پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درباره زبان تئاتر

پروانه مژده

تئاتر رسمی آئینی است و همانند هر رسم آئینی دیگر باید دارای هدفی باشد. و روش خاصی برای رسیدن به این هدف نیز داشته‌باشد. اگر اصالت این روش حفظ نشود، انگیزه اصلی این مراسم که شاید بتوان به‌طور خلاصه آنرا دست یافتن به یك مرحله خاص آگاهی نامید، ویژگی خود را از دست خواهد داد.

این روش چیست و چگونه می‌توان اصالت آن را حفظ کرد؟

در تئاتر یکی از تدابیری که طرح کلی نمایش (Plot) را به جلو می‌برد، بازیگری است که به عنوان تدبیری دراماتیك درام را از انواع دیگر ادبی (Literary Genres) جدا می‌سازد و به آن بعد دیگری می‌بخشد. نمایشنامه نوشته می‌شود که بیان شود، ولی باید توجه داشت که بازیگر حتی اگر کلامی نگوید از طریق حرف نهفته در دل هر حرکت می‌تواند با تماشاگر تماس برقرار کند. اینجاست که به نقش حساس «زبان» در تئاتر پی می‌بریم.

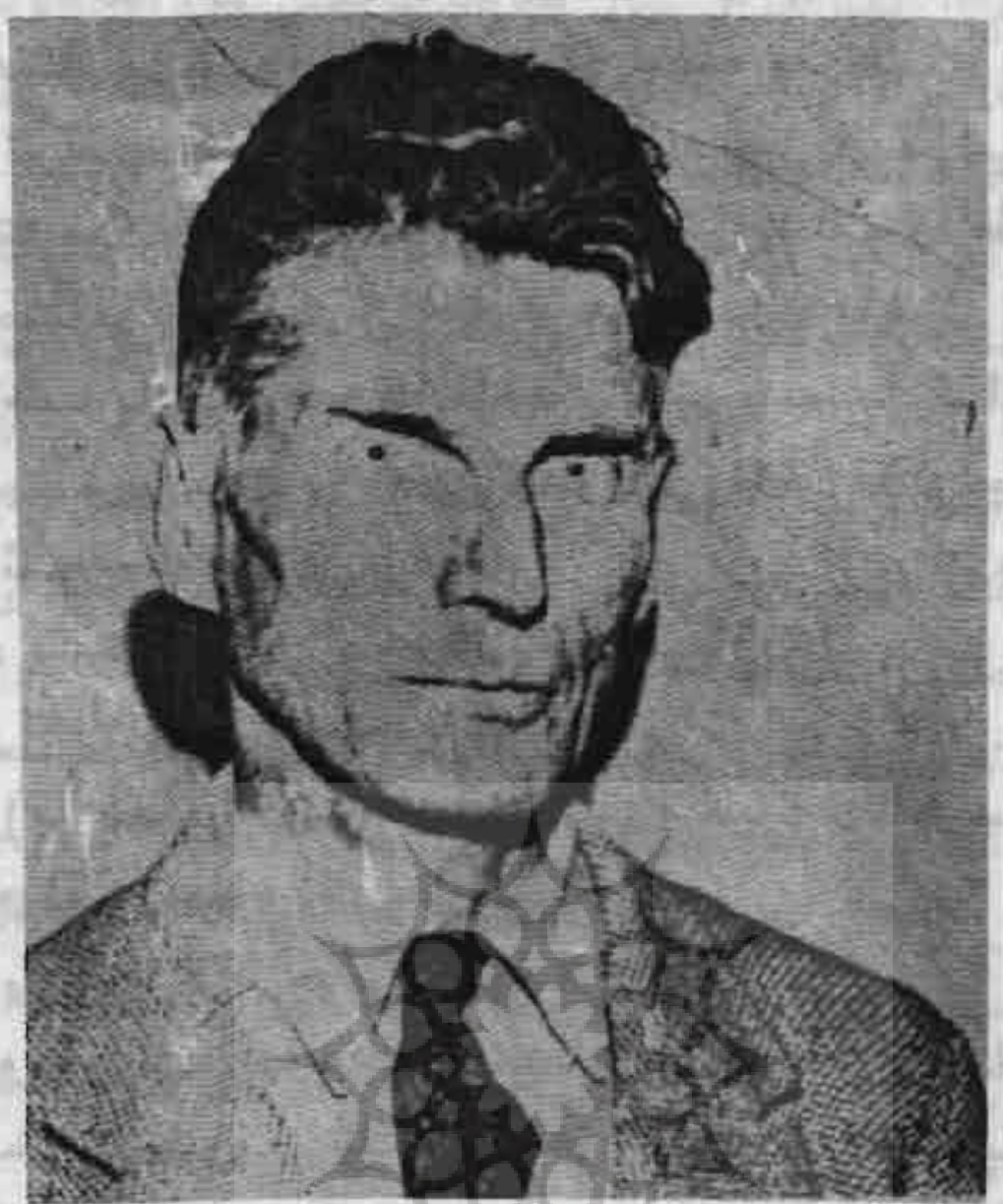
در تاریخ نمایش، قرن بیستم نمونه‌های مختلفی از کاربرد زبان به‌عنوان تکنیکی دراماتیك را ارائه داده است. لازم به توضیح است که تئاتر در اوائل قرن نوزدهم در فرانسه که خانه اصلی درامای اروپا بود، چیزی جز سرگرمی، آنهم به صورت رومانس و یا ملودراما (Melodrama) نبود. اسکرایب (Scribe) محبوب‌ترین دراماتیست این دوره به علت هراس مردم از روبرو شدن با واقعیت و با توجه به جنبه تجاری مسأله از صحنه تئاتر برای بیان‌مسائل‌حقیقی روز استفاده

نمی‌کرد. در این نمایشنامه‌ها نه کلام از اهمیتی خاص برخوردار بود و نه شخصیت بازی و نه در حقیقت ایده و فکری در بافت کلی نمایش وجود داشت. انگیزه‌ها نیز هـرگز محرك درونی نداشته و در نتیجه رابطه‌ای بین شخص بازی و عملکرد او به وجود نمی‌آمد. خوشبختانه موفقیت این نوع نمایشنامه‌ها دیری نمی‌پاید و جنبش‌های ادبی، هنری و اجتماعی در اواخر قرن نوزدهم سبب تأسیس گـروه‌های نمایشی مختلفی می‌گردد. در سال ۱۸۸۷ دراماتیست‌هایی مثل ایبسن (Ibsen) استریندبـرگ (Strindberg) ، بـرنارد شاو (Shaw) و چخـوف (Chekhov) تئاتر را نه تنها از خفقان ملـودراما (Melodrama) نجات دادند، بلکه با به هم ریختن ساختار سنتی، جنبه تجاری آن را نیز از بین برده و مؤسس تئاتر آزاد اروپا گردیدند. به دنبال چنین جنبشی است که تئاتر مسکو زیر نظـر استانیسلاوسکی (Stanislavski) در سال ۱۸۹۸ و تئاتر مشهور ابی (Abby) در دوبلین تأسیس می‌گردد.

بدین ترتیب تحولات اجتماعی از اواخر قرن نوزدهم در ادبیات و هنر انعکاس خاصی می‌یابد که سبب تغییر معیار ارزش‌هـا می‌گردد. تزلزل ایمان مذهبی و افکار فلاسفه‌ای مـانند نیچه (Nietzsche) در دهه ۱۸۹۰، جنگ جهانی اول، حکومت یکه‌تاز و دیکتاتوری استالین، سبعیت هیتلر و جنگ دوم جهانی، زندگی پوشالی جوامع ثروتمند اروپای غربی و آمریکا در برابر عصیان مردم عادی، تمامی ارزش‌ها را بهم می‌ریزد.

با تغییر معیار ارزش‌ها سنت‌ها از بین می‌رود. به‌تدریج واکنش‌های عاطفی فرد که توسط فروید (Freud) مطرح گردیده بود، رنگ عصیان به‌خود می‌گیرد و بانگ اعتراض جیمی پورترها (Jimmy porter) این جوانان خشمگین فریب خورده و مستأصل بعد از جنگ جهانی دوم به گوش می‌رسد که هنوز از آرمان‌های خوب صحبت می‌کنند:

«من گمون نیکنم که مردم نسل ما دیگه قادر نباشن بخاطر آرمانهای خوبی بمیرن. همه‌ی این کارارو در دهه چهارم و پنجم این‌قرن، وقتی که ما هنوز بچه بودیم، مردم قبل از ما انجام داده‌ن... اگه بالاخره این



ساموئل بکت

جنگ سوم درگیر بشه و ما همه کشته بشیم در راه ساختن اون بهشت موعود از مد افتاده نیس، بلکه برای پوچستان دیگه‌س و به همون هیچ و پوچی و بی‌افتخاری زیر اتوبوس رفتن. نه جانم کاری باقی نمونده، جز اینکه بگذاریم زنها جو تمون‌رو بگیرن.»[۱]

در انتهای نمایشنامه در حالیکه صدای «امان» جیمی از ناقوس‌ها شنیده می‌شود، به سخنان خود ادامه می‌دهد:

«بیعدالتی این قضیه تقریبا کامله. اشخاصی که نباید، گرسنه میمونن، اشخاصی که نباید، مورد محبت قرار می‌گیرن و اشخاصی که نباید، میمیرن.»

در حقیقت پس از درک کامل «بیعدالتی قضیه» است که سرانجام جیمی و آلیسون به بازی خرس و سنجاب می‌پردازند.

جیمی: ما دوتا تو غار خرسمون و تـو لونهٔ سنجابمون پیش هم میمرنیـم. عسل می‌خـوریم و... یـه عالمه مغزهـای خشك. و آواز میخونیم... تو بهم کمك میکنی چنگهامو تمیز و مرتب نگه دارم... منهم مواظبت میکنم تا اون دم کشیده و پر پشتت را طوری نگه‌داری که درس و حسابی برق بزنی اما تو هم چندون باهوش نیستی. بنابر این باید مواظب باشیم. همه جا تله‌های آهنی‌بدجنس گذاشتن که منتظر حیوونای نسبتاً دیوونه و یه کمی شیطون و منتظر اون حیوون‌کوچولوی کم دل و جرئت، مگه نه؟

(الیسون سرش را به تصدیق پائین می‌آورد)

(غمخوارانه) بیچاره سنجابا!

آلیسون (با همان لحن مؤکد خنده‌دار) حیوونی خرسا!

... حیوونکی، حیوونکی خرسا!

(و بازویش را گرد جیمی حلقه می‌کند.)[۳]

در پی روبرو شدن با همین بیعدالتی‌ها است که انسان ناگهان‌خود را در وطن خود به‌صورت یك تبعیدی می‌بیند، یك تبعیدی بی‌هویت. تولد، جفت‌گیری و... مرگ همچنان بـه دور و تسلسل خـرد ادامه می‌دهند. در این‌جا است کـه «حقیقت زیبای» کیتس (Keats) باعث تأثر می‌گردد و افسانهٔ‌سیسیفوس (Myth of Sisyphus) کامو (Camus) شنیده می‌شود. در چنین مکانی است که گوگوها (Gogo) و دی‌دی‌ها (Didi) اعلام حـرکت می‌کنند و همانطور بی‌حرکت بر جای خـود میخکوب هستند... و در بـازی آخـر (End game) نل (Nell) و نگ (Nagg) بدون دست و پا همچنان در سطل زباله به‌سر می‌برند.

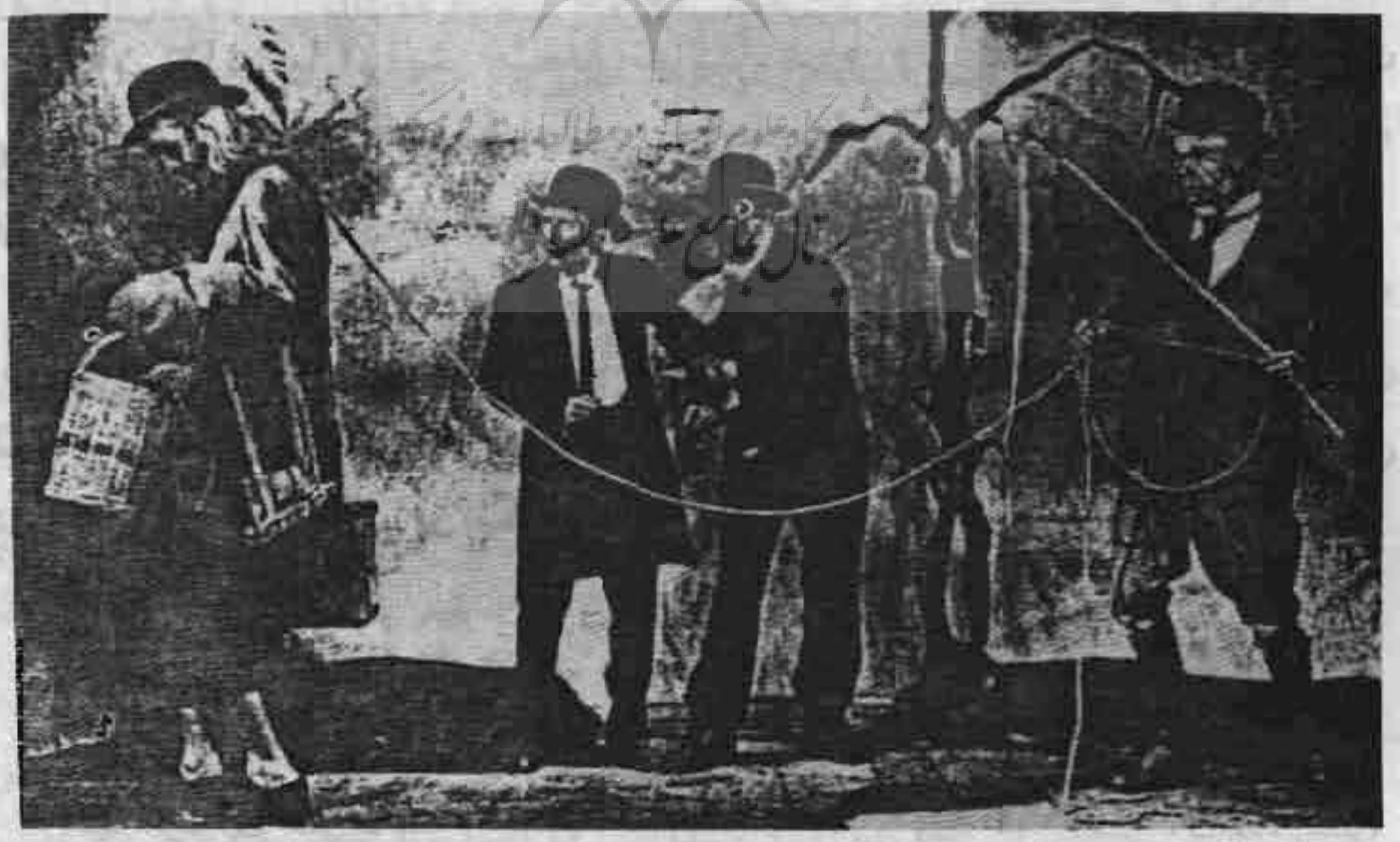
فرار از جهان ماشینیزم به سوی دنیای تخیل در حقیقت یك‌مکانیزم دفاعی است. برای صلح جداگانه. بـرای هر انسان حساس و دارای اندیشه دنیا از سال ۱۹۵۰ به بعد چه مفهومی می‌تواند داشته باشد؟ بشر در یك چنین فضای ترسناك و غیر منطقی برای گفتگو نیاز به‌یك زبان خاص دارد که گویای آن واقعیت خاص باشد. بدین سان است‌که ترس از روبرو شدن با واقعیت زندگی، دلهره‌ها و ناامیدی‌ها، آشتی‌ـ

ناپذیری و توهم از یك سو و نیاز شدید عاطفی فرد از سوی دیگر، بر کلمات، وزن و ریتم احساس تازه‌ای می‌بخشد و کشمکش بین اندیشه و احساس سکوت و مکث در فضا پخش می‌کند.

مردم حرف می‌زنند ولی نه با یکدیگر، مردم نگاه می‌کنند ولی نه به یکدیگر. کلمات با رنگ خاصی فضاهای خالی را پر می‌کنند و سکوت‌ها حاوی پیام می‌گردند.

دنیائی که منطق ندارد فقط و فقط یك زبان خاص، با یك ریتم خاص، یك آهنگ خاص و در یك میزان خاص می‌تواند بی‌منطقی‌اش را به طور منطقی بیان کند. بدین ترتیب است که درامای کافکا (Kafka) بکت (Beckett)، یونسکو (Ionesco) ژنه (Genet)، آدامرف (Adamov)، آلبی (Albee) و پینتر (Pinter) بوجود می‌آید.

تئاتر پوچی که در حقیقت نمایشگر عصیان فرد بعد از دو جنگ جهانی است، صحنهٔ نمایشش همان «سرزمین بی‌حاصل» (The Waste Land) تی.اس. الیوت (T.S. Eliot) است که در آن تقریباً هیچ اتفاقی



صحنه‌ای از «در انتظار گودو» اثر بکت

نمی‌افتد و بیشتر بار دراماتیك نمایشنامه بـر تدابیر دراماتیك در کاربرد زبان است. این نمایشنامه‌ها با وجودی که تمامی معیارهائی را که توسط آن دراما در طی قرون قضاوت می‌شد زیر پا می‌گذارند، از جذبهٔ خاصی برخوردارند و آن فقط به دلیل آگاهی در انتخاب یك زبان مناسب در یك فرم و قالب مناسب است. در خلال پیچ‌پیچ‌های بی‌معنی و به ظاهر بی‌محتوا، سئوال و جوابهای بی‌سروته، بحث و جدل‌های بیهوده و کودکانه و کمیك، تراژدی انسانها بازگو می‌شود. جادوی کلام در همین مکالمات عادی روزمره، در لفافـه‌ای از کمدی و طنز به تدریج ماسك را از چهره انسانها برمی‌دارد بدین سان است که ذهن تماشاگر آمادهٔ پذیرش محتوا می‌گردد و ذهن بازیگر نیـز آمادهٔ درك ماهیت اصلی کلامی کـه بکار می‌برد. برخـلاف تراژدی کلاسیك و درامای شکسپیر بهائی که شخصیت تراژدی مدرن بـرای رسیدن به درجاتی از آگاهی و روشن‌بینی می‌پردازد بیشتر از طریق درهم‌شکستن روحی اوست تا نابودی جسمانیش. مراحل مختلف پالایش روانی در تئاتر معاصر در تاروپود زبان نمایشنامه خلاصه می‌شود.

زبان تئاتر

زبان تئاتر با آرایش صحنهٔ نمایش شروع می‌شود و ضربه‌های یك ریتم درونی از همان لحظهٔ اول در رابطه با فرم، حجم، رنگ، تناسب، نور و ارتباط اشیاء ـ تم (Theme) نمایشنامه را معرفی می‌کند.

کلام در نمایشنامه غیر از انتقال معنی تحت‌اللفظی خود دارای یك بار دراماتیك خاص است. مغناطیسم موجود در کلمه که جوهر اصلی کلمه است با توجه به موارد زیـر می‌تواند عکس‌العمل‌های احساسی متفاوتی در تماشاگر برانگیزد:

۱ـ ریتم
۲ـ جمله‌بندی‌ها (ارتباط واحدهای کلام)
۳ـ آهنگ جمله
۴ـ میزان سرعت
۵ـ آهنگ کلمه

۶ــ مکث‌ها و سکوت‌های حساب شده در فواصل

بدیهی است که کلام با ریتم مناسب از جذابیت بیشتری برخوردار است. طبیعت بشر هر حرکتش دارای ریتمی خاص است. همانطور که اگر دم و بازدم از ریتم خود خارج شود تنفس دچار اشکال گردیده و اگر ضربات ریتمیك قلب دچار دگرگونی گردند، سلامت انسان به خطر می‌افتد، بی‌توجهی به ریتم کلام نیز سلامت آنرا به خطر می‌اندازد. با توجه به امکانات فراوانی که در تکنیك‌های مختلف طرق کاربرد زبان از قبیل صداهای مختلف، حروف، کشش، نواخت، بر تأکیدهای (Stress) مختلف بر روی بخش‌های مختلف کلمه و یا کلمات در جمله، لحن‌های مختلف با پیام‌های مختلف، وجود دارد، انسان‌قدرت بزرگی در اختیار دارد که بجا است طریق استفاده از آن را فرا گیرد.

ویلیام شکسپیر دراماتیست‌شهیر انگلیسی در تمام نمایشنامه‌هایش به وزن یا ریتم توجه خاص نشان داده است. زبان منظوم شکسپیر همچون حماسه‌های میلتن (Milton) اکثراً در مصرع‌های پنج ضربه‌ای ده بخشی - (Ianbic Pentameter) قرار می‌گیرد.

لازم به توضیح است که شعر آزاد (Blank verse) که در این قالب شکل می‌گیرد اولین بار توسط ساری در سال ۱۵۴۰ در ترجمه‌اش از اینید (Aeneid) ویرژیل (Virgil) معرفی گردید و پس از آن این تکنیك مورد استفاده نمایشنامه‌های منظوم و نویسندگانی چون ماکسول اندرسون (Maxwell Anderson) ، تی، اس، الیوت، ورنزورث (Wordsworth) ، کالریج (Coleridge) و چندین نویسنده معتبر دیگر قرار گرفت.

زبان شکسپیر علاوه بر غنای شعریش به سبب اینکه حرکت زبان انگلیسی بیشتر در قالب همان ساختار پنج ضربه‌ایست، بسیار به‌دل می‌نشیند.

تکرار تأکیدها (Stress) بر هجاها در فواصل منظم نه‌تنها خوش‌آیند است، بلکه به عنوان یك تدبیر دراماتیك شنونده را به طور ناخودآگاه در جهت مفهوم کلام هدایت می‌کند.

در زبان انگلیسی ریتم‌های مختلف در اوزان مختلف وجود دارد و انتخاب آن بسته به سلیقه نویسنده و نقطه نظر او و احساسی که می‌خواهد در شنونده ایجاد کند، است.

باتوجه به ریتم، نثر (Prose) نیز نقش دراماتیك خود را به‌خوبی بازی می‌کند. در درامای شکسپیر دلقك و نوکر و چوپان همه به زبان نثر صحبت می‌کنند و زبان شاه و شاهزاده و درباریان همه نظم (Verse) است. ولی شکسپیر نثر را با توجه به ریتم خاص به منظور خاص به کار برده است. شکسپیر به‌خوبی می‌داند که کجا نظم را با نثر تلاقی دهد. زمانی شخصیت تراژدی لب به زبان نثر می‌گشاید که مانند شاه لیر (King Lear) قدرت و اعتبار و شکوه و جلال خود را از دست داده باشد. نثر زبان رنج است، ابهت نظم درخور منطق مصیبت شاه لیر نیست. و چه زیبا شکسپیر این منطق را از طریق موسیقی کلام با تماشاگر در میان می‌گذارد.

تضادهای طنزآلود شخصیتی نه تنها از طریق بازی بین نثر و نظم، بلکه با تغییر ریتم نیز در درامای شکسپیر به چشم می‌خورد. ریتم‌ملایم و آهسته کشمکش‌های درونی هـــاملت، مکبث، و یا اتللو، کـــه حالت سنگینی دارد، در تضادی که با ریتم تند صحنه‌های پر حادثه انتقام، جاه‌طلبی و حسادت دارد، نه تنها تعلیق لازم را بوجود می‌آورد، بلکه شخصیت‌سازی نیز می‌کند.

در بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر این برخورد ریتمیك که دو مسیر مختلف‌را باهم تلاقی‌می‌دهد، حقیقت‌شخصیت‌تراژدی (Tragic hero) و خطای تراژیك (tragic—flaw) او و مسیر دشوار تزکیه نفس را روشن می‌گرداند.

ریتم با ضربه‌های مشخصی که در هر واحد کلام دارد، با توجه به جمله‌بندی‌ها می‌تواند صداهای افراد مختلف را در دیالوگ‌های مختلف در یك هارمونی قرار دهد. از آنجا که در تئاتر هر حرکت نیز حکم کلام را دارد باید به هارمونی بین کلمات و حرکات نیز توجه داشت. ریتم‌های حرکتی، در سینمای چارلی چاپلین بیانگر یك نوع زبان خاص

اوژن یونسکو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و بسیار گویای زمان خود بود.

خلاقیت درونی یك بازیگر به گفتهٔ استانیسلاوسکی[۴] با توجه خاص «درونی» به ریتم جلوه خواهد داشت. در حقیقت آگاهی از یك ریتم درونی است که می‌تواند به حرکات ریتم لازم دراماتیك را ببخشد و ضربه‌های مکث‌ها و سکوت‌ها احساس لازم را در تماشاگر ایجاد کند. مثلا حرکات اتللو نمی‌تواند ضربه‌های ریتمیك متشابه با حرکات‌هاملت و یا مکبث داشته باشد. امواج عشق و حسادت با انتقام و یا جاه‌طلبی هیچ تشابهی ندارند. و تراژدی شکسپیر و کلاسیك هرگز با تراژدی مدرن در یك گام قرار نمی‌گیرند.

در تئاتر پیشگام (Avant—garde) نیز ریتم، بار دراماتیك خاصی دارد. ریتم کند بیانی و یا حرکتی در اکثر نمایشنامه‌های هارولدپینتر، در حقیقت ماسکی است که در پس آن دلهره‌ها و اضطراب‌های غیرقابل توصیفی پنهان گردیده‌است. دیالوگ‌های بین مگ و پتی (Meg & Pety) در نمایشنامه جشن تولد (The Birthday Party) ، بن و گاش (Ben & Gas) در پیشخدمت کر و لال (The Dumbwaiter) ، ادوارد و فلورا (Edward & Flora) در یك‌درد خفیف (A Slight ache) الن و بیتس (Ellen & Bates) در نمایشنامه سکوت (Silence) ، بث و داف (Beth & Duff) درنمایشنامه دورنما (Landscape) گفتگوی بین دیلی، کیت و آنا (Deely, kate) در نمایشنامه دوران گذشته (Old Time) و بالاخره سنفونی ناتمام بین شخصیت مرد و زن در نمایشنامه شب (Night) ، نمونه‌هائی از این تکنیك هستند.

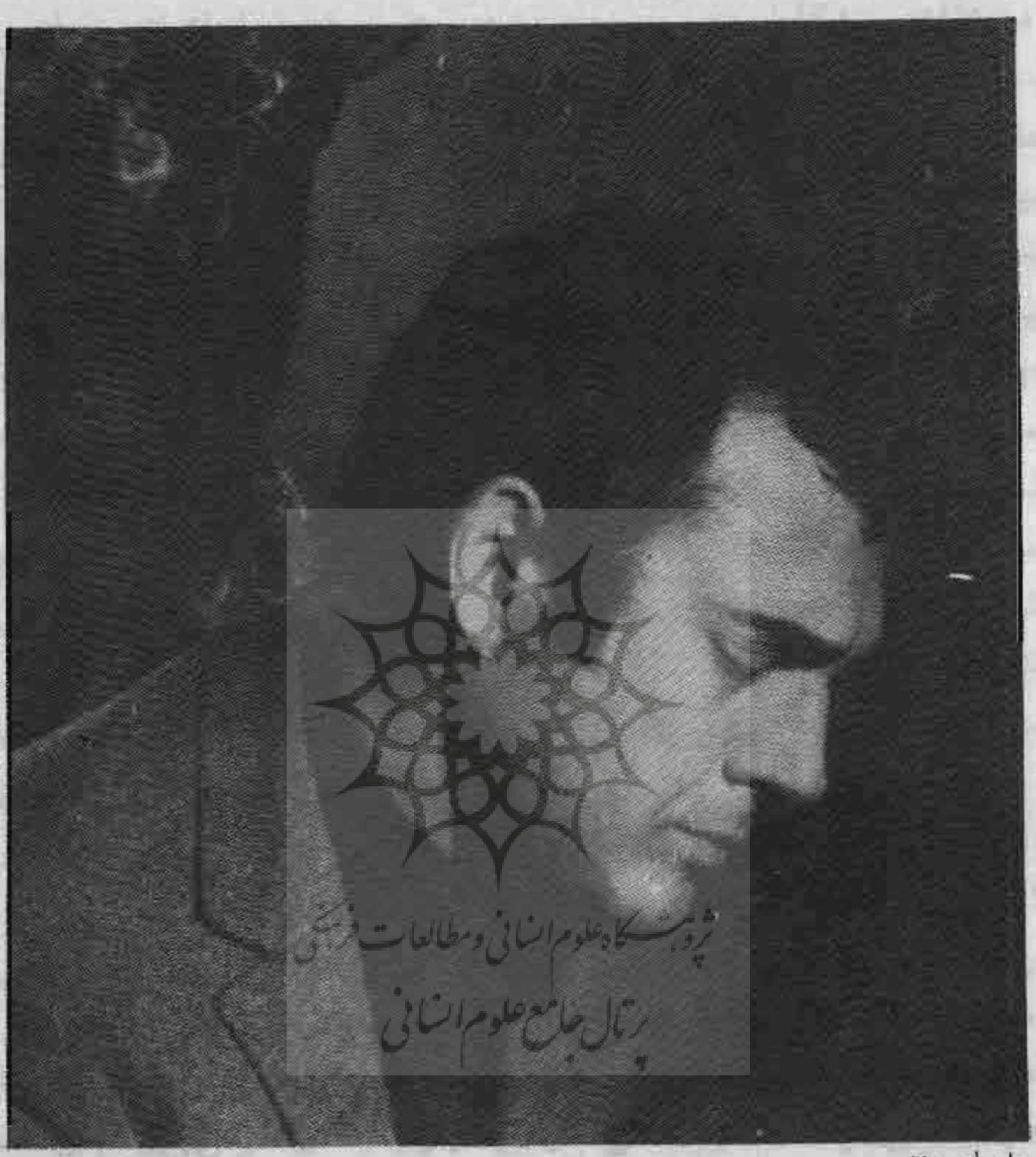
در تئاتر تنسی‌ویلیامز نمونه‌هائی از رقص امواج به چشم می‌خورد. ریتم‌های تند و حساب شدهٔ آماندا (Amanda) در باغ‌وحش شیشه‌ای، و یا بلانش (Blanche) در اتوبوسی به نام هوس، بیانگر کشمکش‌های احساسی اکثر زنهای نمایشنامه‌های تنسی‌ویلیامز است.

برخورد بین واقعیت و نمود (Appearence and Reality) که یکی از تم‌های مورد علاقه تنسی ویلیامز است در کشمکش‌های درونی آماندا و بلانش مشخص می‌شود. در حالیکه دنیای تخیلی و رؤیاگونهٔ گذشته به صورت یك مکانیزم دفاعی این دو زن را در خود غرق می‌کند، ریتم درونی آنها هماهنگی خاصی با آن آرامش کاذب پیدا می‌کند. رفتار، گفتار و حتی طرز لباس پوشیدن و زیورآلاتی که آنها از آن استفاده می‌کنند تماماً نمایشگر دنیای پلید و شیطانی است که در تضاد کامل با آن گذشتهٔ مهربان و اصیل کوه آبی (Blue—mountain) آماندا و بل‌رو (Bell reve) بلانش است.

در لحظات برخورد با واقعیت با تغییر احساس درونی، ریتم درون نیز ضرب‌آهنگ دیگری به خود می‌گیرد. باید توجه داشت که همین برخورد ریتم‌ها است که کشمکش‌های درونی را بوجود می‌آورد.

تنسی ویلیامز

مادام رانوسکی (Madam Ranevsky) در باغ آلبالو اثر چخوف نیز با ریتمی مشابه ولی پنهان شده در بافتی امپرسیونیستی (impressionism) احساس مشابهی را در تماشاگر بوجود می‌آورد و درماندگی خاص خود را در موقع «الوداع» با «باغ نشنگ زیبای محبوب من»[۵]اش نشان می‌دهد. تنها امتیاز ریتمیك چخوف به‌علت سبك نگارش اوست که در اصطکاك کلمات، حرکات و حالات مشاهده می‌شود. در حقیقت یك نوع تداخل ریتم در درامای چخوف وجود داردکه یادآوردموسیقی کلود د بوسی (Claide Debussy) آهنگساز معروف فرانسوی اواخر قرن نوزدهم است. چند تن از منتقدین معتقدند که طبیعت دیالوگ‌های چخوف بی‌شباهت به کوئینتت ((Quintet) قطعه موسیقی مخصوص ساز و یا آواز پنج نفری) نیست. نمونه‌های این نوع دیالوگ که سبك امپرسیونیستی


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هارولد پینتر

چخوف را مشخص می‌سازد در بسیاری از صحنه‌های باغ آلبالو شنیده می‌شود. صداهای مادام رانوسکی، گایف (Gayev) لوپاخین (Lopakhin)، تروفیموف (Trofimov) و آنیا (Anya) در پرده دوم با وجودی که هریك مانند یك آلت موسیقی با زنگی خاص و حالتی متفاوت اوج می‌گیرد، در یك هارمونی قرار دارد.

براثر توجه به همین ضرب‌های ریتمیك کلام است که تراژدی مدرن از تراژدی کلاسیك مجزا می‌شود و سبك‌های متفاوت مشخص می‌گردند.

به گفتهٔ آی. ا. ریچاردز[۶] (I.A. Richards) منتقد معروف انگلیسی زبان دارای چهار بار دراماتیك قابل انتقال است:

۱ــ مفهوم Sense
۲ــ احساس Feeling
۳ــ آهنگ tone
۴ــ نقطه نظر intetion

یاکوبسون، زبان‌شناس معروف آمریکائی معتقد است که «نقش زبان باید از هر نقطه نظر مورد مطالعه قرار گیرد.»[۷] از آنجا که زبان برای انتقال فکر به کار می‌رود، هیچ نوع محدودیتی جایز نیست ولی مسأله اینجاست که از این آزادی بتوان به طور منطقی استفاده کرد.

استانیسلاوسکی در این مورد می‌گوید: «همانطور که می‌دانید در موسیقی، ملودی در میزان‌ها فرم می‌گیرد. هر میزان از نت‌مائی با ارزش‌ها و قدرت‌های متفاوت تشکیل می‌شود. وجود این قدرت‌های متفاوت است که ریتم را می‌آفرینند. و اما میزان سرعت (Tempo) نامرئی است و موسیقیدان آنرا فقط در درون خود حس می‌کند و یا اینکه رهبر ارکستر ضربه‌های آنرا برای او یادآور می‌شود.»[۸]

استانیسلاوسکی معتقد است که این فرمول برای هنرپیشه روی صحنه نیز صادق است. او می‌گوید که «حرکات ما از موومانهای کوچك و بزرگ با میزان‌ها و مقیاس‌های مختلف تشکیل شده است و بیان ما متشکل از حروف، سیلاب‌ها و کلمات با آهنگی خاص است که مشخص کننده ریتم است.»[۹]

باید توجه داشت که هر احساس بشری دارای ریتم خاص خود است و همانطور که قبلا نیز اشاره شد در حقیقت برخورد ریتم‌ها است که انواع کشمکش‌ها را بوجود می‌آورد. آنها که سعی در پنهان داشتن کشمکش درونی خود در پس لحنی آرام و بی‌تفاوت دارند غافل از آن هستند که ریتم تند درون اگر از طریق دهان خارج نگردد، تمامی اعضاء فرد را به‌حرکت‌وامی‌دارد. نقل از استانیسلاوسکی: «یك‌آرامش تحمیلی بیش از هر چیز دیگر نمایشگر یك طغیان درونی است.»[۱۰]

نمونه‌های زیادی از این تکنیك دراماتیك در تئاتر وجود دارد. در نمایشنامه «سیر طولانی روز در شب» (Long Days Journey into Night) مری (Mary) برای پرده‌پوشی (مکانیزم دفاعی) کشمکش‌هـا ی‌درونیش مدام با انگشتان بلندش به روی میز ضرب می‌گیرد. او که مجموعه‌ای از تضادها و کشمکش‌ها است با ریتم‌های متفاوتـی حرکت می‌کند، صحبت می‌کند، و سکوت دارد. معصومیت دخترانه و تلخی و بدبینی زنانه او در تمام صحبت‌ها و رفتار او باهم در تضادند. نقش این زن باید خیلی آگاهانه بازی شود تا این تضادها هریك در جای خود معرف شخصیت او گردند. در پایان پرده اول اونیل (O'Neill) می‌نویسد:

«مری جنگ سختی را با خـود آغاز می‌کند. انگشتان بلنـدش که رماتیسم آنها را متورم و کج کرده است روی دسته‌های صندلی ضرب می‌گیرد و این عمل بدون میل او و بنا بر طبیعت بی‌آرام خود انگشتان انجام می‌گیرد.»[۱۱]

«طبیعت بی‌آرام خود انگشتان» نمایشگر اضطراب شدید درونـی مری است. و پیش از هر کلامی نقاب آرامش ظـاهری او را می‌درد و حقیقت وجود او را که در این لحظات تضادی از کشمکش‌ها را تجربه می‌کند، به معرض نمایش می‌گـذارد. در پایان پردهٔ دوم مری کـه دستخوش هیجانی عصبی است. (می‌آید و کنار میز می‌ایستد، یك‌دستش روی میز ضرب می‌گیرد و دست دیگرش لرزان به طرف گیسوانش بالا می‌آید و با آنها ور میرود و با چشمان وحشت‌زده و مغموم باطراف اتاق می‌نگرد و پیش خود آهسته می‌گوید:)

«اینجا خیلی خلوت و دلتنگ است.»[۱۲]

در اینجا حرکت مردمك چشم مری باید با کل کلامی که بیان می‌کند هماهنگ باشد. نویسنده می‌خواهد مری این کلمات را «آهسته» بگوید. کلمهٔ آهسته به این معنی نیست که کسی آن را نشنود. منظور از کلمهٔ آهسته در اینجا اشاره به ضربه‌های آهستهٔ کلمات ادا شده است. باوجود بیرون رفتن افراد خانواده، مری هنوز به‌خلوت‌خود چندان‌اعتماد ندارد که عصیان وجودش را به نمایش بگذارد. آهستگی کلمات ادا شده‌همان

یوجین اونیل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جنبهٔ نمادی ضرب گرفتن‌های روی میز را دارد. هر دو تکنیکی است برای پنهان نگاه داشتن ریتم تند اضطراب درون. ولی مری که در این مرحله از نمایش، هنوز در دنیای تصور و خیال تثبیت نشده است، در حالی که خود را تحقیر می‌کند، (چهره‌اش درهم فشرده می‌شود) «درهم فشرده شدن چهره» با یك ریتم درخور حالت موجود، می‌تواند معرف یك لحظه برخورد با واقعیت باشد. در پس کلام مری در این لحظه که در یك میزان جدید و با ضربه‌های متفاوت شنیده می‌شود، چهرهٔ بدون ماسك او خودنمائی می‌کند. «تو داری باز هم بخودت دروغ میگوئی. خودت میخواستی از دست آنها خلاص بشوی.»[۱۳]

اینجاست که به‌اهمیت ریتم در زبان تئاتر پی می‌بریم. دو ریتم متفاوت در دو جمله و یا دو حرکت متفاوت توسط یك شخصیت می‌تواند نمایشگر تمامی تضادهای درونی و کشمکش‌های بیرونی او باشد. در نمایشنامهٔ «جشن تولد» اثر هارولد پینتر نیز از چنین تکنیکی استفاده شده است. «استنلی» در جشن تولد سمبولیك خود شرکت می‌کند و طبل بچگانهٔ هدیهٔ سمبلیك خود را نیز بر گردن می‌آویزد. در پایان پرده اول به صدای این طبل گوش می‌دهیم.

«مگ نامطمئن به او نگاه می‌کند. استنلی طبل را به گردن می‌آویزد. به آرامی با چوب‌ها بر آن می‌نوازد. سپس با قدم‌های منظم بدور میز راه می‌رود و با ضربه‌های مرتب طبل را بصدا درمی‌آورد، مگ با خوشحالی او را تماشا می‌کند. استنلی همانطور که بطور مرتب به طبل می‌زند، یکبار دیگر دور میز میگردد و بعد ناگهان ضربه‌ها نامنظم و از کنترل او خارج می‌گردند. مگ وحشت‌زده می‌شود. استنلی پسری صندلی او میرود و طبل را با صدای بلند بصدا درمی‌آورد، سیمای او و ضربه‌های طبل اکنون کاملا وحشیانه و غیرعادی است.»

اگر به این ضربه‌ها با دقت گوش کنیم می‌بینیم که در ابتدا ریتم ضربات طبل آرام است و با ریتم قدم‌های استنلی که منظم است در هماهنگی کامل قرار دارند. در اینجا نیز پینتر سعی استنلی را در پنهان داشتن غلیان احساسش در برابر این تحقیر و تحمیل نشان می‌دهد. ولی می‌بینیم که هنوز دور دوم شروع نشده ضربه‌ها نامنظم و غیر قابل کنترل می‌شوند.

این ریتم جدید با حرکت پا و حالت صورت استنلی هماهنگی کامل دارد. ضربهٔ بلندی که استنلی در کنار صندلی مگ به‌صدا درمی‌آورد، جواب تمام جملات بی‌سروته مگ است که در سرتاسر پردهٔ اول با تشویش و احساس او در تضاد است. باید توجه داشت که نمایش برخورد چنین ریتم‌هائی است که واقعیتی وحشت‌انگیز را در بطن یك کمدی ظاهراً نامربوط جا می‌دهد و تراژدی مدرن را بوجود می‌آورد.

در حالیکه ضربات نامنظم و پی در پی طبل در پایان پرده اول

بیشتر تأکید بر تم اصلی نمایش دارد تا انقلاب درون استنلی، ضربات منظم و آرام طبل، گویای درون پرآشوب او بوده و در حقیقت یك نوع تدبیر شخصیت‌سازی است.

در نمایشنامه مستأجر جدید (The New Tenant) اثر یونسکو نیز ریتم‌های بسیار تند و یا بسیار کند آوردن اثاثیه مستأجر علاوه بر تأکید و به‌نمایش گذاردن تم اصلی نمایشنامه، انقلاب درونی مستأجر را نیز به تماشاگر منتقل می‌کند.

در اکثر نمایشنامه‌های چخوف، شخصیت‌ها در حالیکه همه مضطرب هستند، رفتاری با ریتم‌های کاملا متضاد دارند. احساسات، حرکات و جملات مثله شده و رشد نکردهٔ نمایشنامه‌های او که آنها را شاید بتوان سنفونی‌های ناتمام چخوف نامید، همه با ریتمی آرام سرپوشی بر تلاطم درونی شخصیت‌های نمایش می‌گذارند.

بدیهی است همانطور که هر احساس خاص با ریتمی خاص ظاهر می‌شود، با ریتمی مشخص نیز می‌توان احساس لازم را بوجود آورد. نمونه‌اش تأثیرات متفاوت شنیدن موسیقی‌های مختلف‌است. بدین‌ترتیب همیشه پیوستگی خاصی بین ریتم و احساس وجود دارد.

یك ریتم آرام البته می‌تواند معرف یك شخصیت آرام نیز باشد. آنچه کیفیت دو ریتم متشابه را از هم مجزا می‌سازد، مسأله دقت در ضرب‌ها و سرعت ریتم در تمامی وجودیك شخصیت است. در نمایشنامه سیر طولانی روز در شب، ضرب بی‌قرار دستهای مری است که با وجود ظاهر آرام او خبر از اضطراب شدید درون او دارد. با یك ریتم مناسب و مشخص و حساب شده بازیگر می‌تواند بخوبی احساس‌درونی خود را به تماشاگر منتقل کند.

احساسات مختلفی از قبیل ترس، حسادت، اضطراب، عشق، انتقام، ایمان، حقارت و غیره همه دارای ریتم خاص خود هستند که کلمه و حرکت با توجه به آن ریتم باید ادا شود. این یك مسأله حسی است. سرعت و یا کندی نامتناسب نه تنها شخصیت‌سازی صحیح نمی‌کند، بلکه می‌تواند از یك شخصیت تراژیك یك دلقك بسازد. کارگردان باید

بتواند با گام صحیح حرکتی، احساس لازم را در بازیگر ایجاد کند.

آهنگ کلمه

کلام باید سروده شود.

یکی از فنون نمایشنامه‌نویسی انتخاب کلمه مناسب است. کلمات مترادف با وجود داشتن یك‌معنی، اثرات‌مختلفی‌بر شنونده می‌گذارند. باید توجه داشت که نه تنها حروف صدادار و یا «سیلاب»های یك‌کلمه، بلکه تأکید بر روی یك «سیلاب» خاص و حتی طرز قرار گیری کلمات در کنار هم، مفهوم و بار احساسی خاصی می‌تواند بـــه دست آورد. طرز ادای کلمه دقیقاً بستگی به طبیعت بافت خاصی دارد که کلمه در آن قرار گرفته است. مترجمینی که بدون توجه به این مسائل و با باز کردن فرهنگ لغت فقط به دنبال معنی تحت‌اللفظی و لغوی کلمه می‌گردند، نه تنها برای وقت خود ارزش قائل نیستند، بلکه بسیاری از ارزش‌ها را هم بی‌اعتبار می‌کنند. صدای‌کلمات که به‌آن رنگ احساسی خاصی می‌بخشد، در فرهنگ لغت منعکس نیست.

در نمایشنامهٔ جشن تولـــد اثر هـــارولد پینتر، در مکالمه‌ای بین استنلی و مگ در سر میز صبحانه در پرده اول، مگ از استنلی می‌پرسد که آیا نان برشته‌ای که برای صبحانه آماده کرده، خوشمزه‌است. در جواب استنلی کلمه (Succulent) را به کار می‌برد که به‌معنای تازه، ترد و آبدار است. پینتر در انتخاب این کلمه دقیقاً به تمامی قدرت آن از نظر تأثیر «سیلاب‌ها»، تأثیر آهنگ حـــروف (بی‌صدا و با صدا) و تأکید بر یك «سیلاب» خاص («سیلاب» اول) از نظر تأثیر آهنگ کلمه بر شنونده، واقف بوده است. کلمات مترادف این‌کلمه در زبان‌انگلیسی (Juicy) ، (Sappy) و یا (Fresh) هرگز قادر نیستند که طنز خاص کلمه Succulent را ضمن اشاره به نان خشك صبحانه، بوجود آورند.

حروف بی صدای (ج) و (س) و (ف) و (پ) وقتی به صدا درمی‌آیند تأثیر متفاوتی بر شنونده می‌گذارند. دراین‌مکالمه پینتر از طریق آهنگ کلمه، شخصیت‌سازی می‌کند و با تداعی معانی این کلمه در ذهن مگ، نیازهای عاطفی و عقده‌های جنسی او را به نمایش می‌گذارد.

ژان آنوی

لازم به توضیح است که این کلمه (Succulent) بیشتر بـرای توصیف تردی و تازگی گوشت و یا میوه به‌کار می‌رود. در ترجمه این نمایشنامه این کلمه (جگر)[۱۶] ترجمه‌شده است. و بدین ترتیب نه‌تنها بار دراماتیك کلمه از بین رفته است، بلکه شخصیت‌سازی نیز لطمه شدید خورده است و یك صحنه تراژدی کمدی، به یك مغازلهٔ لوس و بیمزه تبدیل شده است.

در پایان همین نمایشنامه استنلی، این هنرمند شستشوی‌مغزی شده، در حالیکه هزارها فریاد در سینه دارد، صداهـای نامفهومی شبیه به صدای نوزاد از گلو خارج می‌کند. به گفتگوی او در ایـن قسمت با «گلدبرگ» گوش می‌دهیم:

گلدبرگ: آینده درخشان. آینده‌ای که با اطمینان کامل میشه‌گفت

درخشانه.

(دستهای استنلی، همچنان که عینک شکسته‌اش را در دست دارد، می‌لرزد) عقیده‌ات راجع به این آینده درخشان چیه، هی، استنلی؟[۱۷]

استنلی دیگر قادر به تفکر نیست. صداهائی کـه شبیه به صدای نوزاد از گلوی او بیرون می‌آید، بیانگر نقطه اوج نمایشنامه است و آغاز تولدی دیگر:

استنلی: ــ گاگ... ــ آ ــ گاگ. اااه ــ گگ... (و در بازدم) کاآه ــ ... کاآه...[۱۸]

(در ترجمه این قسمت نیز اشتباهاتی شده که در نقد و بررسی کامل ترجمه این نمایشنامه ذکر خواهد شد).

جالب توجه است که فقط با یك نفس و چند حرف از حروف الفباء تمامی تم نمایشنامه منتقل می‌گردد. صدای استنلی در آغاز تـولدی دیگر به‌وضوح شنیده می‌شود. چنین است که به اهمیت آوای کلام در تئاتر می‌توان پی برد. لازمه خلاقیت علاوه‌بر استعداد، دقت، دیسیپلین و نظم خاص است. به قول استانیسلاوسکی «حتی بی‌نظمی نیـز از نظمی خاص برخوردار است.»[۱۹]

نثر همانند دارای موسیقی خاصی است. کوتاهی و بلندی کلام ابداً ربطی به مسأله ندارد. در دست یك نویسنده، هر حرف، هر سیلاب، هر کلمه، هر عبارت، هر جمله، هر مکث و هر سکوت به ظرافت و قدرت هر نت موسیقی می‌تواند حـاوی پیام باشد. قدرت تأثیـر اصوات به اندازه‌ای است کـه می‌توان حتی شنونده‌ای را که هـرگز آن زبان را نشنیده است ،تحت تأثیر قرار دهد.

اهمیت سکوت و مکث

سکوت و مکث در تئاتر از بار دراماتیك خاصی برخوردارند. همان طور که در یك میزان موسیقی، سکوت، واحدی جداگانه نبوده و مقیاس آن در ارتباط با ریتم به صورت نت مشخص می‌شود. در زبان تئاتر نیز سکوت و مکث اعتباری خاص دارند و همانند کلام حاوی ارزش‌های دراماتیك‌اند. بازیگر تئاتر باید به اهمیت سکوت‌ها و مکث‌های موجود

در گفتار خود آگاه بوده و هرگز دچار این سوءتفاهم نشود که سکوت در متن، به مفهوم لحظه‌ای استراحت است. سکوت‌های تئاتر در حقیقت لحظاتی پر از احساس، تخیل و اندیشه است. چه بسا این لحظات‌کوتاه بیش از هر کلام و یا حرکتی انگیزه‌های شخصیتی را آشکار کرده و پیام نویسنده را، به شرط آگاهی بازیگر از کیفیت ریتمیك آن، با زبان بی‌زبانی به‌تماشاگر منتقل سازند.

هارولد پینتر، دراماتیست مشهور انگلیسی در مقاله‌ای تحت‌عنوان «بین سطور» در یکی از مجلات انگلیسی (Sunday Times) می‌نویسد:

«دو نوع سکوت وجود دارد. یکی زمانی که کلامی گفته نمی‌شود. دیگر هنگامی که سیلی از کلام سرازیر می‌گردد.»[۲۰]

به عقیده پینتر این هر دو مورد ماسکی است برای سرپوش گذاردن بر اضطراب و دلهره درون. ماسکی که به‌عنوان یك مکانیزم دفاعی فرد را موقتا در معرض قرار نمی‌دهد.

در نمایشنامه «جشن تولد» گفتگوهای بی سروته و مدام مگ با افراد مختلف نمایش، پتی، استنلی و گلدبرگ، از طرفی سکوتی‌است برای پنهان کردن اضطراب و دلهره درون و نیاز شدید عاطفی برای ارتباط و از طرف دیگر فریادی است برای ایجاد آن ارتباط. تلاش و تقلای ناخودآگاه زن پیر صاحبخانه در این نمایشنامه برای کسب هویت، یادآور سعی و کوشش احمقانه پیرزن سرایدار در نمایشنامه مستأجر جدید اثر یونسکو است که از همان ابتدای نمایشنامه در گفتگو با مستأجر مشاهده می‌شود. او نیز مانند مگ مدام سئوال‌های بی‌ربط و تکراری می‌کند، بدون اینکه در انتظار جواب سئوال خود بماند. در اشتیاق «بهتون» احتمالی که شاید به او هویتی ببخشد، خود را لحظه‌ای «پیرزن‌بدبخت» و لحظه‌ای‌دیگر «مادام مات‌هیلد»معرفی‌می‌کند.

گفتگوی مضحك پیرزن سرایدار با مستأجر، نه‌تنها شخصیت خود را برملا می‌کند، بلکه تراژدی داستان مستأجر جدید را نیز شدت می‌بخشد.

مستأجردربرابر وراجی‌های‌تمام‌نشدنی‌پیرزن‌سرایدارو‌داستانهای

بی‌سروته او سکوت می‌کند. این سکوت‌های ممتد که درگیری شدید درونی او را نشان می‌دهد، در روی صحنه ارتباط ایجاد نمی‌کند، ولی افکار او را به تماشاگر انتقال می‌دهد، سیل کلامی که از زبان سرایدار پیر نیز سرازیر می‌شود همین نقش را دارد:

سرایدار: بله چمدان‌رو زمین بذارین، وگرنه دستهاتون خراب میره، چرم خوبیه. بذارینش هرجا که دلتون می‌خواد. هی، نگاه‌کنین، سکسکه‌ام برطرف شد، چون دیگه دستپاچه نیستم! خب کلاه‌رو از سرتون بردارین. (مستأجر کلاهش را روی سرش محکمتر می‌کند)، خب اگه لازم نیست برندارین! چون شما تو خونه‌ی خودتون هستین. هفتهٔ گذشته هنوز خونهٔ شما نبود، چه زود می‌تونه همه‌چیز عوض بشه، اینجا خونه و کاشونه اونا بود، چکار می‌شه کرد... او...ه اونا همه چیز را مرتب و منظم گذاشتن و رفتن! آدمای تمیز و منظم، آدمای محترم، البته پیرزنه اشتباهاتی هم داشت، مثل هر آدم دیگه، مثل من و شما. اونا خیلی هم دوست‌داشتنی نبودن و اهل اختلاط و حرف زدن هم نبودن. هرگز چیز مهمی برای من تعریف نکردن، فقط یه مشت حرفهای پوچ و بی‌سروته، صحبتهای پیرمرده تا اندازه‌ای قابل تحمل بود، اما با زنه، اصلا نمی‌شد حرف زد. اون گربه‌رو از پنجره پرت‌کرد روی سر صاحبخونه، خوب شد روی گلهای من نیفتاد، و اون یکی، پیرمرده، پیرزن بدبخت‌رو کتك می‌زد. آخه در قرن بیستم چنین چیزی ممکنه، اما این مربوط به خودشونه، من خودمو قاطی اینجور چیزا نمی‌کنم، یه دفعه اومدم بالا دیدم مرده داره زنه‌رو کتك میزنه، زنه داد می‌زد: «کثافت، خرکچی!» (او یك‌ریز می‌خندد، مستأجر بدون اینکه حرفی بزند وضع دیوارها و درها و کلیدها را از مد نظر می‌گذراند...)[۲۱]

همین تضاد بین کلمات گفته شده و حرکت معصومانه عاطفی و روانی که آنها را در بر می‌گیرد، ضمن نمایش سطح مضحك زندگی روزانه، بافتی شاعرانه و عمیق و درامانیك به‌این تصاویر می‌بخشد.

اهمیت سکوت و مکث در نمایشنامه‌های هارولد پینتر و مقالات او

در این زمینه کارگردان معروف انگلیسی پیتر هال (Peter Hall) را بر آن داشت که در تمرین نمایشنامه بازگشت به خانه (The Home Coming) یکبار فقط مکث‌ها و سکوت‌های موجود در نمایشنامه را تمرین و کارگردانی کند، به گفتهٔ خود پینتر اجرای پیتر هال یکی از بهترین اجراهای نمایشنامه‌های او بوده است.

کاربرد مکث

وجود مکث در نمایشنامه می‌تواند بدلائل زیر باشد:

۱ــ درگیری شدید درونی شخصیت.

این نوع مکث در بیشتر نمایشنامه‌های تئاتر پیشرو «آوانگارد» وجود دارد. در نمایشنامهٔ جشن تولد پینتر تمام مکث‌های پتی و یا استنلی در مقابل مگ، نمایشگر درگیری ذهنی متفاوتی است که بهر حال مانع ایجاد رابطه آنها با مگ می‌شود.

وقتی استنلی از گذشته با مگ صحبت می‌کند، مکث‌هایش نمایشگر کشمکش درونی است. این قربانی جامعهٔ ماشینیزم در خفقان جستجوی همان هویتی است که مگ را در دنیای احمقانه او خفه کرده است.

استنلی: (با خودش) محشر کردم. واقعاً محشر کردم.

همه‌شون اومدن پیشم. همه‌شون اومدن و تشکر کردن. اونشب کلی شامپانی داشتیم. مکث

حتی بابام هم ممکن بود بیاد. گوش بده، آره، چون یك کارت‌دعوت برایش فرستاده بودم. اما مطمئن نبودم بتونه بیاد. علتش این بود که من ــ من، نشونیشو گم کرده بودم.

مکث

آره ــ تو ادمونتون، بعدش، میدونی، میدونی چی کار کردن؟ تمام تنم‌رو تیکه تیکه کردن.[۲۲]

در نمایشنامه «بازگشت به خانه» در گفتگوی بین لنی (Leny) و روت(Ruth) مکث‌های موجود تمام عقده‌های درونی لنی را بازگو کرده و تماشاگر را به عمق افکار و احساس شخصیت هدایت می‌کند.

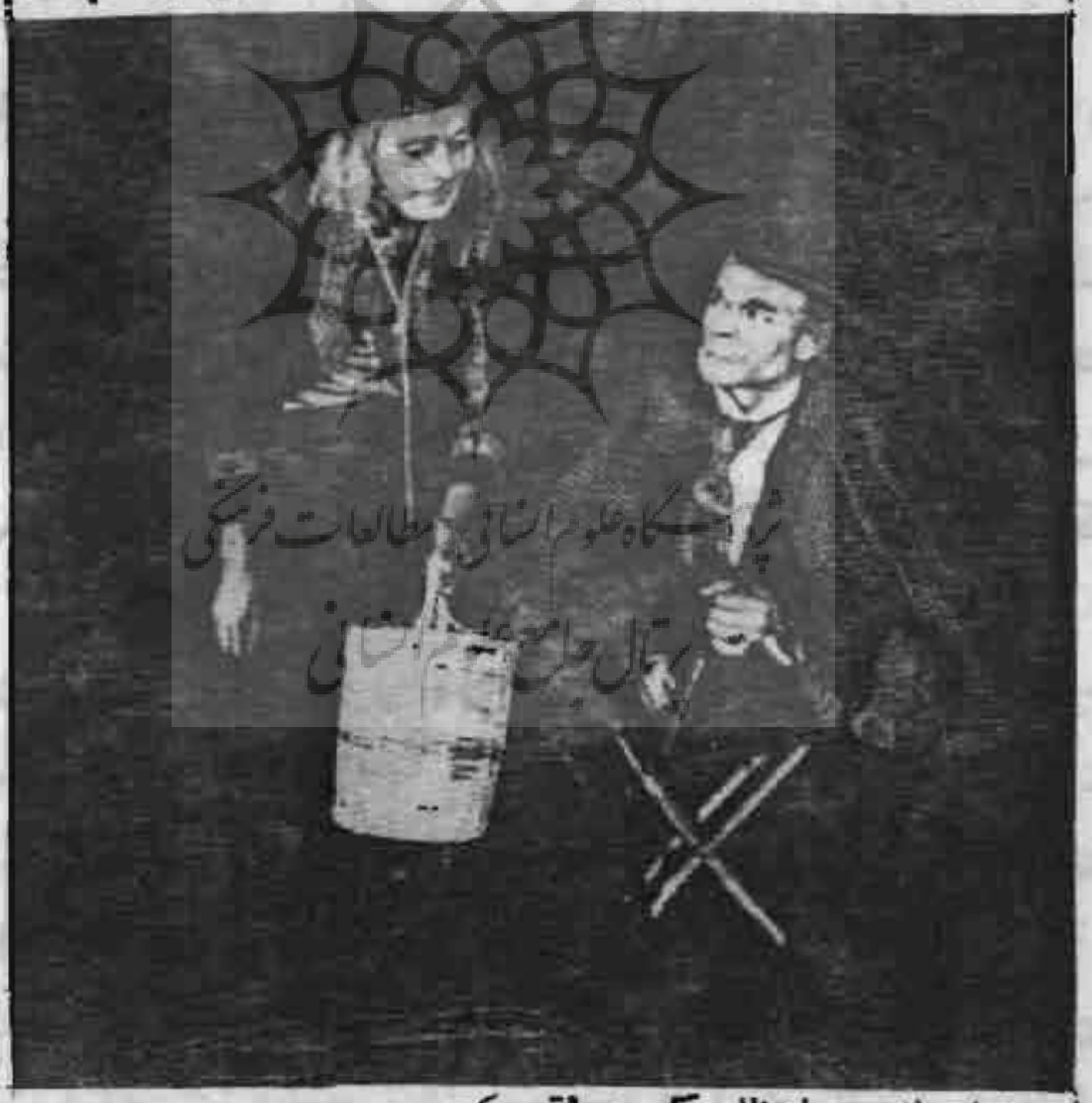
لنی: ... عذر می‌خوام، زیر سیگاری را از جلو دستتان بردارم؟

روت: جلو دست منو نگرفته.
لنی: مثل اینکه جلو لیوان را گرفته. لیوان داشت می‌افتاد، و یا زیرسیگاری، نگران قالی هستم. برای من اهمیت نداره، مسئله پدرمه. او وسواس نظم و نظافت داره. از ریخت و پاش خوشش نمی‌یاد. بنابر این چون بنظر نمیاد که الان سیگار بکشید، مطمئناً اعتراضی نخواهید داشت اگه زیر سیگاری‌رو از اینجا بردارم.
(زیر سیگاری راجای دیگری می‌گذارد.)
و حالا شاید از شر گیلاس هم راحتتون کنم.
روت: من هنوز تمام نکرده‌ام.
روت: نه، اینطور نیست.
لنی: به عقیدهٔ من کاملا کافیه.
روت: من اینطور فکر نمی‌کنم، لئونارد.
مکث
لنی: لطفاً به این اسم صدایم نکن.
روت: چرا؟
لنی: این اسم را مادرم رویم گذاشته.
مکث
حالا گیلاس‌رو بده به من
روت: نه
مکث
لنی: پس خودم می‌گیرمش
روت: اگر گیلاس را بگیری... منهم ترا می‌گیرم.
مکث[۲۳]

باید توجه داشت که مسأله بر سر لیوان آب و یا زیرسیگاری نیست. اینها اشیاء نمادینی هستند که قلم پینتر از طریق آنها شخصیت‌سازی می‌کند.

البته در ترجمه این قسمت لحن کلام لنی خودمانی شده که در این مرحله درست نیست و با متن تطابق ندارد. ولی اشکال اساسی این

است که مترجم تمام مکث‌ها را که در متن اصلی خط جداگانه‌ای دارد، در دنبالهٔ کلام آورده و در نتیجه برای بازیگر و یاکارگردان این شبهه را پیش خواهد آورد که این گوینده کلام است کـه مکث می‌کند و در نتیجه تمام بار دراماتیك در مورد شخصیت‌سازی، حتی با توجه به اهمیت آن، جابجا شده و به علت اشتباه گرفتن انگیزه‌ها، روابط عاطفی به صحنه‌های نبرد تبدیل می‌شود. در مکالمه بالا، تمام مکث‌هایی که در ترجمه اشتباهاً در ادامه صحبت روت آمده، مربوط به لنی‌است. این اوست که در تقلای گرفتن دستهای کسی است تا بر زمین نیفتد. وگرنه روت در این بازی نبرد اراده، از قانون بازی مطلع بوده و نقش خود را به‌خوبی درك کرده است. استفاده از زبان اشیاء در بسیاری از نمایشنامه‌های دیگر نیز با همین ظـرافت خاص به چشم می‌خـورد.


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صحنه‌ای از «در انتظار گودو» اثر بکت

روزنامه و عینك و چراغ قوه و طبل در «جشن تولد»، فنجان‌های قهوه در «دوران گذشته»، هویج و چکمه های کهنه و آن تك‌درخت در «انتظار گودو»، اسب شاخدار، جغجغه و شیشه های‌عطر در «باغ‌وحش‌شیشه‌ای»،

گیاه حشره‌خوار، پرندگان گوشتخوار، لاك‌پشت‌های تازه از تخم درآمده در «ناگهان تابستان گذشته»، اتوبوس آرزو و مرگ، فانوس‌های کاغذی، بازی پوکر در «اتوبوسی به‌نام هوس»، پاراوان قرمز و جعبه ابزار و استاد بی‌سر در نمایشنامه «استاد» یونسکو، نمونه‌هائی از آن هستند. مسأله قابل توجه تنها جنبه نمادین این اشیاء نیست، بلکه کلام خاص آنهاست، که بخصوص کارگردان و بازیگر باید متوجه آن‌باشند و جای خالی ذهنی برای آنها در متن با توجه به ریتم و ضرب مناسب برای آنها بگنجانند.

در گفتگو میان لنی و روت، نقش لیوان آب و حضور آن در صحنه به مراتب از تمام تقلاهای لنی برای جلب توجه روت می‌تواند مؤثرتر باشد، به شرطی که به لیوان آب فرصت ایفای نقش داد و کلامش را شنید.

در نمایشنامه «چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟» مکث‌ها در جملات رخنه کرده و آنها را ناتمام می‌گذارد. گفتگویی است بین مارتا و جورج. شتاب خاصی که این زن و شوهر تحصیل‌کرده برای ادامه جملات «ناتمام» خود دارند، در حقیقت سکوتی است برای پنهان کردن نیاز عاطفی هریك برای ایجاد ارتباط، ارتباطی که هرگز برقرار نمی‌شود. شخصیت‌های تئاتر «آوانگارد» باهم ملاقات نمی‌کنند، بلکه باهم روبرو می‌شوند.

مارتا: تو که از خنده روده‌بر شدی وقتی داستان را در اون جمع شنیدی.

جورج: من فقط خندیدم. از خنده روده‌بر نشدم... میدونی فقط خندیدم... البته بد نبود...

مارتا: (در حالیکه به لیوان آشامیدنی خود خیره شده) تو از خنده روده‌بر شدی.

جورج: بد نبود...

مارتا: (با تلخی) محشر بود.

جورج: (با مدارا) بله، خیلی خنده‌دار بود.

مارتا: (بعد از یك لحظه مکث) تو حال منو بهم می‌زنی.
جورج: چی؟
مارتا: آره... تو حال منو بهم می‌زنی.
جورج: (کمی فکر می‌کند... سپس) این حرفی که زدی خیلی خوب نبود.
مارتا: این حرفی که زدم خیلی... چی؟
جورج: ... خوب نبود.
مارتا: من از عصبانیت تو خوشم می‌آد. از عصبانیتت... بیشتر از هرچیز دیگه‌ات خوشم می‌آد. تو آنقدر... تو حتی... چی می‌خواستم بگم نداری؟
جورج: جرأتش رو؟
مارتا: تو جمله را می‌سازی و توی دهن آدم می‌گذاری. (مکث... هر دو می‌خندند) تو هیچ وقت یخ تو لیوان من نمی‌ریزی. آخه چرا... هان؟[۲۰]

نبرد اراده بین مارتا و جورج از طریق این نوع گفتگوها کـه در سراسر نمایشنامه به‌علت قطع کلام، رنگهای مختلفی از تحقیر و کنایه و طعنه به خود می‌گیرد، با صداهای‌عجیبی از قبیل «آووووو» و «هان؟» که از گلوی مارتا خارج می‌شود، نمایشگر عقده‌های دردآلودی است که این زن پنجاه و دو ساله را که شش سال از شوهرش بزرگتر است و این مسأله جدا از مسائل دیگر بسیار آزارش می‌دهد، کلافه کرده است. مارتا در حقیقت مثل شخصیت «آلیس» در نمایشنامهٔ رقص‌مرگ (The Dance of death) استریندبرگ، به‌علت توهماتی است که‌دارد، اگرچه پرخاشگرترین، ضمناً آسیب‌پذیرترین‌شخصیت نمایش نیز هست. خنده‌های خاص مارتا «ها، ها، ها، ها:» که در سراسر نمایشنامه شنیده می‌شود به علت نفرت از جورج نیست. این خنده در حقیقت صدای عبور از مسیری است برای نجات از خفقان تنگنای درون.

۲ـ شخصیت حرفی برای گفتن ندارد

بهترین نمونهٔ این نوع مکث‌ها در نمایشنامهٔ جشن تولد، مکث‌هائی

است که مگ به‌دنبال حرفهای بی‌سروتهش تحمل می‌کند. در حقیقت نمایشنامه با مکث‌های او شروع می‌شود:

مگ: توئی پیتی؟

مکث

توئی پیتی؟

مکث

پیتی؟

پیتی: چیه؟

مگ: تویی؟

پیتی: آره خودمم[۲۵]

مکث‌های مکس (Max) در نمایشنامهٔ «بازگشت به خانه» نیز از چنین مفهومی برخوردار است:

مکس: قیچی‌رو چکار کردی؟

مکث

گفتم دنبال قیچی می‌گردم، چکارش کردی؟

مکث

شنیدی چی گفتم؟ می‌خوام از روزنامه چیزی‌رو قیچی کنم.

لنی: دارم روزنامه را می‌خوانم[۲۶]

در نمایشنامهٔ در انتظار گودو که در حقیقت در بافتی از مکث و سکوت قرار دارد، نمونه‌های ایـن نوع مکث زیاد به چشم می‌خـورد. استراگون که در جهانی خالی از معنا منطقی نمی‌بیند، مبتذلانه بـه ارضاء غرائز خود می‌پردازد. اسم مستعار او (Go Go) در حقیقت نمادی است از ناآرامی‌های درونی وی ولی او می‌خواهد به‌کجا برود؟ به کجا می‌تواند برود؟ کجا هست که برود؟ به گفتگوی کوتاه او با استراگون توجه کنید:

استراگون: خیلی بد میشه، واقعاً بد میشه.

مکث

مگه نه. دی‌دی (Didi) ، مگه خیلی بد نمیشه؟

مکث
آدم وقتی به زیبائی راه فکر می‌کنه
مکث
و خوبی همراهارو
(مکث، با نیشخند)
آنوقت خیلی بد میشه، مگه نه دی‌دی؟[۲۷]

لازم به توضیح است که در بعضی از نمایشنامه‌ها مکث‌ها توأم با حرکتی، به‌نمایش درمی‌آید و نویسنده فقط به حرکت اشاره می‌کند. این حرکات نمادین و یا در حقیقت این مکث‌های پیام‌دار در نمایشنامه‌های اونیل، میلر و تنسی ویلیامز به وضوح دیده می‌شود.

در نمایشنامهٔ باغ‌وحش شیشه‌ای، مکث‌های لورا در حرکات ظریف و ضعیف بدنی او منعکس می‌گردد. شاید بتوان‌گفت که ویلیامزشاعری واقعگرا است و قدرت کلامش مدیون احساس شاعرانهٔ اوست، ولی دقت و ظرافت خاصی که در استفاده از سمبولیسم به عنوان تکنیکی دراماتیك (به‌ویژه سمبولیسم حرکتی) دارد، به علت واقع‌بینی‌اوست. و این واقع‌بینی در تئاتر آمریکا دقیقاً میراث درامانیست‌هائی نظیر ایبسن، استریندبرگ، برناردشا، و یا چخرف است که مؤسس تئاتر آزاد اروپا بودند.

کاربرد سکوت

سکوتها در حقیقت مکث‌های طولانی‌تری هستند و بافت دیگری دارند. معمولا سکوتی طولانی پیش‌درآمدی است بر بحثی جدید و به منظور فرار از درگیری بحث قبلی. اکثر نمایشنامه‌های بکت، پینتر، یونسکو، ژنه، آدامرف، و آلبی لبریز از این سکوتها است.

برای نمونه به گفتگوی لنی و روت در نمایشنامه «بازگشت به خانه» توجه می‌کنیم:

لنی مشغول تعریف داستانی است تا شاید به‌طور غیر مستقیم بتواند روت را تحت تأثیر قرار دهد. گفتگوی او در اینجا همان سیل کلام‌است برای اخفای نیاز درون و بعد ناگهان...

لنی: ... میتونم دستت را بگیرم.
روت: برای چی؟
لنی: فقط لمسش کنم.
فقط با نوک انگشت.
روت: چرا؟
(لنی زیر چشمی به او نگاه می‌کند)
لنی: بهت میگم چرا.
مکث کوتاه
یك شب، همین چند وقت پیش. یك شب تو بارانداز زیر یك طاقی تنها ایستاده بودم و...

داستان آن شب در بارانداز، همـــزمان با غلیانات روحی لنی و ترس از روبرو شدن با حقیقت خلاء درون، برای جلب توجه هرچه بیشتر روت، چنـــان ادامه پیدا می‌کند کـــه ضمن تعریف داستان، لنی ناخودآگاهانه خود را به عنوان یك موجود وحشی و حتی جانی معرفی می‌کند.

لنی:... اما دست آخر فکر کـــردم. به، چرا خـــودم‌رو تو زحمت بیندازم، می‌فهمی که، از شر جسد خلاص شدن و این جور چیزها، فقط اعصاب خودمو داغون میکرد. واسه همین فقط یك ضربه دیگه زدم تو دماغش و دوتا اردنگی حواله‌اش کردم و بعد ولش کردم.
روت: از کجا فهمیدی که او مریض است؟
لنی: از کجا فهمیدم؟
مکث
مطمئن بودم که مریضه.
سکوت
تو و برادرم تازه عروسی کردید، نه؟[۲۹]

در حقیقت همان مکث کوتاه قبل از تعریف داستان «شبی در بارانداز» روت را که در بازی نبرد اراده‌ها بازیگر با تجربه‌تری است، متوجه کشمکش درونی و درگیری ذهنی لنی می‌کند. به همین جهت

است که بدون اینکه مطلقاً تحت تأثیر داستان آنچنانی لنی قرار گیرد، کلافه شدن او را بین یك مکث و یك سکوت نشان داده و با تسلط به خود سئوالی را مطرح می‌کند که لنی برای فرار از جوابش، مجبور به تغییر موضوع مورد بحث می‌شود:

لنی: تو و برادرم تازه عروسی کردید، نه؟

در ترجمه این قسمت، مترجم عبارت (I Decided she was) را «مطمئن شدم» ترجمه کرده که اشتباه است و صحیح آن «مطمئن بودم» است. چون مطمئن شدن لنی از بیماری مسری آن «خانم» مستلزم‌داشتن تجربه و شناخت نزدیکتری است. در حالیکه تمامی کوشش لنی از گفتن این داستان، برای نشان دادن بی‌اعتنائی خاص او به چنین خانم‌هائی است.

در اینجا شاید خالی از لطف نباشد که به نظریه جالبی در مورد مکثها و سکوتها در آثار پینتر توجه کنیم:

«به نظر من پینتر از مکث و سکوت، بیشتر از ظرفیت آن استفاده کرده است. هیچ مقطعی از گفتگوهای نمایشی او نیست که به چیزی جز این مفاهیم بیانجامد. هر فکر و کاری آخرش به مکث و سکوت ختم می‌شود و به این سبب دست پینتر غالباً خوانده می‌شود. وقتی من خواننده بدانم که در نمایشنامه‌های پینتر هر امری به مکث و سکوت منجر می‌گردد، بخشی از جاذبه و گیرائی کار برایم منتفی می‌شود... اصلا مکث و سکوت می‌تواند این همه معنا داشته باشد!؟»[۳۰]

نظریه جالبی است. در مقابلش فقط «سکوت» می‌کنیم!

۱ـ «با خشم بیادآر»، اثر جان آزبرن، ترجمه کریم امامی (۱۳۴۲). ص۱۰.
۲ـ همان کتاب، ص۱۱۸.
۳ـ همان کتاب، ص۱۲۱ـ۱۲۰.
4- Stanislavsky, CONSTANTIN, BUILDING A CHARACTER, «TEMPO - RHYTHM IN MOVEMENT» (1950).
۵ـ «باغ آلبالو» اثر آنتوان چخوف، ترجمهٔ سیمین دانشور چاپ دوم (۱۳۶۲)، ص۱۰۲.
6- RICHARDS . I.A. PRACTICAL CRITICISM (1969) (PP 175-176)
7- JAKOBSON , R. «LINGUISTICS AND POETICS» (1968) P.353.

8- Stanislavsky, C. BUILDING A CHARACTER (1950) P.199.

۹ـ همان کتاب، همان صفحه

۱۰ـ همان کتاب، ص۲۱۱

۱۱ـ «سیر طولانی روز در شب» اثر یوجین اونیل، ترجمه محمود کیانوش، ص۶۸.

۱۲ـ همان کتاب، ص ۱۳۳.

۱۳ـ همان کتاب، همان صفحه

14- PINTER, HAROLD. THE BIRTHDAY PARTY (1960) P.36.

۱۵ـ جشن تولد اثر هارولد پینتر، ترجمهٔ ابوالحسن ونده‌ور ـ دکتر بهرام مقدادی.

۱۶ـ همان کتاب، ص ۵۱.

۱۷ـ همان کتاب، ص ۲۶۷.

۱۸ـ همان کتاب، همان صفحه

19- Stanislavsky, C. BUILDING A CHARACTER P. 226.

20- PINTER, HAROLD, SUNDAY TIMES. (1962)

۲۱ـ «مستأجر جدید» اثر اوژن یونسکو، ترجمه رضا کرم رضائی، ص ۲۳ـ۲۲

۲۲ـ جشن تولد، اثر هارولد پینتر، ترجمه ابوالحسن ونده‌ور ـ دکتر بهرام مقدادی (۱۳۴۹) ص۷۰ (در ترجمه این قسمت به علت اشتباهات موجود در ترجمه تغییراتی داده شده است).

PINTER, HAROLD. THE BIRTHDAY PARTY (1957) P.23.

۲۳ـ «بازگشت بخانه» اثر هارولد پینتر، ترجمهٔ افسر شریعت‌زاده (۲۵۳۶) ص ۴۶. (در این قسمت به علت اشتباهات تغییراتی در ترجمه داده شده).

PINTER, HAROLD, HOMECOMING (1965), P.33.

24- ALBEE, EDWARD. who IS AFRAID OF VIRGINIA WOLF? P.16.

۲۵ـ جشن تولد، اثر هارولد پینتر، ص ۲۴.

۲۶ـ بازگشت بخانه، اثر هارولد پینتر ترجمه افسر شریعت‌زاده، ص۷۰

۲۷ـ در انتظار گودو اثر ساموئل بکت ترجمه سعید ایمانی (۱۳۴۶)، ص۴۴.
(در ترجمه تغییرات مختصری داده شده است).

۲۸ـ بازگشت بخانه، اثر هارولد پینتر، ترجمه افسر شریعت‌زاده (۲۵۳۶) صفحات ۴۱ـ۴۰

۲۹ـ همان کتاب، ص۴۲

۳۰ـ تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر و عبث‌نما، نوشته دکتر ناظرزاده کرمانی (۱۳۶۵) ص۳۷۱.

مشکل ترجمه

نویسندگی کار ساده‌ای نیست و ترجمه کار بسیار مشکلی است.
بنا بر آنچه در مقاله قبلی گفته شد نمایشنامه مانند دیگر انواع ادبی (قصه‌ـشعر) معمولا برای خواندن نیست. نوشتن نمایشنامه در حقیقت وسیله‌ای است برای به نمایش گذاردن تجربه‌ای در روی صحنهٔ تئاتر. به گفته رابرت وارناك (Robert Warnock) تئاتر پروژه‌ای‌دسته‌ـ جمعی است و هرگز نمی‌توان نمونه‌ای از تمامیت وجود آنرا همراه با کتابهای دیگر در کتابخانه جستجو کرد.[۱] بنا بر این ترجمه نمایشنامه نیز کاری است که با ترجمه شعر و قصه تفاوت فاحش دارد.

تاریخچه ترجمه، مبانـی و ساختار آن در کتاب «اصول و مبانـی ترجمه» خانم طاهره صفارزاده به طور دقیق بررسی‌شده است. نویسنده در این کتاب تحت عنوان اشکالات کلـی ترجمه به تأثیر تفاوتهـای فرهنگی و همچنین به ریشه و منشأ و بـافت زبانهای مختلف اشاره کرده می‌نویسد:

«یکی از مسائل ترجمه دوری فـرهنگها و زبانهاست. ترجمه از عبری به عربی یا از فرانسه به انگلیسی به سبب نزدیکی فرهنگ و تمدن چندان دشوار نیست ولی تـرجمه آلمانی بـه مجار و سوئدی و فنلاندی با وجود شباهتهای فرهنگی مشکل می‌باشد، چرا که آلمانی و سوئدی زبان هندو اروپائی و زبانهای فنلاندی و مجار از منشأ غیر هندو اروپائی سرچشمه می‌گیرند که نزدیك به ترکی هستند.

وقتی که فرهنگ و زبان هردو دور باشند مثل فارسی و انگلیسی اشکال چندین برابر است و وظیفه مترجم بسیار سنگین‌تر»[۲]

ترجمه از دیدگاههای مختلف فرهنگی، زبانشناسی، جامعه‌شناسی و سبك‌شناسی نیز مورد بررسی قرار گرفته است.

در مقاله‌ای تحت عنوان ترجمه از دیدگاه زبانشناسی بـه اهمیت مفهوم کلمه چنین اشاره شده است: «هر زبان برای بیان یك مفهوم خاص واژه‌های مناسب آن زبان را انتخاب می‌کند و مفهوم را به‌صورت

کلی نشان می‌دهد. در حالی که در بعضی موارد در حوزهٔ معنائی واژه نمی‌توان برابری پیدا کرد اما مصداق آن واژه در آن جامعه زبانی‌مورد استفاده قرار می‌گیرد». نویسنده پس از آوردنِ مثالهائی از واژه‌های آلمانی ـ عبـری و انگلیسی و مفهوم خاص بعضی کلمـات رایج در مکالمات روزمره به این نتیجه رسیده است که این نوع مفاهیم خاص را می‌توان «در هر زبانی که فاقد واژه‌های مناسب است به شکل عبارت و با کمك نمادسازی مشخصه‌های معنائی بیان کرد.»[۳]

ترجمه از دیدگاه جامعه‌شناسی زبان نیز مورد مطالعه قرار گرفته است. نویسنده با اشاره به سوءتفاهم‌هائی که اشتباه در انتخاب معادل صحیح به‌وجود می‌آورد می‌گوید: «معنای دقیق هر کلمه یا کلام را فقط بر اساس مجموعه کل بافتهای ارتباطی‌ای که واژه یا کلام در آنها پدیدار می‌شود می‌توان تعیین کرد.»[۴]

در بخش دیگر همین مقاله از انتقال‌ناپذیری الگوهای صوتی خاص از زبانی به زبان دیگـر صحبت می‌شود: «مختصه‌های زبر زنجیـری (تکیه، کشش و نواخت) سبب بروز آرایشهای بسیار پیچیدهٔ واحدهای آهنگ بحری و نواختی می‌شود و تناطر چنین الگوهای تکیه‌ای معمولا غیر ممکن است. «بحر»ی که در یك زبان مذهبی است، ممکن است در زبان دیگر مبتذل جلوه کند «وزن»ی که در یك زبان فخیم است، ممکن است در زبان دیگر مضحك به گوش برسد. اهمیت فرهنگی به مراتب بیشتر از اهمیت قالب است. تفسیری که پیام‌گیران از آرایش ایـن مختصه‌های زبر زنجیری خواهند کرد یکی‌از مسائل مهم مترجم است.»[۴]

به عقیدهٔ من هر متن برای ترجمه، اصول و مبانی خاص خود را دارد که مترجم باید آنرا دریابد. تعهد مترجم در برابر متون ادبی باید به‌گونه‌ای باشد که ضمن انتقال مفهوم سبك نویسنده نیز حفظ گردد.

در مقدمه ترجمه هومر، مترجم می‌نویسد: «در ترجمه هومر و تمام نویسندگان بزرگ دیگر، مفهوم و سبك در یك بافت جدا نشدنی‌قرار دارند. اگر هومر با یك ترجمه تحت‌اللفظی به انگلیسی ترجمه شود،

نه سبکی باقی می‌ماند و نه مفهومی.»[۵]

البته باید توجه داشت کـــه درك مترجم از یك متن خود یك مسأله است و تکنیك او برای تفهیم آن درك مسأله‌ای دیگر. انتقال مفهوم و حفظ سبك در ترجمه باید به طریقی باشد که آنها کـــه با ادبیات آشنائی دارند قـــادر باشند با خوانـــدن قطعه‌ای از متن ترجمه شده، نویسنده را بشناسند و سایرین نیز از خواندن ترجمه و دانش انتقال داده شده لذت ببرند. هیچ دانشی به سادگی منتقل نمی‌گردد ولی روش انتقال هر دانشی باید ساده باشد. هر متن هرقدر جذاب و گیرا باشد، اگر انسان را خسته کند به‌کنار گذاشته خـــواهد شد. آنچه تـــرجمه نمایشنامه را از ترجمه سایر انواع ادبی متفاوت می‌سازد این است که این انتقال معمولا از طریق دست‌دوم و یا سوم (کارگردان و بازیگر) صورت می‌گیرد. در حقیقت مترجم نمایشنامه به طریقی مسئول کیفیت کارگردانی و بازیگری نیز هست.

زبان تئاتر معاصر، زبان به‌ظاهر ساده‌ای است که پیچیدگی‌هـــای بسیاری در بطن دارد. به گفته مالارمه: «خلاقیت فقط در اشاره است و نه در بیان مستقیم»، زبان تئاتر معاصر نیز یك زبان اشاره‌ای است با یك بار دراماتیك. باید توجه داشت که آداب و سنن و ارزشهای یك فرهنگ در بافت زبان راه پیدا می‌کند. هر صوت دارای جذبه‌خاصی است که بی‌توجهی به آن بی‌توجهی به‌معیار ارزشها است. از طریق استفاده زبان در یك جامعه می‌توان به بافت اصلی و فرهنگ خاص آن جامعه پی برد. بنابراین برای ترجمه نمایشنامه، به علت نقش زبان در این ژانر ادبی علاوه بر آشنائی با ادبیات نمایشی، با تمام زیر و بم‌های هر دو زبان باید آشنائی کامل داشت. دانستن گرامر یك زبان و یا احیاناً تسلط بـــر زبان روزمره کـــافی نیست. تفاوت فـــرهنگی کشورهای انگلستان و آمریکا با وجودی که هردو مملکت از یك زبان استفاده می‌کنند، هم در ادبیات و هم در زبان روزمره آنها در سطوح مختلف کاملا منعکس است.

کلمات مترادف به علت آوا، ریتم و ضرب خاص خود هرکدام رنگ

احساسی جداگانه‌ای دارند. جان آلن John Allen در این مورد اشاره‌ای به طرز تلفظ یك واژه خاص آمریکایی با دو معنای کاملا متضاد کرده است. او می‌گوید کاربرد لفظ «uh-huh» با تونالیته صدا به طرف بالا و یا پایین دو معنای متضاد بله و نه می‌دهد. البته نمونه‌های مختلفی از این نوع مثال در تمام زبانها وجود دارد و این ما را متوجه مسئولیت خطیر مترجم نمایشنامه می‌نماید.

استرالیایی‌ها به علت تنهایی خاص که در سرزمین وسیع خود احساس می‌کردند، کلمه‌ای را به کار می‌برند که بازگو کننده نیاز شدید عاطفی‌شان است. کلمه (Mateship) که به معنای رفاقت است با کلمات مترادف آن که (Friendship) و یا (Comradeship) است، برای استرالیایی‌ها دارای یك رنگ احساسی نیست. در زبان محاوره‌ای خودمان نیز کلمات و جملاتی هست که اصلا قابل ترجمه به زبان انگلیسی نیست. مثلا کلمه جانم ــ جان و یا جونم که استفاده بسیار وسیع در طبقات مختلف و بخصوص در خانواده دارد، در ترجمه چنان تغییر ماهیت می‌دهد که از یك احساس اصیل و گرم و صمیمانهٔ ایرانی می‌تواند یك احساس کلیشه‌ای به‌وجود آورده و تمامی جذبه خاص کلمه را از بین ببرد.

کلمه در بیان مفهومی بسیار وسیع‌تر، از معنی لغوی و تحت‌اللفظی خود دارد. از جذبه خاص یك صوت و ارتعاشات مختلفی که حروف صدادار دارند می‌توان به‌عنوان یك تکنیك دراماتیك برای برانگیختن یك احساس خاص استفاده کرد. اعجاز صوت اذان جدا از تأثیر مفهوم، بر مؤمن و منکر هر دو یك تأثیر را دارد. تفاوت فقط در انکار منکر است. چنین است که ذکر دراویش و یا مانترای (Montra) و مدیتیتورها (Meditators) ذهن را از غبار هر آلودگی پاك می‌گرداند. مانترا یك کلمه به زبان سانسکریت است که تکرار آن در ضمن به علت تأثیر صوت سبب آرامش فکر می‌گردد. در نمایشنامه «در انتظار گودو» صحنه‌ای است که بکت زبان‌فلسفه و علم و هنر را در نطق معروف لاکی به استهزاء می‌گیرد. این لحظه تنها زمانی‌است که یك‌حرکت

درونی در نمایش احساس می‌شود. در ابتدای این خطابه و انتقاد تلخ و طولانی و بدون مکث، لاکی دوبار از شدت هیجان و آشفتگی درونی به محض ذکر نام خدا چنان از خود بیخود می‌شود که به جای کلمات اصوات نامفهومی بیان می‌کند. در متن انگلیسی بکت از حروف (quaquaquaqua) استفاده کرده است. در یك ترجمه فارسی این نمایشنامه این قسمت بدین ترتیب آمده است:

«به علت وجود یك خدای شخصی هوهوهوهو با ریش سفید هوهو هوهو»[۶]

و در ترجمه‌ای دیگر:

«وجود یك خدای شخصی کذا و کذا و کذا با ریش سفید کذا و کذا و کذا و کذا»[۷]

باید توجه داشت که در نطق لاکی، این هنرمند به‌زنجیر کشیده و در بند استعمار طنزهایی وجود دارد که فقط از طریق اصوات به تماشاچی منتقل می‌گردد. و عبارات و جملاتی از قبیل «ما را دوست دارد» ـ «بنا به دلایل نامعلوم» ـ «ولی زمان خواهدگفت» که با استفاده از تکنیك تکرار به منظور تأکید تم نمایشنامه در دو سه سطر اول هر کدام دوبار تکرار می‌گردد، حتماً باید با طنز خاص به گوش برسد. این طنز خاص بر تمامی مکالمات و سئوالات کوتاه دو نفره نمایش احساس می‌شود زیرا هر حرف و یا کلمه از تلفظ خاصی برخوردار است.

با در نظر گرفتن اینکه کمتر کسی هم ترجمه را می‌خواند و هم متن اصلی را، آیا کارگردان این نمایشنامه این قسمت را که نقطه اوج نمایشنامه است چگونه باید کارگردانی کند؟ بکت که با دستور ماشین جلو می‌رود (Forward) ، به عقب می‌رود (Standback) ، متوقف می‌شود (Stop) ، می‌رقصد (Dance) ، و فکر می‌کند (Think) ، تراژدی کمدی انسانهای دارای اندیشه را مطرح می‌کند. آنجا که آن حروف نامفهوم از دهان لاکی خارج می‌گردد، دقیقاً جائی است که لاکی مستقیماً نام خدا را بر زبان می‌آورد. شنیدن نام خدا است که زبان

لاکی را بند می‌آورد و با ادای آن حروف به عنوان یك مکانیزم‌دفاعی به خود فرصتی می‌دهد که صحبتش را ادامه دهد. حروفی که بکت در اینجا به‌کار می‌برد، شبیه اصواتی است که انسانهائی که قادر به‌تکلم نیستند به‌کار می‌برند (quaquaquaqua) می‌تواند به «کاآ کاآ کاآ کاآ» ترجمه شود وگرنه «هوهوهوهو» کارگردانی را با اشکال مواجه خواهد ساخت. چه فن بیانی برای «هو» کردن خدا می‌توان به‌کار گرفت؟ صداهائی که در این لحظه از گلوی لاکی بیرون می‌آید، صرفاً کیفیت ذهنی او را می‌خواهد به نمایش بگذارد و نه طرد خدائی را که لاکی به وجودش شدیداً نیاز دارد.

در ترجمه دیگر این نمایشنامه نیز که الفاظ «کذا و کذا و کذا» آمده است، علاوه بر ناهنجاری صوت در رابطه با اصوات قبلی، چون عبارت کذا و کذا معنای آنچنانی می‌دهد، تداعی معانی متفاوتی نیز به‌وجود می‌آورد و در نتیجه شخصیت‌سازی و تم نمایشنامه دگرگون می‌شود. ترجمه خدای کذا و کذا تمامی طنز موجود در کلام لاکی را از بین می‌برد. لاکی که در قلاده استعمار متجاوز است، کلام خود را با نام خدا شروع می‌کند ولی دقیقاً به علت فشار همان قلاده است که به محض شنیدن نام خدا از زبان خود چنان آشفته حال می‌گردد که به آسانی قادر به ادامه کلام نیست.

در حقیقت (quaqua) ای که او می‌کند مکثی است برای تمرکز حواس، به‌امید برقراری ارتباط با خدا از طریق همان «دلائل ناشناخته» مناسبات غلط تماشاگر با یك متن به دلیل همین بی‌توجهی‌ها است. نویسندگان تئاتر پوچی (Absurd) بیش از هر نویسنده دیگری که به‌خدا و به ایمان به خدا نیازمندند. ژان‌پل‌سارتر در تحلیل «بیگانه» اثر کامو چنین می‌نویسد: «انسان با آگاهی از دنیای پوچی خودکشی نمی‌کند. او می‌خواهد زندگی کند.»[۸]

صداهای نامفهومی که استنلی (Stanley) در پایان نمایش‌نامهٔ «جشن تولد» اثر هارولد پینتر از گلو خارج می‌کند نیز همانند صدای معصومانه نوزادی است که برای کسب هویتی برای خود، دست و پا

می‌زند «آ_گاگ ــ آگاگ ــ اااه‌گگ...»[۹] حرکت درونی این‌حروف انرژی خود را از محتوای متن می‌گیرد. آقای ابراهیم مکی نیز بدین نکته اشاره‌ای دارد. در کتاب «شناخت عوامل نمایش» در رابطه با انرژی خاص هر کلمه می‌نویسد:

«در داستان الکترا، این چیست که بیش از همه ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟ این داستان از ورای تمام سالهائی که بر آن گذشته است، چه پیامی برای ما می‌تواند داشته باشد؟ توضیح آن بسیار مشکل است. مثلا کلمه‌ای را در نظر بگیرید که الکترا مرتباً تکرار می‌کند «اا»، بله، ما فقط یك «ا» یك «ا» طولانی را می‌شنویم تکرار این‌حرف صدادار چه مفهومی می‌تواند داشته باشد؟ نمی‌شود آن را به چیزی‌غیر از «ا» ترجمه کرد... اما در همین‌یك «ا» ناچیز تمامی درد و رنجی را که سالیان در ز جسم و روح او را درهم کوبیده است به‌خوبی می‌توان دید. پس می‌بینیم که مفهوم در خود صدا زندانی است»[۱۰]

حذف و یا اضافه نمودن یك کلمه در نمایشنامه نیز می‌تواند در کیفیت ترجمه تأثیر بسزایی داشته باشد. مثلا در نمایشنامه«سیر طولانی روز در شب» (Long Daya Jourrey Into Night) اثر اونیل کلمه (long) که به معنای طولانی است حذف گردید، است. انتخاب عنوان نمایشنامه «سیر طولانی روز در شب» اهمیت سمبولیك دارد. یك روز طولانی (a long day) اشاره‌ای به طولانی بودن روز ندارد، بلکه آنچه که روز را طولانی کرده است دشواری مسیر است. مسیر (a journey) مسیری است که شخصیت‌های نمایش طی می‌کنند و نمایشگر هدفی است. این سفر می‌تواند باتوجه به اینکه نمایش از روز شروع شده و به شب ختم می‌گردد، سفری از روشنایی به سوی تاریکی و ابهام تلقی گردد. ولی از آنجا که شب نیز سپری می‌شود و روز دیگری آغاز می‌گردد، ضمن نشان دادن مسیر، محکومیت و محدودیت بشر نیز در آن مطرح می‌گردد. حرکت سمبولیك مه (fag) نیز در این نمایشنامه با توجه به گرایشهای متضاد شخصیت‌ها از امید به ناامیدی و بالعکس تأکیدی بر آن محکومیت است. کلمه «در»

(into) نیز اشاره به عمـــق سفر و اهمیت عمق در ایـــن سفر است و بالاخره کلمه شب (night) که نه تنها به معنای مقابل روز (day) است، بلکه اشاراتی به یك نوع درد، حزن، سیاهی و سردرگمی[۱۱] و همچنین به یك نوع آگاهی خاص از طریق درك این حزن و غوطه‌ور شدن در اعماق تاریکی و درون که می‌تواند سبب پالایش روانی گردد.

اینجاست که بعد ارسطوئی عنوان نمایشنامه مطرح می‌گردد کـــه حذف کلمه طولانی (long) در ترجمه آن را القا نمی‌کند.

در نمایشنامه «هملت» پرده سوم صحنه اول در گفتگوی هملت با خودش که یکی از مشهورترین قطعات ادبی دنیا است در چهار ترجمه‌ای که من در دست دارم فلسفه «بودن یا نبودن» به‌علت این نوع بی‌توجهی‌ها در ترجمه مفهوم اصلی را نمی‌رساند. به‌افکار هملت گوش می‌دهیم:

Hamlet: To be, or not to be — that is the question
Whether it is nobler in the mind to suffer.
The slings and arrows of outrageous fortune, or to take arms against a sea of troubles.
And by opposing end them. to die, to sleep-no more.

به ترجمه‌های مختلف این متن توجه کنیم:

هملت ــ بودن، یا نبودن، بحث در اینست: آیا عقل را شایسته‌تر اینکه مدام از منجنیق و تیر دوران جفاپیشه ستم بردن، و یا بر روی یك دریا مصائب تیغ آهختن، و از راه خلاف ایـــام آنها را سرآوردن؟ بمردن، خواب رفتن، بس.

(ترجمه مجتبی مینوی)

هملت ــ بودن یا نبودن؟ مسأله این است آیا شریف‌تر آن است که ضربات و لطمات روزگار نامساعد را متحمل شویم و یا آنکه سلاح نبرد به دست گرفته با انبوه مشکلات بجنگیم تا آن ناگـــواریها را از میان برداریم؟ مردن... خفتن... همین و بس؟

(ترجمه مسعود فرزاد، ۱۳۴۲)

هملت ــ بودن یا نبودن، حرف در همین است. آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و تیر بخت ستم‌پیشه را تاب آورد، یا آنکه در برابر دریایی فتنه و آشوب سلاح برگیرد و با ایستادگی خویش

بدان همه پایان دهد؟
مردن، خفتن؛ نه بیش؛

(ترجمه الف. به‌آذین ۱۳۵۳)

هملت ــ بودن یا نبودن، بحث در این است. آیا پسندیده‌تر آن‌است که تازیانه‌ها و بلایای روزگار غدار را با پشت شکسته و خمیده‌مان متحمل شویم، یا اینکه ساز و برگ نبرد برداشته بــه جنگ مشکلات فراوان رویم تا آن دشواری‌ها را از میان برداریم... مردن... آسودن، سرانجام همین است و بس؟

(ترجمه داریوش شاهین ۱۳۴۴)

بحث در این‌است‌که در فلسفه بودن یا نبودن، شکسپیر «آیا» و یائی (whether ... or) وجود دارد که هملت پس از مطرح کــردنشان با انتخاب راه دوم، موقتاً از کشمکش با مسأله‌اش (dilemma) فارغ می‌شود. هرچند که این احتمال نجات هم به علت ابهام آن سرزمین کشف ناکرده که از کرانش هیچ مسافری برنمی‌گردد دچار تزلزل می‌شود.

«یا»یی که هملت به صورت یك راه حل مطرح می‌کند مطلقاً بعد ارسطوئی نداشته و صرفاً خستگی روحی هملت را نشان می‌دهد. هملت تم خودکشی را از موضع قدرت و آگاهی عنوان نمی‌کند بلکه این‌گفتگو نمایشگر طغیان و عصیان یك روح عاصی است.

مسأله این است که کدام شریف‌تر است؟ بودن «tobe» بــا تمام مشقاتش؟ و یا در برابر بخت و اقبال «fortune» عصیان کــردن و در نتیجه به آن مشقات پایان دادن؟

البته در ترجمه تحت‌اللفظی هر سه ترجمه صحیح به نظر می‌رسد ولی هیچکدام (نلسفه اگزیستانسیالیستی مسأله را کنار بگــذاریم) مفهوم کلام هملت را نمی‌رساند.

در بطن کلمه (opposing) که در ترجمه مجتبی مینوی «خلاف» و در ترجمه‌های دیگر «بجنگیم» و «ایستادگی» آمده است، معنای دیگــری نهفته است و در آن مقابله با تقدیر و سرنوشت، تم خودکشی را عنوان می‌کند.

هملت مردد است که‌آ یا مقابله با بخت بیدادگری کـه دریایی از مصائب به همراه دارد می‌تواند به آن کلیتی که خودش نیز جزئی از آن است، پایان دهد؟ تردید او در این است که مبادا غوطه‌ور نشدن در آن رنج ناب به جوهر وجودش و شایستگی انسانی‌اش لطمه بزند. رنجی (suffering) که هملت از آن صحبت می‌کند خود حاصل آن شرافت و شایستگی (nobility) است و در مرتبت بالاتری از «سلاح نبرد» به‌دست گرفتن فقط به منظور جنگیدن با مشکلات زندگی قرار دارد.

شکسپیر در این‌جا چگونگی «بودن» را مطرح نمی‌کند، مسألهٔ او، مسألهٔ «بودن یا نبودن» است. ادامه افکار هملت خود روشنگر ایـن ماجرا بوده و گرایش فکری او را به خودکشی نشان می‌دهد.

مردن، خفتن و نه بیش. (to die, to sleep — and no more.)

کشمکش درونی هملت با هالهٔ ابهامی که آن دنیای دیگر را دربر می‌گیرد شدت می‌یابد.

But that the dread of something after death, the undiscovered country from whose bourn no traveler returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have fly to others that we trow not of?

جز آنکه خوف از چیزی پس از مرگ (آن زمین کشف ناکرده که هرگز هیچ سالك از کرانش برنمی‌گردد) همانا عزم را حیران و خاطر را مردد کرده، ما را برمی‌انگیزد که در هر آفت و شری‌که می‌بینیم تاب آورده، بیهوده به دامان بلیاتی جز از این‌ها که واقف نیستیم از حال آنها خویشتن را درنیندازیم؟

(ترجمه مجتبی مینوی)

(در این متن به جمله‌بندی‌هـا، ضرباهنگ و کیفیت کلام نمی‌پردازیم، زیرا بحث مورد نظر در مورد مفهوم کلی گفتگو است کـه ترجمه آن را منتقل می‌کند.)

اگر شکسپیر هملت را در اینجا وادار به خودکشی نمی‌کند به این علت است که هملت هنوز به مسیری که به آن آگاهی خاص می‌انجامد نرسیده است. شخصیت تراژدی قبـل از مرگ باید از خـود یك نوع

شایستگی (nobility) نشان دهد، بدون تزکیه نفس و پالایش روانی قهرمان تراژدی به این شایستگی دست نخواهد یافت. ایمان، عشق، عظمت و شرافت فقط کلمه نیستند بلکه حقایقی قابل لمس هستند که در تاروپود بافت زندگی وجود دارند. اگر شکسپیر خنجر را در بستر دزدمونا بر سینه اتللو فرود می‌آورد از او به جای یك قهرمان تراژدی یك نوع قهرمان مضحکه می‌ساخت.

از پرده اول هملت نیز تا شاهراه طریقت مسیری است طولانی که شخصیت تراژدی در مدتی کوتاه باید طی کند.

بحث هملت در این است که:

آیا...

و یا در برابر دریایی فتنه و آشوب سلاح برگرفتن

و با مقابله (با بخت بیدادگر)، بدان همه پایان دادن.

اگر بخواهیم بیدادگر را در ترجمه خود نگنجانیم حتماً باید در حاشیه کیفیت و چگونگی مقابله برای خواننده توضیح داده شود تا هیچگونه ابهامی در مورد افکاری که در این لحظه از نظر هملت می‌گذرد باقی نماند. اگرچه به نظر من ویرگول بعد از کلمه «مقابله» خود تمامی مطلب را عنوان می‌کند.

جای تعجب است که در ترجمه آلمانی و فرانسه «هملت» نیز در این قسمت ابهام همچنان باقی مانده است. اگوست ویلهلم شلگل (August Whilhelm Schlegel) و لودویك تیك (Ludwig) Tieck) مترجمین معروف آلمانی که به اتفاق هملت را ترجمه کرده‌اند نیز مفهوم مورد نظر شکسپیر را نمی‌رسانند.[۱۳] همین اشکال در ترجمه زبان فرانسه نیز وجود دارد.[۱۴]

مشکل اساسی مساله هنرپیشه‌ای است که می‌خواهد نقش هملت را بازی کند. اگر مترجم بر آنست که ترجمه تحت‌اللفظی را حفظ کرده و با تفسیر حفظ معنی نماید، ضروری خواهد بود که کارگردان با فن بیان متناسب مفهوم را در کلام بازیگر برساند. یعنی هنگام ادای کلمه «مقابله» با توجه به مکث کوتاه بعد از آن و جمله‌ای که دنبال

می‌شود «بدان همه پایان دادن»، تردید هملت در تصمیم‌گیری و ابهام آن سرزمین «نامکشوف» باید به تماشاچی منتقل شود.

در ارتباط با ترجمه تحت‌اللفظی، جان آلن (John Allen) در بخشی از کتاب خود به نام «درام‌نویسان بزرگ اروپا» در مبحث «خواندن و دیدن نمایشنامه‌های ترجمه شده» معتقد است که نمایشنامه را اصولا باید فقط به زبان اصلی دید، زیرا نمایشنامه در ترجمه به هر حال لطمه می‌بیند و نمی‌تواند حاوی تمامی پیام نویسنده بوده و احساسات لازم را در تماشاچی برانگیزد.

آلن در صفحه اول نمایشنامه هملت در قصر السینور (Elsinore) آنجا که نگهبانان منتظر روح پدر هملت هستند، اشاره‌ای به مکالمه دو نگهبان می‌کند.

Bernardo: Have you had quiet guard?
Francisco: not a mouse stirring.

بدیهی است که جمله‌ای که فرانسیسکو در جواب برناردو به‌کار می‌برد حاکی از یك سکوت مطلق در یك فضای لبریز از دلهره و انتظار در یك نیمه‌شب است. آلن به ترجمه این جمله به زبان فرانسه که توسط نویسنده معروف فرانسوی «آندره ژید» صورت گرفته اشاره کرده و معتقد است که ترجمه این قسمت به‌علت تحت‌اللفظی بودنش، در زبان فرانسه تأکیدی آنچنانی بر نفس سکوت ندارد.

در نمایشنامه «بازگشت به‌خانه» اثر هارولد پینتر گفتگوی کوتاهی حد فاصل یك مکث و یك سکوت بین روت (Ruth) و تدی (Teddy) شنیده می‌شود که ترجمه تحت‌اللفظی آن برای خواننده‌ای که متن اصلی را نخوانده باشد زیاد بیگانه به‌نظر نمی‌رسد ولی در حقیقت به تم اصلی نمایشنامه صدمه می‌زند.

هنگام خداحافظی تدی و روت است. تدی خانه پدری را ترك می‌کند و همسر خود را نیز در آن خانه به یادگار می‌گذارد!

روت: ادی
تدی قدمی برمی‌گردد
مکث

مثل غریبه‌ها رفتار نکن
تدی می‌رود: در جلو را می‌بندد
سکوت[۱۶]

Ruth: Eddie.
Teddy turns.
Pause
Don't become a stranger
Teddy goes, shuts the front door.
Silence (17)

جمله «مثل غریبه‌ها رفتار نکن» یك ترجمه تحت‌اللفظی است که در زبان نارسی بار عاطفی داشته و می‌تواند جنبه اعتراضی به خود بگیرد که شخصیت روت را در سراسر نمایشنامه به‌هم بریزد. پینتر در اینجا با یك سکوت و یك مکث و به‌همراه چهار کلمه مختصر و یك جمله کلیشه‌ای به عمیق‌ترین سطوح ناشناخته روان در شخصیت بازی نفوذ می‌کند. روت در پایان نمایشنامه باید همچنان سرد و بی‌تفاوت باقی بماند. شاید هیچ کلامی به‌جز این جمله خالی از احساس ر در صورت ظاهر مؤدبانه و طنز خاصی که در صدا کردن تدی با اسم جدید و با مفهومی خیلی خصوصی «ادی» وجود دارد، نتواند عقده‌های «روت» و موقعیت او را در بررسی این عقده‌ها بازگو کند. کلام سرد روت که به معنای باز همدیگر را ببینیم و با لحنی کاملا بی‌تفاوت و غیرعاشقانه باید ادا شود در حقیقت جواب جملاتی از قبیل وقتی برگشتیم تو می‌توانی در تهیه‌سخنرانی‌هایم کمکم کنی[۱۸] و یا «شما فقط شیئی هستید شما فقط...» در اینجا است که چوب رهبری ارکستر با شناخت کامل مهارتهای اعضای آن به دست «روت» می‌افتد. چون در حقیقت این او است که به‌خانه بازگشته است و به‌منزلهٔ «یك نوع آگاهی از خود و دیگران، و دنیایی که دیگران در آن زندگی می‌کنند» «من می‌توانم این را مشاهده کنم»[۱۹] است. عنوان همسر استاد فلسفه دانشگاه بودن نه تنها به او هرگز هویتی نبخشیده بلکه هویت قبلی او را نیز که یك مدل عکاسی گم کرده راه و متزلزلی بوده، متزلزل‌تر کرده است. روت روسپی نیست، فقط نقش روسپی را خوب

بازی می‌کند، این بازی در حقیقت یك مکانیسم دفاعی است که از طریق آن پینتر نیازهای عاطفی سرکوفتهٔ بعضی از شخصیت‌های خود را مطرح می‌کند. «لنی» نیز در اشتیاق «پیشنهادی» نیازهای عاطفی و انسانی خود را زیر ماسك مضحك داستانهای بی‌ربطش مخفی می‌کند. برای درك این فضای رازگون معانی کلمات باید در رابطه مستقیم با ریتم درونی آنها باشد.

جای تعجب است که مارتین اسلین (Martin Eslin) تصویر بازگشت به خانه را چنین تفسیر می‌کند: «مادر آنان، زیبا و جوان به صورت یك همبستر، به صورت یك فاحشه در دسترس آنان است، در حالی که پدر شکست خورده و به خاك افتاده، به التماس اندکی از مهر جنسی وی را می‌طلبد.»[۲۰]

پینتر خود دربارهٔ شخصیت روت می‌نویسد:

«این زن یك دیوانه جنسی نیست که بعضی از منتقدین اصرار بر اثبات آن دارند... او فقط اسیر یك نوع افسردگی است که به او یك نوع آزادی می‌دهد.»[۲۱]

آزادی که پینتر از آن سخن می‌گوید شاید یك نوع شجاعت ابراز وجود است. آنچه در اینجا لازم است مورد بررسی قرار گیرد اهمیت و کیفیت زندگی زناشوئی از دیدگاه تدی است. چگونه است که پس از انتخاب این زن به عنوان همسر، تدی از او فقط به عنوان یك ماشین تحریر تر و تمیز یاد می‌کند؟

روت در حقیقت قهرمان این تراژدی کمدی است و وجود شخصیت تدی فقط برای توجیه کردن رفتار او است. از طرف دیگر ترجمه آزاد نیز با کمی بی‌دقتی نمایشنامه را بـه صورت قصه درمی‌آورد. جنبه تجاری تئاتر متأسفانه مسأله را از دید و سلیقهٔ تماشاچی خاص خود می‌نگرد. حتی در انگلستان که پایبندی به سنتها بیشتر از سایر ممالك اروپائی وجود دارد، این مسأله مشکل عمده‌ای در ترجمه نمایشنامه به وجود آورده است. برای مثال می‌توان از نمایشنامه «کلمب» (Colombe) اثر «ژان آنوی»(Jean Anouilh)نام برد که برای نمایش در تئاترهای لندن

به جای ترجمه، دوباره‌نویسی شد. این نوع ترجمه نمایشنامه در ایران نیز، لطمات شدیدی به متون ادبی وارد آورده است. چنین است که کلماتی نظیر جگر و زرشك و گاس و زهرمار و زکی...، بدون‌این که کوچکترین ربطی به مکالمه داشته باشد، فقط به صرف تأثیر آنی بر تماشاچی گذاشتن و احیاناً لبخندی بر گوشه لب او آوردن، در ترجمه نمایشنامه راه پیدا می‌کند و در نمایشنامهٔ «اتوبوسی بنام هوس» اثر تنسی ویلیامز ناگهان «بلانش» به «آبجی بلانش» تبدیل می‌شود.
شاید غم‌انگیزترین نمونهٔ این نوع سهل‌انگاری ترجمه «بازی آخر» (End game) اثر ساموئل بکت باشد.

قسمتی از متن را با ترجمه آن مقایسه می‌کنیم:

یك انگلیسی خواست با عجله شلوار راه راهی برای جشن سال نو بدوزد. رفت پیش خیاط که اندازه‌شو بگیره.

(صدای خیاط) سرمون شلوغه چهار روز دیگه بیاین حاضرش می‌کنم. خب چهار روز بعد. (صدای خیاط) «چقدر متأسفم، هفته دیگه بیاین، یك هفته بعد. (صدای خیاط) «جداً متأسفم، ده روز دیگه بیاین، من از چوب درشاخه خورشت قیمه درست کرده‌م، خب، کاری نمی‌شه کرد، پیدا کردن چوب دوشاخه همیشه کار مشکلیه. ده روز بعد. (صدای خیاط) «واقعاً متأسفم، پونزده روز دیگه بیاین، من مگسهارو مهمون کرده بودم.» خب، تو این گرفتاری مگس پیدا کردن کار فوق‌العاده‌ایه. (سکوت. صدای عادی.) هیچوقت این قصه‌رو بدتر از این تعریف نکرده‌م. (سکوت غمگنانه.) هر دفعه این قصه‌رو بدتر و بدتر میگم. (سکوت. صدای نقال) خب، خلاصه‌ی کلوم. (صدای مشتری) «مرده‌شور ببره بابا خجالت داره هر چیزی حدی داره تو شیش روز گوشت با منه خدا دنیارو ساخت بله آقا دنیارو تمام و کمال، اونوقت تو بی‌همه‌چیز نتونستی تو سه ماه برا من یه شلوار بدوزی». (صدای‌خیاط با انزجار) اما آقای محترم، آقای محترم من، یه نگاه کن، (با حالت توهین‌آمیز و با نفرت) به دنیا (سکوت) یه نگاهم بکن (با حالت صمیمی و مغرور)

به شلوار من[۲۲]

این فاجعه چگونه به‌وجود آمده است؟

به ترجمه بعضی از کلمات و جملات نگاه دقیق‌تری می‌اندازیم:

جمله:

I have made a mess of the seat.

چنین ترجمه شده است: من یك آش باصندلی پختم.

کتاب فرهنگ لغتی که اکنون در دست دارم معانی زیر را بـرای لغت (mess) در اختیار می‌گذارد: یك خوراك، یك ظرف غذا، اسم‌غذایی (در ارتش و غیره) (به صورت اسم)، و... شلوغ‌کاری کردن، آلوده کردن، و آشفته کردن (به صورت فعل)

به نظر می‌رسد که مترجم حتی یك لحظه از وقتش را صرف این نکرده است که به سطر بعد در فرهنگ لغت که در آن عبارت «make a mess of» به معنای «بد انجام دادن است»، نگاهی بیافکند.

کلمه (seat) هم به معانی مختلف جا، صندلی، نیمکت، نشیمنگاه، مسند، کفل به‌کار برده می‌شود. انتخاب مفهوم صندلی برای این‌کلمه به منظور طبخ آش صندلی معلوم‌نیست از کدام کتاب‌آشپزی آمده است!

جمله بعد:

A neat seat can be very ticklish...

چنین ترجمه شده است:

خب صندلی باریك خیلی ترد می‌شه.

کلمه «Ticklish» به معنای غلغلکی است. حتماً مترجم در اینجا به فرهنگ لغت هم اعتماد نداشته است... و بعد داستان پیدا کردن «چوب دو شاخه» به جای کلمه «Crotch» که البته یکی از معـانی آن می‌تواند باشد، به نظر نمی‌رسد برای ایشان کار «مشکلی» بوده است.

در جمله: I've made a balls of the fly نیز کلمه fly باعث دردسر شده است. مترجم به معنای دیگر کلمه که زیپ شلوار است توجه نکرده و با ترجمه سریع تحت‌اللفظی این کلمه را بـه صورت مگس ترجمه کرده است و بعد... البته که «توی این گرفتاری پیداکردن‌مگس

کار فوق‌العاده‌ایه» و فوق‌العاده‌تر از آن شهامت در ترجمه و چاپ نمایشنامه ساموئل بکت به این طریق دهشتناك است. البته لازم به توضیح است که در همین صفحه ناقابل در ترجمه به‌راحتی‌جای‌خیاط‌و مشتری و نقال عوض شده و جملات زیر حذف گردیده است:

Good, can't be helped, a snug crotch is always a teaser.
Well, to make it short, the bluebells are blowing and he ballockses the buttonholes.

با حذف این دو جمله قسمتی از طنز خاص این مکالمه از بین رفته است. شاید هم مترجم ظرفیت بیشتری برای طنز بیشتر در خواننده ندیده و به طریقی به نجات او آمده است!

و اما ترجمه بسیار بهتری از این متن نیز انجام گرفته که قابل بحث است:

«بگذار باز هم قصه‌هه را بگویم. (صدای نقال.) یك انگلیسی (فیافه انگلیسی به خود می‌گیرد، بعد به قیافه اولش برمی‌گردد.) شب عیدی یك شلوار لازم داشت. رفتش پیش خیاط، خیاط هم اندازه‌اش را گرفت. (صدای خیاط.) «تمام شد. چهار روز دیگر تشریف بیاورید، شلوارتان حاضر است.» خوب. چهار روز بعد. (صدای خیاط.) «خیلی متأسفم، یك هفته دیگر تشریف بیاورید، نشیمنش را خراب کرده‌ام.» خوب، اشکالی ندارد، نشیمن صاف و صوف ممکن است نشیمن آدم را غلغلك بدهد. یك هفته بعد. (صدای خیاط.) «یك دنیا متأسفم، ده روز دیگر تشریف بیاورید. خشتکش را گند زدم.» خوب، چاره نیست: خشتك تر و تمیز همیشه باعث دردسر است. ده روز بعد (صدای خیاط.) بی‌اندازه متأسفم، دو هفته دیگر تشریف بیاورید زیپش را تر زدم.» خوب، راستش زیپ‌راحت و روان ممکن‌است کار دست آدم‌بدهد. (مکث. صدای عادی.) تا حالا به این بدی نگفته بودم (مکث. غمگین.) هر دفعه این قصه را می‌گویم بدتر پس می‌روم، (مکث. صدای نقال.) خلاصه شکوفه‌ها شکفتند و جا دکمه‌ای‌های شلواره باز نشد. (صدای مشتری.) «آقاجان، شما که‌افتضاحش را درآوردید،

هر چیزی حدی دارد خداوند این‌دنیا را در ظرف شش‌روز ساخت. می‌شنوی؟ در ظرف شش روز. بله، تمام دنیا را! حالا تو در ظرف سه ماه نمی‌توانی یك شلوار کوفتی برای من بدوزی» (صدای خیاط، از جا در رفته) «بله قربان، بله، ولی شما (حرکت تحقیر آمیز دست با اشمئزاز) این دنیا را ملاحظه کنید... (مکث)... آن وقت (حرکت مهرآمیز، با غرور) شلوار بنده را هم ببینید»[۲۴]

مشکل اساسی این ترجمه صرف‌نظر از یکی دو اشتباه، توجه‌نکردن به اهمیت و چگونگی کاربرد افعال و عدم دقت در نقطه‌گذاری صحیح است. در زبان انگلیسی یکی‌از کاربردهای وسیع فعل زمان حال ساده (The Simple Present) در موارد توصیفی (descriptive) است. در متن انگلیسی هم از همین فعل استفاده شده است. به‌نظر می‌رسدکه در زبان فارسی هم اگر داستانی در زمان حال گفته شود بر شنونده تأثیر آنچنانی‌تر بگذارد.

جمله: «رفتش پیش خیاط» که ترجمه جمله زیر است:

.../ Goes to his tailor

بهتر می‌بود «میره پیش خیاط» ترجمه می‌شد و داستان به این زمان نقل می‌شد.

و اما کاربرد جملات و عباراتی از قبیل «زیپش را تر زده‌ام» و یا «یك شلوار کوفتی» نه تنها زیبنده یك متن ادبی نیست بلکه لزومی ندارد که این‌طور ترجمه شود.

چه ایرادی در جمله زیپش را خراب کرده‌ام وجود دارد که در اینجا افاده معنی نمی‌کند. مکالمه بین خیاط و مشتری از طنز بسیار زیبائی برخوردار است که به‌منظوری‌خاص در متن گنجانده‌شده‌است. آیا واقعاً اضافه کردن کلماتی از این قبیل (کوفتی) طنز واقعی قضیه را شدت می‌بخشد؟ آیا واقعاً هدف از «تئاتر» فروش بلیط نمایش است؟ و یا خرید فکر تماشاچی است؟

جمله:

Good, at a pinch, a smart fly is a stiff proposition.

که به صورت: «خوب، راستش زیپ راحت و روان ممکن است کار دست آدم بدهد»، ترجمه شده است، نه تنها اشتباه است و شخصیت‌سازی را پایمال می‌کند، بلکه در متن مورد نظر هم معنی نمی‌دهد. ترجمه به نحوی است که صدای خیاط و مرد انگلیسی به سرعت می‌توانند جای یکدیگر را بگیرند.

ترجمه جملهٔ مذکور چنین است:

«خوبه، زیپ سفت و محکم در موارد ضروری (دعوا) ممکنه به‌داد آدم برسه.»

(باید توجه داشت که جمله بالا اشاره به آسیب‌پذیری آن قسمت از بدن در مواردی است که ضربه‌ای به آن وارد شود). در ترجمه مفهوم دیگری به این جمله داده شده است که در فرهنگ لغت محافظه‌کارانه یك انگلیسی کاربردی ندارد. بخصوص که مشتری انگلیسی در این متن آدمی است که متانت و صبر و حوصله‌خاص از خود نشان‌داده‌است.

به یاد گفتگوی برنارد گیلمن با برشت می‌افتم:

گ: پس شما نمی‌خواهید به تماشاگران چیز راحت و سهل‌الوصولی بدهید؟

ب: تماشاگر خود باید روانشناس خوبی باشد تا موضوعی را که به او ارائه می‌دهم به‌خوبی دریابد. تنها چیزی که من می‌توانم ضمانت کنم اصالت رویدادهای نمایش است...[۲۵]

از آنجا که آداب و سنن و ارزش‌های یك فرهنگ در بافت زبان راه پیدا می‌کند، بی‌توجهی به هر صورت ناچیز، بی‌توجهی به معیار ارزش‌ها است.

با این ترجمه‌ها چه ضمانتی برای اصالت رویدادهای نمایش، حتی برای تماشاگری که می‌داند چگونه نظاره کند، باقی می‌ماند؟

در خاتمه ضمن پوزش از همکاران، استادان، و اندیشمندان، این مقاله را که در حقیقت بانگ اعتراض دانشجویان عزیز رشته ادبیات نمایشی و تئاتر است به آنها تقدیم می‌کنم.

1- Warnock, Robert, Representative Modern Plays — Ibsen to Tenessee Williams, 1964.

ایبسن تاتنسی ویلیامز (مقدمه)

۲ـ «اصول و مبانی ترجمه»، تألیف طاهره صفارزاده (۱۳۵۹)، ص ۱۷.

۳ـ ترجمه ازدیدگاه زبانشناسی، اثر ترجمه دکترپرویز بیرجندی، فصلنامه ترجمه، (۱۳۶۵)، ص ۵۶.

۴ـ ترجمه از دیدگاه جامعه‌شناسی زبان، اثر یوجین. آ. نایدا، ترجمه مهشید مشیری، فصلنامه ترجمه (۱۳۶۵) ص ۷۲ـ۷۱.

5- Introduction on «Odyssey», Dr. E. V. Riew

۶ـ «در انتظار گودو»، اثر ساموئل بکت، ترجمه سعیدایمانی (۱۳۴۶)، ص ۱۰۰.

۷ـ همان کتاب، ترجمه سیروس طاهباز (۱۳۵۰)، ص ۵۶.

8- Sartre, Jean-Paul, Literary Essays, (1955), p. 27.

۹ـ «جشن تولد» اثر هارولد پینتر، ترجمهٔ ابوالحسن ندەور ـ بهرام مقدادی (۱۳۴۹)، ص ۲۶۷.

۱۰ـ «شناخت عوامل نمایش»، تألیف ابراهیم مکی (۱۳۶۶)، ص ۱۰۲.

11- Gannon W. Paus, Long day's journey into night, A critical commentary.

در این کتاب نیز اشاراتی به اهمیت سمبولیك روز و شب در عنوان نمایشنامه آمده است. (چاپ اول)

12- Shakespeare, Hamlet, (act III sc. 1)

13- Hamlet, translated by August Wilhelm Schlegel and Ludwig Tieck, p. 60.

14- Shakespeare, Hamlet, Othello. Macbeth. Traductions de Yves Bonnefoy. Gallimard, 1964, pp. 79-80.

15- Allen, John. Masters of European Drama, 1968), p. 17.

۱۶ـ «بازگشت به خانه» اثر هارولد پینتر، ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده، (۲۵۳۶) ص ۱۱۵ـ۱۱۴.

17- Pinter, Harold, The home coming (1965), p. 80.

۱۸ـ «بازگشت به خانه» اثر هارولد پینتر، ترجمه اختر شریعت‌زاده (۲۵۳۶). ص ۷۸.

۱۹ـ همان کتاب، ص ۸۸.

۲۰ـ همان کتاب در مقاله‌ای از مارتین اسلین. ص ۱۳۹.

21- Gale, H. steven, «Harold Pinter's the home coming» (1971), p. 51.

22- Beckett, Samuel. Endgame (1958), pp. 22-23.

۲۳ـ «در انتظار خود و آخر بازی» اثر ساموئل بکت، ترجمه سیروس طاهباز، (۱۳۵۰)، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، ص ۱۴۸.

۲۴ـ «در انتظار گودو و دست آخر» اثر ساموئل بکت، ترجمه نجف دریابندری (۲۵۳۶)، کتابهای جیبی، ص ۱۳۵.

۲۵ـ «برتولت برشت»، مصاحبه نمایشنامه، داستان، شعر، ترجمهٔ رسول نفیسی (۱۳۵۰)، ص ۱۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی