

## نقد تطبیقی ترجمه‌های آیتی و شریعت از نمایشنامه «شهرزاد» توفیق الحکیم

۱- فاطمه اکبری‌زاده\*، ۲- یسرا شادمان\*\*

۱- استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

۲- استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۳)

### چکیده

نمایشنامه از انواع ویژه ادبی است که ضمن در بر داشتن خصایص یک متن ادبی، خصوصیت‌های دراماتیک منحصر به فردی دارد که تنها بر صحنه اجرا، تمام و کامل می‌شود. «شهرزاد» اثر ماندگار پدر نمایشنامه‌نویسی عربی، یعنی توفیق الحکیم، با استناد به داستان هزار و یک شب در جامه‌ای فلسفی ابداع شده است و نه تنها در بُعد اندیشگانی، بلکه از نظر ادبی نیز حائز اهمیت است. این اثر دو بار به زبان فارسی از سوی آقایان آیتی و شریعت ترجمه شده است. اما از آنجا که ترجمه نمایشنامه با حفظ تمام خصایص ویژه آن، کاری بسیار پیچیده و ظریف است، ضمن رعایت ترجمه خوب، پویا و متعادل ادبی، باید خاصیت اجراپذیری و دراماتیک موقعیت و کنش نیز در آن ترجمه شود. این جستار می‌کوشد با روش توصیفی-تحلیلی به بازخوانی این دو ترجمه از منظر ویژگی‌های سبکی و ادبی و نیز عناصر دراماتیک نمایشی بپردازد تا ضمن بررسی مشکلات ترجمه نمایشنامه، چالش‌های این دو اثر را در هزار توی ترجمه نمایشنامه مد نظر قرار دهد. نتایج حاکی از آن است که این دو ترجمه کوشیده‌اند در ترجمه‌ای متعادل، پیام و ساختار شکلی اثر را منتقل کنند و سبک نویسنده را برای ایجاد اثری مشابه در مخاطبان زبان مقصد بازنمایی نمایند. اما در بخش ترجمه، جنبه‌های اجراپذیری اثر، اغلب ترجمه شریعت موفق‌تر عمل کرده است و زیر متن، لحن، ریتم، کنش کلامی و غیر کلامی دیالوگ را رعایت نموده است و کوشیده تا کلامی متناسب با شخصیت‌های اثر نمایشی ارائه دهد.

**واژگان کلیدی:** نقد ترجمه، ترجمه ادبی، نمایشنامه، توفیق الحکیم، شهرزاد.

---

\* E-mail: f.akbarizadeh@alzahra.ac.ir

\*\* E-mail: y.shadman@alzahra.ac.ir (نویسنده مسئول)

## مقدمه

در میان متون ادبی، نمایشنامه یکی از انواع ویژه‌ای است که ضمن داشتن خصوصیات متون ادبی همچون رمان و داستان، ویژگی‌های اجرایی خاصی دارد. نمایشنامه در کنار خصوصیات سبک ادبی تا وقتی به اجرا درنیاید، ناتمام و ناکامل است. بنابراین، در تعریف نمایشنامه می‌توان گفت نمایشنامه، متن ادبی اجرا شدنی است که با توجه به این دو ویژگی، ترجمه آن بسیار پیچیده‌تر از انواع متون ادبی دیگر است؛ چنان‌که سوزان بسنت (Susan Bassnett) آن را عملی هزارتو خوانده‌است (ر.ک؛ بسنت، ۱۳۹۲: ۲۲۹). سوزان بسنت به عنوان متخصص حوزه ترجمه نمایشنامه معتقد است که «مطالب اندکی پیرامون مشکلات ترجمه متون دراماتیک وجود دارد و بیانات مترجمان نمایشنامه اغلب به طور ضمنی نشان می‌دهد که متدلوژی مورد استفاده در ترجمه نمایشنامه، مشابه متدلوژی ترجمه رمان است، در حالی که تفاوت‌های بسیاری میان متن نمایشنامه و متون منثور وجود دارد و مهم‌ترین تفاوت این است که متن دراماتیک ناتمام است؛ زیرا تنها به هنگام اجراست که پتانسیل کامل متن محقق می‌شود» (Bassnett, 2002:128). به طور کلی، باید گفت از آنجا که نمایشنامه، ویژگی‌های هر دو عنصر، یعنی متن و صحنه را با هم دارد، ترجمه نمایشنامه در عین بازنمایی سبک متن، تجسید انفعالات و احساسات و تصاویر بلاغی و بیانی از استعارات و کنایات و تشابیه (ر.ک؛ رشیده، ۲۰۱۲م: ۶)، باید برگردانی درست از نشانه‌های متن در حوزه اصول اجراپذیری نمایش داشته باشد.

با توجه به اهمیت ترجمه نمایشنامه و چالش‌های پیش روی آن، این مهم مطرح است که در ترجمه این نوع ادبی از زبان عربی به فارسی چه تلاش‌هایی صورت گرفته‌است. بررسی آثار، از ضعف در این حوزه حکایت دارند (ر.ک؛ بزرگمهر، ۱۳۷۵: ۴-۱۲). در میان آثار برجسته ادبیات عرب که در ادبیات فارسی نیز مورد استقبال قرار گرفته‌است، آثار نمایشی توفیق الحکیم با موضوعات ژرف فلسفی - اجتماعی تأثیرگذار خود به عنوان پدر نمایشنامه‌نویسی عربی جایگاهی ویژه دارد. در این میان، نمایشنامه «شهرزاد» نخستین بار در سال ۱۳۷۸ به قلم محمدصادق شریعت و بار دیگر در سال ۱۳۸۸ از سوی عبدالمحمد آیتی ترجمه شده‌است. این جستار در نظر دارد بعد از توضیح مختصری درباره مضمون نمایشنامه

شهرزاد، ضمن نظر به چالش‌ها و مشکلات ترجمه نمایشنامه و با روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی مؤلفه‌های ترجمه ادبی پویا و آنگاه مؤلفه‌های ترجمه عناصر دراماتیک نمایشنامه «شهرزاد» پردازد تا روشن شود این دو ترجمه چه مؤلفه‌های سبکی، مضمونی و اجرایی دراماتیک را رعایت کرده‌اند؟ زبان شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها و صحنه‌ها به چه شکل ترجمه شده‌است؟ در پایان، در ترجمه این نوع ادبی ویژه از متن نوشتاری ادبی تا اجرای صحنه‌ای چه نکاتی لحاظ شده‌است؟

### ۱. پیشینه پژوهش

در باب بررسی ترجمه نمایشنامه عربی، در ایران تلاش‌های زیادی صورت نگرفته‌است و بیشتر مقالات به بررسی آثار غربی و ترجمه فارسی آن‌ها پرداخته‌اند. از جمله پایان‌نامه کارشناسی ارشد سلیمانی‌راد (۱۳۹۳) با عنوان «بررسی تحوّل رویکردهای ترجمه نمایشنامه در ایران» که معتقد است سیر ترجمه این نوع ادبی به گونه‌ای بوده که متخصصان از بدنه تئاتر، به ترجمه نمایشنامه برای اجرا دست زدند و اینکه زبان ترجمه بیشتر نمایشنامه‌ها، محاوره‌ای و شکسته است. یزدی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی دو ترجمه فارسی از نمایشنامه "غرب حقیقی" اثر سم شپرد با تمرکز بر عناصر دراماتیک»، معتقد است متن نمایشنامه برای اجرا نوشته شده‌است و در صورت نادیده نگاشتن این خاصیت، تبعات جبران‌ناپذیری به آن زده‌ایم. در باب بررسی ترجمه نمایشنامه عربی، به‌ویژه توفیق الحکیم اثری مشاهده نشد. تنها برخی پژوهشگران به بررسی آثار نمایشی به طور کلی پرداخته‌اند که به عنوان نمونه می‌توان به مقاله دادخواه و سلیمی (۱۳۸۸) با عنوان «بررسی سبک ادبی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم» اشاره نمود که خصوصیت این آثار از جمله نمایشنامه «شهرزاد» را به طور خلاصه بررسی کرده‌است.

بنابراین، با توجه به ضرورت پژوهش در حوزه مطالعات ترجمه نمایشنامه و با توجه به خلاء پژوهشی موجود در حوزه ترجمه عربی به فارسی، این جستار با بررسی دو ترجمه فارسی از نمایشنامه «شهرزاد» توفیق الحکیم پیش‌تاز است و می‌تواند گامی هرچند کوچک،

اما شایسته توجه در این راستا بردارد تا پژوهشگران نسبت به این حوزه از مطالعات ترجمه بیش از پیش نظر کنند.

## ۲. مختصری درباره توفیق الحکیم و نمایشنامه شهرزاد

«توفیق الحکیم» نمایشنامه نویس و اندیشمند معاصر عرب، نهم اکتبر ۱۸۹۸ میلادی در اسکندریه مصر متولد و در خانواده ای اهل علم و ادب پرورش یافت. تحصیلات ابتدایی خود را به سبب مسافرت های شغلی پدر، در مدارس مختلف سپری کرد. معاشرت و مصاحبت با نمایشنامه نویسان، به ویژه محمود تیمور او را علاقمند ساخت تا از سال ۱۹۲۲ میلادی به نمایشنامه نویسی بپردازد. توفیق الحکیم در سال ۱۹۲۴ میلادی از دانشگاه حقوق فارغ التحصیل، و برای تکمیل تحصیلات عازم فرانسه شد. اما در پاریس علم حقوق را کنار نهاد و قریب به چهار سال را به مطالعه ادبیات اروپا سپری کرد. در سال ۱۹۲۸ میلادی به مصر بازگشت و عهده دار مناصب دولتی شد و در سال ۱۹۴۳ میلادی، به طور کلی از کار دولتی کناره گیری کرد و تنها به کارهای هنری پرداخت. سرانجام، در ۲۶ جولای ۱۹۸۷ میلادی دیده از جهان فرو بست (ر.ک؛ الفاخوری، ۱۹۸۶م.؛ ۳۹۰-۳۹۴). وی توانست با الهام از نمایشنامه های اروپایی، با حفظ اصالت نمایشنامه عربی، آن را به افق های فکری، حسی و عاطفی رهنمون سازد و برای نخستین بار از نمایشنامه به عنوان یک نوع ادبی مستقل در ادبیات عربی سخن به میان آورد.

نمایشنامه شهرزاد روایتگر حیرانی ملک شهریار است که شیفته شهرزاد و مقهور اراده اوست. بعد از اینکه در صبح اولین روز ازدواج، همسر اول خود را به جرم خیانت به دست جلاد سپرد، شیفته شهرزاد می شود و با دیدن درایت شهرزاد، برای یافتن حقیقت تلاش می کند. اینجا شهریار برای یافتن معرفت، دوشیزگان شهر را می کشد، به جادو و سحر متوسل می شود و سرانجام به سفر می رود تا حقیقت را دریابد. داستان بعد از روایت خیانت شهرزاد و حیرانی شهریار، بُعد عرفانی و فلسفی می یابد، به طوری که شهرزاد به عنوان نقطه عزیمت شناخت در داستان مطرح است و هر سه شخصیت اصلی پادشاه، وزیر و غلام سیاه به نوعی دل در گرو او دارند و هر یک به شیوه ای به دنبال اتصال به او (منبع معرفت)

هستند؛ یکی با عقل، دومی با قلب و دیگری با جسم و همه در رابطه با شهرزاد به نوعی مغلوب او هستند. پادشاه که با عقل محض به معرفت نرسیده، زاهد و شکسته و ناکام، سرانجام منفعلانه عمل می‌کند و در پایان، با ناکامی به همان نقطه و به صحنه خیانت ملکه شهرزاد با غلام سیاه برمی‌گردد و متوجه خیانت آن‌ها می‌شود، اما این بار دستور به قتل نمی‌دهد و تسلیم و حیران از صحنه خارج می‌شود.

### ۳. مؤلفه‌های ترجمه نمایشنامه

از آنجا که نمایشنامه ویژگی متون ادبی و نیز اجراپذیری دارد، برخی به دیده ادبی به آن می‌نگرند و با همان پیش‌فرض‌های متون ادبی روایی آن را ترجمه می‌کنند و برخی دیگر به دلیل ماهیت اجرایی آن از زبان دراماتیک و اجرایی سخن به میان می‌آورند. هر یک از این دو دیدگاه منجر به استفاده از ساختارها و زبانی خاص در ترجمه می‌شود. نمایشنامه به عنوان یک متن ادبی منحصربه‌فرد باید در نظر گرفته شود که از لحاظ عبارت‌پردازی، تأثیرگذاری و چندمعنایی، بر پایه گفتگو نوشته می‌شود (ر.ک؛ رشیده، ۲۰۱۲م: ۱۵). همچنین، بر اساس خصایص سبکی-ادبی آن، باید در یک ترجمه خوب و پویا، به خوبی برگردان شود تا همان تأثیر اولیه در زبان مبدأ را در زبان مقصد نیز داشته باشد و در ترجمه‌ای متعادل با رعایت اصول ترجمه ادبی با حفظ اهمیت و اولویت رساندن پیام متن، شکل و فرم ادبی آن نیز ترجمه شود تا زیبایی‌های اثر به خوبی بازنمایی شود (ر.ک؛ جمال، ۲۰۰۵م: ۴۶). از دیگر سو، مهم‌ترین وجه تمایز نمایشنامه با دیگر انواع ادبی این است که تنها در صحنه اجرا کامل می‌شود. این خصیصه باعث خواهد شد که در کنار ترجمه ادبی نمایشنامه، ترجمه مؤلفه‌های اجراپذیری نیز مورد نظر قرار گیرد و این همان مشکلی است که در ترجمه نمایشنامه از آن سخن می‌رود؛ یعنی ترجمه جنبه اجراپذیر (Performative) و نقش بنیادین دیالوگ در آن. ماهیت اجرایی نمایشنامه در بردارنده نظامی از نشانه‌های معطوف به اجراست. بنابراین، دیالوگ نمایشی، ریتم، لحن، اطوار و در کل، کنش‌های غیرکلامی و کلامی با خواندن صرف بلافاصله مشهود نیستند (ر.ک؛ یزدی، ۱۳۹۵: ۶۹-۷۰). نکته شایسته ذکر اینکه آنچه در این جستار از ترجمه مورد نظر

است، برگردان از زبان مبدأ به مقصد با همان تأثیرگذاری اولیه در مخاطب می‌باشد و مقصود از آن، ترجمه‌ای خلاق و یا ابداعی نیست که یک ادیب مترجم یا کسی که خود یکی از عوامل گروه تئاتری است، آن را متناسب با ایده و فرهنگ خویش بازنویسی، ابداع و اجرا کرده‌است؛ چراکه ترجمه خلاق، ایجاد یک متن متمایز از متن اصلی از نظر هنری است (ر.ک؛ بیوض، ۲۰۰۳: ۵۰) و این امر مدّ نظر نگارندگان نیست.

#### ۴. نقد ترجمه نمایشنامه شهرزاد

##### ۴-۱. ترجمه متعادل و پویا (برگردان ویژگی‌های سبکی و ادبی)

با توجه به خصایص ادبی متون نمایشنامه‌ای، گام اول در ترجمه خوب، ارائه یک ترجمه متعادل است، به طوری که تا حدّ امکان تمام خصایص ترکیبی، دلّالی، اسلوبی و پراگماتیک متن اصلی به زبان مقصد برگردانده شود. ترجمه پویا نیز در مقابل ترجمه صوری است که حرف آخر را پیام متن می‌زند و صورت صرفاً در خدمت پیام است و چنانچه لازم باشد، می‌تواند با استناد به اصل تغییر، به پیام مطلوب دست یابد؛ یعنی در حدّ امکان با حفظ اصول سبکی-ادبی و رعایت فرم و آنگاه با دستکاری در آن، رساندن پیام اولویت دارد. سبک ادبی (Style)، تدبیر و تمهیدی است که نویسنده در نوشتن به کار می‌گیرد؛ بدین معنا که انتخاب واژگان، ساختمان دستوری، زبان مجازی، تجانس حروف و دیگر الگوهای صوتی در ایجاد آن دخالت دارد (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۰۶) و به عبارت دیگر، سبک ادبی هر نویسنده، روش خاص ادراک و بیان افکار وی به وسیله ترکیب کلمات است (ر.ک؛ بهار، ۱۳۸۰: ۱۴). در نمایشنامه «شهرزاد»، توفیق الحکیم با نثری ساده و روان و نیز انتخاب واژگانی دقیق و متناسب با معنا، به شکلی جذاب و دلنشین به طرح موضوعات فلسفی و عرفانی پرداخته‌است. غلبه روح شعری، استفاده از زبان رمزی و نمادین، کاربست عناصر زیباشناختی، بهره‌گیری از افسانه‌ها و اسطوره‌ها، آمیزش زبان جدی با طنز و... از جمله ویژگی‌های برجسته سبک ادبی نمایشنامه «شهرزاد» است.

#### ۴-۱-۱. طرح موضوعات فلسفی و عرفانی

آنچه بیش از هر چیز در سبک نمایشنامه «شهرزاد» توفیق الحکیم خودنمایی می‌کند، وجه فلسفی نمایشنامه و گفتگوهای فیلسوف‌مآبانه‌ای است که میان شخصیت‌های نمایشی انجام می‌پذیرد و باعث می‌شود که این اثر نمایشی به نمایشنامه‌ای رمزی و ذهنی تبدیل گردد. در این نمایشنامه، شخصیت ملک «شهریار» نسبت به «شهریار» هزار و یک شب کاملاً تغییر کرده است و زندگی فکری و حکومتی او در قالب دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های فلسفی پیچیده برای مخاطب به تصویر کشیده می‌شود. این در حالی است که ترجمه آیتی در پاره‌ای موارد جملات فیلسوفانه شهریار را یا حذف می‌کند، یا به شخصیت‌های دیگر نمایشنامه، همچون وزیر «قمر» یا ملکه «شهرزاد» نسبت می‌دهد؛ به عنوان مثال، صفحات ۴۶ و ۴۷ نمایشنامه «شهرزاد» توفیق الحکیم که گفتگوهای فلسفی و عرفانی میان شهریار و شهرزاد است، در ترجمه آیتی به طور کامل حذف شده است و یا در جای دیگر، سخنان عارفانه و فیلسوفانه شهریار در ترجمه آیتی از قول شهرزاد آورده می‌شود.

□ «شهریار: نعم، ما أنا إلا ماء...» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۱۰۴).

○ «شهرزاد: آری...! من هم جز آب نبوده‌ام و نیستم...» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۷).

#### ۴-۱-۲. نثر مسجع و آهنگین و ضرب‌آهنگ کلام

کاربست جملات و دیالوگ‌های آهنگین از جمله ویژگی‌های ممتاز نمایشنامه «شهرزاد» توفیق الحکیم است. استفاده از صنعت بلاغی «جناس» در متن، باعث ایجاد نثری موزون و آهنگین در عبارات می‌شود. اما این آرایه ادبی غالباً در ترجمه رنگ می‌بازد و زیبایی و کارآیی خود را از دست می‌دهد.

□ «لیل داج ساج» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۷۵).

○ «شب تاریک است» (آیتی، ۱۳۸۸: ۶۳).

○ «شب بسیار تاریک» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۵).

- «الأنة الغريبة خافنة هائلة طويلة...» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۲۹).
- «آهی عجیب و آهسته، ولی ترسناک و طولانی» (آیتی، ۱۳۸۸: ۲۵).
- «نالهای غریب، آرام، رعب‌آور و ممتد» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۸).
- «الوزير: أ كان كل هذا منك تدبيراً؟! أ كان كل هذا منك حساباً?!» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۳۸).

○ «وزير: یعنی همه این کارها از روی حساب بوده است؟» (آیتی، ۱۳۸۸: ۳۴).

○ «وزير: یعنی تمام این‌ها نقشه و از روی حساب بوده؟» (شریعت، ۱۳۷۸: ۳۵).

چنانچه ملاحظه می‌شود، وزن مسجع و آهنگین نثر توفیق الحکیم در هر دو ترجمه نادیده گرفته شده است. این در حالی است که مترجم اثر نمایشی باید با استفاده از وزن‌های بیرونی زبان در خلال متن، زبان نمایش را غنی سازد. زبان نمایشنامه تنها دیالوگ نیست و مترجم اثر نمایشی باید بکوشد تا جزئی‌ترین نکته‌ها و آهنگ و موسیقی کلام و سویه‌های الحانی، زبانی و آوایی را حتی‌الامکان در ترجمه بیاورد (ر.ک؛ بسنت، ۱۳۹۲: ۲۶۴). بنابراین، از آنجا که صدای کلمات و موسیقی کلام، بُعد عاطفی احساسی دارد، مترجم ناگزیر از دقت به آن است. یکی از ابزارهای ایجاد موسیقی درونی و ضرب‌آهنگ در کلام، استفاده از تکرار واژگان و عبارات است:

□ «الوزير: إني لست أخدع، لست أخدع، لست أخدع» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۳۶).

○ «من کسی را فریب نمی‌دهم» (آیتی، ۱۳۸۸: ۳۲).

○ «من گول نمی‌خورم، گول نمی‌خورم، گول نمی‌خورم!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۳۳).

تصویرسازی به وسیله آرایه تکرار انجام می‌شود. تکرار واژگان و جملات با ایجاد ریتم کلام و ضرب‌آهنگ، به تصویرسازی و صحنه‌پردازی کمک می‌کند. هر صحنه از نمایشنامه با توجه به موقعیت نمایشی و فضای خلق‌شده، ریتم، ضرب‌آهنگ خاص خود را دارد و وظیفه مترجم، درگیر شدن با ریتم‌های گفتاری از نشانه‌های متنی است (ر.ک؛



بست، ۱۳۹۲: ۲۶۳)، در حالی که به آرایه تکرار در ترجمه آیتی با توجه به رویکرد مترجم توجه نشده است. اما شریعت علاوه بر حفظ ریتم تکرار در ترجمه، معادل‌گذاری صحیحی را نیز انجام داده است.

#### ۴-۱-۳. عناصر زیباشناختی

نمایشنامه یکی از انواع ادبی است که در آن فضای گسترده‌ای برای خلق عناصر زیباشناختی و کاربست صنایع مختلف بلاغی فراهم است و نویسنده این امکان را دارد تا هنر خویش را در اثر نمایشی به عرصه ظهور برساند. توفیق الحکیم در بسیاری از مقاطع نمایشنامه «شهرزاد»، از صنایع بلاغی مختلفی همچون تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، ضرب‌المثل و... برای بیان مضمون اثر نمایشی خود استفاده نموده است. شریعت در ترجمه خود کوشیده است تا حد امکان آرایه‌های ادبی متن مبدأ را به زیبایی به زبان مقصد منتقل کند و تا حدود زیادی نیز موفق بوده است، در حالی که آیتی به بسیاری از عناصر زیباشناختی متن مبدأ ملتزم نیست و در بسیاری موارد، شاهد حذف صنایع ادبی در ترجمه ایشان هستیم؛ از جمله:

#### ♣ استعاره:

- «موسیقی بعیده یحمل أنغامها النسیم فی جوف هذا اللیل البهیم» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۱۶).
  - «نوی موسیقی از دور با وزش نسیم به گوش می‌رسد. شبی تاریک و سهمناک است» (آیتی، ۱۳۸۸: ۱۷).
  - «موسیقی دوری شنیده می‌شود که نسیم، آهنگ آن را در دل این شب تاریک با خود می‌آورد» (شریعت، ۱۳۷۸: ۱۷).
- در ترجمه آیتی، استعاره تبعیه در جمله «یحمل أنغامها النسیم» نادیده گرفته شده است و به حقیقت ترجمه شده است.

## # تشبیه:

□ «فی صوت سحری کالهمس» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۳۲).

○ «با صدایی مسحورکننده پیچ‌پیچ می‌کند» (آیتی، ۱۳۸۸: ۲۹).

○ «آهسته و با صدایی جادویی» (شریعت، ۱۳۷۸: ۳۰).

در ترجمه، تشبیه کاربست «یا»ی نسبت در واژه «جادویی»، بیانگر تشبیه و همانندی است: «با صدایی همچون (مثل) جادو».

## # مجاز:

□ «الشمس تغوص فی الرمال عند الأفق البعید» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۷۰).

○ «قرص خورشید در افق دوردست، در میان ریگزار غروب می‌کند» (آیتی، ۱۳۸۸: ۵۷).

○ «خورشید در افق دور در شن‌ها فرومی‌رود» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۱).

آیتی مجاز را به حقیقت برگردانده، اما شریعت، مجاز را به مجاز ترجمه نموده است. باید یادآوری کرد که استفاده از آرایه‌های ادبی مانند تشبیه، استعاره و... در نمایشنامه بسیار پراهمیت است، اما آیتی که بیشتر به پیام اثر از نگاه خود توجه نموده، برخلاف شریعت که به دنبال ترجمه‌ای خواندنی و اجراشدنی و مطابق با روح و اصل متن مبدأ است، رویکردی متفاوت در ترجمه اتخاذ کرده است.

## ۴-۱-۴. ترکیب زبان جدی و طنز

توفیق الحکیم در نمایشنامه «شهرزاد» از تلفیق موضوعات جدی در ساختاری غیرجدی بهره می‌گیرد. وی مسائل واقعی و جدی را از خاستگاه طنز و نکته‌سنجی‌های بذله‌گویانه مطرح می‌کند. شاید این گریز از مضمون جدی در اسلوب و ساختاری کمیک و شوخی‌مآب، فقط برای خنده‌ظاهری به مسائل نباشد، بلکه هدف وی ایجاد تفکری عمیق نسبت به مسائل مهم زندگی انسان است (ر.ک؛ دادخواه و سلیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۰). هر دو

ترجمه به این بخش از سبک نویسنده اصلی ملتزم هستند و زبان طنز را در ترجمه خود در نظر داشته‌اند.

□ «شهریار: (ضیق الصدر) ماذا ترید منی؟ ماذا ترید منی؟

قمر: کم أنت رحب الصدر الیوم» (الحکیم، ۱۹۷۳ م: ۷۱).

○ «شهریار: (با بی حوصلگی) از من چه می‌خواهی...؟

قمر: امروز چه با حوصله شده‌اید!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۵۷).

○ «شهریار: [بی حوصله] از جان من چه می‌خواهی؟ از جان من چه می‌خواهی؟

قمر: تو امروز چقدر پُر حوصله هستی!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۲).

□ «الجلاد: إن و حیا یحدثنی بشیء أحمر...

العبد: (مازحاً) بل هو أسود، و حیک أخطأ اللون» (الحکیم، ۱۹۷۳ م: ۱۹).

○ «جلاد: آری، ضمیرم با من از چیز سرخی سخن می‌گوید.

غلام: (به مزاح) شاید هم چیزی سیاه، ضمیر تو دچار کوررنگی شده‌است! گاهی

رنگ‌ها را اشتباه می‌کند» (آیتی، ۱۳۸۸: ۱۹).

○ «جلاد: چرا! الهامم با من از چیزی سرخ حرف می‌زند...

غلام: [با تمسخر] شاید هم سیاه. حدس تو در تشخیص رنگ اشتباه می‌کند» (شریعت،

۱۳۷۸: ۱۹).

#### ۴-۱-۵. بهره‌گیری از افسانه‌ها و اسطوره‌ها

نمایشنامه «شهرزاد» از جمله آثار نمایشی توفیق الحکیم است که از افسانه‌ها و اسطوره‌ها الهام گرفته‌است. توفیق الحکیم در صفحات ۸۸ و ۸۹ نمایشنامه، دو اسطوره معروف یونان باستان، یعنی ایزیس<sup>۱</sup> و بیدبا<sup>۲</sup> را مطرح می‌کند. در صفحه ۸۵ نمایشنامه نیز به پرنده افسانه‌ای

«رخ»<sup>۳</sup> اشاره می‌شود و سرزمین افسانه‌ای «واق الواق»<sup>۴</sup> هزار و یک شب نیز دقیقاً با همان نام در این اثر نمایشی ذکر شده است. پس از بررسی دو ترجمه آیتی و شریعت از نمایشنامه «شهرزاد»، درمی‌یابیم که تمام افسانه‌ها و اسطوره‌های وارده در نمایشنامه به طور کامل از سوی مترجمان به زبان فارسی برگردانده شده است. تنها تفاوت در این میان، اختلاف در برگردان واژه «رخ» است که آیتی این کلمه را با همان نام یعنی «رخ» ذکر نموده (ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۷۳)، در حالی که شریعت معادل «سیمرخ» را در برابر «رخ» قرار داده است (ر.ک؛ شریعت، ۱۳۷۸: ۷۴) که با توجه به نوع و تفاوت گونه‌های مختلف پرندگان، به نظر می‌رسد کاربرد خود واژه «رخ» معادل دقیق‌تری باشد.

#### ۴-۱-۶. واژگان، اصطلاحات و جملات

به طور کلی، واژگان دیالوگ‌های این اثر را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: واژگان عالی و فاخر، کلمات پست و سخیف، و کلمات ساده و روزمره. بنابراین، انتظاری که از مترجمان می‌رود، این است که با حفظ سبک و سیاق متن اصلی، تعابیر و جملات را به نحوی جذاب و پذیرفتنی برای خواننده زبان مقصد ترجمه کنند. ترجمه آیتی خیلی به سبک توفیق الحکیم پایبند نیست و در موارد متعددی شاهد نادیده گرفتن پاره‌ای از جملات هستیم. از سوی دیگر، در ترجمه شریعت هیچ جمله و حتی کلمه‌ای در ترجمه نادیده گرفته نشده است و ایشان به ترجمه تمام واژگان و جملات، چه سخیف و رکیک و چه ساده و روزمره ملتزم بوده‌اند.

- «شهریار: (بیتعد عنها) خسنت! إني لم أخضع لأمرأة» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۴۱).
- «شهریار: (دور می‌شود) من هرگز در برابر هیچ زنی فروتن نبوده‌ام!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۳۶).
- «شهریار: (از او فاصله می‌گیرد) گم شو! من هیچ وقت در برابر یک زن تسلیم نمی‌شوم!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۳۸).
- «قمر: أيتها الكلاب القذرة!» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۹۴).

○ «ای مکاران کثیف!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۷۸).

○ «ای سگ‌های کثیف!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۱).

با وجود تمام قوت‌ها و زیبایی‌های هر دو ترجمه از شهرزاد، برخی اشتباهات در معنای واژگان و عبارات نیز به چشم می‌خورد که به ترجمه متعادل و پویا لطمه می‌زند و انتقال پیام را دچار اختلال و نقصان می‌کند؛ مانند:

□ «لماذا تطفئ المصباح؟» (الحکیم، ۱۹۷۳ م: ۲۳).

○ «چرا چراغ خاموش شد؟!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۲۱).

○ «چرا چراغ را خاموش می‌کنی» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۲).

«مصباح» واژه‌ای مفرد است و تنها می‌تواند مفعول برای فعل «تطفئ» باشد و نه فاعل یا نائب فاعل که در ترجمه آیتی به اشتباه ترجمه شده‌است، در حالی که این جمله به فاعل و مفعول معرفه خود اشاره دارد. متأسفانه در ترجمه آیتی موارد اشتباه معادل‌گزینی به سبب اشتباه در معنای واژگان مشابه زیاد به چشم می‌خورد؛ برای نمونه، «هجر» به معنای «هاجر: مهاجرت کرد» (ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۶۷) و یا واژه «هز: تکان داد» به «هزء: مسخره کرد» ترجمه شده‌است (ر.ک؛ همان: ۶۶) و یا ضمیر مؤنث غایب به مخاطب ترجمه شده‌است؛ مانند:

□ «أهی تستطيع هذا؟ أهی تتقدم علی مثل هذا؟» (الحکیم، ۱۹۷۳ م: ۱۴۲).

○ «آیا تو تحملش را داری؟ ... تو این سخنان را می‌پذیری؟ ...» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۰).

#### ۷-۱-۴. ساختار زبانی اثر

از آنجا که زبان از عناصر مهم و پایه‌ای در نمایشنامه به شمار می‌رود، یکی از نکات مهم در این زمینه، توجه به ساختار زبانی در ترجمه است و اینکه مترجم آثار نمایشی تلاش کند مفهوم صحیح را در قالب ساختار درست، به مخاطب منتقل سازد. مقایسه دو ترجمه از «شهرزاد» نشان می‌دهد که زبان در ترجمه آیتی از قالب مکالمات عامیانه و محاوره‌های

روزمره خارج می‌شود و رنگ و بویی خاص به خود می‌گیرد. یکی از کارکردهای زبان او، انتقال حسّ زمان تاریخی است؛ چراکه زبان مناسب نمایش قدیمی دست کم لازم است. حسّی از عصر بدهد. در این بین آیتی واژه‌های غریب با رنگ و بو و نیز حال و هوای قدیم را تا جایی به کار می‌گیرد که مخاطب بتواند پیام را دریافت کند؛ به طور مثال می‌توان به واژه «شوخ گن تر» در ترجمه ایشان اشاره نمود. وی از این دست واژگان در جایگاهی از ساختارهای خود استفاده می‌کند که مخاطب حتی اگر معنی آن‌ها را نداند، به حدس و گمان به مفهوم استعاره و کنایه‌ای ساخت‌ها دست می‌یابد. در واقع، آیتی در انتخاب و چینش واژگان در محورهای جانشینی و همنشینی به گونه‌ای عمل می‌کند که علاوه بر ایجاد فضای باستانی، ارتباط با مخاطب را نیز برقرار می‌سازد.

از سوی دیگر، لحن و زبان ترجمه شریعت بسیار روان است. ترجمه ایشان تا حدّ زیادی به سبک متن اصلی وفادار است. شریعت با زبانی ساده و غیرتصنعی اندیشه‌های فکری و فلسفی نمایشنامه را بیان می‌کند. در ترجمه ایشان، با وجود انسجامی که بین جملات وجود دارد، تعبیّرات و اصطلاحات عامیانه نیز به چشم می‌خورد؛ مانند:

□ «الصوت: إذا كنت تريد الحياة فاهرب في الظلام، واحذر أن يدر ككك الصباح!»  
(الحکیم، ۱۹۷۳ م.: ۲۴).

○ «صدا: اگر جان خودت را دوست داری، در تاریکی فرار کن، تا صبح نشده بجنب!»  
(شریعت، ۱۳۷۸: ۲۳).

بنابراین، می‌توان گفت شریعت تا حدودی به کاربست زبان بینابین فصیح و عامیانه گرایش دارد. با مقایسه دو ترجمه از نثری ساده و روان، تفاوت زبان دو ترجمه روشن می‌شود:

□ «الجلاد: رجعت أبحث عنك، كي نذهب معاً إلى خان أبي مسور. أتحسبني في غنى عن صحبتك؟» (الحکیم، ۱۹۷۳ م.: ۲۸).

○ «باز گشتم تا تو را بیابم و با هم به میکده ابو مسور برویم. می‌پنداری که از دوستی با تو بی‌نیازم؟» (آیتی، ۱۳۸۸: ۲۴).

○ «دنبال تو آمدم تا با هم به قهوه‌خانه ابو میسور برویم. خیال می‌کنی از همراهی با تو سیر می‌شوم؟» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۷).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، قصد آیتی، کاربست زبانی است که فاصله تاریخی در متن نمایشنامه معلوم باشد. با این حال، این نکته را نیز در نظر می‌گیرد که زبان نمایشنامه را به گونه‌ای انتخاب کند که تماشاگر امروزی، اثر نمایشی را به وضوح بفهمد و مضمون را درک کند؛ چراکه در غیر این صورت، زبان منتخب مترجم، پیچیدگی درونی و محتوایی را به دنبال دارد.

#### ۲-۴. ترجمه عناصر دراماتیک نمایشنامه

برای ترجمان جنبه دراماتیک و اجرایی نمایشنامه، توجه به عناصر کلامی و غیر کلامی، بافت، موقعیت و به عبارتی، ساختارهای اجراپذیر ساختن نمایشنامه اهمیت بسزایی دارد و وظیفه مترجم در مرحله نخست، تشخیص این ساختارها و آنگاه ترجمه آن‌ها به زبان صحنه است.

#### ۱-۲-۴. بافت زبانی و موقعیتی

زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها یا دلالت‌های وضعی است که از روی قصد میان افراد بشر برای القای اندیشه یا فرمان یا خبری، از ذهنی به ذهن دیگر به کار می‌رود (ر.ک؛ خانلری، ۱۳۸۲: ۵). هیچ رفتار ارتباطی به اندازه ارتباط کلامی (زبان) وسعت و تأثیر ندارد و هیچ پدیده ارتباطی این اندازه با زندگی انسان عجین نیست (ر.ک؛ ساسانی، ۱۳۸۳: ۴۵). بررسی ساختار زبان، تفسیر منظور افراد را در یک بافت خاص و نیز چگونگی تأثیر آن بافت بر پاره گفت را نیز در بر می‌گیرد و مستلزم توجه به این نکته است که چگونه سخنگویان کلام خود را با در نظر گرفتن مخاطب، مکان، زمان و شرایط حاکم سازماندهی می‌کنند (ر.ک؛ یول، ۱۳۸۵: ۱۱). توفیق الحکیم با کاربست واژگان ساده و روشن و نیز عبارات کوتاهی و رسا، معنای مورد نظر خود را به خوانندگان منتقل می‌کند. مهارت توفیق الحکیم در این

است که پیام را به شکلی کوتاه و رسا بیان می‌کند و معنای مورد نظر خود را در یک یا دو جمله می‌رساند. این ویژگی وی را همانند شاعری کرده که در یک بیت از شعر خود، جهانی را معنا می‌کند (ر.ک؛ هداره، ۱۹۹۰:م. ۲۸۵). اما وظیفه مترجم این است که بر اساس بافت و منظور مورد نظر، از میان چندمعنای واژگان، معنای مناسب را انتخاب و در لفظ مناسب بازنمایی کند.

نمایشنامه متشکل از چندین پاره موقعیت به نام پرده است که در هر یک از این پرده‌ها، فضا و موقعیت خاصی شکل می‌گیرد و در واقع، کنش دراماتیک متناسب با خود را دارد (ر.ک؛ یزدی، ۱۳۹۵: ۷۵-۷۶). لذا جملات و عبارات باید متناسب با آن پرده تدوین شود؛ برای نمونه، در پرده آخر، شهریار بعد از سفر فلسفی، با آرامش به قصر برمی‌گردد و با همسر مضطرب خود هم‌کلام می‌شود:

□ «شهرزاد: بلی اینک الآن مخیف. شهریار: أنا الآن أهدأ نفساً من قبل. ألا ترين؟» (الحکیم، ۱۹۷۳:م. ۱۵۳).

○ «شهرزاد: آری، ... ولی اینک ترسناک شده‌ای! شهریار: من اینک بسی آسوده‌تر و آرام‌تر از گذشته‌ام... نمی‌بینی؟!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۶).

○ «شهرزاد: چرا. تو الآن هراسانی. شهریار: من الآن دل آسوده‌تر از گذشته‌ام. نمی‌بینی؟!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۸).

از نظر معنای واژگانی، «مخیف» به معنای «ترسناک» و «هراسان» است. در ترجمه نخست، دیگران از او می‌ترسند و در ترجمه دوم، خود دل‌نگران است. با توجه به بافت موقعیتی و فضای پرده هفتم، شهرزاد هراس درونی خود را به شهریار نسبت می‌دهد و تقابلی واژگانی در کلام شهریار «أهدأ» نشان از صفت درونی هراسان دارد که شریعت در نظر گرفته است.



#### ۲-۲-۴. لحن و موقعیت دراماتیک

نوع ترجمه عبارات و جملات باید به گونه‌ای باشد که با لحن شخصیت در اجرای دیالوگ یا خوانش آن از سوی خواننده متناسب باشد. حال و هوای درونی فرد که در عبارات و چینش واژگان نمود بیرونی می‌یابد، باید از سوی مترجم درک و برگردانده شود؛ برای نمونه، شهریار که فردی پرسشگر و حقیقت‌جوست از واژگان، عبارات و لحنی فلسفی استفاده می‌کند که به خوبی در هر دو ترجمه بازنمایی شده است (برای نمونه، ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۴۰ و شریعت، ۱۳۷۸: ۴۴). اما گاهی مشاهده می‌شود که نوع عبارات متناسب با لحن فرد یا حال و هوای او نیست؛ برای مثال، آنجا که غلام مضطرب و وحشت‌زده است و می‌خواهد فوراً صحنه را ترک کند، از عبارات کوتاه و سریع استفاده می‌کند:

□ «العبد (ینھض سریعاً): هذا هو. حان الحین» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۱۴۸).

○ «غلام (تند از جا برمی‌خیزد): خود اوست... زمان مرگ من فرارسیده است» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۴).

○ «غلام (فوراً به پا می‌خیزد): خود اوست. وقتش رسید» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۶).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، برخلاف آیتی، شریعت ساختار جملات کوتاه را برای چنین لحن مضطربی به خوبی انتخاب کرده است.

□ «العبد (ینظر إلى الستار ویجفل): إني أتشاءم من لونه! شیء یهتف بی أن اللیلة یطاح الرأس!» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۱۴۸).

○ «غلام (به پرده نگاه می‌کند و بر خود می‌لرزد): سیاهی و ظلمت بر همه جا حاکم شده است. از بامداد ندایی در گوشم می‌گفت: امشب سرت از تنت جدا می‌شود!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۴).

○ «غلام (به پرده نگاهی می‌کند و می‌ترسد): من رنگ این پرده را به فال بد می‌گیرم! چیزی به من نهیب می‌زند که امشب سری قطع می‌شود!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۶).

ترجمه آیتی عباراتی بیش از متن مبدأ دارد و برخی واژگان، از جمله «أتشاءم» ترجمه نشده‌است. همچنین، جمله مجهول «یطاح الرأس» معلوم ترجمه شده، در حالی که غلام از همین مجهول بودن ماجرا به شدت هراسان است که نمی‌داند چه اتفاقی رخ خواهد داد. این نکات با توجه به رویکرد متن محور ترجمه شریعت، به گونه بهتری رعایت، و ضمن ارائه ترجمه متعادل ادبی، لحن موقعیت نیز در ترجمه لحاظ شده‌است.

#### ۴-۲-۳. زیرمتن

راه دیگر برای ترجمه خاصیت اجرایی نمایشنامه، توسل به مفهوم زیرمتن (Sub-text) است. مفهوم زیرمتن در توصیف ماهیت اجرایی دیالوگ بیان می‌شود. زیرمتن در متون دراماتیک به کنش‌ها، عواطف و در کل، اهدافی اشاره دارد که در پس هر دیالوگ وجود دارد. کشف و بیان زیرمتن تضمین کننده تمام اعمال بیرونی بازیگر بر صحنه و در عین حال، ضامن صحت نسبی قرائت‌هایی است که در اجرا نمود می‌یابد (ر.ک؛ علیزاد، ۱۳۸۰: ۳۷). در موارد فوق، در ترجمان عبارات، واژگان و جملات متناسب با لحن و حال و هوای شخصیت نیز مشاهده کردیم که نوع حالت فرد و موقعیت نمایشی چه میزان در انتخاب ترجمه مناسب و متعادل اهمیت دارد (ر.ک؛ همان: ۳۵) و چقدر می‌تواند ترجمه مطلوب و پویاتری ارائه دهد. در متن اصلی، توفیق الحکیم به شدت به بیان خصیصه هر صحنه و زیرمتن مرتبط با گفتگوها پایبند است و به خوبی حالت افراد و نوع موقعیت دراماتیک صحنه را ترسیم کرده‌است. مترجمان این اثر نیز به خوبی تلاش کرده‌اند ترجمه دقیقی از زیرمتن بیان شده در هر دیالوگ ارائه دهند که البته در بخش لحن نیز اشاره کردیم که همیشه این زیر متن‌ها مستقیماً بیان نشده، بلکه نوع عبارات و جملات به بازنمایی آن‌ها کمک می‌کند.

در برخی موارد نیز مشاهده می‌شود که نسبت به ترجمه زیرمتن که اغلب در پراکنش به تصریح آمده، اهمال شده‌است؛ برای نمونه، مواردی اصلاً ترجمه نشده‌است؛ مثلاً «جلاد (فی نبرة مرتجلة)» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۳۴)، در ترجمه آیتی نیامده‌است (برای نمونه‌های بیشتر، ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۷، ۸۷، ۸۸ و...).

#### ۴-۲-۴. شخصیت‌پردازی و زبان

شخصیت‌پردازی و زبان در دیالوگ از جنبه‌های مهم متون نمایشی هستند. زبان شخصیت‌ها که در گفتارشان تجلی می‌یابد، نقش مهمی در معرفی آن‌ها به خواننده دارد و هر فرد باید گفتاری متناسب با نوع بینش، تفکر و شخصیت خود داشته باشد تا در اجرا نیز بتوان تیپ‌های مختلفی از افراد را به روی صحنه آورد. شخصیت‌ها در متن نمایشنامه صرفاً از طریق دیالوگ که در واقع، کنش کلامی آن‌هاست، بازنمایی می‌شوند و کنش‌های غیر کلامی آن‌ها در تفسیر ویژگی‌های اخلاقی و عاطفی آن‌ها شناخته می‌شود (Abrams, 2009: 42). مترجم باید در ترجمه دیالوگ افراد به این جنبه توجه لازم را مبذول دارد؛ زیرا نویسنده از طریق فرایند شخصیت‌پردازی، عمق آن را آشکار می‌سازد (Smiley, 2005: 123).

نمایشنامه «شهرزاد»، از تعداد شخصیت‌های محدودی تشکیل شده که هر یک با ویژگی‌های خاص خود در دیالوگ‌ها نمود می‌یابند. هر دو ترجمه با لحنی تاریخی به برگردان اثر پرداخته‌اند. اما تمایز ویژگی‌های شخصیت‌ها در نوع مکالمه آن‌ها ضرورتاً باید بازنمایی شود؛ چراکه ویژگی‌های شخصیتی یکی از مهم‌ترین عواملی است که به مخاطب در داشتن درک صحیح از شخصیت کمک می‌کند (Thomas, 2009: 168). به طور کلی، شخصیت‌های این نمایشنامه را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود. نخست، شخصیت‌های اصلی مربوط به طبقه اشرافی متعلق به قصر؛ مانند شهریار، شهرزاد و وزیر قمر. دوم، شخصیت غلام که در ارتباط با ملکه نقش نسبتاً مهمی در کل اثر نمایشی دارد. سوم، شخصیت‌های حاشیه‌ای؛ مانند ساحر، جلاد و دختر. ساده‌ترین نکته‌ای که باید در این بخش رعایت شود، حفظ سلسله‌مراتب اجتماعی است. وزیر هر قدر که به پادشاه و ملکه نزدیک باشد، حتماً با حفظ مقام و رعایت ادب از «شما» برای خطاب استفاده می‌کند، البته ملکه و ملکه به سبب صمیمیت می‌توانند از «تو» استفاده کنند. این موضوع اغلب در ترجمه شریعت رعایت شده است، اما آیتی یک روند واحد را در پیش نگرفته است و گاهی از «تو» و گاه از «شما» استفاده نموده است (برای نمونه، ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۳۰). در صحبت از تفاوت شخصیت‌ها و باز نمود آن در مکالمات سخن بسیار است و به غیر از شخصیت

فلسفی شهریار و شخصیت چندلایه شهرزاد، شخصیت غلام به عنوان برده سیاه شایسته توجه است. شخصیتی هوس باز از طبقه پایین جامعه که به خواست شهرزاد مورد توجه ملکه است و به ظاهر جایگاهی دارد، ولی سرانجام متوجه می‌شود که بازیچه دست شهرزاد و شهوات اوست. استفاده از زبان مشابه، کلمات یکسان و ریتم‌های گفتاری مشابه برای شخصیت‌های متفاوت، از آسیب‌های جدی است که باید مترجم با تکیه بر اصل ثبات در ترجمه ادبی، با نظر به آن، ضمن مراعات سبک نویسنده، برای هر شخصیت سطوح گفتاری متناسب را طراحی کند؛ برای نمونه:

□ «غلام: ضمیر یحدثنی بآنک تنصین لی شرکا» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۱۱۰).

○ «حس می‌کنم که تو برای من دامی نهاده‌ای!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۶۴).

○ «وجدانم به من می‌گوید که تو دامی برای من گذاشته‌ای!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۶).

ترجمه «ضمیر» برای غلام باید متناسب با شخصیت او در کلامش تجلی یابد. چنین فردی نمی‌تواند از وجدان سخن بگوید؛ چنان که خود ادعایی برای داشتن شخصیت متعالی ندارد. بنابراین، به نظر می‌رسد ترجمه آیتی به صواب نزدیک‌تر باشد. همچنان که می‌توان جمله را اینگونه ترجمه نمود: «دل‌م به من می‌گفت...»؛ زیرا او شخصیتی اسیر دل و هوس‌های آن است و از آن الهام می‌گیرد. همچنین، در پرده پنجم، وقتی در رابطه با شهرزاد، خود را بازیچه می‌بیند، مضطرب از سرنوشت خود و اینکه احتمال کشته شدنش می‌رود، می‌گوید:

□ «فهمت بئس غرامک أيتها المرأة! الجهر و العلانية تقتل فيك الشهوة، كما يقتل ضوء الشمس بعض الجرائم!» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۱۱۴).

○ «عشق تو عشق عجیبی است. با آشکار شدن خورشید عشق، تو نابود خواهی شد و من هم همان گونه که با طلوع خورشید سیاهی می‌میرد» (آیتی، ۱۳۸۸: ۶۶).

○ «فهمیدم... چه عشق شومی! روشنایی عشق را در تو می‌کشد؛ مثل نور خورشید که میکروب‌ها را از بین می‌برد!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۸).

در ترجمه آیتی، شخصیت غلام به خوبی متجلی نیست. گویا این فرد حرف فلسفی می‌زند، در حالی که عمیق‌ترین کلام از جانب او باید برآمده از نگاه سطحی و کوتاه‌بین وی به دنیا باشد که به نظر می‌رسد ترجمه شریعت، برگردان بهتری است. همچنین، به دلیل شخصیت محتاط غلام که زندگی برای او ارزشمند و از مرگ گریزان است، در کلام او نوعی تشبیه ضمنی استفاده شده است و از بین رفتن خود به محض طلوع خورشید را به از بین رفتن میکروب یا ریشه هر چیز فاسد تشبیه کرده است. آیتی از ترجمه این تشبیه عدول کرده، به صراحت «من» آورده است. پس به نظر می‌رسد که ترجمه شریعت با شخصیت غلام تناسب بیشتری داشته باشد؛ از آن جمله:

□ «إني أحس قرب أجلي و أنك قاتلي» (الحکیم، ۱۹۷۳ م.: ۱۱۵).

○ «سایه سنگین مرگ را بر سر خود حس می‌کنم و قاتل خود را در برابرم می‌بینم» (آیتی، ۱۳۸۸: ۶۶).

○ «احساس می‌کنم که اجلم رسیده و تو قاتل منی!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۸).

در اینجا نیز به نظر می‌رسد که موقعیت ترس و اضطراب و نوع سخن گفتن غلام با ترجمه شریعت تناسب بیشتری داشته باشد. شخصیت نمایشی در کلام خود مستقیماً نقش خود را به عنوان گوینده به نمایش درمی‌آورد و شیوه گفتار هر شخصیت، اطلاعاتی درباره ویژگی‌های اوست (ر.ک؛ پریدم، ۱۳۸۷: ۱۱۵). آنجا که شخصیت غلام مضطرب و دستپاچه است و دوست ندارد عیش روزش به هم بخورد، می‌خوانیم:

□ «...صوت كنعيب البوم. العبد: اليوم! أين؟ لست أرى بوما. لا تملأ الدنيا شؤماً أيها الجراد العاطل» (الحکیم، ۱۹۷۳ م.: ۱۷).

○ «جلاد: ... صدایی مثل صدای جغد. غلام: جغد! کجاست؟ من جغدی نمی‌بینم. تو بیهوده جهان را پُر از شومی و شوربختی می‌کنی» (آیتی، ۱۳۸۸: ۱۹).

○ «صدایی مثل ناله جغد. غلام: امروز! کجا؟ من جغدی نمی‌بینم. ای جلاد بیکار! دنیا را از نحوست پُر نکن» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۰).

صدای جغد، کنایه از نحوست است و این برآمده از نگاه دنیابین غلام است که بدون پشتوانه فکری، هر چیزی را به فال بد یا نیک می‌گیرد و کاربست صفت عاطل برای جلاد نیز بدین جهت است که وی مدتی است کسی را به دستور شهریار نکشته‌است. نوع جمله همچنان که ملاحظه می‌شود، نهی است نه خبری، که این معانی در ترجمه شریعت رعایت شده‌است.

#### ۴-۲-۵. کنش کلامی

دیالوگ دراماتیک که شالوده بنیادین نمایشنامه است، نوعی کنش کلامی است که به عمل بیرونی (Speech action) منجر می‌شود (ر.ک؛ علیزاد، ۱۳۸۰: ۳۵). دیالوگ در بطن خود چیزی مستتر دارد که به بازیگر این امکان را می‌دهد گوینده محض در صحنه نباشد و کلام را با رفتار و ژست بیرونی مقتضی همراه سازد. غیر از آنچه در باب زیرمتن به آن اشاره شد که نوع کنش را مشخص می‌سازد، برخی نکات در کلام است که با عمل بیرونی همراه می‌شود تا صحنه در ذهن خواننده یا در برابر دیدگان مخاطب در تئاتر شکل بگیرد. این همان کنش است که در گفتار و عمل بیرونی بروز می‌کند و دیالوگ را از متن ادبی خنثی و مرده به متنی قابل اجرا و قابل بازی تبدیل کند (ر.ک؛ همان: ۳۶)؛ برای نمونه:

□ «قمر: ای انسان أنت؟! شهریار (یشیر إلی جسمه): انسان هرب من هذا... قمر: هراء. شهریار: أعتفر لك كل شیء، لأنی لم أعد من فصیلتك قمر: هراء أيضا» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۱۳۴).

○ «قمر: تو چگونه انسانی هستی؟! ... شهریار: انسانی که از تن فرسوده‌اش می‌گریزد. قمر: سخنی بیهوده!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۷۶).

○ «قمر: تو چه آدمی هستی!! شهریار (به بدنش اشاره می‌کند): آدمی که از این گریخته است... قمر: چرند!... شهریار: من برای تو از همه چیز چشم می‌پوشم، چون هنوز هم نوع تو هستم. قمر: باز هم چرند!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۷۸).

□ «شهریار (یشیر إلی جسم قمر): بل هذا الذی یحبها» (الحکیم، ۱۹۷۳م: ۱۴۴).

○ «شهریار: بلکه این تن توست که او را دوست می‌دارد» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۰).

○ «شهریار (به بدن قمر اشاره می‌کند): بلکه این است آن که شهرزاد را دوست دارد» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۴).

در این دو مورد، نویسنده با استفاده از توصیف گوینده و اینکه به جسم اشاره می‌کند، به دنبال خلق فضا و کنش کلامی است تا اندیشه مادی‌گرایی را نه تنها در جملات، بلکه در کنش بیرونی شخصیت نشان دهد. بنابراین، شریعت نیز با رعایت ترجمه به اسم اشاره، از کلام خارج شده، دیدگان مخاطب را با خود همراه می‌سازد.

موقعیت‌های دراماتیک در کنش‌های کلامی، دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها ساخته می‌شود. همچنین، فضاسازی بیرونی، مخاطب را در متن و روی صحنه، در میان تصاویر ایجاد شده به حرکت درمی‌آورد؛ زیرا کنش دراماتیک عبارت است از انتقال یک موقعیت به موقعیت دیگر.

### نتیجه‌گیری

نمایشنامه از جمله متون ادبی است که ویژگی‌های دراماتیک خاصی دارد و تا زمانی که روی صحنه نمایش به اجرا درنیامده، تمام و کامل نیست. این در حالی است که متدلوژی مترجمان در ترجمه نمایشنامه تقریباً مشابه متدلوژی ترجمه داستان است، به‌رغم اینکه تفاوت بسیاری میان متن اثر نمایشی و دیگر متون ادبی وجود دارد و رسالت مترجم، برگردان بنیادین متن با تمام نشانگان به یک نظام زبانی دیگر است. نمایشنامه بر پایه دیالوگ بنا شده است، اما صرفاً مبتنی بر محتوای موضوعی نیست، بلکه همین مکالمات، مشحون از نکات زبانی ادبی و اجرایی است که باید در ترجمه لحاظ شود. توفیق الحکیم به عنوان یک ادیب صاحب‌سبک، نمایشنامه شهرزاد خود را مبتنی بر اصول سبکی خاصی قرار داده است که به نظر می‌رسد مترجمان اثر او (آیتی و شریعت) در تلاشی موفق کوشیده‌اند در یک ترجمه خوب، متعادل و پویا، محتوای نمایشنامه را در ساختار زبانی بازنمایی کنند و حال و هوای متن اصلی را به مخاطب زبان مقصد منتقل سازند و تقریباً

همان تأثیر را ایجاد نمایند. اما از آنجا که نمایشنامه نباید به عنوان متنی صرفاً ادبی و خنثی ترجمه شود، بلکه برعکس، باید با توجه به ماهیت اجرایی آن، اتمسفر و فضا، شخصیت پردازی، خلق موقعیت و کنش کلامی و غیر کلامی در اثر کشف و ترجمه گردد، ترجمه شریعت به عنوان کسی که بیشتر دغدغهٔ تئاتر را دارد، موفق‌تر عمل نموده‌است و ترجمهٔ آیتی بنا به صلاح دید مترجم، بسیاری از موارد را از متن اصلی حذف، جابه‌جا و یا اصلاً ترجمه نکرده‌است.

رویکرد دو مترجم با هم متفاوت است. ترجمهٔ آیتی یک ترجمهٔ پیامی است. بنابراین، متکی به متن نیست و آزادانه در پی بیان ادبی مفهوم بوده‌است، اما ترجمهٔ شریعت بیشتر معنایی، پیام‌مدار و وابسته به متن به نظر می‌رسد. این تفاوت رویکرد منجر به تفاوت در ترجمه شده‌است. آیتی نمایشنامه را متنی ادبی برای خواندن ترجمه کرده که مخاطب خاص خود را برای قرائت یک متن ادبی می‌طلبد و با توجه به شیوه و سبک خاص خود در ترجمه، با دور شدن از متن اصلی و با حذف‌های بسیار از متن مبدأ، ترجمه‌ای متفاوت و آزاد ارائه داده‌است اما شریعت متن مقصد را در مرزهای زبان‌شناختی متن اصلی و زبان عادی حفظ کرده‌است و کوشیده با حفظ پیام متن مبدأ، ترجمه‌ای اجراپذیرتر ارائه دهد؛ چراکه نمایشنامه را متنی برای اجرا و نمایش در نظر گرفته‌است. به هر روی، می‌توان گفت هر دو ترجمه، با توجه به رویکرد مترجمان، برگردان نسبتاً مطلوب، روان و پذیرفتنی به زبان مقصد در حدود زبان معیار ارائه داده‌اند.

### پی‌نوشت‌ها

۱- «اسطورهٔ «ایزیس» یکی از اساطیر پرآوازهٔ جهان باستان است که ریشه در مصر دارد که هر سال به هنگام خشک شدن کشتزاران و مرگ گیاهان می‌مرد و دوباره در بهار، به هنگام جوانه زدن غلات، زاده می‌شد.

۲- «بیدپا» نام بانویی اسطوره‌ای در یکی از داستان‌های کلیله و دمنه است.

۳- «رخ» پرنده‌ای افسانه‌ای است که بعد از سیمرغ در صف مرغان افسانه‌ای قرار دارد. نام این مرغ نخستین بار در کتاب هزار و یک شب و آنگاه در هفت پیکر نظامی آمده‌است.



۴- «واق‌الواق» جزایری خیالی در دریای چین یا دریای هند که در کتاب هزار و یک شب از آن نام برده شده‌است.

### منابع و مأخذ

- آیتی، عبدالمحمد. (۱۳۸۸). *شهرزاد*. تهران: پژواک کیوان.
- احمدی، محمدرحیم. (۱۳۹۵). *نقد ترجمه ادبی نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: رهنما.
- بزرگمهر، شیرین. (۱۳۷۵). *تأثیر متون نمایشی بر تئاتر ایران*. تهران: مرکز پژوهش‌های فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بسنت، سوزان و آندره لفور. (۱۳۹۲). *چگونه فرهنگ‌ها ساخته می‌شوند؟ مقالاتی پیرامون ترجمه ادبی*. ترجمه نصرالله مرادیانی. تهران: نشر قطره.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۰). *سبک‌شناسی*. تهران: توس.
- بیوض، انعام. (۲۰۰۳م). *الترجمة الادبية مشاكل و حلول*. بیروت: دار الفارابی.
- پریدم، فرانچسکا. (۱۳۸۷). *زبان گفتگو*. ترجمه پروانه خسروی‌زاده و هنگامه واعظی. تهران: پردیس دانش.
- الحکیم، توفیق. (۱۹۷۳م). *شهرزاد*. بیروت: دار الکتب اللبنانی.
- جمال، محمدجابر. (۲۰۰۵م). *منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق*. إمارات متحده: دار الکتب الجامعی.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۵). *وزن شعر فارسی*. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- دادخواه، حسن و سیده فاطمه سلیمی. (۱۳۸۸). «بررسی ادبی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم». *ادب و زبان فارسی*. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. ش ۲۳. صص ۱۱۶-۱۳۳.
- الراعی، علی. (۱۹۹۹م). *المسرح فی الوطن العربی*. الكويت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون.
- رزنبرگ، دنا. (۱۳۸۹). *اسطوره ایزیس و ایزیس*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

- رشیده، بوبریت. (۲۰۱۲م.). *الترجمة الأدبية بين التكافؤ الشكلي و التكافؤ الديناميكي دراسة تحليلية لترجمة رواية "جان آبير" للكاتبة شارلوت برونتی*. ترجمة منير البعلبكي. رسالة ماجستير. الجزائر: جامعة الجزائر، كلية الآداب و اللغات قسم الترجمة.
- ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳). *معناشناسی گفتمانی*. تهران: فرهنگستان هنر.
- سلیمانی راد، المیرا. (۱۳۹۳). *بررسی تحول رویکردهای ترجمه نمایشنامه در ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- شریعت، محمدصادق. (۱۳۷۸). *شهرزاد*. تهران: نشر شاب.
- علیزاد، علی‌اکبر. (۱۳۸۰). «یادداشتی پیرامون ترجمه نمایشنامه». *نمایش*. ش ۴۷. صص ۴۰-۳۴.
- الفاخوری، حنا. (۱۹۸۶م.). *الجامع فی تاریخ الأدب العربی*. ج ۲. ج ۱. بیروت: دار الجیل.
- فرزاد، فرزانه. (۱۳۸۳). *مجموعه مقالات هم‌اندیشی ترجمه‌شناسی*. تهران: یلدا.
- کریمی، غلامعلی. (۱۳۵۱). «توفیق الحکیم، نویسنده نامدار مصری و آثار او». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. دانشگاه اصفهان. د ۱. ش ۸. صص ۱۷۱-۱۹۸.
- مهیاری، رضا. (۱۳۷۰). *فرهنگ ابجدی عربی-فارسی*. تهران: نشر اسلامی.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- نیومارک، پتر. (۱۳۸۶). *دوره آموزش فنون ترجمه*. ترجمه منصور فهیم و سعید سبزیان. تهران: رهنما.
- هدارة، محمد مصطفی. (۱۹۹۰م.). *دراسات فی الأدب العربی الحدیث*. بیروت: دار العلوم العربیة.
- یزدی. نرگس. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی ترجمه فارسی از نمایشنامه "غرب حقیقی" اثر سم شیرد با تمرکز بر عناصر دراماتیک». *ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*. س ۱. ش ۳. صص ۷۸-۶۹.
- یول، جورج. (۱۳۸۵). *کاربردشناسی زبان*. ترجمه محمد عموزاده و منوچهر توانگر. تهران: سمت.

Abrams, Meyer Howard & Geoffrey Galt Harpham. (2009). *A Glossary of Literary Terms*. 9<sup>th</sup> Edit. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

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

Smiley, Sam. (2005). *Playwriting: The Structure of Action*. New Jersey: *Prentice-Hall*.

Thomas, James. (2009). *Script Analysis for Actors, Directors, and Designers*. Focal Press.

