the house was being carried away in a mudslide. Patty got a divorce, half my money and drove away with another guy laughing at everything he said. (Simon, 1981: 15)

هرب: اوه، آره. زیادی شاد بود. به هر چیزی که می‌گفتم می‌خندید. هر کی هر چی می‌گفت اون ریسه می‌رفت از خنده. پتی توی وان می‌خندید، توی سوپرمارکت می‌خندید. اگه خونه

رو سیل هم می‌برد اون می‌خندید. پتی طلاق گرفت، باضافه نصف دارایی‌مو، و خنده‌کنان با یه آدم دیگه روهم ریخت تا به هر چی طرف می‌گه بخنده.

تکرار نام پتی در این بخش نشان می‌دهد که هرب هنوز به یاد اوست و در ضمن لحنی کنایی نیز دارد. در ترجمه نیز بهتر می‌بود تکرار نام پتی حفظ می‌شد. یعنی در سطر اول ترجمه نیز نام پتی دوبار می‌آمد و حذف نمی‌شد. جملات کوتاه هرب در توصیف پتی، هم لحنی نوستالژیک دارد و هم دست بازیگر را برای استفاده از زبان بدن و حرکت در صحنه باز می‌گذارد. اینکه پتی فاعل این جملات است، با فعل نهایی او، ترک هرب، تناظر ظریفی ایجاد می‌کند. ریتم حاصل از I said، anyone said، he said گوشه‌ای از شخصیت پتی را نشان می‌دهد که «عقلش به گوشش است». قید «خنده‌کنان» در سطر سوم ترجمه، هرچند در متن اصلی وجود ندارد، همین وجه از شخصیت پتی را پررنگ‌تر کرده است. این بخش در اجرا به این صورت است:

هرب: اون زیادی شاد بود. حرف از دهنم در نیومده غش می‌کرد از خنده. پتی تو خونه می‌خندید، تو خیابون می‌خندید، پتی تو سوپرمارکت می‌خندید، تو حموم می‌خندید. (هرب به سوی لیبی می‌رود و نزدیک گوش او می‌گوید:) پتی ... باورت نمیشه ... تو توالت می‌خندید، ریسه می‌رفت از خنده.

لیبی: آ ...

هرب: پتی خانوم غش می‌کرد از خنده ...

لیبی: خب پس چی شد؟

هرب: چی شد؟ هیچی، شش ماه بعد خنده‌کنان طلاقشو گرفت، نصف دارایی منم برداش، دست یه آقاپسرو گرفت د برو که رفتی تا از این به بعد به حرفای آقاپسره بخنده.

آشکار است که اجرا در مقایسه با متن اصلی و متن ترجمه، محاوره‌ای‌تر است و کاربرد شکسته‌نویسی به این تغییر یاری رسانده است. «اگه خونه رو سیل هم می‌برد اون می‌خندید» حذف شده و به‌جای آن « پتی ... باورت نمیشه ... تو توالت می‌خندید، ریسه می‌رفت از خنده» قرار گرفته است. از نظر شخصیت‌پردازی، هرب در متن اصلی واکنش عقلانی‌احساسی نشان می‌دهد؛ در متن ترجمه واکنش کنایی دارد؛ و در اجرا با افزایش نحو گفتاری و شکسته‌نویسی، واکنش کمیک بروز می‌دهد. به‌عبارت دیگر، در اجرا هرب «ایرانی» شده است! «دست یه آقاپسرو گرفت د برو که رفتی» که در متن اصلی و متن ترجمه موجود نیست، از واکنش‌های آشنا برای مخاطب ایرانی است. چند عامل فرهنگی نیز در اجرا افزوده شده است، ازجمله اینکه هرب هنگام ادای جملهٔ «تو توالت می‌خندید» به لیبی نزدیک

می‌شود تا این جمله را در گوش او بگوید نه خطاب به جمع تماشاگران. «پتی خانوم» که واژهٔ «خانوم» در اجرا افزوده شده، واکنش کمیک را در شخصیت هرب برجسته کرده است. «شش ماه بعد خنده‌کنان» از دیگر افزوده‌های اجراست که باز هم در همین زمینه عمل می‌کند. افزودن دو گفتار کوتاه برای لیبی، همان‌طور که پیشتر ذکر کردم، ریتم اجرا را تندتر می‌کند. این بحث را می‌توان با مقایسهٔ واژه‌به‌واژهٔ متن اصلی، متن ترجمه، و متن اجرا ادامه داد؛ اما همین مقدار برای بحث کنونی کفایت می‌کند. حالا پرسش مهمی پیش می‌آید: آیا مترجم باید از همان ابتدا متن اصلی را شبیه به متن اجرا ترجمه کند؟ پاسخ به نوع متن بستگی دارد. گفتیم در متون کلاسیک و تاریخی دست مترجم یا نویسنده بسته است. اما در متن‌های معاصر و امروزی به توجه به سیاق متن، موضوع فرق می‌کند؛ و هرچند دست نویسنده یا مترجم بازتر است، باز هم توصیهٔ کلی استفاده از نحو گفتار است و شکسته‌گویی را بهتر است به اجرا موکول کرد و آن را به توان و استعداد و ابتکار دست‌اندرکاران اجرای تئاتر یا تولید فیلم واگذاشت.

هشدار!

در شکسته‌نویسی گفتار بهتر است مراقب باشیم که واژه‌های شکسته یا محاوره‌ای در لهجهٔ رایج (لهجهٔ تهرانی کنونی) در دیگر لهجه‌ها به واژگان نامناسب تبدیل نشوند یا تغییر معنا ندهند. برای نمونه، اگر جملهٔ «لعن و نفرین بر تو» را به شکل «لن و نفرین بهت» بنویسیم، واژهٔ «لن» در لهجهٔ مشهدی معنای نامناسبی دارد. اگر «وقتی» را «وخی» بنویسیم، در برخی لهجه‌ها، از جمله در کرمان و کنگاور، به معنی «برخیز» است که تغییر معنا صورت می‌گیرد.

تمرین کنید

علی صلح‌جو در پایان کتاب ارزشمند اصول شکسته‌نویسی زحمت کشیده‌اند و نمونه‌هایی از گفت‌وگو در ادبیات داستانی ایران را آورده‌اند. بد نیست خوانندگان محترم این نمونه‌ها را به‌صورت اجرای بر صحنه تئاتر یا صحنه‌ای در فیلم تجسم (یا بازنویسی و بازخوانی) کنند تا ببینند آیا قاعدهٔ «فقط واژه‌هایی را می‌توان در گفت‌وگوهای داستانی شکسته نوشت که صورت گفتاری‌شان، در مقایسه با صورت نوشتاری، هجای کمتری داشته باشد» (صلح‌جو ۱۳۹۳: ۸ و ۹) همیشه مصداق دارد یا خیر.

مایلم این یادداشت را با خاطره‌ای از دوست زبان‌شناسم روان‌شاد دکتر هرمز میلانیان به پایان ببرم. در یکی از عصرهای چهارشنبه که دوستان نویسنده و مترجم در دفتر انتشارات هرمس در تهران به قصد دیدار و گفت‌وگو گرد می‌آمدیم، با جناب میلانیان در خصوص

سرهم‌نویسی یا جدانویسی واژگان فارسی گفت‌وگو می‌کردم. ایشان نظرشان این بود که «من در یک جمله یک‌بار «است» را به واژهٔ قبل می‌چسبانم و می‌نویسم «همانست» و در همان جمله آن را جدا می‌نویسم «همان است». این توانایی زبان فارسی است و دوست دارم از آن استفاده کنم». به‌نظرم همین رفتار را شاید بتوان در مورد شکسته‌نویسی به‌کار بست. به‌عبارت دیگر، شکسته‌نویسی را نمی‌توان قاعده‌مند ساخت، به‌ویژه در گفتار دراماتیک که به عوامل پیچیده‌ای بستگی دارد که برخی از آنها را برشمردم. طرفداری افراطی از شکسته‌نویسی یا مخالفت تفریطی با آن احتمالاً حاصلی دربرندارد.

کتاب‌نامه

ائوریپیدس (۱۳۹۹). پنج نمایشنامه. (عبدالله کوثری، مترجم). تهران: نشر نی. (چاپ پنجم).

ایبسن، هنریک (۱۳۸۵). عروسکخانه. (منوچهر انور، مترجم). تهران: کارنامه.

بکت، ساموئل (۱۳۹۴). آخرین نوار کراپ. (محمد شهبا، مترجم). تهران: نیلا.

بیضائی، بهرام (۱۳۹۵). شب هزار و یکم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــ (۱۳۹۵). فتحنامهٔ کلات. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــ (۱۳۹۸). مرگ یزدگرد. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

سایمون، نیل (۱۳۸۹). رؤیای هالیوود. (شهرام زرگر، مترجم). تهران: نیلا (چاپ نشده)

صلح‌جو، علی (۱۳۹۳). اصول شکسته‌نویسی. تهران: نشر مرکز (چاپ دوم).

Beckett, Samuel (1960). *Krapp’s Last Tape and Other Dramatic Pieces*. New York: Grove Press.

Laal, Razieh (2012). *Drama Translation: From Page To Stage* (MA dissertation). Supervisor: Dr Mohammad Shahba, Islamic Azad University.

Shahba, Mohammad, Mahdian, Fatemeh (2019). *The Songs of* Sound of Music *in Persian: A Comparison of Rhythms*. Tehran: Asre Tarjomeh (Age of Translation).

Simon, Neal. (1981). *I ought to be in Pictures*. New York: Random House.

---

۱ استادتمام دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران shahba@gmail.com

۲ امروزه، متأسفانه، در برخی کتب کمک‌آموزشی از شکسته‌نویسی استفاده می‌شود، ظاهراً با نیّت خیر تفهیم بهتر موضوعات، اما تأثیر مخربی در نوشتار دانش‌آموزان داشته است که خود بحثی دیگر است.

۳ ترجمهٔ «دراماتیک» به «نمایشی» رایج است اما درست نیست زیرا هر نمایشی درام نیست. نمایش‌هایی که کودکان به‌منزلهٔ بخشی از یادگیری اجتماعی اجرا می‌کنند، نمایش هست اما درام نیست.

۴ در اینجا به «پیش‌پرده» نپرداخته‌ام، به دو دلیل: در تئاترهای امروزی اجرا نمی‌شوند و هم از ابتدا در متن و سپس در اجرا لحن محاوره‌ای دارند.

---

۵ این نمایشنامه هنوز به چاپ نرسیده و دوست گرامی آقای شهرام زرگر این بخش‌ها را برایم ارسال کرده است.

۶ برای بحث مفصل‌تری در این زمینه، نگاه کنید به کتاب زیر:

Shahba, Mohammad, Mahdian, Fatemeh (2019). *The Songs of* Sound of Music *in Persian*: *A Comparison of Rhythms*, Tehran: Age of Translation (Asre Tarjomeh).

۷ این نکتهٔ جزئی اما مهم در ترجمه‌های پیشین از این اثر چندان رعایت نشده است.