پیرامون ترجمهٔ متون نمایشی

هرکسی را اصطلاحی داده‌اند...

● بهزاد قادری

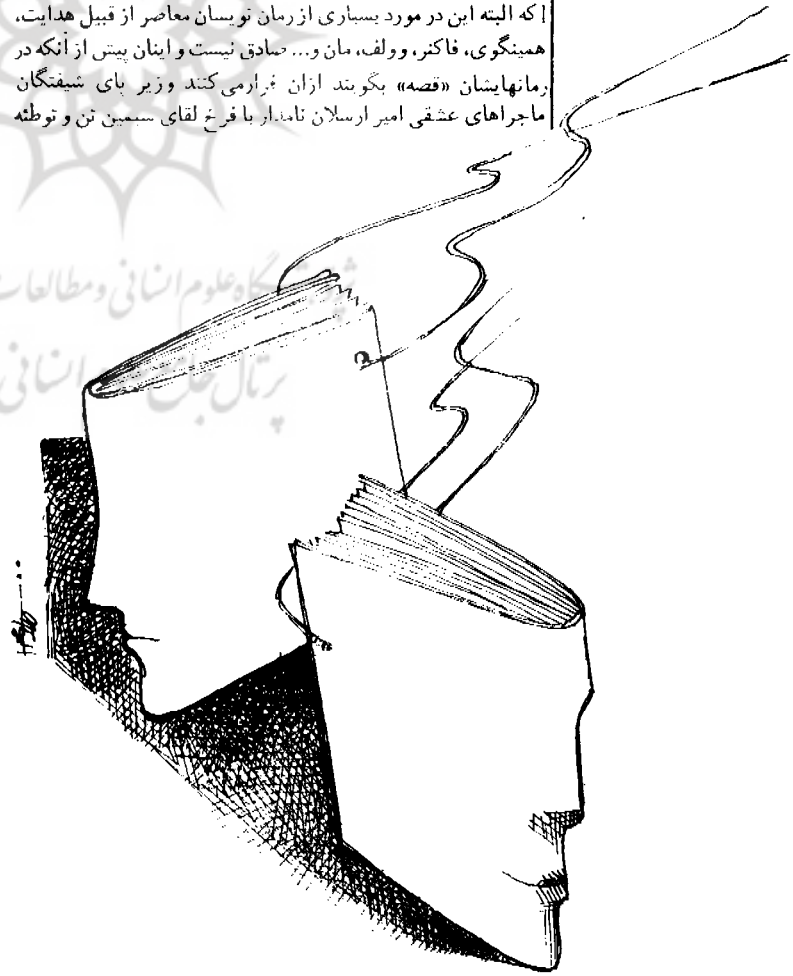
فرایند ترجمه (نمایشنامه) فقط شامل انتقال یك سلسله مفاهیم زبانی از زبان مبداء به زبان مقصد در سطحی که دال بر سخن گفتن باشد نیست، بلکه همچنین شامل انتقال نقش گفته زبانی در ارتباط با دیگر نشانه‌های مولف زبان تئاتر است.[۱]

مترجم هنگام ترجمه نمایشنامه باید از کدام خط‌مشی پیروی کند؟ آیا وی باید پیرو همان روشهای رایج در میان مترجمان دیگر انواع ادبی باشد، یعنی آیا باید متن نمایشنامه را به صورت متنی ادبی ترجمه کند، یا باید زبان را به عنوان یکی از اجزای به هم پیوسته ای بداند که به منظر نمایش هویت می بخشند؟ آیا مترجم می تواند متن را برای خواندن ترجمه کند و مسئولیت ترجمه برای اجرای نمایشنامه را به عهده کارگردان بگذارد؟ و باز اگر نویسنده، متن نمایشنامه را برای اجرا نوشته باشد، آیا مترجم می تواند به ترجمه‌ای تمام بند بسنده کند ـ تنها بدان امید که روزی کارگردانی آن را دوباره نویسی کند؟ در این صورت چه تضمینی وجود دارد که متن اصلی به مسلخ تحریف نرود؟ و در غایت امر، اگر مترجم متن را برای اجرا ترجمه نکند، آیا پیش و بیش از آنکه به «درام» نظر داشته باشد به قصه گویی روی نیاورده است؟ سوالهایی از این دست همیشه ذهن مترجم متون نمایشی را به خود مشغول می‌دارد. آنهم کسی که همیشه باید پاسخگوی هدف نویسنده نمایشنامه نیز باشد که متن را برای اجرا نوشته است.

آقای رادی در مصاحبه اخیرش در باره مشکل نمایشنامه و نمایشنامه خوان چنین می گوید: «نمایشنامه در مقابل خواننده... یك زخم دردناك در پاشنه خود دارد»

خواننده ای که ذهن خود را تنها با مطالعه داستان ورزش داده است، معمولا تك پایه می شود، و طبعاً نمی تواند به سهولت یك رمان، با نمایشنامه کنار بیاید.[۲] اما چرا؟

اگر باور داشته باشیم که نویسندگان رمان راویانی قصه گویند [که البته این در مورد بسیاری از رمان نویسان معاصر از قبیل هدایت، همینگوی، فاکنر، وولف، مان و... صادق نیست و اینان بیش از آنکه در رمانهایشان «قصه» بگویند ازان فرارمی کنند و زیر پای شیفتگان ماجراهای عشقی امیر ارسلان نامدار با فرخ لقای سیمین تن و توطئه



های مادر فولادزره و قمر وزیر مکار را خالی می کنند، زیرا که این نویسندگان از تردستی همچون مارك تو این به گوش جان شنیده اند که با لحنی جدی می گوید: «آنها که در داستانهاشان ماجرا و حادثه می‌آفرینند به رذالت دامن می‌زنند.»]. باری چه راویان رمان قصه گو باشند چه نباشند، اعتیاد عمده رمان خوانان ممکن است این باشد که به جای کند و کاش در ذهنیات و تلقیات، و حالات افراد داستان، اسیر عنصر «قصه و ماجرا» شوند، زیرا که بلای راوی رمان این است که، در هر صورت، مسئولیت توصیف و توضیح و... را خود به عهده دارد و لذا خواننده بیش از آنکه تولید کننده باشد به مصرف کننده‌ای تنبل تبدیل می شود.

در حیطه نمایشنامه، اما، خواننده فرصتی برای «تك پایه» شدن ندارد. دنیای نمایشنامه ـ به خاطر غایب بودن راوی ـ 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 باهوای محیط خویش تنفس کنند و در عوض با صحبتهای فی البداهه 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 لابه لای کلمات و صفحات جان بگیرند، سر بردارند، و پای بر صحنه بگذارند. البته این صحنه الزاماً نباید یکی از تئاترهای «مکش مرگ ما»ی مرکز باشد، چه نمایشنامه نویس، و به همراه او مترجم، پیش از آنکه به چنان چیزی دل خوش کنند روی صحنه پرداخته در قوه تخیل خلاق خواننده متن که در عین حال تماشاگر نیز هست حساب می کنند.

یکی از علل کم خواننده بودن نمایشنامه را، علاوه بر «تك پایه» بودن خواننده، باید زبان ناهماهنگ باروانشناسی فردی واجتماعی اشخاص بازی دانست که خود سدی است در راه قدرت تجسم خواننده، زیرا «زبانی که متن نمایشنامه با آن شکل می گیرد به مثابه نشانه ای است در شبکه ای از نشانه ها که «تادئوس کوزان» به آن شبکه نشانه های شنیداری و دیداری می گوید.»[۳]

تئاتر، به گفته «جی. ال. استیان»، مدعی است که در تماشاگر به دنبال گرفتن پاسخهای ماهیتاً ابتدائی و ساده است و به وجود آورنده چنین حالتی «فضا، حرکت، رنگ و صدا» است. «عناصری که درس خوانده ها 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 می شود که گویی دوربینی است مجهز به چندین عدسی. در تئاتر، هم از نظر ادراك 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.»[۴] [تاکید از من است]

اما این کلام که خود عمل است از نظر زبانشناسان بیشتر به چه مقوله ای و چه جنبه ای از زبان نزدیکتر است؟ «فردینان دوسوسور»، زبانشناس مشهور بحث در مورد زبان را به سه مقوله محدود می کند: قوه نطق (Faculte de lang age)، 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 (Lang age)مجموعه قواعد دستوری حاکم برهر زبانی است که بعد «چامسکی» از آن به عنوان توانش زبانی (Competence)، یعنی توانایی های بالقوه فرد در ارائه و درك آگاهانه یا ناآگاهانه ساختارهای دستوری متناسب با آن زبان، یاد می کند. اما گفتار (Parole)که چامسکی به آن کنش زبانی (Performance)می گوید، همان نحوه سخن گفتن عینی افراد است که ضرورتاً همیشه با ساختارهای دستوری و آوایی آن زبان مطابقت ندارد.»[۵]

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 خصوصیاتی است که ساخت گفته‌های گوناگون را مشخص می‌کنند. می‌توان رابطه بین زبان و گفتار را به رابطه بین صورت تصنیف شده یك 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 نشان دهنده تعبیری خاص از آن تصنیف است.[۶] (تأکید از اینجانب است).

مثال:

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

اینرا باز کن.
باز کنش.
وازش کن.
بازش کن.
این رو باز کن.
تو باز کن
والخ...

زبانشناسان معمولاً نمی‌گویند در دو مثال فوق فقط جملات نخست صحیح است و بقیه مهمل و بی‌ربط هستند. بلکه می‌گویند از آنجا که «افراد یك جامعه زبانی نه تنها در کاربرد زبان (گفتار) با هم تفاوت دارند بلکه از نظر نظام زیرساختی زبان که آنها آموخته‌اند نیز با هم فرق دارند»[۷]، تمامی این گفتارها قابل مطالعه است زیرا که از متن یك جامعه زبانی برخاسته‌اند نه هیولاهایی که قصدشان تباه کردن زبان باشد. بدین سان زبانشناس و نمایشنامه نویس از این حیث ـ مطالعهٔ گفتار وجه اشتراکی دارند. اولی با ضبط صوت به میان جامعهٔ زبانی می‌رود و گفتارها را که روبنای یك سلسله ژرف ساختهای معین هستند مورد بررسی قرار می‌دهد تا به اصول حاکم بر تغییرات آوایی و گفتاری دست یابد. دومی نیز ـ البته اگر در آثارش به زبان شعر به معنی اخص آن روی نیاورده باشد ـ به میان مردم می‌رود و گفتار آنان را ثبت می‌کند. هنر یك ایبسن، پس از آنکه با زبان شعر وداع می‌کند، هفت سال در آفاق و انفس سیر می‌کند تا هنر ظریف نوشتن به زبان مردم را بیاموزد. زبانشناس در غایت برای این روساختها باید دلایل زبانشناختی لازم با جنبه‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، روانی و... بیابد. نمایشنامه نویس نیز به مطالعه جنبه‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اشخاص بازی می‌پردازد و بنابر این برای هر فرد، زبانی متناسب با خطوط کلی موقعیت خاص زندگی او می‌یابد.

البته این تمام کار نیست. او پس از شناختن زبان مناسب مثلاً معلمی که در روستا تدریس می‌کند، باید به بازسازی هنری این زبان بپردازد. زبانی مشخص و محدود 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 تفکیك 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، عباراتی که نویسنده آنها را اختراع نمی‌کند بلکه چون خود را به جای آن مرد فرض می‌کند ـ تا بدانجا که بتواند جهان را از دریچه چشم او ببیند ـ در ذهن او جان می‌گیرند.»[۸]

پیراندللو این سخن را به پیروی از استاد زبان دراماتیك، هنریك ایبسن، بر زبان می‌آورد. او، از نظر ارائه زبان از ایبسن گرایان برجسته است. اما ناردشاو هم ایبسن شناسی زبردست است. هر کارگردان و هر مترجمی که خواهد با ایبسن سر و کار داشته باشد باید ضمیمهٔ مقاله ارزشمند شاو، «جوهرهٔ ایبسن گرایی»[۹] را به دقت بخواند. این مقاله راهگشای بسیاری از کارگردانان نمایسنامه‌های ایبسن در انگلستان بوده است. اما همین نویسنده در آثار نمایشی‌اش درست در نقطهٔ مقابل ایبسن و پیراندللو قرار دارد. ایبسن و پیراندللو با انکه از عناصر تراژدی کلاسیك استفاده می‌کنند، در زبان تأثر انقلابی به وجود می‌آورند. زبانی که بسیار فشرده است حال آنکه برناردشاو با لفاظی‌های کلاسیك مابانه‌اش تنها مجسمه‌هایی مرمرین می‌آفریند که به درد موزه‌ها می‌خورند. خواننده می‌تواند «دن ژوان در جهنم» او را با «شش هنرپیشه در جستجوی نویسنده» پیراندللو مقایسه نماید.

باری، یکی از وظائف مترجم متون نمایشی این است که متن نمایشنامه را بررسی کند و به سؤالهای زیر پاسخ دهد: آیا متن به شعر گرایش دارد یا به نثر؟ اگر متن شعر است، به کدام معنی، شعر به معنای اخص یا اعم آن؟ اگر متن به نثر نوشته شده، آیا نثری متکلف است یا محاوره‌ای؟ آیا در زبان نمایسنامه از کلمات شکسته استفاده شده است یا خیر؟ از زبان عامیانه چه طور؟

در این مقاله پیرامون متون نمایشی به زبان شعر بحث نخواهد شد. اما یادآوری این نکته لازم است که مترجم، ضمن اینکه ملزم به رعایت اصول شعری متن است، باید بداند که در ارائه ترجمه اثری مثل اتللو به عنوان اثری که تنها ارزش تاریخی دارد نگاه نکند. یعنی اگر مخاطبین سکسپیر آدمهای قرن شانزدهم بوده‌اند، او که اینك این متن را ترجمه می‌کند مخاطبینش آدمهای دورهٔ صفویه یا قاجاریه نیستند و لذا از حیث واژگان، تعابیر، اصطلاحات و وجوه مجاز زبان آرایشهای ضروری جدید را در متن به وجود اورد.

گاه، اما، زبان نمایش ظاهرا شعر نیست، نثری است که کلام آن می‌رقصد. در اینجا شعر به معنی اعم آن مطرح است. اگر «براند»، اولین کار ایبسن به زبان شعر محض است، آخرین نمایشنامهٔ او، «هنگامی که ما مردگان سر برداریم» از زبان محاوره سود می‌جوید، اما همین زبان شگفتی می‌آفریند. به گفتگوی آغاز نمایشنامه که بین استاد روبك پیکر تراش و همسرش «مایا» صورت می‌گیرد توجه کنید. اینبار پس از مدتها به نروژ بازگشته‌اند و اینك در کنار جشمه‌های اب معدنی استراحت می‌کنند:

مایا: آخ. خدا!
روبك: (نگاهش را از روزنامه برمی‌دارد) چیه، مایا؟چته؟
مایا: خوب به سکوت گوش بده!
روبك: (با لبخندی از سراغماض) تو می‌تونی بنشویش؟
مایا: جی رو؟
روبك: سکوتو!
مایا: البته که می‌تونم.
روبك: خب، شاید هم حق با تو باشه، عزیزم. شاید آدم واقعاً می‌تونه صدای سکوتو بشنوه.
مایا: به خدا میشه. اونم جایی مثل اینجا که سکوتش گوش آدمو کر می‌کنه
روبك: منظورت کنار چشمه های آب معدنیه؟
مایا: منظورم همه جای این مملکته...

روشن است که در همین گفتگوی به ظاهر مختصر و ساده «سکوت» همچون بختکی جان می‌گیرد و نه تنها بر این دو نفر که بر تمام نروژ سایه می‌افکند.

مشکل اصلی دست اندرکاران ترجمه، متونی از این دست و نیز متون سرشار از زبان محاوره‌ای و عامیانه 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 ـ روانی خاص خود را دارد، او را انسان که هست تلقی می‌دهند و اعتقادشان این است که زبانی 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 به جستجوی شعر زندگی است:

شعر با سدت تمام در هر آنچه که هست یافت می‌شود، هر چیز که بیشتر به زندگی نزدیك باشد عنصر شعر آن قوی‌تر است...

* نمایشنامه نویس نیز به مطالعه جنبه‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اشخاص بازی می‌پردازد و بنابراین برای هر فرد، زبانی متناسب با خطوط کلی موقعیت خاص زندگی او می‌یابد.

مشکل هم اینجاست: که نویسنده با موضوعها و افرادی شگفتی بیافریند که چشم ما عادت کرده آنها را کوچك ببیند، زیرا که چشمهای ما به منظر عادی زندگی روزمره خو کرده است.... نیك می‌دانم که بسیار راحت‌تر است که به تماشاگر عروسکی خیمه شب بازی ارائه دهیم و نامش را «شارلمان» بگذاریم و با چنان روده درازی‌های کسالت باری بادش کنیم که تماشاگر باور کند دارد مجسمهٔ غول پیکری را تماشا می‌کند. آری، این خیلی راحت‌تر از آن است که کاسب کاری، آدم مسخره‌ای، آدم بی‌جبروتی از روزگار خودمان انتخاب کنیم و یا چنین فردی شعر ناب بیافرینیم.(۱۰)

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 یك 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 به وجود می‌آورد. در نمایشنامهٔ «مرغ دریایی» اثر چخوف، خانم آرکادینا، هنرپیشه‌ای چهل ساله که از دست پسر بیست ساله‌اش که او هم از قضا هنرپیشه و کارگردان تئاتر است عاصی می‌شود و چنین می‌گوید:

He's Wilful Conceited boy.

«این پسر هرسباز و باد کرده از عشقه. (ترجمه بهروز غریب پور، چاپ فاریاب. ص. ۲۹)

ترکیب «باد کرده از عشقه» حتی در خبر هم خدشه به وجود می‌آورد: حتماً خانم آرکادینا فکرش مختل است که چنین صحبت می‌کند! اما اگر بگوید: اون پسر مغرور و خونسردیه. آنوقت جمله فقط خبری را در مورد کنستانتین اعلام می‌کند اما به آرکادینا خدشه‌ای وارد نمی‌شود. وابسته بودن به ساختار نحوی زبان مبدأ نمایشنامه را بینهایت خدشه دار می‌کند. در همین نمایشنامه، ماشا، دخترکی بیست و دو ساله و سرخورده از عشق با تریگورین، نویسنده‌ای چهل ساله، صحبت می‌کند و سپس به بطری مشروب اشاره می‌کند و می‌گوید: تکرار نکنیم؟ (ص ۵۹)

از متن چنین برمی‌آید که ماشا می‌خواهد ببیند تریگورین باز هم مشروب میل دارد. پس اگر ماشا بخواهد فارسی صحبت کند، مترجم باید برای این قسمت فکری بکند تا به جای «تکرار نکنیم؟» معادلی پویا و طبیعی ارائه دهد. آخر ترکیب فوق در زبان فارسی باعث می‌شود که حزن ماشا ناگهان فروریزد. بهتر است ماشا بگوید «بازم بریزم؟» یا «بازم بخوریم؟» و باز در جای دیگر این متن تریگورین نویسنده در حالی که شکوه می‌کند، چنین می‌گوید: جملات و عبارات حرفهای خودمون رو جمع می‌کنم. دلم می‌خواد اونارو توی چمدان ادبیم بگذارم (همانجا، ص، ۵۱.)

در زبان فارسی تعبیر گنجینهٔ لغات و اصطلاحات داریم، اما چمدان خیلی بعید است. آخر اگر تریگورین نویسنده است باید به واژگان مرسوم در میان چنین قشری احاطهٔ نسبی داشته باشد.

مترجم نباید باور داشته باشد که ارتباط تنها شامل انتقال جنبهٔ خبری زبان است. طبق نظر یوجین نایدا، دو جنبهٔ دیگر زبان یعنی جنبهٔ حسی ـ عاطفی (Expressive) و جنبهٔ امری ـ ترغیبی (Imperative) همیشه با وجه خبری زبان عجین است. مترجم چرخ گوشت نیست که دیگر وجوه زبان را به اصطلاح له و لورده کند تا صرفاً خبری را منتقل کند. او باید تا آنجا که می‌تواند و به متن مربوط می‌شود حس بیافریند تا خواننده بتواند جریان را احساس کند و میل به عمل در او تقویت شود.(۱۱)

به وجود آوردن این سه جنبهٔ زبان با نحوهٔ آرایش و ادای کلمات در جمله ارتباط نزدیکی دارد. در نمایشنامهٔ «آن شب که تو رو زندانی بود»(۱۲) تورو، فیلسوف مشهور آمریکا در قرن نوزدهم، که به دولت زورگوی آمریکا باج نمی‌دهد، بازداشت می‌شود و شبی را با یك نفر عامی بیسواد به اسم «بایلی» که سه ماهی می‌شود در بازداشت دولت است، سرمی‌کند. نویسندگان این متن ـ «لی» و «لارنس» ـ 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.

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 دردوکلایا قضات می‌خورد تا «بایلی»! این آدم شاخ شکستهٔ درمانده که سه ماه است بازداشت است بهتر است بگوید:

موندم که واسهم دادگاه بیگیرن.

یا

منتظرم برام دادگاه بیگیرن.

(انتشارات نمایش ـ سال ۶۹ ـ ص ۱۸)

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

سؤال اینجاست که در حالی که بسیاری از «تصدیق ششی»های این دیار به «انشعاب آب» می‌گویند: «انشای آب» و یا به جای «روز بعد ساعت سه بعد از ظهر...» می‌گویند: «فردا صبح ساعت سه بعد از ظهر...» چرا «بایلی» باید همانند ادبا حرف بزند؟ لابد در این سه ماهی که در بازداشت بوده، «عمو سام» برایش کلاس اکابر گذاشته است!

اگر مترجم شعر را، به هر صورتش، به نثر ترجمه کند باز هم نقصی در جنبه‌های حسی ـ عاطفی و ترغیبی زبان پیش می‌آید. در «میمون پشمالو» اثر اونیل، مستی چنین می‌خواند

دور، دور در کانادا، Far away in Canada,

دور، آنسوی این دریا، Far across the sea,

زنی زیبا چشم به راه من نشسته، There's a lass who fondly waits,

وخانه را به امیدآمدن من خوب آراسته. Making a home for me.

(ترجمهٔ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، ص ۱۵۲)

این ترجمه‌ای است که پیام را می‌رساند، اما وجوه حسی ـ عاطفی و ترغیبی آن ضعیف است. این شعر را مستی در استراحتگاه تونتابان کشتی می‌خواند. به دلایل زیر این قطعه نباید به نثر ترجمه شود:

الف) خواننده مست است و چون «کشتی بی لنگر» کژومژ می‌شود.

ب) حالت سرخوشی او و امیدش به یافتن زوجی «طبیعی» به نحوی نمادین در تقابل با بی‌عاطفگی «ینك» است. بنابر این زبانش باید تغزلی باشد.

ج) زبان در این قسمت، همچون سایر قسمتهای این نمایشنامه، در خدمت عنصر فرازبانی نمایشنامه است. زبانی که او نیز به خوبی از آن بهره می‌گیرد. «ینك» تا آنجا که ادعا می‌کند فولاد است و خاکه ذغال قورت می‌دهد و چاق هم می‌شود به همان نسبت نیز زبانی به اصطلاح چکشی دارد و همین شعر مختصر در ابتدای نمایشنامه آهنگی بین دو گفتار به وجود می‌آورد. و باز همین شعر جزئی ـ که به اصطلاح بغبغوی جوانکی است که هنوز زیاد مسخ نشده است و به جفتی طبیعی می‌اندیشد ـ با حرکت «ینك» در پردهٔ سوم آنجا که کوره‌ها را می‌تاباند در مقابل قرار می‌گیرد. در آن قسمت «ینك» مسخ شده است که با کشتی معاشقه و مغازله می‌کند. می‌توانید به «بغبغوی» قبیح او نیز در پردهٔ سوم مراجعه نمائید تا تفاوت این دو حالت بیشتر آشکار شود. از این رو

* نویسنده نمایشنامه باید بر کلیه حالات اشخاص نمایشنامه احاطه داشته باشد تا با این روانکاوی بتواند تغییرات لازم را در زبان افراد اعمال کند.

بهتر بود این شعر چنین ترجمه می‌شد.

اون دوراتو کانادا
اون دور دورای دریا
خوشگلکی مامانی
عشقمو بهونه کرده
خونه شو لونه کرده
منتظرم می‌مونه، چه خوشگل و جوونه.

پیروی از اصل تأثیر معادل (The principle of Equivalent-effect) که توسط «یوجین نایدا» احیا می‌شود از ارکان کار مترجم است.[۱۳] این اصل می‌گوید اگر جنبه‌ای از گفتار در زبان مبدا تأثیر خاصی برخواننده می‌گذارد، مترجم باید حتی الامکان سعی کند که معادل آن تأثیر را در زبان مقصد به وجود آورد. در همین نمایشنامهٔ «گوریل پشمالو» اونیل از این امر مطلع است که «ینك»، به خاطر خاستگاه زبانش، مدام دچار لغزش در ادای کلمات می‌شود.

مثلا «ینك» می‌گوید:

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

او به جای ادای صحیح کلمهٔ «To Think»، می‌گوید: «Tink». ظاهراً 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 «فرك» می‌کنم؟

اگر کار به همینجا ختم می‌شد، بحثی نبود. اما می‌بینیم که بلافاصله بعد از سخنان «ینك» گروه همرا، کلمه «فکر» را صحیح ادا می‌کند و بعد یکصدا می‌گوید،

چو در فکر رفتی مخور غصه، می نوش کن!

و قضیه به اینجا نیز ختم نمی‌شود. همین «ینك» که دارد «فرك» می‌کند، همینجا و بقیه جاهای این نمایشنامه باید به حالت مجسمهٔ «متفکر» اثر «ردن» بنشیند. در پردهٔ آخر گوریل است که در قفس به حالت مجسمهٔ «متفکر» نشسته است و «ینك» را در چنین حالتی نمی‌بینیم. آیا اونیل می‌خواهد بین تفکر انتزاعی و تفکر در عمل تفاوتی قائل شود؟ آیا اینها لازم و ملزوم یکدیگرند یا دو عنصر متباین هستند؟ آنجا که شعر پایان می‌یابد، فلسفه بافی آغاز می‌شود.

متابعت از چنین اصلی در آثار نویسنده‌ای مثل ایبسن نیز ضروری است. به طور مثال در «مرغابی وحشی»، «جینا» که زنی از قشر عوام است کلمات را بد ادا می‌کند. «مایکل می‌یر» که از مترجمان برجستهٔ آثار ایبسن به زبان انگلیسی است، می‌نویسد: «در متن نمایشنامه به زبان نروژی «جینا» معمولا دچار لغزش در ادای کلمات می‌شود (مثلا به جای Pistol به معنی تپانچه می‌گوید، Pigstol و...)»[۱۴]

اینك با چنین شناختی که ایبسن 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 «هفت تیر» یا «تپانچه» نتوان در تلفظ اشتباهی یافت که مهمل نیز نباشد، مترجم می‌تواند این کمبود را در جای دیگر جبران کند. مثلا اگر جینا در جایی از متن کلمهٔ «دیوار» را ادا می‌کند به جای آن بگوید: «دیغار» یا «دیوال» یا «دیفال».

اما زبان اشخاص بازی خود تابعی است از متغیر شرایط زیستی ـ روانی آن فرد. بدینسان زبان اشخاص بازی عنصری شناور است که در هر مقطعی باید در خدمت حالات زیستی ـ روانی همان مقطع باشد. «اوگدن و ریچاردز» در کتاب «معنای معنی» این معنی را نمی‌پذیرند که «زبان تماما در خدمت انتقال اندیشه است.»[۱۵] اینان می‌گویند: اصولا قسمت اعظم زبان «هیچ متوجه انتقال اندیشه نیست، مگر آنکه واژه «اندیشه» خود در برگیرندهٔ عواطف و حالات نیز باشد...» به نظر آنان هرگونه مطالعهٔ زبان که فقط جنبه «اندیشه» را در نظر بگیرد و از مطالعهٔ جنبه‌هایی که انتقال دهندهٔ حالات، تمنیات، و اهداف باشد 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 عهده این مسئولیت برآید.»[۱۶]

نویسندهٔ نمایشنامه باید بر کلیهٔ حالات اشخاص نمایشنامه احاطه داشته باشد تا با این روانکاوی بتواند تغییرات لازم را در زبان افراد اعمال کند. اگر به «گاو» ساعدی دقیق شویم، می‌بینیم زبان «مشدحسن» تابعی است از زندگی زیستی ـ روانی او. در تحولی که در «مشدحسن» پیش می‌آید زبان او نیز متحول می‌شود ـ او در نهایت همانند گاو «مو» می‌کشد. در «پلکان» رادی زبان بلبل تابعی است از وضعیت اجتماعی، اقتصادی، و اخلاقی او.

او در پلکان زندگی‌اش، یکبار جگرکی است، و باردیگر مقاطعه کار. زبان او نیز به فراخور حال او تغییر می‌یابد. بدیهی است که در متون نمایشی دیگر زبانها نیز چنین موردی صدق می‌کند. مترجم نیز باید از حالات روانی اشخاص نمایشنامه شناختی داشته باشد تا بتواند در زبان اشخاص افت و خیزهای لازم را به وجود آورد.

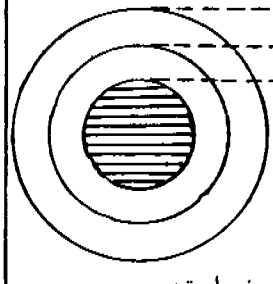
به طور مثال، برای اینکه زبان متناسب با حالات مختلف «هیالمار»، یکی از اشخاص بازی «مرغابی وحشی» را در پردهٔ دوم به وجود آوریم، شناختن حالات او بسیار اساسی است.

قبل از اینکه متن را بخوانیم از توصیف نویسنده متوجه می‌شویم که هیالمار پسر «اکدال پیر» است و حرفه‌اش عکاسی است، با زنی به اسم جینا ازدواج کرده است و دختری به اسم «هدویگ» دارد. اما نمی‌دانیم که او چگونه فردی، چگونه فرزندی چگونه همسری، و چگونه پدری است.

در پردهٔ اول او را در ضیافت شام در منزل «هاکون ورل» سرمایه دار می‌بینیم. روشن می‌شود که پدر او روزگاری مرد بزرگی بوده است که اینك با سرشکستگی زندگی می‌کند. همچنین معلوم می‌شود که او از وضعیت پدرش بسیار شرمنده است و به همین جهت هنگامی که پدرش از میان میهمانان می‌گذرد، هیالمار خودش را به آن راه می‌زند. هیالمار که در زندگی بسیار تحقیر شده است، در این پرده توسط اشرافیان و درباریها بازهم بیشتر تحقیر می‌شود. دوست و همکلاسی او، گرگرز، اعتقادات ساده لوحانهٔ او را در مورد پدر خود متزلزل می‌کند. و نیز در می‌یابیم که هیالمار درگذشته از شدت درماندگی قصد خودکشی داشته است اما شهامت اقدام در او نبوده است و بنابراین اینك با زندگی محقرش خو گرفته است. او در پردهٔ اول منفعل است و جملاتی که بر زبان می‌آورد کوتاه و بریده است، یعنی درست نقطهٔ مقابل بذله گویی ها و لفاظی های درباریان و اشراف.

در پردهٔ دوم که هیالمار به خانهٔ خویش باز می‌گردد زبان او برآیند نیروهای گسترده تری است که اینك در این پرده آشکار می‌شود. همانطور که این فرد چون بلوری چند وجهی طیفی از حالات مختلف خود را بروز می‌دهد زبانش نیز تابعی از این حالات است.

اگر به نمای زیر دقت شود، متوجه می‌شویم که زبان هیالمار در پرده دوم تحت الشعاع چه نیروهایی قرار می‌گیرد. گذشته او به طور کل و حرکت او در پرده اول به زبان او در پرده دوم شکل می‌دهد. زبانی که الزاماً نباید همان زبان پرده اول باشد.



حالات هیالمار در پرده دوم به شرح زیر است:

الف) او شدیداً دچار عذاب وجدان است. نخست بدان دلیل که

* راستی آیا «هرمان ملویل» که حافظ را هم بسیار «شوپنهاور» می‌داند و او را جسارتانه می‌داند، بخاطر لفاظی های اوست یا بدانجهت که زبان در نزد حافظ همچون موم است که با چربدستی تمام برای ارائه مفاهیم و تصاویر گوناگون شکل می‌گیرد؟

پدرش می‌داند فرزندش او را در میهمانی نادیده گرفته است، دوم بدان دلیل که او به تنهایی در آن میهمانی حضور داشته است و زن و فرزندش با همان غذای معمولی سر کرده‌اند.

ب) او که در پرده اول تحقیر شده است، از آنجا که در میان خانواده خویش چون قهرمانی جلوه می‌کند، اینك به جبران آن سرشکستگی در میهمانی، به دروغ متوسل می‌شود و می‌گوید که به درباری‌ها جوابهای دندان شکنی داده است و به اصطلاح آنها را سرجایشان نشانده است. جالب اینکه او در این قسمت چون طاووس پر و بال زیبایش را به رخ هدویگ، جینا، و پدرش می‌کشد و لاجرم به مکانیسم دفاعی همانند سازی (Identification) متوسل می‌شود. بنابراین او که اینك در قالب همان اشراف رفته است، زبانش طنینی دارد که باید به او اجازه دهد تا باد به غبغب بیندازد.

ج) او دچار حالات افسردگی و هیجان زدگی است. هر زمانی که به گذشته و حال می‌اندیشد دچار افسردگی می‌شود و هرگاه که در رویای آینده سیر می‌کند هیجان زده می‌شود. و مطنطن حرف می‌زند. همچنین او دارای مکانیسم‌های دفاعی فراافکنی و دلیل تراشی هم هست. او ادعا می‌کند که به لانه حیوانات به خاطر پدرش و همینطور به خاطر مرغابی وحشی هدویگ که در آنجا نگهداری می‌شود می‌رسد. و...

خالق چنین فردی باید زبانی ارائه دهد که جای روانشناسی را بگیرد. و بدیهی است که زبان چنین فردی نمی‌تواند اطو کرده و شق ورق باشد. زبان چنین فردی به قول ژان لوئی بارو، نویسنده نمایشنامه را وا می‌دارد که «با نفسش بنویسد نه با مغزش». و سارتر نیز می‌گوید: «اشتباه اینجاست ـ و این نکته بسیار مهم است ـ که در دهان شخصیتها کلماتی بگذاریم که غیر از کلمات روزمره مردم باشد.» [۱۸] و چنین وسواسهائی است که ایبسن را وا می‌دارد تا به پروفسور «راسموس ب. اندرسن»، استاد زبانهای اسکاندیناویایی دانشگاه ویسکانسین که از او جهت ترجمه آثارش به زبان انگلیسی کسب اجازه می‌کند بنویسد: «زبان ترجمه آثارم تا آنجا که ممکن است به گفتار معمولی و روزمره نزدیك باشد. باید در آثار نمایشی از ترکیبات پیچیده که نظیرشان تنها در کتب یافت می‌شود، مخصوصا در آثار من که در آنها سعی کرده‌ام خواننده یا تماشاگر... احساس کند شاهد گوشه‌ای از زندگی واقعی است، اجتناب شود.» [۱۹]

اما این زبان محاوره دارای چه خصوصیاتی است؟ «جورج یول» پس از بررسی آراء صاحب‌نظران، زبان محاوره را دارای ویژگیهای زیر می‌داند [۲۰]:

۱) نحوه زبان محاوره نسبت به زبان مکتوب ـ در اینجا مراد از «زبان مکتوب» همان زبان نوشتنی یا زبان ادبی است ـ کمتر منسجم است:

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

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

ج) در محاوره هرگاه نحو به سوی جمله گرایش داشته باشد، معمولا 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 بی آنکه از بند وابسته استفاده کند، قالب جملاتش معلوم است نه مجهول.

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

۲ـ در زبان نوشتاری از یك 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: اولا کتاب پیش من نیست، ثانیا 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 خسته‌م، 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. ص [۲۱])

رفتیم پارك، یه کم قدم زدیم، بعدش رفتیم بستنی خوردیم، «ولی» اصلا خوش نگذشت.

۳ـ 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 یك به یك 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.

۴ـ در حالی که جملات مکتوب از قاعده دستوری مسندالیه و مسند پیروی می‌کنند، جملات محاوره‌ای ساختمانی دارند که بیشتر برمحور موضوع یا اظهار نظر آغاز می‌شوند:

مکتوب: این کبوترها خیلی خوب می‌پرند.

محاوره: خوب می‌پرن این کبوترا!

مکتوب: اینها مال خودمان است.

محاوره: مال خود مونن اینا.

مکتوب: دفترت پیش خودت است.

محاوره: پیش خودته دفترت.

مکتوب: او آدم هنرپیشه‌ای است.

محاوره: هنرپیشه‌ایه جان تو (در مه بخوان. ص ۸۱)

مکتوب: حالش چطور است؟

محاوره: چطوره حالش؟

۵ـ 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 که است که در زبان نوشتنی یا ادبی نویسنده سعی می‌کند با استفاده از ضمیر غیر شخصی 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 نوشتم. 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 صرفا با اشاره به چیز موردنظر، مرجع را حذف کرد.

* مگر همین زبان محاوره از فرهنگ مردم نشسات نمی‌گیرد؟ مگر بسیاری از ضرب‌المثلها و اصطلاحات رایج از زبان همین بزرگان نیست؟ مگر «آب زیرکاه» را مردم بر زبان تحمیل کرده‌اند یا آنرا از ناصرخسرو و امثالهم آموخته‌اند؟

وضعیت

باران تندی می بارد
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
یکیْ چشمهایش را لوچ می‌کند

زبان محاوره

معرکه س، نه.
خوب نفسی داره ها!

رشه لاکردار!

ر نمایشنامه ها معمولا ستون اول به صورت حرکت و ستون دوم به صورت دستور صحنه و ستون سوم به صورت گفتار ظاهر می‌شود.
۱. در محاورات، محاوره کننده می‌تواند سخنش را تهذیب یا بایگزین 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 سم در زبان نوشتنی به کار می‌رود شباهتهایی دارد. به طور مثال مورد ول نمونه بالا با جمله زیر که در آن از عطف بیان استفاده شده است شباهت دارد.

سقراط، دانای یونان، در دادگاه خطاب به آتنیان می گوید.....
۲. محاوره کننده غالبا از واژگان قالبی استفاده می‌کند.

اون چیزو بده ببینم.
راش خیلی خیلی دوره.
نون و گوشت و این جور چیزارو همیشه من می‌خرم.

۳. در زبان محاوره ممکن است ساختار نحوی یکسانی چند بار تکرار شود.

بیرون که میرم، به آسمون نگاه می‌کنم... به آدما نگاه ی کنم...
به پرنده‌ها نگاه می‌کنم... تا باورم بشه که زندگی هست... شق
هست.... تلاش هست....

۴. در زبان محاوره، از آنجا که گوینده فی‌البداهه حرف می‌زند در بان سخنش مکثهایی دارد که آنها را با اصوات یا الفاظی که گاه ی‌معنی نیز هستند پر می‌کند:

هوم... تو اگه کاری نداری منم بی‌کارم....
من....اا... راستش از دیروز تصمیم گرفتم که...
خب... یعنی،.. می‌دونی چیه .... همچین دلم رضا نمی‌ده ....

ری کریستال معتقد است که اصولاً تجزیه و تحلیل زبان فی‌البدیهه حسب مقولات جمله و سازه مشکلات و موانع زیادی بر سرراه حقق ایجاد می‌کند.[۲۱] و در دنبال این سخن می‌توان گفت در ایشنامه سخن فی‌البدیهه آن است که شخص بازی معینی موقعیت معینی بر زبان می‌آورد. یعنی وقتی در نمایشنامهٔ «پلکان، ندوز حرف می‌زند دیگر رادی نیست که حرف می‌زند، آدم دلال املة جورکن حرافی است که خوب قالب می‌کند.

پخدوز: «من می‌گم خیرش به درو آشنا برسه، بهتره که. والا که ی؟ مگه چیزی می‌ماسه؟ گفتیم رفیقی، راحتی، با صفایی.

انصاف نیس لقمه بشی بری تو حلق موسیو....»

نمایشنامه نویس 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 پی آمدش را نیز ببینند، نه آنکه خودش بی آنکه آنها را داخل آدم حساب کند با حرفهای مشعشع حوصلهٔ همه را سر ببرد زیرا کلام نمایشنامه به مثابه گلوله‌ای است که حتماً باید شلیك شود و حتماً هم باید به هدف بخورد. اگر چنین شد حاصلش رنگین کمان زیبایی از حالات و احساسات فرد است و اگر چنین نشد مسلم است که گلوله مشقی بوده است که طنطنهٔ آوایش که تمام شد کوچکترین اثری جز انزجار برجای نمی‌گذارد، زیرا از دل برنیامده است که به دل نشنید. وظیفهٔ مترجم نیز آن است که تا بدانجا که امکان دارد احیاگر این رنگین کمان زبان در ترجمه‌اش باشد.

گاهی نیز چنین استدلال می‌شود که زبانی که حافظ و سعدی و مولوی دارد نمی‌تواند به چنین زبانی گردن نهد. این چیزی نیست جز نقض غرض. این بزرگان هرگز ادعا نکرده‌اند که بانی نوع ادبی نمایشنامه هستند. دیگران هم چاسر، شکسپیر، هالوژن و گوته داشته‌اند ولی در عین این که این بزرگان برای آنها صرفاً ارزش تاریخی ندارد، از هیچیك از این نویسندگان چماقی نیز درست نمی‌کنند تا انواع ادبی دیگر را که به ضرورت به وجود می‌آیند با آن تارومار کنند. راستی آیا هرمان ملویل که حافظ را هم پایهٔ هوراس می‌داند و او را جاودانه می‌داند، بخاطر لفاظی‌های اوست یا بدانجهت که زبان در نزد حافظ همچون موم است که با چربدستی تماه برای ارائه مفاهیم و تعابیر گوناگون شکل می‌گیرد؟ به غزل زیر توجه کنید:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاك و غزلخوان و صراحی در دست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان
نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست
سرفراگوش من آورد و به آواز حزین
گفت کای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست
عاشقی را که....

اگر این غزل را تا آخر بخوانیم باورمان می‌شود که گرچه حافظ نمایشنامه نمی‌نویسد، اما به زبان دراماتیك تسلط کامل دارد. به «واو» هایی که او در بیت اول و مصرع اول بیت دوم به کار می‌برد توجه شود. آیا می‌توان تمام ابیات این غزل را با یك گام خواند؟ اگر چنین باشد، حالت شیفتگی و شگفت‌زدگی راوی در بیت اول و مصرع اول بیت دوم محو خواهد شد و همراه با آن نیز حس از میان خواهد رفت.

دیگر آنکه مگر همین زبان محاوره از فرهنگ مردم نشأت نمی‌گیرد؟ مگر بسیاری از ضرب‌المثلها و اصطلاحات رایج از زبان همین بزرگان نیست؟ مگر «آب زیرکاه» را مردم بر زبان تحمیل کرده‌اند یا آنرا از ناصرخسرو و امثالهم آموخته‌اند؟ مگر «آبشان از یك جو نمی‌رود» از آن خیام نیست که می‌گوید:

تو مردهٔ کوثری و من زندهٔ می
مشکل که یك جو رود آب من و تو

و باز وقتی در جواب کسی که می‌پرسد «فلان کس رفت؟» می‌گوئیم «پُری نمیشه.» مگر این کلمهٔ «پر» در میان همین بزرگان ما رایج نبوده است؟

همین تعبیر «... خر» به معنای احمق و ابله را از اشعار مولوی و ناصرخسرو گرفته‌ایم. 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 یك شبانی را به راه
کو همی گفت ای گزیننده اله
تو کجایی تا شوم من چاکرت
چارقت دوزم کنم شانه سرت

* مترجم چرخ گوشت نیست که دیگر وجوه زبان را به اصطلاح له و لورده کند تا صرفاً خبری را منتقل کند. او باید تا آنجا که می‌تواند و به متن مربوط می‌شود حس بیافریند تا خواننده بتواند جریان را احساس کند و میل به عمل در او تقویت شود.

جامه‌ات شویم شپشهات کشم
شیر پیشت آورم ای محتشم
دستکت بوسم بمالم پایکت
وقت خواب آید برویم جایکت
ای فدای تو همه بزهای من
ای به یادت هی‌هی و هیهای من

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

این چه زاژست و چه کفرست و فشار
پنبهٔ اندر دهان خود فشار
گند کفر تو جهان را گنده کرد
کفر تو دیبای دین را رنده کرد
چارق و پانابه لایق مرتراست
آفتابی را چنینها کی رواست
گر نیندی زین سخن تو حلق را
آتشی آید بسوزد خلق را

آنگاه حق تعالی 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.

می بینید که شبان مولانا می گوید، دستکت و پایکت و... او خیلی طبیعی حرف می‌زند. حالا پس از گذشت چند قرن چنین بینش سگرفی از سوی مولانا، کشاورز مفلوك عامی بی در کجایی بنام «بایلی» در «آنتب که تو رو زندانی بود» می گوید: «منتظرم که برایم وقت دادگاه تعیین کنند»! وقتی زبان به صورت مکتوب در آید دیگر کار تمام است!؟ و همین زبان مکتوب کلاه شرعی و جواز عبور مناسبی است برای ترجمه هایی که مشکل بتوان فارسی نامیدشان، هر چند که زبان آنها کتابی است. چرا ویلیام فاکنر وقتی می خواهد به زبان فارسی با ما صحبت کند، چنین سخن می گوید؟:

«ترا غودی ما امروز وحشتی عموم و کل و جسمانی است و چنان مدتی دراز نگاهداشته شده است که حتی امکان تحمل آن برای ما موجود شده است. دیگر مسائلی برای روح در کار نیست. تنها این مسئله مطرح است: چه وقت منفجر خواهم شد.» (تسخیر ناپذیر، اثر ویلیام فاکنر، ترجمهٔ پرویز داریوش. چاپ امیرکبیر. ص ۹.)

آخر مگر فاکنر دارد از ترازدی یونان باستان صحبت می کند که نشود به جای آن گفت: «بلا، فاجعه، مصیبت ، و...؟» و معلوم نیست چرا مترجم به ساختار نحوی زبان انگلیسی وفادار مانده و فارسی را فراموش کرده است؟! ترکیب «نگاهداشته شده است» و «موجود شده است» شدیداً توی ذوق می‌زند. و معلوم نیست چرا به واژهٔ blow up چنین نگریسته است؟ خوب، «کی منفجر می‌شوم». یعنی چه؟ بهتر بود چنین ترجمه می شد:

مصیبت ما امروز ترس جسمانی همگانی و فراگیری است که تاکنون آنقدر انرا بر گردهٔ خویش کشیده‌ایم که حتی می‌توانیم تحملش کنیم. دیگر مسائل روح آدمی مطرح نیست. تنها این سؤال مطرح است: کی آوار بر سرم فرود خواهد آمد؟

اینهم متن انگلیسی آن:

Our tragedy to day is a General and universal physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only the question: When will I be blown up?

پاری، غرض از این حاشیه روی اینست که عرض شود هر گردی حتما گردو نیست. همانطور که اگر کلام فاکنر وزین است باید حق مطلب را ادا کرد، اگر اشخاص باری نمایشنامه هم محاوره‌ای یا عامیانه و... صحبت می کنند، مترجم نیز باید حداکثر تلاشش را به کار گیرد تا زبان مناسب آنان را احیاء کند، زیرا نمایشنامه برای اجرا نوشته می‌شود نه صرفاً برای خواندن. اما اگر اشخاص نمایشنامه باید حتما کتابی و اتو کشیده صحبت کنند، بهتر است ابتدا بخشنامه‌ای صادر کنند که رانندگان و دلالان و ناتوایان و دانشجویان و... یا نباید حرف بزنند یا اگر هم چنین کردند حتماً باید کتابی صحبت کنند والافلا! ■

*** نمایشنامه نویس 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 بی آمدش را نیز ببیند، نه آنکه خودش بی آنکه آنها را داخل آدم حساب کند با حرفهای مشعشع حوصله همه را سر ببرد.**

یادداشتها

1. Susan Bassnett-Mcguire, TRANSLATION STUDIES (London: Methuen & Co. Ltd., 1980), pp. 124-25.

۲. اکبررادی، «تأثر هویت، تأثر آدم‌های زنده روزگار» ـ ادبستان شماره ۱ دیماه ۶۸، ص ۱۹.

3. TRANSLATION STUDIES, p. 132.

4. J.L.Styan, DRAMA, STAGE, AND AUDIENCE, (London: Cambridge Univ . Press, 1975), p.4.

5. Jonathan Culler, STRUCTURALIST POETICS, (New York: Cornell Univ. Press, 1978), P. 9. 9.

۶. مانفرد بی‌یرویش، زبانشناسی جدید، ترجمهٔ محمدرضا باطنی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۳ ص ۲۶ـ۲۷.

۷) همان کتاب، ص. ۲۷.

8. Luigi Pirandello, «Spoken Action», Trans. Fabrizio Melano, in THE THEORY OF THE MODERN STAGE ed. Eric Bentley (new York: Penguin Books, 1976), p. 154.

9. Ibid pp. 197-213

10. Ibid., p. 364.

11. Eugen A. Nida and Charles R. Taber, THEORY & PRACTICE OF TRANSLATION, (Netherlands: J.Brill, Leiden, 1974), pp. 24-5

۱۲. این نمایشنامه توسط یدالله آقا عباسی و نگارنده به زبانی درامانیك 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 تأثر دانشجویان کشور که در زمستان ۶۷ در کرمان برگزار شد، برصحنه آمد و مورد استقبال تمامی گروههای تأثر شرکت کننده در آن دوره قرار گرفت.

13. Peter Newmark, APPROACHES TO TRANSLATION, (New York: Pergamon Press, 1982), p 132.

14. Henrik Ibsen, THE WILD DUCK, Trans. M. Meyer (london: Methuen & Co LTD), 1977), p. 127.

15. 16. C.K.Ogden & I.a.Richards, THE MEANING OF MEANING, (London: routledge & Kegan Paul LTD, 1972), pp.10-11.

۱۷. ژان پل سارتر، درباره نمایش، ترجمه ابوالحسن نجفی انتشارات زمان، ۱۳۴۰، ص. ۵۰.

۱۸. همان کتاب، ص ۳۲.

19. M.Meyer, IBSEN, (London: Penguin Books, 1971), p.525.

20. G.Yule, DISCOURSE ANALYSIS, (New York: Cambridge Univ. Press, 1986), pp. 14-18.

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

21. Ibid. p. 15.