پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ هشتم، آبان ۱۳۹۹، ۱۲۷–۱۴۷

مروری بر بازترجمه‌های دکتر مهوش قویمی از دو نمایشنامهٔ کامو

معصومه زواریان*

مهدی محمد بیگی**

چکیده

دکتر مهوش قویمی محقق و استاد دانشگاه و یکی از متخصصان بنام در زبان و ادبیات فرانسه که عمده شهرت ایشان در ترجمه، مربوط به آثار کریستین بوبن است، بازترجمهٔ نمایشنامه‌های *Le malentendu* و *Les Justes* ،دو اثر از آلبر کامو را در کارنامهٔ خود رقم زده‌است. نشر آشیان سال ۱۳۸۹ این دو بازترجمه را در یک مجلد با نام *سوءتفاهم و عادل‌ها* روانهٔ بازار کرد، سپس در سال ۱۳۹۷ به چاپ دوم رساند. در نوشتار پیش‌رو نگاهی اجمالی به پیرامتنیت، رویکردهای ترجمهٔ نمایشنامه و مشکلات آن، پیشینهٔ ترجمهٔ دو اثر مورد بحث در ایران و چرایی بازترجمه داشته سپس با طرح مثال‌های عینی از هر دو برگردان، این دو نمایشنامه را از بعد متنی بررسی می‌کنیم و می‌کوشیم نگاهی کلی به رویکرد ترجمه در این دو اثر داشته باشیم. بحث در باب اجراپذیری که عنصر بنیادین هر نمایشنامه است، مفصل است و در این نوشتار نمی‌گنجد و به خبرگان این حوزه سپرده می‌شود. در برگردان این دو اثر محتوای متن اصلی، تا آنجا که مقصود را می‌رساند ترجمه و پیام منتقل شده اما صرف‌نظر از جنبه اجراپذیری در بعد متنیت گاهی شتابزدگی و ترجمهٔ لفظ به لفظ مشهود است.

کلیدواژه‌ها: آلبر کامو، نمایشنامه، قویمی، بازترجمه، ترجمهٔ نمایشنامه.

---

* کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فرانسه (نویسندهٔ مسئول)، zavarian71@gmail.com
** دکترای زبان‌شناسی مقابله‌ای، دانشگاه ملی تاجیکستان، Mahdimb@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰٤/۱٤

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

بخش عمده‌ای از تولیدات علمی به برگردان آثار اختصاص دارد. بدیهی است هدف از ترجمهٔ آثار با توجه به «اینجا» و «اکنون»، شناساندن و معرفی‌شان و نیز آگاهی از علوم جدید است. از این میان، آثار ادبی فرانسه پیوسته توجه مترجمان ایرانی را به خود جلب کرده‌است و گاه چند مترجم در دوره های گوناگون یا حتی هم‌زمان یک اثر فرانسوی را ترجمه کرده‌اند. ادبیات نمایشی نیز از این قاعده مستثنی نیست. صرف‌نظر از چرایی بازترجمه این دسته از آثارادبی، نمایشنامه برای اجرا در صحنهٔ تئاتر تنظیم و نوشته‌شده و از بخش‌های اصلی و پایه‌ای هنرهای نمایشی محسوب می‌شود، از این رو اصول و فنون و شیوه‌های نگارش خاص خود را دارد و با رویکرد ادبی–نمایشی واسطهٔ ادبیات و صحنهٔ نمایش است.

> با ورود تئاتر غرب به ایران و گسترش آن به عنوان ابزاری برای تهذیب افکار و سرگرمی باب ترجمه متون نمایشی به کشور گشوده شد. در همین زمان بود که با تاسیس دارالفنون، بزرگترین پایگاه ترجمه در ایران، ترجمهٔ آثار نمایشی نیز در کنار ترجمه سایر کتب، رونق گرفت و عدهٔ بسیاری را شیفته خود ساخت (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۵۰).

ترجمهٔ این نوع متون با ترجمهٔ ادبی تا حدودی متفاوت است. به باور بَسنت «متن نمایشنامه ناتمام است و تنها در صحنهٔ اجرا کامل می‌شود» (Bassnett.2002:128). گوییه نیز همداستان با اوست و می‌گوید:« تئاتر مجموعه‌ای از داستان‌ها را به ما هدیه می‌کند که اساساً آفریده شده‌اند تا نمایشی باشند و نمایشی بنمایند» (گوییه، ۱۳۹۸: ۱۰). این نکته چالشی بنیادین در ترجمهٔ این نوع از آثار است: آیا باید نمایشنامه را به عنوان متن ادبی ترجمه کرد یا رویکردی دیگر در پیش گرفت؟ در هر حال ترجمهٔ آثار در حوزهٔ نمایشنامه که برای کارهای اجرایی و گروه‌های فعال نمایشی در مراکز حرفه‌ای مفید باشد امری است اجتناب ناپذیر. اما پاره‌ای از ترجمه‌ها که برگردانشان اغلب بسیار شتابزده صورت می‌گیرد پاسخگوی نیازهای واقعی امروز هنر و هنرمندان ایران نیست. نوشتار پیش‌رو، مروری است بر بازترجمهٔ نمایشنامه‌های *سوءتفاهم* و *عادل‌ها* به قلم دکتر قویمی (چاپ دوم سال ۱۳۹۷، لازم به ذکر است چاپ اول سال ۱۳۸۹ در دسترس نبود) ، هم از بعد متنی و هم چرایی بازترجمه‌ها. نخست نگاهی اجمالی به پیرامتنیت، رویکردهای ترجمهٔ نمایشنامه و مشکلات آن و نیز پیشینهٔ ترجمهٔ دو اثر مورد بحث در ایران و چرایی بازترجمه داشته

سپس با طرح مثال‌های عینی از هر دو برگردان، این دو نمایشنامه را از بعد متنی بررسی می‌کنیم و می‌کوشیم نگاهی کلی به رویکرد ترجمه در این دو اثر داشته باشیم.

۲. پیشینهٔ ترجمهٔ نمایشنامه‌های *سوءتفاهم* و *عادل‌ها* اثر کامو در ایران

آلبر کامو (۱۹۶۰–۱۹۱۳) یکی از نویسندگان مطرح و تأثیرگذار در ایران است. او در میان نویسند گان معاصر فرانسه اقبال بسیاری در ایران داشته و هریک از آثار او بارها از سوی مترجمین مختلف ترجمه و منتشر شده‌است. به گفتهٔ آیریس رادیش (Iris Radisch) نویسنده و منتقد آلمانی در گفتگو با خبرگزاری مهر به تاریخ ۱۷ آبان ۱۳۹۵

> کامو تنها یک نویسنده و ادیب نیست فردی است که با نوشته‌های خود به طور مستقیم به سراغ ماهیت وجود آدمی می‌رود و هستی او و چیستی‌اش را کندوکاو می‌کند. او خالق سؤال‌های فلسفی عمیقی در این زمینه است و همین او را ماندگار کرده‌است (خبرگزاری مهر،۱۳۹۵).

با توجه به اهمیت کامو و حضور پررنگ او در کانون روشنفکری ایران تعجبی ندارد با ترجمه‌هایی که از آثار داستانی و نمایشی او شده با نام‌های آشنا و مشهوری برخوریم. از دهه های پیش تاکنون آثارش به طور مکرر توسط مترجمان به نام برگردان و روانه بازار شده‌است. آل احمد از قدیمی‌ترین مترجمان آثار کامو به شمار می‌رود. نمایشنامهٔ *Le malentendu* اول بار سال ۱۳۲۸ از سوی نشر بی‌نا با ترجمهٔ آل احمد با نام *سوءتفاهم* روانهٔ بازار شد. پس از آن این کتاب با همان عنوان *سوءتفاهم* از سوی مترجمان دیگری من جمله مهوش قویمی با نشر آشیان سال ۱۳۸۹ و بار دیگر ۱۳۹۷، خشایار دیهیمی با نشر ماهی سال ۱۳۹۰ ترجمه و روانه بازار شد .

Les Justes نیز یکی دیگر از نمایشنامه‌های کامو است که مورد توجه بسیاری از مترجمان واقع شد و تا به امروز اما با نام هایی متفاوت به ایرانیان شناسانده شده‌است. این نمایشنامه برای نخستین بار با ترجمهٔ محمدعلی سپانلو با عنوان *عادل ها* سال ۱۳٤۱ توسط انتشارات «متین» راهی بازار کتاب شد. سال ۱۳٤۹ نشر نیل این اثر را با نام *راستان* با برگردان ابوالفضل قاضی در اختیار خوانندگان قرار داد. پس از آن به ترتیب این اثر سال ۱۳٦٦ با برگردان خرم مهدوی از سوی نشر بی‌نا با نام *عادل‌ها*، سال ۱۳۸۱ با برگردان سپیده نوروزی با نام *راستان* از سوی نشر نیلوفر، سال ۱۳۸۹ با برگردان مهوش قویمی با نام

عادل‌ها از سوی نشر آشیان، سال ۱۳۹٤ با برگردان خشایار دیهیمی با نام *صالحان* از سوی نشر ماهی و سرانجام سال ۱۳۹٦ با برگردان پرویز شهدی با نام *دادگسترها* از سوی نشر به‌سخن در اختیار مخاطبان قرار گرفت. این همه بازنشر صرف نظر از آنکه نشان از ناهماهنگی میان ناشران در کشور دارد، بحثی است که به آن اشاره‌ای کوتاه خواهیم داشت.

۳. بازترجمه‌ها؟ نقد و تحلیل

به رغم آنکه برخی بر این باورند که ترجمه امری محال است و در هیچ ترجمه ای لفظ و معنای متن اصلی به طور کامل در زبان مقصد منعکس نمی‌شود، ترجمه و بازترجمه پیوسته ادامه دارد و این صحنه مدام برپاست. صرف نظر از ضرورت ترجمهٔ آثار که سخنی سراسر تکراری است، پرسشی که اینجا مطرح است چرایی و دلایل بازترجمهٔ آثار و گزینش مترجم از بازترجمه است. پرسشی که همواره با غیاب پاسخ آن دست‌کم در مقدمه‌ای کوتاه در اکثر آثار مواجهیم. نمی‌توان گفت بازترجمه از موهبت‌های مدرنیته به شمار می‌رود، زیرا این پدیده قدمتی به اندازهٔ ترجمه دارد. برمن، لادمیرال، گامبیه و ... از جمله کسانی هستند که در دهه‌های اخیر در این‌باره نظراتی مطرح کرده‌اند. آنتوان برمن (۱۹۹۱-۱۹٤۲)، فیلسوف، زبان شناس و مترجم، سال ۱۹۹۰ باب گفتمان بازترجمه را در گفتاری با عنوان «بازترجمه به مثابهٔ فضای ترجمه» (La retraduction comme espace de la traduction) می‌گشاید. برمن معتقد است

> نخستین برگردان یک اثر معرفی متن مبدأ به زبان مقصد و از این‌رو این برگردان ترجمه-معرفی است، بازترجمه اما برخلاف آن حرکت به سوی متن مبدأ است. در این بازگشت دگربودگی (altérité) و بیگانگی(étrangeté) که در ترجمهٔ نخست کم رنگ است نمایان می‌شود (Berman,1990:4).

از نگاه برمن «هیچ ترجمه ای بدون عیب و نقص نیست، بازترجمه این عیب و نقص را برطرف می‌کند. ترجمهٔ خوب، باز ترجمه است» (ibid). در پاسخ به این پرسش که دلیل بازترجمه چیست برمن معتقد است «ترجمه‌ها کهنه می‌شوند و چون ترجمه فعالیتی تابع زمان است از زمانمندی خاص خود برخوردار است» (ibid:1). با این سخن انتظار می‌رود با بازترجمه افقی نو گشوده شود و این تنها زمانی ممکن است که مترجم با پژوهش بیشتر و خوانشی نو نوشته‌های پیشین را واکاوی و نوشته‌ای نو خلق کند. از این رو پژوهش

عنصری است که در این مسیر باید حضوری دائم داشته باشد. گامبیه با تأیید آراء برمن نظرات او را در بازترجمه در دو واژه «بازگشت و تغییر» (retour et detour) خلاصه می‌کند. او معتقد است «ترجمهٔ نخست نوعی همگون سازی (تغییر) است و بازترجمه به خصوصیات متن مبدأ (بازگشت) می‌پردازد» (Gambier, 1994:414). از همین مختصر می‌توان دو نکتهٔ مهم برداشت کرد: نخست اینکه نقش مترجم در بازترجمهٔ یک اثر دشوارتر است. با این پیش فرض که ترجمه‌های قبل رضایت بخش نبوده‌است و مترجم اکنون به دلیل توسعهٔ تکنولوژی و ابزار و منابعی که در اختیار دارد و نیز به دلیل استقبال مخاطبان از اندیشه های صاحب اثر با خوانشی دوباره به فرایند جدیدی از ادراک و دریافت متن دست یافته، قصد دارد با بازترجمه حرکتی تحولی در راستای اصلاح و بهبود ترجمه‌های پیشین ایجاد و متن اصلی را بروزرسانی کند. بنابراین بازترجمه خود نوعی تعهد به متن محسوب می‌شود. با این نگاه و با توجه به نیازهای موجود مبنی بر آنکه بازترجمهٔ اثر مورد نظر جوابی برای مسایل امروز جامعهٔ ما دارند مترجم دغدغهٔ بازترجمه را احساس می‌کند. کوششی است که این‌بار با پژوهش و شناخت جوهر اثر و حتی با رویکردی منتقدانه صورت می‌گیرد و میزان پژوهش ضامن اعتبار آن است. دوم آنکه با سقوط هدف به سطحی نازل، بازترجمه‌ها با سود جستن از نام و عنوان وجایگاه مترجم چیزی جز سوداگری در بازار نشر نیستند. پیامد آن اما جز مرگ و انحطاط آثار و گریز مخاطب چیز دیگری نمی‌تواند باشد. با بررسی دو بازترجمهٔ مورد بحث این نوشتار و با استناد به مثال های مکتوب و تطبیق این دو اثر با برگردان های قبل پرسشی به ذهن خطور می‌کند: آیا در فرایند این بازترجمه‌ها خوانشی متفاوت صورت گرفته تا به تأویل جدید بینجامد؟ باید گفت به نظر می‌رسد نشر آشیان به واکاوی نوشته های پیشین توجهی نداشته تا به کوششی در تحقق تعهد اصلاح و بهبود ترجمه دست‌کم به منظور اجراپذیری آن بینجامد. نگارنده نگاهی گذرا نیز به برگردان‌های آل احمد و دیهیمی از *سوءتفاهم* و برگردان‌های ابوالفضل قاضی و پرویز شهدی از *عادل ها* داشته است. برخی شتابزدگی‌های آنان در برگردان این دو نمایشنامه در این بازترجمه‌ها نیز مشهود است. باید خاطر نشان کرد در برگردان آل احمد اصل وفاداری به متن رعایت نشده اما در ترجمهٔ دکتر قویمی اصل وفاداری و امانتداری کاملاً مشهود است که این از نقاط قوت برگردان ایشان است.

٤. پیرامتنیت (paratextualité)

مقدمه یکی از مؤلفه‌های پیرامتنی است که به لحاظ ماهیت و توضیحاتی برای فهم بیشتر خواننده، دیدگاهی کلی در اختیار او قرار می‌دهد. در ترجمه‌های قویمی نخستین مولفهٔ قابل بحث در بخش پیرامتن غیاب مقدمهٔ ناشر است. مقدمهٔ ناشر «ابزاری برای توجیه چاپ اثر و جایگاه آن در فضای ادبی، فکری موجود است» (مهیمنی، ١٣٩٤: ١٨٩). تا از نیت ناشر مبنی بر چاپ و بازنشر اثری که بارها ترجمه شده خبر دهد یا دست کم توجیهی برای چاپ دوم باشد. شایسته بود از سیر تاریخی ترجمه‌های صورت گرفته از این آثار در چارچوب واقعیت‌های ملموس تئاتر ایران و با ملاحظهٔ نیازهای موجود به انتخاب این آثار برای بازترجمه و تأثیر گفتمان آنها در فرهنگ مقصد سخنی گفته می‌شد تا با وجود ترجمه‌های موجود نشان از دغدغهٔ نشر آشیان از بازترجمهٔ این آثار یا تغییر روش ترجمه باشد. دکتر قویمی اما در مقدمهٔ خود به معرفی آثار، تحلیل ادبی نمایشنامه‌ها، واکاوی جایگاهشان در بافت زندگی نمایشنامه‌نویس، بررسی زمان و مکان نوشتن نمایشنامه‌ها و کلام این دو اثر به حد کفایت پرداخته و خواننده را با فضای این دو اثر آشنا کرده، گرچه به تدابیر گزینشی خود در روش و زبان ترجمه اشاره نکرده‌است. با توجه به آنکه ترجمهٔ نمایشنامه راهبردها و راهکارهای خود را دارد، این اطلاعات از بعد پژوهشی ترجمه قابل توجه است. دو برگردان را نشر آشیان با شکل و شمایل همسان اول بار سال ۱۳۸۹و بار دیگر سال ۱۳۹۷ در یک مجلد به چاپ رساند. در صفحهٔ مشخصات اثری از عنوان فرانسوی کتاب و انتشاراتی که آن را چاپ کرده نیست. معلوم نیست ترجمه مربوط به کدام نسخهٔ فرانسوی است و به لحاظ شکلی دقیقاً چه شکلی دارد تا بتوانیم در مورد طرح جلد نظر دهیم. مسلماً قطع چاپی ترجمه با نسخهٔ فرانسوی متفاوت است. به همین دلیل صفحات نمایشنامه‌های ترجمه شده کمتر از اثر اصلی است (رجوع به سایت های معتبر). یکی دیگر از موارد مربوط به مادیت آثار مورد بحث تصاویری است که انتهای کتاب ترجمه گنجانده شده که نه منبع آن نه دلیل الصاقشان ذکر شده‌است. در متون اصلی (نسخه‌های الکترونیک) این تصاویر دیده نمی‌شود. عموماً به تقدیرنامه در هر کتاب صفحه‌ای جداگانه اختصاص داده می‌شود، در متن اصلی این موضوع رعایت شده اما در برگردان *سوءتفاهم* این بخش در پایین صفحهٔ مربوط به توزیع نقش‌ها گنجانده شده‌است. ترجمهٔ «برمتن» ابتدای عادل‌ها حذف شده و نه ناشر توجهی به آن داشته نه مترجم ارجمند که احتمالاً سهوی بوده‌است. جای فهرست نیز خالی است.

۵. متون نمایشی و چگونگی ترجمهٔ آن

ترجمهٔ تمام متون به یک شیوه انجام نمی‌شود. هر متن ویژگی خاص خود را دارد و ترجمهٔ آن نیاز به دانش و مهارت خاص. انتخاب روشِ ترجمه بستگی به مخاطب و به خصوص نوع متن دارد. «انتخاب وقتی درست است که ترجمه برای خواننده مفید باشد یا روش با نوع متن تناسب داشته باشد» (خزاعی فرید، ۱۳۷۸،ص ۷۰). اما آنچه از شواهد پیداست غالب مترجمان بدون توجه به نوع متن، تمام متون را به یک شیوه ترجمه می‌کنند. یا از روش مناسب غافلند، یا از نوع متن. در مورد ترجمهٔ ادبی و ترجمهٔ شعر بسیار سخن گفته‌اند اما در باب ترجمهٔ متون نمایشی هنوز نظری قطعی وجود ندارد. نمایشنامه به منظور اجرا بر صحنه خلق می‌شود، هم از ویژگی متن ادبی برخورداراست و هم کنش دراماتیک و این چالشی است بزرگ در ترجمهٔ این دسته از آثار. از این رو ترجمهٔ این نوع ادبی کار دشواری است. از دههٔ ٦٠ به این سو باب نظریات در مورد ترجمهٔ متون نمایشی با کسانی چون ژرژ مونن(Georges Mounin)، زابراسکریت(Zuber-Skerritt)، سوزان بسنت (Susan Bassnett) و...گشوده شد. روگاتن بر مبنای تمایزی که کرِالام (Keir Elam)، نشانه‌شناس تئاتر، میان متنِ نمایشی (texte dramatique) و متنِ اجرایی(texte spectaculaire) قائل است بر اساس ارتباط میان متن/ اجرا راهکارهای ترجمهٔ متون نمایشی را در چهار مقولهٔ متفاوت پیش روی مترجمان قرار می‌دهد: «اصول ادبی، اصولی بر مبنای متن نمایشی، اصولی بر مبنای متن اجرایی و سرانجام اصول نئوادبی (Fabio Regattin،157:2004). بنابراین وقتی سخن از ترجمه متون نمایشی مطرح است سه وضعیت متفاوت ممکن است پیش رو باشد: متن نمایشنامه از حیث ترجمه تفاوتی با سایر متون ادبی ندارد؛ تفاوت‌هایی میان نمایشنامه و سایر متون مثل رمان در سطوح متنی (textual) وجود دارد؛ و در نهایت این تفاوت ها با کارکرد متون مربوطه در ارتباط هستند. به اعتقاد روگاتن،

> برخلاف رمان یا شعر که بازخوانی می‌شوند متن نمایشنامه هنگام اجرا شنیده می‌شود و بنابراین بی‌درنگ باید بر تماشاگر طنین انداز باشد. از این‌رو متن نمایشنامه باید قابلیت اجرایی داشته‌باشد تا با اجرا که در مکان–زمان قرار دارد ارتباط برقرار نماید. در ترجمهٔ نمایشنامه صرف‌نظر از بُعد نمایشی سخن از سطح زبان و سبک در میان است (ibid).

آنتوان ویتز تفاوت فاحشی میان ترجمهٔ رمان، شعر و یا نمایشنامه قائل است اما معتقد است «این تفاوت بیشتر به کاربرد هریک از این متون مربوط می‌شود و ماهیت کنش ترجمه

پیوسته یکسان است، زیرا ترجمه اقدامی به واقع ادبی اسـت» (Antoine Vitz, 1982:67). در ادبیات نمایشی که در واقع آمیزه‌ای از هنر و ادبیات است، عواطف و احساسات و روایـت نویسنده در صحنهٔ تئاتر به مخاطب منتقل می‌شود و متن آن با اجرا تحقق می‌یابد. ویتز جای دیگر نه تنها به ضرورت ترجمه، به اجـرای آن نیـز اشـاره دارد و هـدف از ترجمـهٔ متـون نمایشی را چنین ابراز می‌کند:

> هر متنی (نمایشی) که نوشته‌شده به ما تعلـق دارد و بنـابرایـن مـوظفیم آن را بـه اجـرا بگذاریم. این آثار به مثابهٔ چیستان‌هایی هستند که پیوسته باید پاسخگویشان باشیم. حتی مواردی که از مدت‌ها پیش با کارگردانی و اجرا پاسخگوی سؤالاتی بوده‌انـد کـه قـبلاً مطرح شده‌است. مردم پیر می‌شوند و مـی‌میرنـد امـا مخاطبـان و تماشـاگران عـوض می‌شوند (Antoine Vitz, 1991:293).

گوییه نیز معتقد است «اگر متن ما فقط مثل یک کتاب حرف بزنـد و اجرایـی را طلـب نکند هیچ تئاتری نخواهیم داشت» (گوییه، ۱۳۹۸: ۱۳۹). آنچه از ایـن توضـیحات اسـتنباط می‌شود این اصل بدیهی است که گرچه متن نمایشی را مثل داستان یا رمان می‌توان خوانـد اما بی‌شک با هدف اجرا بر صحنهٔ تئاتر نوشته شده و مخاطب و دریافت‌کنندهٔ (destinataire) نهایی آن تماشاگر است.

نگاه مترجمان ایرانی به نمایشنامه متفاوت است. مـروری بـر سـنت غالـب در ترجمـهٔ نمایشنامه در ایران حاکی از آن است که مترجمان در مورد زبان گفتاری یا نوشتاری هم‌رأی نیستند. برخی نگاه ادبی به نمایشنامه دارند وآنها را با همان پیش‌فرض‌های متون ادبی روایی ترجمه می‌کنند. از طرفی به دلیل ماهیت اجرایی نمایشـنامه، برخـی دیگـر سـخن از زبـان دراماتیک و اجرایی به میان می‌آورند. «مقصود اینان زبانی است که علائم اجـرا را در خـود دارد، به این مفهوم که با زبان داستان و رمان فرق می‌کند . یعنی به محض اینکه ادا می‌شود چیزی هم به اجرا درمی‌آید، کنشی به عمل درمی‌آید» (علیزاد، ۱۳۸٦ ،ص ۱۰۸). «کنشی که در عالم واقع روی نداده‌است باید توسط اجرا حاضر گـردد. بـه دیگـر سـخن اجـرا جـزء لاینفک هنر نمایش است» (گوییه، ۱۳۹۸: ۱۳). اما باید گفت برای هرکدام از ایـن زبـان‌هـا هنوز معیار دقیقی مطرح نشده‌است. آنچه مهم است ارزش گذاری به فضای عینی نمایشنامه است و ترجمهٔ این متون به مثابهٔ پل ارتباط میان متن و صحنه با هـر رویکـردی در نهایـت باید چیزی باشد که دربارهٔ متن اصلی گفته می‌شود. در بازخوانی این دو نمایشنامه بـه نظـر

می‌رسد مترجم محترم جنبهٔ اجراپذیری را مدّنظر نداشته و به مثابهٔ متن ادبی به ترجمه پرداخته است.

٦. متنیت و بازترجمه‌ها

محمدی و همکاران بیشتر نگره‌هایی که از دیرباز تاکنون در مورد ترجمه مطرح شده‌اند را مبتنی بر نوعی دوگانگی و تقابل میان واژه و معنا می‌دانند و معتقدند «بر اساس این دوگانگی، واژه و معنای یک اثر، دو قطب مخالف یکدیگرند که اغلب نمی‌توانند هر دو با هم ترجمه شوند و به زبان مقصد انتقال یابند» (محمدی و همکاران،۱۳۹۳:۱۱۳). هرچند نمی‌توان با قاطعیت از برتری نظری در ترجمهٔ ادبی سخن گفت زیرا ممکن است نظری خاص نتواند در برخی آثار عملکرد داشته باشد و در حد نظریه باقی بماند. در هر صورت تمام نظریه‌ها با وجود تفاوت‌ها و تقابل‌هایشان بر این اصل مبتنی هستند که مهم‌ترین کاربرد ترجمه انتقال تمام متن اصلی از زبان مبدأ به زبان مقصد است و بنابراین مترجم نیز با وفاداری به متن از کارکرد دریافت‌کننده– انتقال‌دهنده برخوردار است. برمن در کتاب *ترجمه و واژه یا مهمانخانه‌ای در دوردست* از جمله کسانی است که برخلاف دیگران بر «رابطهٔ واژه و معنا» تأکید می‌ورزد (Berman,1999:41). «منظور از ترجمه واژه آن‌گونه که برمن از آن یاد می‌کند ترجمهٔ همهٔ آن چیزهایی است که توسط گرایش‌های تحریفی(tendances deformantes) تغییرمی‌یابند» (محمدی و همکاران،۱۳۹۳:۱۱۳). بنابراین هنگام ترجمه چنانچه از کاربرد این گرایش‌های تحریفی اجتناب شود، «حاصل کار ترجمه‌ای است که واژه و معنای متن را با هم دارد» (همان). برمن در ترجمه‌شناسی بر «دیگری» و «اخلاق» تأکید می‌کند. او بار دیگر در کتاب *ترجمه و واژه* به موضوع بیگانگی اشاره دارد و «اخلاق ترجمه را به رسمیت شناختن بیگانگی متن مبدأ در متن مقصد و پذیرفتن دیگری آن چنان که هست می‌داند»(Berman,1994: 74). او با تأکید بر «همراهی کردن اثر بیگانه با تمام بیگانگی‌اش ترجمه را تمرکز بر واژه می‌داند» (ibid: 45). به نظر می‌رسد نگرهٔ این نظریه‌پرداز مبدأگرا با اقبال بیشتری مواجه بوده‌است و مترجمان ظاهراً از این رویکرد برای توجیه ترجمهٔ واژه‌گرا بدون تأمل در ژرفای آن بهره می‌برند، اما در نظریهٔ برمن «تأکید بر واژه با ترجمهٔ لفظ به لفظ تفاوت دارد و این دو هرگز با هم هم‌معنی نیستند» (محمدی و همکاران۱۳۹۳:۱۱۳). این برداشتی از سر ساده‌انگاری است که ترجمهٔ لفظ به لفظ را ناشی از گرایش به زبان و فرهنگ دیگری و تأثیرپذیر از آن بپنداریم و چشم

بر این واقعیت ببندیم که ترجمهٔ الفاظ از نگاه برمن و همفکران او بر انتخاب دالّ‌های زبانی استوار است. با این دیدگاه مترجم باید به متن اصلی پایبند باشد اما چنانچه این پایبندی بدون احاطه و تسلط بر یکپارچگی مفهوم و سبک اثر باشد آفرینش متن در نظام مقصد هم‌طراز متن مبدأ نخواهد بود. به جرأت می‌توان گفت این ضعف و برداشت غلط در بعد متنیت در بیشتر ترجمه‌ها و در ترجمهٔ آثار نمایشی به زبان فارسی (حتی بیشتر) وجود دارد.

به غیر از متنیت نکتهٔ قابل تأمل در مورد متون نمایشی مربوط به نوع این آثار و انتخاب شیوهٔ مناسب در برگردانشان است. پرسشی مطرح می‌شود: این نوع متون به منظور چاپ ترجمه می‌شوند یا به منظور اجرا بر صحنه؟ ژُنن با ارجاع به ژان ویلار (Jean Villar) در باب ترجمه تئاتر معتقد است «وفاداری به متن اصلی نثر ترجمه را ثقیل می‌کند، درعین حال عدم رعایت اصل وفاداری نیز خطاست» (Genin,2016:4). ویلار بر نقص و بی‌تناسبی متون ترجمه شده تأکید می‌ورزد و می‌گوید: «ریتم یا همان ضرباهنگ از مهم‌ترین ویژگی متون نمایشی است که مترجمان از بازیافتن آن ناتوانند و بنابراین این ریتم در ترجمه‌هایشان ملموس نیست» (ibid). بنابراین باید این مفهوم را استخراج کرد که بعد آوایی متن مبدأ و متن ترجمه شده با هدف حفظ معنا شرط لازم در ترجمهٔ این نوع متون است و مترجم با هر روشی که در ترجمه برمی‌گزیند به مثابهٔ گوش متن پیوسته ضرباهنگ متن را باید در نظر داشته باشد. روگاتن وظیفه‌ای سخت بر دوش مترجم می‌گذارد و معتقد است «مترجم باید با گروه نمایش همکاری کند، در تمرینات حاضر باشد و آماده باشد تا متن خود را مطابق با الزامات صحنه تغییر دهد» (Regattin,2004:162). از تمام این گفته‌ها می‌توان چنین استنباط کرد که ترجمهٔ نمایشنامه با حفظ تمام ویژگی‌های آن کاری پیچیده و ظریف است.

با مرور این دو بازترجمه هم از بعد متنیت و هم بعد نمایشی و اجرایی نخست یادآور شویم در برگردان این دو اثر با توضیحاتی که پیش‌تر در مورد ترجمهٔ متون نمایشی گفته شد به نظر می‌رسد گزینش مترجم ارجمند زبان ادبی و هدف ایشان حفظ عناصر متنی و زبان مبدأ بوده‌است. نیز گفتیم انتخاب این دو زبان بیشتر سلیقه‌ای است. «مترجم نمایشنامه میان وفاداری به متن و الزامات صحنهٔ نمایش در نوسان است» (Anne Maurin,2013: 94). این موضوع چالشی در برگردان این نوع آثار محسوب می‌شود و مترجم را با دشواری مواجه می‌سازد. با این حال حتی اگر متن نمایشی به صورت ادبی ترجمه شود حفظ آهنگ متن ضروری است تا در خواننده ایجاد حس کند. توجه به این امر در ترجمه باعث می‌شود

زمانی که خواننده شروع به خواندن اثر کند در ذهنش برای هر شخصیت لحن خاصی در نظر بگیرد. حین خواندن در اجرا غرق شود. از این‌رو «مترجم آثار نمایشی بیشتر باید به دریافت شنیداری توجه داشته‌باشد تا دریافت دیداری» (ibid: 95). «زیرا واژه‌های به کار رفته در نمایشنامه از تأثیر قابل‌توجهی برخوردارند» (ibid:20). بنابراین در کنار ترجمهٔ ادبی نمایشنامه، ترجمهٔ مؤلفه‌های اجراپذیری هم باید مورد توجه قرار گیرد و این همان مشکلی است که در ترجمهٔ نمایشنامه از آن سخن می‌رود. در این نوشتار از موضوع اجراپذیری یا کنش دراماتیک صرفنظر می‌شود که خود نیاز به بحثی طولانی دارد. تنها با نگاهی کلی به هر دو برگردان، به تعبیری با همان شیوهٔ مرسوم نقد ترجمه در کشور، مبتنی بر مقابلهٔ واحدهای زبانی در دو متن مبدأ و مقصد، سعی شده از بعد متنیت نکات مشترک و ویژگی هر دو برگردان شناسایی شود. برگردان این دو اثر در بعد متنی از سطح قابل قبولی برخوردار است. تنها ویژگی‌ای که بیش از هرچیز در این دو ترجمه جلب توجه می‌کند گاهی شتابزدگی است، گاهی نیز وفاداری بیش از حد مترجم ارجمند به واژگان متن مبدأ که این امر به زیبایی متن مبدأ آسیب رسانده است. در ادامه مثال‌هایی که از هر دو اثر آورده شده مصداق این ویژگی است.

MARTHA

Nous recommencerons, en effet. Mais nous serons payées de notre peine.

Un silence. Martha regarde sa mère.

Mère, vous êtes singulière. Je vous reconnais mal depuis quelque temps.

LA MÈRE

Je suis fatiguée, ma fille, rien de plus. Je voudrais me reposer.

MARTHA

Je puis prendre sur moi ce qui vous reste encore à faire dans la maison. Vous aurez ainsi toutes vos journées.

LA MÈRE

Ce n'est pas exactement de ce repos que je parle. Non, c'est un rêve de vieille femme. J'aspire seulement à la paix, à un peu d'abandon. *(Elle rit faiblement.)* Cela est stupide à dire, Martha, mais il y a des soirs où je me sentirais presque des goûts de religion.

MARTHA

Vous n'êtes pas si vieille, ma mère, qu'il faille en venir là. Vous avez mieux à faire. (Camus,1944,14-15).

مارتا: البته که شروع می‌کنیم. اما اجر زحمتان را می‌گیریم

(سکوت، به مادرش نگاه می‌کند) مادر، شما عجیب به نظر می‌رسید. از مدتی پیش کاملاً عوض شده‌اید.

مادر: خسته‌ام، دخترم. همین و بس. دلم می‌خواهد استراحت کنم.

مارتا: من می‌توانم انجام بقیه کارهای خانه را به عهده بگیرم، به این ترتیب تمام روز آزاد خواهید بود.

مادر: منظورم دقیقاً این نوع استراحت نیست، نه، این رؤیای پیرزن‌هاست. فقط آرامش و کمی آسودگی خاطر آرزو می‌کنم. (به زحمت می‌خندد) این حرف ابلهانه‌ای است، مارتا، اما تقریباً بعضی شبها نوعی گرایش معنوی حس می‌کنم.

مارتا: مادر، شما زیاد پیر نیستید. نباید به این مطالب فکر کنید، کارهای مهمتری دارید (کامو، ۱۳۹۷: ۱۰-۹).

با تغییر وجه فعل se sentir (وجه شرطی) ضرباهنگ تغییر کرده‌است. گرچه در برگردان فوق ایراد اساسی مشاهده نمی‌شود و در واقع هر ترجمه حکایت از سلیقهٔ مترجم دارد اما می‌توان با حوصلهٔ بیشتر ترجمهٔ این بند را انجام داد تا در عین حال به اجرا هم نزدیک شود:

مارتا: پس دوباره دست بکار شویم. درعوض مزد سختی و رنجمان را می‌گیریم.

سکوت. مارتا به مادر نگاه می‌کند.

عجیب شدی مادر. مدتی است انگار ناخوشی.

مادر: خسته‌ام دخترم. همین. دلم می‌خواهد استراحت کنم.

مارتا: هرکاری داری انجام می‌دهم تا تمام روز استراحت کنی.

مادر: راستش از این استراحت حرف نمی‌زنم. افکار و خیالات دوران پیری است. تنها به فکر آرامشم، کمی بی‌خیالی (به زحمت می‌خندد). گفتنش احمقانه است مارتا، اما بعضی شب‌ها انگار بفهمی نفهمی حس می‌کنم از خدا می‌ترسم.

مارتا: اینقدرها پیر نشدید مادر که به اینجا برسید. احساسات بهتری هم هست.

قطعهٔ پایین را نگاه کنیم:

LA MÈRE

Tu sais bien que je plaisante. Mais quoi ! À la fin d'une vie, on peut bien se laisser aller. On ne peut pas toujours se raidir et se durcir comme tu le fais, Martha.

Ce n'est pas de ton âge non plus. Et je connais bien des filles, nées la même année que toi, qui ne songent qu'à des folies (Camus,1944, 15).

MARTHA

Leurs folies ne sont rien auprès des nôtres, vous le savez.

LA MÈRE

Laissons cela.

مادر: می‌دانی شوخی می‌کنم. ولی خوب آدم آخر عمری می‌تواند بی‌خیال‌تر باشد. همیشه نمی‌تواند مثل تو مارتا، سخت‌تر و سنگدل‌تر شود. این کار در سن تو هم خوب نیست. و من دخترهای زیادی را می‌شناسم که در همان سال تولد تو به دنیا آمده‌اند و فقط به فکر دیوانه بازی هستند

مارتا: خودتان خوب می دانید که دیوانه بازی آنها در مقابل کارهای ما هیچ است

مادر: حرفش را نزنیم (کامو، ۱۳۹۷: ۱۰).

برگردان نخستین دیالوگ مادر در این قطعه روان نیست. افعال se laisser aller و se raidir و se durcir به صفت تفصیلی بی‌خیال‌تر، سخت‌تر، سنگدل‌تر تبدیل شده‌اند و برگردان را ثقیل کرده‌اند. با تغییراتی در انتخاب واژگان برگردان می‌توانست روان‌تر باشد:

می‌دانی که مزاح گفتم. اما بهر حال! آخر عمری آدم کاملاً حق دارد به حال خودش باشد. نمی‌توانم مدام مثل تو خشک و بی‌احساس باشم مارتا. در خور سن و سال تو هم نیست. خیلی دخترهای هم سال تولد تو تنها فکر هیجان و شادی‌اند.

در ادامه پاسخ مارتا را خواهیم داشت. برخی اشتباهات در معنای واژگان و عبارات در ترجمه و وفاداری بیش از حد مترجم به واژه‌ها! به ترجمهٔ زیر می‌انجامد:

MARTHA, lentement.

On dirait qu'il est maintenant des mots qui vous brûlent la bouche (Camus,1944,16).

مارتا: (به آرامی) به نظرم حالا کلماتی وجود دارند که دهانتان را می‌سوزاند (کامو، ۱۳۹۷: ۱۰)

ترجمه با تأمل بر کلمات صورت نگرفته‌است و برگردان واژه به واژهٔ جملهٔ فرانسوی است. خواننده با ترجمه‌ای نامأنوس روبرو می‌شود. مفهوم فدای وفاداری مو به مو به متن مبدأ شده‌است. در ترجمه گاهی امکان برقراری تناظر یک به یک میان اجزای دو زبان

امکان‌پذیر نیست و در برخی جملات نمی‌توان تمام اجـزای یـک زبـان را در زبـان دیگـر بازآفرینی کرد (گفتنی است مترجمان دیگر نیز این جمله را عیناً به همین صورت برگـردان کرده‌اند). در کنش برابری واژگان در این جمله بـدون دقـت و کاویـدن برابـرهـای دیگـر، بی‌درنگ برای برگردان فعل brûler نخستین معنای آن یعنی سوزاندن انتخـاب شـده‌اسـت. اینجا brûler به مفهوم dévorer (نارحت کردن، عـذاب دادن، آزاردادن) و نیـز بـه مفهـوم irriter (ناراحت شدن، تحریک شدن و عصبانی شدن) است. بنابراین برگردان می‌توانـد بـه شکل زیر باشد:

مارتا: (به آرامی) انگار حالا از این حرف‌زدن‌ها ناراحت می‌شوی.

و نمونه‌ای دیگر که ادامهٔ دیالوگ قبلی است:

LA MÈRE

Qu'est-ce que cela peut te faire, si je ne recule pas devant les actes ? Mais qu'importe ! Je voulais seulement dire que j'aimerais quelquefois te voir sourire. (Camus,1944, 16).

از انجام کارها که شانه خالی نمی‌کنم، پس برای تو چه فرقی می‌کند؟ مهم نیست! فقط می‌خواستم بگویم که دوست دارم گاهی ببینم که لبخند می‌زنی (کامو، ۱۳۹۷: ۱۰).

ایشان به تمام واژگان و جملات ملتزم بوده‌انـد. در جمـلات پایـانی آوردن شـماری از افعال پیاپی هم خواندن آن را خسته کننده می‌کند و هم بر فرض آنکه به منظور اجرا ترجمه شده‌باشد به‌خاطرسپاری آن را نیز برای بازیگران دشوار خواهدکرد. کوتاه کردن برگردان بـا رعایت ساختار متن مبدأ به شکل زیر ممکن است:

...فقط گاهی دوست دارم لبخندت را ببینم.

قطعهٔ زیر باز هم حاکی از وفاداری بیش از حد مترجم به واژه‌هاست و الزام ایشـان بـه رعایت صورت متن مبدأ را نشان می‌دهد:

…Mais il faut beaucoup d'argent pour vivre libre devant la mer. C'est pour cela qu'il ne faut pas avoir peur des mots. C'est pour cela qu'il faut s'occuper de celui qui doit venir.(Camus,1944,18).

اما برای آزاد زندگی کردن در کنار دریا پول زیادی لازم است، به همین دلیـل نبایـد از کلمات بترسیم، به همین دلیل باید به مرد جوانی که احتمالاً برمی‌گردد رسـیدگی کنـیم (کامو، ۱۳۹۷: ۱۱).

در این دیـالوگ مترجم ارجمند دوبار عبارت «به همین دلیل» را استفاده کرده‌است که بـه زیبایی متن آسیب رسانده‌است. اینجا نیز جملات لفظ به لفظ مطابق با متن اصلی ترجمه و منجر به ضعف ترجمه در متن فارسی شده‌است. با توجه بیشتر می‌توان ترجمهٔ بهتری ارائه داد:

...اما زندگی آزاد و راحت کنار دریا پول زیادی می‌خواهد. پس نباید از این حـرف‌هـا ترس و واهمه داشت، باید حواسمان به مردی که می‌آید باشد..

در ترجمهٔ نمایشنامه علاوه بر انتخاب واژه مناسب توجه به ماهیـت نمایشـی ضـروری است و باید واژه‌های زنده و اجراپذیر جایگزین شوند. متن این دو اثر دور از پیچیدگی‌های ادبی و پیچ و خم‌های زبانی است. بنابراین هم کار مترجم و هم فهـم آن را بـرای خواننـده آسان کرده‌است. با وجودی که مترجم ارجمند محتوای نمایشنامه را انتقـال داده امـا گـاهی متن مقصد را با بی‌حوصلگی و شتاب آفریده‌است. در قطعـهٔ زیـر در صـحنه‌ای کـه مـادر تنهاست و با خود صحبت می‌کند (صحنهٔ قبل مادر به ژان می‌گوید من علیل نیستم. ببینید، دستهایم هنوز نیرومند است، می‌تواند پاهای مردی را بلند کند) هـم شـاهد ایـن ضـعف از سوی مترجم هستیم:

SCÈNE VII

La mère est seule. Elle se rassied, pose ses mains sur la table, et les contemple.

LA MÈRE

Pourquoi lui avoir parlé de mes mains ? Si, pourtant, il les avait regardées, peut-être aurait-il compris ce que lui disait Martha.

Il aurait compris, il serait parti. Mais il ne comprend pas. Mais il veut mourir. Et moi je voudrais seulement qu'il s'en aille pour que je puisse, encore ce soir, me coucher et dormir. Trop vieille ! Je suis trop vieille pour refermer à nouveau mes mains autour de ses chevilles et contenir le balancement de son corps, tout le long du chemin qui mène à la rivière. Je suis trop vieille pour ce dernier effort qui le jettera dans l'eau et qui me laissera les bras ballants, la respiration coupée et les muscles noués, sans force pour essuyer sur ma [47] figure l'eau qui aura rejailli sous le poids du dormeur. Je suis trop vieille ! Allons, allons ! la victime est parfaite. Je dois lui donner le sommeil que je souhaitais pour ma propre nuit. Et c'est... (Camus,1944,62).

مادر: چرا از دستهایم با او حرف زدم؟ با این‌همه اگر به دسـتهایم نگـاه مـی‌کـرد شـاید منظور از صحبت‌های مارتا را می‌فهمید.

می‌فهمید و می‌رفت. اما نمی‌فهمد. می‌خواهد بمیرد. و من فقط دلم می‌خواهد برود تا بتوانم امشب هم سر به بالین بگذارم و بخوابم. چقدر پیرم! برای آنکه با دستهایم قوزک پایش را محکم بگیرم و در تمام طول راهی که به رودخانه می‌رسد نوسان بدنش را تحمل کنم، بسیار پیرم. برای آخرین کوشش که او را به آب می‌اندازد و مرا دست خالی، از نفس‌افتاده و با ماهیچه‌های منقبض باقی می‌گذارد، بی‌آنکه قوت داشته‌باشم آبی را که در اثر افتادن بدنش در رودخانه روی صورتم پاشیده خشک کنم بسیار پیرم. بیش از حد پیرم! خوب بگذریم! قربانی از هر جهت عالی است. باید خوابی را تقدیمش کنم که برای شب‌های خودم آرزو دارم. و این... (کامو، ۱۳۹۷: ۳۵).

جملات مفهوم است اما طولانی‌اند و روان نیستند. وجه جملهٔ نخست پاراگراف دوم شرطی است و توجهی به آن نشده‌است. زمان جملهٔ دوم حال ساده است اما معنای گذشته می‌دهد. فعل contenir (مهار کردن، مانع شدن، جلوگیری کردن) به اشتباه تحمل کردن ترجمه شده‌است. بنابراین شاید بتوان با کمی دقت و حوصله به ترجمهٔ نسبتاً روان‌تری دست یافت:

مادر: چرا دستهایم را به او نشان دادم؟ اگر به دستهایم نگاه می‌کرد شاید منظور مارتا را می‌فهمید .

اگر می‌فهمید می‌رفت. اما نفهمید. دلش می‌خواهد بمیرد. ایکاش فقط می‌رفت و امشب هم آسوده دراز می‌کشیدم و می‌خوابیدم. چقدر پیر شدم! پیرتر از آن که بتوانم باز مچ پایی را محکم بگیرم و در راه منتهی به رودخانه تکان بدنش را مهار کنم. خیلی پیرم! تا با قدرت تمام او را به آب بیندازم و من نفس زنان، با این بازوهای آویزان و عضلات کرخ، حتی توان ندارم آبی را پاک کنم که به صورتم می‌پاشد. خب! قربانی از هرجهت آماده است. باید به خوابی برود که خودم در آرزوی آنم. و این ...

ونمونه‌ای دیگر:

LA MÈRE

Tu as raison. Il y a longtemps de cela et j'ai très vite oublié de te tendre les bras. Mais je n'ai pas cessé de t'aimer. *(Elle écarte doucement Martha qui lui cède peu à peu le passage.)* Je le sais maintenant puisque mon coeur parle ; je vis à nouveau, au moment où je ne puis plus supporter de vivre (Camus,1944,110).

مادر: حق داری. مدت‌ها پیش بود و به سرعت فراموش کردم دخترم را ببوسم. اما باز هم دوستت داشتم (به نرمی مارتا را کنار می‌زند و دختر اندک اندک راه را برایش باز

می‌کند.) این را حالا می‌دانم، چون قلبم به سخن درآمده‌است؛ در لحظه‌ای که دیگر نمی‌توانم زندگی را تحمل کنم، دوباره زنده شده‌ام (کامو، ۱۳۹۷: ٦٤و ٦٣).

در مجموع جملات واضح است. تنها جملهٔ آخر نیاز به اندکی تغییر دارد:

مادر: حق داری. مدت‌ها قبل بود و خیلی زود فراموش کرده‌ام در آغوشت بگیرم. (مارتا را که کم‌کم از سرراهش کنار می‌رود به نرمی دور می‌کند). ولی همیشه دوستت داشته‌ام. حالا می‌فهمم، چون دلم به حرف آمده؛ مفهوم زندگی را حالا می‌فهمم که دیگر طاقتش را ندارم.

برگردان نمایشنامهٔ *عادل‌ها* نیز کمابیش به همان صورت است. القاب LE GRAND DUC (دوک اعظم یا دوک بزرگ) و LA GRANDE DUCHESSE (دوشس بزرگ) به شاهزاده و همسر شاهزاده برگردان شده‌است. در این برگردان نیز گاهی با پایبندی صوری در ترجمه مواجهیم. به نمونهٔ زیر توجه کنیم:

Nous t'attendions. Le temps passait et mon coeur se serrait de plus en plus. Nous n'osions plus nous regarder, (Camus, 1949,14)

ما منتظرت بودیم. زمان می‌گذشت و دلم هر لحظه نگران‌تر می‌شد. دیگر جرأت نداشتیم به هم نگاه کنیم (کامو، ۱۳۹۷: ۷۹).

در جملهٔ Le temps passait et mon coeur se serrait de plus en plus (زمان که می‌گذشت دلشوره‌ام بیشتر می‌شد) بازهم پایبندی صوری به واژگان مشهود است و به برگردان بالا منجر شده‌است. و نمونه‌ای دیگر:

DORA

Et là-bas, Stepan ?

STEPAN

Là-bas ?

DORA

Le bagne ?

STEPAN

On s'en évade.(Camus,1949, 15)

دورا: آنجا چطور بود، استپان؟

استپان: کجا؟

دورا: زندان.

استپان: امکان فرار هست (کامو، ۱۳۹۷: ۸۰).

پاسخ آخر (امکان فرار هست) دقیق برگردان نشده‌است. (از زندان فرار کردم) صحیح‌تر است.

و دیالوگی از دوشس بزرگ:

LA GRANDE-DUCHESSE

Les connais-tu ? Ma nièce a un mauvais coeur. Elle refuse de porter elle-même ses aumônes aux pauvres. Elle a peur de les toucher. N'est-elle pas injuste ? Elle est injuste. Lui du moins aimait les paysans. Il buvait avec eux. Et tu l'as tué. Certainement, tu es injuste aussi. La terre est déserte.(Camus, 1949, 154).

شاهزاده خانم: تو آنها را نمی‌شناسی. دختر برادر شاهزاده بدجنس و بدخواه است. حاضر نیست صدقه‌هایش را خودش پیش فقرا ببرد. از نزدیک شدن به آنها می‌ترسد، آیا او ظالم نیست؟ چرا، ظالم است. شاهزاده دست‌کم دهقان‌ها را دوست داشت. با آنها هم‌پیاله می‌شد، و تو او را کشتی. مسلماً تو هم ظالمی. در دنیا عدالتی وجود ندارد (کامو، ۱۳۹۷: ۱٤۲).

در مجموع برگردان صحیح است تنها در جملهٔ نخست «؟» به «.» برگردان شده و جمله از حالت سؤالی به اخباری تبدیل شده و ضرب‌آهنگ تغییر کرده‌است. عبارت ma niece در جملهٔ دوم به «دختر برادر شاهزاده» برگردان شده است که عبارت ثقیلی است. جملات پایانی از برگردان متعادلی برخوردارند. با کمی حوصلهٔ بیشتر می‌توان ترجمهٔ بهتری ارائه داد:

مگر آنها را می‌شناسی؟ برادرزادهٔ دوک بی‌عاطفه است. خودش به فقرا صدقه نمی‌دهد. می‌ترسد نزدیکشان شود. او ظالم نیست؟ هست.

و نمونه‌ای دیگر:

DORA

Nous savons ce qu'il a dit devant le Tribunal et ce qu'il nous a écrit. Yanek a-t-il dit qu'il regrettait de ne pouvoir disposer que d'une seule [184] vie pour la jeter comme un défi à l'autocratie ? L'homme qui a dit cela peut-il mendier sa grâce, peut-il se repentir ? Non, il voulait, il veut mourir. Ce qu'il a fait ne se renie pas (Camus, 1949, 169).

دورا: می‌دانیم که در دادگاه چه گفته و برای ما چه نوشته‌است. مگر نگفت که متأسف است چون برای مبارزه با استبداد فقط یک بار می‌تواند زندگیش را ایثار کند. آیا چنین مردی می‌تواند باعجز و لابه تقاضای عفو کند؟ می‌تواند اظهار ندامت کند؟ نه، یانک می‌خواست و هنوز هم می‌خواهد بمیرد. کاری که کرده قابل انکارنیست (کامو، ۱۳۹۷: ۱٤۹).

معنای جملات روشن است. با مراجعه به متن اصلی نمایشنامه، متوجه می‌شویم صحبت از انکار یا عدم انکار یانک، یکی از شخصیت‌های نمایشنامه است و بنابراین تنها جملهٔ آخر نیاز به اندکی تغییر دارد.

دورا: می‌دانیم در دادگاه چه گفت و به ما چه نوشت. مگر یانک نگفت حیف که بیش از یک جان ندارد تا در مبارزه با استبداد فداکند؟ مردی که چنین گفت عفوش را گدایی می‌کند؟ پشیمان می‌شود؟ هرگز. او می‌خواست و می‌خواهد جانش را فدا کند. کاری که کرده انکار نمی‌کند.

در برش زیر بازهم برابریابی برای واژگان روان نیست:

LA GRANDE-DUCHESSE

Pourquoi te raidir ainsi ? N'as-tu jamais pitié de toi-même? (Camus, 1949, 152).

همسر شاهزاده: چرا این طور سخت و منقبض هستی؟ دلت به حال خودت نسوخته است؟(کامو، ۱۳۹۷: ۱٤۱).

در این نمونه برای فعل te raidir بی‌درنگ همان معنای اول آن انتخاب شده، گرچه متوجه مفهوم آن می‌شویم اما در فارسی چندان روان و مصطلح نیست، از معادل بهتر آن (مقابله کردن) غفلت شده‌است.

به نظر می‌رسد ذکر همین نمونه‌ها کافی باشد تا به شیوهٔ غالب هر دو بازترجمه و کاستی‌های مشترک پی‌برده باشیم. می‌دانیم هیچ ترجمه‌ای خالی از خطا نیست. ترجمهٔ واژه‌گرا، گاهی وجود اشتباهات در معنای واژه‌ها، در وجه دستوری، خاصه اگر متن اصلی نوع خاص ادبی–هنری باشد، معلول شتاب‌زدگی است. مترجم محترم مفهوم جملات و ساختار شکلی اثر را منتقل کرده اما گاهی از همهٔ ظرفیت‌های زبان فارسی برای زیباسازی متن خود بهره نبرده و حاصل کار در مواردی ترجمه‌ای لفظ به لفظ شده‌است. گفتنی است ترجمه‌های پیشنهادی اما هرگز ادعای دقت و صحت یا حتی زیبایی ندارد.

۷. نتیجه‌گیری

هیچ ترجمه‌ای خالی از خطا نیست. مترجم اما در فرایند بازترجمه علاوه بر دلایل متعدد بازترجمه می‌کوشد ضعف‌های ترجمه‌های پیشین را پوشش دهد. در دو بازترجمهٔ مورد بحث برخی شتابزدگی‌های موجود در ترجمه‌های پیشین هم‌چنان مشهود است و گاهی برگردان گرفتار الفاظ متن اصلی است و این امر به زیبایی و روان بودن متن آسیب رسانده است. بنابراین به نظر نمی‌رسد این دو بازترجمه تفاوت ماهوی با ترجمه‌های پیشین داشته باشد، تنها تفاوت در میزان کاستی‌هاست.

در بازخوانی این دو بازترجمه، صرف نظر از غیاب کلام نمایشی، مترجم محترم با انتخاب زبان ادبی و نوشتاری و رعایت امانتداری نسبت به متن اصلی تلاش کرده پیام و محتوی را منتقل کند که این موضوع از نقاط قوت این دو بازترجمه است، اما چون واحد ترجمه واژه و جمله بوده‌است، گاهی آنچه می‌خوانیم متنی خنثی و لفظ به لفظ است. گرچه در مجموع برگردان این دو اثر در سطحی قابل قبول ارائه شده‌است، با توجه به پیشینهٔ مترجم ارجمند انتظار می‌رفت با دقت، حوصله و وسواس بیشتری صورت می‌گرفت.

کتاب‌نامه

خبرگزاری مهر (۱۳۹۵). «دیدار و گفتگو با آیریس رادیش»: https://mehrnews.com/news/3811017

خزاعی فر، علی(۱۳۸٤). «نظریهٔ ترجمه، دیروز، امروز»، *نامهٔ فرهنگستان*، ش ۲۸.

سلیمانی، المیرا و دیگران (۱۳۹۳). «بررسی تفاوت زبان نخستین نمایشنامه‌های ترجمه شده با نمایشنامه‌های ترجمه شده معاصر در ایران»، *فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، ش ۲۰ .

کامو، آلبر (۱۳۹۷). *سوءتفاهم و عادل‌ها*، مهوش قویمی، چاپ دوم، تهران: آشیان

کامو، آلبر (۱۳٤۱). *سوء تفاهم*، جلال آل احمد، تهران: بی‌نا

گوییه، هانری (۱۳۹۸). *تئاتر و وجود*، مازیار مهیمنی، تهران: بوکا

علیزاد، علی اکبر(۱۳۸۵). «از متن تا اجرا تاملاتی در باب ترجمه متون نمایشی»، *فصلنامه فرهنگستان*، ش ۲.

محمدی الهام، کریمیان فرزانه (۱۳۹۳). «واژه و معنا در تقابل یا در تعامل با یکدیگر در ترجمه» *فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه*، ش ٤.

مهیمنی، مازیار(۱۳۹۵) «پسامدرنیسم و بارت دو درآمد، یک پرونده»، *پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی* ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال شانزدهم، ش اول.

Bassnett, Susan (2002). *Translation Studies*, London: Routledge.

Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou laubge du lointain*, Paris seuil.

Berman, Antoine (1999). «La traduction comme espace de la traduction», *Palimpsestes*, n.4, Paris.

Camus, Albert (1950). *Les Justes*, Paris: Gallimard

Camus, Albert (1958). *Le Malentendu*, Paris: Gallimard.

Gambier, Yves (1994). «La traduction, retour,detour», *Meta*, n. 3 , Montreal.

Génin, Isabelle (2016). «Les sens en éveil, traduire pour la scène», *Palimpsestes*, n.29,Paris.

Maurin, Anne (2013). *La traduction théâtrale et ses enjeux dramaturgiques*, Mémoire de recherche Master 2, spécialité « Arts du spectacle » Parcours Théâtre européen, Université Stendhal Grenoble 3, UFR Lettres et Arts Département Lettres et Arts du Spectacle.

Regattin, Fabio (2004). «Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique», *L'Annuaire théâtral*: revue québécoise d'études théâtrales, n.36, 2004.

Regattin, Fabio (2014).«Traduire des théâtres: stratégies, formes, skopos», *Repères DoRiF Traduction, médiation, interprétation* vol.2, août 2014, http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.

Vitez, Antoine (1982). «Le devoir de traduire», *Théâtre/Public*, n. 44 .

Vitez, Antoine (1991). *Le théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle SALLENAVE et Georges BANU, Paris: Gallimard.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی