



بررسی تفاوت زبان نخستین نمایشنامه‌های ترجمه شده با نمایشنامه‌های ترجمه شده معاصر در ایران

المیرا سلیمانی راد^۱ (نویسنده مسئول)

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد مطالعات ترجمه

علی خزاعی فر^۲

عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد

مسعود خوش سلیقه^۳

عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۶/۱۳

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۳/۰۷

چکیده

در حوزه ترجمه نمایشنامه و تئاتر، دو رویکرد کلی مطرح است: یکی تلقی نمایشنامه بعنوان یک اثر ادبی و ترجمه آن با پیش فرض‌های متون ادبی و دیگری ترجمه برای اجرا. هر کدام از این رویکردها منجر به استفاده از

1. Email: elmira.soleymanirad@gmail.com

2. Email: khazaeefarid@um.ac.ir

3. Email: khoshsaligheh@um.ac.ir

ساختارها و زبان خاصی در ترجمه می شود. زبانی که به دو دسته اجرایی و غیر اجرایی تقسیم شده است. تحقیق حاضر به بررسی تفاوت زبان نخستین نمایشنامه های ترجمه شده در ایران و نمایشنامه های ترجمه شده در دوره معاصر می پردازد. بدین منظور طبق نمونه گیری هدفمند، سه نمایشنامه از هر دوره انتخاب و از منظر زبان محاوره و زبان معیار مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته اند. نتایج نشان می دهد، علیرغم اینکه نخستین ترجمه ها اقتباسی از اصل اثر هستند، زبان ترجمه آنها بین محاوره و رسمی است. با وجود انسجامی که بین جملات وجود دارد تعبیرات و اصطلاحات عامیانه نیز در ترجمه ها دیده می شود. در واقع می توان زبان این نمایشنامه ها را شبه محاوره دانست. بررسی نمایشنامه های معاصر نیز نشان می دهد، رویکرد مترجمان معاصر به ترجمه نمایشنامه، رویکرد شکسته نویسی و استفاده از زبان محاوره است.

کلمات کلیدی: نمایشنامه، ترجمه نمایشنامه، زبان محاوره، زبان معیار

مقدمه

هنر تئاتر به عنوان یکی از شاخص های مهم فرهنگی هر کشور، نقش مهمی در ارتقاء فرهنگ یک جامعه دارد. تئاتر به معنای امروزی آن را می توان یک هنر وارداتی دانست و در واقع نخستین تئاترها در ایران با مضمون اجتماعی، برگرفته شده از متون نمایشنامه نویسان اروپایی و آمریکایی بوده است و تا به امروز با توجه به رونق هنر نمایشنامه نویسی در ایران، متون خارجی هنوز هم به عنوان نمایشنامه های شاخص و مرجع در تئاتر ایران به شمار می آیند. که این مساله بر اهمیت ترجمه نمایشنامه می افزاید (محب علیان، ۱۳۹۱، ص ۱).

موضوع ترجمه نمایشنامه موضوعی است که در بین منتقدان و مترجمان و علمای تئاتر در ایران یا خارج از ایران، آنچنان به طور دقیق مورد بحث و موشکافی قرار نگرفته است. برای مثال در مورد اینکه مترجمان هنگام ترجمه این متون از چه شیوه هایی استفاده می کنند یا با توجه به ماهیت اجرایی نمایشنامه، چه زبانی را برای ترجمه این نوع متون مناسب می دانند، اطلاعات زیاد و دقیقی وجود ندارد. گویا هرکسی در این باب، نظری دارد و هرکس به راهی می رود و به قول قادری (۱۳۸۶) بیشتر سلیقه فردی است که در جریان ترجمه هویت پیدا می کند. اما آنچه که همه منتقدان بر سر آن توافق دارند این است که در میان همه

متون ادبی، ترجمه نمایشنامه از همه مشکل تر است. و این مشکل به دلیل ماهیت اجرایی نمایشنامه و نقش بنیادین دیالوگ است (علیزاد، ۱۳۸۵، ص ۲۰).

نگاه مترجمان ایرانی به نمایشنامه متفاوت است. برخی نگاه ادبی به نمایشنامه دارند و آنها را با همان پیش فرض های متون ادبی روایی ترجمه می کنند. از طرفی به دلیل ماهیت اجرایی نمایشنامه، برخی دیگر سخن از زبان دراماتیک و اجرایی به میان می آورند. مقصود اینان زبانی است که علائم اجرا را در خود دارد، به این مفهوم که با زبان داستان و رمان فرق می کند. یعنی به محض اینکه ادا می شود چیزی هم به اجرا در می آید، کنشی به عمل در می آید (علیزاد، ۱۳۸۶، ص ۱). برخی هم زبان شکسته محاوره را زبان مناسب برای ترجمه نمایشنامه می دانند. اما باید گفت برای هر کدام از این زبان ها هنوز معیار دقیقی مطرح نشده است.

هدف از تالیف مقاله حاضر بررسی زبان نخستین نمایشنامه های ترجمه شده در ایران و نمایشنامه های ترجمه شده در دوره معاصر و نشان دادن تفاوت زبانی آنهاست. در واقع تلاش بر این است که به توصیف رویکرد مترجمان به ترجمه نمایشنامه در دو دوره مختلف و با فاصله زمانی صد سال پردازیم. بدین منظور، سه نمایشنامه از دهه های نخستین ترجمه آثار نمایشی در ایران و سه نمایشنامه ترجمه شده از دوره معاصر انتخاب و از منظر زبان (زبان معیار، زبان محاوره) مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته اند. اهمیت موضوع زبان نمایشنامه از آنجاست که زبان نمایشی از شکوه بیشتری نسبت به زبان نثر برخوردار است زیرا تاثیری که بر مخاطب می گذارد بسیار بیشتر از گفتگوهای یک رمان است. بنابراین، تحلیل و بررسی روند تحول زبان ترجمه نمایشنامه در ایران، که به نظر نگارنده نخستین تحقیق در این زمینه می باشد، نگاهی نو در پژوهش های این حوزه به شمار می رود. از طرفی، نمایشنامه ها در پژوهش های مختلف کمتر مورد توجه قرار گرفته اند. به ندرت تحقیقی را می توان یافت که ترجمه این آثار را از مناظر مختلف به نقد یا بررسی گذاشته باشد. بنابراین، نتایج آن می تواند دیدی نو به پژوهشگران حوزه مطالعات ترجمه و تئاتر بدهد. بدین ترتیب، در تحقیق حاضر تلاش شده است که به سوال زیر پاسخ داده شود:

- نخستین نمایشنامه های ترجمه شده در تاریخ نمایش ایران چه تفاوتی از منظر زبان

ترجمه، با نمایشنامه های ترجمه شده در دوره معاصر دارند؟

پیشینه تحقیق

گذری بر تاریخچه ترجمهٔ نمایشنامه در ایران

ورود تئاتر فرنگی به ایران و گسترش آن بعنوان ابزاری برای تهذیب افکار و سرگرمی نیازمند مقدماتی بود که از طریق نخستین یادداشتهای، گزارش ها و مشاهدات ایرانیان از نمایش های فرنگی در عهد قاجار و در زمان حکومت ناصرالدین شاه صورت گرفت (ملک پور، ۱۳۶۲، ص ۵۳). 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 عده بسیاری را شیفته خود ساخت (بزرگمهر، ۱۳۷۹، ص ۹).

نخستین نمایشنامه ای که در ایران ترجمه شد، نمایشنامه میزانتروپ یا گزارش مردم گریز اثر مولیر فرانسوی بود که به وسیله میرزا حبیب اصفهانی از یک زبان واسطه، ترکی به فارسی ترجمه شد. در این نمایشنامه تلاش میرزا بر این بود که آن را با نثری موزون به فارسی برگرداند (گوران، ۱۳۶۰، ۸۳). مترجم در ترجمه اثر، تغییرات بسیاری وارد کرده است، از جمله اینکه اخلاق و ویژگی ها و حتی اسامی اشخاص را ایرانی کرده و در بعضی قسمت ها، امثال و اشعار فارسی را وارد کرده است (آرین پور، ۱۳۷۰، ص ۲۲۷). از آنجا که موضوع ها و مضمون های غربی، بیگانه و گاه متضاد با اندیشه های شرقی بود، مترجمان آنها را تعدیل می کردند تا به خوانندگان تفهیم شود (ملک پور، ۱۳۶۳، ص ۳۲۴). نقل براین است که نخستین نمایشنامه ای هم که در دارالفنون به اجرا درآمد «گزارش مردم گریز» بود که گروهی از اروپاییان ساکن تهران آنرا اجرا کردند.

پذیرش کمدی های مولیر در ایران به سادگی صورت پذیرفت شاید به دلیل اینکه بسیار سرگرم کننده بودند. با ایجاد خنده و فضای شاد، امکان انتقاد از دستگاههای دولتی و اشخاصی که در عمل انتقاد از آنها امکان پذیر نبود را فراهم می ساخت. مولیر نیز در لباس خنده و شادی، خصلت ها و عادات ناشایست را به باد انتقاد می گرفت. به همین خاطر بود که تنها نمایشنامه های وی در دارالفنون امکان اجرا می یافت. چرا که با روحیه مردم ایران سازگاری بیشتری داشت. از اینرو نمایشنامه های مولیر یکی پس از دیگری ترجمه و اجرا می شدند. هجده سال پس از گزارش مردم گریز، نمایشنامه طبیب اجباری مولیر توسط اعتمادالسلطنه ترجمه و اقتباس شد. در این ترجمه نیز تغییرات بسیاری اعمال شده بود تا آنجا که آن را به یک کمدی ایرانی تبدیل کرده بود. بعدها نیز، دیگر نمایشنامه های مولیر از

جمله عروسی اجباری و نمایشنامه های سایر نمایشنامه نویسان خارجی، توسط مزین الدوله، اعتمادالسلطنه، میرزا جعفرقراچه داغی و طاهر میرزا ترجمه و اقتباس شدند. و بدین ترتیب، نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه در ایران شکل کم و بیش مستقلی به خود گرفت (گوران، ۱۳۶۰، ص ۸۴).

نمایشنامه و نظریه پردازان حوزه مطالعات ترجمه

از سال ۱۹۷۰ در حوزه مطالعات ترجمه و تئاتر دو رویکرد به ترجمه نمایشنامه مطرح شد. یکی موضوع اجراپذیری نمایشنامه و دیگری ترجمه وفادار به متن. این دو رویکرد، ترجمه نمایشنامه را به دو دسته ترجمه برای اجرا و ترجمه برای خواندن تقسیم می کرد. نخستین گام در جهت توصیف مشخصه های نمایشنامه در سال ۱۹۸۰ برداشته شد. شاخصه هایی مطرح شد که نمایشنامه را از متون ادبی متمایز کرد. نمایشنامه از دو مولفه مجزا تشکیل شده است: دستورات صحنه و دیالوگ نمایشی. و منظور از ترجمه برای صحنه همین دیالوگ نمایشی است (اسنل-هورنبی، ۲۰۰۷، ص ۱۰۷).

اصطلاح "اجراپذیری" اشاره به "ارائه زبانی روان و در واقع متنی روان دارد که بازیگران مقصد بتوانند به راحتی آن را بیان کنند". بنابراین ترجمه اجراپذیر، ترجمه ای است که برای بازیگران مفهوم و به راحتی قابل بیان باشد و زبانی داشته باشد که نظر تماشاگران را به نمایش جلب کند. در واقع *قابل بیان بودن* بخشی از مفهوم *اجراپذیری* است اما مترادف آن نیست. قابل بیان بودن یعنی متنی که بازیگران بیان می کنند اما اجراپذیری مفهومی است که از متن تنها بدست نمی آید بلکه با مشارکت بازیگران و تماشاگران و سایر عوامل شکل می گیرد. بنابراین مترجم برای دستیابی به زبان صحنه، باید با گروه تئاتر مشارکت فعال داشته باشد (بالدینو، ۲۰۱۰، ص ۱۲۲).

آلتونن^۴ (نقل شده در خمیس، ۲۰۰۷، ص ۱۷) نیز معتقد است قابل بیان بودن ضرورتاً به معنای توانایی فرد در شیوه صحیح صحبت نیست، این توانایی در مفهوم تئاتری بکار رفته است. وی می افزاید، نمایشنامه گونه ای از زبان گفتاری است که مجموعه ای از قواعد تئاتری بر آن حاکم است. از اینرو زبان نمایشنامه رابطه مهمی بین گوینده، شنونده ها و هنجارهای زبان گفتاری برقرار می کند و معیار ارزیابی ترجمه نمایشنامه نیز همین قابلیت بیان و مفهوم

4. Aaltonen

بودن آن است. یعنی گفته نمایشی، کوتاه باشد، از کلمات آشنا در آن استفاده شده باشد و از ترکیبات مشکل و مبهم اجتناب شود.

پفیستر^۵ (نقل شده در مارکوس، ۱۹۹۰، ص ۲) نیز نمایشنامه را از سایر متون ادبی تمیز می دهد و آن را متنی می داند که برای اجرا طراحی شده و در آن قوانین دیداری شنیداری وجود دارد. به عقیده وی، نمایشنامه متنی «synesthetic» است. وی اشاره می کند اگر متون نمایشی و متون روایی را باهم مقایسه کنیم درمی یابیم که گفتار روایی به شیوه های مختلف بیان نمی شود بلکه داستان تنها از طریق یک راوی که در متن کاملاً مشخص است روایت می شود که در واقع راوی، واسط بین نویسنده و خواننده ای است که مورد خطاب قرار گرفته است. اما در متون نمایشی، گفتارها یا به صورت تک گویی هستند یا دیالوگ بین شخصیت های نمایشی. گفتگوی نمایشی کارکرد های گوناگونی دارد بنابراین نباید خنثی باشد، باید در تماشاگر ایجاد حس کند و او را وادار به عکس العمل کند. گفتگوی نمایشی ویژگی اجرا را هم در خود دارد یعنی با هر گفتگو کنشی به اجرا درمی آید. علاوه براین، گفتگوی نمایشی وابسته به شرایط و موقعیت است. گفته ای که در یک موقعیت بیان می شود، موقعیت های دیگر و گفته های دیگری را نیز بدنبال دارد.

در اینجا مطلبی از پیراندلو^۶ (نقل شده در پدرام، ۱۳۸۹، ص ۳) در باب شیوه نگارش دیالوگ خطاب به نمایشنامه نویس نقل می شود که می توان آن را به مترجم نمایشنامه هم تعمیم داد:

« برای اینکه شخصیتها جان بگیرند و متن را به حرکت درآورند، نمایشنامه نویس باید کلمه ای پیدا کند که در اجرا گفته می شود، کلمه ای که جان دارد، عبارتی که در اجرا طبیعی است، عبارت منحصر به فردی که جز آن نتوان یافت، اصطلاحی که برای آن شخصیت معین در آن موقعیت معین مناسب باشد؛ کلمه ها و عبارتهای مناسب، زمانی به وجود می آیند که نویسنده تا آن حد با مخلوقش آشنا شده باشد که احساس خود را همانند مخلوق بیان کند »

روش تحقیق

تحقیق حاضر، پژوهشی بر پایه روش تحلیل محتوای کیفی است. تحلیل محتوای کیفی

5. Pfister

6. Pirandello

روشی تحقیقی برای تفسیر محتوایی داده های متنی از طریق فرایندهای طبقه بندی نظام مند و یا طراحی الگوهای شناخته شده است. این روش از نوع تحلیل محتوای قراردادی است. این نوع روش، هنگامی مناسب است که نظریه های موجود یا ادبیات تحقیق درباره پدیده مورد مطالعه محدود باشد (ایمان، ۱۳۹۰). در این تحقیق سعی بر این است که با بررسی و مقابله زبان ترجمه چند نمایشنامه از منظر زبان معیار و محاوره، در دو دوره مختلف (نخستین دوره ترجمه نمایشنامه و دوره معاصر) تلقی و نگاه مترجمان دو دوره به ترجمه نمایشنامه مشخص شود.

برای این منظور، شش نمایشنامه از دو دوره مختلف (سه نمایشنامه از دهه نخست ترجمه نمایشنامه در ایران و سه نمایشنامه از دوره معاصر) با فاصله زمانی صد سال انتخاب شده اند. با توجه به این که تحقیق مورد نظر یک تحقیق کیفی است، ابزار گردآوری اطلاعات، منابع کتابخانه ای و پایگاه های اینترنتی است.

شیوه گردآوری داده ها در تحقیق حاضر بر اساس شیوه کتابخانه ای است و برای ارزیابی داده ها، دو مفهوم زبان معیار و زبان محاوره را ملاک قرار داده و براساس آن، نمایشنامه ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته اند. بدین ترتیب، ابتدا گزیده ایی از متن ترجمه ها ارائه و سپس تجزیه و تحلیل متن انجام شده است. در پایان نتیجه تحلیل داده ها را از منظر زبان، مقایسه و تلقی و نگاه مترجمان در دو دوره مختلف مشخص شده اند. در بخش زیر، منظور از زبان معیار و زبان محاوره که معیارهای ارزیابی این تحقیق هستند، تعریف و مشخص شده اند:

زبان معیار: گونه ای معتبر از یک زبان است که بیشتر به وسیله گویندگان تحصیل کرده ای که در مراکز فرهنگی و سیاسی یک کشور زندگی می کنند، به کار می رود. این گونه غالباً زبان رسمی در آموزش، رسانه های گروهی، نوشتار و سایر موقعیت های مشابه است (مدرس، نقل شده در والی رضایی، ۱۳۸۳، ص ۲۱).

- ساختار منطقی دارد.

- ارکان جمله تغییر نمی کنند و جایجا نمی شوند.

- شکسته نویسی وجود ندارد.

زبان محاوره: گونه ای از زبان غیر رسمی و غیرمعیار و با واژگان، اصطلاحات و قواعد دستوری متفاوت است که همواره مورد استفاده گویشوارن معاصر قرار می گیرد. در زبان

محاوره شاهد حشو، حذف، ایجاز، جانیشینی و جابجایی عناصر زبانی هستیم که به نوعی منجر به کوتاه شدگی، ساده شدن تلفظ، فشردگی معنا در لفظ و جانیشینی عناصر با یکدیگر می گردد. وحیدیان (۱۳۴۲) برخی ویژگی های دستوری زبان عامیانه را برمی شمارد که در اینجا به اختصار به برخی موارد اشاره می شود:

- پسوند که و یکه در لهجه عامیانه پسوند معرفه و تحقیر است.

- استفاده از تعبیرات و اصطلاحات عامیانه

- شکستن کلمات

- در زبان محاوره گاهی افعال برای رعایت اختصار، بدون قرینه حذف می شوند و این امر در ماضی نقلی فراوان اتفاق می افتد.

- در زبان محاوره، از آنجا که گوینده فی البداهه حرف میزند درمیان سخنش مکتهایی دارد که آنها را با اصوات یا الفاظی که گاه بی معنی نیز هستند پرمیکند: هوم- اااا- یعنی... می دونی خب.

- ضمائر مفرد برای اشاره به دور در زبان محاوره بدین شکل می آیند: اون، اونا، اوناها، اوناهاش، همون.

- در زبان محاوره برای تاکید و تقویت "خود" (ضمیرمشترک)، ضمیرهای متصل فاعلی به آن می چسبند: خودم، خودش، خودتان...

- در زبان محاوره گاهی ضمیر سوم شخص مفرد متصل، مرجع معین و روشنی ندارد: الانش مردم بیچاره ن

ارائه و تحلیل داده ها

تحلیل داده های جدول شماره ۱:

زبان ترجمه «گزارش مردم گریز» منظوم است. نشانی از ساختار و ویژگی های متون نمایشی در آن دیده نمی شود. تنها مضمون اصلی متن به شکل نظم روایت شده است. افشار (۱۳۸۸) نیز در بررسی ترجمه این اثر اشاره می کند که میرزا حبیب آگاهانه برداشتی ایرانی از نمایشنامه کرده است. از اینرو برای ایجاد حال و هوای ایرانی در نمایشنامه علاوه بر نثر مسجع، از اشعار حافظ و دیگر شعرای فارسی زبان، بهره برده است. سراسر متن پر است از تعابیر عامیانه فارسی مانند "آب از سر گذشتن" و "جوش آمدن صفر" که بسیاری از این

تعبیر از اشعار حافظ گرفته شده است. ملک پور (۱۳۶۳) همچنین اشاره می کند زبان نمایشنامه «گزارش مردم گریز» از زبان تعزیه گرفته شده است. زیرا در آن موقع سابقه نمایشنامه نویسی در ایران وجود نداشته است. از طرفی، متن اصلی به زبان شعر است بنابراین میرزا حبیب نوع آدپتاسیونی که در مورد زبان به کار می گیرد زبان شعر و تعزیه است. حتی نام پرده به مجلس تغییر کرده است که مجلس، مخصوص تعزیه است.

تحلیل داده های جدول شماره ۲:

- پسوند که و یکه در زبان محاوره پسوند معرفه و تحقیر است.

مثال: ... خوب مردکه در عوض اینکه روزی هزاردفعه شکر کنی...

مردکه بیدین فرش پرده لباس مس دیگ همه را بردی فروختی...

ای زنکه احمق اگر اینکار را نکنم از غصه میمیرم

- استفاده از تعبیرات و اصطلاحات عامیانه

مثال: ... خوب مردکه در عوض اینکه روزی هزاردفعه شکر کنی که خدا مثل من زنی

نصیب تو کرده است دوقورت و نیمت هم باقی است شکایت میکنی...

بگو به بینم چه میگفتی مردشو سر خر ترا ببرد

تورا میگویی دارو ندارم را خوردی هرچه از خانه پدرم آورده بودم فروختی بخاک

سیاهم نشاندی

بروگم شو خوب کردم خوردم نه همین مالت را خوردم پوستت را هم میکنم

- در زبان محاوره گاهی افعال برای رعایت اختصار، بدون قرینه حذف می شوند

و این امر در ماضی نقلی فراوان اتفاق می افتد.

مثال: چشمها را پر از اشک کرده صدا را بگلو انداخته هق هق کرده باخود حرف میزند...

(حذف فعل "است")

دودستی توسرش زده اشک از چشمهایش جاری کرده باخود حرف میزند و میگوید...

(حذف فعل "است")

- بارز ترین ویژگی زبان محاوره شکستن کلمات است که در متن مشاهده نمی

شود.

مثال: مردها چه قدر پرگو و پرمدا هستند

تورا میگویی دار و ندارم را خوردی هرچه از خانه پدرم آورده بودم فروختی بخاک

سیاهم نشاندی حالا این حرفها را تو زنی پس کی بزند
چه بهتر از این اگر از این خانه بخواهیم جای دیگر برویم اسبابی نداریم که پول حملی
بدهیم

تحلیل داده های جدول شماره ۳:

- زبان ترجمه زبان معیار و رسمی است. جملات کامل است و هیچگونه حذف یا
جابجایی در عناصر جملات دیده نمی شود. کلمات شکسته نیز در متن وجود ندارد.
مثال: معلوم میشود غریبی اهل اینجا نیستی.

مگر چه خبر است چه شده است که یواش حرف بزدم؟
راستش این است که من از طرف بزرگ این محله مان که تازه آمده بخانم این خانه
پیغام آورده بودم حرف خلوتی بود که نباید کسی ازین باخبر شود فهمیدی یا باز میپرسی
- با اینکه مترجم از زبان رسمی برای ترجمه دیالوگ ها استفاده کرده، اما
تعبیرات عامیانه نیز دیده می شود. همچنین ایجاز که یکی از ویژگی های زبان
معاوره است و در قالب ضرب المثل نمود دارد در ترجمه وجود دارد.

مثال: نه نه گوش شیطان کر نه تو بیرس نه من بگویم می شود که بشنوند بفهمند خوبی

ندارد

آ جانم تیرا میاندازی کمانش را قایم میکنی برای چه بگو ببینم چه هست مگر
توقع دارم که شما هم مثل من سرنگهدار باشی راز مرا فاش نکنی و ازینجا بیرون آمدن
مرا بکسی نگوئی همچوکه من خودم دوست میدارم کارهام پنهان بماند کسی نداند که چه
میکنم شما هم دهن لقی نکنید شتر دیدی ندیدی ها

یافته های دوره اول

یافته های جداول شماره ۱، ۲ و ۳ نشان می دهد که نخستین تجربه آشنایی ایرانیان با
متون نمایشی غرب، از طریق آداپتاسیون متون انجام گرفته است. آداپتاسیون نوعی ترجمه و
برداشت آزاد از متون نمایشی است که در آن عنوان نمایشنامه ها، نام شخصیت ها، مکان،
فضای نمایشی، واژه ها و عبارات به دلخواه کم یا زیاد و پس و پیش می شوند اما در مضمون
کلی، تغییری صورت نمی گیرد. هدف مترجمان از آداپته کردن متون، ایجاد سازگاری و
انطباق با فرهنگ اجتماعی ایران بوده است (خبری و خاکی، ۱۳۸۱، ص ۱۵). از اینرو می توان

به وضوح دید که «گزارش مردم گریز»، «طیب اجباری» و «تمثیل عروس و داماد» کاملاً ایرانی شده اند مترجمان نام اشخاص، مکان و فضا را تغییر داده اند و برای درک بهتر مخاطب، از الفاظ و عباراتی که بین مردم رایج بوده استفاده کرده اند. زبان ترجمه «گزارش مردم گریز» زبان شعر و تعزیه و فاقد ساختار نمایشی است. «طیب اجباری» از روی متن اصلی فرانسه و بطور حتم بعد از تجربه صحنه ائی به چاپ رسیده است. به همین دلیل نه تنها اقتباس و برگردان آزادی از اصل اثر است، بلکه نشانه هایی از نمایش تقلید را نیز در خود دارد چنانکه زبان به کار گرفته شده زبان محاوره ای و کمیک خاص نمایشهای تقلید است. استعمال کلمات و الفاظی چون "والله" "اف" و دیگر کلمات همه از زبان عامیانه تقلید وارد ترجمه شده است. از طرفی توصیف صحنه ها، رفتار و حرکات بازیگران در متن اصلی به ندرت و یا بسیار به اختصار اشاره شده اما در ترجمه، مترجم شرح دقیقی به خواننده فارسی زبان داده است که نشان از تجربه اجرایی اثر دارد (ملک پور، ۱۳۶۳، ص ۳۴۲). بطور کل این نمایشنامه فاقد ساختار نمایشی است اما زبان آن بین معیار و محاوره است یعنی هم از اصطلاحات و عبارات عامیانه استفاده شده، برخی افعال به اختصار حذف شده است هم ویژگی بارز زبان محاوره یعنی شکستن کلمات در آن دیده نمی شود. البته «طیب اجباری» به دلیل داشتن مضمون و استعمال زبانی ساده و شبه محاوره ای و عامیانه و غیر منظوم نسبت به «گزارش مردم گریز»، از شهرت بیشتری در ادبیات نمایشی ایران برخوردار است (ملک پور، ۱۳۶۳، ص ۳۴۵). زبان ترجمه «تمثیل عروس و داماد» نیز رسمی است زیرا ویژگی های زبان رسمی، که جملات کامل و بدون شکسته شدن می باشد را دارد. تنها نکته بارز، استفاده از عبارات عامیانه در ترجمه است که آنها هم به خاطر درک بهتر مخاطب صورت می گرفته است. بطور کل زبان ترجمه این نمایشنامه ها فاقد معیارهای نمایشی است، زیرا مترجمان درک صحیحی از ساختار نمایشنامه و زبان نمایشی نداشته اند. تنها نکته قابل توجه برای مترجمان ارتباط برقرار کردن با مخاطب آن هم از طریق استفاده از عبارات و الفاظ عامیانه رایج بوده است.

تحلیل داده های جدول شماره ۴:

- مهم ترین ویژگی زبان محاوره، شکستن کلمات است. مترجم بیشتر کلمات را شکسته تا نمایشنامه را به زبان محاوره نزدیک کند.

مثال: لی لی: معلمایی که مرخصی شونو می رن خارج، مثل سربازای یونیفورم دار زمان جنگن.

لورا: می خوام تنهایی ببرمش سفر لورا: طوری حرف می زنی انگار به خاطر شوخیای شما مجبور شد زن بگیره.

- در زبان محاوره، از آنجا که گوینده فی البداهه حرف میزند درمیان سخنش مکتهایی دارد که آنها را با اصوات یا الفاظی که گاه بی معنی نیز هستند پرمی کند: هوم - ایا - یعنی... می دونی خوب.

مثال: لی لی: خوب، من دیگه باید برم. لی لی: خوب، به هر حال به هری نگوا!
- زبان محاوره از اصطلاحات و تعبیراتی برخوردار است که از خصوصیات این زبان به شمار می رود و به تدریج وارد زبان نوشتار و کتابت نیز شده است. مترجم همچنین در ترجمه خود، از اصطلاحات و تعبیرات عامیانه نیز استفاده کرده است.
مثال: ببین عزیزم، این قدر به من سخت نگیر! توی این مدرسه توتنها کسی هستی که من میتونم باهش درد و دل کنم. پس عوض نشو جیگر! عوض جیگر
با این که خیلی سر به سرش گذاشتیم ولی انتظار نداشتیم متاهل برگردن.
- ضمائر مفرد برای اشاره به دور در زبان محاوره بدین شکل می آیند: اون، اونا، اوناها، اوناهاش، همون.

مثال: تابستون گذشته اون جا بهمون خیلی خوش گذشت
ولی من میدونستم که فقط و فقط یه دختر خوب نمی تونه اونو وادار به ازدواج کنه
- در زبان محاوره گاهی ضمیر سوم شخص مفرد متصل، مرجع معین و روشنی ندارد: حالا باسواداش بیکارن. الانش مردم بیچاره ن

مثال: بیل الانشم به نظر من خوبه.
اولندش تو پارسال وقتی بیل رفته بود خارج مرخصی تحصیلی باهش ازدواج کردی

تحلیل داده های جدول شماره ۵:

- کلمات شکسته شده اند.

مثال: بعله، من اگه بخوام در عرض دو ثانیه دک و پوزت رو می ریزم به هم. [می خندد]
اون وقت برات اهمیت پیدا می کنم.

من فقط یه چیزو می دونم اونم اینه که تو منو دوست داری، و اگه دوستم داری بهتره

بدونی که من اصلا و ابدا به این که زن بنولنسکی بشی فکر نمی کنم.

- ضمایر مفرد برای اشاره به دور در زبان محاوره بدین شکل می آیند: اون، اونا، اوناهاش، همون.

مثال: با اشراف زاده ها می شینی، مثل اونا شال و کلاه می کنی خجالت هم نمی کشی! چیه به حرفش گوش می دین، اونو دیگه همه با این کاراش می شناسن.
- در زبان محاوره برای سهولت در گفتار ارکان جمله جابجا می شوند.

مثال: سرت رو کردی تو برف

بعله، من اگه بخوام در عرض دو ثانیه دک و پوزت رو می ریزم به هم

- در زبان محاوره، تخفیف کلمات تابع قاعده نیست مثلا کلمه «است» به (e) تخفیف می یابد که در زبان نوشتار و رسمی این اتفاق نمی افتد.

مثال: من فقط یه چیزو می دونم اونم اینه که تو منو دوست داری، و اگه دوستم داری بهتره بدونی که من اصلا و ابدا به این که زن بنولنسکی بشی فکر نمی کنم
- فعل «داشتن» در زبان محاوره برای نمودِ ناتمام و استمرار و فعلِ در جریان بکار می رود.

مثال: همین طور داشت پیاده خیابونارو گز می کرد.

- در زبان محاوره برای تاکید و تقویت "خود" (ضمیرمشتراک)، ضمیرهای متصل فاعلی به آن می چسبند.

مثال: ها، ها، ها، ها... تو خودت نکنه خیلی بادی!

فکر کردی مثل خودتم که هرچی به دهنتم می آد می گی!

- در زبان محاوره برای تاکید و تقویت "خود" (ضمیرمشتراک)، ضمیرهای متصل فاعلی به آن می چسبند: خودم، خودش، خودتان...

مثال: ...کاش حداقل پارویی چیزی داشتیم، می تونستیم خودمونو گرم کنیم.

تحلیل داده های جدول شماره ۶:

- نکته بارز ترجمه، فراوانی کلمات شکسته و گفتاری است زیرا به عقیده مترجم، اگر عبارات را در لفظ قلم و بصورت نشکسته روی کاغذ بیاوریم، جمع و جوری و رسایی و نمک و شیرینی خود را از دست می دهند و در بسیاری موارد،

حتی لوس و شل و ول از آب درمی آیند (انور، ۱۳۸۵).

مثال: ؟ تو تجارت یه چیزی هس به اسم "نزول سه ماهه". یه چیز دیگه ام هس به اسم "بازپرداخت قسطی". اینکارا رو بخوای دُرُس رفع و رجوع کنی پوست کنده می شه.
من مجبور بوده م، تا می شده هی اینجا و اونجا ناخونک بزوم.

- سعی مترجم همه آن بوده که جمله ها و اصطلاحات را حتی امکان به همان صورتی که در محاورات روزمره بر زبان جاری می شود بدون هیچ دخالتی روی کاغذ بیاورد. در نمایشنامه های ترجمه شده چنین نمونه ای، به ندرت دیده می شود.

مثال: اینکارا رو بخوای دُرُس رفع و رجوع کنی پوست کنده می شه.
خدارو شکر هر چی آم تنم کنم به م میاد. اینه که توروالد هیچ وخ بو نبرده. اما بیشتر وختا سختم بوده کریستین،
خیلی وختا دیگه عرصه بهم تنگ شده. [ببخند می زند] اون وخ نشسته م اینجا به خیالبافی...

پارسال زمتون شانسم زد یه عالم کار رونویسی سفارش گرفتم؛ هر شب درو رو خودم قفل می کردم، می شستم تا دیروخ، د بنویس. این بود که بعضی وختا خیلی خسته می شدم...
خیلی!

- فعل «داشتن» در زبان محاوره برای نمودِ ناتمام و استمرار و فعلِ در جریان بکار می رود.

مثال: دارم چرند می گم.

- در زبان محاوره برای تاکید و تقویت "خود" (ضمیرمشترک)، ضمیرهای متصل فاعلی به آن می چسبند: خودم، خودش، خودتان...

مثال: پس هرچی داده ی رفته، همه ش از پول توجیبی خودت بوده- طفلی نورا
دُرُس مَثِ اینکه خودش یه پا مرد باشه! معلومه؛ خب مسؤل کار، خودم بوده م.

- "هم" در زبان محاوره به لهجه تهرانی، «ها»ی آن حذف می شود و میم آن به من می چسبند: من هم با تو می آیم به "منم با تو میام" تغییر یافته است.
مثال: یه چیز دیگه ام هس به اسم "بازپرداخت قسطی".

نمی تونسه م ام از خرج خونه زیاد بزوم، بچه هامم نمی شده بذارم کهنه پاره تنشون

کنن

خدارو شکر هرچی آم تنم کنم به م میاد. خیلی وختام دیگه عرصه بهم تنگ شده...

یافته های دوره معاصر

یافته های جداول ۴، ۵ و ۶ نشان می دهد که رویکرد مترجمان در ترجمه نمایشنامه در دهه های اخیر به سمت استفاده از زبان محاوره است. مترجمان استفاده از عبارت های روزمره گفتاری را مناسب ترین راه برای ترجمه دیالوگ های نمایشنامه می دانند. تا آنجا که کلمات را می شکنند، از عبارات و اصطلاحات عامیانه استفاده می کنند و گفتارهای روزمره را بدون هیچ دخالتی به روی کاغذ می آورند. البته باید اشاره کرد که درجه تاکید و استفاده از زبان شکسته^۱ محاوره ای بین مترجمان متفاوت است. برخی مانند مترجمان جدول ۴ و ۵ شکست کلمات و عبارات را تا آنجا که خوانش متن را دشوار و نامفهوم نکند جایز می دانند. و کسانی چون انور (۱۳۸۵) نیز معتقدند کلمات را باید همانطور که از دهان جاری می شود به روی کاغذ آورد، نباید گذاشت بازیگران روی صحنه ساختارها و شکل های کتابتی را در ذهن و در دهان خود از نو بشکنند و به هیئت گفتار برگردانند.

نتیجه

همانطور که پیشتر اشاره شد هدف از این پژوهش، بررسی تفاوت زبان ترجمه نمایشنامه ها در دو دوره مختلف (دوره نخست ترجمه نمایشنامه و ترجمه در دوره معاصر) در ایران بود. درحقیقت سعی براین بود که نگاه و تلقی مترجمان به ترجمه نمایشنامه در دو دوره مختلف مورد ارزیابی قرار بگیرد. برای این منظور سه نمایشنامه از هر دوره انتخاب و از منظر زبان ترجمه (محاوره و معیار) مورد تحلیل قرار گرفتند.

مسئله زبان در ترجمه نمایشنامه، مسئله ای است که پس از گذشت یک قرن از ترجمه نمایشنامه در ایران، هنوز بر سر آن توافق وجود ندارد. نگاه برخی مترجمان به ترجمه نمایشنامه نگاه ادبی روایی است. شاید این نگاه برخاسته از فهم نکردن ماهیت اجرایی دیالوگ نمایشی باشد. اینان نمایشنامه را همچون دیگر انواع متون ادبی در نظر گرفته و با همان پیش فرض های متون ادبی، دست به ترجمه نمایشنامه می زنند. و درواقع متن نمایشی را به متن خواندنی تقلیل می دهند. برخی این نگاه را مخرب می دانند و نمایشنامه را از سایر متون ادبی متمایز می کنند. در نظر اینان نمایشنامه متنی است که اساسا برای

اجرا نوشته می شود. بنابراین دربردارنده نظامی از نشانه های معطوف به اجراست. و دیالوگ نمایشی نماینگر ضرباهنگ، لحن و اطوار است، عناصری که با خواندن صرف مشهود نیست. و وظیفه مترجم تشخیص این ویژگی ها و سپس ترجمه آنها به زبان صحنه است. بر این اساس، هر کدام از این رویکردها منجر به استفاده از ساختارها و زبان خاصی در ترجمه نمایشنامه می شود.

یافته ها نشان می دهد که آغازگر سنت ترجمه نمایشنامه در ایران ادبایی بوده اند که نگاه ادبی و روایی به ترجمه نمایشنامه داشته اند. مترجمان با تغییر اسامی، مکان ها و فضای نمایشنامه و تغییر ساختار نمایشی، آثار نمایشی را تبدیل به متونی خنثی و غیر اجرایی کرده اند. زبان ترجمه این متون طبق تعاریف ارائه شده، زبان رسمی است. که البته تحت تاثیر نمایش های تقلید، الفاظ و عبارات عامیانه روزمره نیز در آنها به چشم می خورد. بطور کل باید گفت این ترجمه ها به دلیل اینکه تنها مضمون اصلی نمایشنامه را حفظ کرده اند و قواعد درام نویسی نیز در آنها به چشم نمی خورد، ترجمه هایی کم ارزش محسوب می شوند. البته لازم به ذکر است که این مترجمان در زمانی دست به ترجمه نمایشنامه زدند که دیدگاه مشخصی درباره ترجمه این نوع متون وجود نداشته است. بنابراین رویکرد آنها به ترجمه نمایشنامه قابل پذیرش است.

با بررسی نمونه های ترجمه شده در دهه های اخیر، به نظر می رسد که رویکرد مترجمان به ترجمه نمایشنامه تغییر یافته است. امروزه به دلیل اهمیت و تاکید بر بعد اجرایی نمایشنامه گذاشته می شود، مترجمان رو به روش شکسته نویسی و استفاده از ساختار های زبان محاوره آورده اند. احتمالاً این امر به شکاف میان زبان گفتار و نوشتار در دوره معاصر بر می گردد (علیزاد، ۱۳۸۵، ص ۲۰). البته میزان استفاده از این روش در ترجمه های مختلف متفاوت است. برخی مانند انور تا آنجا پیش رفته اند که معتقدند الفاظ و عبارات گفتاری را باید همانطور که از زبان جاری می شوند، بدون هیچ دخالتی روی کاغذ آورد و نگذاشت که بازیگران روی صحنه، آنها را از نو بشکنند. برخی هم مانند مودبیان (۱۳۸۶، ص ۷۴) معتقدند در ترجمه، برخی کلمات را نباید طوری نوشت که اگر یک خارجی بخواهد بخواند به لغت نامه رجوع کند، این الفاظ در لغت نامه نیست "مث" نیست "مثل" درست است. نباید به شکسته نویسی افراطی اصرار داشت. باید گذاشت بازیگران روی صحنه از دریافت کلمات لذت ببرند. علیزاد (۱۳۸۵، همان) نیز معتقد است تاکید بیش از حد بر

شکسته نویسی در ترجمه نمایشنامه، زبان را از برخی کارکردهای مهم خود از جمله شخصیت پردازی، تهی می کند و پیامد آن این است که همه شخصیت ها با لهجه تهرانی غلیظ سخن می گویند.

تاریخ ترجمه متون ادبی نشان می دهد که نمایشنامه همواره بعنوان متنی ادبی در نظر گرفته شده است و تصور بر این بوده شیوه ای که برای ترجمه متون ادبی مانند داستان، رمان و شعر به کار می رود برای نمایشنامه نیز کارگشاست. اما امروزه با بررسی هایی که انجام شده، نمایشنامه در حوزه متون ادبی قرار نمی گیرد بلکه جزئی از نظام گسترده تئاتر محسوب می شود (تتو، ۲۰۱۱، ص ۱۹۶). بنابراین نمایشنامه به دلیل دارا بودن پیش فرض اجرایی با سایر متون ادبی که برای خواندن صرف نوشته می شوند تفاوت دارد. از اینرو کار مترجم نمایشنامه نیز با مترجمان متون ادبی تفاوت دارد. وی باید ساختار اجرایی نمایشنامه را تشخیص بدهد و آن را به زبان مقصد ترجمه کند (خمیس، ۲۰۰۵، ص ۱۸). تاکید بر بعد اجرایی نمایشنامه منجر به آن شده که دو نوع رویکرد و یا دو نوع ترجمه در حوزه نمایشنامه و تئاتر مطرح شود: یکی ترجمه برای اجرا و دیگری ترجمه برای خواندن. هر کدام از این رویکردها منجر به استفاده از زبان و استراتژی های خاصی در ترجمه می شود. زمانی که ترجمه برای اجرا صورت می گیرد و عبارتی اجرامدار است می توان گفت که متن جزئی از یک نظام چندگانه بزرگ است که نه تنها عناصر زبانی بلکه عناصر غیرزبانی را هم شامل می شود که همه اینها در انتخاب و تصمیم گیری مترجم در فرایند ترجمه، تاثیرگذار هستند (براگا ریرا، ۲۰۰۷، ص ۱۲۱). این عناصر غیر زبانی شامل ریتم و ضرباهنگ کلام، حرکات بازیگران، فضا و محدودیت های اجرا، تماشاگر و فرهنگ مقصد می شود. خمیس^۷ در سال ۲۰۰۵ تحقیقی بر روی چند ترجمه نمایشنامه و اجرای آنها انجام داده، که در پایان طبق استراتژی های بکار رفته در متن، ترجمه ها را به دو دسته ترجمه برای صفحه و ترجمه برای صحنه تقسیم کرده است. وی نشان داد که ترجمه هایی که برای اجرا صورت گرفته با تغییرات بسیاری از جمله حذف، کاهش، افزایش و غیره همراه بوده است. شاید بتوان این امر را به نخستین نمایشنامه های ترجمه شده در ایران نیز تعمیم داد. مترجمان برای درک بهتر مخاطبان از نمایشنامه، متون را تغییر داده اند. آشنایی برخی مترجمان با تماشاخانه و ویژگی های صحنه نیز، موجب شده بود برای اجرایی کردن متن و درک بهتر مخاطب، صحنه،

7. Khamis

اسامی و مکان‌ها را تغییر بدهند و ایرانی کنند. همچنین از الفاظ و عبارات عامیانه روزمره که برای مخاطب ایرانی آسان تر و راحت تر بوده استفاده کنند (خبری و خاکی، ۱۳۸۱، ص ۱۶). همانطور که ملک پور (۱۳۶۳، ص ۳۴۱) نیز اشاره می‌کند این نمایشنامه‌ها در تماشاخانه دارالفنون اجرا شده‌اند اما با اصل اثر و ترجمه‌ای که از آنها انجام شده کاملاً تفاوت دارند. در واقع بازیگران روی صحنه به بداهه پردازی می‌پرداخته‌اند. از آنجا که مترجمان درک صحیحی از ساختار نمایشنامه و زبان نمایش و ویژگی‌های آن نداشتند، این متون فاقد ارزش نمایشی هستند. بعبارتی مضمون کلی نمایشنامه به صورت غیرنمایشی روایت می‌شود.

صرف نظر از اینکه نمایشنامه با چه هدفی ترجمه می‌شود؛ سرگرمی، تحقیق و پژوهش، خواندن و یا اجرای آن، تاکید بر این است که مترجم هدف اصلی را اجرای روی صحنه بگذارد و با این هدف به ترجمه نمایشنامه بپردازد. در این صورت، نمایشنامه جزئی از نظام بزرگ تئاتر محسوب می‌شود که اهمیت به عناصر دیگری چون دیالوگ، دستورات صحنه، زبان بدن، موسیقی، بازیگران و تماشاگر که زمینه اجرا را فراهم می‌کنند در ترجمه نمایشنامه، در اولویت قرار می‌گیرند.

باید گفت، مهمترین بحثی که امروزه در باب ترجمه نمایشنامه مطرح است "اجراپذیری" و بعبارتی ماهیت اجرایی این نوع متون است. اساساً نمایشنامه متنی است که برای اجرا نوشته می‌شود، بنابراین اهمیت ویژگی‌های اجرایی و بعد مهم آن یعنی دیالوگ در نمایشنامه چند برابر می‌شود. دیالوگ نمایشی نوعی عمل یا اجراست. در واقع دربردارنده مجموعه‌ای از کنش‌ها، عواطف و اهداف است که آنرا از گفتار روایی متمایز می‌کند (بسن، ۲۰۰۲، ص ۱۲۵). در واقع، وظیفه مترجم نمایشنامه، کشف مفاهیم و معانی پنهان دیالوگ و انتقال آنها به ترجمه است. دیالوگ با ضرباهنگ، تن و لحن همراه است که در موقعیت‌های مختلف تغییر می‌کند و این ویژگی در خواندن صرف مشهود نیست (براگا ریرا، ۲۰۰۷، ص ۱۲۸). بنابراین دیالوگ باید روان، طبیعی و برای تماشاگر قابل درک باشد (لندرس، نقل شده در خمیس، ۲۰۰۷، ص ۲۴). زیرا تماشاگر بدون وقفه باید متوجه مفهوم دیالوگ شود (بسن، ۲۰۰۲، ص ۱۳۴). از طرفی دیالوگ نمایشی باید توصیف‌کننده گوینده خود باشد، واقعی به نظر برسد، گویای زمان و مکان و طبقه اجتماعی گوینده باشد، همچنین شفاف، طبیعی و عاری از هرگونه عبارات قلنبه سلنبه باشد (همبرگ، ۱۹۶۹، نقل شده در سوه،

۲۰۰۵، ص ۴۵). در واقع دیالوگ بهتر است به گفتار روزمره نزدیک و به گوش تماشاگر آشنا باشد (والوارث، ۱۹۸۱، نقل شده در سوه، ۲۰۰۵، ص ۴۶) که این نکته بر اهمیت زبان محاوره می افزاید. پدram (۱۳۸۹، ص ۴۱) نیز در بررسی سه ترجمه از نمایشنامه مرگ فروشنده اشاره می کند، مهم ترین ویژگی نمایشنامه و اجرا دیالوگ است. مترجم در ترجمه دیالوگ، باید به زبان محاوره و واژگان و ساختار آن آشنا باشد. وی ترجمه مناسب برای اجرا را ترجمه ای می داند که به زبان محاوره نوشته شده باشد. دیالوگ ها باید کوتاه و موجز باشند تا بخاطر سپاری آنها برای بازیگران راحت باشد.

مترجمان معاصر به خوبی اهمیت دیالوگ را درک کرده و تاکید خود را در ترجمه نمایشنامه بر استفاده از زبان محاوره گذاشته اند و استفاده از زبان روایی و معیار را که فاقد ویژگی های اجرایی است و در ترجمه های پیشین مشاهده می شود جایز نمی دانند. اما باید توجه داشت که اگر بخواهیم ترجمه ای اجراپذیر داشته باشیم، علاوه بر بعد مهم آن، دیالوگ، باید به عوامل دیگر که در اجرای یک نمایشنامه تاثیر دارند توجه کنیم. عواملی چون فرهنگ مقصد، مخاطب و دیدگاه کارگردان و بازیگران. بنابراین همانطور که نمایشنامه جزئی از نظام تاثیر محسوب می شود، مترجم نمایشنامه نیز جزئی از گروه تاثیر به حساب می آید که برای ارائه ترجمه ای اجرایی، نیازمند همکاری با این گروه است.

پس از بررسی ترجمه ها و جمع بندی مطالب، ذکر نکاتی چند در باب ترجمه نمایشنامه ضروری به نظر می رسد:

- مترجمان باید به ماهیت اجرایی نمایشنامه و نقش دیالوگ در آن توجه داشته باشند.
- دیالوگ باید روان، طبیعی، موجز و حتی الامکان به گفتار روزمره نزدیک باشد به طوری که در ادای آن بازیگران با مشکل مواجه نشوند و تماشاگران هم به راحتی درک کنند.
- به نظر می رسد مترجمان، ترجمه اجرایی را منوط به استفاده از زبان محاوره و شکسته می دانند اما باید توجه داشت که دیالوگ نشان دهنده موقعیت، مکان و طبقه اجتماعی کاراکتری است که آن را بیان می کند، بنابراین اصرار بر استفاده از یک نوع زبان مثلا زبان رسمی یا شکسته نویسی افراطی، مانند ترجمه عروسکخانه انور، شخصیت پردازی را از بین می برد و نتیجه این می شود که همه کاراکترها با یک نوع زبان سخن می گویند.
- بدین ترتیب با توجه به اهمیت زبان در ترجمه نمایشنامه، می توان ترجمه های مجددی از نمایشنامه های پیشین ارائه کرد.

■ متن تنها یکی از اجزای نظام تئاتری است. اجراپذیری نمایشنامه به عواملی از جمله کارگردان، بازیگران، وسایل صحنه، تماشاگران، ایدئولوژی حاکم بر فرهنگ مقصد و غیره بستگی دارد. بنابراین لازم است که مترجم با گروه تئاتر مشارکت فعال داشته باشد.

فهرست

۱. آراین پور، ی. (۱۳۷۵). *از صبا تا نیما تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی*. جلد اول. چاپ ششم، تهران: شرکت قلم.
۲. آستروفسکی، ا. (۱۳۹۱). *عروس بی نوا*. ترجمه عباس علی عزتی. تهران: افراز.
۳. ایسن، ه. (۱۳۸۵). *عروسکخانه*. ترجمه منوچهر انور. تهران: نشر کارنامه.
۴. ایمان، محمدتقی، نوشاد، محمودرضا. (۱۳۹۰) «تحلیل محتوای کیفی»، پژوهش، ۳ (۲)، ۴۴-۱۵
۵. اندرسن، ر. (۱۳۹۲). *چای و دلسوزی*. ترجمه محمود گودرزی. تهران: باشگاه ادبیات.
۶. بزرگمهر، ش. (۱۳۷۹). *تاثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران*. تهران: موسسه انتشاراتی تبیان.
۷. پدram، پ. (۱۳۸۹). «بررسی سه ترجمه از نمایشنامه «مرگ فروشنده»». *مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا*، ۱ (۱)، ۴۳-۲۵
۸. خبری، م و محمدرضا خاکی، (۱۳۸۱). «پژوهشی در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران». *مدرس هنر*، ۱ (۲)، ۲۴-۱۳
۹. علیزاد، ع. (۱۳۸۶). *ترجمه چهار راه علوم*. در دهقان، ن (اد.)، (صص ۲۴-۲۹): *مجله نمایش*.
۱۰. علیزاد، ع. (۱۳۸۵). *از متن تا اجرا تاملاتی در باب ترجمه متون نمایشی*. فصلنامه فرهنگستان، (۲۰)، ۱۱۷-۱۰۴
۱۱. قادری، ب. (۱۳۸۶). *ترجمه چهار راه علوم*. در دهقان، ن (اد.)، (صص ۲۴-۲۹): *مجله نمایش*.
۱۲. گوران، ه. (۱۳۶۰). *کوشش های نافرجام «سیری در صدسال تئاتر ایران»*. تهران: آگاه.
۱۳. ملک پور، ج. (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران نخستین کوششها تا دوره قاجار*. تهران: توس.

۱۴. مودبیان، د. (۱۳۸۶). مترجم دست به خلق مجدد می زند. در دهقان، ن (اد.). (صص ۶۸-۷۵): ماهنامه صحنه.
۱۵. مولیر، ب. (۱۳۰۹). *تمثیل عروس و داماد (نسخه خطی)*. ترجمه میرزا جعفر قراچه داغی. شماره ثبت ۵۹۶/ف
۱۶. مولیر، ب. (۱۳۲۲). *طیب اجباری (نسخه خطی)*. ترجمه اعتماد السلطنه. استانبول: مطبعه تصویرالافکار.
۱۷. مولیر، ب. (۱۳۸۸). *گزارش مردم گریز به کوشش ایرج افشار*. ترجمه میرزا حبیب اصفهانی. تهران: کتاب آمه.
۱۸. والی رضایی، ص. (۱۳۸۳). «زبان معیار چیست و چه ویژگی هایی دارد؟». نامه فرهنگستان، (۲۳)، ۲۰-۳۵
۱۹. وحیدیان، ت. (۱۳۴۲). *دستور زبان عامیانه فارسی و بررسی های تازه در دستور زبان فارسی*. مشهد: کتابفروشی باستان.

20. BALDUÍNO, A. P. F. (2010). BETWEEN WORDS AND SILENCES: TRANSLATING FOR THE STAGE AND THE ENLARGEMENT OF PARADIGMS. *Scientia Traductionis* (7), 119-133 .
21. Bassnett, S. (2002). *Translation Studies*. London and New York: Routledge.
22. BRAGA RIERA, J. (2007). The non-verbal in drama translation: Spanish classical theatre in English. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 15, 119-137 .
23. SNELL-HORNBY, M. (2007). Theatre and Opera Translation. In P. K. a. K. Littau (Ed.), *A Companion to Translation Studies* (pp. 106-119). Great Britain: Cromwell Press Ltd.
24. KHAMIS, N. M. M. (2007). TRANSLATING EMIRATI DIALECT IN DRAMATIC TEXTS. (MASTER OF ARTS),

American University of Sharjah

25. Marcus, W. (1990). Dramatic communication and the translation of drama. *interuniversitaire suisse de linguistique appliquée*(52), 99-114
26. SUH, J. C. (2005). A STUDY OF TRANSLATION STRATEGIES IN GUILLAUME OYONO MBIA'S PLAYS. (DOCTOR OF LITERATURE AND PHILOSOPHY), SOUTH AFRICA .
27. Tatu, O. (2011). A FEW CONSIDERATIONS ON DRAMA TRANSLATION. *Philology and Cultural Studies*, 4(1), 195-200.