Literature Research Quarterly
Vol. 12, No. 1,
Spring 2024
pp. 133-159
Original Article

An Analysis of the Translation of the Play The Man Outside by Wolfgang Borchert from the Perspective of Skopos Theory and the Challenge of Transferring Cultural Elements for Performance on Stage

Mohammad Hossein Haddadi*[1] , Alireza Hajiheydari[2]

1. Associate Professor of German language & Literature, University of Tehran, Iran
2. Master's degree in German translation, University of Tehran, Iran

Received date: Accepted date:

Abstract

One of the challenges in translating literary texts is the cultural elements, and this is especially important in the translation of dramatic literature due to the use of drama, i.e., performance on stage. One of the approaches in translation that takes into account the purpose of translation and the function of the text in the target language and gives a special place to the audience's understanding in the translation of dramatic texts is the Skopos theory. This research aims to extract the main cultural elements in the play *The Man Outside* based on the division of cultural elements into two categories of "tangible cultural elements" and "intangible cultural elements" by Newmark and Chiaro, and accordingly, evaluate the performance of the translator from the perspective of Skopos theory when it is performed on stage. The result of this research shows that although Golshiri's translation has been used in theatrical performances, his transfer of tangible cultural elements is not in line with the goal of the play, which is performance on stage.

Keywords: Translation; Skopos theory; function; culture; dramatic literature.

* Corresponding Author's E-mail: haddadi@ut.ac.ir

© 2024 The Author(s). Published by TMU Press. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

Research Background

Although no research has been carried out in Iran on the translation of dramatic literature from German into Persian based on the Scopus theory, we can refer to a number of researches in other fields. For example, Mahdavi Ara and Nouri Kizghani in 2022 examined two translations of *Qasas al-Haywan fi Qur'an al-Karim* from the perspective of Scopus theory. They have come to the conclusion that in translating these two stories, the translators did not consider the children's audience, and by trying to stick to the source text (Arabic language), they did not present an understandable text for the Persian-speaking audience.

In 2021, Keshavarz discussed the Arabic translation of the cultural elements of *School Principal* based on the Harvey model. By examining 50 examples of the cultural elements of the text, Keshavarz expressed the translator's main strategy in her translation as a functional equivalent, and the reason for this is the translator's effort to bring the translation as close as possible to the culture of the target language.

Syadani and Heydarpour in 2020 examined a translation of Nahj al-Balagheh from the perspective of Scopus theory and focusing on the translation of allusions. They came to the conclusion that the translator tried to translate these elements according to the mostly educational and instructive purpose of the text, and fidelity to the target text was the next most important aspect for him.

Shadman and Mirzakhani (2019) investigated the challenges of translating the cultural elements of Shahrazad's play into Persian from Newmark's perspective. These two researchers, by categorizing the cultural elements in this play according to Newmark's opinions and also by examining and comparing the two translations of this play, have come to the conclusion that both translators have tried to use the cultural equivalent method more and make the translation audience-oriented.

Research Objectives and Questions

This study endeavors to critically analyze the translation of Wolfgang Borchert's *The Man Outside* into Persian by Siamak Golshiri, applying the lens of Skopos theory. Skopos theory, a functionalist translation framework proposed by Vermeer and Reiss, advocates for the primacy of the target text's intended function within the target culture, thus affording the translator a quasi-authorial role in the translation process.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

The investigation will address two principal research questions:

1. To what extent does Golshiri's translation of cultural elements from German to Persian align with the functionalist objectives of Skopos theory?

2. Considering that Golshiri's translation is intended for theatrical performance, how effectively does it facilitate this specific communicative act within the target culture?

Main Discussion

An effective translation under Skopos theory is one that transcends mere lexical accuracy, capturing the essence and emotive power of the source text while resonating within the socio-cultural milieu of the target audience. To assess the success of Golshiri's translation, a multi-dimensional approach is necessary, one that includes an analysis of the translation's treatment of culture-specific elements, its reception by Persian-speaking audiences, and its performative dynamics in staged productions. The outcome of this research will contribute to a broader understanding of translation as a culturally and functionally situated act, particularly within the context of dramatic texts.

Skopos theory views translation as a purposeful act, prioritizing the intended purpose of the translation over fidelity to the source text. In the context of dramatic literature translation, Siamak Golshiri's translation of Wolfgang Borchert's play *The Man Outside* was examined from the perspective of Skopos theory and using Newmark's and Chiaro's views on cultural elements in text. Golshiri's handling of specific cultural references revealed instances where the audience's immediate understanding was overlooked, resulting in a loss of internal coherence within the text. His challenge lay primarily in the translation of tangible cultural elements, which often deviated from the goal of immediate audience comprehension, resulting in negative feedback. Conversely, his treatment of intangible cultural elements was more in line with the goals of translation according to Skopos theory, bringing the translation closer to the target culture. Although Golshiri's translation was used in numerous performances, deviations from the goal of stage performance may suggest a form of negative feedback from the target audience. Despite some positive aspects, the translation did not consistently adhere to the goal of stage performance, thus falling short of the ideal alignment with Skopos theory.

This analysis not only sheds light on the complexities encountered in the

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

translation of dramatic literature, but also offers insights into the challenges faced by translators in effectively mediating cultural elements within the theatrical context. Additionally, this study serves as a springboard for further research endeavors, contributing significantly to the broader discourse on the role of the translator in navigating the complexities of cultural representation and fidelity within literary translation.

Conclusion

This research delved into an analysis of 41 distinct cultural elements, 18 of which are tangible cultural elements and 23 of which are intangible cultural elements. The subdivision of these elements into tangible and intangible cultural categories provides a nuanced understanding of the intricate challenges faced by translator in conveying cultural nuances effectively. Tangible cultural elements include objective and externally manifest features such as occupations, geographic locations, and rituals, which align with Newmark's material cultural and ecological elements, as well as Chiaro's specific cultural references. On the other hand, intangible cultural elements lack tangible manifestations and are deeply rooted in social customs, traditions, and linguistic features, overlapping with Chiaro's linguistic and cultural interface as well as Newmark's elements of social culture, institutions, customs and concepts and religious. The study shows that within the realm of tangible cultural elements, the translator's act of translation in the field of tangible cultural elements, from the perspective of Skopos theory, is often confronted with negative feedback from the target audience (theater audience), confusing it and damaging the internal coherence of the target text. Conversely, in the handling of intangible cultural elements, the translator has demonstrated a more effective approach, striving to prioritize the audience's immediate comprehension within the theatrical context.

References

- Borchert, W. (1986). *Draußen vor der Tür*. Rowohlt Verlag, GmbH.
- Chiaro, D. (2009). Issues in audiovisual translation. In J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to translation studies* (pp. 141-165). Routledge.
- Dizdar, D. (2006).Skopostheorie. In M. Snell-Hornby, H. G. Hönig, & P. Kußmall (Eds.), *Handbuch translation* (pp. 104-107). Stauffenburg.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

- Göhring, H. (2002). *Interkulturelle Kommunikation: Anregungen für Sprach und Kulturmittler*. Stauffenburg Verlag.
- Golshiri, S. (1998). *Jesus' sorrow*. Negah
- Kohlmayer, R. (2013). Theorie und praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel". *Mutatis Mutandis*, *6*(2), *348-368.*
- Koller, W. (2004). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (7 ed.). Quelle & Meyer.
- Newmark, P. (1998). *Textbook of translation*. Prentice-Hall International.
- Reiß, K. (1976). *Texttyp und Übersetzungsmethode: der operative Text*. Cornelsen Vlg Scriptor.
- Reiß, K. (2014). *Translation criticism – The potentials & limitations* (E. F. Rhodes, Trans.). Routledge.
- Reiß, K., & Vermeer, H. J. (1991). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Niemeyer.
- Stolze, R. (2008). *Übersetzungstheorien: Eine Einführung* (5 ed.). Narr Francke Attempo Verlag GmbH.
- Vermeer, H. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, *23*, 99-102. https://doi.org/10.1515/les.1978.23.3.99

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۲، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
صص ۱۳۳-۱۵۹
مقاله پژوهشی

بررسی ترجمه نمایشنامه *بیرون پشت در*، اثر وولفگانگ بورشرت از منظر نظریه اسکوپوس و بر بستر چالش انتقال عناصر فرهنگی برای اجرا روی صحنه

محمدحسین حدادی*[۱]، علیرضا حاجی‌حیدری[۲]

۱. دانشیار گروه زبان آلمانی دانشگاه تهران
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد مترجمی زبان آلمانی دانشگاه تهران

چکیده

یکی از چالش‌های بزرگ ترجمه متون ادبی، عناصر فرهنگی موجود در این متون است. این مسأله مهم در ترجمه ادبیات نمایشی به سبب کاربرد نمایشنامه، یعنی اجرا روی صحنه، چشمگیر است. یکی از رویکردهای ترجمه با هدف کارکرد متن در زبان مقصد، که برای فهم مخاطب از ترجمه متون نمایشی جایگاهی خاص قائل است، نظریه اسکوپوس است. این جستار عناصر فرهنگی را که نیومارک و چیارو به دو دسته "عناصر فرهنگی ملموس" و "عناصر فرهنگی غیر ملموس" تقسیم کرده‌اند مبنا قرار داده است تا مهمترین عناصر فرهنگی موجود در نمایشنامه *بیرون پشت در* را استخراج کرده و بر طبق آن‌ها، عملکرد مترجم این نمایشنامه را در صورت اجرای روی صحنه از منظر نظریه اسکوپوس مورد ارزیابی قرار دهد.

نتیجه حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که ترجمهٔ (گلشیری) اگرچه در اجراهای تئاتری مورد استفاده بوده؛ ولی در انتقال عناصر فرهنگی ملموس، در مرحله اجرای نمایشنامه موفق نبوده است.

کلیدواژه‌ها: ترجمه، نظریه اسکوپوس، کارکرد، فرهنگ، عناصر فرهنگی

نویسنده مسئول: Email: haddadi@ut.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

۱. مقدمه

نمایشنامه‌های مورد استفاده برای اجرا روی صحنه در سالن‌های نمایش ایران را می‌توان به دو دسته کلی نمایشنامه‌های فارسی و نمایشنامه‌های خارجی تقسیم نمود. گرچه در ارتباط با نمایشنامه‌های خارجی، اجرای نمایشنامه‌های اقتباسی نیز در ایران از حایگاه ویژه‌ای برخوردار است، اما آن چه کماکان به عنوان یک چالش جدی مطرح است، به صحنه بردن نمایشنامه‌های ترجمه شده به زبان فارسی است.

هدف اصلی یک نمایشنامه، اجرا در تالارهای نمایش و برقراری ارتباط با تماشاگر می‌باشد. در متن نمایشنامه‌ها عموما مضامین فرهنگی بسیاری وجود داشته که ریشه در آداب و رسوم، شرایط جغرافیایی، سیاسی و اجتماعی دارند. این مضامین فرهنگی، به ویژه در زمانی که مخاطب با یک نمایشنامه خارجی سروکار دارد، می‌توانند فهم اثر را به کلی مختل و یا آن را با مشکل مواجه کنند. از این رو، راهبردی که مترجم برای انتقال این مضامین به زبان مقصد انتخاب می‌کند، اهمیت به‌سزایی می‌یابد.

یکی از نمایشنامه‌هایی که در ایران دو بار به کارگردانی ایمان اسکندری در تهران، یک بار به کارگردانی محمد اسماعیل‌بیگی در مشهد و یک بار به کارگردانی فرید ادهمی در تبریز به روی صحنه رفته است، نمایشنامه *بیرون پشت در*[1]، تنها اثر بلند نویسنده فقید دوره ادبی ادبیات آوار[2] آلمان، ولفگانگ بورشرت[3] می‌باشد. این اثر طبق اطلاعات موجود از جمله در کتابخانه ملی ایران، پنج بار و توسط سیامک گلشیری، هوشنگ بهشتی، میرحمید و میرمجید عمرانی، عباس شادروان و نیز معصومه ضیایی و لطفعلی سمینو به زبان فارسی ترجمه شده است. کارگردانان در اجراهای این نمایشنامه بر روی صحنه از ترجمه سیامک گلشیری استفاده کرده اند و به همین سبب، در جستار ذیل، مبنای کار این ترجمه است. ترجمه سیامک گلشیری از نمایشنامه *بیرون پشت در*، اولین بار در سال ۱۹۹۹ در کتاب *اندوه عیسی* که شامل مجموعه داستان‌های کوتاه ولفگانگ بورشرت است، در انتشارات نگاه به چاپ رسید.

---

1. Draußen vor der Tür

۲. ادبیات آوار (Trümmerliteratur) یکی از دوره‌های ادبی در آلمان است که بلافاصله پس از پایان جنگ و تسلیم شدن آلمان آغاز شد. نویسندگان این دوره اغلب سربازانی بودند که به تازگی از جنگ برگشته بودند.

3. Wolfgang Borchert

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

نظریه اسکوپوس که در سال ۱۹۸۴ توسط هانس فرمر[1] و کاتارینا رایس[2] در کتاب *اساس نظریه عمومی ترجمه*[3] به دنیای ترجمه معرفی شده، یکی از مهمترین نظریه‌های ترجمه است. این نظریه به سبب توجه به کارکرد متن، مخاطب و فرهنگ در زبان مقصد و همچنین نقش مترجم به عنوان همکار نویسنده در مطالعات ترجمه جایگاه خاصی دارد.

جستار حاضر در صدد است که به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

۱. آیا ترجمه سیامک گلشیری از عناصر فرهنگی زبان آلمانی طبق نظریه اسکوپوس، کنشی موفقیت‌آمیز است؟

۲. در صورتی که هدف از ترجمه نمایشنامه *بیرون پشت* در اجرای آن بر روی صحنه باشد، ترجمه سیامک گلشیری تا چه حد توانسته است به این هدف دست یابد؟

۲. پیشینه پژوهش

با آن که تاکنون در باب ترجمه ادبیات نمایشی از زبان آلمانی به فارسی بر مبنای نظریه اسکوپوس هیچ کار پژوهشی در ایران انجام نگرفته است، می‌توان به مجموعه پژوهش‌ها در حوزه‌های دیگر اشاره کرد. به عنوان مثال مهدوی آرا و نوری کیذقانی در سال ۲۰۲۲ در مقاله‌ای با عنوان "بررسی کارکردهای نظریه اسکوپوس در ترجمه ادبیات کودک و نوجوان (مطالعه موردی ترجمه‌های فارسی «قصص الحیوان فی القرآن الکریم» نوشته احمد بهجت" با بررسی دو ترجمه از قصص این اثر از نظریه اسکوپوس به این نتیجه رسیده‌اند که مترجمان در ترجمه این دو قصه مخاطبان کودک را در نظر نگرفته و با تلاش برای پایبندی به متن مبدأ (زبان عربی)، متنی قابل فهم برای مخاطب فارسی زبان ارائه نداده‌اند.

حبیب کشاورز در سال ۲۰۲۱ در مقاله خود با عنوان "ترجمه عناصر فرهنگی در ترجمه عربی«مدیر مدرسه» جلال آل احمد بر اساس مدل هاروی (۲۰۰۳)" به ترجمه عربی عناصر فرهنگی این رمان بر اساس مدل هاروی پرداخته است. کشاورز با بررسی ۵۰ نمونه از عناصر فرهنگی متن، راهبرد اصلی مترجم را معادل کارکردی بیان کرده و دلیل آن را نیز تلاش مترجم

1. Hans Vermeer
2. Kathatina Reiß
3. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

برای هرچه نزدیک کردن ترجمه به فرهنگ زبان مقصد بیان می‌کند.

صیادانی و حیدرپور در سال ۲۰۲۰ در "الگوهای کنش‌محور در ترجمه نهج‌البلاغه بر اساس رویکرد اسکوپوس (مطالعه موردی ترجمه بهرامپور ۱۳۹۶ هـ .ش)" با بررسی ترجمه‌ای از *نهج البلاغه* از دیدگاه نظریه اسکوپوس و با تمرکز بر برگردان کنایه‌ها، مجازها و استعاره‌های مفهومی به این نتیجه رسیده‌اند که مترجم سعی داشته تا بنابر هدف غالب تعلیمی و تربیتی متن، این موارد را ترجمه کند و وفاداری به متن مقصد در جایگاه بعدی اهمیت برای وی بوده است.

شادمان و میرزاخانی (۲۰۱۹) در مقاله "چالش های برگردان عناصر فرهنگی نمایشنامه با تکیه بر نظریه نیومارک" به بررسی چالش‌های برگردان عناصر فرهنگی نمایشنامه *شهرزاد* به زبان فارسی از دیدگاه نیومارک پرداخته‌اند. این دو پژوهشگر با دسته‌بندی عناصر فرهنگی موجود در این نمایشنامه بر طبق آرای نیومارک و همچنین بررسی و مقایسه دو ترجمه ارائه شده از این نمایشنامه به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو مترجم تلاش داشته‌اند تا بیشتر از راهکار معادل فرهنگی استفاده کرده و ترجمه مخاطب محوری را ارائه دهند.

۳. روش پژوهش

جستار حاضر بر بستر روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع و داده‌های کتابخانه‌ای به بررسی ترجمه سیامک گلشیری در انتقال عناصر فرهنگی موجود در متن نمایشنامه بیرون پشت در اثر ولفگانگ بورشرت پرداخته است.

۴. بحث و بررسی

۴. ۱. واکاوی مفهوم نظریه اسکوپوس

اسکوپوس کلمه‌ای یونانی و مترادف با «هدف» یا «قصد» است. فرمر و رایس در سال ۱۹۸۴ در آلمان، نظریه اسکوپوس را بر بستر تفکر «هدف وسیله را توجیه می‌کند» ارائه کردند که یکی از مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین نظریه‌ها در رویکرد کارکردگرایی در مطالعات ترجمه است. طبق این نظریه متون با هدف و مخاطبی معین تهیه می‌شوند و نگارش متون، نوعی کنش است که به برقراری ارتباط و تعامل با مخاطب منجر می‌شود. بر بستر این تفکر، ترجمه نیز نوعی خاص از «کنش تعاملی» است. (Stolze, 2008, p. 172) رایس و فرمر بر این باور هستند که کنش

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

همیشه هدفمند است. بر این اساس در ترجمه نیز همیشه متن مبدأ کنش اولیه است و ترجمه کنشی تابع هدف خود در راستای متن است. (Reiß & Vermeer, 1991, 95-96)

به باور دیزدر، کنشگر (در اینجا مترجم) باید تصمیم بگیرد که چه چیزی و چگونه باید منتقل شود. وقتی نقش مترجم تا این حد تعیین‌کننده می‌شود، پس باید عوامل حرفه‌ای بودن مترجم را نیز در نظر گرفت. (Dizdar, 2006, 106) مترجم به عنوان دریافت کننده متن مبدأ و مولد متن مقصد، یگانه تصمیم گیرنده در مورد هدف نهایی متن مقصد بوده و با توجه به شناخت خود از فرهنگ مقصد و مبدأ و کارکرد متن در زبان مبدأ و همچنین خواست‌های سفارش دهنده (ناشر) در مورد هدف ترجمه تصمیم گیری می‌کند.

از آنجا که ترجمه کنشی هدفمند است، برای ارزیابی آن باید به بازخوردهایی که متن ترجمه شده توسط مخاطب دریافت می‌کند، رجوع کرد. یک کنش زمانی موفق ارزیابی می‌شود که از مخاطب بازخورد منفی دریافت نکند؛ در ضمن عدم دریافت هیچ‌گونه بازخوردی نیز، بازخورد منفی تلقی می‌شود. (Reiß & Vermeer, 1991, 106) مثلاً در ترجمه یک نمایشنامه، بسته به اینکه هدف از تولید متن مقصد، اجرای آن یا خواندن آن باشد، مخاطبان می‌توانند یا تماشاگران تئاتر و یا خوانندگان نمایشنامه باشند. هم‌چنین اگر هدف متن مقصد، اجرا روی صحنه باشد، کارگردانان و بازیگران تئاتر نیز به مخاطبان ترجمه اضافه می‌گردند که اغلب حتی قبل از تماشاگران، به ترجمه بازخورد نشان می‌دهند. عدم رسیدن به فروش مورد انتظار، نقد منفی منتقدین ادبی و نیز عدم به کارگیری ترجمه توسط کارگردانان برای اجرا، می‌توانند از جمله بازخوردهای منفی به ترجمه نمایشنامه باشد.

۴. ۲. عناصر فرهنگی

قبل از بررسی عناصر فرهنگی، ابتدا باید به تعریف فرهنگ پرداخت. تعریف گوهرینگ از مفهوم فرهنگ تمامی آن چه را که باید از ترجمه عناصر فرهنگی انتظار داشت برآورده می‌کند:

«فرهنگ تمامی آن چیزی است که فرد باید به آن مسلط باشد و آن را حس کند تا بتواند افراد محلی یک منطقه را در رابطه با ایفای نقش‌های مختلف و میزان توقع این ایفای نقش قضاوت کند. {.....} فرهنگ همچنین شامل تمام چیزهایی است که فرد باید آن‌ها را بداند و احساس کند، تا بتواند دنیای متأثر از انسان یا خلق شده توسط وی را مانند یک فرد بومی درک

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

کند.» (Göhring, 2002, 108)

از تعریف فوق می‌توان نتیجه گرفت که مترجم برای کنشی موفقیت‌آمیز ، باید قادر باشد به عنوان مخاطب متن مبدأ، تمامی عناصر فرهنگی موجود در متن را درک کند. از این روی توانایی فرهنگی مترجم اهمیتی ویژه پیدا می‌کند. اما عناصر فرهنگی موجود در یک متن شامل چه مواردی می‌شوند؟ نیومارک، نظریه‌پرداز بریتانیایی، عناصر فرهنگی مهم در ترجمه را به پنج دسته تقسیم می‌کند: ۱. عناصر بوم‌شناسی (گیاهان، آب‌وهوا و... خاص یک ناحیه)، ۲. عناصر فرهنگی مادی (غذا، پوشاک، ساختمان و حمل نقل)، ۳. عناصر فرهنگ اجتماعی، ۴. نهادها، آداب، رسوم، مفاهیم، فعالیت‌های مذهبی و هنری، ۵. حرکات، اشارات و حالت سخن گفتن خاص. (Newmark, 1988, 95)

چیارو نیز با نگاهی ویژه به ترجمه متون صوتی-تصویری، عناصر فرهنگی متن را به سه دسته کلی تقسیم کرده است: ۱. ارجاعات بسیار خاص فرهنگی مانند نام مکان‌ها، ورزش و جشن‌ها، افراد مشهور، سیستم پولی، موسسات و غیره، ۲. ویژگی‌های خاص زبانی مانند تابوها، ۳. زمینه‌های همپوشانی زبان و فرهنگ چون شعر، ترانه، لطیفه و غیره. (Chiaro, 2009, 155)

۴. ۴ نظریه اسکوپوس و ترجمه عناصر فرهنگی

به تدریج و به ویژه با ظهور رویکردهایی مانند نظریه اسکوپوس،در طی دهه‌های گذشته دیدگاه‌های زبانشناسی و تجویزی در مطالعات ترجمه با موضوع هم ارزی، جای خود را به نگرش‌های کارکردی و فرهنگی داده است.این دیدگاه به ترجمه به عنوان یکی از ابزارهای اصلی انتقال فرهنگ نگاه می‌کند. طبق نظریه اسکوپوس، کنش ترجمه فقط با زبان سروکار ندارد؛ بلکه فرهنگ نیز در آن نقش مهمی دارد. فرمر معتقد است که ترجمه انتقال کامل و جزء به جزء یک متن از زبان مبدأ به زبان مقصد نیست؛ بلکه شامل عناصر فرهنگی است که در انتقال آن‌ها، توانایی فرهنگی مترجم ویژگی مهمی است. او بر این باور است که نظریه ترجمه به یک نظریه فرهنگی نیز نیاز دارد و از این رو ترجمه را یک تعامل و فرآیند انتقال بین فرهنگی می‌داند که در آن بازتولید پیام در زبان مقصد به صورت فرافرهنگی صورت می گیرد. (Vermeer, 1978, 99-100)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

طبق یکی از قواعد مهم نظریه اسکوپوس، ترجمه باید منسجم[1] باشد. انسجام در ترجمه ناظر بر دو وجه است: **الف**. انسجام در خود متن، **ب**. انسجام با شرایط و موقعیت مخاطب. زمانی یک پیام (ترجمه) قابل فهم است که به قدر کافی در خود و همچنین به نسبت شرایط و موقعیت مخاطب منسجم باشد. منسجم بودن در ترجمه یعنی قابل تفسیر و فهم بودن برای مخاطب. انسجام متن از دو طریق دچار آسیب می‌شود: یکی گرفتار شدن مترجم در معنی ظاهری یک کلمه و عدم توجه به جایگاه آن در کل متن و دیگری عدم توجه مترجم به دانش قبلی مخاطب از فرهنگ مبدأ و مقصد. در نهایت زمانی یک کنش (ترجمه) موفقیت‌آمیز است که توسط مخاطب قابل فهم و تفسیر باشد. (Reiß & Vermeer, 1991, 110-112)

عناصر فرهنگی درون یک متن می‌توانند در انسجام یک متن تأثیر به‌سزایی دارند. زمانی که مترجم توانایی‌های فرهنگی کافی در فرهنگ مقصد و مبدأ نداشته باشد، یک ترجمه کنشی کاملاً ناموفق خواهد بود. بر اساس نظریه اسکوپوس که مترجم باید با مدنظر قرار دادن فرهنگ مقصد اقدام به انتقال عناصر فرهنگی مبدأ کند و به نقش این عناصر در کلیت متن و تأثیری که این مورد بر فهم متن می‌گذارد توجه نماید.

۴. ۵. ویژگی‌های متنی نمایشنامه

رده‌شناسی متن[2] یکی از رهیافت‌های بررسی و شناخت متون است و در ترجمه و نقد آن کاربرد دارد. از دیدگاه کولر متون به دو دسته متون داستانی[3] (متون تخیلی) و متون داده‌ای[4] (متون تخصصی) تقسیم می‌شوند. متون داستانی شامل متون ادبی و متون داده‌ای شامل متونی است که هیچ گونه عنصر داستانی ندارند و هدفشان انتقال اطلاعات است. (Koller, 2004. 273) بر اساس دیدگاه کولر، نمایشنامه را از آنجایی که دارای عناصر داستانی است، باید در دسته متون داستانی قرارداد.

رایس در رده‌شناسی متن خود، متون را به چهار دسته ۱. متون محتوا محور ۲. متون فرم

1. kohärent (به انگلیسی: coherent)
2. Texttypologie (به انگلیسی: Text typology)
3. Fiktivetexte (به انگلیسی : Fictional texts)
4. Sachtexte (به انگلیسی : Non-fictional texts)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

محور ۳. متون کنش محور ۴. متون شنیداری و چندرسانه‌ای تقسیم می‌کند. (Reiß, 1976. 20) او معتقد است که هر متنی که برای برقراری ارتباط با مخاطب، چه در زبان مبدأ و چه در زبان مقصد، مستلزم استفاده از یک رسانه غیرزبانی و درجه‌ای از سازگاری با آن باشد در دسته چهارم، یعنی متون شنیداری و چندرسانه‌ای قرار می‌گیرد. (Reiß, 2014, 45-46)

طبق نظر رایس، کارکرد متون شنیداری و چندرسانه‌ای، هرچیزی می‌تواند باشد، از ارائه اطلاعات تا بیان هنری و ایجاد واکنش در مخاطب. او در رابطه با ترجمه و ارزیابی آن بیان می‌دارد: «یک روش ترجمه مناسب برای این متون، روشی است که همان تأثیر متن اصلی در زبان مبدأ بر مخاطب متن مبدأ را بر مخاطب ترجمه نیز حفظ کند. به همین ترتیب، ترجمه‌های متون صوتی-چندرسانه‌ای بر اساس میزان تطابق آنها با متن مبدأ در هماهنگی با رسانه‌های غیرزبانی ارزیابی می‌شود.» (همان: ۴۵-۴۶)

کوهلمایر پنج ویژگی متنی نمایشنامه که در ترجمه اثرگذار هستند را شفاهی بودن، نحوه صحبت شخصیت‌ها، روابط بین شخصیت‌ها، قابل فهم بودن و منطبق بودن با ابزار تئاتر ذکر می‌کند. (Kohlmayer, 2013, 354) وی معتقد است که نمایشنامه یک متن شفاهی است و باید قابلیت بیان شفاهی داشته باشد. کوهلمایر همچنین به شیوه بیان شفاهی می‌پردازد که تعیین شیوه بیان شفاهی از طریق بافت متنی[1] و همچنین اطلاعات قبلی راجع به متن ممکن است. مثلاً شیوه بیان یک عاشق، هنگامی که با معشوق خود در مورد وضعیت آب‌وهوا صحبت می‌کند با شیوه بیان یک کارشناس هواشناسی که در این باره صحبت می‌کند، متفاوت است. (همان: ۳۵۲)

شخصیت‌ها در نمایشنامه به واسطه نحوه صحبت و کلامشان، دارای تیپ شخصیتی می‌شوند. سیگنال‌های کلامی، شیوه خاصی از گفتار و رفتار را در شخصیت‌ها در تمام نمایشنامه طرح ریزی می‌کنند و مترجم در طول ترجمه باید در نظر داشته باشد که به عنوان مثال یک شخصیت زیبا یا مبتذل، بلند یا آرام، ساده لوحانه یا کنایه آمیز و غیره صحبت می‌کند. همچنین ایجاد روابط بین شخصیت‌های یک نمایشنامه نیز از درگاه کلام صورت می‌گیرد. به عنوان مثال روابط صمیمانه بین دو شخصیت نمایشنامه را می‌توان با نحوه مورد خطاب کردن قرار دادن همدیگر نشان داد (همان: ۲۵۲-۲۵۳)

1. context

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

یکی از ویژگی‌های نمایشنامه مهمی که کوهلمایر به آن اشاره می‌کند، قابل فهم بودن ترجمه است. در هنگام اجرای نمایش، این امکان وجود ندارد که مخاطب مثلاً به آن عنصر فرهنگی متن که متوجه نشده، بازگردد و مفهوم آن را جستجو کند. (همان: ۲۵۳) ویژگی‌هایی که کوهلمایر ذکر می‌کند، ارتباط تنگاتنگی با عناصر فرهنگی و ترجمه آن‌ها دارد. مثلاً عناصری که شفاهی بودن یک متن را مشخص می‌کنند، ریشه در فرهنگ دارند.

۴. ۶. نمایشنامه *بیرون پشت در*، اثر وولفگانگ بورشرت

ولفگانگ بورشرت (۱۹۴۷-۱۹۲۱) یکی از نویسندگان دوره‌ی ادبی "ادبیات آوار" آلمان است. او با نگارش نمایشنامه *بیرون پشت در* که بر بستر پیامدهای تلخ جنگ و اوضاع ناگوار آلمان در دوران پس از جنگ است، به یکی از مهمترین نویسندگان ادبیات آلمان تبدیل شد. این نمایشنامه در پنج پرده و دو پیش‌پرده به داستان *بکمان*، سرباز تازه از جنگ بازگشته، می‌پردازد. او به سبب خیانت همسرش در زمانی که در جنگ بوده، در خیابان قدم می‌زند و قصد خودکشی دارد. در هر پرده از این نمایشنامه با شخصیت‌هایی مانند *دیگری* (جلوه‌ای از شخصیت خود او، اگر جنگ اتفاق نمی‌افتاد)، *رود البه* (شخصیت زنی سرسخت که میانه خوبی با آدم‌های ضعیف که قصد خودکشی دارند، ندارد)، زنی جوان که همسر وی نیز به جنگ رفته و در همان شب با عصا از جنگ برمی‌گردد و بکمان را در کنار همسرش می‌بیند، *مدیر کاباره* که دنبال شاد کردن مردم است و علاقه‌ای به یادآوری سیاهی‌های دوران جنگ ندارد و فرمانده سابقش که معتقد است مشکلات امروز بکمان نتیجه بی‌عرضگی خود اوست، گفتگو می‌کند و هر کدام از آن‌ها بدون توجه به حرف‌های بکمان، فقط سعی می‌کنند که وی را از خودکشی منصرف کنند. وی سرانجام تصمیم می‌گرد به خانه پدر و مادرش برود ولی در آن‌جا متوجه می‌شود که آن‌ها در این مدت که او در جنگ بوده، از دنیا رفته‌اند. این اثر به بیش از چهل زبان ترجمه شده و در بسیاری از کشورها از جمله ایران، به روی صحنه رفته است. اجرای این نمایشنامه به کارگردانی ایمان اسکندری، در سی و سومین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، به عنوان نمایش برگزیده انتخاب شده است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

۴. ۷. بررسی داده‌ها در نمایشنامه بیرون پشت در، اثر ولفگانگ بورشرت و ترجمه سیامک گلشیری

۴. ۷. ۱. عناصر فرهنگی ملموس

عناصر فرهنگی دارای نمود عینی و بیرونی هستند (به عنوان مثال مشاغل، مکان‌های جغرافیایی، غذاها و غیره). این دسته در واقع هم ارز با عناصر فرهنگی مادی و عناصر بوم شناسی نیومارک و همچنین ارجاعات خاص فرهنگی چیارو می‌باشد.

ein **KABARETTDIREKTOR** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۷)

«رییس کاباره» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۹۸): کاباره نام مکانی عمومی و سرپوشیده است که در آن بر روی سکویی اجرای نمایش موزیک، آواز، تئاتر (بیشتر در قالب نمایش طنز برای به سخره کشیدن مسایل سیاسی) و حتی رقص اجرا می‌شود. معنایی که از آن به فرهنگ فارسی انتقال و در زبان عامه رایج یافته است، رقاص‌خانه و در برخی از واژه‌نامه‌ها میخانه میکده و بار نیز ذکر شده است. و با واژه انگلیسی night club در معنای "کلوب شبانه" در یک معنا در نظر گرفته می‌شود. گرچه در فرهنگ عامه در ایران مفهوم کاباره متفاوت با مفهوم کاباره در کشور آلمان است ولی از آن جایی که معادل ارائه شده با توجه به موضوع نمایشنامه و فرهنگ آلمان برای مخاطب فارسی زبان قابل درک بوده و همچنین انسجام کلیت متن را دچار آسیب نمی‌کند، نه فقط در متن نوشتاری، بلکه در متن شفاهی نیز (برای اجرا روی صحنه) معادل مناسبی است.

BEERDIGUNGSUNTERNEHMER(بورشرت، ۱۹۸۶: ۷)

«مأمور کفن و دفن» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۹۸): با آن که شغلی به نام «مأمور کفن و دفن» در زبان فارسی وجود ندارد، ولی مترجم با انتقال کُنه مفهوم این شغل در فرهنگ آلمان، به خواننده تصویر دقیقی از این شغل داده است. به این ترتیب این معادل با کلمه مبدأ هم ارز است و هدف نویسنده، یعنی تأثیر گذاری خاص بر مخاطب، در ترجمه (و برای اجرا روی صحنه) نیز حفظ شده است. die **ELBE** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۷)

«رودخانه **البه**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۹۸): **ELBE** در زبان فارسی هم با عنوان "رود الب" معرفی شده و توسط برخی با همان تلفظ آلمانی "رود (رودخانه‌ی) البه" جایگزین شده است. اضافه کردن کلمه «رودخانه» از طرف مترجم برای قابل فهم کردن **ELBE** به مخاطب فارسی تصویر دقیقی از **ELBE** می‌دهد. اما این که آیا الب مناسب‌تر است و یا البه، نمی‌توان قضاوت صریحی داشت. شاید بر اساس آن چه که در مطالعات ترجمه بر آن تأکید می‌شود، باید اسامی را

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

با همان تلفظ زبان مبدأ به زبان مقصد انتقال داد، ولی با این حال عملاً این کار در بسیاری از موارد (به ویژه به دلیل تلفظ دشوار) صورت نمی‌گیرد. Die Elbe schwappt gegen die **Pontons** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۹)

«موج‌های رود البه به **پله‌های شناور** برخورد می‌کنند». (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۱) **Ponton** در زبان آلمانی اشاره به نوعی اسکله دارد، حال آنکه شناور در فرهنگ فارسی، معمولاً به وسایل نقلیه دریایی مانند کشتی و لنج اشاره دارد؛ از این روی این ترجمه ممکن است درک مخاطب را از کلیت داستان با مشکل مواجه کند و به ویژه به هنگام اجرا روی صحنه برای کارگردان نیز می‌تواند گیج‌کننده باشد. برای این کلمه، اسکله می‌تواند گزینه بهتری باشد. Seine Haare sind kurz wie eine **Bürste** بورشرت، ۱۹۸۶: ۹)

«موهاش مث **ماهوت پاک‌کن** کوتاس» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۱) با آن که "ماهوت پاک‌کن" در زبان فارسی به عنوان معادل **Bürste** پیشنهاد شده است، اما از آن جایی که در فرهنگ مقصد کلمه پرکاربردی نیست و مخاطب عام احتمالاً از درک معنای آن عاجز است، بهتر است که برای اجرای نمایشنامه بر روی صحنه از معادلی (چون وام‌واژه "برس") استفاده شود. با این اسلوب، تصویرسازی بهتر انتقال یافته و تماشاگر گیج و مبهوت نمی‌شود.

ELBE: Wer soll ich denn sein, du Küken, wenn du in St. Pauli von den **Landungsbrücken** ins Wasser springst? (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۲)

«اِلبه: من باید کی باشم، کوچولو، وقتی تو از روی **پل شناور** سن‌پاولی خودتو پرت می‌کنی تو آب؟» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۵) انتخاب معادل «پل شناور» (که البته درست‌تر آن "پل‌های شناور" در حالت جمع است،) در صورتی که هدف از ترجمه نمایشنامه، اجرای آن در سالن‌های نمایش باشد، معادل قابل قبولی است.

Hallo, Jungens![1] Werft diesen Kleinen hier bei **Blankenese** wieder auf den Sand (بورشرت، ۱۹۸۶،۱۳)

«آهای، بچه‌ها! این بچه رو بندازینش رو شنهای **بلانکنزه!**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۷): بلانکنزه یکی از محلات شهر هامبورگ است و برای بسیاری از مخاطبان فارسی زبان، آشنا نیست. به

۱. Jungens صورتی از کلمه Junge است که بخاطر شخصیت‌سازی و نشان دادن حالت خاصی از صحبت کردن، در متن اصلی نمایشنامه به این صورت آمده است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

همین دلیل دور از ذهن نیست که مخاطب آن را با توجه به سایر اجزای جمله، نوعی شن (به جای شن‌های محله بلانکنزه) برداشت کند. مترجم در این جا به آن دسته از مخاطبین فارسی زبان که به هنگام اجرای نمایشنامه به روی صحنه اطلاع دقیقی از محیط جغرافیایی ذکر شده در متن نمایش ندارند، تصویر غلطی ارایه می‌دهد. اضافه کردن عنوان "محله" (شنهای محله بلانکنزه) به ویژه برای اجرای نمایشنامه به روی صحنه ضروری است.

Er kommt immer näher, der Riese, mit einem Bein und zwei **Krücken** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۲)

«داره نزدیک می‌شه، غولو می‌گم، با یه پا و دوتا **چوبدستی**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۱۸): **Krücken** (جمع واژه **Krücke**) معنای استعاری ندارد، زیرا نویسنده قصد نشان دادن مجروح بودن شخصیت را دارد. اما «چوبدستی» در فارسی اگرچه در معنای "عصا" نیز کاربرد دارد؛ دارای معنای اصطلاحی (وسیله‌ای برای دفاع از خود) نیز می‌باشد. از این رو منطقی این است که معادل "عصا" مورد استفاده قرار گیرد.

Der nur ein Bein hat, weil es einen **Unteroffizier** Beckmann gegeben hat, der gesagt hat: **Obergefreiter** Bauer, Sie halten Ihren Posten unbedingt bis zuletzt. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۴)

«کسی که فقط یک پا داره، چون یک وقت **سرجوخه** بکمانی بود که در اومد گفت: **سرجوخه** بائر، تا آخرین لحظه باید پستِ‌تو حفظ کنی.» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۲۰) مترجم در اینجا هم برای Unteroffizier و هم برای Obergefreiter معادل «سرجوخه» را مورد استفاده قرار داده است. اولین سؤالی که در اینجا ممکن است برای مخاطب (تماشاگر) پیش بیاید این است که چطور یک سرجوخه می‌تواند به سرجوخه دیگری دستور بدهد (شناخت محدود مترجم از درجات و فرهنگ نظامی، یعنی دستور مافوق به مادون). با این حال حتی اگر این سؤال پیش نیاید، انتقال اطلاعات غلط بر روی صحنه تصویر دقیقی از نمایشنامه نداده و باعث آسیب به انسجام ترجمه می‌شود. بر اساس درجات نظامی در ارتش ایران Unteroffizier با "استوار" قابل جایگزین است.

Wie findest du das, **Schwiegervater**? (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۶)

«نظرتون در مورد این حرفها چیه، **پدر زن**؟» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۲۴): با آن که مترجم در این جا معادل لغوی واژه Schwiegervater را ارائه داده است و نمی‌توان با توجه به مفهوم آن

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

به وی ایراد گرفت، با این وجود از آن جایی که در فرهنگ مقصد (فارسی) کسی پدر همسر خود را با این عنوان خطاب نمی‌کند، برای اجرای نمایشنامه بر روی صحنه بهتر است که کارگردان در راستای فرهنگ مقصد از معادل مناسب‌تری مانند پدر استفاده کند.

Wer die Wahrheit hochhält, der marschiert immer noch am besten, sagt **Clausewitz.** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۷)

«**کلاوس وتیس** می‌گه، نظامی خوب کسی‌یه که برای حقیقت ارزش قائل باشه.» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۲۵) کارل فون کلاوزِویتس (با این تلفظ در زبان فارسی) از اندیشمندان نظامی آلمان بوده است. گرچه چنین اشتباهاتی ممکن است از طرف ویراستار بوده باشد و بعید است که مترجم به دلیل تسلط بر زبان المانی مرتکب چنین اشتباهی شده باشد، ولی اگر آن را اشتباه ویراستار در نظر نگیریم، به این نتیجه می‌رسیم که مترجم از فضای فرهنگ نظامی آگاهی کافی نداشته است. چنین استباهاتی (به ویژه اگر متن نمایشنامه برای اجرا روی صحنه تنظیم شود)، باعث سردرگمی تماشاگر می‌شود.

Wie'n **Eierkuchen** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۳۰)

«مث **نون شیرینی تخم مرغی**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۲۹) گرچه یکی از مشکلات بزرگ در ترجمه از آلمانی به فارسی، انتقال اسامی غذاها و خوراک‌هایی است که در زبان فارسی برای آن‌ها معادلی وجود ندارد، اما حداقل در این جا می‌توان از پنکیک که معادل نزدیک‌تر به این واژه است و برای مخاطب فارسی زبان شناخته شده است، استفاده کرد تا باعث سردرگمی مخاطب (خواننده و تماشاگر) نشویم. در این‌جا مشخص نیست که هدف مترجم از اضافه کردن «نون» به «شرینی تخم مرغی» چه بوده است.

Denken Sie an Goethe! Denken Sie an Mozart! Die **Jungfrau von Orleans** Richard Wagner, Schmeling, Shirley Temple! (بورشرت، ۱۹۸۶: ۳۹)

«به گوته فکر کنین! به موتسارت فکر کنین! به **دوشیزه‌ای از اورلئان**، ریچارد واگنر، شملینگ، شرلی تمپل» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۴۰): انتخاب "دوشیزه اورلئان" که بر اساس معادل آلمانی صورت گرفته، به این دلیل مناسب نیست چرا که در زبان فارسی این شخصیت با لقب "ژاندارک" مشهور است. در این مواقع لازم است که مترجم بر اساس عناوین و القاب شخصیت‌های تاریخی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

از معادلی استفاده کند که برای مخاطب فارسی زبان نام‌آشناست. عدم توجه به این موضوع گرچه ممکن است که به متن نمایشنامه (نوشتاری) لطمه وارد نکند، اما برای اجرا روی صحنه به هیچ وجه راهبرد مناسبی نیست.

Keine **Grabrede** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۵۸)

«هیچ **سخن تسلیت آمیزی**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۵۹): Grabrede سخنرانی در ستایش و مدح کسی است که به تازگی درگذشته است. گرچه در فرهنگ فارسی این مفهوم وجود ندارد و مترجم در این قسمت برای نزدیک تر کردن متن به فرهنگ مقصد، از معادل فوق استفاده کرده است، ولی برای اجرا روی صحنه می‌توان برای "سخن تسلیت‌آمیز" از معادلی در راستای فرهنگ مقصد (فارسی) با عنوان "فاتحه" استفاده کرد.

Vielen Dank für den **Nachruf** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۶۲)

«از **اعلان فوت** خیلی ممنون» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۶۲): Nachruf در فرهنگ آلمانی، ادای احترام شفاهی یا کتبی به یک فرد تازه درگذشته است. این مفهوم اما در فرهنگ فارسی وجود ندارد و برگردان آن به فارسی از این روی چالش برانگیز است. مترجم با انتخاب یک معادل مرسوم در زبان فارسی در کلیت متن زبان مبدأ خدشه‌ای وارد نکرده (هدف وسیله را توجیه کرده است) و این راهبرد برای اجرا روی صحنه نیز بسیار مناسب است.

Sie haben Marschmusik gemacht und **Langemarckfeiern** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۶۵)

«سرودهای نظامی و **جشن** ابداع کردن» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۶۷): Langemarckfeiern اشاره به جشنی دارد که برای بزرگداشت افسانه لانگمارک، نبردی در جنگ جهانی اول، به ویژه در دوران نازی‌ها برگذار می‌شد. مترجم با تقلیل این واژه به «جشن»، تلاش داشته تا با در نظر گرفتن آگاهی مخاطب متن مقصد از فرهنگ مبدأ، متن را برای وی قابل فهم‌تر کند. این راهبرد به ویژه برای اجرا روی صحنه منطقی به نظر می‌رسد.

۴. ۷. ۲. عناصر فرهنگی غیر ملموس:

این عناصر در زندگی مادی انسان دارای نمود بیرونی و ملموس نیستند و اغلب ریشه در فرهنگ اجتماعی، آداب و رسوم و سنت‌های وی دارند. این عناصر با ویژگی‌های خاص زبانی و زمینه‌های

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

فرهنگی چیارو و همچنین عناصر فرهنگ اجتماعی، نهادها، آداب و رسوم و مفاهیم و فعالیت‌های مذهبی و هنری و نیز حرکات و اشارات و حالت سخن گفتن خاص نیومارک همپوشانی دارند.

(rülpst mehrere Male und sagt dabei jedesmal): **Rums**! **Rums**! (بورشرت، ۱۹۸۶: ۹)

«(چندین بار آروغ می‌زند و هر بار می‌گوید): **هک**! **هک**!» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۱): در این مثال مترجم با یک نام‌آوا[1] سروکار داشته است. مأمور کفن و دفن در نمایشنامه، هنگام آروغ زدن این نام‌آوا را می‌گوید. مترجم در این‌جا دست به تولید یک نام‌آوا در فرهنگ مقصد زده و اگرچه این نام‌آوا از قبل در فرهنگ مقصد وجود نداشته، اما برای مخاطب (به ویژه در هنگام اجرا روی صحنه) می‌تواند قابل درک و تصویرسازی باشد.

die steigen dann abends irgendwo still ins Wasser. **Plumps**. Vorbei (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۱)

«شب که می‌شه آروم یه جا قدم می‌ذارن تو آب. **تالاپ**. کار تمومه.» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۴): این مثال نیز یک نام‌آوای دیگر است، اما برخلاف مثال قبل، مترجم برای آن معادلی کاملاً معمول و آشنا برای مخاطب در زبان فارسی (و از نظر آوایی نسبتاً نزدیک به Plumps) استفاده کرده که کاملاً در راستای اهداف ترجمه (نه فقط ترجمه‌ی ادبیات نمایشی) ادبیات است.

Wer soll ich denn sein, du **Küken**? (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۲)

«من باید کی باشم، **کوچولو**؟» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۵) Küken در زبان آلمانی به معنای "جوجه" بوده و همراه شدن آن با ضمیر du به صراحت دلالت بر تحقیر مخاطب از طرف گوینده دارد (اشاره به فردی جوان و کم تجربه)، در حالی که استفاده از واژه "کوچولو" (خطاب نوازشگرانه) هرگز این برداشت را به تماشاگر انتقال نمی‌دهد. با توجه به لحن بیان جمله فوق در زبان آلمانی (بزرگ‌نمایی با تحقیر مخاطب)، ترجمه مناسبی بر اساس فرهنگ زبان مقصد انتخاب نشده است و به ویژه به هنگام اجرا روی صحنه برای تماشاگر بسیار عجیب و غریب خواهد بود. در این مثال واژه جوجه بسیار انتخاب مناسب‌تری است.

Ah, da reißt du deine Kinderaugen auf, **wie**? (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۲)

«چشم‌های آبیت از حیرت از حدقه زد بیرون، **نه**؟» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۵) این مورد مثال

1. Onomatopoetia

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

حالتی خاص از سخن گفتن یکی از شخصیت‌های نمایشنامه را نشان می‌دهد. معادلی (نه) که مترجم برای wie (در معنای صریح مانند، مثل) به کار برده، نشان می‌دهد که او مخاطب زبان مقصد و فرهنگ وی را در نظر گرفته است.

Du willst auskneifen, du **Grünschnabel**, **was**? (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۲)

«می‌خوای کلک بزنی، **جوجه**، **هان**؟» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۵) Grünschnabel در فرهنگ آلمانی لقبی توهین‌آمیز بوده و در زبان فارسی با معادل‌هایی چون جغله، جوجه و نوچه (اساساً منظور از آن شخصی است که دهانش بوی شیر می‌دهد) قابل جایگزین است. مترجم در این مثال ضمن حفظ کارکرد این واژه در متن مقصد، معادلی (جوجه) ارائه داده است که برای مخاطب ترجمه قابل پذیرش است. همچنین کنش ترجمه وی در حرف ندایی که در ادامه می‌آید، برای مخاطب قابل درک است و انسجام متن را حفظ کرده است.

Die Hosen sollte man dir stramm ziehen (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۳)

«دلت کتک می‌خواد» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۰۶) این جمله، یک اصطلاح عامیانه در معنی کسی را تنبیه فیزیکی کردن می‌باشد. مترجم در اینجا ضمن انتقال مفهوم از فرهنگ مبدأ به مقصد، به مختصات فرهنگی زبان مقصد نیز توجه نموده است. کنش مترجم در اینجا قابل فهم برای مخاطب است و از این روی در انسجام ترجمه خدشه وارد نمی‌کند.

Ich bin der, der **weitermarschiert**, auch wenn **gehumpelt** wird. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۵)

«من کسی هستم که به **قدمرو** ادامه می‌ده، حتی اگه **لنگ** باشه» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۱۰): در این نمونه، دو فعل با مفهوم به حرکت کردن آمده است که طبق نظر نیومارک، از عناصر فرهنگی متن هستند. مترجم تلاش داشته است که با فعل «قدمرو رفتن»، فضای جنگ حاکم بر نمایشنامه را به مخاطب مقصد نشان دهد. مخاطب نیز با توجه با آگاهی فرهنگی خود از فرهنگ مقصد، این پیام را می‌تواند به خوبی درک و تفسیر کند؛ بر همین اساس، می‌توان گفت که کنش مترجم، در این مثال بسیار موفقیت آمیز بوده است. در قسمت دوم این مثال نیز نوع خاصی از راه رفتن هنگام آسیب دیدگی است. در اینجا نیز پیام مترجم در فرهنگ مقصد قابل درک و تفسیر و هماهنگ با متن مبدأ و پیامی که نویسنده تلاش در انتقال آن داشته، است.

Durch das Leben **hinken** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۷)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

«باید تموم عمر **لنگ لنگان راه برم**». (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۱۲) فعل hinken در زبان آلمانی به نوعی خاص از راه رفتن اشاره دارد. معادلی که مترجم از آن استفاده کرده، برای مخاطب مقصد قابل تفسیر است و بنابراین کنش وی با بازخورد منفی روبرو نخواهد شد. از این رو از لحاظ نظریه اسکوپوس، کنش وی می‌تواند موفقیت آمیز ارزیابی شود.

Nanu – (sie lacht) aber sagen Sie (بورشرت، ۱۹۸۶: ۱۹)

«**عجب**... (می‌خندد) بگین ببینم» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۱۵) حرف ندایی nanu در زبان آلمانی برای بیان تعجب به کار می‌رود. در این نمونه با آن که مترجم برای انتقال پیام به زبان مقصد، از حروف ندایی (چون "اوه") استفاده نکرده است، اما انتخاب وی انسجام درونی متن مقصد را دچار مشکل نمی‌کند و همچنین برای مخاطب قابل درک و تفسیر بوده و به ویژه برای اجرا روی صحنه بسیار مناسب است.

BECKMANN: **Oha**! Erst ziehen Sie mich aus dem Wasser und dann Sie mich gleich wieder ersaufen. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۱)

«بکمان: **ببینین**! اول منو از آب می‌کشین بیرون و بعد باز می‌ذارین غرق بشم.» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۱۶) در این نمونه نیز مترجم با یک حرف ندا، یعنی oha (قابل جایگزین با "وای" و یا "خدایا") سروکار داشته است. این حرف ندا در زبان آلمانی بیان‌گر شگفت‌زدگی فرد است. در اینجا نیز مترجم در متن مقصد، حرف ندا را حذف کرده است و آن را با معادلی جایگزین نموده که اگرچه قابل درک و تفسیر برای مخاطب مقصد می‌باشد، ولی متن مبدأ را مدنظر قرار نمی‌دهد. بر خلاف "عجب" در مثال پیشین، "ببینین" تصویرسازی دقیقی برای تماشاگر به هنگام اجرا روی صحنه فراهم نمی‌کند.

Fühlst du nicht, wie **grauenhaft** still es ist? (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۱)

«احساس نمی‌کنی اینجا چقدر ساکته؟» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۱۸) کارکرد grauenhaft در متن مبدأ، نگاه منفی مبالغه‌آمیز به سکوت است (وحشتناک ساکت). مترجم این ویژگی را در متن مقصد در نظر نگرفته است. . گرچه این کنش مترجم احتمالاً با بازخورد منفی روبرو نخواهد شد؛ ولی وی با این کار، قصد نویسنده را در نظر نگرفته است. معادلی مناسب‌تر که البته ساختار جمله را نیز دستخوش تغییر می‌کند، می‌تواند این جمله باشد:"احساس نمی‌کنی که چه سکوت سنگینی اینجا حاکمه؟"

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

Hörst du– **teck tock**. **Teck tock**. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۲)

«می‌شنوی... **تاق تاق**. **تاق تاق**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۱۸) در این نمونه مترجم از نام‌آوای «تاق تاق» استفاده کرده است. این نام‌آوا برای مخاطب متن مقصد قابل درک و تفسیر بوده و برای اجرا مناسبترین راهبرد است.

OBERST : **Na na na na!** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۵)

«سرهنگ: **خب، خب، خب، خب!**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۲۳) حرف ندایی **na** در زبان آلمانی، بیانگر سرزنش و یا تردید است. معادلی که مترجم برای ترجمه آن استفاده کرده نیز در فارسی همین کارکرد را دارد. همچنین این معادل برای مخاطب قابل فهم است و انسجام متن مقصد را دچار آسیب نمی‌کند. از این رو کنش مترجم در این نمونه موفقیت‌آمیز است.

BECKMANN: **Jawohl**, Herr Oberst. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۲۷)

«بکمان: **بله، قربان**» گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۲۵) «بله، قربان» به عنوان معادلی برای jawohl، از این نظر که برای مخاطب زبان مقصد، مانند مخاطب زبان مبدأ نظامی بودن این اصطلاح را تداعی می‌کند، منسجم با متن مبدأ است. همچنین مترجم در ترجمه این اصطلاح، فرهنگ مقصد را نیز مد نظر قرارداده است.

Sie zählen **auf Deubelkommraus**[1] nicht. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۳۱)

«**خبر مرگشون** نمی‌شمُرن» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۳۰) اصطلاح auf Teufelkommrausدر زبان آلمانی به معنای «به هیچ قیمتی» و «تحت هیچ شرایطی» (ترجمه پیشنهادی: تحت هیچ شرایطی نمی‌شمرن) است. معادلی که مترجم انتخاب کرده با اینکه در معنی با اصطلاح آلمانی متفاوت است، اما از آن‌جایی که وی در معنای این اصطلاح در زبان فارسی گرفتار نشده و معادلی قابل درک برای مخاطب زبان مقصد (به ویژه در صورت اجرا روی صحنه) ارائه داده، از دیدگاه نظریه اسکوپوس کنشی موفقیت آمیز انجام داده است.

die Leute haben recht. **Prost**. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۳۵)

«حق با اونهاس. **به سلامتی**.» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۳۵) Prost اصطلاحی است که در فرهنگ آلمانی هنگام نوشیدن نوشیدنی‌های الکلی به کار می‌رود. معادلی که مترجم انتخاب کرده است،

۱. صورت محاوره‌ای Auf Teufelkommraus

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

به عنوان اصطلاحی که در این موقعیت استفاده می‌شود، برای مخاطب زبان مقصد قابل فهم بوده و با وجود تابو بودن استفاده از آن در زبان فارسی، تنها راهبرد قابل تصور (به ویژه در زمان اجرا روی صحنه) است.

So **mir nichts dir nichts** macht man keine Karriere! (بورشرت، ۱۹۸۶: ۳۹)

«نه، **به این آسونی‌ها که شما فکر می‌کنین**، نیس. **یه شبه نمی‌شه** به شهرت رسید!» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۴۰) مترجم در ترجمه اصطلاح عامیانه آلمانی mir nichts dir nichts، هم از اصطلاحی با معنی مشابه در زبان فارسی استفاده کرده است و هم برای واضح تر کردن مفهوم برای مخاطب فارسی زبان، آن را توضیح نیز داده است. این توضیح انسجام متن مقصد را بهم نزده و از آن‌جایی که به عنوان مثال در پاورقی نیامده است، با رسانه تئاتر سازگار است.

Lassen Sie sich erst mal **den Wind um die Nase wehen** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۳۹)

«باید اول **با بارون حوادث روبرو بشین**.» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۴۰): ضرب‌المثل آلمانی den Wind um die Nase wehen lassen به معنی تجربه کسب کردن (آبدیده شدن) است. معادلی که مترجم ارائه کرده، در زبان مقصد به عنوان ضرب‌المثل در نظر گرفته نمی‌شود و وی می‌توانست با انتخاب "اول آبدیده شید" در راستای فرهنگ مقصد حرکت کند. آن چه که موفقیت کنش مترجم در این مثال را ممکن است در خطر قرار دهد، این است که مخاطب با در نظر گرفتن تمام متن از خود بپرسد، که منظور مترجم کدام حوادث هستند. بنابراین ترجمه ارائه شده برای این ضرب‌المثل، می‌تواند انسجام درونی متن را با مشکل مواجه کند.

Und als es nun vorbei war mit den braunen Jungs, da haben sie ihm mal ein bißchen **auf den Zahn gefühlt**. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۴۸)

«بنابراین وقتی دوره سیاه تموم شد، **باید حساب پس می‌داد.**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۵۰) معنای ضرب‌المثل jemandem auf den Zahn fühlen در زبان فارسی «کسی را سوال پیچ کردن» است. در فرهنگ مقصد، معادل ارائه شده مترجم، اصطلاحی جا افتاده و قابل درک و تفسیر برای مخاطب است. به همین دلیل انسجام ترجمه با این معادل با خطر مواجه نمی‌شود و ترجمه، بازخورد منفی از مخاطب دریافت نمی‌کند و انتخاب مترجم در این جا می‌تواند برای اجرا روی صحنه بسیار مناسب باشد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

Hör doch: **Kchch – Kchch – Kchch** (بورشرت، ۱۹۸۶: ۵۷)

«ریه‌هام خس خس می‌کنه [...] گوش کن: **خس... خس... خس**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۵۸)

نام‌آوای دیگری که در این نمایشنامه وجود دارد، "Kchch" است. نویسنده از این نام‌آوا برای نشان دادن صدای خس خس ریه و همچنین صدای جارو کشیدن رفتگر و مشابهات این دو صدا استفاده کرده است. «خس خس» برای مخاطب فارسی زبان به خصوص برای صدای ریه، نام‌آوای آشنایی است و به همین دلیل بازخورد منفی برای این معادل نشان نمی‌دهد. بنابراین کنش مترجم در این‌جا موفقیت آمیز است.

War'n einer von denen, die sowieso **vor die Hunde gegangen wären**. (بورشرت، ۱۹۸۶: ۶۲)

«شما مطمئناً یکی از همون کسانی هستین که **خودشونو به خاک سیاه می‌شونن.**» (گلشیری، ۱۳۷۷: ۱۶۳) ضرب‌المثل آلمانی vor die Hunde gehen به معنای "تباه شدن" بوده و توسط مترجم به زیبایی با ضرب‌المثل فارسی "به خاک سیاه نشستن" به عنوان مناسبترین معادل جایگزین شده است. مترجم با استفاده از این راهبرد توازن لازم با متن مبدأ را بر اساس فرهنگ مقصد ایجاد کرده و این معادل به ویژه در زمان اجرا روی صحنه برای تماشاگر کاملاً ملموس، محسوس و قابل درک است.

۵. نتیجه‌گیری

نظریه اسکوپوس ترجمه را یک کنش هدفمند و تعیین‌کننده‌ترین عامل در تصمیمات مترجم می‌داند. در این نظریه میزان وفاداری متن مقصد به مبدأ مهم نیست؛ بلکه هدفی که برای ترجمه تعیین شده است مهمترین عامل موفقیت‌آمیز بودن آن است. بر بستر این تفکر در یک نمایشنامه، مترجم باید در ترجمه متنی که ممکن است برای اجرای نمایش به کار گرفته شود، هدف اجرامدار بودن ترجمه را مد نظر خود قرار دهد.

در ترجمه ادبیات نمایشی، انتقال عناصر فرهنگی از اهمیت به‌سزایی برخوردار است؛ چرا که می‌تواند در فرآیند فهم و درک مخاطب از اثر اختلال ایجاد کند. برای نشان دادن این چالش در ترجمه ادبیات نمایشی، در این جستار ترجمه سیامک گلشیری از عناصر فرهنگی موجود در نمایشنامه *بیرون پشت در* اثر ولفگانگ بورشرت، مورد ارزیابی قرار گرفت.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

گلشیری در بحث ارجاعت خاص فرهنگی، با آن که در برخی موارد، لزوم درک فوری مخاطب تئاتر را مدنظر قرار نداده و با ترجمه لغت به لغت، تصویرسازی‌های نامفهوم و استفاده از کلماتی که کاربرد وسیعی در فرهنگ و زبان فارسی ندارند، به انسجام درونی متن مقصد آسیب زده؛ اما در بیشتر موارد فرهنگ و مخاطب مقصد را در نظر گرفته و تلاش کرده است تا کنش ترجمه وی، هرچه بیشتر برای مخاطب زبان مقصد قابل درک شود. چالش اصلی گلشیری در ترجمه، عناصر فرهنگی ملموس بوده است. وی در ترجمه این عناصر، در بیشتر موارد با در نظر نگرفتن لزوم فهم فوری مخاطب از هدف ترجمه (اگر آن را اجرا در سالن نمایش در نظر بگیریم) دور شده است و کنش وی با بازخورد منفی روبرو می‌شود. اما وی در ترجمه عناصر فرهنگی غیر ملموس موفق‌تر عمل کرده و می‌توان گفت کنش وی بر اساس نظریه اسکوپوس در هماهنگی با هدف ترجمه است. وی در این بخش اگرچه در بیشتر موارد وفاداری به متن مبدأ را رعایت نکرده، اما این تصمیم، ترجمه را به فرهنگ مقصد نزدیک‌تر کرده است.

ترجمه گلشیری گرچه با وجود برخورداری از برخی نکات مثبت استخراج شده، در مواردی نیز پایبندی به هدف ترجمه نمایشنامه (اجرا روی صحنه) را نشان نداده و نمی‌توان از آن به یک ترجمه ایده‌آل در راستای نظریه اسکوپوس یاد کرد؛ این ترجمه تاکنون تقریباً در تمامی اجراهای نمایش *بیرون پشت* در مورد استفاده قرار گرفته است. شاید کارگردانان و بازیگران، که خود به نوعی مخاطب متن مقصد هستند، با ایجاد تغییراتی، آن را برای اجرا مناسب‌تر کرده باشند که در این صورت می‌توان گفت که این عمل، نوعی بازخورد منفی توسط مخاطب می‌باشد.

Bibliography

- گلشیری، س. (۱۳۷۷) اندوه عیسی. انتشارات نگاه
- Borchert, W. (1986). *Draußen vor der Tür*. Rowohlt Verlag, GmbH.
- Chiaro, D. (2009). „Issues in audiovisual translation". In: J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies* (pp. 141-165). Routledge.
- Dizdar, D. (2006). „Skopostheorie". In: M. Snell-Hornby, H. G. Hönig, & P. Kußmall (Eds.), *Handbuch Translation* (pp. 104-107). Stauffenburg.
- Göhring, H. (2002). *Interkulturelle Kommunikation: Anregungen für*

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]

Sprach und Kulturmittler. Stauffenburg Verlag.

- Kohlmayer, R. (2013). „Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel“. In: *Mutatis Mutandis*, *6* (2), 348-368.
- Koller, W. (2004). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (7 ed.). Quelle & Meyer.
- Newmark, P. (1988). *Textbook of Translation*. Prentice-Hall International.
- Reiß, K. (1976). *Texttyp und Übersetzungsmethode: der operative Text*. Cornelsen Vlg Scriptor.
- Reiß, K. (2014). *Translation Criticism – The Potentials & Limitations* (E. F. Rhodes, Trans.). Routledge.
- Reiß, K., & Vermeer, H. J. (1991). Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Niemeyer.
- Stolze, R. (2008). *Übersetzungstheorien: Eine Einführung* (5 ed.). Narr Francke Attempo Verlag GmbH.
- Vermeer, H. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, *23*, 99-102. https://doi.org/10.1515/les.1978.23.3.99

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-01-18]