مجله پژوهش‌های زبان‌شناسی
سال ششم، شماره اول، بهار و پاییز ۱۳۹۳
تاریخ وصول: ۱۳۹۱/۰۹/۱۳
تاریخ اصلاحات: ۱۳۹۳/۰۷/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۷/۲۲
صص ۶۱- ۴۷

ترجمه بین‌نشانه‌ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمه رباعیات خیام

صابر زاهدی*
محسن جاذب**

چکیده

یاکوبسن (۱۹۵۹) در طبقه‌بندی سه‌گانه‌اش از ترجمه، ترجمه بین‌نشانه‌ای را یکی از انواع ترجمه ذکر می‌کند که در آن متن از یک نظام نشانه‌ای در قالب نظام نشانه‌ای دیگری بازآفرینی و تولید می‌شود. با اتکا بر نظریه یاکوبسن و مکتب دستکاری، هدف تحقیق حاضر، بیان و اثبات این مطلب است که ترجمه بین نشانه‌ای، همانند ترجمه بین‌زبانی، می‌تواند اثر اصلی را تحریف کند. به عبارتی، وقتی که متنی به یک زبان مقصد ترجمه می‌شود و به صورت مصور هم در می‌آید، علاوه بر متن ترجمه‌شده، گاهی اجزای تصویری و عکس‌ها نیز متن اصلی را در سطوح مختلف زبانی و فرهنگی تحریف می‌کنند. در این پژوهش تلاش می‌شود با بررسی ترجمه فیتزجرالد از رباعیات خیام، به‌همراه تصاویر ارائه‌شده توسط ادموند سالیوان (۱۸۶۹ ° ۱۹۳۳) در نسخه ترجمه شده، پدیده دستکاری و تحریف متن و فرهنگ اصلی نشان داده شود. تصویرگر در این اثربا ایجاد التقاط تصویری، نمادسازی، تلمیح درون‌متنی و فضاسازی و بااستفاده از عناصر فیزیکی خاص همانند اشیا، فضاها، و پوشش‌ها موجب شده تا نشانه‌های فرهنگ و هویت ایرانی با معیارها و کلیشه‌های غربی جایگزین گردد. در واقع مصورسازی به عنوان نوعی از ترجمه بین نشانه‌ای، ماهیت ایرانی شعر خیام را دچار دستکاری و دگرگونی کرده است.

کلید واژه‌ها: ترجمه بین‌نشانه‌ای، مکتب دستکاری، فیتز جرالد، رباعیات خیام، التقاط فرهنگی

* دانشجوی دکتری دانشگاه فردوسی مشهد zahedi.saber@stu-mail.um.ac.ir
** کارشناس ارشد ترجمه دانشگاه علامه طباطبایی تهران mjazeb67@yahoo.com

۱. مقدمه

هدف تحقیق حاضر، بیان و اثبات این مطلب است که ترجمه بین نشانه‌ای، همانند ترجمه بین‌زبانی، می‌تواند اثر اصلی را تحریف کند. به عبارتی، وقتی که متنی به یک زبان مقصد ترجمه می‌شود و به صورت مصور هم در می‌آید، علاوه بر متن ترجمه‌شده، گاهی اجزای تصویری و عکس‌ها نیز متن اصلی را در سطوح مختلف زبانی و فرهنگی تحریف می‌کنند. در مقاله حاضر، ابتدا مبانی نظری پژوهش شرح داده می‌شوند. سپس هدف و روش کار پژوهش را توصیف خواهیم نمود. در قسمت چهارم، داده ها و روش‌های دستکاری در ترجمه بین نشانه‌ای تحلیل خواهند شد و در انتها به نتیجه گیری خواهیم پرداخت.

۱- ۱. ترجمه و دستکاری (manipulation)

توجه به ارتباطات فرهنگی و روابط قدرت، سبب تغییرات بسیاری در حوزه مطالعات ترجمه شده است. مطالعات ترجمه که در اوایل به دغدغه‌های زبان‌شناختی در حوزه ترجمه می‌پرداخت با ظهور مطالعات فرهنگی، رنگ و بویی دیگر به خود گرفت. در مطالعات زبان‌شناختی ترجمه، نظریه‌پردازان بیشتر می‌کوشیدند تا با ارائه یک نظریه زبانی برای ترجمه راهگشای مترجمان و علاقمندان به این حوزه باشند. بنابراین این‌گونه مطالعات بیشتر به دنبال تجویز راه حل تا توصیف و آگاهی‌دادن از پدیده‌ای خاص بودند (بسنت، ۲۰۰۷). با ظهور نظریه‌پردازانی همچون هرمانز[1] (۱۹۸۵)، توری[2] (۱۹۹۵)، بسنت و لفور[3] (۱۹۹۰)، گنتزلر[4] (۱۹۹۳) تحولاتی در عرصه مطالعات ترجمه به وقوع پیوست و نظریه‌پردازان به بررسی و تحلیل جنبه‌های فرهنگی و جامعه‌شناختی ترجمه روی‌آوردند. بسنت و لفور (۱۹۹۰)، این سیر تغییر و تحولات در مطالعات ترجمه را دور فرهنگی ترجمه (cultural turn) نامیده‌اند.

هرمانز (۱۹۸۵: ۱۱) در جمله‌ای که نزد علاقه‌مندان به ترجمه شهرت فراوانی پیدا کرده است می‌گوید « در تمامی ترجمه‌ها متن مبدا تا حدی و با هدفی خاص مورد دستکاری قرار گرفته است». به عقیده وی، ترجمه تنها جایگزینی واژگانی بین دو زبان نیست و در این فرایند، اتفاقات فرازبانی فراوانی روی می‌دهد و همانطور که سایمون[5](۱۹۹۲:۱۷۴) عنوان می دارد ترجمه نمی تواند خالی از دستکاری باشد. از این رو در میان نظریه‌پردازان معتقد به دستکاری در ترجمه، عوامل فراوانی هستند که جدا از عوامل زبانی ترجمه را تحت تأثیر قرار می دهند. عواملی همچون ایدئولوژی، بازار ترجمه و ناهدهای قدرت همه می توانند در دستکاری ترجمه تأثیرگذار باشند.

از منظر فرهنگ و جامعه شناسی، ترجمه را می‌توان نوعی بازنویسی دانست که در آن فرهنگ و هویت گروه، قوم و یا ملیتی تغییر پیدا می‌کند (لفور، ۱۹۹۲). بنابراین مترجمان، فرهنگ و هویت را به نحوی که خود می‌خواهند یا تحت تاثیر آن هستند تغییر می‌دهند و به عبارتی فرهنگ و زبان مبدا را با فرهنگ و زبان مقصد وفق می‌دهند (بسنت و تری‌ودی، ۱۹۹۰). در این راه اغلب مترجمان از رویکرد بومی‌سازی(domestication) بهره می‌برند و متون ترجمه‌شده را با

[1]Hermans
[2]Toury
[3]Bassnett and Lefevere
[4]Gentzler
[5] Simon

هنجارهای زبانی و فرهنگی مقصد هماهنگ می‌کنند. از دیدگاه ونوتی[1] (۱۸:۱۹۹۵) مترجمان با استفاده از بومی‌سازی، تفاوت‌های فرهنگی بین دو زبان را از بین می برند و در اصطلاح ترجمه‌ای روان و خوانا ارائه می‌دهند. وی همچنین معتقد است که در کشورهای انگلیسی زبان همانند انگلیس و آمریکا معیار مخاطبان و منتقدان برای مقبولیت ترجمه، خوانایی و روانی آن است.

۱-۲. ترجمه و تصویرگری

تصویرگری در معنای عام از ابتدایی ترین روش‌های ارتباط بین انسان‌ها بوده و نقش و نگارهای موجود روی دیوار غارها یا کتیبه‌های گوناگون که سابقه چندین هزار ساله دارد خود شاهدی بر این مدعا هستند. اما تصویرنگاری در کتاب روندی بود که از رنسانس به بعد و با اختراع دستگاه چاپ رشد پیدا کرد (مگز و آلستون، ۳۴:۲۰۰۶). بسیاری از کتاب‌ها و آثار ادبی و علمی با تصاویر و اشکال مختلف همراه شدند. بسیاری هدف از تصویرگری در کتاب‌ها را در جذب مخاطب بیشتر می‌دانستند. البته مسلماً این به تنهایی نمی‌تواند هدف تصویرگران بوده باشد و قاعدتاً تصویرپردازان به دنبال انتقال معنی و اطلاعاتی خاص نیز بوده‌اند. مگز و آلستون (۲۰۰۶) معتقد است که تصویرگری تنها روشی تزیینی و بصری محسوب نمی‌شده است، بلکه رهبانیون در نظر داشتند با استفاده از ارزش آموزشی این تصویرها به صورت غیر مستقیم، پیامی عرفانی و معنوی صادر نمایند.

یاکوبسن (۱۹۵۹) ترجمه را به سه دسته ترجمه بین زبانی (inter-lingual) ، ترجمه درون‌زبانی (intra-lingual) و ترجمه بین نشانه‌ای(inter-semiotic)، تقسیم می‌کند. ترجمه بین‌زبانی به عنوان رایج‌ترین نوع ترجمه به معنی انتقال پیام از زبانی به زبان دیگر است که نمونه آن ترجمه اثر مکتوبی از زبان فارسی به زبان انگلیسی است. نوع دوم ترجمه به انتقال و بازگویی معنی در یک زبان اطلاق می‌شود. برای مثال بازنویسی یک رمان به زبان کودکان نمونه‌ای از این نوع ترجمه به شمار می‌رود. اما نوع سوم ترجمه از دید یاکوبسن وقتی روی می‌دهد که شیوه انتقال پیام تغییر می‌کند. مثلاً وقتی فیلمنامه‌ای که از جنس متن است به فیلمی تبدیل می‌شود که ساختاری بصری و صوتی دارد ترجمه بین نشانه‌ای روی می‌دهد. از این رو تصویرنگاری را هم می‌توان نوعی ترجمه بین نشانه‌ای در نظر گرفت که در آن وسیله انتقال پیام از نوشتار به تصویر تغییر پیدا می‌کند. متاسفانه در عرصه مطالعات ترجمه توجه شایان ذکری به تصویرگری به عنوان نوعی ترجمه نشده است. این در حالی است که پرییرا (۲۰۰۸) معتقد است تصویر نگاری کتاب، خود نوعی ترجمه است. وی ماهیت ترجمه را با تصویرگری مقایسه کرده و بر این باور است که در تصویرگری یک نوشته، داستان یا کتاب، و عناصر نوشتاری آنها، اعم از جملات و کلمات به عنوان اثر مبدا و اصلی عمل می‌کنند و متقابلاً تصویرها نقش محصول نهایی و مقصد را ایفا می‌نمایند. در این موارد نمی‌توان گفت که تصویرگر شکل و تصویر را بر اساس متن مبدا و اصلی طراحی کرده یا بر اساس متن مقصد و ترجمه شده به طراحی آن اهتمام ورزیده است. فرحزاد (۲۰۰۳) در مدلی که برای نقد ترجمه ارائه می‌کند، تصویرها را در سطح نشانه‌ای قرار می‌دهد. اگر چه تصاویر خود ماهیت فرا متنی دارند اما در مواردی می‌توان عوامل متنی را

[1] Venuti

نیـز در بدنـه ایـن تصـاویر مشـاهده کـرد. فرحـزاد (۲۰۰۹) در مطالعـه‌ای کـه بـر روی چندترجمـه از رمـان «بـر بـاد رفتـه»(Gone with the wind) انجـام داده اسـت، تصـاویر روی جلـد و نـوع چیـدمان آن‌هـا را ناشـی از ایدئولوژی خاص حاکم در فرهنگ مقصد می‌داند.

پریرا (۲۰۰۸) با ارائه چارچوبی سعی در بیان این مطلب دارد که تصاویرمی‌توانند ترجمه داستان‌ها و مطالب نگاشته شده باشند. وی برای این منظور دسته‌بندی سه‌گانه‌ای را ارائه می کند: روش نخست بازآفرینی عوامل متنی به صورت واقعی و دقیق است. وی این گونه تصویرگری را به نوعی برابر ترجمه تحت‌اللفظی می‌داند. روش دوم تصویرنگاری با استفاده از تاکید خاص روی عامل روایی است بدین شکل که تصویر ماهیتی روایتگر دارد. در سومین نوع تصویرپردازی، شخص تصویرگر، تصاویر را با یک طرز تفکر خاص و یا یک رویه هنری وفق می‌دهد. در این نوع تصویر پردازی عواملی همچون ایدئولوژی، فرهنگ، روابط قدرت، نژاد و یا جهت‌گیری سیاسی می‌توانند در تصویر مورد نظر نمود پیدا کنند. به عبارتی دیگر، تصویرگر دنبال این است که چنین عواملی را در تصویر مورد نظر خود بگنجاند. البته در تصویرپردازی متون ترجمه شده این پدیده بسیار پیچیده تر خواهد شد. در واقع اگر تصویرگر را مخاطب متن ترجمه شده بدانیم و نه متن اصلی، تصویرهای طراحی‌شده ترجمه بین‌نشانه‌ای متن مقصد خواهند بود. شکل یک می‌تواند این رابطه را به خوبی نشان دهد.

۱) متن اصلی ← تصویرپردازی بر اساس متن اصلی (ترجمه بین نشانه ای متن اصلی)

۲) متن اصلی ← ترجمه(متن ترجمه شده) ← تصویرپردازی بر اساس متن ترجمه شده (ترجمه بین نشانه ای از متن ترجمه شده)

شکل ۱) مقایسه فرایند تصویرپردازی بر اساس متن اصلی و تصویر پردازی بر اساس متن ترجمه

وقتی که شخصی دست به تصویرپردازی متن اصلی می‌زند وی به صورت بین نشانه‌ای به ترجمه متن اصلی می‌پردازد. اما وقتی که شخصی با متن ترجمه شده سر و کار دارد، تصویرها، ترجمه بین‌نشانه‌ای از متن ترجمه شده هستند و نه متن اصلی. سوال مطرح این است که در این فرایند چه بر سر عوامل مختلف در اثر اصلی می‌آید؟ آیا می‌توان ادعا کرد همانطور که دستکاری در ترجمه بین‌زبانی رخ می‌دهد، در ترجمه بین نشانه ای هم پدیده‌ای تاثیرگذار و متداول است؟ برای پیدا کردن پاسخ این سوالات به بررسی یکی از آثار کلاسیک ترجمه در غرب یعنی ترجمه فیتزجرالد (۱۹۵۰) از اشعار خیام می‌پردازیم. البته در ابتدا نیاز است کمی با ماهیت اشعار و ترجمه اشعار خیام آشنا شویم.

۱-۳۳. التقاط (hybridity)

در مطالعات فرهنگی و پسااستعماری، لفظ التقاط را اولین بار بابا (۱۹۹۴) معرفی کرد. التقاط از دید وی به محلی اطلاق می‌شود که در آن"تازگی متولد می‌شود" و صورت های جدید بینافرهنگی، در اثر رویارویی فرهنگ‌های مختلف زاده

می‌شوند که این اغلب پدیده ای استعماری و یا پسا استعماری است (آشکرافت و دیگران ۲۰۰۷: ۱۰۸). از نظر آنها، التقاط می‌تواند زبانی، فرهنگی و یا نژادی باشد .

۱-٤. عمرخیام و ترجمه رباعیات او

غیاث‌الدین ابوالفتح عُمَر بن ابراهیم خیام نیشابوری ریاضیدان، فیلسوف، ستاره‌شناس و صوفی بود که در سال ۴۳۹ هجری قمری در نیشابور چشم به جهان گشود. بسیاری از هم عصرانش وی را شخصی متفکر و دانا می‌دانستند. هرچند عدم فاش گویی خیام درباره عقایدش موجب شده که آرا و نظرهای بسیاری درباره طرز تفکر او پدید آید (دشتی، ۱۹۷۱). به همین خاطر بسیاری معتقدند، وی در رفتار و گفتار بسیار محافظه‌کار بوده است. این پراکندگی آرا درباره خیام به صورتی است که دسته‌ای او را کافر پنداشته و عده ای وی را با نام «امام» صدا می‌کردند؛ عده‌ای او را صوفی می‌دانستند و عده‌ای دیگر وی را از فرقه اسماعیلیان به حساب می‌آوردند (دشتی، ۱۹۷۱). این در حالی است که به گفته دشتی (۱۹۷۱)، خیام هیچ گاه روی به کفر و الحاد نیاورد. هیچ مجموعه‌ای به شکل یک دیوان و یا مجموعه شعر از خود خیام بر جای نمانده است و به همین خاطر، متاخرین به گردآوری اشعار منتسب به وی پرداخته‌اند (جرمین، ۱۹۸۹). با این حال در اشعار خیام چند عامل نقش محوری ایفا می‌کنند: دو عنصر مرگ و زندگی (یا فناپذیری و جاودانگی) را می‌توان در جای جای این رباعیات به وضوح مشاهده نمود. رباعیات خیام مدام در پی القا این مطلبند که عمر پیش رو به زودی می‌گذرد و مرگ و نیستی، سرنوشت همه موجودات است و در این بین باید زندگی را با مستی و عیش سپری کرد و از لحظه لحظه آن نهایت استفاده را نمود (جرمین، ۱۹۸۹).

۲. هدف تحقیق

در این تحقیق سعی بر بیان و اثبات این مطلب است که دستکاری می‌تواند در تمامی سطوح معنا و نشانه‌ای روی دهد. همانطور که ترجمه بین‌زبانی منحصراً به جایگزینی یک‌به‌یک عناصر معنایی محدود نمی‌شود و در این فرایند معنا تحریف می‌شود، در ترجمه بین‌نشانه‌ای و مصورسازی هم این فرایند با شدت به مراتب بیشتری قابل رویت است. در این پژوهش سعی می‌شود با بررسی رباعیات خیام، ترجمه آن به وسیله فیتزجرالد و تصاویر قرار داده شده در نسخه ترجمه شده به وسیله ادموند سالیوان (۱۹۱۳) ، دستکاری و تحریف متن اصلی نشان داده شود. تصویرگر در این اثر سعی کرده با ایجاد التقاط و تغییر ماهیت عناصر فیزیکی و غیر فیزیکی همانند اشیا، فضاها، پوشش‌ها، و ایدئولوژی‌ها، برداشت و معنایی متفاوت را از فرهنگ ایرانی القا کند و آن را با معیارها و کلیشه‌های غربی همگام سازد. به عبارتی دیگر، مصور سازی به عنوان نوعی ترجمه بین‌نشانه‌ای ماهیت اصلی و ایرانی برخی از رباعیت خیام را دچار دستکاری و تحریف کرده است. در واقع آنچه که از تحریف مورد نظر است هم شامل موارد متنی می‌شود و هم سطوح بالاتر فرهنگی را در بر می‌گیرد که در آن هم اثر و هم فرهنگ اصلی دچار دستکاری و تغییر می‌گردند.

۳. روش کار

پیکره مورد بررسی در این پژوهش شامل اشعار ترجمه شده خیام به وسیله فیتزجرالد است که ادموند جوزف سالیوان، یکی از مشهورترین تصویرگران کتاب در انگلستان، آن را در سال ۱۹۱۳ با تصویر همراه کرده است. این کتاب شامل ۸۳ تصویر است که هرکدام کنار یک رباعی قرار داده شده اند. در واقع شخص تصویرگر سعی کرده است برای هر رباعی، تصویری را طراحی نماید.

در این تحقیق، واحد بررسی تصویر قرار داده شد و تمامی ۸۳ تصویر به همراه رباعیات متناظر مورد ارزیابی قرار گرفتند. با خواندن رباعی‌ها و توجه به تصاویر، عوامل متنی و نماد بصری معادل آن در تصویر مربوط شناسایی شدند و از لحاظ هویت فرهنگی مورد ارزیابی قرار گرفتند. با توجه به نا هماهنگی‌ها و شباهت‌های یافته شده، از این میان، ۱۱ تصویر دچار دستکاری و تغییر شده بودند.

٤. تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این بخش به بررسی ۱۱ تصویری که در مقایسه با فرهنگ و متن اصلی دچار دستکاری و تغییر شده بودند، خواهیم پرداخت. تصاویر مورد بررسی حاوی مواردی هستند که در آن تصویرگر با قرار دادن عناصری خواست فرهنگ متن اصلی را دچار تغییر نموده است.

٤-۱. تحلیل تصاویر

در تصویر اول عقابی به تصویر کشیده شده است که با خود ساعت شنی را حمل می‌نماید. این تصویر برای رباعی شماره (۱) است که در آن دو واژه "Bird" (پرنده) و "Time" (زمان) به چشم می‌خورند. تصویرگر این دو واژه را به وسیله تصویر یک عقاب و یک ساعت شنی نشان داده است. این در حالی است که ساعت شنی در هنر میانه اروپایی نمادی از فناپذیری بوده است (استرلینگ، ۱۹۸۱: ۱۸). در حقیقت در این تصویر هنرمند مفهوم زمان و گذرا بودن آن را با یک نماد غربی نشان داده است.

جدول ۱) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی اول

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۱
هر روز بر آنم که کنم شب توبه از جام پیاله‌ی لبالب توبه اکنون که رسید وقت گل، توبه کجاست؟ در موسم گل ز توبه، یارب توبه	Come, fill the Cup, and in the Fire of Spring The Winter Garment of Repentance fling: The Bird of Time has but a little way To fly- and Lo! The Bird is on the Wing.	

در سراسر اشعار خیام با واژه‌های شراب و مستی مواجه می‌شویم. واژه‌هایی که تفاسیر مختلفی از آنها ارائه شده است. در تصویر شماره(۲)، مردی حضور دارد که جام شرابی را به دست گرفته و سکه‌هایی را روی زمین می‌اندازد. این تصویر از چند جهت قابل بحث است. نخست آنکه جامی که مرد در دست دارد، نوعی از ظروفی است که در غرب مورد استفاده قرار میگیرد و تناسبی با وسایل شرقی و ایرانی ندارد. این نکته درباره خمره شراب هم صادق است. نکته دیگری که در این تصویر بسیار آشکارا پیدا است، پیوند این عناصر غربی با یک نماد اسلامی یعنی مسجد است. این تصویر ماهیتی التقاطی دارد. در این رباعی عبارت‌های "distant Drum" "take the Cash" "brave" در تصویر هم منقل شده‌اند.

جدول ۲) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی دوم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۲
گویند کسان بهشت با حور خوش است من میگو یم که آب انگور خوش است این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار که آواز دهل شنیدن از دور خوش است	"How sweet is mortal Sovranty!"---think some: Others---"How blest the Paradise to come!" Ah, take the Cash in hand and waive the Rest; Oh, the brave Music of a distant Drum!	

در تصویر شماره (۳)، مردانی را می‌بینیم که مشغول قمار هستند و در پس زمینه این تصویر، اسکلتی را مشاهده می‌کنیم. در این تصویر مفهوم فناپذیری که در رباعی بیست‌وچهارم موجود است به وسیله اسکلت به تصویر کشیده شده است و به‌این‌ترتیب ترجمه بین‌نشانه‌ای رنگ و بویی غربی پیدا کرده‌است. (استرلینگ، ۱۹۸۱: ۱۸).

جدول ۳) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی سوم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۳
ای دل همه اسباب جهان خواسته گیر باغ طربت به سبزه آراسته گیر و آنگاه بر آن سبزه شبی چون شبنم بنشسته و بامداد برخاسته گیر	The Worldly Hope men set their Hearts upon Turns Ashes---or it prospers; and anon, Like Snow upon the Desert's dusty Face Lighting a little Hour or two---is gone.	

درتصویر (۴)، نمایی از یک کاروانسرا را می‌بینیم. این تصویر متناظر با رباعی بیست و پنجم است که در آن واژه‌های "Doorways","Sultan"،"Caravanserai" و "Pomp" به چشم می‌خورند که به تصویر هم انتقال پیدا کرده‌اند. کاروانسرا در تصویر به صورت یک بنای مربوط به قرن ۱۸ یا ۱۹ اروپایی درآمده است. در این تصویر سلطان به هیبت یک سزار از کاروانسرا خارج می‌شود. بسیاری از نوشته‌های یونانی موجود در این تصویر مفهوم مرگ و زندگی را با رنگ و بویی غیرشرقی به تصویر می‌کشند. واژه "Charon" در اساطیر یونانی به قایقرانی اطلاق می‌شده که روح افرادی را که به تازگی مرده‌اند از رود "Styx" عبور می‌دهد. "Acheron" هم به معنای رود مرزی بین دنیای مردگان و زندگان است (ساکس،۲۰۰۵: ۱۲). این واژگان با مفهوم فنا ناپذیری که در رباعی متناظر موجود است از لحاظ فرهنگی هماهنگی ندارد. این تصویر علاوه بر آنچه در شعر آمده، عناصری همانند کشیش، خاخام، کودک و اسکلت را نیز در خود جای داده است.

جدول ۴) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی چهارم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۴
این کهنه رباط را که عالم نام است و آرامگه ابلق صبح و شام است تختی است که تکیه‌گه صد جمشید است بزمی است که وامانده ز صد بهرام است	Think, in this batter'dCaravanserai Whose Doorways are alternate Night and Day, How Sultan after Sultan with his Pomp Abode his Hour or two, and went his way.	

در تصویر (۵) مفهوم مرگ را با اسکلت و داس نشان داده اند که هر دو بار فرهنگی غربی دارند (برنر، ۲۰۰۷: ۸۹).

جدول ۵) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی پنجم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۵
ابر آمد و باز بر سر سبزه گریست بی باده گلرنگ نمی‌باید زیست این سبزه که امروز تماشاگه ماست تا سبزه خاک ما تماشاگه کیست؟	And we, that now make merry in the Room They left, and Summer dresses in new Bloom, Ourselves must we beneath the Couch of Earth Descend, ourselves to make a Couch---for whom?	

در تصویر (۶) که یکی از بحث‌برانگیزترین تصاویر این کتاب است، تصویر اسکلتی را می‌بینیم که ناقوس کلیسا را به صدا در می‌آورد و در عین حال به اذان گفتن مشغول است. از طرفی گنبد و گلدسته‌های مسجدی در سمت چپ تصویر به چشم می‌خورد. رباعی متناظر حاوی واژه موذن است که تصویرگر آن را با بهره گیری از یک اسکلت نشان می‌دهد. واژه‌ها و عبارت‌های "Muezzin , Tower of Darkness , Cries , Here nor There دچار دستکاری شده اند. تصویرپرداز به مفهوم "Here" عینیت بخشیده و آن را به صورت کلیسا تصویر کرده و مفهوم "There" را با مسجد بیان کرده در حالی که چنین تفسیری در ترجمه به چشم نمی‌خورد.

جدول ۶) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی ششم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۶
قومی متفکرند اندر ره دین قومی به گمان فتاده در راه یقین می‌ترسم از آن که بانگ آید روزی که ای بی‌خبران راه نه آن است و نه این	Alike for those who for TO-DAY prepare, And those that after a TO-MORROW stare, A Muezzin from the Tower of Darkness cries "Fools! your Reward is neither Here nor There!"	

در تصویر شماره (۷)، مردی را می‌بینیم که از دو بشکه شراب بر می‌دارد. بر روی دو بشکه، نقشه جهان کشیده شده‌است. بر روی بشکه ای که قاره آمریکا روی آن نقش بسته است، واژه "Elixir" اکسیر به چشم می‌خورد. این واژه به معنای ماده ای است که نوشیدن آن فناناپذیری را به دنبال دارد. بر روی بشکه ای که نقشه شرق بر آن است عبارت "Old Aquavitae" به معنای شراب قدیمی به چشم می‌خورد. این تصویر فضایی استعماری را در ذهن تداعی می‌کند. زیرا از دیدگاه نظریه پردازان پسااستعماری نظیر بابا (۱۹۹۴)، دیگری (the other) یا همان شرق (the orient) مشخصه هایی چون قدمت، بیگانگی و خرافه دارد، در حالی که جهان غرب و یا خود (the self)، مدرن، خردمند و جدید است.

جدول ۷) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی هفتم

متن فارسی	ترجمه	تصویر۷
من ظاهر نیستی و هستی دانم من باطن هر فراز و پستی دانم با اینهمه از دانش خود شرمم باد گر مرتبه‌ای ورای مستی دانم	For "IS" and "IS-NOT" though with Rule and Line, And"UP-AND-DOWN" without, I could define, I yet in all I only cared to know, Was never deep in anything but---Wine.	

تصویر (۸) از لحاظ ایدئولوژی کمی پیچیده‌ترو التقاطی‌تراست. عوامل متنی و انگاره کلی رباعی متناظر به شکل کامل در تصویر بازآفرینی شده‌اند. این تصویر، چند رهبر و شخصیت مذهبی از جمله کشیش، جنگجوی صلیبی و مردی را نشان می‌دهد که روی کلاهش واژه "منجی" نگاشته شده‌است. تصویر حاکی از این است که آن‌ها جملگی بر درستی یک ایدئولوژی تاکید دارند. درتصویر می‌توان ستاره داوود که نماد یهود است را مشاهده کرد. در رباعی متناظر با این تصویر، فیتزجرالد آورده‌است که هر هفتاد و دو فرقه در اشتباهند. در اصل منظور از این فرقه‌ها، فرقه‌های اسلامی است این در حالی است که در تصویر تنها راه درست یهودیت نشان داده شده‌است. در این تصویر واژگان"Grape"، "Logic"، "Sect" و "Alchemist" ترجمه بین‌نشانه‌ای شده‌اند و مورد دستکاری قرار گرفته‌اند. در تصویر همچنین می‌توان دو پلنگ را مشاهده نمود. قطعاً قرار دادن چنین نمادهایی در تصویر بی هدف نبوده است و چنان که آرتور و کالینز (۱۹۱۳: ۲۱) عنوان می‌دارند، پلنگ در نقش و نگارهای مسیحیت نمادی است برای حضرت مسیح (ع). در این شکل، تصویرگر اشاره‌ای داشته به عبارتی (Abracadabra) از یک شاعر لاتین سرنوس سامونیکوس و آن را به صورت تلمیح درون متنی در آن گنجانده است(همپلمن و کرفت، ۲۰۱۳: ۱).

جدول ۸) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی هشتم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۸
می خور که ز دل کثرت و قلت ببرد اندیشه هفتاد و دو ملت ببرد پرهیز مکن ز کیمیایی که از او یک جرعه خوری هزار علت ببرد	The Grape that can with Logic absolute The Two-and-Seventy jarring Sects confute: The subtle Alchemist that in a Trice Life's leaden Metal into Gold transmute.	

در تصویر (۹) نمایی از دو یاربه چشم می‌خورد که در آن مرد جامی در دست دارد. باز هم این جام از نوع غیرایرانی است که فضا را غربی می‌کند. از طرفی به نظر می‌رسد تصویرگر سعی داشته لباس‌های اشخاص را به صورت ایرانی نقاشی کند. همین سبب شده تصاویر از منظر فرهنگی ماهیتی دو گانه پیدا کنند. این نوع جام در چند تصویر دیگر هم دیده می‌شود. در این مورد هم واژه‌های "lip"، "drink" و "wine" ترجمه بین‌نشانه‌ایشده‌اند.

جدول ۹) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی نهم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۹
خیام اگر ز باده مستی، خوش باش با ماهرخی اگر نشستی، خوش باش چون عاقبت کار جهان نیستی است انگارکه نیستی چو هستی، خوش باش	And if the Wine you drink, the Lip you press, End in the Nothing all Things end in ---Yes--- Then fancy while Thou art, Thou art but what Thou shalt be---Nothing---Thou shalt not be less.	

در دهمین تصویر اشاره‌ای به یکی از اساطیر یونانی یعنی مدوسا شده است. در اساطیر یونان، مدوسا موجودی بوده که به جای مو، بر روی سر خود مار داشته‌است و با نگاه خود به موجودات دیگر، آن‌ها را به سنگ تبدیل می کرده است (دالی، ۲۰۰۴: ۸۳). در این مورد هم بین تصویر و رباعی می‌توان رابطه ای بین‌نشانه‌ای برقرار کرد. در رباعی خیام از فلک به عنوان تعیین کننده سرنوشت یادشده‌است. در واقع در فرهنگ ایرانی سرنوشت از آسمان رقم می‌خورد اما در تصویرنگاری ترجمه فیتزجرالد، تعیین سرنوشت به دوش یکی از اساطیر یونان یعنی مدوسا است در حالی که نه در رباعی خیام و نه در ترجمه فیتزجرالد نشانی از این موجود نیست.

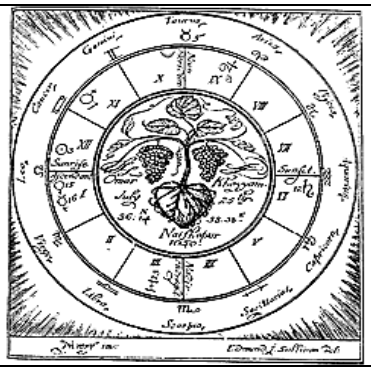
جدول ۱۰) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی دهم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۱۰
ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز از روی حقیقتی نه از روی مجاز یک چند درین بساط بازی کردیم رفتیم به صندق عدم یک‌یک باز	'Tis all a Chequer-board of Nights and Days Where Destiny with Men for Pieces plays: Hither and thither moves, and mates, and slays, And one by one back in the Closet lays.	

در تصویر (۱۱) اسامی ایرانی که در ترجمه شعر فیتزجرالد حضور دارند در تصویر به وسیله نمادهای اخترشناسی غیر ایرانی با نام‌های لاتین "Capricorn" "Sagittarius" "Scorpion" "Libra" "Virgo" "Leo"

"Aquarius" "Pisces" "Zodiac" "Aries" "Taurus" "Gemini" "Cancer" نشان داده شده اند. تصویر پرداز از آوردن مستقیم نام‌های پروین و مشتری که در ترجمه موجود است سرباز زده و به نام‌های لاتین را ترجیح داده است.

جدول ۱۱) متن اصلی، ترجمه و تصویر مربوط به رباعی یازدهم

متن فارسی	ترجمه	تصویر ۱۱
آن روز که توسن فلک زین کردند و آرایش مشتری و پروین کردند این بود نصیب ما ز دیوان قضا ما را چه گنه قسمت ما این کردند؟	I tell Thee this---When, starting from the Goal, Over the shoulders of the flaming Foal Of Heav'n Parvin and Mushtara they flung, In my predestin'd Plot of Dust and Soul	

٤-۲. انواع دستکاری بین‌نشانه‌ای

در این نوشتار، دستکاری به معنی تغییر و جابه جایی در سطوح فرامتنی و فرهنگی مورد نظر بوده است. در تصویرنگاری اشعار ترجمه شده به وسیله فیتزجرالد، ادموند سالیوان فرهنگ ایرانی و شرقی را به گونه‌ای با عوامل و نشانه‌های فرهنگی غربی در هم آمیخته که در مواردی هویت اصلی و ایرانی اثر را به کلی از آن گرفته است. بنابراین دستکاری بیشتر از اینکه در سطح معنایی و متنی اثر رخ دهد در بستر فرهنگی و هویتی شعر خیام به وقوع پیوسته است. سه عنصر مرگ، زندگی و عیش که در شعر اصلی و ترجمه نقشی محوری دارند در تصاویر نیزگنجانده شده‌اند. اگرچه معنای این سه عامل کلیدی کمابیش در تصویرها هم منتقل گشته‌است اما تصویرگر با گنجاندن نمادها، عبارات متنی، نشانه‌ها و حتی اشیای غیرایرانی، باعث تغییر نشانه‌های فرهنگی و هویت اصلی شعر خیام شده‌است.

در این فرایند خواننده بین متن، مفاهیم و تصاویر ارتباط برقرار می‌کند و چنین روند هدفمندی به آرامی مخاطب را از فرهنگ و هویت اثر اصلی دور می‌کند. با توجه به آنچه که در بخش قبل آمد، در دستکاری عوامل متن و فرهنگ اصلی به وسیله تصویرنگاریالگوهای خاصی مشاهده شد که در ادامه مورد اشاره قرار می‌گیرد.

٤-۲-۱.التقاط

در بررسی تصاویر موجود یکی از نتایج به دست آمده این بود که التقاط یکی از ابزارهایی بود که تصویرگر با بهره‌گیری فراوان از آن هویت شعر اصلی را مورد درستکاری قرار داد.

تصویرپرداز در این اثر سعی داشته با استفاده از عناصر متنی و تصویری، فضایی التقاطی در سر تا سر این کتاب ایجاد کند. مجموعا در ۲۶ تصویر رگه‌هایی از التقاط به وضوح به چشم می‌خورد. در مواردی مشاهده شد که وسایلی همانند بشکه، جام، داس، ساعت شنی، فانوس‌های فرانسوی و ... با اشیا و لباس‌های ایرانی در یک تصویر آورده شده بودند(برای مثال تصاویر شماره ۲، ۴، ۵ و ۷). آمیختن نمادهای اسلامی همانند مسجد، اذان، گلدسته و ... با نمادهای مسیحی و غربی

همانند کشیش، صلیب، ناقوس کلیسا و ... را می‌توان به عنوان نمونه‌هایی از این فرایند التقاطی برشمرد. روش دیگری که تصویرنگار در دستکاری عوامل متن و فرهنگ اصلی از آن بهره جسته است، نماد سازی می باشد.

٤-٢-٢. نمادسازی

در برابر مفاهیمی نظیر مرگ، زندگی، تولد، فناپذیری، عیش و مستی، تصاویر و نمادهایی غیر ایرانی همچون اسکلت و جمجمه، نوزاد، گل، فرشته مرگ، داس، جام شراب، قمار و برهنگی قرار داده شده است. در برابر مفهوم مرگ که یکی از اساسی‌ترین مفاهیم شعر خیام است نمادهایی همانند فرشته مرگ و اسکلت قرار داده شده است که مخاطب را به یاد فرهنگ غرب و نمادهای این فرهنگ برای مرگ می‌اندازد. این در حالی است که در فرهنگ ایرانی از فصول سال به عنوان نماد جادانگی و مرگ استفاده می‌کنند. بهار، نماد زندگی و خزان، نماد مرگ است. وجود برهنگی، قمار و جام‌های شراب نمادی برای عیش و خوشگذرانی محسوب می‌گردند. مفهوم برهنگی در شعر خیام به چشم نمی‌خورد و این مفهوم در تصاویر اضافه شده است. با وجود اینکه گرایش به خوشگذرانی و عیش در سرتاسر اشعار خیام به چشم می‌خورد، وی در زندگیش بسیار مقید و ریاضت کش بوده است. (امین‌رضوی ۲۰۰۵: ۲۱۱)

٤-٢-٣. فضا سازی

منظور ما از فضاسازی در این نوشتار، هرگونه قرار دادن نشانه‌های فیزیکی است که خواننده را به یاد فضای غیرایرانی و غربی می‌اندازد. مثلاً وجود بشکه، جام شراب، ناقوس کلیسا، فانوس و کاروانسرای اروپایی کم کم فضای فرهنگ ایراتی را در شعر خیام از یاد مخاطب می برد.

٤-٢-٤. وجود تلمیحات متنی

وجود عبارات لاتین و بریده‌هایی از اشعار که در تصاویر گنجانده شده‌اند، به فلسفه و ادبیات غرب اشاره می‌کنند. در تصویری دیگر، تلمیحی به دیگر شاعر لاتین با نام سرنوس ساموندیکوس شده است و عبارت "Abracadabra" در آن گنجانده شده است (همپلمن و کرفت، ۲۰۱۳: ۱) . این در حالی است که نه در شعر فارسی خیام و نه در ترجمه فیتزجرالد این‌گونه تلمیحات به چشم نمی‌خورند.

۵. نتیجه گیری

بر اساس طبقه بندی یاکوبسن (۱۹۵۹)، تصویر سازی کتاب نوعی ترجمه بین‌نشانه‌ای محسوب می‌گردد که در آن نحوه ارتباط از نوشتار به تصویرتغییر پیدا می‌کند. می‌توان از تصویرسازی به عنوان بازآفرینی بصری متن نام برد (پریرا ۲۰۰۸)؛ با این‌حال در مورد تصویرگری کتاب‌های ترجمه شده، نمی‌توان با اطمینان درباره متن مبدا صحبت کرد. در اکثر موارد و به خصوص وقتی که تصویرگر از گویشوران زبان مقصد باشد، تصویرسازی هم از روی متن ترجمه شده انجام می‌شود. در این صورت، تصویرگر ممکن است بدون توجه به فرهنگ و هویت متن اصلی دست به بازآفرینی بصری بزند و اثر را با ارزش‌های فرهنگی متن مقصد وفق دهد.

این پژوهش با بررسی از ترجمه اشعار عمر خیام توسط فیتزجرالد و مقایسه آن با تصاویری که ادموند سالیوان به این اثر اضافه کرده بود، نشان داد که ترجمه بین‌نشانه‌ای می‌تواند اثر را از ماهیت فرهنگ اصلی خود دور کند و آن را در سطوح فرهنگی و هویتی دچار تغییر کند. این نوع تحریف‌کردن سبب می‌شود تا مفاهیم انتزاعی موجود در اثر، به شکلی که مطلوب تصویرگر است عینیت پیدا کنند. برای مثال، مفاهیمی همچون مرگ، نیستی، زندگی، تولد و عیش در این مجموعه شعر با مناسبات فرهنگی غرب عینیت پیدا کرده است. استفاده از نمادهایی مانند اسکلت، نوزاد، فرشته مرگ (در هیبت یک اسکلت و داس) و برهنگی در سرتاسر این اثر مشهود است. نکته دیگر، التقاط ایدئولوژی‌ها و فرهنگ‌هاست که تصویر گری کتاب می‌تواند بستری برای وقوع آن باشد . نتایج این پژوهش نشان داد که تصویرپردازی تنها به رسم اشکال و اشیا محدود نمی‌شود و تصویرگر می‌تواند با قرار دادن عبارات زبانی در تصویر، ذهن مخاطب را به سمت و سویی که مایل است هدایت کند. بسیاری از این عبارات، تلمیحاتی به فلسفه و نگرش غربی بودند. گنجاندن اشیای غربی همانند جام، فانوس، خمره می، ناقوس، کاروانسرا نیز هر چه بیشتر بر رنگ‌وبوی غیرایرانی تصاویر اضافه می‌کرد. در نهایت به نظر می‌رسد تصویرگر این اثر با استفاده از التقاط تصویری، نمادسازی، فضاسازی و تلمیح متنی، عوامل متن اصلی را در سطوح زبانی و فرهنگی تغییر و دستکاری کرده است.

کتابنامه

AminRazavi, M. (2005). *The wine of wisdom*. Oxford: OneWorld Publications.

Arthur H. Collins, M. A. (1913). *Symbolism of Animals and Birds Represented in English Church Architecture*. New York: McBride, Nast & Company.

Ashcroft, B. and Griffith, G. and Tiffin, H. (2007). *Post-colonial Studies: Key Concepts*. N.Y.: Routledge.

Bassnett, S. (2007). Culture and translation. In Kuhiwczak, P.&Littau, K. (Eds.), *A Companion to Translation Studies*, 13-23. Buffalo, Clevedon, and Toronto: Multilingual Matters LTD.

Bassnett, S. and Lefever, A. (1990). *Translation, History and Culture*. London: Cassell.

Bassnett, S. and Trivedi, H. (1999). *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Brenner, C., Riddell, J. and Moore, B. (2007). *Painting in the Dutch Golden Age: a Profile of Seventeenth Century*. Washington: National Gallery of Art.

Daly, K.N. (2004). *Greek and Roman Mythology A to Z*. New York: Fact on File

Dashti, A. (1971). *In Search of Omar Kayyam*. (L. P. Elwell-Sutton, Trans.). London: George Allen & Unwin Ltd. (original work published in 1966).

Farahzad, F. (2003). Theoretical framework for translation Criticism.*Translation Studies*, 1(3), 29-36.

Farahzad, F. (2009).Ideology and translation: A case study. *Translation Studies, 7*(26), 11-30.

Khayyam, O. (1950). *The Rubaiyat of Omar Khayyam*. New York: Avon Books.

Gentzler, E. (1993). *Contemporary Translation Theories*. London and New York: Routledge.

Hempelmann, E. and Krafts, K. (2013). Bad air, amulets and mosquitoes*:* 2,000 years of changing perspectives on malaria. *Malaria Journal*, 12, 1-13.

Hermans, T. (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: St Martin Press. .

Jakobson, R. (1959). On Linguistic aspects of Translation. In Venuti, L. (ed.) (2004), 113-118, *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge.

Jermyn, S. (1989). Loaves of Bread and jugs of wine: three translation of Omar Khayyám. *Meta* 34, 242-252.

Lefever, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.

Meggs, P. and Alston, P. (2006). *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons Inc.

Pereira, N.M. (2008). Book illustration as (intersemiotic) translation: Pictures translating words. *Meta* 53(1), 104-119.

Sacks, D. (2005). *Encyclopedia of the Ancient Greek World*. New York: Facts On File, Inc.

Simon, S. (1992). The language of cultural difference: figures of alterity in Canadian translation. In L. Venuti, L (ed.), 159-176.*Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge

Sterling, C. (1981) (2nd. edn). *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*. New York, NY: Harper & Row.

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی