

بررسی تطبیقی دو ترجمه فارسی از نمایشنامه «غرب حقیقی» اثر سم شیرد با تمرکز بر عناصر دراماتیک

نرگس یزدی *

چکیده

ترجمه نمایشنامه همواره کاری دشوار قلمداد شده است. این واقعیت که نمایشنامه به منظور اجرای بر صحنه نگاشته می‌شود، موجب خواهد شد مترجم علاوه بر وفاداری و صحت ترجمه متن اصلی، نکات مهم دیگری را نیز در نظر داشته باشد. مهم‌ترین این نکات، کنش دراماتیک است که اگر مترجم تنها درصدد ترجمه ادبی متن باشد، به کلی از میان می‌رود. در پژوهش حاضر دو ترجمه متفاوت از نمایشنامه «غرب حقیقی» نوشته «سم شیرد» مورد بررسی قرار می‌گیرند. این بررسی بر عناصر دراماتیک شخصیت، شخصیت‌پردازی، دیالوگ و کنش دراماتیک تمرکز دارد. در تطبیق این دو ترجمه خواهیم دید که هرچند ترجمه داریوش مهرجویی در معادل‌یابی اصطلاحات دقیق‌تر است، در ترجمه امیر امجد توجه بیشتری به قابلیت اجرایی دیالوگ‌ها شده است. پژوهش حاضر به ویژه از این نظر حائز اهمیت است که امروزه شاهد حجم زیادی از نمایشنامه‌های ترجمه شده به زبان فارسی هستیم که در بسیاری از آنها با متن نمایشی همانند داستان و رمان رفتار شده و ویژگی‌های متمایزکننده نمایشنامه نادیده گرفته شده است. با در نظر گرفتن اینکه متن نمایشنامه به منظور اجرا نگاشته می‌شود، چنین رویکردی تبعات جبران ناپذیری نیز برای اجرای متن در بر خواهد داشت. این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده است.

دانشگاه دامغان

واژگان کلیدی: ترجمه نمایشنامه، غرب حقیقی، سم شیرد، شخصیت‌پردازی، کنش دراماتیک

بسیاری از صاحب نظران بر این باورند که متن نمایشنامه، به خودی خود ناتمام است و با اجرا بر روی صحنه تحقق می‌یابد. با این حال، در ترجمه متون نمایشنامه همواره دو رویکرد متفاوت اتخاذ شده است. در نخستین رویکرد با متن نمایشی مانند دیگر متون ادبی رفتار می‌شود و ترجمه صرفاً برای لذت بردن خوانندگان از متن است، در حالیکه در رویکرد دوم، متن تنها به عنوان یکی از عناصر تئاتر قلمداد شده و مترجم این نکته را در نظر می‌گیرد که پتانسیل متن در اجرا به طور کامل محقق می‌گردد. در ایران ترجمه‌نمایشنامه برای مترجمان جذابیت بسیاری دارد و در نتیجه افراد بسیاری، صرف نظر از اینکه آیا از دانش لازم برای این امر خطیر بهره‌مندند یا خیر به سراغ ترجمه‌نمایشنامه می‌روند. در ترجمه‌نمایشنامه دارا بودن دانش جامعی از زبان مبدأ ضروری است تا مترجم در میان بازی‌های کلامی نویسنده گم نشود. از سوی دیگر مترجم باید از دانش لازم در زمینه ادبیات نمایشی و عناصر دراماتیک بهره‌مند باشد. در حقیقت، ترجمه‌نمایشنامه نوعی دراماتورژی محسوب می‌شود تا متن مناسبی در اختیار گروه اجرا قرار بگیرد.

با توجه به افزایش چشم‌گیر ترجمه‌نمایشنامه‌های خارجی در سال‌های اخیر و به همان نسبت کاهش چشمگیر کیفیت این ترجمه‌ها و نیز با در نظر گرفتن اینکه گروه‌های اجرایی این متن‌های ترجمه شده و تحلیل آنها را مبنای کار خود قرار می‌دهند و در نتیجه ممکن است درک کاملاً نادرستی از متن اصلی و نویسنده برای ما حاصل شود، تامل در این روند ضرورت می‌یابد. پژوهش حاضر با در نظر داشتن این مسائل، به بررسی دو ترجمه از نمایشنامه غرب حقیقی می‌پردازد. در این پژوهش، مقایسه بر مبنای موفقیت ترجمه در تأیید و حفظ برخی عناصر دراماتیک یعنی شخصیت^۱، شخصیت‌پردازی^۲ و کنش دراماتیک^۳ صورت پذیرفته است.

پیتر نیومارک^۴ ترجمه را چنین تعریف می‌کند: «انتقال معنای یک متن به زبانی دیگر به گونه‌ای که مد نظر نویسنده بوده است» (Newmark, 1988, 5). شاید این گفته به نظر بدیهی برسد، با این حال، انجام این کار بسیار دشوار است. هنگامی که با ترجمه‌نمایشنامه مواجهیم، این انتقال بسیار دشوارتر می‌شود. از آنجا که متن نمایشنامه برای اجرا بر صحنه نگاهته می‌شود، برخی بر این باورند که متن نمایشی تا زمانی که اجرا نشده ناتمام است. مری سنل هورن‌بای^۵ در مقاله‌اش با عنوان «ترجمه تئاتر و اپرا»^۶ یادآور می‌شود که تا دهه ۱۹۸۰ ترجمه‌نمایشنامه مورد غفلت واقع شده بود، اما در سال‌های اخیر این فعالیت توجه بسیاری را به خود جلب کرده است (Hornby, 2007, 106).

سوزان بسنت^۷ یادآور می‌شود که «مطالب بسیار اندکی درباره مشکلات خاص ترجمه متون دراماتیک وجود دارد و بیانات مترجمان نمایشنامه اغلب به طور ضمنی نشان می‌دهد که «متدلوژی» مورد استفاده در ترجمه نمایشنامه مشابه متدلوژی است که در ترجمه‌رمان به کار می‌رود. در حالیکه تفاوت‌های بسیاری میان متن نمایشنامه و متون منثور وجود دارد که باید به هنگام ترجمه نمایشنامه در نظر گرفته شوند. مهم‌ترین تفاوتی که او برمی‌شمرد این است که متن دراماتیک ناتمام است زیرا تنها به هنگام اجراست که پتانسیل کامل متن محقق می‌شود. این نکته چالشی بنیادین را پیش روی مترجم می‌نهد: اینکه آیا باید نمایشنامه را صرفاً به عنوان متنی ادبی ترجمه کند، یا اینکه سعی کند آن را به عنوان جزئی از یک نظام پیچیده در نظر بگیرد» (Bassnett, 2002, 128). بسنت در جایی دیگر به ماهیت مشارکتی و همکاریانه فعالیت تئاتر اشاره می‌کند و این فرض را به میان می‌کشد که ایده‌آل این است که مترجم در فرایند تولید اجرا درگیر باشد (Bassnett, 2002, 134).

خلاصه مختصر نمایشنامه «غرب حقیقی»

آستین، که فیلمنامه‌نویس خوش‌پوشی است، در غیاب

مادرش از خانه او در کالیفرنیا جنوبی نگهداری می‌کند. او در این مدت به نگارش یک فیلمنامه مشغول است. لی، برادر آستین، که دائم‌الخمی شلخته است، به خانه می‌آید و برای آستین مزاحمت ایجاد می‌کند. لی برای دزدی به آنجا آمده است و قصد دارد لوازم خانه‌های آن محل را به سرقت ببرد. اعتراض آستین تأثیری بر او ندارد. آستین که قرار ملاقاتی با یک تهیه‌کننده فیلم به نام سول دارد از لی می‌خواهد که در طول مدت ملاقات آنها خانه را ترک کند. او می‌پذیرد اما وقتی سول هنوز در خانه است با تلویزیونی که دزدیده به خانه باز می‌گردد. لی، سول را به بازی گلف دعوت می‌کند و او را متقاعد می‌کند که به طرح کلی داستانی که او در سر دارد، نگاهی بیندازد. آن شب آستین به برادرش کمک می‌کند تا سناریوی مضحک و کلیشه‌اش را درباره دو مرد که در تعقیب یکدیگرند، تایپ کند.

روز بعد پس از بازی گلف، لی سرخوش به خانه می‌آید و به آستین خبر می‌دهد که سول موافقت کرده سناریوی لی را تولید کند و از تهیه فیلمنامه آستین منصرف شده است. او در ادامه از آستین می‌خواهد که در نگارش فیلمنامه و سترنش به او کمک کند. آستین در ابتدا نمی‌تواند ماجرا را باور کند ولی سول شخصاً به دیدن آنها آمده و می‌گوید به اعتقاد او سناریوی لی بسیار هیجان‌انگیز است، در حالیکه سناریوی آستین کلیشه‌ای و کسالت‌بار است.

آن شب آستین مست می‌کند. لی هم سعی دارد فیلمنامه‌اش را تایپ کند. به تدریج دو برادر ضمن به یاد آوردن خاطرات مربوط به پدرشان که از خانه فرار کرده و در بیابان زندگی می‌کند، به یکدیگر تبدیل می‌شوند. آستین که تا بحال زندگی خانوادگی رضایت‌بخش و قابل احترامی داشته، ناگهان احساس می‌کند که به سمت بیابان کشیده می‌شود. صبح روز بعد، آستین که سی‌تستر از همسایه‌ها دزدیده، از نیاز خود به رها کردن همه چیز و سر گذاشتن به بیابان می‌گوید. او از لی به التماس می‌خواهد که او

را به بیابان ببرد. لی می‌پذیرد به شرط اینکه آستین در نگارش فیلم‌نامه‌اش به او کمک کند. مادر بی‌خبر از سفرش به آلاسکا بازمی‌گردد. آستین به او خبر می‌دهد که قرار است آنها با هم به بیابان بروند. لی انکار می‌کند. آستین سعی می‌کند او را با سیم تلفن خفه کند و به خیال اینکه او را کشته قصد دارد برود که لی از جا جهیده و راه او را سد می‌کند...

بررسی اجمالی مضامین اصلی در نمایشنامه غرب حقیقی

غرب حقیقی، سومین نمایشنامه از پنج‌گانه نمایشنامه‌های خانوادگی شپرد است. این پنج نمایشنامه عبارتند از: «کودک مدفون»^۸، «نفرین طبقه گرسنه»^۹، «غرب حقیقی»^{۱۰}، «دیوانه عشق»^{۱۱}، و «دروغ ذهن»^{۱۲}. بسیاری از منتقدان این نمایشنامه را رقابت دو برادر دانسته‌اند، در حالیکه ویلیام دمستس^{۱۳} بر این باور است که صحیح‌تر این است که این نمایشنامه را «کشمکش میان دو نیمه یک فرد» بدانیم، کشمکش میان عقل و عواطف (Demastes, 1987, 231). شپرد با این گفته که «ما به شیوه بسیار ویران‌کننده‌تری از آنچه روانشناسی می‌تواند آشکار کند، از هم گسسته‌ایم» مهر تأییدی به این تفسیر می‌نهد (Bottoms, 1998, 94). لزلی کین^{۱۴} در مقاله‌اش با عنوان «تأملاتی درباره گذشته در غرب حقیقی و دروغ ذهن»^{۱۵} هوشمندانه به این نکته اشاره می‌کند که «تفسیر این نمایشنامه بر مبنای رقابت دو برادر و یا دو نیمه یک شخصیت از هم‌گسسته، و نادیده گرفتن این عامل اصلی و مهم که لی در بیابان احساس راحتی و آرامش می‌کند، ناکافی است زیرا در چنین تفسیری، این نکته که برادر بزرگتر، رقیب برادر کوچکتر و بسط شخصیت پدر است، نادیده انگاشته می‌شود» (Kane, 2002, 144). در ادامه به مقایسه دو ترجمه از این نمایشنامه می‌پردازیم تا دریابیم با در نظر گرفتن عناصر دراماتیکی از قبیل شخصیت، دیالوگ، کنش دراماتیک و فرایند شخصیت‌پردازی و نیز با توجه به مضامین

مطرح شده، کدامیک در انتقال صحیح اثر، موفق‌تر عمل می‌کند.

مقایسه دو ترجمه از غرب حقیقی

نقش زبان در شخصیت‌پردازی

شخصیت‌ها (کاراکترها)، اشخاصی هستند که در آثار نمایشی یا روایی بازنمایی می‌شوند و خوانندگان از طریق دیالوگ‌ها و شیوه خاص و متمایز بیان، یعنی لحنشان، و نیز از طریق آنچه آنها انجام می‌دهند، یعنی کنش‌هایشان آنها را تفسیر می‌کنند و به ویژگی‌های اخلاقی، عقلانی و عاطفی آنها پی می‌برند (Abrams; Galt Harpham, 2009, 42).

شخصیت‌پردازی فرایندی است که در آن شخصیت‌هایی برای اثر ادبی خلق می‌شوند. به بیان سم اسمایلی «شخصیت، ذات یک فرد است و شخصیت‌پردازی به فرایند آشکارسازی شخصیت مربوط می‌شود. برای مثال، جان پراکتر، از آغاز نمایشنامه بوتۀ آزمایش نوشته آرتور میلر، ذات معینی دارد. اما نویسنده از طریق کنش‌های او، فرایند شخصیت‌پردازی، عمق شخصیت او را آشکار می‌کند» (Smiley, 2005, 123).

شخصیت‌ها از طریق توصیف رفتارشان، کنش‌هایشان، گفتار، اندیشه‌هایشان و تعاملاتشان با شخصیت‌های دیگر معرفی می‌شوند. زبان شخصیت‌ها که در گفتارشان متجلی می‌شود، نقش مهمی در معرفی آنها به خواننده/تماشاگر دارد. سم شپرد نیز از نمایشنامه نویسانی است که برای زبان اهمیت فراوانی قائل است. به گونه‌ای که گفته شده با وجود اینکه او در دوره‌ای می‌نوشت که جنبه‌های نوشتاری درام، به نفع جنبه‌های آیینی، اجرایی و غیرکلامی کنار نهاد شده بودند، او موفق شد کلمات و ارزش آنها را به تئاتر بازگرداند (Callens, 1998, 33). در این نمایشنامه شخصیت‌پردازی اهمیت زیادی دارد زیرا نویسنده از طریق زبان و کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیتی، این دو برادر را از هم متمایز نموده است. با این حال، در برخی موارد، ترجمه دیالوگ‌ها و لحن شخصیت‌ها به

قدری متفاوت است که خواننده از هر یک از آنها به تفسیر متفاوتی درباره شخصیت می‌رسد. برای مثال در صحنه اول:

LEE: I don't know. Some woman told me that. She was a Botanist. So I believed her (Shepard, 1981, 7).

لی: «چه می‌دونم! یه زنیکه یادم داد. گیاه‌شناس بود. منم حرفشو باور کردم» (امجد، ۱۳۸۸، ۱۳).

لی: «نمیدونم. یه خانومی بهم گفت. گیاه‌شناس بود. من هم باور کردم» (مهرجویی، ۱۳۹۴، ۱۴۴).

جالب اینجاست که واژه (woman) به معنای «زن» در حد وسط میان «زنیکه» که واژه‌ای تحقیرآمیز است و «خانم» که بار معنایی حاکی از احترام دارد، قرار می‌گیرد. در زبان فارسی به کار بردن واژه «زنیکه» حاکی از نگاه تحقیرآمیز گوینده نسبت به شخصیت موردنظر است، در حالیکه کاربرد واژه «خانم» نشان می‌دهد که گوینده به شخصیت مورد نظر به دیده احترام می‌نگرد. بنابراین، هر یک از این ترجمه‌ها، خواننده/بیننده را به مسیر متفاوتی در شناخت شخصیت نمایش سوق می‌دهد.

به علاوه، ویژگی‌های شخصیتی یکی از مهم‌ترین عواملی است که به خواننده/تماشاگر کمک می‌کند درک درستی از شخصیت‌ها داشته باشد (Thomas, 2009, 168).

یکی از شیوه‌هایی که نمایشنامه‌نویس برای ارائه اطلاعات درباره ویژگی‌های شخصیت‌های نمایش به خوانندگان به کار می‌برد این است که شخصیت‌های دیگر درباره شخصیت مورد نظر صحبت می‌کنند و به این طریق آن شخصیت را به خواننده/بیننده معرفی می‌کنند. در مثالی که از ابتدای صحنه دوم در زیر می‌آید، دو ترجمه متفاوت موجب می‌شوند در هر یک از آنها شخصیت مادر به گونه‌ای کاملاً متفاوت با دیگری در ذهن خواننده/بیننده تجسم یابد که هر یک خوانش متفاوتی را به همراه می‌آورد:

LEE: "I never realized the old lady was so se-

this thing off the ground. I mean we'll have to make a sale to television and that means getting a major star. Somebody bankable. But I think we can do it" (Shepard, 1981, 15).

سول: «شک ندارم ما می‌تونیم اینو از زمین بلند کنیم و راهش بندازیم. منظورم اینه که باید بفروشیمش به تلویزیون و این یعنی چن تا ستاره‌ی حسابی می‌خوایم. یکی که گیشه رو شاخس باشه. من که می‌گم از پش برمی‌آیم. باور کن» (امجد، ۱۳۸۸، ۲۲).

سول: «من کاملاً مطمئنم که ما می‌تونیم این پروژه رو راحت راه بندازیم. یعنی باید اول به تلویزیون بفروشیم که خودش... یعنی باید بریم سراغ یه ستاره واقعی و مهم سینما، یه کسی که بانک بتونه روش سرمایه‌گذاری کنه. که فکر می‌کنم میتونیم پیداش کنیم. واقعاً میتونیم» (مهرجویی، ۱۳۹۴، ۱۵۳).

از سوی دیگر، مهرجویی با وجود اینکه سعی کرده این تمایز را مد نظر داشته باشد، در ترجمه صفت «bankable» به «یه کسی که بانک بتونه روش سرمایه‌گذاری کنه» ناموفق عمل کرده است. معنی این واژه «سودآور» است که ترجمه امجد «یکی که گیشه رو شاخس باشه» با وجود اینکه آن را در مقایسه با واژه اصلی بسیار عامیانه‌تر کرده، به معنی اصلی نزدیک‌تر است. در انتهای صحنه ششم نمونه دیگری وجود دارد از اینکه چگونه ترجمه ممکن است خواننده/بیننده را در تحلیل شخصیت دچار آشفتگی کند. در این قسمت آستین به این دلیل که سول ایده فیلمنامه او را به کلی کنار نهاده و در عوض شیفته ایده برادرش لی شده است و قصد دارد بر اساس آن فیلمی تهیه کند، از دست او بسیار عصبانی است، او را چنین سرزنش می‌کند:

AUSTIN: "You're a fool to do this, Saul"

SAUL: "I've always gone on my hunches. Always. And I've never been wrong. (to LEE) I'll talk to you tomorrow, Lee" (Shepard, 1981, 38).

آستین: «اگه این کارو بکنی احمقی، سول»

سول: «من همیشه تک‌خال رو کرده‌م. همیشه! هیچ

curity- minded" (Shepard, 1981, 8).

لی: «اصلاً نمی‌دونستم پیرزن انقده جون دوسته» (امجد، ۱۳۸۸، ۱۴).

لی: «من نمیدونستم که مامی جان عزیز ما این قدر نگران امنیت خونه‌ست» (مهرجویی، ۱۳۹۴، ۱۴۵).

«جون دوست» بودن و «نگران امنیت خونه» بودن، دو ویژگی کاملاً متفاوتند، که اولی بار معنایی منفی و دومی بار معنایی مثبت دارد. در نتیجه، هر یک از آنها موجب می‌شود خواننده/بیننده تفسیر متفاوتی از شخصیت مادر داشته باشد. با اینحال، معنی اصطلاح security- minded که در متن اصلی به کار رفته، به ترجمه مهرجویی نزدیک‌تر است.

یکی از مؤثرترین شیوه‌هایی که نمایشنامه‌نویس برای متمایز کردن شخصیت‌های نمایشنامه به کار می‌برد، تمایز بخشیدن به آنها از طریق ویژگی‌های خاص زبانی است. این امر به ویژه در رویکردهای جدید به نمایشنامه‌نویسی به اندازه‌ای اهمیت دارد که در یکی از فصول کتاب راهبردهای جدید نمایشنامه‌نویسی^{۱۵} که بر نمایشنامه‌نویسی زبان محور متمرکز است، تمرینی ارائه می‌شود که در آن از نمایشنامه‌نویس می‌خواهد دو فرد الف و ب را در نظر بگیرد و بدون اینکه مانند شیوه‌های سنتی نمایشنامه‌نویسی به زندگینامه و پیشینه آنها بپردازد، بگذارد یکی از آنها به زبان رسمی و دیگری به زبان غیر رسمی و کاملاً عامیانه سخن بگوید و سپس از تعامل این دو صدای متمایز به تعامل ایدئولوژی‌های متفاوت در نمایشنامه برسد. در مثالی که در زیر از ابتدای صحنه سوم نمایشنامه انتخاب شده است، زبانی که شپرد برای شخصیت سول در نظر می‌گیرد، با زبان لی بسیار متفاوت است و به اندازه لی به سمت زبان عامیانه متمایل نیست. حتی در مواردی او از کلمات و عباراتی استفاده می‌کند که زبان او را به زبان رسمی نزدیکتر می‌کند، در حالی که در ترجمه امجد این تمایز از میان رفته و دیالوگ‌های سول نیز به زبانی عامیانه ترجمه شده‌اند:

SAUL: "I am absolutely convinced we can get

وقتم اشتباه نکرده‌م. (به لی) فردا باهات صحبت می‌کنم، لی» (امجد، ۱۳۸۸، ۵۳).

آستین: «تو یه احمقی آگه این کارو بکنی سول»
سول: «من همیشه به حس‌های شهودیم اهمیت داده‌م. همین. و هیچ‌وقت هم اشتباه نکرده‌م. (به لی) فردا باهات صحبت می‌کنم، لی» (مهرجویی، ۱۳۹۴، ۱۸۲).

اصطلاح *Go on one's hunches* در دیکشنری کمبریج به معنی «مطابق احساسات و بدون دلیل مستند عمل کردن» است. بنابراین ترجمه مهرجویی «من همیشه به حس‌های شهودیم اهمیت داده‌ام» ترجمه صحیح‌تری است. در حالیکه عبارت «تک‌خال رو کردن» که در ترجمه امجد آمده است، در فرهنگ فارسی عامیانه به معنای «با نشان دادن یک برگ برنده یا یک حرکت غیرمترقبه حریفان را غافلگیر کردن» است، که با معنی اصلی این اصطلاح بسیار متفاوت است. این دیالوگ بویژه از این نظر مهم است که در آن خواننده/بیننده اطلاعات مهمی را درباره شخصیت سول بدست می‌آورد و ترجمه امجد موجب می‌شود تصور نادرست و در نتیجه تحلیل نادرستی از این شخصیت در ذهن خواننده/بیننده شکل بگیرد.

نمونه دیگری از این دست در ابتدای صحنه هشتم مشاهده می‌شود. در اینجا، آستین برای اینکه به لی ثابت کند او هم می‌تواند دست به سرقت بزند، به خانه‌های همسایه دستبرد زده و تسترهای زیادی را دزدیده است. در دیالوگ ابتدای این صحنه آستین خطاب به لی می‌گوید:

AUSTIN: "(polishing toasters) There's gonna' be a general lack of toast in the neighborhood this morning. Many, many unhappy, bewildered breakfast faces. I guess it's best not to even think of the victims. Not to even entertain it. Is that the right psychology?" (Shepard, 1981, 45).

آستین (نان برشته کن‌ها را می‌سابد): «امروز صُب این حوالی قحطی نون برشته‌کن می‌شه! امروز یه عالمه

قیافه لب ورچیده بی دل و دماغ سر میزای صبحونه تمرگیدن. گمونم بهتره اصلاً به قربانیا فکر نکنیم. حتا حرفشم نزنیم. روان‌شناسی درست یعنی همین، نه؟» (امجد، ۱۳۸۸، ۶۴).

آستین (در حال ساییدن تستر): «امروز صبح تو این محل، مردم عموماً با کمبود نون تست شده روبرو خواهند شد. بسیاری از چهره‌ها هنگام صرف صبحانه متعجب و ناشاد خواهند بود. فکر می‌کنم بهتره اصلاً حتی واسه سرگرمی هم شده، هیچ به فکر قربانی هامون نباشیم. همین رویکرد روانشناختی درستی نیست؟ هان؟» (مهرجویی، ۱۳۹۴، ۱۹۲).

دو واژه «unhappy» و «bewildered» واژه‌های چندان عامیانه‌ای نیستند که بتوان معادل‌های «لب ورچیده» و «بی دل و دماغ» را برایشان در نظر گرفت. بنابراین، معادل‌های مهرجویی «ناشاد» و «متعجب» مناسب‌تر به نظر می‌رسند. با این حال، لحن کلی دیالوگ مهرجویی با در نظر گرفتن اینکه این دیالوگ باید به هنگام اجرا توسط بازیگر بر روی صحنه ادا شود و بنابراین قابلیت اجرایی داشته باشد، مناسب به نظر نمی‌رسد. بویژه جمله «بسیاری از چهره‌ها هنگام صرف صبحانه متعجب و ناشاد خواهند بود»، لحنی مصنوعی و نامناسب برای اجرا دارد. بنابراین، به نظر می‌رسد ترجمه مناسب و صحیح، چیزی حد واسط ترجمه بسیار عامیانه امجد و ترجمه ادبی مهرجویی باشد.

تأثیر ترجمه اصطلاحات و برخی عبارات در کنش دراماتیک

یکی از مهم‌ترین چالش‌های ترجمه، ترجمه صحیح اصطلاحات است. با وجود اینکه تقریباً همه اصطلاحات انگلیسی در واژه‌نامه‌های انگلیسی به انگلیسی یافت می‌شوند. در بسیاری از ترجمه‌ها، اصطلاحات به صورت کلمه به کلمه ترجمه می‌شوند. این امر بویژه در نمایشنامه آسیب‌های جدی در بر دارد زیرا اگر در نظر بگیریم که متن نمایشنامه با اجرا کامل می‌شود و تحقق می‌یابد، ترجمه برای اجرا

و نه صرفاً لذت بردن از خوانش متن هدف اصلی ترجمه نمایشنامه است. به هنگام اجرا متن نمایشی توسط گروه اجرایی تحلیل می‌شود. دیالوگ‌ها تک به تک بررسی می‌شوند و زیر متن کشف می‌گردد. حال ترجمه ناصحیح اصطلاحات و عبارات خاص، ممکن است موجب شود کارگردان، دراماتورژ و بازیگر به هنگام تحلیل متن، به بیراهه بروند و در نتیجه کنش‌های فرعی و چه بسا کنش دراماتیک کلی نمایشنامه از بین برود.

چمرز^{۱۶} در تبیین کنش دراماتیک و جلب توجه به اهمیت آن می‌گوید «نمایشنامه از کنش‌های دراماتیک تشکیل شده است همان گونه که شعله آتش از آتش تشکیل یافته است؛ بنابراین می‌توان گفت نمایشنامه تماماً از کنش تشکیل یافته است» (چمرز، ۱۳۹۴، ۱۱۸). و در ادامه توضیح می‌دهد که کنش کلی نمایشنامه متشکل از کنش‌های جزئی تری است که امروزه آنها را در قالب پرده‌های نمایشنامه قرار می‌دهیم. هر پرده نیز به نوبه خود به صحنه‌هایی تقسیم می‌شود و هر صحنه به ضربان‌هایی تقسیم می‌شود. او ضربان را که به نوبه خود واژه مناقشه برانگیزی است به عنوان «کوچک‌ترین بخش قابل اجرای یک کنش» تعریف می‌کند (همان). سم اسمایلی در تعریف کنش چنین می‌گوید: «تمامی فعالیت‌های انسانی، تا حدی دربردارنده کنش است، اما کنش تنها به معنای حرکت نیست، بلکه عامل مهم، تغییر است. کنش در زندگی، کنش‌های ساده مانند پلک زدن و یا خاراندن گردن تا کنش‌های پیچیده مانند تصمیم یک فرد مبنی بر به قتل رساندن دشمن خود و یا زنده گذاشتنش را در بر می‌گیرد. کنش‌های مداوم موجودات انسانی، از بدو تولد تا پایان زندگی، بی‌نهایت و ابدی هستند» (Smilley, 2005, 75). از دید او درام، کنش ساختارمند است. چمرز معتقد است «وقتی از کنش نمایشی سخن می‌گوییم، منظورمان هر آن چیزی است که بر روی صحنه تولید معنا می‌کند، شامل کلمات ادا شده، آهنگ صدا، ورودها، خروج‌ها، عبورها، نبرد با شمشیر و هزاران گزینش به ظاهر

کوچک و کم‌اهمیت که کلیت تجربه تئاتری را تشکیل می‌دهند» (چمرز، ۱۳۹۴، ۱۱۹).

بنابراین، توجه به حفظ کنش دراماتیک، خواه کنش کلی و یا ضربان‌ها، در فرایند ترجمه اهمیت بسیار زیادی دارد.

در صحنه دوم نمایشنامه غرب حقیقی، لی از آستین درباره پروژه‌اش می‌پرسد و او در پاسخ می‌گوید:

LEE: "Well, what's the project about?"

AUSTIN: "We're uh – it's a period piece."

LEE: "What's a 'period piece'?" (Shepard, 1981, 13).

لی: «خب، طرحش درباره چی هس؟»

آستین: «ما، خب- این یه طرح موقته»

لی: «طرح موقت دیگه چه صیغه‌ایه؟» (امجد، ۱۳۸۸، ۱۹).

لی: «خب، حالا این پروژه راجع به چیه؟»

آستین: «خب، ما . . . یه فیلم تاریخیه»

لی: «فیلم تاریخی چیه؟» (مهرجویی، ۱۳۹۴، ۱۵۱).

این دیالوگ بویژه از این نظر اهمیت دارد که در این نمایشنامه جزئیات زیادی از طرح فیلمنامه لی آشکار می‌شود در حالیکه تنها اشاراتی کوچک به طرح فیلمنامه آستین می‌شود. بنابراین، با توجه به اندک بودن این اطلاعات، ناقص و یا حتی می‌توان گفت اشتباه انتقال پیدا کردن این اطلاعات، موجب اختلال در کنش دراماتیک می‌شود. ترجمه امجد از اصطلاح «period piece» یعنی عبارت «طرح موقت» ترجمه‌ای نادرست است و موجب می‌شود خواننده/بیننده نتواند تفاوت آن را با طرح لی و دلیل کنار گذاشته شدن آن توسط سول را درک کند.

در صحنه دوم نمایشنامه، آستین که قرار ملاقاتی با سول دارد و نمی‌خواهد برادرش لی به هنگام این ملاقات حضور داشته باشد، سعی دارد او را مجاب کند تا ساعاتی او و سول را تنها بگذارد. لی، در پاسخ چنین می‌گوید:

LEE: "You want me to just get lost, huh? Take

خودشو می‌رسونه دم مرز» (مهرجویی، ۱۳۹۴، ۱۹۰).
اصطلاح «for a song» که به حالت‌های مختلف
«buy something for a song» و یا «get something
for a song» و غیره به کار می‌رود به معنی «گرفتن
چیزی به بهای بسیار ناچیز و بسیار کمتر از قیمت
معمول آن» است. با این حال، در هر دو ترجمه این
اصطلاح به صورت کلمه به کلمه ترجمه شده است.
مشکل اینجاست که در نمایشنامه خواننده/تماشاگر
حرفه‌ای به گونه‌ای تربیت شده است که می‌داند
تک تک کلمات شخصیت‌ها هدفمندند و در نتیجه
چنین ترجمه نادرستی ممکن موجب شود تصورات
نادرستی به ذهن او متبادر شود که در درک کنش
دراماتیک اختلال ایجاد نماید.

نتیجه

ترجمه نمایشنامه یکی از چالش‌برانگیزترین اقسام
ترجمه است. در این کار، ترجمه صحیح متن تنها
یکی از وظایف مترجم و در حقیقت آسان‌ترین بخش
فعالیت اوست. کار اصلی مترجم این است که اطمینان
حاصل کند کنش دراماتیک کل نمایشنامه در یک
سطح، و در سطوح دیگر، کنش دراماتیک هر پرده،
صحنه، ضربان و دیالوگ حفظ شود. این کار مستلزم
دارا بودن شناخت جامعی از اصول نمایشنامه‌نویسی
است.

در این پژوهش دو ترجمه از نمایشنامه غرب حقیقی
مورد بررسی قرار گرفتند. یافته‌ها حاکی از این بودند
که ترجمه داریوش مهرجویی در مجموع، بویژه با
در نظر گرفتن اصطلاحات، ترجمه صحیح‌تری از
این نمایشنامه است. با این حال، با در نظر گرفتن
قابلیت اجرایی دیالوگ‌ها، ترجمه امجد موفق‌تر عمل
می‌کند. به این معنی که ترجمه مهرجویی، با در نظر
گرفتن تمایز لحن‌ها و عامیانه نکردن دیالوگ‌های
معمولی، موجب شده شخصیت پردازی در متن
فارسی، تا اندازه‌ای مشابه با متن اصلی باشد. در
صورتی که ترجمه امجد با عامیانه کردن زبان همه

a hike? Is that it? Pound the pavement for a few
hours while you bullshit yer way into a million
bucks» (Shepard, 1981, 13).

لی: «پس فقط می‌خواهی شرمو کم کنم، هان؟ برم
واسه خودم بگردم؟ همین؟ واسه چن ساعت کلی
پول بسلفم و جناب عالی این جا لم بدی و یه میلیون
بریزی تو جیبت!» (امجد، ۱۳۸۸، ۲۰).

لی: «مگه تو دلت نمی‌خواه که من گورمو گم کنم برم،
نمی‌خواهی؟ برم یه خورده خیابونها رو گز کنم تا تو
با هر کلک و حقه‌بازی که شده راه به جیب زدن یه
میلیون چوق رو هموار کنی» (مهرجویی، ۱۳۹۴، ۱۵۱).

اصطلاح «Pound the pavement» به معنی «خیابان‌ها
را گز کردن است» و بنابراین، ترجمه مهرجویی صحیح
است. در ترجمه امجد اصطلاح «پول سلفیدن» به معنی
«پول خرج کردن، معمولاً با اکراه» است. در نتیجه، این
ترجمه موجب مبهم شدن این دیالوگ می‌شود.

در انتهای صحنه هفتم، آستین داستانی را درباره پدرشان
برای لی تعریف می‌کند که او دندان‌هایش را یکی یکی
از دست می‌داده و پول نداشته تا دندان‌هایش را بکشد
و به جای آنها دندان مصنوعی بگذارد تا اینکه بالاخره
یک دندانپزشک مکزیکی پیدا کرده که حاضر شده با
قیمت کمی این کار را برای او انجام بدهد:

LEE: "So what happened?"

AUSTIN: "So he locates a Mexican dentist in
Juarez who'll do the whole thing for a song.
And he takes off hitchhiking to the border"
(Shepard, 1981, 44).

لی: «خب چی شد؟»

آستین: «یه دندونپزشک مکزیکی تو خوآرز گیر می‌آره
که حاضر به خاطر یه آواز هر کاری بکنه. بنابراین
وامی سه کنار جاده و دست شو تگون می‌ده بلکه یکی
بیاد ببردش تا لب مرز» (امجد، ۱۳۸۸، ۶۲).

لی: «خب، بعدش چی شد؟»

آستین: «بابا میره یه دندونپزشک مکزیکی پیدا میکنه
تو خوآرز که حاضر میشه همه دندونای اونو در ازای
یک ترانه بکشه. بعد راه میفته به کمک ماشینای دیگه

شخصیت‌ها این تمایز را کمرنگ کرده است. از سوی دیگر، در ترجمه مهرجویی، بسیاری از دیالوگ‌ها بسیار ادبی ترجمه شده‌اند و مناسب بیان بر روی صحنه نیستند، در صورتی که دیالوگ‌های امجد، با وجود مشکلاتی که در ترجمه اصطلاحات دارند، در مجموع دراماتیک‌ترند. کنش کلی نمایشنامه در این دو ترجمه حفظ شده است، اما برخی کنش‌های کوچک، اما مهم، در نتیجه ترجمه نادرست، از میان رفته‌اند.



دانشگاه دامغان

پی‌نوشت:

- Character ۱
- Characterization ۲
- Dramatic Action ۳
- Peter Newmark ۴
- Mary- Snell Hornby ۵
- «Theatre and Opera Translation» ۶
- Susan Bassnett ۷
- Buried Child ۸
- Curse of the Starving Class ۹
- Fool for Love ۱۰
- A Lie of the Mind ۱۱
- William Demastes ۱۲
- Leslie Kane ۱۳
- “Reflections of the Past in True West and A Lie of the Mind” ۱۴
- New Playwriting Strategies, A Language- Based Approach to ۱۵
- Playwriting
- Michael Mark Chemers ۱۶

- چمرز، مایکل مارک (۱۳۹۴)، *گوست لایت، راهنمای مقدماتی دراماتورژی*، ترجمه نرگس یزدی، تهران: انتشارات سمت
- شپارد، سام (۱۳۸۸)، *غرب حقیقی*، ترجمه امیر امجد، تهران: انتشارات نیلا
- شپرد، سم (۱۳۹۴)، *کودک مدفون و غرب واقعی*، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: نشر هرمس
- Aaltonen, Sirkku (2010). "Drama Translation" in Handbook of Translation Studies, Gambier, Yves; Doorslaer, Luc van (ed), John Benjamins Publishing Company.
- Abrams, M. H., Galt Harpham, Geoffrey (2009), A Glossary of Literary Terms, Ninth Edition, Wadsworth.
- Bassnett, Susan (2002). Translation Studies, Routledge.
- Bassnett, Susan (2011). Reflections on Translation, Multilingual Matters.
- Bottoms, Stephen J. (1998). The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis. Cambridge University Press.
- Callens, Johan (1998), Sam Shepard, Routledge.
- Castagno, Paul C. (2001). New Playwriting Strategies, A Language- Based Approach to Playwriting, Routledge.
- Demastes, William (1987). "Understanding Sam Shepard's Realism," Comparative Drama.
- Hornby, Mary- Snell (2007). "Theatre and Opera Translation" in A Companion to Translation Studies, Piotr, Kuhiwczak; Littau, Karin (ed) Multilingual Matters.
- Kane, Leslie (2002). "Reflections of the Past in True West and A Lie of the Mind" in The Cambridge Companion to Sam Shepard, Roudane, Matthew (ed) Cambridge University Press.
- Newmark, Peter. 1988. A Textbook of Translation. London: Prentice Hall International.
- Ray, Mohit. K (2008). Studies in Translation, Atlantic Publishers and Distributors.
- Shepard, Sam (1981). True West. Samuel French.
- Smiley, Sam (2005). Playwriting: The Structure of Action (NJ: Prentice Hall, 1971)
- Thomas, James (2009). Script Analysis for Actors, Directors, and Designers, Focal Press.