

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 20, No. 8, Autumn 2020, 135-156
Doi: 10.30465/crts.2020.27186.1612

Review of Mahvash Ghavimi's Retranslations from Two of Camus's Plays

Masoumeh Zavarian*

Mahdi mohammad Beighy**

Abstract

Mahvash Ghavimi, a researcher, university professor, and one of the famous experts in French language and literature, whose main fame in translation is related to the works of Christian Bobin, has translated *Le Malentendu* and *Les Justes* by Albert Camus. Ashian Publishing published both of them in 2010 in a volume, then republished them in 2018. In the present article, we have a brief look at the paratextuality, approaches to translating the play and its problems, the background of the translation of these two works in Iran and reason for retranslation. We also examined these two plays from a textual perspective and tried to take an overview to a translation approach in these two works. The discussion of the performance, which is the fundamental element of any play, is detailed and does not fit into this paper and is left to the experts in this field. In the translation of these two works, the content of the original text has been translated and conveyed as far as it is intended, but regardless of its performance in terms of text, sometimes the haste and the translation of the word to the word are obvious.

Keywords: Albert Camus, Play, Ghavimi, Play Translation, Retranslation

* MA in French Language and Literature (Corresponding Author), zavarian71@gmail.com

** PhD in Contrastive Linguistics, Tajik National University, Mahdimb@yahoo.com

Date received: 2020-04-24, Date of acceptance: 2020-09-04

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

مروری بر بازترجمه‌های دکتر مهوش قویمی از دو نمایش‌نامه کامو

معصومه زواریان*

مهدی محمدیگی**

چکیده

دکتر مهوش قویمی محقق و استاد دانشگاه و از متخصصان به‌نام در زبان و ادبیات فرانسه است که عمده شهرتش ترجمه آثار کریستین بوین است و ترجمه نمایش‌نامه‌های *Le malentendu* و *Les Justes* دو اثر از آلبر کامو، را در کارنامه خود دارد. نشر آشیان در سال ۱۳۸۹ این دو بازترجمه را در یک مجلد با نام *سوءتفاهم و عادل‌ها* روانه بازار کرد. سپس، در سال ۱۳۹۷ به چاپ دوم رساند. در نوشتار پیش‌رو، نگاهی اجمالی به پیرامنتیت، رویکردهای ترجمه نمایش‌نامه و مشکلات آن، پیشینه ترجمه دو اثر موردبحث در ایران، و چرایی بازترجمه خواهیم داشت، سپس، با طرح مثال‌های عینی از هر دو برگردان، این دو نمایش‌نامه را از بُعد متنی بررسی می‌کنیم و می‌کوشیم نگاهی کلی به رویکرد ترجمه در این دو اثر داشته باشیم. بحث درباب 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 متنتیت، گاهی شتاب‌زدگی و ترجمه لفظ‌به‌لفظ مشهود است.

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

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فرانسه (نویسنده مسئول)، zavarian71@gmail.com

** دکترای زبان‌شناسی مقابله‌ای، دانشگاه ملی تاجیکستان، Mahdimb@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۴

۱. مقدمه

بخش عمده‌ای از تولیدات علمی به برگردان آثار اختصاص دارد. بدیهی است که هدف از ترجمه 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 کرده است و گاه چند مترجم در دوره‌های 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 آثار ادبی، نمایش‌نامه برای اجرا در صحنه تئاتر تنظیم و نوشته 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 واسطه ادبیات و صحنه 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 تأسیس دارالفنون، بزرگ‌ترین پایگاه ترجمه در ایران، ترجمه آثار نمایشی نیز در کنار ترجمه سایر کتب، رونق گرفت و عده بسیاری را شیفته خود ساخت (سلیمانی ۱۳۹۳: ۵۰).

ترجمه این نوع متون تاحدودی با ترجمه ادبی متفاوت است. به‌باور بسنت «متن نمایش‌نامه ناتمام است و تنها در صحنه 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 ترجمه این نوع آثار است: آیا باید نمایش‌نامه را به‌عنوان متن ادبی ترجمه کرد یا رویکردی دیگر در پیش گرفت؟ در هر حال، ترجمه آثار در حوزه نمایش‌نامه که برای کارهای اجرایی و گروه‌های فعال نمایشی در مراکز حرفه‌ای مفید باشد امری اجتناب‌ناپذیر است. 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 بازترجمه نمایش‌نامه‌های سوءتفاهم و عادل‌ها به قلم دکتر قویمی (چاپ دوم، سال ۱۳۹۷)، (گفتنی است که چاپ اول سال ۱۳۸۹ در دست‌رس نبود)، هم از بعد متنی و هم چرایی بازترجمه‌ها. نخست نگاهی اجمالی به پیرامنیت، رویکردهای ترجمه نمایش‌نامه و مشکلات آن و نیز پیشینه ترجمه دو اثر مورد بحث در ایران و چرایی بازترجمه می‌اندازیم، 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. پیشینه ترجمه نمایش‌نامه‌های سوءتفاهم و عادل‌ها اثر کامو در ایران

آلبر کامو (۱۹۱۳-۱۹۶۰) از نویسندگان مطرح و تأثیرگذار در ایران است. او در میان نویسندگان معاصر فرانسه اقبال بسیاری در ایران داشته و مترجمان مختلف هر یک از آثار او را بارها ترجمه و منتشر کرده‌اند. به‌گفته آیریس رادیش (Iris Radisch)، نویسنده و منتقد آلمانی، در گفت‌وگو با خبرگزاری مهر به تاریخ ۱۷ آبان ۱۳۹۵:

کامو تنها یک نویسنده و ادیب نیست. فردی است که با نوشته‌های خود به‌طور 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 کرده است (خبرگزاری مهر ۱۳۹۵).

باتوجه 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 برخورداریم. از دهه‌های پیش تاکنون، مترجمانی به نام آثار کامو را به‌طور مکرر به فارسی برگردانده و روانه بازار کرده‌اند. جلال آل احمد از قدیمی‌ترین مترجمان آثار کامو به‌شمار می‌رود. نمایش‌نامه *Le malentendu* را اول بار سال ۱۳۲۸ نشر بی‌نا با ترجمه آل احمد و با عنوان *سوءتفاهم* روانه بازار کرد. پس از آن، مترجمان دیگری از جمله مهوش قویمی این کتاب را با همان عنوان *سوءتفاهم* در نشر آشیان، یک بار در سال ۱۳۸۹ و سپس در سال ۱۳۹۷، منتشر کرد. خشایار دیهیمی نیز این کتاب را با نشر ماهی در سال ۱۳۹۰ ترجمه و روانه بازار کرد.

Les Justes نیز یکی دیگر از نمایش‌نامه‌های کامو است که مورد توجه بسیاری از مترجمان واقع شد و تا به امروز با نام‌هایی متفاوت به ایرانیان شناسانده شده است. این نمایش‌نامه نخستین بار با ترجمه محمدعلی سپانلو در سال ۱۳۴۱ با عنوان *عادل‌ها* توسط انتشارات متین راهی بازار کتاب شد. در سال ۱۳۴۹ نشر نیل این اثر را با نام *راستان* با برگردان ابوالفضل قاضی در اختیار خوانندگان قرار داد. پس از آن، به ترتیب این اثر در سال ۱۳۶۶ با برگردان خرم مهدوی از سوی نشر بی‌نا با نام *عادل‌ها*، سال ۱۳۸۱ با برگردان سپیده نوروزی با نام *راستان* از سوی نشر نیلوفر، در سال ۱۳۸۹ با برگردان مهوش قویمی با نام *عادل‌ها* از سوی نشر آشیان، در سال ۱۳۹۴ با برگردان خشایار دیهیمی با نام *صالحان* از سوی نشر ماهی و سرانجام در سال ۱۳۹۶ با برگردان پرویز شهدی با نام *دگسترها* از سوی نشر به‌سخن در اختیار مخاطبان قرار گرفت. این همه بازنشر، صرف‌نظر از آن‌که نشان از ناهماهنگی میان ناشران در کشور دارد، بحثی است که به آن اشاره‌ای کوتاه خواهیم کرد.

۳. بازترجمه‌ها؟ نقد و تحلیل

به‌رغم آن‌که برخی بر این باورند که ترجمه امری محال است و در هیچ ترجمه‌ای لفظ و معنای متن اصلی به‌طور کامل در زبان مقصد منعکس نمی‌شود، ترجمه و بازترجمه پیوسته ادامه دارد و این صحنه مدام برپاست. صرف‌نظر از ضرورت ترجمه آثار که سخنی سراسر تکراری است، پرسشی که این‌جا مطرح است این است که علت یا علل بازترجمه آثار و گزینش مترجم از بازترجمه چیست؟ پرسشی که همواره پاسخ آن، حتی در مقدمه‌ای کوتاه، در اکثر آثار وجود ندارد. نمی‌توان گفت بازترجمه از موهبت‌های مدرنیته به‌شمار می‌رود، زیرا این پدیده قدمتی به‌اندازه ترجمه دارد. برمن، لادمیرال، گامبیه، و ... از جمله کسانی هستند که در دهه‌های اخیر در این‌باره نظراتی مطرح کرده‌اند. آنتوان برمن (۱۹۴۲-۱۹۹۱)، فیلسوف، زبان‌شناس و مترجم، در سال ۱۹۹۰ باب گفتمان بازترجمه را در گفتاری با عنوان «بازترجمه به‌مثابه 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 به‌سوی متن مبدأ است. در این بازگشت دگربودگی (altérité) و بیگانگی (étrangeté) که در ترجمه نخست کم‌رنگ است نمایان می‌شود (Berman 1990: 4).

از نگاه برمن «هیچ ترجمه‌ای بدون عیب و نقص نیست و بازترجمه عیب و نقص ترجمه را برطرف می‌کند. ترجمه خوب، بازترجمه 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 این‌رو، پژوهش عنصری است که در این مسیر باید حضوری دائم داشته باشد. گامبیه با تأیید آرای برمن، نظرهای او را در بازترجمه در دو واژه «بازگشت و تغییر» (retour et detour) خلاصه می‌کند. او معتقد است: «ترجمه نخست نوعی هم‌گون‌سازی (تغییر) است و بازترجمه به خصوصیات متن مبدأ (بازگشت) می‌پردازد» (Gambier 1994: 414). از همین مختصر می‌توان دو نکته مهم برداشت کرد: نخست این‌که نقش مترجم در بازترجمه اثر دشوارتر است. با این پیش‌فرض که ترجمه‌های قبل رضایت‌بخش نبوده است و مترجم اکنون به‌دلیل

توسعه فناوری و ابزار و منابعی که در اختیار دارد و نیز به دلیل استقبال مخاطبان از اندیشه‌های صاحب اثر با خوانشی دوباره به فرایند جدیدی از ادراک و دریافت متن دست یافته است و قصد دارد با بازترجمه حرکتی تحولی با هدف اصلاح و بهبود ترجمه‌های پیشین ایجاد و متن اصلی را به روزرسانی کند. بنابراین، بازترجمه خود نوعی تعهد به متن محسوب می‌شود. با این نگاه و باتوجه به نیازهای موجود مبنی بر آن که بازترجمه اثر موردنظر جوابی برای مسائل امروز جامعه ما دارند، مترجم دغدغه بازترجمه را احساس می‌کند. بازترجمه کوششی است که این بار با پژوهش و شناخت جوهر اثر و حتی با رویکردی منتقدانه صورت می‌گیرد و میزان پژوهش ضامن اعتبار آن است. دوم آن که با سقوط هدف به سطحی نازل، بازترجمه‌ها با سودجستن از نام و عنوان و جایگاه مترجم چیزی جز سوداگری در بازار نشر نیستند که پی‌آمد آن جز مرگ و انحطاط آثار و گریز مخاطب چیز دیگری نمی‌تواند باشد. با بررسی دو بازترجمه موردبحث این نوشتار و با استناد به مثال‌های مکتوب و تطبیق این دو اثر با برگردان‌های 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 نوشته‌های پیشین توجهی نداشته تا به کوششی در تحقق تعهد اصلاح و بهبود ترجمه، دست کم 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 عادل‌ها داشته است. برخی شتاب‌زدگی‌های آنان در برگردان این دو نمایش‌نامه در این بازترجمه‌ها نیز مشهود است. باید خاطر نشان کرد که در برگردان آل احمد اصل وفاداری به متن رعایت نشده، اما در ترجمه دکتر قویمی اصل وفاداری و امانت‌داری کاملاً مشهود است که این از نقاط قوت برگردان اوست.

۴. پیرامنتیبت (paratextualité)

مقدمه یکی از مؤلفه‌های پیرامنتی است که به لحاظ ماهیت و توضیحاتی برای فهم بیش‌تر خواننده، دیدگاهی کلی در اختیار او قرار می‌دهد. در ترجمه‌های قویمی، نخستین مؤلفه قابل‌بحث در بخش پیرامتن غیاب مقدمه ناشر است. مقدمه ناشر «ابزاری برای توجیه چاپ اثر و جایگاه آن در فضای ادبی، فکری موجود است» (مهیمنی ۱۳۹۵: ۱۸۹) 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 چهارچوب واقعیت‌های ملموس تئاتر ایران و با ملاحظه 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 دغدغه نشر آشیان از بازترجمه این آثار یا تغییر روش ترجمه باشد. دکتر قویمی در مقدمه 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 است، گرچه به تدابیر گزینشی خود در روش و زبان ترجمه اشاره نکرده است. با توجه به آن‌که ترجمه 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، اول‌بار سال ۱۳۸۹ و بار دیگر، سال ۱۳۹۷ در یک مجلد به چاپ رساند. در صفحه مشخصات اثری از عنوان فرانسوی کتاب و انتشاراتی که آن را چاپ کرده نیست. معلوم نیست ترجمه مربوط به کدام نسخه فرانسوی است و به لحاظ شکلی دقیقاً چه شکلی دارد تا بتوانیم در مورد طرح جلد نظر دهیم. مسلماً قطع چاپی ترجمه با نسخه فرانسوی متفاوت است. به همین دلیل، صفحات نمایش‌نامه‌های ترجمه شده کم‌تر از اثر اصلی است (برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به سایت‌های معتبر). یکی دیگر از موارد مربوط به مادیت آثار مورد بحث تصاویری است که انتهای کتاب ترجمه گنجانده شده که نه منبع آن ذکر شده است، نه دلیل الصاقشان. 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 صفحه مربوط به توزیع نقش‌ها گنجانده شده است. ترجمه «برمتن» ابتدای عادل‌ها حذف شده و نه ناشر توجهی به آن داشته نه مترجم، که احتمالاً سهوی بوده است. جای فهرست نیز خالی است.

۵. متون نمایشی و چگونگی ترجمه آن‌ها

ترجمه تمام متون به یک شیوه انجام نمی‌شود. هر متن ویژگی خود را دارد و ترجمه آن نیز به دانش و مهارت خاص نیاز دارد. انتخاب روش ترجمه به مخاطب و به خصوص نوع متن بستگی دارد. «انتخاب وقتی درست است که ترجمه برای خواننده مفید باشد یا روش با نوع متن تناسب داشته باشد» (خزاعی فرید ۱۳۷۸: ۷۰). اما آنچه از شواهد پیداست غالب مترجمان، بدون توجه به نوع متن، تمام متون را به شیوه‌ای یک‌سان ترجمه می‌کنند؛ یا از روش مناسب غافل‌اند یا از نوع متن. در مورد ترجمه ادبی و ترجمه شعر بسیار سخن گفته‌اند، اما در باب ترجمه متون نمایشی هنوز نظری قطعی وجود ندارد. نمایش‌نامه به منظور اجرا بر صحنه خلق می‌شود، هم از ویژگی متن ادبی برخوردار است و هم کنش دراماتیک

مروری بر بازترجمه‌های دکتر مهوش قویمی از دو نمایش‌نامه کامو (معصومه زواریان و مهدی محمدیگی) ۱۴۳

و این چالشی بزرگ در ترجمه این دسته از آثار است. از این رو، ترجمه این نوع ادبی کار دشواری است. از دهه ۱۳۶۰ به این سو، باب نظریات درمورد ترجمه متون نمایشی با کسانی چون ژرژ مونین (Georges Mounin)، زابراسکریت (Zuber-Skerritt)، سوزان بسنت (Susan Bassnett) و ... گشوده شد. روگاتن بر مبنای تمایزی که کرلام (Keir Elam)، نشانه‌شناس تئاتر، میان متن نمایشی (texte dramatique) و متن اجرایی (texte spectaculaire) قائل است بر اساس ارتباط میان متن / اجرا راه‌کارهای ترجمه متون نمایشی را در چهار مقوله متفاوت پیش‌روی مترجمان قرار می‌دهد: «اصول ادبی، اصولی بر مبنای متن نمایشی، اصولی بر مبنای متن اجرایی و سرانجام اصول نئودادی (Regattin 2004: 157). بنابراین، وقتی سخن از ترجمه متون نمایشی مطرح است، سه وضعیت متفاوت ممکن است پیش‌رو باشد: متن نمایش‌نامه از حیث ترجمه تفاوتی با متون ادبی دیگر ندارد؛ تفاوت‌هایی میان نمایش‌نامه و دیگر متون مانند رمان در سطوح متنی (textual) وجود دارد؛ و در نهایت این تفاوت‌ها با کارکرد متون مربوطه در ارتباط‌اند. به اعتقاد روگاتن:

برخلاف رمان یا شعر که بازخوانی می‌شوند، متن نمایش‌نامه هنگام اجرا شنیده می‌شود و بنابراین بی‌درنگ باید بر تماشاگر طنین‌انداز باشد. از این رو، متن نمایش‌نامه باید قابلیت اجرایی داشته باشد تا با اجرا که در مکان - زمان قرار دارد ارتباط برقرار نماید. در ترجمه نمایش‌نامه صرف‌نظر از بُعد نمایشی، سخن از سطح زبان و سبک در میان است (ibid.).

آنتوان ویتز تفاوت فاحشی میان ترجمه رمان، شعر، یا نمایش‌نامه قائل است، اما معتقد است: «این تفاوت بیش‌تر به کاربرد هر یک از این متون مربوط می‌شود و ماهیت کنش ترجمه پیوسته یک‌سان است، زیرا ترجمه اقدامی به‌واقع ادبی است» (Vitz 1982: 67). در ادبیات نمایشی، که آمیزه‌ای از هنر و ادبیات است، عواطف و احساسات و روایت نویسنده در صحنه تئاتر به مخاطب منتقل می‌شود و متن آن با اجرا تحقق می‌یابد. ویتز جای دیگر نه‌تنها به‌ضرورت ترجمه، بلکه به اجرای آن نیز اشاره دارد و هدف از ترجمه متون نمایشی را چنین ابراز می‌کند:

هر متنی (نمایشی) که نوشته شده به ما تعلق دارد و بنابراین موظفیم آن را به‌اجرا بگذاریم. این آثار به‌مثابه چیستان‌هایی هستند که پیوسته باید پاسخ‌گوشان باشیم. حتی مواردی که از مدت‌ها پیش با کارگردانی و اجرا پاسخ‌گوی سؤالاتی بوده‌اند که قبلاً مطرح شده است. مردم پیر می‌شوند و می‌میرند، اما مخاطبان و تماشاگران عوض می‌شوند (Vitz 1991: 293).

گوییه نیز معتقد است: «اگر متن ما فقط مثل یک کتاب حرف بزند و اجرایی را طلب نکند هیچ تئاتری نخواهیم داشت» (گوییه ۱۳۹۸: ۱۳۹). آنچه از این توضیحات استنباط می‌شود این اصل بدیهی است که گرچه متن نمایشی را مثل داستان یا رمان می‌توان خواند اما بی‌شک با هدف اجرا بر صحنه تئاتر نوشته شده و مخاطب و دریافت‌کننده (destinataire) نهایی آن تماشاگر است.

نگاه مترجمان ایرانی به نمایش‌نامه متفاوت است. مروری بر سنت غالب در ترجمه نمایش‌نامه در ایران حاکی از آن است که مترجمان در مورد زبان گفتاری یا نوشتاری هم‌رأی نیستند. برخی نگاه ادبی به نمایش‌نامه دارند و نمایش‌نامه‌ها را با همان پیش‌فرض‌های متون ادبی روایی ترجمه می‌کنند. از طرفی، به دلیل ماهیت اجرایی نمایش‌نامه، برخی دیگر سخن از زبان دراماتیک و اجرایی به میان می‌آورند. «مقصود اینان زبانی است که علائم اجرا را در خود 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 ۱۳۸۶: ۱۰۸). «کنشی که در عالم واقع روی نداده است باید توسط اجرا حاضر گردد. به دیگر سخن، اجرا جزء لاینفک هنر نمایش است» (گوییه ۱۳۹۸: ۱۳). اما باید گفت برای هر کدام از این زبان‌ها هنوز معیار دقیقی مطرح نشده است. آنچه مهم است ارزش‌گذاری به فضای عینی نمایش‌نامه است و ترجمه این متون به مثابه پل ارتباط میان متن و صحنه با هر رویکردی در نهایت باید چیزی باشد که درباره متن اصلی گفته می‌شود. در بازخوانی این دو نمایش‌نامه به نظر می‌رسد مترجم جنبه اجراپذیری را مدنظر نداشته و به مثابه متن ادبی به ترجمه پرداخته است.

۶. متنیت و باز ترجمه‌ها

محمدی و دیگران بیش‌تر نگره‌هایی را که از دیرباز تاکنون در مورد ترجمه مطرح شده‌اند مبتنی بر نوعی دوگانگی و تقابل میان واژه و معنا می‌دانند و معتقدند: «براساس 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 دیگران ۱۳۹۳: ۱۳)، هر چند نمی‌توان با قاطعیت از برتری نظری در ترجمه 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 «رابطه واژه و معنا» تأکید می‌ورزد (Berman 1999: 41). «منظور از ترجمه واژه آن‌گونه‌که برمن از آن یاد می‌کند ترجمه همه آن چیزهایی است که توسط گرایش‌های تحریفی (*tendances deformantes*) تغییر می‌یابند» (محمدی و دیگران 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 آن‌چنان که هست می‌داند» (Berman 1999: 74). او با تأکید بر «هم‌راهی کردن اثر بیگانه با تمام بیگانگی‌اش ترجمه را تمرکز بر واژه می‌داند» (ibid.: 45). به نظر می‌رسد نگره این نظریه پرداز مبدأگرا با اقبال بیش‌تری مواجه بوده است و مترجمان ظاهراً از این رویکرد برای توجیه ترجمه واژه‌گرا بدون تأمل در ژرفای آن بهره می‌برند، اما در نظریه برمن «تأکید بر واژه با ترجمه لفظ‌به‌لفظ تفاوت دارد و این دو هرگز با هم هم‌معنی نیستند» (محمدی و همکاران ۱۳۹۳: ۱۱۳). این برداشت ساده‌انگارانه است که ترجمه لفظ‌به‌لفظ را ناشی از گرایش به زبان و فرهنگ دیگری و تأثیرپذیر از آن بیندازیم و چشم بر این واقعیت بیندیم که ترجمه الفاظ از نگاه برمن و هم‌فکران او بر انتخاب دال‌های 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 جرئت می‌توان گفت این ضعف و برداشت غلط در بعد متنیت در بیش‌تر ترجمه‌ها و در ترجمه آثار نمایشی به زبان فارسی (حتی بیش‌تر) وجود دارد.

به غیر از متنیت، نکته قابل‌تأمل درباره متون نمایشی مربوط به نوع این آثار و انتخاب شیوه مناسب در برگردان آن‌هاست. پرسشی مطرح می‌شود: این نوع متون به‌منظور چاپ ترجمه می‌شوند یا به‌منظور اجرا بر صحنه؟ ژن 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 ترجمه‌شده تأکید می‌ورزد و می‌گوید: «ریتم یا همان ضرب‌آهنگ از مهم‌ترین ویژگی‌های [های] متون نمایشی است که مترجمان از بازیافتن آن ناتوان‌اند. بنابراین، این ریتم در

ترجمه‌هایشان ملموس نیست» (ibid.). بنابراین، باید این مفهوم را استخراج کرد که بُعد آوایی متن مبدأ و متن ترجمه‌شده با هدف حفظ معنا شرط لازم در ترجمه این نوع متون است و مترجم با هر روشی که در ترجمه برمی‌گزیند به‌مثابه گوش متن پیوسته ضرب‌آهنگ 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 ترجمه 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 باید یادآور شویم در برگردان این دو اثر با توضیحاتی که پیش‌تر درباره ترجمه متون نمایشی گفته شد، به‌نظر می‌رسد گزینش مترجم زبان ادبی و هدف او حفظ عناصر متنی و زبان مبدأ بوده است. نیز گفتیم انتخاب این دو زبان بیش‌تر سلیقه‌ای است. «مترجم نمایش‌نامه میان وفاداری به متن و الزامات صحنه نمایش در نوسان است» (Maurin 2013: 94). این موضوع چالشی در برگردان این نوع آثار محسوب می‌شود و مترجم را با دشواری مواجه می‌سازد. باین حال، حتی اگر متن نمایشی به‌صورت 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 و حین خواندن، در اجرا غرق شود. از این رو، «مترجم آثار نمایشی بیش‌تر باید به دریافت شنیداری توجه داشته باشد تا دریافت دیداری» (ibid.: 95)، «زیرا واژه‌های به‌کاررفته در نمایش‌نامه از تأثیر قابل‌توجهی برخوردارند» (ibid.: 20). بنابراین، در کنار ترجمه ادبی نمایش‌نامه، ترجمه مؤلفه‌های اجراپذیری هم باید مورد توجه قرار گیرد و این همان مشکلی است که در ترجمه نمایش‌نامه از آن سخن می‌رود. در این نوشتار، از موضوع اجراپذیری یا کنش دراماتیک صرف‌نظر می‌شود که خود به بحثی طولانی نیاز دارد. فقط با نگاهی کلی به هر دو برگردان، به‌تعبیری با همان شیوه مرسوم نقد ترجمه در کشور، مبتنی بر مقابله واحدهای زبانی در دو متن مبدأ و مقصد، سعی شده از بُعد متنیت نکات مشترک و ویژگی هر دو برگردان شناسایی شود. برگردان این دو اثر در بعد متنی از سطح قابل‌قبولی برخوردار است. تنها ویژگی‌ای که بیش از هر چیز در این دو ترجمه جلب توجه می‌کند گاهی شتاب‌زدگی است، گاهی نیز وفاداری بیش‌ازحد مترجم 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.

مروری بر بازترجمه‌های دکتر مهوش قویمی از دو نمایش‌نامه کامو (معصومه زواریان و مهدی محمدیگی) ۱۴۷

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: ۹-۱۰).

با تغییر وجه فعل «se sentir» (وجه شرطی) ضرب‌آهنگ تغییر کرده است. گرچه در برگردان فوق ایراد اساسی مشاهده نمی‌شود و درواقع هر ترجمه حکایت از سلیقه مترجم دارد، اما می‌توان با حوصله بیشتر ترجمه این بند را انجام داد تا درعین حال به اجرا هم نزدیک شود:

مارتا: پس دوباره دست‌به‌کار شویم. در عوض 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 (به‌زحمت می‌خندد). گفتنش احمقانه است مارتا، اما بعضی شب‌ها انگار بفهمی نفهمی حس می‌کنم از خدا می‌ترسم.

مارتا: این قدرها پیر نشدید مادر که به این جا برسید. احساسات بهتری هم هست.

قطعه 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 دیوانه‌بازی هستند.

مارتا: خودتان خوب می‌دانید که دیوانه‌بازی آن‌ها در مقابل کارهای ما هیچ است.

مادر: حرفش را نزنیم (همان: 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»، و «سنگدل‌تر» تبدیل شده‌اند و برگردان را ثقیل کرده‌اند. با تغییراتی در انتخاب واژگان، می‌شد برگردان را روان‌تر کرد:

مروری بر بازترجمه‌های دکتر مهوش قویمی از دو نمایش‌نامه کامو (معصومه زواریان و مهدی محمدیگی) ۱۴۹

می‌دانی که مزاح گفتم، اما به هر حال، آخر عمری آدم کاملاً حق دارد به حال خودش باشد. نمی‌توانم مدام مثل تو خشک و بی‌احساس باشم مارتا. درخور سن و سال تو هم نیست. خیلی دخترهای هم‌سال 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 ترجمه زیر می‌انجامد:

MARTHA, lentement.

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

مارتا: (به آرامی) به نظر من حالا کلماتی وجود دارند که دهانتان را می‌سوزاند (کامو ۱۳۹۷: ۱۰).

ترجمه با تأمل بر کلمات صورت نگرفته است و برگردان واژه‌به‌واژه جمله فرانسوی است. خواننده با ترجمه‌ای نامأنوس روبه‌رو می‌شود. مفهوم فدای وفاداری موبه‌مو به متن مبدأ شده است. در ترجمه گاهی برقراری تناظر یک‌به‌یک میان اجزای دو زبان امکان‌پذیر نیست و در برخی جملات نمی‌توان تمام اجزای یک زبان را در زبان دیگر بازآفرینی کرد (گفتنی است مترجمان دیگر نیز این جمله را عیناً به همین صورت برگردان کرده‌اند). در کنش برابری واژگان در این جمله بدون دقت و کاویدن برابری‌های دیگر، بی‌درنگ برای برگردان فعل «brûler» نخستین معنای آن یعنی سوزاندن انتخاب شده است. این جا «brûler» به مفهوم «dévorer» (ناراحت کردن، عذاب دادن، و آزار دادن) و نیز به مفهوم «irriter» (ناراحت شدن، تحریک شدن، و عصبانی شدن) است. بنابراین، برگردان می‌تواند به شکل زیر باشد:

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

و نمونه‌ای دیگر که ادامه 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 (همان: ۱۰).

مترجم به تمام واژگان و جملات متعهد بوده است. در جملات پایانی آوردن شماری افعال پیاپی هم خواندن آن را خسته‌کننده می‌کند و هم به فرض آن که به منظور اجرا ترجمه شده باشد، به خاطر سپاری آن را نیز برای بازیگران دشوار خواهد کرد. کوتاه کردن برگردان با رعایت ساختار متن مبدأ به شکل زیر ممکن است:

فقط گاهی دوست دارم لبخندت را ببینم.

قطعه زیر باز هم حاکی از وفاداری بیش از حد مترجم به واژه‌هاست و الزام او به 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 دلیل نباید از کلمات بترسیم، به همین دلیل باید به مرد جوانی که احتمالاً برمی‌گردد رسیدگی کنیم (همان: ۱۱).

در این دیالوگ مترجم دو بار از عبارت «به همین دلیل» استفاده کرده است که به زیبایی متن آسیب رسانده است. این جا نیز جملات لفظ به لفظ، مطابق با متن اصلی، ترجمه شده و این کار به ضعف ترجمه متن فارسی منجر شده است. با توجه بیشتر می‌توان ترجمه بهتری ارائه داد:

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

در ترجمه نمایش‌نامه، علاوه بر انتخاب واژه مناسب، توجه به ماهیت نمایشی ضروری است و باید واژه‌های زنده و اجراپذیر انتخاب شوند. متن این دو اثر دور از پیچیدگی‌های ادبی و پیچ‌وخم‌های زبانی است. بنابراین، هم کار مترجم و هم فهم آن را برای خواننده آسان کرده است. با وجودی که مترجم محتوای نمایش‌نامه را انتقال داده، اما گاهی متن مقصد را با بی‌حوصلگی و شتاب زده آفریده است. در قطعه زیر در صحنه‌ای که مادر تنهاست و با خود حرف می‌زند (صحنه قبل مادر به ژان می‌گوید: من علیل نیستم. ببینید، دست‌هایم هنوز نیرومند است، می‌تواند پاهای مردی را بلند کند) هم شاهد چنین وضعی در کار 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؟ باین همه، اگر به دست‌هایم نگاه می‌کرد شاید 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 نفس افتاده و با ماهیچه‌های منقبض باقی می‌گذارد، بی‌آن‌که قوت داشته باشم 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 ... (همان: ۳۵).

جملات مفهوم، اما طولانی‌اند و روان نیستند. وجه جمله نخست پاراگراف دوم شرطی است و توجهی به آن نشده است. زمان جمله دوم حال ساده است، اما معنای گذشته می‌دهد. فعل «contenir» (مهار کردن، مانع شدن، جلوگیری کردن) به‌اشتباه «تحمل کردن» ترجمه شده است. بنابراین، شاید بتوان با کمی دقت و حوصله به ترجمه 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. ای کاش فقط می‌رفت و امشب هم آسوده دراز می‌کشیدم و می‌خوابیدم. چه قدر 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 نفس‌زنان، با این بازوهای آویزان و عضلات کرخ، حتی توان ندارم آبی را پاک کنم که به صورتم می‌پاشد. خب! قربانی از هر جهت آماده است. باید به خوابی برود که خودم در آرزوی آنم. و این ...

و نمونه‌ای 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 (به‌نرمی مارتا را کنار می‌زند و دختر اندک‌اندک راه را برایش باز می‌کند). این را حالا می‌دانم، چون قلبم به سخن درآمده است؛ در لحظه‌ای که دیگر نمی‌توانم زندگی را تحمل کنم، دوباره زنده شده‌ام (همان: ۶۳-۶۴).

در مجموع، جملات واضح است. فقط جمله آخر به اندکی تغییر نیاز دارد: مادر: حق داری. مدت‌ها قبل بود و خیلی زود فراموش کرده‌ام در آغوش بگیرم (مارتا را که کم‌کم از سرراهش کنار می‌رود به‌نرمی دور می‌کند). ولی همیشه دوستت داشته‌ام. حالا می‌فهمم، چون دلم به حرف آمده؛ مفهوم زندگی را حالا می‌فهمم که دیگر طاقتش را ندارم. برگردان نمایش‌نامه 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 شده است. در این برگردان نیز گاهی با پای‌بندی صورتی در ترجمه مواجهیم. به نمونه 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 جرئت نداشتیم به هم نگاه کنیم (همان: ۷۹).

مروری بر بازترجمه‌های دکتر مهوش قویمی از دو نمایش‌نامه کامو (معصومه زواریان و مهدی محمدیگی) ۱۵۳

در جمله

Le temps passait et mon coeur se serrait de plus en plus.

زمان که می‌گذشت دلشوره‌ام بیش‌تر می‌شد.

باز هم پای‌بندی صوری به واژگان مشهود است و به برگردان بالا منجر شده است. و نمونه‌ای دیگر:

DORA

Et là-bas, Stepan?

STEPAN

Là-bas?

DORA

Le bagne?

STEPAN

On s'en évade (Camus 1949: 15)

دورا: آن‌جا چه‌طور بود، استپان؟

استپان: کجا؟

دورا: زندان.

استپان: امکان فرار هست (همان: ۸۰).

پاسخ آخر «امکان فرار هست» دقیق برگردان نشده است. «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 هم‌پاله می‌شد، و تو او را کشتی. مسلماً تو هم ظالمی. در دنیا عدالتی وجود ندارد (همان: ۱۴۲).

در مجموع، برگردان صحیح است. فقط در جمله نخست نشانه پرسش (؟) به نقطه (.) برگردانده و جمله از حالت سؤالی به اخباری تبدیل شده و ضرب‌آهنگ تغییر کرده است. عبارت «ma niece» در جمله دوم به «دختر برادر شاهزاده» برگردان شده است که عبارت ثقیلی است. جملات پایانی از برگردان متعادلی برخوردارند. با کمی حوصله بیشتر، می‌توان ترجمه بهتری ارائه داد:

مگر آن‌ها را می‌شناسی؟ برادرزاده 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 نوشته است. مگر نگفت که متأسف است چون برای مبارزه با استبداد فقط یک بار می‌تواند زندگیش را ایثار کند. آیا چنین مردی می‌تواند با عجز و لابه تقاضای عفو کند؟ می‌تواند اظهار ندامت کند؟ نه، یانک می‌خواست و هنوز هم می‌خواهد بمیرد. کاری که کرده قابل انکار نیست (همان: ۱۴۹).

معنای جملات روشن است. با مراجعه به متن اصلی نمایش‌نامه، متوجه می‌شویم صحبت از انکار یا عدم انکار یانک، یکی از شخصیت‌های نمایش‌نامه است. بنابراین، تنها جمله آخر به اندکی تغییر نیاز 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 فدا کند؟ 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 باز هم برابری 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؟ (همان: ۱۴۱).

مروزی بر بازترجمه‌های دکتر مهوش قویمی از دو نمایش‌نامه کامو (معصومه زواریان و مهدی محمدیگی) ۱۵۵

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 (مقابله‌کردن) غفلت شده است.

به‌نظر می‌رسد که ذکر همین نمونه‌ها کافی باشد تا به‌شیوه غالب در هر دو بازترجمه و کاستی‌های مشترک پی برده باشیم. می‌دانیم هیچ ترجمه‌ای خالی از خطا نیست. در ترجمه واژه‌گرا، گاهی وجود اشتباهات در معنای واژه‌ها و وجه دستوری، خاصه اگر متن اصلی نوع خاص ادبی - هنری باشد، معلول شتاب‌زدگی است. مترجم مفهوم جملات و ساختار شکلی اثر را منتقل کرده، اما گاهی از همه ظرفیت‌های زبان فارسی برای زیباسازی متن خود بهره نبرده و حاصل کار در مواردی ترجمه‌ای لفظ‌به‌لفظ شده است. گفتنی است ترجمه‌های پیش‌نهادی هرگز ادعای دقت و صحت یا حتی زیبایی ندارد.

۷. نتیجه‌گیری

هیچ ترجمه‌ای خالی از خطا نیست، اما مترجم در فرایند بازترجمه علاوه‌بر دلایل برای متعدد بازترجمه، می‌کوشد ضعف‌های ترجمه‌های پیشین را پوشش دهد. در دو بازترجمه موردبحث، برخی شتاب‌زدگی‌های موجود در ترجمه‌های پیشین هم‌چنان مشهود است و گاهی برگردان گرفتار الفاظ متن اصلی است و این امر به زیبایی و روانی متن آسیب رسانده است. بنابراین، به‌نظر نمی‌رسد این دو بازترجمه تفاوت ماهوی با ترجمه‌های پیشین داشته باشند و تنها تفاوت در میزان کاستی‌هاست.

در بازخوانی این دو بازترجمه، صرف‌نظر از غیاب کلام نمایشی، مترجم محترم با انتخاب زبان ادبی و نوشتاری و رعایت امانت‌داری نسبت به متن اصلی تلاش کرده پیام و محتوای را منتقل کند که این موضوع از نقاط قوت این دو بازترجمه است، اما چون واحد ترجمه واژه و جمله است، گاهی آنچه می‌خوانیم متنی خنثی و لفظ‌به‌لفظ است. گرچه در مجموع، برگردان این دو اثر نسبتاً قابل قبول است، با توجه به پیشینه مترجم مذکور، انتظار می‌رفت ترجمه با دقت، حوصله، و وسواس بیش‌تری صورت می‌گرفت.

کتاب‌نامه

خبرگزاری مهر (۱۷ آبان ۱۳۹۵)، «دیدار و گفت‌وگو با آیریس رادیش»:

<<https://mehmews.com/news/3811017>>.

- خزاعی فرید، علی (۱۳۸۴)، «نظریه ترجمه، دیروز، امروز»، *نامه فرهنگستان*، ش ۲۸.
- خزاعی فرید، علی (۱۳۸۷)، «سرچشمه نظریه‌های ترجمه»، *نامه فرهنگستان*، دوره ۱۰، ش ۳.
- سلیمانی، المیرا و دیگران (۱۳۹۳)، «بررسی تفاوت زبان نخستین نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده با نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده 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، تهران: آشیان.
- کامو، آلبر (۱۳۴۱)، *سوءتفاهم*، جلال آل احمد، تهران: بی‌نا.
- گویه، هانری (۱۳۹۸)، *تأثیر و وجود*، مازیار مهیمنی، تهران: بوکا.
- علیزاد، علی‌اکبر (۱۳۸۵)، «از متن تا اجرا تأملاتی در باب ترجمه متون نمایشی»، فصل‌نامه *فرهنگستان*، ش ۲.
- محمدی، الهام، فرزانه کریمیان (۱۳۹۳)، «واژه و معنا در تقابل یا در تعامل با یک‌دیگر در ترجمه» فصل‌نامه *مطالعات زبان و ترجمه*، ش ۴.
- مهیمنی، مازیار (۱۳۹۵)، «پسامدرنیسم و بارت دو درآمد، یک پرونده»، *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س ۱۶، ش ۱.

- Bassnett, Susan (2002), *Translation Studies*, London: Routledge.
- Berman, Antoine (1999 a), "La traduction comme espace de la traduction", *Palimpsestes*, no. 4, Paris.
- Berman, Antoine (1999 b), *La traduction et la lettre ou laubge du lointain*, Paris Seuil.
- Camus, Albert (1950), *Les Justes*, Paris: Gallimard.
- Camus, Albert (1958), *Le Malentendu*, Paris: Gallimard.
- Gambier, Yves (1994), "La traduction, retour, detour", *Meta*, no. 3, Montreal.
- Génin, Isabelle (2016), "Les sens en éveil, traduire pour la scène", *Palimpsestes*, no. 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*, no. 36.
- Regattin, Fabio (2014), "Traduire des théâtres: stratégies, formes, skopos", *Repères DoRiF Traduction, médiation, interprétation*, vol. 2.: < http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles>.
- Vitez, Antoine (1982), "Le devoir de traduire", *Théâtre/ Public*, no. 44.
- Vitez, Antoine (1991), *Le théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle SALLENAVE et Georges BANU, Paris: Gallimard.