فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۶

DOI: 10.22067/lts.v50i2.62835

نقش پژوهش و دراماتورژی در (باز)ترجمه:
نگاهی به ویرایش و بازترجمهٔ آثار ایبسن به قلم بهزاد قادری

سمانه فرهادی (کارشناس‌ارشد مترجمی زبان انگلیسی – مدرس ترجمه در دانشگاه جامع علمی کاربردی مرکز هلال احمراستان تهران، تهران، ایران)
samane.farhadi@gmail.com

چکیده

مقالهٔ حاظر با بررسی ترجمهٔ پنج نمایش‌نامهٔ هنریک ایبسن شامل *مرغابی وحشی*، *جن‌زدگان*، *روسمرسهولم*، *وقتی ما مردگان سربرداریم* و *آیوُلف کوچولو*، به قلم بهزاد قادری، می‌کوشد نقش «پژوهش» و «دراماتورژی» را در این ترجمه‌ها نشان دهد. بدین‌منظور، پس از مروری بر کردار نگارشی و پژوهشیِ مترجم، تقسیم‌بندی مشخصی در سه سطح پیرامتنیت، بینامتنیت و متنیت صورت گرفته، مصادیقِ هر یک ارائه شده و با تحلیل تفصیلی داده‌های منتخب، این دو ویژگی در ترجمه‌های قادری کندوکاو شده است. یافته‌های مقاله مبین آن است که پیرامتن را در آثار این مترجم می‌توان به سه عنصر مقدمه، نقد و پانویس تقسیم کرد. توسل مترجم به مناسبات بینامتنی از یک سو به‌منظور تحلیل ادبی آثار و از سوی دیگر برای معادل‌یابیِ مناسب صورت گرفته است. ارزیابی ترجمه‌های قادری در سطح متنیت نیز توفیق نسبی او در ضبطِ محاوره در رسانهٔ نوشتار توأم با رویکردی متعادل و متوازن، بازآفرینیِ گوناگونی بیان در دو سطح «کاربر» و «کاربرد» زبان و گرایش به ترجمه‌های اصطلاحی را نشان می‌دهد. تأکید همیشگی بر ارجحیت وجه «اجراییِ» متون نمایشیِ مقصد بر وجه ادبیِ آن‌ها نیز از دیگر ویژگی‌های ترجمه‌های قادری است.

کلیدواژه‌ها: ایبسن، بهزاد قادری، ترجمه، پژوهش، دراماتورژی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۳/۱۶

۱. مقدمه

مطالعات ترجمه در طول حیات نه‌چندان طولانی خود همواره برای پژوهش در ترجمه نقشی اساسی قائل بوده است. در حقیقت، ضامن اعتبار هر ترجمه، میزان پژوهشی است که برای انجام آن صورت می‌گیرد؛ به بیان دیگر، هرچه عمق پژوهشیِ ترجمه بیشتر باشد، واقعیت متن اصلی - پیام، معنا و کارکرد - بهتر و بیشتر جلوه خواهد کرد. مترجمی که تنها برای یافتن معادلِ مناسب یک تک‌واژه زمان زیادی را در منابع گوناگون جست‌وجو می‌کند، کارش مصداق عینیِ تحقیق است. ترجمه بر این فرض مبتنی است که متن اصلی و ترجمه‌اش مشابه‌اند، اما به مدد تحقیق و پژوهش، گاه حتی شاهدیم که متن مقصد از متن مبدأ غنی‌تر شده و می‌تواند مستقل از متن اصلی «عرض اندام» کند. یارمحمدی در «سخنی در باب تحقیق و تتبع در ترجمه» معتقد است که پژوهش نه‌تنها در ترجمهٔ متون ادبی بلکه در ترجمهٔ متون علمی، برای نمونه در ریاضی نیز که بعضی آن را ساده‌ترین و سرراست‌ترین زبان می‌دانند، امری مسلم است (۱۳۸۰، ص. ٤-٥).

در عین حال، ممکن است مترجمی نه‌تنها تحقیق را سرلوحهٔ کارِ خویش قرار دهد، بلکه گاه نزد او، پژوهش بر پاشنهٔ ترجمه بچرخد. در این نوشتار، برآنیم تا به فرآیند و فرآوردهٔ ترجمه‌های بهزاد قادری سُهی از نمایش‌نامه‌های هنریک ایبسن (۱۸۲۸-۱۹۰٦)، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس نروژی‌تبار، بپردازیم و از سه بُعد پیرامتنیت، بینامتنیت و متنیت[1] آن‌ها را بررسی کنیم.

یافتن سرخط مشخص و معینی از نخستین ترجمهٔ نمایش‌نامه‌های ایبسن به‌دلیل نبود روشی نظام‌مند برای نگارش و پژوهش در دهه‌های گذشته، امر آسانی نیست. برای نمونه، امیرحسین آریانپور (۱۳۰۳-۱۳۸۰)، که «ترجمهٔ *دشمن مردم* او از ایبسن و نیز کتاب تحقیقی او دربارهٔ این نمایش‌نامه‌نویس با عنوان *ایبسن آشوبگرای* در میان کارهای پیشتاز بر آثار این نویسنده است، هیچ ابایی ندارد که با ندادن منبع، خواننده (ما) را سردرگم کند» (قادری، ۲۰۰۵، ص. ۷۷)

1. Paratextuality, intertextuality & textuality

به اعتقاد این مترجم، تا سال ۱۳۳۵ به‌جز ترجمهٔ *مرغابی وحشی* و مقالهٔ شخص آریانپور دربارهٔ زندگی این نمایش‌نامه‌نویس هیچ اثری از ایبسن یا پژوهشی دربارهٔ او به زبان فارسی منتشر نشده بود و این در حالی است که آریانپور نام روزنامه‌ای را که نمایش‌نامهٔ *مرغابی وحشی* در آن چاپ شده است قید نمی‌کند (قادری، ۲۰۰۵، ص. ۷۷).

آریانپور همچنین در یادداشتی بر چاپ چهارم *دشمن مردم* (۱۳۵۲) می‌نویسد که ترجمهٔ این نمایش‌نامه را مدیون تشویق‌های صادق چوبک است که *زمانی* قصد داشت این اثر را ترجمه کند، اما باز هم آریانپور تاریخ این رویداد را به روشنی مشخص نمی‌کند (همان). باری، قادری (۲۰۰۵) خود در مقاله‌ای با عنوان «ترجمهٔ فارسی ایبسن در ایران» به سیر تاریخی ترجمه‌های صورت‌گرفته از آثار ایبسن در ایران از ابتدا تا تاریخ چاپ مقاله، یعنی سال ۲۰۰۵/ ۱۳۸٤ پرداخته است. بر اساس این مقاله، نخستین ترجمهٔ ثبت‌شده از ایبسن بخش‌هایی از نمایش‌نامهٔ پرگنت به ترجمهٔ مجتبی مینوی به سال ۱۳۳۳ در مجلهٔ «سخن» است.

پس از مینوی، مترجمان دیگری نیز آثاری از او را ترجمه کرده‌اند که از آن‌جمله می‌توان به محمدعلی جمالزاده، محمود توتونچیان، امیرحسین آریانپور، مهدی فروغ، مینو مشیری، حفظاالله بریری، ناصر ایرانی، هوشنگ پاکروان، یداالله آقاعباسی و ... اشاره کرد. همچنین، میرمجید عمرانی دو نمایش‌نامهٔ *دشمن مردم* و *مرغابی وحشی* را از زبان نروژی به فارسی ترجمه کرده است. سال گذشته، انتشارات بیدگل در ابتکاری با عنوان «مجموعه نمایش‌نامه‌های بیدگل» تصمیم به نشر و بازنشر نمایش‌نامه‌های ایبسن به قلم بهزاد قادری گرفت.

چاپ آثار نویسنده‌ای به‌صورت یک مجموعه آن هم توسط مترجمی مشخص رویدادی است که به‌ندرت در ایران با آن مواجه می‌شویم. قادری در بازچاپ همهٔ آثار ایبسن برای بیدگل از متون انگلیسی فاصله گرفته و مبنای کار او متون نروژی بوده است. انتشارات بیدگل ترجمه‌های ایبسن را مجموعه‌سازی کرده و تا کنون پنج نمایش‌نامهٔ *مرغابی وحشی*، *جن‌زدگان*، *روسمرسهولم*، *وقتی ما مردگان سربرداریم* و

آیوُلف کوچولو را در قطعی یکسان و با ظاهری مشابه و یکدست به چاپ رسانده است[۱].

بهزاد قادری سُهی (متولد ۱۳۳۱) منتقد، نویسنده، مترجم، محقق و استاد بازنشستهٔ گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران، یکی از متخصصان شناخته‌شده در حوزهٔ تئاتر و ادبیات نمایشی است[۲]. وی که سال‌های متمادی به نقد و ترجمهٔ متون و اجراهای نمایشی مشغول بوده است، ترجمهٔ نمایش‌نامه‌هایی از هنریک ایبسن، یوجین اونیل، پرسی بیش شلی، کَریل چرچیل، هاوارد بارکر، لورن هنزبری، مکسول اندرسن و ... را در کارنامهٔ خود دارد. همچنین، به‌جز ترجمهٔ نمایش‌نامه، سایر مقالات و آثاری که قادری به رشتهٔ تحریر درآورده یا ترجمه کرده نیز بر ادبیات نمایشی و حوزه‌های تخصصیِ آن همچون دراماتورژی متمرکز بوده است. از جمله آثار تألیفی ایشان که عموماً در زمرهٔ کتاب‌های مرجع و شاخص در زمینهٔ ادبیات نمایشی به‌شمار می‌روند می‌توان به *چشم‌انداز ادبیات نمایشی: گذر از ارسطو به پسامدرنیسم و پسااستعمار*، *ایبسن، آرمانشهر و آشوب* و *با چراغ در آینه‌های قناس* اشاره کرد. ترجمهٔ ایشان از *مرگ تراژدی*، کتابی جامع از جورج اشتاینر دربارهٔ زوال تراژدی یونان باستان، در سال ۱۳۸٦ جایزهٔ بخش پژوهش و ترجمهٔ آثار ادبیات نمایشی را در ایران به‌خود اختصاص داد. بد نیست پیش از پرداختن به کردار ترجمانیِ این مترجم، نظری کوتاه بر شیوهٔ کار نگارشی و پژوهشی وی بیندازیم. قادری کار نوشتن را به‌صورت تخصصی پس از اتمام دورهٔ کارشناسی ارشد آغاز کرده است و آثارش پیروی از خط سیر فکری مشخصی را آینگی می‌کند؛ خط فکری‌ای که به‌واسطهٔ پژوهش، دراماتورژی و ترجمه سامان یافته است. سرمنشأ این

---

۱. اگر بخواهیم نمود سه مولفهٔ تحقیق حاضر را تنها در یک اثر بررسی کنیم، نمایش‌نامهٔ منظوم «پرگنت» حرف اول را می‌زند، زیرا قادری آن را به شعر سپید ملایمی برگردانده و جنبه‌های بازآفرینی در آن بسیار است. اما چون این ترجمه در نوبت چاپ است، اینجا به آثاری می‌پردازیم که چاپ شده یا به مرحلهٔ صفحه‌بندی نهایی رسیده‌اند.

۲. ایشان هم اکنون به دعوت وزارت علوم کشور ترکیه مشغول به تدریس در یکی از دانشگاه‌های این کشور است. از اتفاقات مبارک و میمون آنکه سال گذشته (۱۳۹٤) برگزارکنندگان جشنوارهٔ تئاتر فجر در اقدامی شایسته از منزلت و جایگاه علمیِ ایشان تجلیل و تقدیر کردند.

اندیشهٔ کلیدی که برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد وی با عنوان *The Confidence-Man in Recent American Fiction* است[۱]، در دورهٔ دکترای ادبیات نمایشی پی‌گیری و در آثار ترجمه‌ای و نگارشی وی نمایان شده است. برای او پژوهش در اولویت اول است؛ چراکه ورای علاقهٔ ذاتیِ او به هنر نمایش، درد و دغدغهٔ عدم شناخت صحیح نمایش‌نامه در ایران را نیز دارد. او آنگاه که به سراغ ایبسن می‌رود و او را ترجمه می‌کند، نه از سر ذوق‌ورزی بلکه با هدف والاتری در این کار پایمردی می‌کند. وی در ترجمهٔ آثار و مقالات تحقیقی نیز طی فرآیندی پژوهشی دست به انتخاب اصلح می‌زند. برای نمونه، در نخستین بخش از کتاب *چشم‌انداز ادبیات نمایشی: گذر از ارسطو به پسامدرنیسم و پسااستعمار* برای درک بهتر ماهیت تراژدی مقالهٔ «تعاریف تراژدی و جوهرهٔ آن از منظر ارسطو» را به نگارش درآورده و در ادامه، برای تکمیل هدف خود، *گوریل پشمالو* و *نخستین آدم* را ترجمه می‌کند؛ دو اثری که به‌خوبی وابسته به مفهوم تقلیدی از تراژدی یونان باستانند. نمونهٔ دیگر نمایش‌نامه‌هایی است که در ارتباط با کتاب *با چراغ در آینه‌های قناس* به فارسی

---

۱. The Confidence Man یا همان آدم هزارچهره یا شخصیت طرار موضوعی است که قادری در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدش تحلیل و در پنج اثر از هرمان ملویل، رالف الیسون، سال بلو، جان بارت، توماس پینچن مورد مطالعه قرار داده است. آدم هزارچهره که معمولاً به صورت‌های مختلف و هر لحظه به رنگی درمی‌آید، به خوبی می‌تواند مردم ساده‌لوح را گول بزند و به آن‌ها کالا و یا اندیشه‌ای را غالب کند. پدیدهٔ آدم هزارچهره در برابر اندیشهٔ رومانتیسم سر برداشته و قصد دارد رمانتیسم را از خواب غفلتِ خوش‌بینی بیدار کند. این پدیده با مفهوم «رؤیای آمریکایی» نیز پیوند دارد و به راحتی واقعیت انسان‌ها را بر آن‌ها آشکار می‌سازد. پیگیری این پدیده در ادبیات آمریکا از سوی قادری صرفاً کاری باری به هر جهت برای نیل به فارغ‌التحصیلی نبوده است بلکه آغازگر تلاش وی برای پاسخ به این پرسش بوده که چنین پدیده‌ای چگونه به ما، جامعهٔ ما و تلقیات سیاسی ما مرتبط شده است؟ پایان‌نامهٔ وی که در جریان پیروزی انقلاب اسلامی (خرداد ۵۷) به پایان رسید او را به این فکر واداشت که شعارها، فعالیت‌ها و نظریات احزاب مختلف تا چه اندازه با واقعیت‌های اجتماع درگیراند؛ فکری که بر کارها و ترجمه‌های آتی او نیز تأثیرگذار بوده است. این پدیده را عیناً در نمایش‌نامه‌های ایبسن نیز می‌بینیم. برای نمونه، دکتر رلینگ در *مرغابی وحشی* شخصیت طراری است که با گرگیرشِ ایده‌آلیست روبرو می‌شود. در *روسمرسهولم*، برندل است که حالت‌های این پدیده را بروز می‌دهد و روسمر را از خواب ایده‌آلیستی بیدار می‌کند. در *وقتی ما مردگان سربرداریم*، اولفهایم چنین نقشی را بازی می‌کند و در برابر روبک و ایرنا قرار می‌گیرد. قادری همچنین در فیلم‌ها و نوشته‌های داخلی نیز این مساله را پیگیری و به آن پرداخته است. بررسی و نقد فیلم سینمایی *هامون* از داریوش مهرجویی نمونه‌ای از آن است.

ترجمه و وارد گود کرده است که همچون سیاره‌هایی به دور آن طرح پژوهشی می‌چرخند «به این امید که هم از این متن پرتوی بگیرند و هم روشنگر آن باشند» (*با چراغ در آینه‌های قناس*، قادری، در دست بازچاپ).

اگر ترجمه را صحنه‌ای بدانیم که مدام برپاست، در آثار قادری پژوهش می‌تواند به‌خود ببالد که حضوری دائم و جایگاهی ویژه دارد. انتشار ترجمهٔ متنی به‌خصوص شاید این پندار را نزد خواننده دامن زند که آن را کاری تمام‌شده فرض کند، اما برای قادری اتمامِ ترجمه (یا پایان دادنِ اجباری به آن) معنایی ندارد. به اعتقاد وی، آن که می‌نویسد، «می‌تواند به ویراش/ میرایش و بازنگری خود بپردازد. نویسنده دمادم می‌میرد، خاصه آنکه میرایش را گونه‌ای مردن و تولد دوباره بداند؛ همین است که [از نگاه او،] هر ویرایشی و هر چاپ دوباره‌ای را می‌توان «میرایش» نیز نامید» (قادری، ۱۳۹۰، ص. ۷). پژوهش بیشتر دربارهٔ آثاری که قصد ترجمه و کار پژوهشی دربارهٔ آن‌ها دارد، دریچه‌های بیشتری را برویش می‌گشاید و او هر بار این افق‌های نو را در بازبینی‌های خود لحاظ می‌کند. قادری در مقام مترجم خود را دانای کل نمی‌داند و باکی از این ندارد که گذشتهٔ خویش را به مدد تحقیق و تفحص بیشتر واکاوی کند و با ویرایش نوشته‌های پیشینِ خود «به جراحی گذشته‌اش بنشیند» (قادری، ۱۳۹۰، ص. ۷).

ویژگی دیگر کار قادری دراماتورژی هنگام ترجمه است. آنچه در این مقاله از واژهٔ دراماتورژی مورد نظر ماست تنها به اجرا و عناصر اجرایی نمایش‌نامه مرتبط نمی‌شود. با نگاهی عمیق‌تر به مقدمه‌ها و آثار قادری، درمی‌یابیم که دراماتورژی تنها مونتاژی از متن برای اجرا بر روی صحنه نیست بلکه فرآیندهای پردامنه‌تری را نیز شامل می‌شود؛ برای نمونه، یافتن نسخه‌ها و ترجمه‌های متفاوت از یک متن واحد، مشاهدهٔ اجراهای گوناگون از آن اثر، واکاوی جایگاه نمایش‌نامه در بافت زندگی نمایش‌نامه‌نویس، بررسی دورهٔ خاص، مکان و شرایط نوشتن نمایش‌نامه، تحلیل پژوهش‌ها و نقدهای مفید دربارهٔ یک اثر، جست‌وجوی آثاری که با نمایش‌نامهٔ مورد نظر رابطهٔ بینامتنی دارند و نظایر آن. همهٔ این‌ها البته درحالی است که مترجمِ یک اثر

نمایشی باید در چارچوب واقعیت‌های ملموس تئاتر ایران نیز عمل کند و با ملاحظهٔ نیازهای موجود دست به انتخاب اثری برای ترجمه بزند[۱]. در دراماتورژی، «گام اول، ورود سنجیدهٔ دراماتورژ به دنیای اثر است، به‌گونه‌ای که، به‌قول پدیدارشناسان، در آن دنیا ساکن شود، با متن محشور شود و بتواند امکانی برای «درهم آمیختن دو افق فرهنگی» فراهم آورد» (خاکی و ابراهیمی، ۱۳۹۳، ص. ۱۸). ترجمه‌های قادری به مدد دراماتورژی تغییر در روند ترجمهٔ آثار نمایشی ایبسن را به‌خوبی منعکس می‌کنند. تحلیل ادبی عمیق نمایش‌نامه‌های ایبسن تا تحلیل اجراهای نمایش‌نامه‌های مورد نظر، از جمله مشخصات مقدمه‌های اوست که نشان از آن دارد که وی ایبسن در ترجمه و ایسبن در اجرا را توأمان مد نظر داشته است. این ویژگی‌ها بر این امر صحه می‌گذارد که «پژوهش و پژوهشگری یکی از وظایف و قابلیت‌های جدی دراماتورژ است» (خاکی و ابراهیمی، ۱۳۹۳، ص. ۱۸).

اگر با وجود ترجمه‌های موجود باز هم قادری دغدغهٔ ترجمهٔ نمایش‌نامه‌های ایبسن را داشته از آن روی بوده است که به‌گمان او ایبسن آنی نیست که تابه‌حال می‌شناختیم. او به‌صراحت می‌گوید: «قبل از انقلاب ایبسن را گروه‌هایی کار یا ترجمه کرده‌اند که بیشتر هدف سیاسی خاصی را دنبال می‌کردند؛ این یکی از دلایلی بود که به ترجمه یا بازترجمهٔ آثار او پرداختم» (قادری، ۱۳۹۵ب، ص. ۹۶). مترجمان با روایت‌های بریده از ایبسن و گاه «با الهام از پلخانف و نقد مارکسیسم دوآتشه» (قادری، ۱۳۹۵ب، ص. ۹۷) او را آنارشیست معرفی کرده‌اند و این امر حاکی از آن است که آن‌ها نمی‌توانستند از تأثیر نگرش مبتنی بر اهداف سیاسی خود دور بمانند و در نتیجه ایبسن را «مصادرهٔ به مطلوب» کردند. قادری اما آرزو دارد «ایبسن یعنی

۱. برای نمونه، نمود این بُعد از دراماتورژی را می‌توان در انتخاب نمایش‌نامهٔ *روسمرسهولم* برای ترجمه به فارسی در دههٔ شصت دید؛ نمایش‌نامه‌ای که به اعتقاد قادری، در آن «ایبسن نرم‌نرمک چاشنی دینامیتی را که در وجه ایده‌آلیسم دورانِ ناپلئون‌گریِ اروپا و در آثار قبلی خودش وجود داشته است روشن می‌کند. اگر به بافت فرهنگی و تاریخی آن زمان جامعهٔ ایران نگاهی بکنیم، یک نکته را خیلی واضح می‌توانیم مشاهده کنیم: یک آرمانگرایی عصاقورت‌داده که متأسفانه مردم تاوانش را دادند» (قادری، ۱۳۹۵، ص. ۹۷).

آدمی [را] که به مفهوم هگلی آن سرنوشت و تقدیر ما است» (قادری، ۱۳۹۵ب، ص. ۹٦) ترجمه کند.

آنچه تاکنون آمد، کلیت دو ویژگی پژوهش و دراماتورژی پیش، حین و پس از اتمام ترجمه در ترجمه‌های قادری بود. همچنان‌که پیش‌تر گفته شد، نمود عینیِ این دو ویژگی را با ذکر نمونه‌هایی در ترجمه‌های او از ایبسن در سه سطح پیرامتنیت، بینامتنیت و متنیت مطالعه و بررسی می‌کنیم.

۲. پیرامتنیت

در ترجمه‌های قادری، پیرامتن را می‌توان به سه عنصر مقدمه، نقد و پانویس تقسیم کرد. نخستین مؤلفهٔ قابل ذکر در بخش پیرامتن، مقدمه‌های مفصلِ قادری بر اثر است که به معرفیِ دقیق و اهمیت ایبسن، تحلیل ادبی نمایش‌نامهٔ مورد نظر و یافتن جایگاه آن در سلسله‌آثار ایبسن ارتباط می‌یابد. مقدمه‌های وی، فرضاً برخلاف مقدمهٔ «ایبسن آشوبگرای» آریانپور بر نمایش‌نامهٔ *دشمن مردم* – مقدمه‌ای که تمام روایت ایبسن را زیر سؤال می‌برد– نقشی روایتگرانه ندارند. طبق نظریهٔ روایت‌شناسیِ ترجمهٔ بیکر، گاه مقدمه‌نویسیِ راویان (مترجمان) می‌تواند روایتی واحد را از سوی آنان به‌شیوه‌های بسیار متفاوت «قاب‌بندی»[1] کند (بیکر، ۲۰۰۷ به‌نقل از خانجان، ۱۳۹۳، ص. ۹۳). قاب این مقدمه‌ها می‌تواند برداشت ایدئولوژیکی متفاوتی از روایت به‌دست دهد و پیش چشم خواننده بگذارد اما «چهره‌پردازیِ» قادری از ایبسن در مقدمه‌نویسی‌های او، برعکس، با هدف تلقین نوعی نگاه ایدئولوژیکی به اثر انجام نگرفته است و صرفاً خواننده را با وجوه مختلف معنایی، هنری و زیبایی‌شناختیِ نمایش‌نامه‌های ایبسن آشنا می‌کند؛ از تجربهٔ ایبسن در تقلید از درام یونان باستان گرفته تا انقلابی که او در تئاتر مدرن به‌سبک رئالیسم تراژیک ایجاد کرد، «رئالیسمی که می‌بایست از مواد خام انواع کمدی در تاریخ اروپا نیز وام می‌گرفت» (قادری، ۱۳۹٤، ص. ۱۵). قادری گاه به همان شیوهٔ جدلی/هگلیِ مورد نظرِ ایبسن شخصیت

1. Framing

یک نمایش‌نامه را با شخصیتی از نمایش‌نامهٔ دیگر به مقابله می‌گذارد و گاه بر یک ترجمهٔ واحد دو پیشگفتار می‌نویسد (مثلاً متن‌هایی از مترجمان یا ایبسن‌شناسان شاخص را ترجمه و در ابتدای اثر می‌گذارد و در ادامه، در بخش دوم پیشگفتار، خود نقدی بر نظرات آنان می‌نگارد)[۱]. او در نگارش مطالب مقدمه هر دو نوع «خوانندهٔ بالقوه»- خوانندهٔ عام ادبیات نمایشی و خوانندهٔ جدی و حرفه‌ای- را در نظر می‌گیرد و گاه به‌ضرورت، خوانندهٔ نوع دوم را به مطالعهٔ کتاب‌های مستقل خود در باب نمایش‌نامه و ایبسن نیز ارجاع می‌دهد.

دومین عنصرِ پیرامتنی در ترجمه‌های قادری توضیحات و نقدهایی است که بر ترجمهٔ خود و دیگران نوشته است. او در مقام مترجمِ آشنا با دراماتورژی، ترجمه را عملاً نوعی «اجرا» می‌داند، البته «اجرایی زبانی»[۲]. وی تا آنجا که توانسته است از فرآیند و مشکلات اجرای زبانی بر «صحنهٔ ترجمه» سخن گفته و راهبردها، راهکارها و تدابیر گزینشیِ خود را در اختیار خواننده گذاشته است؛ این اطلاعات هم از بُعد پژوهشی و هم از بُعد آموزشیِ ترجمه قابل توجه است. در مقدمهٔ *مرغابی وحشی*، قادری در توضیحِ چگونگیِ رسیدن به معادلی مناسب برای جمله‌ای از پردهٔ نمایش‌نامه‌ای به تفصیل توضیح می‌دهد که چگونه از چالش بین چند ترجمه توانسته است مبنای کار ایبسن را تشخیص دهد:

«از میان پنج ترجمهٔ انگلیسی که مبنای کار ما در چاپ اول بودند، در این بخش از ترجمه‌ها تنشی دیدیم که نشان می‌داد، به گفتهٔ اشتاینر، غوغا بر سر «وجوه نحو [یا واژه‌آرایی دستوری]» است؛ بنابراین، کوشیدیم از لابه‌لای این شور و تنش به معنایی برسیم». (قادری، ۱۳۹۵الف، ص. ٤٦)

---

۱. برای نمونه، قادری در *آیوُلف کوچولو* ابتدا مقاله‌ای از هنری لوئیس منکِن را بدلیل «دید خوب و دقیق او دربارهٔ شخصیت‌پردازی ریتا و اُلمِش و دوری جستن ایبسن از قهرمان‌پروری» (قادری، در دست چاپ) به‌عنوان مقدمه برای این ترجمه برگزیده است اما ازآنجایی که با سخنان منکن دربارهٔ آستا و بانوی موش‌ران موافق نیست در پیشگفتار خودش با عنوان «*آیوُلف کوچولو*: نیلوفر آبی و عصای زیر بغل» دربارهٔ خوانش‌های نوین *آیوُلف کوچولو* مطالبی را افزون بر آن مقدمه اضافه می‌کند.

2. Linguistic Performance

او در مقام مترجمی کارآزموده فریب متن یا متن‌های ترجمه‌ای را نمی‌خورد. پیش‌تر گفتیم که مبنای کار قادری در بازچاپ آثار متون نروژی بوده است، اما این بدان معنا نیست که وی بررسی ترجمه‌های انگلیسی از آثار ایبسن را کنار گذاشته باشد؛ زیرا برای او درک فرآیند دست و پنجه نرم کردن مترجمان با آثار ایبسن زمینه‌ساز بینش‌های جدید است. وی همچنین ترجمه‌های فارسی و گاه انگلیسی نمایش‌نامه‌های ایبسن را تحلیل و نقد می‌کند و به‌فراخور به نقدهایی که دیگران، مستند و غیرمستند، بر کار او داشته‌اند، پاسخ می‌دهد[۱]. مورد زیر را با هم بخوانیم:

> «نخستین نقد این ترجمه [مرغابی وحشی] شفاهی بود. دوستِ مشترک ما، شادروان اکبر رادی، اولین کسی بود که متن دست‌نویس ما را در اواخر دههٔ شصت خورشیدی خواند و پس از آن در یک گفت‌وگوی تلفنی با او بر سر آن ترجمه حرف زدیم (و حیف که آن مکالمهٔ تلفنی دوساعته را ضبط نکردیم!). یادم هست که او می‌گفت از دید او زبان نمایش‌نامه‌های ایبسن بیشتر باید به زبان فاخر نزدیک باشد تا زبانی شکسته، محاوره‌ای، و گاه عامیانه. این از جدل‌های شیرین ما با رادی عزیز و سرآغاز دوستیِ نقادانه بین ما و او بود. ناگفته نماند که او پس از خواندن ترجمهٔ مشترک ما، *آن شب که تورو زندان* بود، یادآوری کرد که جای ترجمهٔ تازه‌ای از *مرغابی وحشی* در ایران خالی است» (قادری، ۱۳۹۵الف، ص. ۳۸).

قادری در ادامهٔ همین مطلب، دلایل ترجمه‌اش را با توجه به زبان و بافت صحنه‌ای نمایش‌نامه و نیز با استناد به سخنان ایبسن دربارهٔ ترجمه و وسواس او در مورد ترجمهٔ *مرغابی وحشی* توضیح می‌دهد. گذشته از این، وی پس از نقلِ قول زنده‌یاد رادی، به‌شکلی مبسوط به نقد ترجمهٔ عمرانی می‌پردازد.

---

۱. تاکنون البته هیچ نقد مکتوبِ روش‌مندی بر ترجمه‌های قادری از نمایش‌نامه‌های ایبسن صورت نگرفته است. تنها نقد مکتوب از میرمجید عمرانی است که بر ترجمهٔ *مرغابی وحشی* صورت گرفته و در وبلاگ شخصی او موجود بوده و ظاهراً آن وبلاگ نیز چندی پیش از کار افتاده است.

پانویس سومین مولفهٔ پیرامتنی در آثار قادری است که ماهیتاً انواع گوناگونی دارد. به‌جز مواردی که وی معادل اصلیِ اسامی و اصطلاحات خاص را در پانویس ذکر می‌کند، گاه برای روشن‌تر شدن موضوع، علاوه بر آنچه در مقدمه گفته است، از طریق تحلیل‌های بینامتنی، ارجاعاتی به منابع بیشتر و توضیحاتی تکمیلی در پانویس ارائه می‌کند، چون احتمال می‌دهد که مخاطب عام ایرانی به‌اندازهٔ مخاطب نروژی به آن ارجاعات و مناسبات بینامتنی دسترسی نداشته باشد. برای مثال، در ترجمهٔ مقدمهٔ منکن بر *آیوُلف کوچولو*، قادری لحظه‌ای از خوانندهٔ فارسی‌زبان غافل نیست و اطلاعات لازم و مفیدی دربارهٔ ریشهٔ افسانهٔ «فلوت‌زن رنگین جامهٔ هملین» و سایر آثار هنری که با این افسانه ارتباط بینامتنی دارند از جمله شعری از گوته، اپرایی از ارنست نسلر و شعری از رابرت براونینگ را در اختیار مخاطب می‌گذارد. به‌عنوان نمونه‌ای از کاربرد عنصر پیرامتنیِ پانویس، موردی را از پردهٔ اول نمایش‌نامهٔ *جن‌زدگان* انتخاب کرده‌ایم:

۱) «رگینه: نمی‌خوام این جا وایستم انگار باهات «راندِوو» داشته‌م» (*جن‌زدگان*، ترجمهٔ قادری، ص. ۲۸)

توضیح مترجم در پانویس: «rendez vou قرار ملاقات. در سراسر این متن رگینه گاهی واژه‌های فرانسوی می‌پراند که نشانهٔ امید او به تغییر محیط زندگی فعلی و فرهنگ مرتبط با آن است» (همان).

گرچه مقدمه و پانویس هر دو از مؤلفه‌های پیرامتنی‌ای هستند که به لحاظ ماهیت به منظور افزودن توضیحات برای استفادهٔ مخاطب بکار می‌روند، می‌توان تفاوت آن‌ها را در این نکته دانست که در مقدمه نویسنده به خواننده دیدگاهی کلان می‌دهد در حالی که پانویس عموماً در سطح خُرد با موضوع ارتباط می‌یابد و در بافت موقعیتیِ مورد نظر همپایِ کردار نمایشی پیش می‌رود. در مقدمه، حتی اگر مترجم مصادیق خُردی را هم ارائه دهد، باید برای آن بافت موقعیت را ایجاد کند، یعنی به‌اصطلاح به

«بافت‌آفرینی مجدد»[1] بپردازد، اما در پانویس مسئلهٔ «موقعیت‌مندی»[2] به‌طور مشخص موضوعیت می‌یابد. برای نمونه، قادری در مقدمهٔ *مرغابی وحشی* آنجا که در مورد زبان شخصیت‌های نمایش‌نامه سخن می‌گوید، به «تیزچنگی زبان «گینا» (هرچند ساده و گاه با لغزش‌های آوایی و دستوری)» اشاره کرده است (قادری، ۱۳۹۵الف، ص. ۳۸) اما با توسل به پانویس خواننده را از مصادیق آن اظهارنظرهای کارشناسانه نیز آگاه می‌سازد. دو نمونهٔ زیر را با هم بخوانیم:

۲) «گینا: اوه ... چیه نشستین اون‌جا و دارین ازم انعقاد می‌کنین؟» (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ۱٤۹)

توضیح مترجم در پانویس: «گینا به‌جای انتقاد، انعقاد می‌گوید» (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ۱٤۹).

۳) «گینا: نباید رفته بودی یالمار، تو به این کارا عادت نداری.» (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ۱٦۱)

توضیح مترجم در پانویس: «گینا فعل را نادرست استفاده می‌کند» (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ۱٦۱).

گاهی نیز قادری نظراتش را در مورد چالش ترجمه و معادل‌یابی در پانویس ابراز داشته است. توضیح زیر نمونه‌ای از این راهبرد است:

٤) «در متن نروژی رلینگ می‌گوید Å, fan' tro det (ترجمهٔ خطی: ها، شیطان باور این). واژه‌آرایی چنان است که مترجمان و بازیگران را کلافه کرده است. یوبَنک به چند انتخاب از سوی مترجمان اشاره می‌کند. فارکسِن شارپ در سال ۱۹۱۰ برای آن معادل So I should imagine (به گمونم همین طوره) را برگزید، مایکل مایر از خیر ترجمهٔ آن گذشت و به جایش این دستور صحنه را آورد: رلینگ می‌خندد و

1. Re-contextualization
2. Situatioality

تف بر زمین می‌اندازد؛ آرچر و مک فارلن، همانند یوبَنک، برایش معادل The devil it is را برگزیدند، که می‌مانیم «این جای بابای آدم دروغگو» ترجمه کنیم یا «که یعنی خود شیطون!» (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ۲۱۹).

۵) «نام *استاد معمار* ترجمهٔ خوبی برای Byggmester Solness نیست، چون سولنس برای ایبسن رکن معنایی است اما در ترجمهٔ آن به *استاد معمار* این رکن از میان می‌رود» (*آیولف کوچولو*، ترجمهٔ بهزاد قادری، ۱۳۹۵، ص. ۳۸).

در عین حال، کاربرد پانویس در ترجمهٔ نمایش‌نامه تا جایی است که رشتهٔ سخن از هم نگسلد و نظم فکر خواننده آشفته نشود. مواردی نیز هست که قادری از خیر پانویس گذشته و برای گریز از این معضل خطر کرده و نکتهٔ مورد نظر را با افزودن عبارتی به متن نمایش‌نامه (یعنی از طریق توضیحاتِ میان‌متنی) به مخاطب رسانده است.[۱] یادمان نرود که متن نمایش‌نامه برای اجرا است و در نتیجه، ترجمهٔ آن باید خودبسنده باشد چون از ابزارهای پیرامتنی روی صحنه محروم است.

۳. بینامتنیت

مجموعه آثار ایبسن، همچنان‌که خود در نامه‌ها و سخنرانی‌هایش تأکید کرده است، ««یک کلِ پیوسته و منسجم» می‌سازند و بررسی و تفسیر هریک از آن‌ها بدون در نظر گرفتن این «کلِ پیوسته» شدنی نیست» (قادری به‌نقل از ایبسن، نامه‌ها، ص. ۳۳۰، مقدمهٔ *جان گابریل بورکمان*، در دست چاپ). از این رو، قادری در حین پژوهش برای رمزگشایی آثار ایبسن به تحلیل‌های بینامتنی متوسل شده است تا خواننده را در رسیدن به شناختی صحیح و تا حد ممکن «دقیق» از ایبسن رهنمون

۱. نمونه‌ای از این افزودن را می‌توانیم در ترجمهٔ عبارت «توکا» در نمایش‌نامهٔ *مرغابی وحشی* مشاهده کنیم. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه به مقدمهٔ این نمایش‌نامه، صفحات ۴۲-۴۳ مراجعه کنید.

شود[۱]. وی گاهی با بهره‌گیری از بینامتنیتِ درونی[۲]، نمایش‌نامه‌ای را در بافت کارهای پیشین ایبسن بررسی می‌کند و به پیوند آن با سایر نمایش‌نامه‌های او می‌پردازد.

بررسی یک اثر در بافت نمایش‌نامه‌های دیگر ایبسن نزد قادری از چنان اهمیتی برخوردارست که گاه کاری را در میانه ناتمام می‌گذارد و رنج ترجمهٔ اثر دیگری را بر خود هموار می‌کند، صرفاً برای اینکه زمینه را برای ادامهٔ آن اثر نیمه‌کاره مهیا سازد. برای نمونه، در جریان ترجمهٔ *جان گابریل بورکمان*، قادری نه‌تنها این نمایش‌نامه را در بافت سه کار پایانی دیگر، *استاد معمار*، *آیوُلف کوچولو* و *وقتی ما مردگان سربرداریم* بررسی می‌کند، بلکه پس از اتمام ترجمهٔ آن متن و حین نگارش مقدمه درمی‌یابد که دنبال کردن دیدگاه هگلیِ ایبسن در بحث، تنها در صورتی میسر خواهد بود که ترجمهٔ نمایش‌نامهٔ *آیوُلف کوچولو* هم موجود باشد. در نتیجه، نگارش مقدمه و چاپ اثر را نیمه‌کاره رها می‌کند، *آیلف کوچولو* را ترجمه می‌کند و سپس مقدمهٔ خود را بر *جان گابریل بورکمان* به پایان می‌رساند. این سخن بدان معناست که او واهمه دارد مبادا حلقه‌ای از زنجیرهٔ بینامتنیِ نمایش‌نامه‌ای که روی آن کار می‌کند از نگاه او بیرون بماند و بر تأویل متن یا پاره‌ای از آن یا بر تحلیل خودِ وی از متن اثر بگذارد. قادری همچنین برای روشن ساختن زوایای تاریک و ظرایف پنهان متن گاه از بینامتنیت بیرونی سود می‌جوید و متن یا پاره‌ای از متن را در ارتباط با نوشته‌های سایر نویسندگان از جمله آثار معاصرانِ ایبسن همچون استریندبرگ، چخوف و داستایوفسکی تفسیر می‌کند. مثلاً در تحلیل نمایش‌نامهٔ *مرغابی وحشی*، از رابطهٔ بینامتنی *مرغ دریایی* چخوف با آن بهره می‌گیرد (قادری، ۱۳۹۵الف، ص. ۲۵) یا در تحلیل بخش دیگری از همان نمایش‌نامه، از طریق افزودن یادداشتی در مقدمه از

---

۱. بینامتنیت سازوکاری است برای پردازش متن که مطابق آن عناصر متنی به‌واسطهٔ وابستگی به سایر متونِ مرتبط افادهٔ معنا می‌کنند (هتیم و ماندی، ۲۰۰٤، ص. ۸٦). به‌سخن دیگر، منظور از بینامتنیت آن است که هر متنی ممکن است در یک زنجیرهٔ تاریخی، برخی از مفاهیم، معانی و ساختارها را که از متون قبلی مشتق گردیده‌اند، تکرار کند.

۲. نگارنده مناسبات بینامتنیِ بین آثار مختلف ایبسن را «بینامتنیت درونی» و مناسبات بینامتنیِ آثار ایبسن با نوشته‌های دیگران را «بینامتنیت بیرونی» نامیده است.

رابطهٔ بینامتنیِ عدد سیزده در تعیین تعداد میهمانانِ دور میز ضیافت شام در پردهٔ نخست و همین عدد در داستان شام آخر مسیح پرده بر می‌دارد (قادری، ۱۳۹۵الف، ص. ٢٤).

نکتهٔ شایان ذکر آن که بینامتنیت در آثار قادری کارکردی دوگانه دارد. وی از یک سو، در نقد و تحلیل ادبی و نیز توضیح چگونگی ترجمه و چراییِ برخی گزینش‌های ترجمانیِ خویش به تحلیل‌های بینامتنی متوسل می‌شود، از سوی دیگر، هیچگاه در حین کنش عملی ترجمه نیز از مناسبات بینامتنی غافل نیست و مدام از آن‌ها یاری می‌جوید تا بتواند به معادل‌های مناسب و تصمیمات مقتضی در محصول نهاییِ ترجمه دست یابد. این مورد را، به‌عنوان مشتی نمونهٔ خروار، می‌توان در توضیحات مترجم در باب چراییِ انتخاب عنوان نمایش‌نامهٔ *جن‌زدگان* مشاهده کرد. قادری در توضیح چگونگیِ رسیدن به چنین معادلی در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد: «تاکنون این نمایش‌نامه با استناد به Ghosts در انگلیسی یا Gespenster در زبان آلمانی به *اشباح* ترجمه شده است. این مفهوم تمامی معانیِ مورد نظر ایبسن را نمی‌رساند» (قادری، ١٣٩٤، ص. ١٩). و در ادامه، توضیح می‌دهد که وی پس از ریشه‌شناسی واژهٔ Gjegangere، عنوان اصلیِ نمایش‌نامه در زبان نروژی و نیز با توجه به پیوند بینامتنی و همانندیِ خیره‌کنندهٔ این اثر با رمان *جن‌زدگان* داستایوفسکی، در نهایت چنین معادلی را برای عنوان ترجمه‌اش انتخاب کرده است.

٤. متنیت

نگاه دقیق‌تر به ترجمه‌های قادری نشان از آن دارد که بازآفرینی متن اصلی بر اساس درون‌مایهٔ کلی اثر برای او بسیار مهم است. ازآنجاکه قادری بر جان‌مایهٔ آثار ایبسن اشراف دارد، هر جمله‌ای را بر اساس ارتباط متنیِ آن با گفتمان پیشین و پسین یعنی در کلیت متن بازمی‌آفریند تا به متنیتِ اثر در برگردان خود نائل آید. گرچه در دیدگاه سنتی فرض بر آن است که مترجم باید تا جای ممکن به جمله یا متن اصلی پایبند باشد، اما اگر این پایبندی صرفاً کاری صوری، مکانیکی، و بدون اشراف بر جامعیت و یکپارچگیِ مفهومی و سبکیِ اثر باشد، به آفرینش متنی معادل و هم‌طراز

در نظـام مقصـد نمی‌انجامـد، ولوآنکـه ترجمـهٔ جملـات در روسـاخت بـه‌ظـاهر صـحیح بـه‌نظـر برسـند. بـه‌عنوان شـاهدی بـر ایـن ادعـا، بخشـی از گفتگـوی رلینـگ و گرِگیـرش را در پردهٔ پـنجم نمایش‌نامـهٔ *مرغـابی وحشـی* نقـل مـی‌کنیم. در ایـن بخـش، جـدل ایـن دو بـا یکدیگر بر سـر بیمـاریِ گرِگیـرش، یعنـی ««خواسـته‌های آرمـانی» مبتنـی بـر اصـول اخلـاقی خشـک بـه اوج خـود می‌رسـد» (قـادری، ۱۳۹۵الـفِ ص. ٤٨). در مـتن نـروژی، «رلینـگ» می‌گوید:

(6) Relling: Jaha. De lider af et kompliceret tilfælde. Forst er det nu denne brydsomme retskaffenheds feberen; og så det. som værre er, **altid går De** og ørsker i tilbedelses-delirium; altid skal De ha' noget at beundre udenfor Deres egne grejer (208).

ترجمهٔ انگلیسی فیلده از متن نروژی چنین بوده است:

(7) Relling: oh yes! Your case has complications. First there’s this virulent moralistic fever; and then something worse- you keep going off in deliriums of hero worship; you always have to have something to admire that’s out of yourself.

ترجمهٔ فارسی عمرانی از متن نروژی بدین‌گونه است:

(۸) رلینـگ: آهـا. شـما از بیمـاری پیچیـده‌ای رنـج مـی‌بـرین. اول، ایـن تـب دردسرسـازِ درسـتکاری یـه، و بعـد بـدتر از اون، سرسـامِ سـتایش، **همیشـه راه مـی‌ریـن** و پـرت و پلـا مـی‌گـین. همـه‌اش بایـد چیـزی بیـرون از زار و زنـدگی خودتـون بـرای سـتودن داشـته باشین.

و در نهایت، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی این‌چنین است:

(۹) رلینـگ: آره، پـس چـی! دردت هـم یکـی دو تـا نـیس. اولـیش وجـدان آمـاس کرده‌ته که بدجوری بـه پـر و پـات پیچیـده. بـدتر از اون خـورهٔ] قهرمـان پرسـتیه کـه هـر از گـاهی میفتـه بـه جونـت. دوره میفتـی و نخـود هـر آشـی میشـی کـه یکـی رو پیـدا کنـی و

بـذاری رو سـرت حلـوا حلـواش کنـی. (مرغـابی وحشـی، ترجمـۀ قـادری و آقاعباسـی، ۱۳۹۵، ص. ۱۹۵)

اگـر بـه مـتن نـروژی توجـه کنـیم، عبـارتی معـادل «دوره‌افتـادن» را در آن نخـواهیم یافـت. تنهـا پـاره‌متن نزدیـک بـه آن عبـارت altid går De اسـت کـه در ترجمـۀ تحـت‌اللفظی بـه معنـای «راه‌رفـتن» اسـت. قـادری چگونـه چنـین معـادلی را جـایگزین می‌کند، این اجازه را بـه‌خـود می‌دهـد کـه واژۀ «راه‌رفـتن» را بالکـل نادیـده بگیـرد و عبـارت «دوره‌افتـادن» را بـه مـتن اضـافه کنـد (اشـکالی کـه عمرانـی بـر کـار قـادری و آقاعباسـی می‌گیرد و آن را ترجمه‌ای غیروفـادار بـه مـتن ایبسـن می‌دانـد)؟ در پاسـخ بایـد گفـت آنچـه کـه چنـین اختیـاری را بـه متـرجم می‌دهـد حـس و حـال موجـود در آن بافـت مـوقعیتی و کلیـت مـتن اسـت. قـادری تصـریح می‌کنـد کـه اتفاقـاً «آگاهانـه و بـا همـان هـدف روشـن کـردن موضـع ’رلینـگ‘ نسـبت بـه اصـول و آرمان‌هـای ’گرگیـرش‘ و حملـۀ لجوجانـه و حتـی خودپسـندانه بـه آن» عبـارت یادشـده را بـه مـتن افـزوده اسـت (قـادری، ۱۳۹۵الـف، ص. ٤۹). وی بـا در نظـر داشـتن بخش‌هـای دیگـر مـتن و بـرای رسـیدن بـه یکدسـتی و انسـجام متنـی تلـاش می‌کنـد رگـه‌ای از سـخنان پیشـینِ «رلینـگ» دربـارۀ رویکـرد «گرگیـرش» را تکـرار کنـد (قـادری، ۱۳۹۵الـف، ص. ٤۹) و ایـن تکـرار الزامـاً تکـرارِ صـورت نیسـت، بلکـه بـازآفرینیِ «کـارکرد»[1] اسـت. در پـردۀ سـه، رلینـگ دربـارۀ ارتبـاط «گرگیـرش» بـا مـردم عـادی گفتـه بـود: «مـدام می‌رفـت دور و بـر زاغـه‌های کـارگرا و از ’خواسـته‌های آرمـانی‘ براشـون شـعار مـی‌داد» (قـادری، ۱۳۹٤، ص. ۱٤۷). قـادری در توضـیح ایـن معـادل‌گزینی در مقدمـۀ ترجمـه می‌نویسـد: «چـون ’راه رفـتن‘ ویژگـی همـۀ آدم‌هـا اسـت، بـا اشـاره بـه سـخن قبلـی ’رلینـگ‘ در پـردۀ سـه، گفتـه‌ایم، ’دوره میفتـی و نخود هر آشی میشـی ...‘. چـرا؟ چـون خواسـته‌ایم ایبسـن را انـدکی به‌سـوی مخاطـب ’هُـل‘ بـدهیم تـا شـاه‌بیت ایـن اثـر کم‌رنـگ نشـود» (قـادری، ۱۳۹۵الـف، ص. ٤۹). شـاه‌بیتی کـه قـادری از آن سـخن می‌گویـد همـان «ایده‌آلیسـم رمانتیـک» اسـت کـه در نـروژِ آن زمـان تلـاش می‌کـرد بـه هـر شـکلی حـرف خـود را بـر کرسـی بنشـاند. اصـطلاح «دوره‌افتـادن»

1. Function

به‌معنای گرداگرد شهر گشتن و به دیدار هر کسی رفتن است و متنِ برساختهٔ قادری همانا سخن ایبسن است. قادری با خرسندی و آگاهی قبلی، «وفاداری» را در ترجمه به «پایبندیِ صوری» تقلیل نمی‌دهد؛ زیرا می‌داند جان‌مایهٔ سخن ایبسن الزاماً با پایبندیِ صوری حاصل نمی‌شود، بلکه گاه «وفاداریِ» به نقش و به جان کلام از مجرای «ناهمخوانیِ صوری» به منصهٔ ظهور می‌رسد.[1] این داده نشان می‌دهد که نگاه قادری به ترجمه اساساً یک نگاه «انتقالی» (به مفهوم پایبندیِ صوری) نیست بلکه نگاهی «کارکردی» است. به‌سخن دیگر، چیزی که برای او اولویت دارد آن است که پاره‌متن مقصد همان (یا نزدیک به همان) کاری را در نظام مقصد بکند که پاره‌متن مبدأ در نظام مبدأ کرده است. از این رو، واحد ترجمه برای او واژه، عبارت یا جمله نیست، بلکه متن در کلیت آن (یا دست‌کم پاره‌های متنیِ مستقلی است که در بافت‌های موقعیتیِ گوناگونِ متن موضوعیت می‌یابند). پس قادری در مقام مترجم، همزمان «کل‌نگر» و «خُردگرا» است؛ زیرا او نیز بر این باور است که «در ترجمه از کل است که به جزء می‌رسیم و توان بازآفرینی می‌یابیم» (حدادی، ۱۳۹۵، ص. ۲۹).

مثالی از خُردگرایی قادری در ترجمه را می‌توان در برگردان واژهٔ نروژیِ vildand در معنای «مرغابی وحشی» یا wild duck در پردهٔ دوم نمایش‌نامهٔ *مرغابی وحشی* مشاهده کرد. گرگیِرش در پاسخ به ایکدال چنین می‌گوید:

10) Gregers: Nej, er det virkelig? **<u>En vild and</u>**?

گرگیرش واژهٔ vildand را با مکثی بین دو بخش این کلمه ادا می‌کند و با این بازیِ کلامی در مونولوگی که با خود دارد می‌خواهد اشاره‌ای ضمنی به کلمهٔ ånd در

---

۱. به یاد آوریم که ریمون وَن دِن بروک در بازتعریف مفهوم تعادل، از همان چند دههٔ قبل، کانون بحث‌های ترجمه را از مفهوم تطابق «یک به یک» به تطابق «چند به یک» تغییر داده بود (رک به گنتزلر، ۱۳۸۰، ص. ۱۲٦). به‌سخن دیگر، همان‌طور که کاده (۱۹٦۸ به‌نقل از پیم، ۲۰۱٤، ص. ۲۸) تصریح می‌کند، [در موقعیت‌های ترجمه‌ای متفاوت، بسته به نیازهای زبانی، فرهنگی، معرفت‌شناختی یا سبکی گوناگون] مترجم به صورت‌های متفاوتی از تناظر «یک به یک»، «یک به چند»، «یک به جزء» و«یک به هیچ» متوسل خواهد شد و این ذاتیِ ماهیت سیال کنش ترجمانی است. از دید این نگارنده، آن کس که با اتکاء صرف به تعدیل‌ها و حذف و اضافات صوری در سطح خُرد، در کار قادری تشکیک کند، با این بدیهی‌ترین اصل ترجمه که ناظر بر تفاوت (و نه همسانیِ) صوری و کمّی است، بیگانه است!

زبان نـروژی بـه معنـای «روح» نیـز داشـته باشـد. بـه سـخن دیگـر، واژهٔ vild and در اینجـا دیگر مفهوم «مرغـابی وحشـی» را نـدارد. ایبسـن بـا ایـن ترفنـد درصـدد اسـت تـا تصـویری از «روح وحشی» یا «روحِ در بنـد» را بـه مخاطـب القـا کنـد. قـادری بـرای انتقـال ایـن وجـه از معنا به مخاطـب واژهٔ «مـرغ» را بـر می‌گزینـد کـه در ادبیـات کلاسـیک فارسـی نیـز اغلـب نماد «روح» یـا «جـان» بـوده اسـت (مثلاً در نمونـه‌هایی همچـون «مرنجـان دلـم را کـه ایـن مرغ وحشی ...» یـا «چـه خـوش اسـت مـرغ وحشـی کـه جفـای کـس نبینـد» و یـا در «نالـهٔ مرغ اسیر این همه بهر وطـن اسـت») تـا بتوانـد بـه تأسـی از بیـان شـاعرانهٔ ایبسـن در سـطح خُردِ واژه، تعادلی نسبی بر قرار سازد. دیالوگ این بخش در متن نروژی چنین است:

11) Ekdal: Nej, herr – Werle; det er ikke nogen tyrkisk and; for det er en **vildand.**
Gregers: Nej, er det virkelig? En **vild and?**
Ekdal: Jaha, det er det. Den „fuglen", som De sa', – det er vildanden, det. Det er vor vildand, far.
Hedvig: Min vildand. For jeg ejer den.

ترجمهٔ انگلیسی فیلده بدین صورت است:

12) Ekdal: No, Mr. – Werle, it's not any exotic breed-because it's a wild duck.
Gregers: No, is it really? A wild duck?
Ekdal: Oh yes, that's what it is. That "bird" as you said
-that's a wild duck. That's our wild duck, boy.

و در نهایت، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی اینچنین است:

۱۳) ایکدال: نه آقای ... ورله، از اونا نیست، یه مرغابی وحشیه.
گرگیرش: جدی می‌گین؟ یه **مرغ وحشی**؟!
ایکـدال: آره، پـس چـی. اونـی کـه بهـش گفتـین مـرغ ... یـه مرغـابی وحشـیه. مرغـابی وحشی ما پدر جان. (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱٤)

اگر بخواهیم تنها یک ویژگی را در ترجمه‌های قادری ملاکِ ارزیابی موفق کار او تلقی کنیم، باید به اصل «عدم خنثی‌سازی تنوع زبانی»[1] تا سر حد توان اشاره کرد. او تنها به برساخت معنای واژگانی و توصیفی و ملاحظهٔ صنایع ادبی و ظرایف زیبایی‌شناختیِ متن بسنده نمی‌کند، بلکه بازآفرینیِ گوناگونی‌های زبانی در سطوح مختلف همواره مدّ نظر او بوده است. برای واکاویِ نحوهٔ واکنش قادری به مسئلهٔ بسیار مهم تنوع زبان در آثار ایبسن که از قضا یکی از وجوه سبکی متمایز و ممتازِ آثار او و ملازمِ نوع رئالیسم منحصربه‌فردی است که ایبسن در انعکاس زندگی طبقهٔ متوسط مدّ نظر داشته است، موضوع را در دو سطح کلان و خُرد بررسی می‌کنیم. «شیوهٔ سخن»[2] در ژانر نمایش‌نامه شاید بسی بیشتر از دیگر گونه‌های ادبی مثلاً رمان یا داستان کوتاه اهمیت داشته باشد و این بی‌تردید ناشی از این واقعیت است که هنرِ نمایش در وهلهٔ نخست هنر بازسازیِ بی‌واسطهٔ زندگی است و زندگی ملازم تنوع زبانی است. آدم‌های نمایش دقیقاً مانند آدم‌های واقعی، به اقتضای کردار نمایش، در موقعیت‌های ارتباطیِ گوناگون قرار می‌گیرند، اقشار مختلف جامعه را نمایندگی می‌کنند و متغیرهای اجتماعی گوناگونی همچون سن، جنسیت، سطح تحصیلی، خاستگاه جغرافیایی و حتی خلق و خوی فردی در نوع بیان آن‌ها اثر می‌گذارد.

در بالاترین سطح باید از تمایز دو نوعِ رسانه یا مجرای ارتباطی یعنی گونهٔ نوشتار در مقابل گفتار سخن بگوییم. در ژانر نمایش‌نامه، معرفی اشخاص نمایش، دستور صحنه، پانوشت‌ها و پی‌نوشت‌ها از مجرای رسانهٔ ارتباطیِ «بسیط» نوشتارِ معمول عبور می‌کنند درحالی‌که گفتگوهای سر صحنه، دیالوگ‌ها و حتی مونولوگِ اشخاص عموماً از مجرای ارتباطیِ مرکب «نوشتاری برای گفتن» بروز می‌کنند، ولو آنکه به‌ظاهر هر دو در سلک نوشتار در می‌آیند و در مقام نگارشِ اثر بر روی کاغذ به ثبت می‌رسند. به بیان دیگر، در ژانر نمایش‌نامه تجلی‌گونهٔ زبانیِ گفتار یا محاوره «به‌واسطهٔ» رسانهٔ ارتباطیِ نوشتار آشکار می‌شود. در حوزهٔ مطالعات ترجمه، موضوع

1. Language variety neutralization
2. Mode of discourse

تمـایزِ ایـن دو مجـرای ارتبـاطی همـواره مـدّ نظـر بـوده اسـت. بـه‌عنوان نمونـه، هـاوس (۱۹۹۷، ص. ۱۰۹)، ضـمنِ اینکـه قائـل بـه ضـرورت تمـایز دو رسـانهٔ نوشـتار از گفتـار است، بر نیـاز بـه تقسـیم‌بندیِ جزئی‌تـرِ مجـرای ارتبـاط و ملاحظـهٔ آن در ترجمـه نیـز صـحه می‌گـذارد. وی از تمـایز مجـرای ارتبـاطیِ «بسـیط» (یعنـی «نوشـتاری بـرای خوانـدن»[1]) در مقابـل مجـرای ارتبـاطیِ «مرکـب» (یعنـی «نوشـتاری بـرای گفـتن»[2]) سـخن می‌گویـد (هـاوس، ۱۹۹۷، ص. ۱۰۹)[3]. اگـر بخـواهیم تنهـا یـک ویژگـی را وجـه تمـایزِ غالـب گونـه‌های زبـانیِ نوشـتار از گفتـار تلقـی کنـیم، بایـد از «ثبـات (نسـبی) نوشـتار» در مقابـل «سیالیت و تغییرپذیریِ (نسـبیِ) گفتـار» سـخن بگـوییم. در عـین حـال، مـروری بـر سـنت و هنجارهـای غالـب بـر ترجمـهٔ نمایش‌نامـه در ایـران حکایـت از آن دارد کـه مترجمـان ایرانی در مـورد دیالوگ‌نویسـی بـه طـرز محـاوره متفق‌القـول نیسـتند و گـاه در ایجـاد تمـایز بـین گونـه‌های نوشـتار و گفتـار از خـود محافظـه‌کاری بـه خـرج می‌دهنـد[4]. قـادری امـا در زمرهٔ مترجمـانی اسـت کـه تمـایز ایـن دو رسـانه را بـه تمـامی در ترجمـه مـنعکس می‌کنـد. از آنجاکـه رهیافـتِ او در ترجمـهٔ آثـار ایبسـن، بـه گفتـهٔ خـودش، «تأکیـد بـر ترجمـهٔ مـتن

1. Written to be read
2. Written to be spoken

۳. بـه نظر نگارنده، در نگارش و ترجمهٔ نمایش‌نامه می‌توان این تقسـیم‌بندی را حتی جزئی‌تر کرد و از مجرای ارتباطیِ مرکب دیگری نیز تحت عنوان «نوشـته‌ای برای اجرا» (written to be performed) سـخن گفت. نمایش‌نامه‌نویس (و مترجمِ نمایش‌نامه) ناگزیر در حین آفرینش (یا بازآفرینیِ) متن دائماً باید به این بیاندیشد که هر واژه، عبارت یا جمله روی صحنه چگونه ادا و چگونه شـنیده خواهد شـد و نسـبت بالقوهٔ آن با نوع حرکت، وزن طبیعیِ گفتار و لحنِ بازیگر به تناسبِ حالت روحی او در موقعیـتِ خلق کلام و ویژگی‌های مربوط به عناصـر زبرزنجیریِ (supra-segmental elements) مؤثر بر زنجیرهٔ گفتار از قبیل سرعت ادای کلام، تکیه، آهنگ جمله، مکث، کشش مصوت‌ها و صامت‌ها و نظایر آن‌ها چگونه خواهد بود. به نظر می‌رسد که ایبسن خود همواره به این مجرای ارتباطیِ مرکب نظر داشته است. به خاطر آوریم که پیراندلّو (۱۸۹۹، به‌نقل از کندی، ۱۹۷۵، ص. ۱۷) از «کردار ادا شـده» (spoken action) در آثار ایبسن سخن می‌گوید: «واژه‌های زنده‌ای که حرکت می‌کنند»؛ «الفاظ بلافصـلی که از کنش [بازیگر بر روی صـحنه] تفکیک‌ناپذیرند» و «عبارات یکه و یگانه‌ای که نمی‌توان آن‌ها را به عباراتی بدیل تغییر داد چراکه [صرفاً] به یک کاراکتر مشخص در یک موقعیت [ارتباطیِ] معین تعلق دارند».

۴. برای نمونه، رجوع کنید به نقد شادروان اکبر رادی بر ترجمهٔ *مرغابی وحشی* و نیز مقدمهٔ منوچهر انور بر ترجمهٔ *عروسک‌خانه* با تأکید بر الگوهای گفتار در ترجمهٔ متون نمایشـی و واکنش برخی مترجمان و نویسـندگان به این رویکرد (مثلاً رک. به صلح‌جو، ۱۳۸۶).

برای میزانسن و اجرا (تاجایی که توان بازیگر خوش‌فکر و دانا را نکُشد)» (قادری، ۱۳۹۵الف، ص. ٤١) و بیرون‌کشیدن اثر «از موزهٔ ادبیات به زندگی (به حکم زمان خودمان)» است (قادری، ۱۳۹۵الف، ص. ٤١)، درنتیجه، به‌نظر می‌رسد که در صورت اجرای نمایش‌نامه‌های ایبسن با ترجمهٔ قادری، نیاز به دراماتورژی به حداقلِ ممکن برسد[1]. نمودی از این تمایز را در برگردان نمایش‌نامهٔ *وقتی ما مردگان سر برداریم*، از نظر می‌گذرانیم:

١٤) روبک: (نگاه از روزنامه برمی‌دارد) چیه مایا؟ چته؟
مایا: خوب به سکوت گوش بده!
روبک: (با لبخندی از سر اغماض) تو می‌تونی بشنوی‌ش؟
مایا: چی رو؟
روبک: سکوت رو!
مایا: معلومه که می‌تونم! (*وقتی ما مردگان سربرداریم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ٢٤)

اگر بخواهیم، عملکرد مترجمان ایرانی را در واکنش به ترجمهٔ دیالوگ در ادبیات داستانی و نمایشی طبقه‌بندی کنیم، در وهلهٔ نخست باید حساب مترجمانی را که تمایز گونه‌های نوشتار و گفتار را از میان می‌برند از مترجمانی که انتخاب زبان یکنواخت نوشتاریِ صرف و خنثی‌سازیِ تمایز این دو رسانه را برنمی‌تابند، از هم سوا کنیم. در این گروه دوم نیز از یک سو، با مترجمانی سر و کار داریم که صرفاً به ایجاد تمایزی نسبی و حداقلی بین گونه‌های نوشتار و گفتار بسنده می‌کنند و حاصل

۱. این البته بدان معنا نیست که قادری زبان محاوره را از پیش برای ترجمهٔ همهٔ انواع متون نمایشی انتخاب کرده باشد، بلکه، برعکس متن است که حسب نیاز ممکن است چنین انتخابی را پیش روی وی بگذارد. برای نمونه، نگاهی بیندازید به زبان فخیم بایرن در ترجمهٔ او از نمایش‌نامهٔ *ساردانا‌پولس* لرد بایرن(قادری، ۱۳۸۸) و یا ترجمهٔ او از نمایش‌نامهٔ *خاندان چن‌چی* اثر پرسی بیش شلی (قادری، ۱۳۸۰) که از گونهٔ زبانیِ محاوره در ترجمهٔ دیالوگ‌های این دو نمایش‌نامه خبری نیست.

کارشـان آن چیـزی اسـت کـه سـلیمانی‌راد، خزاعی‌فـر و خوش‌سـلیقه (۱۳۹۳، ص. ٤٧) بـا عنـوان «شـبه‌محاوره» از آن یـاد کرده‌انـد و از سـوی دیگـر، بـا مترجمـانی سـر و کـار داریـم کـه عزمشـان را در ضـبطِ کامـل‌ترِ صـورت‌های محـاوره در نوشـتار (یـا اصـطلاحاً در «شکسته‌نویسـی») جـزم کرده‌انـد. بی‌گمـان، قـادری بـه ایـن گـروه آخـر تعلـق دارد امـا ایـن سخن هرگز به ایـن معنـا نیسـت کـه وی خواننـدهٔ ناآشـنا بـا هنجـار نوظهـورِ محاوره‌نویسـی را از یـاد بـرده باشـد. بـرعکس، وی در ضـبط گونـهٔ گفتـار در ترجمـهٔ دیـالوگ، ضـمن پرهیـز از افـراط در شکسته‌نویسـی، نـوعی رسـم‌الخط بینـابینی بـه کـار می‌بـرد کـه امکـان سوء برداشـت یـا غلط‌خـوانی را از سـوی خواننـده کـاهش می‌دهـد. مثلاً در ضـبط صـورت ماضـیِ نقلـی فعـل، بـا حـذف حـرف «الـف» از شناسـهٔ فعلـی (اَم، ای، اَد، و ...)، صـورت گفتـاریِ فعـل را تولیـد می‌کنـد و در عـین حـال، بـا پرهیـز از حـذف حـرف «ه» از اسـم مفعـول (برخلـاف محاوره‌نویسـانِ افراطـی) بـه مخاطـب القـاء می‌کنـد کـه فعـلِ مـورد نظـر دارای «نمود کامـل»[1] اسـت تـا امکـان خـوانش نادرسـت را بـه حـداقل برسـاند. بـه جملـات زیر از نمایش‌نامهٔ *روسمرسهولم* توجه کنید:

۱۵) ربکـا: بلـه، ولـی فکـر کـنم شـما هـم بـه همـون انـدازه **تلـافی کرده‌یـد** (*روسمرسهولم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ٢٦).

١٦) روسمر: ... ولـی راسـتش فکـر مـی‌کنم ایـن چنـد سـال اخیـر، مـردم **فهمیده‌نـد** کـه بیشتر به خودشون فکر کنند (*روسمرسهولم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ٣٦).

۱۷) روسـمر: نمی‌تـونم کـرول، مـن بـرای ایـن کـار سـاخته **نشـده‌م** (*روسمرسـهولم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ۳۷).

1. Perfect Aspect

و اما در تحلیل واکنش قادری به تنوع زبانی در سطوح خُرد، با تأسی به هلیدی، گونه‌های زبانی مرتبط با «کاربران زبان»[1] را از گونه‌های مرتبط با «کاربرد زبان»[2] (هلیدی، ۱۹۷۸، ص. ۱۱۰) جدا کرده و تلاش می‌کنیم تا گوناگونیِ «سیاق» سخن و نیز تنوع زبانی مربوط به کاربران زبان (اشخاص نمایش) را در ترجمه‌های قادری به‌صورت عینی نشان دهیم. نویسنده در جریان شخصیت‌پردازی در داستان یا نمایش‌نامه، قاعدتاً گونه‌های زبانیِ مشخصی را برای شخصیت‌های آفریدهٔ خود برمی‌گزیند چراکه می‌داند هویت هر شخصیت از تخصیص زبانِ مناسب به او مایه می‌گیرد. اما در غالب موارد، به دلایل مختلف از جمله طرد الگوهای گفتاری و غیرمعیار در نوشتارِ ادبی و یا ناتوانیِ مترجم در برگردان تنوع زبانی به گونه‌های زبانیِ متناظر در نظام مقصد، شاهد خنثی‌سازی گوناگونی زبانی در ترجمهٔ ادبیات داستانی و نمایشی هستیم. قادری اما نسبت به این موضوع حساسیت زیادی دارد مخصوصاً در ترجمهٔ ایبسن که تنوع زبانیِ اشخاص وجه غالبِ نمایش‌نامه‌های اوست. نمونه‌های زیر تفاوت زبانی را در سطح گونه‌های زبانیِ مرتبط با کاربران زبان در ترجمه‌های قادری نشان می‌دهد. مخاطب در همان نگاه نخست گونهٔ زبانی مورد استفاده را گونهٔ محاوره تلقی می‌کند اما قادری تنها به ایجاد تمایز صرفِ بین گفتار از نوشتار بسنده نمی‌کند، بلکه از طریقِ گزینش‌های دقیق و هدفمند واژگانی و نحوی، ویژگی‌های اجتماعی، تحصیلی، شغلی و جنسیتی هر شخصیت را در زبانِ مناسب کاربریِ او بازآفرینی می‌کند. جملات زیر برگردان گفته‌های کشیش ماندرش در نمایش‌نامهٔ *جن‌زدگان* است که به تناسب، بازتاب زبانیِ گفتمان مذهبی در گونهٔ شغلی[3] یک روحانی مسیحی است:

1. Language users
2. Language use
3. Jargon

۱۸) کشیش ماندرش: به علاوه، من قطعاً فکر می‌کنم باید **توکل کنیم** و قبول کنیم این بنا **طالعش سعده** ... یعنی بگیم **مشیت خیر** و خاصی اون رو حفظ می‌کنه (*جن‌زدگان*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹٤، ص. ٤۹).

۱۹) کشیش ماندرش: حضرت علیه، دیگه دارین **کفر می‌گین** (*جن‌زدگان*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹٤، ص. ۷۹).

۲۰) کشیش ماندرش: بیشتر به همین دلیل. بله، **خدا رو شکر** کنید که من اون متانت و عزت نفس رو داشتم ... یعنی تونستم شما رو از **مقاصد شیطانی‌تون** منصرف کنم؛ و نیرویی به من **عطا شد** که شما رو **به راه راست** و انجام وظایفتون **هدایت کنم** و برگردونمتون پیش شوهر **مشروعتون** (*جن‌زدگان*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹٤، ص. ٦۲).

نمونهٔ بعدی را از زبان شخصیت گینا در نمایش‌نامهٔ *مرغابی وحشی* انتخاب کرده‌ایم تا بازتاب سطح تحصیلی و اجتماعی او را در ترجمهٔ قادری نشان دهیم. به یاد می‌آوریم که ایبسن خود در ارتباط با دشواری‌ها و پیچیدگی‌های ترجمهٔ این نمایشامه گفته است: «... وقتی گینا صحبت می‌کند، آدم باید فوراً بتواند حدس بزند که او هرگز دستور زبان نیاموخته، و از طبقهٔ فرودست است» (یوبنک، ۱۹۹۸، ص. ٦۰). قادری با هشیاری هرچه تمام‌تر جزئیاتی از این دست را لحاظ می‌کند و کردار زبانیِ هر یک از شخصیت‌ها را بگونه‌ای رقم می‌زند که برای مخاطب زنده، باورپذیر و ملموس باشد:

۲۱) گینا: حالا **بقیه‌شه** گوش‌کن! بعدش می‌خواسته **بخاریه** خاموشش‌کنه، می‌ره لگن آب **دستشوییه** ورمی‌داره و می‌ریزه تو بخاری. یه گندی می‌زنه به کف اتاق **که چی** (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ۱۲٤).

۲۲) گینا: غیر **مُنکنه**. گرُبرگ همیشه **پوله** می‌فرسته **برا** من. (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ۹٦)

۲۳) گینا: **آ، ها**. (این را هم یادداشت می‌کند) **هی همی‌جوری** زیاد می‌شه. با کمتر از اینش هم که **گذرونمون نمی‌شه** (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ، ص.۳۹۵: ۹۳).

نکتهٔ دیگر آنکه قادری مسئلهٔ درهم‌آمیختگی و ترکیب گونه‌های زبانیِ مربوط به کاربر و کاربرد زبان را نیز در ترجمه مدّ نظر داشته است. این سخن بدان معناست که اشخاص داستان در ترجمه‌های قادری، ضمنِ برخورداری از گونهٔ زبانی مناسبِ وضعیت اجتماعی، طبقاتی، سنی، شغلی یا تحصیلیِ خود، در موقعیت‌های ارتباطی مختلف، به اَشکال متفاوتی سخن می‌گویند و سیاق‌های متنوعی را، به تناسبِ بافت، به خدمت می‌گیرند. برای نمونه، در نمایش‌نامهٔ *وقتی ما مردگان سر برداریم*، فعل «بنشینیم» از سوی دو شخصیت این نمایش‌نامه- استاد روبک و ایرِنا- بدون شکستگی و با تأکید بر صامتِ «ن» در فعل ادا می‌شود تا رسمیتِ زبانیِ بیشتر امکان بازآفرینی حضور اسطوره‌ای- شاعرانهٔ[1] این دو شخصیت را در ترجمه ایجاد کند. این در حالی است که شخصیت «مایا» همین فعل را با حذف صامت «ن» از ستاک واژه و به‌صورت شکستهٔ «بشینیم» تلفظ می‌کند. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

۲۳) ایرنا: (او را از خود دور می‌کند.) آروم باش، آروم! (نفس عمیقی می‌کشد، گویی از زیر باری سنگین رهیده است.) آهان! حالا دیگه راحت شدم- فعلاً. حالا می‌تونیم **بنشینیم** و مثل گذشته‌ها با هم حرف بزنیم. مثل اون وقت‌ها که من زنده بودم. (*وقتی ما مردگان سر برداریم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵ ج، ص. ۷۵)

1. Mythopoetic

۲۴) ایرنا: همون جایی که بودی **بنشین**. (*وقتی ما مردگان سر برداریم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ۷۵)

۲۵) روبک: ... مجبور نیستیم مدام بر دل هم **بنشینیم** و ... (*وقتی ما مردگان سر برداریم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ۲۶)

۲۶) مایا: (نیم‌خیز شده است.) اون‌وقت می‌گذاری روی زانوت **بشینم** ... مثل قدیم‌ها؟ (*وقتی ما مردگان سر برداریم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ۶۱)

با این حال، استاد روبک در همهٔ بافت‌های موقعیتی اینگونه سخن نمی‌گوید و مثلاً نمونه‌هایی را نیز می‌بینیم که او فعل «بنشینیم» را به‌صورت شکسته - با حذف صامتِ «ن»- ادا می‌کند. شاید در نگاه نخست، خوانندهٔ سطحی‌نگر این گوناگونی را به عدم یکدستیِ ترجمه نسبت دهد، اما نکته در آن است که قادری اتفاقاً به این شیوه، دست به «چرخش سیاق»[1] زده است. وقتی از سیاق سخن صحبت به میان می‌آوریم، تأکید ما بر نحوهٔ کاربرد زبان در موقعیت‌های معین است از قبیل زبانِ مورد استفاده در گفتگو با فرادست، زبانِ مورد استفاده در خطاب به فرودست، زبانِ مورد استفاده در مجادلهٔ لفظی یا درگیری فیزیکی، زبان مورد استفاده در حالت تحبیب و نظایر آن‌ها. در پردهٔ دوم، مایا در حال گفتگو با روبک دربارهٔ «اولفهایم» است. روبک وانمود می‌کند که به آن آدمِ بخصوص و اظهار نظر در مورد او اهمیتی نمی‌دهد، اما دلش می‌خواهد مایا را به نشستن در کنار خودش دعوت کند. مترجم برای آنکه بتواند در آن لحظهٔ خاص تلاش کلامیِ شخصیت برای القاء صمیمت و تحبیب به طرف مقابل را نشان دهد، واژهٔ رسمی «بنشین» را به زوج غیررسمیِ «بشین» تبدیل می‌کند تا مؤلفهٔ بینافردی معنا را متناظر با سیاق سخن در آن بافت موقعیتی بازآفرینند. به این بخش از دیالوگ توجه کنید:

1. Register shift

۲۷) مایا: (نیم‌خیز شده است.) اون‌وقت می‌گذاری روی زانوت **بشینم** ... مثل قدیم‌ها؟

روبک: نه نباید این کارو بکنی ... مردم از هتل ما رو می‌بینند. (کمی جابجا می‌شود.) ولی می‌تونی اینجا روی سکو کنار من **بشینی** (*وقتی ما مردگان سر برداریم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ٦۱)

مثالی دیگر از همین نمایش‌نامه می‌آوریم. در فرآیند ترجمه، یک شخصیت به حکم موقعیت به سیاق‌های متفاوت ایفای نقش می‌کند. بخش نخست دیالوگی است که اولفهایم، شخصیت مَلاک حاضر در پردهٔ اول نمایش‌نامه، در بدو ورودش با مدیر هتل رد و بدل می‌کند. این سیاق سخن معمولاً در موقعیت‌هایی که گوینده به دنبال القاء برتری اجتماعی و یا طبقاتی است، کاربرد دارد:

۲۸) اولفهایم: (از بیرون) صبر کن ببینم! آهای کجا داری ... ؟ با توأم، وایستا! چرا همیشه تا من رو می‌بینی درمی‌ری؟

مدیر هتل: (می‌ایستد.) من درنمی‌رفتم ارباب اولفهایم! (*وقتی ما مردگان سر برداریم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ۳۸).

اکنون، موقعیتی را در نظر می‌گیریم که اولفهایم در برخورد با استاد روبک، مجسمه‌ساز مشهورِ شهر، سعی دارد با کاربرد شمارِ جمعِ فعل که دلالت بر استفاده از سبک رسمی دارد، ادب، احترام و نزاکت را رعایت کند. چنانکه می‌بینید، در برگردان این دیالوگ، مترجم اصل «تمایز میان ضمایر تو/شما در بیان ادب»[1] را به منظور رعایت نزاکت یا نشان دادن فاصلهٔ اجتماعی در پاره‌کلام مقصد به‌کار گرفته است:

۲۹) اولفهایم: (آهسته و مودبانه‌تر) شما خود استاد روبک، مجسمه‌ساز معروف **نیستید؟**

1. T/V distinction

روبک: (سرتکان می‌دهد.) یکی دوبار تو محافل همدیگه رو دیده‌یم؛ آخرین پاییزی که تو این مملکت بودم.

اولفهایم: البته، ولی اون مال سال‌ها قبله. تازه اون روزها به اندازهٔ حالا مشهور **نبودید** (*وقتی ما مردگان سر برداریم*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹۵، ص. ۴۰)

آنچه تاکنون در باب ترجمه‌های قادری از آثار ایبسن مطرح شد، مرتبط با ابعاد فرهنگ‌محور کارِ او بود گرچه اساساً بر این باوریم که ترجمه چیزی جز مراودهٔ فرهنگ‌ها نیست. در عین حال، به‌عنوان آخرین بخش، عملکرد قادری را در برگردان «اصطلاحات»[1] که نمونهٔ ملموس عناصر زبانیِ فرهنگ‌وابسته به‌شمار می‌آیند، بررسی و بحث را به سرانجام می‌رسانیم. یکی از وجوه منحصربفردِ نمایش‌نامه‌های ایبسن غنای آثار او از نظر عناصر فرهنگی از جمله کاربرد بیان اصطلاحی است. در این زمینه، شاید بتوان نمایش‌نامهٔ *مرغابی وحشی* را غنی‌تر از سایر آثار ایبسن و «الماس رئالیسم شاعرانهٔ» او دانست (قادری، گفتگوی شخصی). شکوه کار ایبسن زمانی بیشتر خود را بازمی‌نماید که توزیع متوازن بیان اصطلاحی را در سرتاسر نمایش‌نامه مشاهده کنیم. شخصیت‌های این اثر از «ینسن» و «پترسنِ» خدمتکار گرفته تا «گرگیرشِ» اشراف‌زاده جملگی کلامی اصطلاحی دارند. در رمانتیسمِ متأثر از ایده‌آلیسمِ زبانی، گاه نویسنده نحوهٔ بیان شخصیت‌های اثر را با زبان خود همگون می‌سازد و به آنان اجازه نمی‌دهد تا شناسنامهٔ زبانی خودش را خلق کنند؛ هم از این روست که ویلیام هزلیت (۱۷۷۸–۱۸۳۰) در اثرش بنام *روح زمان: یا تصاویری از چهره‌های معاصر* (۱۸۲۵) افرادی همچون ویلیام وردزورث، ساموئل تیلر کولریج و جان کیتس را متهم می‌کند که حاضر نبودند از لاک خودشان بیرون بیایند و پدیده‌ها را از نزدیک لمس کنند (وردزورث، ۱۹۳۳). در آثار ایبسن اما شخصیت‌های نمایش شیوهٔ بیان را به نمایش‌نامه‌نویس دیکته می‌کنند و این دقیقاً همان جایی است که ایبسن از «ایده‌آلیسمِ رمانتیک» فاصله می‌گیرد. قادری در تلاش برای ایجاد تعادل بین

1. Idioms

زبان متن مبدأ و زبان متن مقصد تا سر حد توان به بازآفرینی این بیان اصطلاحی همت گماشته است. ارزیابی ترجمه‌های او مبین آن است که دو رویکرد متمایز را برای رسیدن به ترجمه‌ای اصطلاحی، مقبول، و خوانش‌پذیر مدّ نظر داشته است: ۱) کاربرد صافی فرهنگی از طریق راهکار «معادل‌یابی» برای برگردان تعابیر و مفاهیمی که در متن نروژی به‌صورت اصطلاح «واژگانی‌شده‌اند»[1] و ۲) برگردان تعابیر و مفاهیمی که در متن مبدأ فاقد صورت یا کلیشهٔ اصطلاحی‌اند به‌صورت «اصطلاحاتی معادل» در زبان فارسی در همان معنا و به همان تعبیر. ابتدا به ذکر چند نمونه از اتخاذ راهکار نخست در ترجمهٔ دو نمایش‌نامهٔ *مرغابی وحشی* و *جن‌زدگان* می‌پردازیم:

30) Gregers: Ja, det er det rigtignok. Nå, hvorledes har du det så? Du ser godt ud. Du er næsten ble't fyldig og svær.

گرگیرش: آره، دقیقاً همین قدر. خب با زندگی چطوری؟ ظاهرت که بد نیست، **آبی زیر پوستت دویده**، بفهمی نفهمی **شکم آوردی!** (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ٦٦)

31) Petersen: ... Men så slog han sig nok på skoghandel eller hvad det var. De siger, at han skal ha' gjort grossereren et fælt stygt puds engang.

ولی بعدش **افتاد به تجارت الوار** و این جور چیزا. یه وقتی هم **بهش بستن** که می‌خواسته برای ورلهٔ پیر یه **حقهٔ حسابی سوار کنه**، البته می‌گن (*مرغابی وحشی*، ترجمهٔ قادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ٦٣).

اما تعابیری را هم می‌توان یافت که در زبان نروژی به اصطلاح درنیامده‌اند اما قادری آن‌ها را در فارسی به اصطلاح برگردانده است؛ اصطلاحی با همان معنا و متناسب با بافت و موضوعِ گفتگو. به‌کارگیری چنین راهکاری را می‌توان به دو دلیلِ متمایز نسبت داد: ۱) ایجاد همخوانیِ بیشتر با زبان محاوره از نظر دست‌یابی به بیان گویا، موجز و آشنا و ۲) توسل به نوعی راهبرد «جبرانی» بگونه‌ای که اگر احیاناً در

1. Lexicalized

شـرایطی موفـق بـه ایجـاد تنـاظر یـک بـه یـکِ «اصـطلاح در مقابـل اصـطلاح» نشـود، بـا در نظرگـرفتنِ شـرایط حـاکم بـر موقعیـت شخصـیت مـورد نظـر در نمایش‌نامـه، آن کاسـتی را بـه‌نـوعی جبـران کـرده باشـد. قـادری در هـر صـورت بـر ایـن بـاور اسـت کـه «ترجمـه از مقولـهٔ دادوسـتد بـا نویسـنده هـم هسـت» (قـادری، ۱۳۹۵ الـف، ص. ۵۲). ضـمناً وی همواره گوش‌به‌زنگ بوده اسـت تـا انتخـابِ راهکـار اخیـر بـه ایجـاد نقشـی مشـابه بینجامـد و تعادل نقشی را به‌طور نسبی محقق کند. نمونه‌های زیر مثال‌هایی از این دست‌اند:

32) Engstrand: Ligger han og sover nu? Midt på lyse dagen?
ترجمهٔ تحت‌اللفظی: خوابه؟ توی روز روشن؟
ترجمهٔ قادری: خوابه؟ **صلات ظهر**؟ (*جن‌زدگان*، ترجمهٔ قادری، ۱۳۹٤، ص. ۲۸)

33) Regine: (hånsk). Aldrig i evighed får du mig med dig hjem.
ترجمهٔ تحت‌اللفظی: هرگز تا ابد هم نتوانی مرا به خانهٔ خودت ببری.
ترجمـهٔ قـادری: (بـا پوزخنـد) **خـواب دیـدی خیـره** (*جن‌زدگـان*، ترجمـهٔ قـادری، ۱۳۹٤، ص. ۳۰).

34) Jensen: For han har nok vær't en svær buk i sine dage. Du ser godt ud. Du er næsten ble't fyldig og svær.
ترجمهٔ تحت‌اللفظی: میگن اون زمان شکم‌گنده بوده. (کنایه از شهوت‌رانی)
مـیگن جوونی‌هـاش **سروگوشـش می‌جنبیـده**. (*مرغـابی وحشـی*، ترجمـهٔ قـادری و آقاعباسی، ۱۳۹۵، ص. ٦۲).

۵. جمع‌بندی

با آنکه ایبسـن در ایـران حضـوری صدسـاله داشـته اسـت و مترجمـانی بوده‌انـد کـه آثـار او را ترجمـه کـرده‌انـد، امـا بـه نظـر می‌رسـد کـه حیـات دیالکتیـک ایبسـن در ایـران بـا ترجمـه‌های قـادری قـوت گرفتـه اسـت. وی در سرتاسـر فرآینـد ترجمـه، پـیش از گـزینش اثـر بـرای ترجمـه، حـین کـار و حتـی پـس از اتمـام و چـاپ ترجمـه، دسـت از پـژوهش و ارزیـابی برنمـی‌دارد. همچنانکـه پیش‌تـر اشـاره شـد، مقدمـه‌های طولـانی، پانویس‌هـا و

مطالعات بینامتنیِ او گواهی بر این ادعاست. در یک کلام، ترجمه‌های قادری از ایبسن را باید «ترجمه‌هایی تجربه‌بنیاد» نامید: تجربهٔ مطالعات وسیع و عمیق او در باب ادبیات نمایشی و به‌طور اخص، هنریک ایبسن. ترجمه‌های وی پیش از آنکه به تحقق عینی برسند و روی کاغذ ثبت شوند، مراحل نقد محتوایی، ادبی و سبکی را پشت سر گذاشته‌اند. تردیدی نیست که ترجمهٔ از سر تفنن با ترجمهٔ از سر تحقیق و شناخت جوهرِ اثر زمین تا آسمان تفاوت دارد. دیگر آنکه قادری مترجمی منعطف است و از بازنگری مستمر در کارنامهٔ خود باکی ندارد؛ پاکبازی‌ای که در کوران مناسبات امروز ترجمه در ایران کمتر شاهد آن بوده‌ایم. ارزیابی ترجمه‌های قادری در سطح متن، توفیق او را در «عدم خنثی‌سازی تنوع زبانی» در هر دو سطح کلان و خُرد نشان می‌دهد. ضبطِ کم و بیش کامل صورت‌های محاوره در نوشتار توأم با رویکردی متعادل و متوازن به منظور رعایت حال خوانندهٔ ناآشنا با هنجار نوظهورِ محاوره‌نویسی، بازآفرینیِ گوناگونی‌های زبانی در دو سطح «کاربر» و «کاربرد» زبان، نیل به ترجمه‌های اصطلاحی و تأکید بر ارجحیت وجه اجراییِ متون نمایشیِ مقصد بر وجه ادبیِ آن‌ها از ویژگی‌های ترجمه‌های اوست.

نکتهٔ پایانی آنکه قادری دل در گرو ادبیات نمایشی دارد و سخت بر این باور است که مردم بحث آزادِ همسنگ و دوسویه را از ادبیات نمایشی می‌آموزند. او ادبیات نمایشی و تئاتر را یکی از کانون‌های اصلیِ اندیشه و «یکی از ارکان اساسی در شکل‌گیری جنبش‌های اجتماعی، عاملی تعیین‌کننده در روند و مسیر دگرگونی‌های حاصل از این خیزش‌ها، و ابزاری برای گفت‌وگو و نقد همهٔ این عوامل» می‌داند (قادری، *با چراغ در آینه‌های قناس*، در دست بازچاپ). ترجمهٔ آثار نمایشی نیز باید بتواند به موازات این هدف پیش برود. در این بین، حُسن انتخاب متن برای ترجمه مسئله‌ای فرهنگی و بس دشوار است و تنها کسی در این انتخاب به موفقیت نائل خواهد شد که «وقوف به زیر و روی فرهنگ دیگران و معرفت به حال و روز خودمان» داشته باشد (ستاری، ۱۳۹۱، ص. ۲۸). به گمان قادری، فضای حاکم بر جامعهٔ نروژِ عصر ایبسن بی‌شباهت به فضای جامعهٔ امروز ایران به‌عنوان جزئی از

منطقهٔ خاورمیانه نیست که افراط‌گراییِ خانمان‌برانداز در آن سم نفرت به جان مردم تزریق می‌کند. پس ترجمهٔ اثری همچون *مرغابی وحشی* باید برای «اکنون» و «اینجا» صورت بگیرد وگرنه کاری است سزاوارِ بایگانی در موزه (قادری، ۱۳۹۵ الف، ص. ۵۳). مقاله را، به‌اقتضای آنچه گفته شد، با کلامی از خودِ قادری به پایان می‌رسانم: «نویسنده از آن روی که بر کارش نقطهٔ پایان می‌گذارد موجود بدبختی است؛ مترجم، اما، خوشبخت‌ترین موجود دنیاست، زیرا هیچ کاری را پایان‌یافته نمی‌داند. بنابراین، ترجمه نوعی جشن «شدن» است و نمی‌توان پایانی برای «شدن‌ها» متصور بود (قادری، گفتگوی شخصی).

کتابنامه

۱. ایبسن، ه. (۱۳۹٤). *جن‌زدگان*. ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: بیدگل.

۲. ایبسن، ه. (۱۳۹۵). *آیولف کوچولو*. ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: بیدگل.

۳. ایبسن، ه. (۱۳۹۵). *روسمرسهولم*. ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: بیدگل.

٤. ایبسن، ه. (۱۳۹۵). *مرغابی وحشی*. ترجمهٔ بهزاد قادری و یدالله آقاعباسی. تهران: بیدگل.

۵. ایبسن، ه. (۱۳۹۵). *وقتی ما مردگان سربرداریم*. ترجمهٔ بهزاد قادری. تهران: بیدگل.

٦. حدادی، م. (۱۳۹۵). از وفاداری به امانت‌داری. *فصلنامهٔ مترجم*، *۲۵*(٦۰)، ۲۳-۳۰.

۷. خاکی، م.، و ابراهیمی، م. (۱۳۹۳). *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟ (مجموعه مقالات)*. تهران: بیدگل.

۸. خان‌جان، ع. (۱۳۹۳). روایت‌شناسی ترجمه: گذشته و حال. *فصلنامهٔ مترجم*، ۲۳(۵۵)، ۸۷-۱۰۳.

۹. ستاری، ج. (۱۳۹۱). *نماد و نمایش*. تهران: توس.

۱۰. سلیمانی‌راد، ا.، خزاعی‌فر، ع.، و خوش‌سلیقه، م. (۱۳۹۳). بررسی تفاوت زبانِ نخستین نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده با نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شده معاصر ایران. *زبان و ادب فارسی*، ٦(۲۰)، ٤۷-٦۸.

۱۱. صلح‌جو، ع. (۱۳۸٦). بشکنیم یا نشکنیم. فصلنامهٔ *مترجم*، *۱۷*(٤۵)، ۹-۲۲.

۱۲. قادری، ب. (۱۳۹۰). *چشم‌انداز ادبیات نمایشی/ گذر از ارسطو به پسامدرنیسم و پسااستعمار*. آبادان: پرسش.

۱۳. قادری، ب. (۱۳۹٤). *جن‌زدگان*: تجربهٔ ایبسن برای فرود در رئالیسم تراژیک (مقدمهٔ مترجم)، در *جن‌زدگان*، ترجمهٔ بهزاد قادری، صص ۷-۲۰. تهران: بیدگل.

۱٤. قادری، ب. (۱۳۹۵الف). رئالیسم *مرغابی وحشی* و شاعرانگی ایبسن (مقدمهٔ مترجم)، در *مرغابی وحشی*، ترجمهٔ بهزاد قادری، صص۷–۲۰. تهران: بیدگل.

۱۵. قادری، ب. (۱۳۹۵ب، آبان و آذر). هنوز تصویر کاملی از ایبسن نداریم. (مصاحبه با حامد اصغرزاده). *شهر کتاب*، ۱۳ (۹۵)، ۹۲–۱۰۰.

۱٦. قادری، ب. (در دست بازچاپ). *با چراغ در آینه‌های قناس*.

۱۷. گنتزلر، ا. (۱۳۸۰). *نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر*. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: هرمس.

۱۸. یارمحمدی، ل. (۱۳۸۰). نامه‌ای از دکتر لطف‌الله یارمحمدی. فصلنامهٔ *مترجم*، ۱۰ (۳۵)، ۳–٦.

19. Baker, Mona (2007), "Reframing conflict in translation", *Social Semiotics*, 17(2): 151-169.
20. Ewbank, Inga-Stina (1998), "Translating Ibsen for the English Stage", *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, Vol. 19: 51-74.
21. Fjelde, Rolf (1978), *Henrik Ibsen: The complete major prose plays*. Trans. R.F. New York: Penguin group.
22. Ghaderi, B. (2005), "Ibsen in Translation in Iran", In P. Bjørby, A. Dvergsdal & I. Stegane (Eds.), *Ibsen on the Cusp of the 21st Century: Critical Perspectives*, Pp.77-91, Laksevåg: Alvheim & Eide.
23. Halliday, M.A.K. (1978). *Language as Social Semiotic; the Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
24. Hatim, Basil & Jeremy Munday (2004). *Translation: An Advanced Resource Book*, Oxon & New York: Routledge.
25. House, Juliane (1997). *Translation Quality Assessment: A Model Revisited.* Tübingen: Niemeyer.
26. Kade, Otto (1968), *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*, Leipzig: VEB Verlag Enzyklopadie.
27. Kennedy, Andrew (1975). *Six Dramatists in Search of a Language: Studies in Dramatic Language*. London: Cambridge university press.
28. Pym, Anthony (2010). *Exploring Translation Theories*. Newyork: Routledge.