Archive of SID

ادب پژوهی
شماره اول، بهار ۱۳۸۶

واژگان کلیدی

☑ گفتمان ادبی

☑ منطق متن ادبی

☑ خوانندهٔ مطلوب

☑ فرایند ترجمه ادبی

تحلیل گفتمانی دشواریهای ترجمهٔ ادبی

دکتر بهزاد برکت
استادیار دانشگاه گیلان

چکیده

تحلیل گفتمان از جمله شیوه های بررسی متن است که در طول حیات خود ابزار و روشهایش را گسترش داده و عمق بخشیده است. مطالعات ترجمه نیز پس از آنکه بررسیهای زبانشناختی صرف را جهت فهم فرایند ترجمه ناکافی دانست به شیوه های تحلیل متن و تحلیل گفتمان رو آورد. در مقالهٔ حاضر ما دریافتی از تحلیل گفتمان را مبنا قرار داده ایم که ساختار تأویل پذیر متن و رویه های ارتباطی متن با فرامتن (جامعه، فرهنگ) را اصل می گیرد و بر این اساس می کوشد فرایند ترجمهٔ متن ادبی را بررسی کند. نظر به اینکه یکی از سودمندیهای بنیادی تحلیل گفتمان این است که در حوزهٔ بررسی نظری محدود نمی ماند و ابزار لازم را برای تحلیل عملی فراهم می آورد تلاش کرده ایم که با استناد به یک متن مشخص ادبی، سودمندی شیوهٔ تحلیل گفتمان را در فعل ترجمه نشان دهیم.

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: barekat@guilan.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۵/۸/۹ **تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۵/۱۰/۲۳**

www.SID.ir

Archive of SID

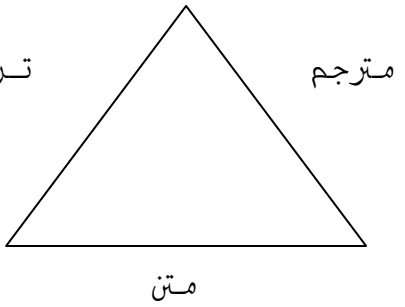
مقدمه

مفهوم تحلیل گفتمان از زمانی که نخستین بار توسط زلیگ هریس (Zellig Harris ، ۱۹۵۲) به کار رفت تا به امروز تحول چشمگیری پیدا کرده و مسیر آن در طول و عرض و عمق گسترش یافته است. آن دسته از مطالعات ترجمه نیز که الگوهای گفتمانی را مد نظر قرار داده اند متأثر از این تحوّل، تغییرات بسیار پیدا کرده اند. ما به دو دیدگاه عمده در این ارتباط اشاره می کنیم: نخست دیدگاهی که متن را به عنوان فراورده ای در نظر می گیرد که باید به ساختار و سازمان بین جمله ای آن توجه کرد و با در نظر گرفتن توالی روابط آنها تعریفی از متن ارائه داد. دوم دیدگاهی که متن را برحسب رویه های ارتباطی، تأویل ساختار متن، توالی عناصر آن و روابط اجتماعی حاصل از تعامل عناصر و سازه های متن در نظر می گیرد. شواهد تجربی (گامبیر و تومولا، ۱۹۹۳؛ اسنل- هورنبای، ۱۹۹٤؛ و دولروپ و لودرگارد ، ۱۹۹٤) حاکی از آن هستند که دیدگاه دوم، به سبب گستردگی و نیز تناسب با فعل ترجمه، بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است. ترجمه فعالیتی است که نه تنها عناصر متن اصلی را به بیشترین کنش و واکنش با یکدیگر بر می انگیزد، بلکه به واسطهٔ تلاش برای بردن این متن به نظامهای ارتباطی دیگر به ناچار همهٔ عوامل فرامتنی، از جمله عوامل اجتماعی و فرهنگی را دخیل می کند و از این رو با وضوح بیشتری ارتباط میان متن و جامعه را آشکار می سازد. از سوی دیگر چون هیچ متنی بدون دخالت آگاهانهٔ مترجم امکان ترجمه نمی یابد، ترجمهٔ ارائه شده از یک متن مشخص حاصل گفتگوی مدام مترجم و متن اصلی است، گفتگویی که طبعاً همهٔ ظرفیتهای ادراکی و تأویلی دو سوی این تعامل را به کار می اندازد تا متن دیگری را در زبان مقصد ایجاد کند. از این منظر ما با شبکهٔ پیچیده ای از دلالتها روبه روییم که نه تنها ظرفیتهای متنی و فرامتنی نوشتار اصلی، بلکه

www.SID.ir

Archive of SID

قابلیتهای زبانی و فرازبانی مترجم و نیز استعدادهای زبانی و فرهنگی زبان مقصد را مدنظر قرار می دهد و ما را به مثلثی از این دست می رساند:



با این همه طبیعی است که نقطهٔ شروع کار مترجم توجه به عناصر مشخص متن اصلی است، و نیز از این مسیر است که مترجم می تواند به عناصر فرامتنی دست یابد و به بیان برمن (۱۹۹۵: ۲٦) رابطهٔ میان جهان متن و جهان ورای متن را آشکار سازد تا آنگاه در گامی دیگر این رابطه را در شاکله ای سامان دهد و نهایتاً بکوشد این شاکله را در زبانی دیگر باز آفرینی کند.

طرح کلی فرایند ترجمهٔ ادبی

اولین گام در فهم ماهیت متن ادبی، تلاش برای درک تمایزهای این نوع متن و سایر متون است. بنابر نوعی تقسیم‌بندی کلان (اتکین، ۱۹۸۲؛ عزرائیل، ۱۹۹۰)، متون به دو نوع «محتوا محور» و «شکل محور» تقسیم می شوند. با فرض اینکه هر نوع متنی از محتوا و شکل خاص خود برخوردار است، در انواعی از متون، بنا به تعریف، محتوا، ماهیتاً یا نهایتاً، از اولویت یا اهمیت بیشتری نسبت به شکل آن برخوردار است، و در انواع دیگر، شکل، ماهیتاً یا نهایتاً از اولویت برخوردار است.[۱] متن شناسان، متون علمی را نمونهٔ بارز متن محتوا محور، و متن ادبی را مثل اعلای متن شکل محور در نظر گرفته اند. در عین حال از نظر اکثریت نظریه پردازان ترجمه و نیز اهل ترجمه، ترجمهٔ متون شکل محور در

www.SID.ir

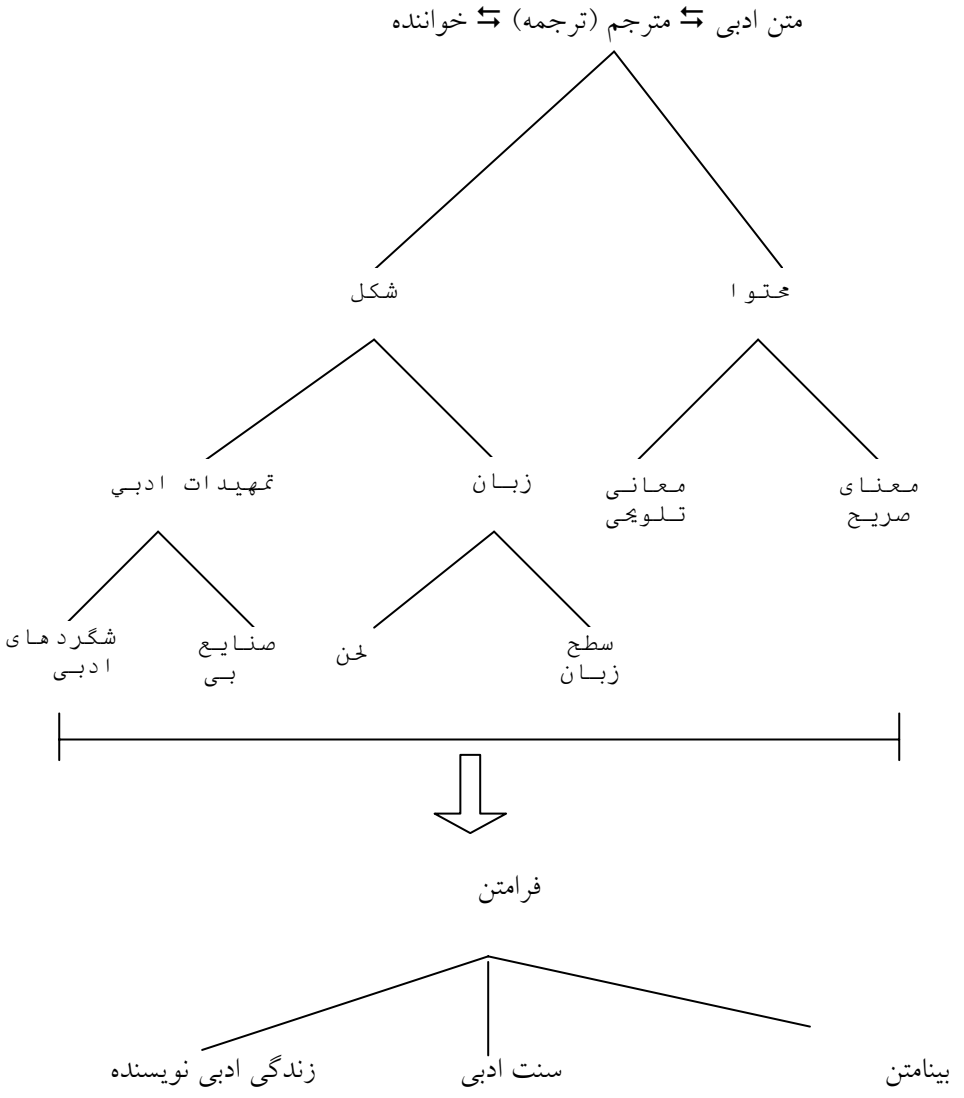
Archive of SID

مجموع دشوارتر قلمداد شده است زیرا ایجاد معادل برای شکل، دشوارتر از ایجاد معادل برای محتواست. علت از یک سو آن است که عناصر شکل به رغم همانندیهای عامشان در زبانهای گوناگون، در هر زبان تعیّن خاص خود را دارند. برای مثال شعر کلاسیک فارسی و انگلیسی، هردو از قالبهای وزنی کامل برخوردارند اما تعیّن قالبها در این دو زبان یکسان نیست، و به زبان ساده تر وزن شعر کلاسیک فارسی و انگلیسی کاملاً بر هم منطبق نیستند. از سوی دیگر بسیاری از عناصر شکل، در نهایت تابعی از نوع نگاه و قابلیتهای نویسنده اند و از این منظر ظرفیتهای کلی آنها در هر متن، تعیّن خاص و فردی پیدا می کنند. این دو ویژگی، تبیین پذیری شکل متن را، در مقایسه با تبیین محتوا، به مراتب دشوارتر می کند و به تبع، ایجاد معادل برای شکل متن مبدأ را با دشواری بیشتر روبه رو می سازد. نتیجه آنکه ترجمهٔ متون شکل محور، در قیاس با متون محتوا محور پیچیده تر و نیازمند دقت و نیز قابلیتهای بیشتری می باشد.

باید دانست که متن ادبی، صرف نظر از اولویت دادن به شکل، دارای ویژگیهای دیگری نیز هست که به آن هویتی خاص می بخشد، به گونه ای که بسیاری از صاحب نظران ترجمه (لادمیرال، ۱۹۷۹؛ مشونیک،۱۹۷۳)، ترجمه را به دو نوع ادبی و غیرادبی تقسیم کرده اند. برای ما ترجمهٔ ادبی شاکله ای دارد که در نمودار صفحه بعد ترسیم شده است:

www.SID.ir

Archive of SID



در این نمودار، اصلی ترین مختصات و کارکردهای متن ادبی از منظر ترجمه نشان داده شده است، از این رو جدا از ویژگیهای متنی، کارکردهای فرامتنی و نیز ارتباط متن با مترجم و خواننده نیز مشخص شده است. در ادامه، با توجه به موضوع مقاله می کوشیم نحوهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

کارکرد مجموعه ای را که در نمودار فوق مشخص شده با ارائهٔ مثالهایی نشان دهیم. با این حال یادآوری می کنیم که قصد ما ارائهٔ مثال برای یکایک عناصر این نمودار نیست بلکه با فرض اینکه نمودار فوق در برگیرندهٔ اصلی ترین مختصات متن ادبی و ترجمهٔ آن است می خواهیم نشان دهیم که درک متن ادبی، و به تبع ترجمهٔ آن، نیازمند توجه به همهٔ مختصاتی است که به صورتی انداموار فرایند ترجمهٔ ادبی را شکل می دهند. برای رعایت انسجام همهٔ مثالها را از یک داستان، یعنی «اولین» (Eveline) از مجموعهٔ «دوبلینی ها» (Dubliners)ی جیمز جویس (۱۹٤۱-۱۸۸۲)، نویسندهٔ ایرلندی می آوریم.

وجه آشکار متن

«دوبلینی ها» (۱۹۱٤) مجموعه داستانی است که نویسنده در نگارش آنها با تمهیداتی، دریافتی اولیه و مقدماتی از شیوهٔ سیلان ذهن[۲] را به کار گرفته است. «اولین» داستان چهارم از این مجموعه است. نخستین تصویر داستان، «اولین» - دختر جوانی که داستان حول محور ارائهٔ موجزی از زندگی گذشته، حال و آیندهٔ او شکل می گیرد- را نشسته پشت پنجره ای نشان می دهد، در حالی که ما از زاویهٔ دید دانای کل محدود در می یابیم که او احساس می کند «غروب کوچه به او هجوم می آورد». داستان در یک «قرائت عادی»[۳] نمایش تعیین کننده ترین واقعیات و لحظات زندگی پرمرارت دختری از یک خانوادهٔ کم درآمد است که در کودکی مادرش را از دست داده و از همان زمان، بی مسئولیتی، لاابالی گری و حتی خشونتِ گهگاهی پدر را تاب آورده و در عین حال بار مسئولیت ادارهٔ خانه و مراقبت از دو کودک را به دوش کشیده است و کمی بعد نیز برای اینکه کمک خرج خانه باشد به ناچار، به عنوان فروشنده در یک «فروشگاه بزرگ» مشغول به کار شده است. در همین زمان با یک کارگر کشتی آشنا می شود و به او دل می بازد و از این رو به رغم مخالفت پدر به رابطه با او ادامه می دهد. پسر جوان از «اولین» می خواهد با او فرار کند و اکنون دختر جوان با یک پرسش تعیین کننده رو به رو شده است: آیا باید خانه و خانواده را بگذارد و برود و به رنجهای خود پایان دهد، و یا اینکه به تعلقات و تعهدات خود همچنان

www.SID.ir

Archive of SID

وفادار بماند و از فرصتی که برایش پیش آمده چشم پوشی کند. این، پرسش اصلی داستان است که تمام کلنجارهای متن و خواننده بربستر آن شکل می گیرد و گسترش می یابد. آنچه گفتیم لایهٔ اولیهٔ داستان است که با یک قرائت عادی حاصل می شود و معمولاً پیچیدگیهای متن را تا حد درک ساده ای از داستان تقلیل می دهد.

وجه پنهان متن

بی تردید لایهٔ اولیهٔ داستان «اولین»- همچون هر متن ارجمنددیگری- پنجره ای به لایه یا لایه های درونی تر است. به زبان فنی تر، هر «قرائت عادی» مقدمه ای بر یک «قرائت ژرف» است که خواننده را از «معنای صریح» متن فرابرده و به سمت «معانی تلویحی» هدایت می کند. برای خوانندهٔ داستان این حق محفوظ است که در لایهٔ اول متوقف شود و به لذت درک صریح داستان بسنده کند، اما «خواننده- مترجم» راهی ندارد جز آنکه از این لایه فرا رود، چرا که اصلی ترین دغدغهٔ او این است که ترجمه ای قابل قبول از متن ارائه کند و برای این کار چاره ای ندارد جز آنکه به لایه های پنهان متن دست یابد و به زبان اکو (۱۹۷۹: ٤٧) از خوانندهٔ عادی به «خوانندهٔ مطلوب» (Ideal reader) بدل شود. لازمهٔ این فرایند آن است که مترجم، نخست در خواندن متن اصلی همهٔ عناصری را که در نمودار پیشین ارائه کردیم شناسایی کند و آنگاه آنها را در ارتباطی سازمند با یکدیگر قرار دهد. روشن است که هیچ مترجمی نمی تواند مدعی باشد که ادراک او از این عناصر و اتحاد آنها کامل ترین ادراک است، مضاف بر این حوصله و قابلیتهای مترجمان یکسان نیست، پس هر یک به اندازهٔ بضاعت خود به وجوه پنهان متن دست می یابند و قائل شدن به «لایه های پنهان» به جای «لایهٔ پنهان» متن، از اینجاست. با این همه امر مسلم و اصل کلی این است که هر مترجم باید درگیر فرایند درک لایه های پنهان متن شود، در غیر این صورت نمی تواند مدعی ارائهٔ ترجمه ای قابل قبول باشد.

روش شناسی ادراک وجه پنهان متن

www.SID.ir

Archive of SID

در قرائت متن ادبی، نوعاً از دو ابزار مقدماتی اما کلیدی برای درک وجه پنهان متن استفاده می شود، اول توجه به نوع نگاه نویسنده به ادبیات و انتظارات او از داستان و نیز فهم هدف یا اهداف مشخص او در استفاده از یک مضمون خاص و یک شیوهٔ بیان مشخص، دوم مطالعهٔ ویژگیهای زبانی، متنی و فرامتنی اثر مورد بررسی و نیز کوشش برای فهم آن در منظومهٔ آثار نویسنده. در عین حال تلاش می شود که این معلومات، اطلاعات مربوط به دورهٔ ادبی و نیز اطلاعات تاریخی شکل گیری اثر را در پس زمینهٔ خود داشته باشد.

نکتهٔ اساسی آن است که مجموعهٔ این معلومات و اطلاعات متعدد دیگر که در ادامه از آنها سخن خواهیم گفت نوعاً «مادهٔ خام» است و شاید به خودی خود معجزه ای نکند. اینجاست که نقش تعیین کنندهٔ مترجم در مقام اندیشندهٔ فعال به میان می آید، که این مادهٔ خام را در مجموعهٔ معرفت ادبی- از شناخت ادبیات گرفته، تا درک سنت ادبی، و فهم تمایز میان جریانهای ادبی مبدا و مقصد- و نیز معرفت ترجمه- از آگاهی در بارهٔ اصول، مفاهیم و نظریات ترجمه گرفته تا قابلیتهای عملی اش در ترجمهٔ متون- تبدیل به یک آگاهی معین، و ابزار مشخص کند و با گذر از پیچ و خمهای کوچک و بزرگ فرایند ترجمه، کار را به سامان رساند. چنین است که مترجم نمی تواند بر سر سفرهٔ آماده بنشیند و بهره مندی او از بهترین الگوها، و استنادش به مناسب ترین و روزآمدترین نظریه ها و شیوه ها تنها یک آغاز است که به انجام رسیدنش صرفاً در سایهٔ تلاش اندیشمندانه و صبورانهٔ او ممکن خواهد شد.

در داستان «اولین»، لحاظ کردن معلومات فوق ما را به دریافتی از داستان می رساند که به عنوان نخستین گام، در جهت فهم ژرف ساخت متن ضروری است. این دریافت بر محور شخصیت «اولین» شکل می گیرد و به نوبهٔ خود درک نگاه حاکم بر متن، مسیر حرکت داستان و فهم زوایای پنهان آن را ممکن می سازد. در واقع تحلیل شخصیت و وضعیت «اولین» به عنوان محور داستان، نقطهٔ عطف فعالیت مترجم است و او بر این اساس به ابعاد متن وضوح بیشتری می بخشد. «اولین»، نمونهٔ نوعیِ بسیاری از آدمهای زمان – مکان خود است و «تردید»ش در انتخاب یک راه از دوراهی که زندگی آینده اش را رقم

www.SID.ir

Archive of SID

می زند، گره اصلی داستان را شکل داده است. با نگاهی به داستانهای دیگر مجموعهٔ دوبلینی ها در می یابیم که این «تردید»، وضعیت بسیاری از آدمهای این داستانهاست، به این اعتبار به نظر می رسد که نویسنده می خواسته با تکثر این وضعیت از یک معضل عام و بنیادی سخن گوید. از جویس کمک بگیریم: «دوبلین، جامعه ای فلج است که نمی تواند در بارهٔ آینده اش تصمیم بگیرد» (۱۹۰٦: ۱۳٤). حال شاید روشن شود چرا داستان با تصویری از غروب که به کوچه هجوم می آورد آغاز می شود. این اشاره می تواند زمینه ساز تصویر فراگیری از غروب باشد که بر کل متن سایه افکنده است تا باور کنیم که تمام این زندگی توأم با فقر و مشقت در غروبی همیشگی گذشته است و همان قدر از روشنی روز بی بهره بوده است که از ظلمت شب؛ حالتی برزخی که تداعی سرنوشت آدمی است که روز و شبش در تردید گذشته و نهایتاً قدرت تصمیم گیری از او سلب شده است. و این مصداق سخن جویس است چرا که «اولین»، دست کم در مواجهه با اصلی ترین پرسش زندگی اش، دچار یک فلج ذهنی است.

اشارات دیگر داستان نیز کمابیش یادآور این غروب یا حالت برزخی است: پدری که به رغم بی مسئولیتی ها و آزارهایش به خانواده بیشتر ترحم خواننده را برمی انگیزد تا نفرت او را؛ برخورد «اولین» به ظلم پدر که به جای عصیان، نهایتاً نوعی تمکین و تسلیم است و این وسوسه را همواره در خواننده زنده نگاه می دارد که موضع «اولین» نسبت به پدر بیشتر نوعی وابستگی است تا دلبستگی، وابستگی یک زندانی به زندانبان خویش. چنین است که «اولین» به رغم آنکه یکسره آماج ظلم بوده خود به نوعی اسباب تداوم ظلم به حساب می آید، به این دلیل ساده که نمی تواند از تعلقاتش دل بکند. توجه به چنین دریافتهایی اندک اندک پیچیدگیهای این روایت ساده را آشکار می سازد.

در اوایل داستان که راوی با مروری موجز در ذهن «اولین» وسوسهٔ او را برای ترک خانه، یادآور می شود، با تصویری بسیار برانگیزنده و تا حدی تکان دهنده مواجه می شویم که با کلمهٔ «خانه» شروع می شود و آنگاه دختر جوان همهٔ اثاث آشنای اتاقی را که سالها در آن زندگی کرده، و سالها هر هفته آن را گردگیری کرده از نظر می گذراند و با خود می گوید که

www.SID.ir

Archive of SID

حتی تصورش را هم نمی کرده که یک روز بتواند از این اتاق و اثاثه‌اش دل بکند، و خوانندهٔ هوشیار در همین جا، نطفهٔ سرنوشت تراژیک «اولین» را می یابد: او تخته بند این زندگی فلاکت بار است، چندان که لحظه ای فکر می کند در اینجا لااقل سرپناه و غذایی دارد و آدمهایی که یک عمر با او بوده اند. اما از آنجا که تردید هرگز او را رها نمی کند، لحظه ای بعد وقتی که به دست کشیدن از کار در فروشگاه فکر می کند به این نتیجه می رسد که به راحتی می تواند این کار را بکند و مسئولان فروشگاه هم فقط یک «آگهی» می دهند و جای خالی اش را پر می کنند.

در اصطلاح شناسی ترجمه آنچه در این بخش گفتیم «تفسیر» متن نیست، «تأویل» متن است، چرا که به استناد نشانه های بیرون و درون متن شکل گرفته و حضوری مجاب کننده دارد. بعید است مترجم قادر باشد بدون تأویلی از این دست فضای متن را در زبان مقصد بازسازی کند، هرچند که شناخت نشانه های متن نمی تواند و نباید در این حد متوقف بماند، بلکه باید به واسطهٔ نشانه های دیگر تحکیم یا تعدیل شود تا آنجا که مترجم به درک روشن و مطمئنی از نوعی قرائت ژرف از متن برسد. در اینجا باید یک نکتهٔ اساسی را یادآور شد: متن ادبی به واسطهٔ چند لایه بودنش با تأویلهای گوناگون همراه است. مترجم به دنبال «شفاف ترین تأویل» است، با این حال می تواند مرز تأویل را گسترش دهد و مادام که دریافتهای او منطقی، مرتبط و منسجم باشد مبنای قابل قبولی برای ترجمه فراهم کرده است. به هر تقدیر تعدد تأویلها امر ناگزیر است و چنین است که از یک متن ادبی می توان ترجمه های متعدد اما قابل قبول ارائه داد که خود موضوع بحثی دیگر است.

به متن بازگردیم و تأویلمان را تقویت کنیم. از جمله دلایل «فلج ذهنی» «اولین» که تصمیم گیری برای زندگی آینده اش را تقریباً نا ممکن می سازد، عنصر «استبداد» است که تجسم آن را در رفتار «پدر» می بینیم- و همین جا کافی است به یاد بیاوریم که تصویر و تبیین استبداد پدرانه چه جایگاه تعیین کننده ای در تاریخ ادبیات غرب داشته است. استبداد پدر همهٔ لحظات معدود شادمانهٔ «اولین» را نابود می کند و در داستان هر بار از پدر یاد می شود همراه با این استبداد است: این پدر است که با ترکهٔ آلو به دنبال بچه ها می افتد تا

www.SID.ir

Archive of SID

لذت بازی کردن را بر آنها حرام کند؛ پدر است که پول «اولین» و برادر هایش را به زور می گیرد و خرج بساط یکشنبه شب خود می کند، پدر است که باورهای مذهبی خود را بر خانواده تحمیل می کند، و حالا نیز پدر است که نمی خواهد این دو دلدادهٔ جوان به هم برسند و وسوسهٔ فرار از خانه را به جان دخترک می اندازد. تصویر پدر در ضمیر ناآگاه «اولین» جز خشونت، هجوم، تجاوز و تاراج نیست. این محوری‌ترین حسیت حاکم بر داستان است که در تاروپود آن منتشر می شود: چنین است که وقتی «اولین» به غروب کوچه نگاه می کند احساس می کند که کوچه به او «هجوم آورده» است (در اصل، واژهٔ invade به کار رفته که معنای واژه نامه ای آن: هجوم بردن، مورد تاخت وتاز قرار دادن، تجاوز کردن، و پای مال کردن است). این اولین جملهٔ متن است و نویسنده بدون مقدمه به نحوی غافلگیر کننده در همان لحظهٔ آغازین مارا با اصلی ترین اندیشه و احساس متن رودررو کرده است، و مترجم، چنانچه به این قرائت درونی از متن نرسیده باشد بی تردید معادل نارسایی برای واژهٔ invade به کار می گیرد و با این منطق دم دستی که در فارسی معنا ندارد و یا لااقل مصطلح نیست که بگوییم «غروب به کوچه هجوم می آورد»، در جهت رفاه حال خوانندگان با نشان دادن چیره دستی خود، و با صرف وقت، جملهٔ انگلیسی :

“She sat at the window watching the evening invade the avenue”

را مثلاً این گونه ترجمه می کند:

«اولین کنار پنجره نشسته بود و غروب را نظاره می کرد که سایهٔ خود را بر کوچه می گسترد.»

این نگاه شاعرانهٔ مترجم که کلامی استعاری را سبب شده است- و صد البته مستند به دریافتی رایج و مزمن در باب زبان متن ادبی است- از همان جملهٔ آغازین، مترجم و به تبع خواننده را به بیراه می کشاند چرا که یکسره به نگاه و قصد نویسنده بی اعتناست. در آسیب شناسی این ترجمه می توان گفت که سیاست مترجم- آن گونه که مصطلح است- استناد به دو اصل «ادراک کل نگر» به متن مبدأ، و «زبان آوری» در متن مقصد است که هر دو اصل در نقطهٔ مقابل دریافت نویسندهٔ متن حاضر قرار دارد. جویس در «اولین» از کلام استعاری و

www.SID.ir

Archive of SID

بیان تلطیف شده، مطلقاً پرهیز کرده است. هر چند که کل داستان می تواند وجهی استعاری نیز داشته باشد، نگاه نویسنده عمیقاً واقع گراست و زبان در خدمت بیان واقعیت است. ژرفای کلام جویس حاصل نگاه عمیق او، چینش تصاویر و وقایع، و انتخاب ضرباهنگی است که به فشرده ترین شکل ما را به قلب حوادث می برد. مضاف بر این، یک اصل بنیادی در انتخاب شیوهٔ بیان هر یک از آدمهای داستان، تعیین جایگاه فکری، فرهنگی و اجتماعی آنهاست«اولین»، در مقام دختری کم سواد- و شاید بی سواد- از یک خانوادهٔ فرودست، و با ذهنیتی ساده چگونه می تواند با نگاه کردن به کوچه این تصویر را شکل دهد که «غروب سایهٔ خود را بر کوچه می گسترد» آن هم وقتی در خلوت خود، زندگی اش را مرور می کند، حال بماند اینکه به مدد جمله های بعد، به راحتی در می یابیم بند آغازین که با این جمله شروع می شود، در حقیقت پنجره ای است به متن که می خواهد از همان آغاز تصویری دقیق از وضعیت «اولین» به دست دهد. در این تصویر، دست کم چهار ویژگی قابل تشخیص است که متناظر با چهار جملهٔ این بند است، به عبارت دیگر هر جمله بیانگر یک ویژگی است. ویژگی نخست، همان احساس هجوم است که گفتیم، اکنون جملهٔ بعدی این بند را می آوریم تا ویژگی دیگر را باز شناسیم.

Her head was leaned against the window curtains

جملهٔ دوم، وجه مجهول است که انفعال «اولین» را نشان می دهد. در نگاه اول این انفعال به خاطر موقعیت و حالت دخترک در زمانی است که پشت پنجره نشسته است، اما با تعمیق این نگاه به کمک یافته های دیگر از متن می توان آن را در عین حال، جلوه ای از انفعال همیشگی اولین دانست، همان انفعالی که او را از تصمیم گیری ناتوان کرده است.

and in her nostrils was the odour of dusty cretonne.

دراین جمله واژهٔ odour (بوی خوش) که در توصیف dusty cretonne (پارچهٔ کتان غبار گرفته) آمده به وضوح تعلق خاطر اولین را به خانه و وضعیت فعلی خود نشان می دهد. و سرانجام جملهٔ آخر یعنی she was tired بیان خستگی اولین است که در حقیقت سرجمع همهٔ رنجهایی است که یک عمر تحمل کرده است: پس «اولین» به روایت

www.SID.ir

Archive of SID

بند اول متن، موجودی است خسته، منفعل، و وابستهٔ وضعیت موجود که زندگی‌اش دچار غروبی است که به او هجوم آورده است.

وقتی متن را،تا پایان، به دقت بخوانیم، متوجه می شویم که نویسنده در همان آغاز، آگاهانه و هنرمندانه کلیدی برای گشایش گره‌های شخصیت «اولین» ارائه کرده است، بنابراین بر مترجم فرض است که این کلید را بیابد و به درستی آن را به کار گیرد. گام اول رعایت ویژگیهای چهارگانهٔ شخصیت «اولین» در ترجمه است. به این اعتبار جملهٔ دوم، با رعایت ساختار، باید مجهول ترجمه شود و ترجمهٔ آن به وجه معلوم با استناد به این اصل کلی که زبان فارسی در مقایسه با انگلیسی، وجه معلوم را خوش تر می دارد افاقه نمی کند. اکنون می بینیم که نگاه جزمی به یافته های تجربی و درست می تواند تا چه حد گمراه کننده باشد. نتیجتاً «سرش به سمت پرده های پنجره خم شده بود» بر «سرش را به سمت پرده های پنجره خم کرده بود» ترجیح دارد. در بخش دوم از این جملهٔ مرکب، یا در واقع جملهٔ سوم، واژهٔ odour گرچه اساساً به معنای «بو» است اما در شکل وصفی آن، odorous ، نوعاً بوی خوش را تداعی می کند و کاربرد اسم- و نه صفت- این را تداعی می کند که نویسنده می خواهد به طور «تلویحی» به تأثیر خوش بوی گرد و غبار اشاره کند زیرا گرد و غبار عموماً بوی خوشی ندارد. این اشاره برای مترجم هشیار می تواند چنین باشد که او نیز تلویحاً این نکته را بیان کند و مثلاً «بوی معطر گرد و غبار»، «عطر غبار» یا «رایحهٔ غبار» را به کار نبرد و در عوض عجالتاً جمله را این گونه ترجمه کند: «بوی کتان غبار گرفته مشامش را نوازش می داد». به نظر ما این شیوهٔ بیان در سطح تک جملهٔ

In her nostrils was the odour of dusty cretonne

پذیرفته است، با این همه کار مترجم هنوز پایان نگرفته و اگر این جمله را در یک «بافت» (context) وسیع تر یعنی کل بند اول ببینید، با ملاحظهٔ این نکته که در کل بند هیچ کلمهٔ دیگری که «حسیت» مثبت داشته باشد وجود ندارد، شاید این ترجمه را مناسب تر بیابد: «بوی کتان غبار گرفته مشامش را پر می کرد». برای ما برتری این جمله از آن روست که به یکی از نیازهای بنیادین ترجمه، یعنی توجه به فضای کلی متن پاسخ می دهد و پی‌گیری

www.SID.ir

Archive of SID

متن به همین روال زمینهٔ فضاسازی در ترجمهٔ ادبی را فراهم می کند و این لحظهٔ بسیار فرخنده ای است زیرا با مروری، حتی بر ترجمه های حرفه ای و پذیرفتهٔ متون ادبی، می توان دید که «فضاسازی»، در ترجمه های فارسی از آثار برجستهٔ ادبیات غرب، غایب بزرگ است.

جملهٔ آخر این بند یعنی she was tired ، طبعاً «خسته بود» یا «او خسته بود» ترجمه می شود و عجالتاً جای بحث ندارد. با این حال به بهانهٔ بند اول متن هنوز چند نکتهٔ دیگر را می توان یادآور شد. نخست آنکه عده ای شیوهٔ سیلان ذهن را تمهیدی برای «گریز از واقعیت» می دانند، حال آنکه توجه به آثار نویسندگان بزرگی چون مارسل پروست، جیمز جویس، ویرجینیا وولف، ویلیام فاکنر- که هر یک با ظرفیتهای خاص خود از این شیوه بهره جسته اند- نشان می دهد که دریافت دقیق تر آن است که «سیلان ذهن» برای «تعمیق واقعیت» به کار رفته است. در «اولین» هم نویسنده، با همین دیدگاه وجوهی از واقعیتهای زندگی دختر جوانی را آشکار می سازد که شاید بدون استفاده از این شیوه مغفول می ماند و یا دست کم نمایش آنها در صفحاتی چنین اندک امکان نمی داشت. به یاد بیاوریم که جویس خود گفته است که در مجموعهٔ دوبلینی ها می خواهد دوبلین- و مردم آن را- آن گونه که هست نشان دهد(۱۹۰٦: ۱۳۸). از اینجاست که اقتضای شیوهٔ او به سبب حجم محدود داستان، «ایجاز در بیان» است که خواننده را ناگزیر می سازد به کوچک ترین نکات توجه کند، در هر واژه ای تأمل کند ونه فقط بار معنایی که بار حسی آن را نیز مدنظر قرار دهد، به ساختمان نحوی و تأکیدهای حاصل از آن حساس باشد و از عناصری چون موسیقی کلام، رنگ آمیزی و فضاسازی غافل نماند. توجه به این امور البته تحقق نهایی خود را در هر اثر با تکیه بر علائق و تأکیدات خاص نویسنده می یابد. در ادبیات داستانی سدهٔ بیستم غرب، توجه به زبان نقش محوری دارد، و این حساسیتی است که پیدایش زبانشناسی و دستاوردهای رو به رشد آن، به نوبهٔ خود، در شکل گیری و گسترش آن نقش عمده داشته است. طبیعی است وقتی نویسنده ای قرن بیستمی، زبانشناس هم باشد- و جویس چنین بود- حساسیت و دقت او به مسئلهٔ زبان دو چندان می شود. و چنین است که

www.SID.ir

Archive of SID

می بینیم همین چند جملهٔ اخیر معلوماتی را در اختیار ما قرار می دهد که بخشی از آن فرامتنی و بخشی دیگر مربوط به نیات نویسنده است و مترجم باید از این همه باخبر باشد و در ترجمهٔ اثر از آنها سود ببرد و گرنه محمل لازم را برای دقت نظر نخواهد داشت. داستان حاضر با ضمیر she شروع می شود که در ادامه در می یابیم به «اولین» باز می گردد. در فارسی که ضمیر سوم شخص مفرد جنسیت را مشخص نمی کند، کاربرد «او» معلوماتی کمتر از she در اختیار خواننده قرار می دهد و بنابراین شاید شایسته به نظر برسد که مترجم از معلومات متنی خود بهره بگیرد و داستان را به جای «او» با «اولین» شروع کند. این راه البته درایتمندانه می بود اگر کاربرد she برای نویسنده دلیل خاصی نمی داشت و در سرنوشت متن تأثیر گذار نمی بود، اما در فرایند بررسی خود در می یابیم که نام «اولین»، نخستین بار، در سطر سی و نه متن می آید، یعنی سی و هشت سطر، تماماً در بارهٔ «اولین» است و از نام او خبری نیست و این معنی دار است. تأمل بیشتر نشان می دهد که ذکر نام «اولین» برای نخستین بار وقتی است که راوی در بازخوانی ذهن او روایت زندگی گذشته اش را فرو گذاشته و از آیندهٔ او یعنی زندگی تازه اش با «فرانک»، محبوب او، سخن می گوید. عین جمله چنین است:

Then she would be married--she, Eveline.

«آن وقت دیگر ازدواج کرده بود، او_ اولین».

اگر اسم، در حدود خود، تعینی برای هویت انسان باشد، احساس «اولین» از زبان راوی آن است که با ازدواج هویت پیدا می کند، در خانهٔ پدر، او فقط she بوده است، جنس مؤنثی فاقد هویت. این دریافت در فهم «منطق داستان» تعیین کننده است و بی توجهی به آن از سوی مترجم، این منطق را مخدوش می کند. پس راه درست حذف نام «اولین» در سی و هشت سطر نخست و نیز حذف ضمیر «او» است که حضور آن نه تنها کمکی به گشایش ابهام متن نمی کند بلکه بیان فارسی را سنگین، و به سبب تکرار ضمیر، کسالت بار می کند. در نتیجه ترجمهٔ قابل قبول برای she sat at the window می تواند چنین باشد: «کنار پنجره نشسته بود».

www.SID.ir

Archive of SID

نکتهٔ دوم انتخاب همین زمان بعید برای فعل sat است که با تکیهٔ به دو اصل زبانشناختی و متنی انتخاب شده است. می دانیم که زمان گذشتهٔ انگلیسی، دو ظرفیت بیان در فارسی دارد، یکی گذشتهٔ ساده و دیگری بعید. بنابراین این جمله، خارج از بافت می توانست و حتی ارجح بود که به صورت «کنار پنجره نشست» ترجمه شود. اما با توجه به اینکه حالت انفعال «اولین» در همان تصویر آغازین حاصل غرق شدن او در افکار خویش است و ادامهٔ داستان عملاً چیزی جز بیان همین افکار نیست لازم است که مدتی از زمان نشستن او کنار پنجره گذشته باشد. لحاظ کردن این نکته را، به استناد زبانشناسی، توجه به "بافت موقعیت" می نامیم؛ در عین حال اگر قرار باشد با عنایت به آنچه پیش تر گفتیم این بند، تجسم "وضعیت" "اولین" باشد، باید از بُعد کافی برخوردار باشد و محدود به لحظهٔ حال نشود؛ رعایت این نکته را نیز، با استناد به تحلیل متن، توجه به "بافت متنی" می نامیم. پس می توان نتیجه گرفت که در ترجمهٔ این جمله انتخاب زمان بعید، مناسب تر از زمان گذشته است.

آخرین نکته در مورد ترجمهٔ این بند، اشاره به سنتی در ترجمهٔ ادبی است که طی آن مترجم می کوشد با اشاعهٔ نوعی «احساس پروری»، در جهت رعایت حال خوانندهٔ آسانگیر گام بردارد، به این اعتبار خود را مجاز به دخالتها و جابه جاییها در متن می داند که نوعاً می تواند سبک نویسنده و به تبع نگاه او را به طور جدی تهدید کند. تعیّن این شیوه در ترجمهٔ بند اول مثلاً می تواند چنین باشد که جملهٔ آخر که احساسی ساده و صریح را انتقال می دهد، همراه با نام «اولین»، مطلع ترجمه شود و مترجم متن را این گونه شروع کند: «اولین خسته بود» و به این ترتیب از همان آغاز خیال خود و خوانندگان را راحت کند. دیگر بار با تأمل در متن در می یابیم که مترجم به هیچ رو مجاز به چنین ترجمه ای نیست. زیرا در حقیقت جملهٔ she was tired سرجمع جملات بند آغازین است، به گونه ای که اگر خواننده با دقت کافی متن را خوانده باشد خود به این ادراک رسیده است، انگار راوی با بیان این جمله حرف دل خواننده را می زند. این قدرت نوشتار جویس را نشان می دهد که به سرعت خواننده را درگیر متن می کند، او را همدلانه به خواندن متن وا می دارد و

www.SID.ir

Archive of SID

خوانندهٔ سهل انگار را از درک عمق احساس و اندیشهٔ متن محروم می سازد. از نگاهی دیگر، و از منظر مقتضیات نقد خواننده محور نیز این گونه دخالتهای مترجم، حذف حقوق مسلم خواننده برای تأمل در متن است چرا که به این طریق در واقع مترجم، پیشاپیش، به جای خواننده تصمیم گرفته است.

جمع بندی و نتیجه گیری

در این مقاله با تکیه بر بند اول داستان کوتاه «اولین» اثر جیمز جویس و با استفاده از معلومات لازم متنی و فرامتنی کوشیدیم دیباچه ای را بر روش شناسی خود که مبتنی بر چارچوبی کلی از تحلیل گفتمان است ارائه دهیم. ذکر این نکته لازم است که تحلیل گفتمان یک راهکار عام است که می توان براساس آن و با توجه به نوع و مقتضیات متن روش شناسیهای متعددی از آن استخراج کرد. تلاش ما بیش از همه معطوف به این نکته بود که ارائهٔ ترجمه ای قابل قبول از یک متن ادبی وقتی امکان پذیر است که بتوانیم «معادلی گفتمانی» برای همهٔ عناصر متن بیابیم.در عین حال تلاش کردیم نشان دهیم که تعیین معادل مناسب در همهٔ سطوح، از معادل واژگانی گرفته تا معادل نحوی، سبکی و حتی باز آفرینی فضای متن مبدأ در متن مقصد، وقتی «دقت حداکثری» می یابد که مترجم از همهٔ معلومات متنی و فرامتنی بهره گیرد و این همه را به مدد دانش نظری و عملی خود، خلاقانه در ترکیبی سازمند متحد سازد. به باور ما با توجه به یافته های مقاله می توان به نتایج زیر رسید:

١- بستر لازم برای هر ترجمهٔ قابل قبول از یک متن ادبی، قرائتی دقیق و همه جانبه از متن اصلی است که توامان به لایه های پنهان متن و آگاهیهای ورای متن توجه کند.

٢- از اصلی ترین علل نارسایی بسیاری از ترجمه های ادبی به زبان فارسی، مجهز نبودن مترجم به ابزار یک خوانش دقیق و نیز عدم احساس نیاز به استفاده از چنین ابزاری است.

٣- تحلیل گفتمان می تواند از جمله شیوه هایی باشد که ضمن فراهم آوردن بستر مناسب برای ترجمهٔ متن، دریافتی روشن از فرایند ترجمه در اختیار مترجم قرار دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

٤- اتخاذ شیوهٔ تحلیل گفتمان به روشنی نشان می دهد که «عنصر ذوق» در ترجمهٔ ادبی، که در طول تاریخ ترجمه به صورتهای متعدد برآن تأکید شده، تا چه حد مورد سوءِ تعبیر قرار گرفته است. این تحلیل، آشکار می سازد که «ذوق ادبی مترجم» وقتی تأثیر گذار خواهد بود که در مجموعه ای از دریافتهای سازمند از ترجمه، به تعریفی دقیق و کاربردی برسد.

٥- تحلیل گفتمان می تواند زمینه ساز نوعی«آسیب شناسی ترجمه های ادبی» موجود در زبان فارسی باشد.

پی نوشت

۱- تجزیهٔ متن به شکل و محتوا، از جهت زمینه سازی برای تحلیل متن است و به هیچ وجه نافی انسجام متن و نیز دریافت متن به مثابه وحدت شکل و محتوا نیست.

۲- به اعتقاد ما «سیلان ذهن» صرفاً یک تکنیک روایت پردازی نیست بلکه نوعی نگاه به زندگی و ادبیات است و خود محصول دوره ای از رشد علوم انسانی است. برای شکل گیری این نگاه دست کم تلاقی سه دستاورد ضروری بود: کشف ضمیر ناآگاه یا اصطلاحاً «ناخودآگاه» در حوزهٔ روانکاوی توسط فروید، سیالیت زمان در فلسفهٔ آنری برگسون و دریافت تازه ای از واقعیت بر اساس از میان رفتن مرزهای معهود میان واقعیت و خیال.

۳- «قرائت عادی» (ordinary/hypothetical reading) به بیان «امبرتو اکو» نشانه شناس ایتالیایی در کتاب *Lector in Fabula* (خواننده در داستان)، قرائتی است که «خوانندهٔ داستان با صرف وقت و نیروی متعارف، تنها لایهٔ اول یا معنای صریح متن را درک می کند». (اکو،۱۹۷۹: ٤۳).

منابع

Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions* : John Donne, Paris,Gallimard, coll. Bibliothèque des idées.

Dollerup, Cay and Loddergaard, Anne (1994), Teaching *Translation and Interpretation*, Amesterdam, John Benjamins.

Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula, trad*. M. Bouzaher, Paris, Grasset.

Etkind, Efim (1982), Un art en crise –Essai sur la traduction poetique, Paris, L'Age d'Homme.

Gambier,Yves and Tommola,John (1993), *Translation and Knowledge*, Turku, Centre for Translation and Interpreting.

www.SID.ir

Archive of SID

Harris,Zellig (1952),“ *Discourse Analysis “ in Language* 28:1-30 and 474-94

Israel, Fortunato (1990) “Traduction littéraire et théorie du sens” in Israel, Fortunato et Lederer,Marianne, (ed.), Etudes traductologiaues, en hommage de Danica Seleskovitch, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. pp. 29-43

Israel, Fortunato et Lederer, M.(ed) (1991), *La liberté en traduction*, Paris, Didier Erudition.

Joyce, james (1906/1962) ,*Letters*, Vol.II, University of California Press.

Joyce, James (1914/1960), *Dubliners*, Penguin Books Ltd. Middlesex, England.

Ladmiral, J-R. (1979), *Traduire: théoreme pour la traduction*, Paris, Payot.

Meschonnic,Henri (1973), *Pour la poetique* II, Paris, Gallimard.

Snell-Hornby, Mary (1994), *Translation Studies : An Interdiscipline*, Amesterdam, Jhon Benjamins.

www.SID.ir