نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
دورهٔ جدید، شماره ۸و۹ (پیاپی۷)زمستان ۷۹و بهار۸۰

مترجم متون ادبی چه "صیغه" ای است؟* (علمی – پژوهشی)

بهزاد قادری
استادیاردانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده:

مدت هاست که در مطالعات ترجمه مسئله 'وفاداری' به متن اصلی و معادل سازی صوری مورد بحث بوده است. این مقاله، با استناد به مباحث تازه ای که در باره زبان مطرح شده است، و با استناد به هرمنوتیک به عنوان علم تفسیر و ترجمه و با استناد به دستاورد های فمنیست ها در زمینه ساخت شکنی زبان غالب، به نقش تازه مترجم در پیوند با نویسنده و متن اصلی می پردازد. در این برداشت تازه از نقش مترجم، نویسنده متن اصلی دیگر از بالا و از محور عمودی ارتباطات به پایین و بر کار مترجم نظارت نخواهد داشت، بلکه هر دو بر روی محور افقی ارتباطات با یکدیگر داد و ستد می کنند. بر طبق نظریات نو، مترجم متون ادبی، به همان اندازه نویسندهٔ متن اصلی، صاحب طرح و برنامه است و اهمیت او کمتر از نویسنده متن اصلی نیست.

پرتال جامع علوم انسانی

* تاریخ دریافت مقاله: ۸۰/۸/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۸۰/۹/۲۷

واژگان کلیدی:
مترجم، نویسنده، متون ادبی، ترجمه، متن اصلی، زبان، فلسفه، تفسیر، تقلید، ترجمه ناپذیری، کلمه، حضور، غیبت حضور، هرمونتیک، خلق دوباره، سبک، نظریهٔ چند نظامی زبان، در زمانی، همزمانی، فرمالیست، فمینیست، دگرگونی، ترجمهٔ چند نظامه، جنسیت، شکستن کلمات.

مترجمان همانند دلّاله هایند: اینان از زیبایی مهرویی که چهره اش در پس حجاب، اندک جلوه ای می کند، سخن می گویند، از جاذبه هایش داد سخن می دهند، و اشتیاق سرکش به وصالِ خودِ آن مهرویی را که در پس حجاب مانده است، شعله ور می سازند.....

مترجم باید پیش رود تا به ترجمه ناپذیر برسد و فقط آن وقت است که دربارهٔ ملّتی نا آشنا و زبان بیگانه نظری پیدا می کند. گوته[۱]

بر این باورم که در فرانسه دو سه شاعر هستند که می توانند هومر را خیلی خوب ترجمه کنند؛ امّا براین باور نیز هستم که کسی این ترجمه ها را نخواهد خواند، مگر آنکه اینان تقریباً همه چیز متن را ملایم تر و لعابش را بیشترتر نمایند؛ آخر ... باید برای زمان خودش بنویسد، نه برای گذشته. ولتر[۲]

ترجمه به مقصد رساندن معنی نیست، دوباره سازی [خلق] معنی است. گودار[۳]

حدود دو قرن بین سخن ولتر وگودار و یک و نیم قرن بین گفتهٔ گوته وسخن باربارا گودا فاصله است. مدّت زمانی که فرهنگ ها و تمدّن های مختلف به بهای سنگینی آن را پشت سرگذارده اند و هر آنچه به دست آورده اند یا از دست داده اند، به دلیل کشمکش های اندیشه بین دو فرهنگ و یا رویا رویی های درون فرهنگی اندیشه های گوناگون بوده است و در این میان، ترجمه نیز به عنوان یکی از عوامل جاری در بستر انتقال فرهنگ یا میراث اجتماعی و یا به عنوان یکی از عوامل برانگیزندهٔ تغییر در فرهنگ ها نقش تعیین کننده ای داشته است. سخن گفتن از جنبش ترجمه، به عنوان کوشش هدف دار یک فرهنگ برای پوست انداختن، به زمان و جای دیگری نیاز دارد؛ بنابراین، در این سخن کوتاه، ابتدا به بررسی این نکته می پردازیم که در پدیده های اجتماعی چه تحوّلاتی رخ داده است که از یک سو سخن گوته را ،از جهتی، نخ نما و به دور از نیازهای اجتماعی ما نشان می دهد و از سوی دیگر، گفتهٔ ولتر و گودار را همساز با این نیازها می نمایاند؟

گوته نمونهٔ مثالی شیوهٔ تفکّر مدرنیّت است که همهٔ برنامه ها را از رأس مخروط اندیشه و به طور عمودی به لایه های پایینی هرم اجتماعی ابلاغ می کند. او این حالت را در *فاوست*[۴] آنجا که مفیستافلیس برنامه های عمرانی فاوست را رهبری می کند به خوبی نشان می دهد: سخن و برنامه از بالا به لایه های زیرین تحمیل می شود و آنها که در پایین این هرم هستند، سخنشان چندان ارزشمند نیست که به گوش بالایی ها برسد. به عبارتی، مفیستافلیس سرنشین کالسکه ای در خیابانی یک طرفه است که اقتدار برگشت ناپذیر برنامه هایش را پیشاپیش مسلّم می انگارد. به همین سان، می بینیم که در گفتهٔ گوته پدر سالار که در بالابدان اشاره شده است، برای متن اصلی نوعی مرجعیّت انگاشته شده است، مرجعیّتی که مترجم هرگز نمی تواند بدان دست یابد، و به همین دلیل، غلبه

یافتن و تسلّط بر متن ناممکن می شود. تا اینجای سخنِ او همان است کـه در دنبالـهٔ ایـن گفتار آن را پیگیری خواهیم کرد؛ مشکل ما با گوته این است که او کـار متـرجم را، بـه دلیل دور بودن از متنیّت منبع اصلی، دست دوم می داند. ازسوی دیگر، می بینیم که هـم ولتر و هم گودار، مترجم را چندان از "اصـل" و مرجعیّـت آن نمـی ترسـانند؛ بلکـه دور افتادن از اصل را کاری ضروری ، خـود –انگیختـه و گریـز ناپـذیر مـی پندارنـد. گوتـه نویسندهٔ متن اصلی را به عنوان کسی می بیند که از محور عمـودی عـالم ارتباطـات و از بالا به پایین می نگرد و مترجم را زیر نظر دارد. در عوض، گودار هم نویسندهٔ متن اصلی و هم مترجم را بر روی محور افقی صـحنهٔ ارتباطـات مـی بینـد، جـایی کـه در انبـوهی، فراوانی و پراکندگی انسان ها، نویسنده مترجمش را گم مـی کنـد؛ بنـابراین، نمـی تـوان انتظار داشت که نویسنده، پیوسته بـه متـرجمش چشـم بـدوزد و بـدین وسـیله، سـالاری خویش را به رخ او بکشد. قرار دادن نویسنده و مترجم بر روی محور افقی، مترجم را از خطر "سایهٔ" نویسنده بودن می رهاند و بدین ترتیب، "دیداری" هم اگر بین این دو پیش آید، دیداری دوستانه و همراه با بهت خواهد بود: دیـدار یـا رویـارویی ای کـه بـر روی محور افقی بین نویسنده و مترجم رخ می دهد، چنان نیسـت کـه متـرجم آینـه ای تخـت باشد، چنان که نویسنده بتواند چهرهٔ خود را بی هیچ کم و کاست در آن ببیند.[۵]

البتّه ناگفته نماند که این رابطه بر پایهٔ نادیده انگاشتن نویسنده از سوی مترجم استوار نیست. گاه آن قدر بین دو نفر شناخت و همدلی پیش می آید که پیوند آن دو به چیـزی ورای شاهد ومشهود می مانـد، ایـن همبسـتگی چنـان اسـت کـه در آن متـرجم آن قـدر نویسنده را می فهمد که حس می کند نویسنده، همانند چراغی، می تواند بر راه او پرتـو افکند، و نویسنده نیز آن قدر برای متن خودش ارزش قائل است کـه حـس و بـاور بهتـر است همان نقش چراغی را بازی کند که پرتوش مترجم را به سر منزلی برساند؛ بنابراین،

از این جزمیّت دست بردارد که خود را همچون ریسمانی بداند که مترجم با ردگیری کور کورانهٔ آن، به همان جایگاهی برسد که او از پیش برای مترجم مشخّص کرده است. این همبستگی با نویسنده و در عین حال، بی نیازی مترجم از نویسنده که بر اثر همدلی پیش آمده است، نشانهٔ خودسری مترجم نیست؛ بلکه خود، بیان و دفاع از این نکته است که متن اصلی به تنهایی نمی تواند بار همهٔ معنی را به دوش بکشد. پس، در واقع، ترجمهٔ متن ادبی به یک معنا، عبارت است از کوشش مترجم برای تکان دادن صخره ای که پیش از این، نویسنده هر چه در توان داشته انجام داده است تا آن را اندکی جابه جا کند. در این صورت، نویسندهٔ متن در بسیاری از موارد می تواند از تلاشِ دیگری برای جابه جایی این سنگ شادمان شود و باور کند که او یا متنش از تلاش مترجم چیزی خواهد آموخت.

برای بررسی اینکه چه شده که نقش مترجم این گونه ترسیم شده است، نمی توان نقطهٔ آغازی مشخّص کرد. در واقع، در نظر گرفتن هر گونه نقطهٔ آغازی خود شروع تیره کردن این واقعیّت است که تمامی گرایش های گوناگون در تاریخ اندیشهٔ انسان حضوری همزمان داشته اند و اگر می بینیم در برشی از تاریخ، یک نوع رویکرد بر نوعی دیگر چیرگی دارد، این خود نشانهٔ چیرگی یک نوع بینش فرهنگی-سیاسی خاص بر دیگر بینش های فرهنگی-سیاسی بوده است ونه نشانهٔ نبودن رویکردهای جایگزین. به همین دلیل، در این نوشتار بر هیچ نقطهٔ آغازی تأکید نخواهد شد، امّا از آنجاکه اندیشه، برای آغاز حرکت، نقطهٔ اتکایی می جوید، نوشته حاضر در حد توان خود خواهد کوشید تا این حرکت به اصطلاح جدید در ترجمه را فقط در آنچه که در سه چهار دههٔ اخیر در رویدادهایی که درعالم زبان و فلسفه گذشته است، ریشه یابی کند،

رویدادهایی که خواه ناخواه دامن مترجم را نیز بـه عنـوان زبانـدان، مفسّـر (فیلسـوف) و هنرمند ادیب گرفته است.

در اوایل دهۀ شصت میلادی هایدگر در یکی از سخنرانی هایش به این مطلب اشاره کرد که زبان و فلسفه هر دو باید فرآیند چیره شدن -- به معنی غلبـه یـافتن در بسـت بـر مسایل -- را رها کنند و آخرین پلۀ نردبان را به عمد، از زیر پـای خـویش بکشـند و بـه دور اندازند و بدین وسـیله، بـیش از آن کـه بـه هـدف و نهـایتی از پـیش تعیـین شـده و بنابراین، دست یافتنی دل خوش کنند، به خواندن و تفسیر بـه عنـوان فراینـدی بـی پایـان بنگرند[٦]. چنین سخنی در میان آنان که با کتاب به عنوان محصـول سـازمان یافتـۀ اندیشـه سروکار دارند- کـه متـرجم نیـز یکـی از آنـان اسـت- تـب و تـاب ویـژه ای بـه وجـود می آورد. زبـان دان و فیلسـوف و متـرجم متـون ادبـی- کـه هـم زبـان دان اسـت و هـم فیلسوف، چرا که هر ترجمه ای نوعی تفسیر نیز هست- همه با "کتاب" سروکار دارند و کتاب به یک معنا یعنی اقتدار و سلطۀ گذشته.

هر گونه ادعا بدین مضمون که ترجمه و تفسیر می تواند رمـوز "کتـاب" را آن طـور که در گذشته بوده است، به صورت کامل بگشاید، ادعایی تهی است و اگر هم ایـن دو دسته باور کنند که قادرند چنین کنند، آشکارا کمر به قتل زمان حال می بندند، زیرا با به پایان رساندن ترجمه و تفسیر کتاب به عنوان چیزی قطعی، تـاریخ گذشـته را جـایگزین حال که "فرایند" است، می کنند و خودشان نیز از درجۀ اعتبار می افتند، چرا که به گفتۀ ویتگنشتاین، یکی از اساسی ترین مسایل در عالم زبان و فلسـفه ایـن اسـت کـه بگـوییم: «نمی توانم از این هزار توی هزار رنگ راهی به بیرون بیابم»[۷].

از همان زمانی که فویر باخ فرایند حقیقت جویی را پایان یافته اعلام کرد و بـه جـای آن از فرایند حقیقت سازی سخن گفـت و از همـان زمـانی کـه ویتگنشـتاین زبـان را بـه

عنوان "بازی" شناخت و حقیقتی را که چنین زبانی بانی آن است، چیزی مشروط و وابسته به زمان و مکان و اتّفاق معرّفی کرد، چیزی بر چهرهٔ زبان دانان و فیلسوفان نقش بسته است یا باید نقش ببندد، چیزی که چند قرن پیشتر از این فیلسوفان،لئوناردو داوینچی ما را به تمرین آن فرا خوانده بود: لبخند ژوکوند. لبخندی که از گسترده اندیشی ونقدپذیری حاصل می شود، لبخندی که به هنگام نظر دادن لازم است بر چهرهٔ ما بنشیند تا به وسیلهٔ آن اندیشهٔ ما از خود فراتر رود و در چاردیواری بودن به پنداره های خشک تبدیل نشود، لبخندی که به اندیشه آن انحنا و انعطافی را می دهد که انسان تا "تنبیدن" احتمالی اندیشهٔ خودش نیز پیش برود. این حالت را به شوخ طبعی یا مطایبه نیز تعبیر کرده اند. بدینسان زبان دان یا فیلسوف شوخ طبعی که با "کتاب" رو به رو است، نمی تواند از وسوسهٔ بازی گوشی دست بردارد و صرفاً راوی گذشته باشد، انگار که او خود ظرفی تهی و بی اراده است که وقتی روایتش از گذشته تمام شد، یعنی انطباق کامل با متن اصلی پیش آمد، انگار نه انگار که خودش اصلاً وجود خارجی داشته است. گفتیم که زبان دان و فیلسوف نباید کمر به قتل خود در زمان حال ببندند. از بد حادثه، مترجم به عنوان یک زبان دان از آن دسته افراد است که در دو زمان سیر می کند. متن اصلی نسبت به متن مترجم فاصلهٔ زمانی دارد، خواه این فاصلهٔ زمانی یک ماه باشد و خواه یک قرن. در این راستا، دو زمان و دو اراده رو در روی هم قرار می گیرند. یکی از آن زمان گذشته و یکی از آن زمان حال. آن که از گذشته آمده است، با تحمیل ارادهٔ خود می خواهد دومی را به تقلید وادارد و کدام مترجم متون ادبی است که به راستی مترجم باشد و لذّت جدال با مدّعی را با خواری همسانی با نویسنده و شخصیّت زدایی ازخود یکی بداند؟ که اگر مترجم چنین کند، تاریخ پویا را نفی کرده است و حال را تکرار گذشته دانسته است و بدین نحو، از فلسفیدن که معنای دیگر

ترجمه کردن است، غافل مانده است. ترجمه گریز از بی تاریخی نیست، به صحنه کشیدن تاریخ است، تاریخی که از تنفّس دو هوا پیش می آید، هوایی که متن اصلی در سر داشته است، و هوایی که مترجم در زمان حال در آن دم می زند. این فرآیند هم خود-آفرینی و هم خویشی با آن کسی است که با ساده لوحی آمده تا متن خود را غایی بداند و خود را تمام عیار در آینهٔ "من" ببیند. با این احوال و به معنایی، مترجم کسی است که کارش آغاز کردن از ابتدای متن است، آغاز کردنی که پایان متن اصلی را نیز در دل خود دارد، پایانی که برای نویسندهٔ متن اصلی در آغاز و به این شسته رفتگی وجود نداشته است. به قول ریچاردرورتی، تنها معیاری که هر فیلسوف و مفسّری می تواند موفقیّت خود را با آن محک بزند، زمان گذشته است- نه با تن دادن به آن، بلکه با توصیف دوبارهٔ آن برحسب تعاریف خودش، تا بدین وسیله بتواند بگوید: «بدین ترتیب من آن را اراده کرده ام».[۸]

در این زمینه، رمانتیک ها کمک فراوانی به رویکرد به متون کرده اند. کولریج می گوید: «عصارهٔ نظام فکری من این است که ذهن، محسوسات خویش را بسازد -- نه اینکه با محسوساتی که هست اندیشه ای سر هم کند، چنانکه [جان] لاک و دیگران چنین کرده اند».[۹] او بدین وسیله، به همهٔ نویسندگانی که نمی خواهند منفعل و توسری خورده باشند، پیشنهاد می کند که چنان سبک و سیاقی خلق کنند که دیگران بتوانند با آن شاخص های کاربردی، کار او را ارزشیابی نمایند. چنین رویکردی تلاشی ارادی برای گریختن از بند نسخه برداری یا بازنمایی (mimesis) است و وقتی قرار باشد سر باز زدن از اصول نسخه برداری یا تقلید محض در سر لوحهٔ کار هر نویسنده ای قرار گیرد، جدا کردن مترجم از این فرآیند لغزشی نابخشودنی است. البتّه چنین لغزشی از کولریج سر نمی زند و به همین جهت، وقتی که او در نقش مترجم نمایشنامه های شیلر

ظاهر می شود، بی پروا به خود مـی بالـد کـه لودویکـوس تـی یـک ، شـاعر و فیلسـوف آلمانی، کـه مـتن نمایشـنامۀ شـیلر را بـه زبـان آلمـانی مـی شناسـد، ترجمـۀ او را کـاری «بکر ونو» شناخته است، کاری که «از حیث کلام و وزن، قطعـاً سـرآمد نمایشـنامۀ شـیلر است».[۱۰]

پرسی بیشی شلی، طرفدار ترجمه ناپذیری متون ادبی و در عین حال، مترجم پـاره ای آثار ادبی یونان باستان به زبان انگلیسی، از راهی دیگر به آن چیزی می رسد که کولریج رسیده بود. در سال ۱۸۲۱ میلادی، او در مقالۀ «دفاع از شعر دراماتیک» چنین می گوید:

> آواها و اندیشه ها هم با خود وهم با آنچه که بـدان دلالـت مـی کننـد، پیوند دارند و اثبات شده است که شناخت نظـم ایـن ارتباطـات همیشـه بـا شناخت نظم روابط اندیشه ها پیوند دارد. از این روی، زبـان شـعرا همیشـه اطوار و کرشمه در هوای نوعی آوای پیوسته و موزون است که بـدون آن شعری در کار نخواهـد بـود ... عبـث بـودن ترجمـه هـم از ایـن روسـت؛ آفریده های شاعری را به قالب زبان دیگری در آوردن، مثل این است که بنفشه ای را در بوتۀ آزمایش بیندازید تا اصول ماهوی رنگ و بـوی آن را کشف کنید. گیاه باید دوباره از دانۀ خود بروید والاّ به گل نمی نشیند...[۱۱]
>
> در میان ابزار کار هنرمندان، شـلی زبـان، ابـزار کـار شـاعر، را از ابـزار دیگر هنرمندان برتر می داند. امّا این نو افلاطونی ماجراجو ما را بـا معضـل بزرگی نیز درگیر می کند: او بر این باور است که سخن، خاکستر اندیشـه است. این بدین معنی است که اخگر اندیشه بر روح می نشیند و همین که آدمی بخواهد آن را بر زبان آورد، آن اخگر خاکسـتر شـده اسـت . پـس، زبان، خاکستر یا پوست معنی است و نه خود معنـی، و هـر آنچـه بـر زبـان

آید، هرگز مغز اندیشه نیست، بل سفری است، البتّه نه از سر یأس، برای نزدیک شدن به آن آتش لغزنده و گریز پا. و زیبایی سخن شاعر نه در رساندن آتش به مقصد، که در همین پر و بال زدن در هوای بازی آتش و روح به خیالِ خامِ رسیدن به دست نیافتنی است. به همین جهت است که در نزد رمانتیک ها مطایبه و پارادوکس گیرایی بسیار دارد، چرا که این دو به سخن آن طنّازی و لغزندگی ای را می بخشند که هم گویای حسرت دوری از معنی است و هم بیانگر ضرورت گریز از معنی نهایی.

با این حساب، در روزگار ما آنچه دریدا دربارهٔ زبان می گوید، تا اندازه ای پژواک سخن شلی نیز هست. و دلیل این به اصطلاح بحران در ترجمه نیز می تواند چنین رویکردهایی باشد. دریدا، همانند هایدگر، کلمه (Logos) را از عالم "بود" می داند که چون منِ سیّالِ در حالِ شدن گوش جان باز کند، "بود" را در درونش حس می کند، امّا همین که قلم بردارم که "بود" را برکاغذ ثبت کنم، در "زمان" می گنجانمش و از "بود" به "نمود" تبدیلش می کنم. پس، آنچه به تحریر در می آید، هم "بود" است و هم غیبت "بود". دریدا گاه از کارل یاسپرس شاهد می آورد که "عالم مکتوب" "آن" ی است... که فقط هستی از آن سر در می آورد و گاه به کتاب امیل روسو اشاره می کند که «هر چه بیشتر در خود تعمّق می کنم، هر چه بیشتر با خویشتن خویش می نشینم، به وضوح بیشتر این کلماتی را که بر لوح ضمیرم ثبت شده اند، می خوانم: صدّیق باش تا خوشبخت شوی ... من این فرامین را از فلسفه اولی استخراج نمی کنم، اینها را در اعماق قلبم می یابم که توسّط طبیعت با چنان حروفی نوشته شده اند که کسی را یارای زایل کردن آنها نیست».[۱۲]

بدین ترتیب، گویی شلی و دریدا این سخن را تکرار می کنند که : سکوت سرشار از ناگفته هاست و کلام مکتوب، آغاز اغتشاش در آن رازهای سر به مهر و البتّه انسان را گریزی از این کلام مکتوب نیست. آنان که با مکتب رمانتیسیسم آشنایند می دانند که صداقت و صراحت از اصول بنیادین آنهاست، عناصری که در سخن دریدا نیز جلوه می کند، امّا این دو اصل در برابر چه اصولی شورش می کنند و در کدام شیوهٔ شناختی تردید به وجود می آورند؟ وقتی پای ترجمه در میان باشد، نوک پیکان این نظریّات مدل سازی های باسمه ای روزگار روشنگری را نشانه می گیرد که مترجم را آینه ای تخت تصوّر می کردندکه نویسندهٔ متن اصلی باید خود را در آن پر و پیمان می دید، امّا رمانتیک ها از بانیان و دریدا در روزگار ما از زنده کنندگان این نظر هستند که علم زدگی برخاسته از تجربه گرایی سبب شد زبان دل از زبان نوشتار جدا بماند و این از زمانی اتّفاق افتاده است که انسانِ معتقد به عقاید عصر روشنگری «همزمان با شناخت طبیعت، خود- حضوری را به عنوان حضور مطلق بر کرسی نشاند». بدین ترتیب، دریدا در واکنش به چنین خود – حضوری کاذبی است که به تاریخ نوشتار نگاه می کند. او دو نوع نوشتار را از هم جدا می کند: «نوشتار خوب و نوشتار بد: خوب و طبیعی تقریر قدوسی ای است که بر دل و روح نقش می بندد و هرگز زبان را یارای بیان آن نیست. [نوشتار] پریشان و متکلّف ترفند است و در اعراض تن به تبعید فرستاده شده است». پس، نوشتار دوم که وسیلهٔ ارتباطی ماست، شرّی است که ما را از آن گریزی نیست، چون ارتباط مستقیم با تقریر قدوسی همیشه میسّر نیست، و همین که می نویسی عالم ربانی "کلمه" (Logos) را به بند می کشی. از این روست که دریدا الفاظ را هم "حضور" می داند و هم "غیبت حضور".

درنگ بیشتر در این وادی به کار آن دسته از مترجمین متون ادبی می آید که سخت نگران هیاهوی وفاداری به متن اصلی هستند. کلمه (Logos) هیچگاه دست یافتنی نیست و به همین دلیل است که افلاطون همهٔ شعرا و سخنوران را به گونه ای پیام آوران یا مترجمانی می داند که از "کلمه" چیزی فهمیده اند و اینک «خدا ... [آنها] را وسیلهٔ بیان خود می سازد» و شاید به همین دلیل است که افلاطون به ایون که راوی متون هرمر است، می گوید، «پس شما پیامی از پیام آوران می آورید و گفته های مترجمان را ترجمه می کنید ... ».[۱۳] می بینید که افلاطون حتّی نویسندگان متون اصلی را از دستهٔ مترجمان می شناسد. دریدا همین سخن را این گونه بیان می کند که اصولاً «کلمه» (Logos) قدوسی و روحانی (penumatological) است، نه دستوری (grammatical). منطقیون که با زبان نوشتاری برخورد می کنند، به آن از وجه دستوری آن نگاه می کنند، پس چگونه می توانند ادعا کنند که به مغز یا مرکز دایره رسیده اند؟[۱۴] اینک، اگر این بحث دریدا و رمانتیک ها را با سخنانی که در گفتمان هرمنوتیک بدان روی آورده اند، پیوند بزنیم، باز هم بیشتر به این نکته پی می بریم که چرا کسانی مثل باربارا گودا ترجمهٔ متون ادبی را نوعی خلق دوباره می پندارند.

ریشهٔ کلمه هرمنوتیک (hermenuein) – به معنی روشن ساختن مفهوم- است و به سه معنی دلالت می کند: سخن، تفسیر و توضیح، و ترجمه. در این میان، ترجمه به مفهوم انتقال اصواتی ناآشنا به زبانی دیگر است که خود به معنایی تفسیر است و هرگز هم نمی تواند از تفسیر بری باشد. اینک، به تفاوت "سخن" با "ترجمه" دقیق تر شویم، در ابتدا می گوییم که سخن میل به برون دارد، حال آن که ترجمه سیری است به درون. در حالت اوّل، یعنی سخن گفتن، انگار روح از مواد خام بیرونی و قابل شناخت چیزی می سازد، یعنی روح در جهان خارج جلوه ای می کند؛ در حالی که در حالت دوم،

یعنی تفسیر، انگار نقبی به درون آنچه که بر زبان آمده است، زده می شود تا روح آن کشف شود. پس، ترجمه، به معنی تفسیر هر متن، فقط ماندن در سطح متن نیست، بلکه نوعی سیر درونی نیز به حساب می آید.

بنابراین، روشن است که از همان روزگار باستان "هرمنوئین" با سه مفهوم تفسیر، بازسازی و ترجمه ارتباط دارد. چیزی که بسیار به دل می نشیند، این است که در روزگار باستان، هر جا سخن از ترجمه و تفسیر رفته، پای سبک نیز به میان کشیده شده است. باید بپذیریم که یا هر تفسیری تکرار متن است که در آن صورت دیگر تفسیر نیست و یا باید به این واقعیّت تن دهیم که هر تفسیری به نوبهٔ خود بازسازی نیز هست و تنها در این صورت است که "سبک" معنی و مفهوم می یابد. به قول دیمیتریوس رمی، سبک واقعاً هنگامی جلوه می کند که هدف بازسازی چیزی باشد که پیشتر نیز به آن اندیشیده باشند و هدف از این کار آن است که در عالم معنی گامی فراتر از آنچه که تاکنون رفته اند برداریم.[۱۵] پس، وقتی کسانی مثل رورتی، رویکرد به متن یا کتابی را در نظر می گیرند و جدال مترجم را با آن نوعی خود – آفرینی می خوانند، می توان به این نتیجه نیز رسید که هیچ ترجمه ای ، بی آن که سبکی خود– انگیخته برای گسترش معنی متن اصلی بیافریند، نمی تواند ادّعا کند که ماندگار خواهد بود.

نمی توان در وادی ترجمه و پیوند آن با هرمنوتیک سیر کرد و به سخن اوگوست ویلهلم شلگل (۱۸۴۵-۱۷۶۷) توجه نکرد. به نظر او، وظیفهٔ هرمنوتیک شناسایی «گذرگاه های تاریک» متن و پرتو افکندن بر آنهاست، امّا هر متنی سه گونه گذرگاه تاریک دارد، دو تای اوّلی برای تجربهٔ زیبایی شناسیک کشنده اند؛ حال آن که سومی خود وسیله ای است برای به کمال رساندن این تجربهٔ زیبایی شناسیک. «گذرگاه های تاریک» نوع اول از ناتوانی نویسندهٔ متن در بیان اندیشه اش ناشی می شود؛ ممکن است

نویسنده افکارخوبی داشته باشد، اما زبانش بهترین قسمت آنرا حذف می کند. گذرگاه های تاریک نوع دوم که در متن یافت می شود، از آنجا سرچشمه می گیرد که نویسنده نمی تواند ژرفای نیروی خلّاقهٔ خود را بسنجد؛ در این حالت می گوییم خیال پردازی نویسنده فعّال است، امّا در هاله ای از سردرگمی به هرز می رود که این خود سبب می شود «نیروی خیالش هرگز نتواند به نوباوهٔ اندیشه اش صورتی مطلوب ببخشد». امّا سومین نوع این «گذرگاه های تاریک» دیگر به نویسنده ربطی ندارد. این دیگر به همان توان قوّهٔ عقل و قوّهٔ خلاقه در آدمی باز می گردد که در سرِّ هستیِ «این ژرفای بی انتهای طبیعت خلّاق» خیره می شود. این گذرگاه های اخیر در هر متنی که عمق و صلابت داشته باشد، وظیفهٔ برانگیختن حس زیبایی شناسیک را برعهده دارد و به همین دلیل است که شلگل معتقد است هر چه در اعماق متن خیره شویم، بر وضوح آن نخواهیم افزود، بلکه آن را دست نیافتنی تر می سازیم.[۱۶] و باز شاید به همین دلیل است که فردریک شلییرماخر (۱۸۳٤-۱۷٦۸) معتقد است که «در حقیقت، بعضی اوقات و پس از چندی، برای آنکه سخن خودمان را دوباره از خود کنیم، باید یکبار دیگر آن را [به زبان خودمان] ترجمه کنیم».[۱۷]

پس از گذری در وادی هرمنوتیک، اینک می پردازیم به دو مورد دیگر که به نحو بارزی با ماهیّت ترجمه و زبان به عنوان ابزار فرهنگی- سیاسی پیوند دارند و آن را متأثّر می نمایند. اولین آنها نظریّهٔ چند نظامی زبان است که توسّط ایتامار ایون ذوهر مطرح شده است و ترجمهٔ ادبی را فرآیندی متغیّر می شناسد. نظریّهٔ ترجمه به عنوان پدیده ای چند نظامی به موازات مطالعات ترجمه حرکت نمی کند، بلکه عرض آن را می پیماید. به گفته گنتزلر:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیروان مطالعات ترجمه، همانند بسیاری نظریه پردازان پیشین خود، عادت داشتند به ارتباطات یک-به-یکی و مفاهیم کاربردی معادل بنگرند؛ اینان باور داشتند که مترجم دارای توانایی انتزاعی برای استخراج متنی معادل است که به نوبه خود می تواند قراردادهای ادبی و فرهنگی جامعه ای مفروض را تحت تاثیر قرار دهد. نظریه پردازان ترجمه چندنظامی عکس این را باور دارند: بدین معنی که موازین اجتماعی و قراردادهای ادبی آن فرهنگی که گیرنده پیام است بر پیش فرضهای زیبایی شناسیک مترجم حاکم اند و بدین سان بر تصمیم گیری هایی که از پی آن در کار ترجمه می آید اثر می گذارند.[۱۸]

ذوهر نه تنها از تخطّی از مرزهای زبانشناختی سخن می گوید، بلکه معتقد است در مواردی که پای نشانه شناسی فرهنگی در میان است، تخطّی از مرزهای ادبی نیز رواست. در اینجا باز هم مبحث درزمانی و همزمانی سوسیور اما این بار در مورد ترجمه مطرح می شود. وارد کردن نویسندهٔ متن به فرهنگی دیگر و با قصد حفظ تمامیّت آن توسط مترجم، به نوبه خود نوعی مطالعهٔ در زمانی(diachronic) به حساب می آید، در حالی که سرباز زدن از این که مقصود "اصلی" نویسندهٔ متن را در بست از گذشته به حال منتقل نماییم، خود مطالعهٔ همزمانی (synchronic) متن نیز هست.

نظریّهٔ چند نظامی ترجمهٔ متون ادبی به شدّت از فرمالیست های روسی، به ویژه تینیانف، تأثیر پذیرفته است. او در اعتراض به گروهی از فرمالیست ها که "ادبی" بودن متن را با پایبند بودن به سنّت ادبی ای که متن از آن سرچشمه گرفته است، مترادف می دانستند، چنین استدلال می کند که این دسته از فرمالیست ها خود همچنان در وادی

متن ادبی به عنوان پدیده ای در زمانی مانده اند؛ حال آن کـه بـه نظـر او، "ادبـی" بـودن وقتی اثبات می شود که تکوین ادبی نیز در کار باشد. با این حساب، «سنت ادبی دیگر به عنوان خطی مستقیم شناخته نمی شد، بلکه خود پیچ و تابی به حسـاب مـی آمـدبرای در هم ریختن و دوباره سازی عناصر موجود: مفهوم اصلی تکـوین ادبـی دگرگـونی دیگـر نظام های ادبی است، و بدین ترتیب، مسألهٔ "سنّت هـای" ادب بـه سـطح دیگـری منتقـل می شود».[۱۹]

اینک، باید پرسید آنچه که تینیانف «دگرگونی» (mutation) در نظام ادبی می نامد، چگونه حاصل می شود؟ پاسخ تینیانف برای ما چندان بیگانه نیست: او نیز هماننـد دیگـر صورتگرایان روسی "آشنایی زدایی" را پیشنهاد مـی کنـد، ولـی گفتـهٔ او وقتـی اهمیّـت بیشتری می یابد که متوجّه شویم او بقـای یـک اثـر ادبـی نـو را وابسـته بـه همـین ایجـاد دگرگونی در سبکی می داند که آن اثر به نوع ادبی ویژهٔ آن تعلق دارد. وی برای روشن شدن مطلب به این مبحث استناد می کند که "صورت" و "ادبیّت" یک اثـر وقتـی جلـوه می کنند که در سبک معهود و مقبول کـه دیـری اسـت بـه صـورت "عـادت" در آمـده است، پاره ای عناصر تازه که با آنها انس و الفتی نداریم، گنجانده شود. نکتـهٔ مهـم تـر این که زنده بودن-یعنی "ادبی" بودن اثـر- فقـط بـا نگریسـتن بـه عناصـری کـه از آنهـا آشنایی زدایی شده است، به اثبات نمی رسد، بلکـه در لحظـه ای حاصـل مـی شـود کـه «آنچه جا افتاده یا معیار قلمداد شده است، رو در روی چیزهایی قرار گیـرد کـه از آنهـا آشنایی زدایی شده است».[۲۰]

بدین ترتیب، تینیـانف بـه هنگـام نگـاه کـردن بـه اثـر ادبـی، آن را در عـالم انتزاعـی "صورت" (form) محض بررسی نمی کند، بلکه اثر را در پیوند با عناصر "فرا ادبی" که همان معیارهای اجتماعی باشند، مطالعه می کند. به نظر او، سبک صرفاً مسأله ای فـردی

نیست. به یک معنی، سبک در ارزش های اجتماعی ریشه دارد و آن ارزش ها را نیز منعکس می کند. پس، تا پیش از آنکه اثر تازه ای در یک نوع ادبی ویژه شکل بگیرد، سبک رایج آن نوع ادبی عادی و بنابراین، برای اثری که می خواهد تازه پا به عرصهٔ وجود بگذارد، غیر ادبی شده است. پس، زمانی که نویسنده ای قلم به دست می گیرد تا در چارچوب آن نوع ادبی هنر نمایی کند، برای ادبی بودن متن خود ناچار است از آن سبک آشنایی زدایی کند و تا آنجا که در ایجاد این دگرگونی موفّق شود، هنرش نوعی دعوت برای تغییر در ارزش های اجتماع نیز به حساب می آید. از آنچه گفته شد، چنین برمی آید که تینیانف هر متن ادبی را وابسته به چند نظام می داند که پاره ای از آنها ادبی هستند- سبک موجود و دگرگونی ای که متن ادبی باید به آن شهادت دهد- و پاره ای دیگر غیر ادبی یا اجتماعی – که عبارت باشند از معیارهای اجتماعی جا افتاده که در سبک، البتّه پیش از به وجود آمدن اثر تازه، جلوه می کرده و اینک، کهنه شده است؛ و نیاز به معیارهای اجتماعی تازه دارد که این نیز با ایجاد دگرگونی در سبک موجود رخ می نماید.

ترجمهٔ تون ادبی نیز از این فرآیند جدا نیست، چرا که ترجمهٔ متون ادبی، هم نبض دو زمان متفاوت را دارد و هم نوعی باز آفرینی ادبی به حساب می آید. اینک، باید دید که گفته های ایون ذوهر در مورد ترجمه به عنوان فرآیندی چند- نظامه چگونه با نظام فکری کسانی مثل تینیانف خویشاوندی دارد. در اینجا از مباحث گوناگونی که ایون ذوهر در مورد ترجمه عنوان کرده است، چشم می پوشیم و تنها به این امر بسنده می کنیم که ببینیم او چگونه از آنچه تینیانف گفته است و کوتاه سخن او در بالا آمد، به ترجمه نقب می زند.

پرتال جامع علوم انسانی

به نظر ذوهر فرآیند ترجمه متغیّر است و به دلیل شرایط اقتصادی و تاریخی ویژه، در جوامع و فرهنگ های گوناگون به شیوه های مختلف انجام می پذیرد. برطبق گفته ادوین گنتزلر، تحقیقات ذوهر یک مزیّت داشت و آن این که او در این سخن شک کرد که ترجمه در تمامی فرهنگ ها کاری دست دوم به حساب می آید. به طور مثال، در فرهنگ هایی از قبیل فرانسوی و انگلیسی- آمریکایی که به خاطر گوناگونی ادبی و سبک ها از نوعی «قدمت و خودکفایی» برخوردار بوده اند، اثری که ترجمه می شود به حاشیهٔ جامعه رانده می شود؛ امّا در فرهنگ های نوپا یا جوامعی که این تنوّع از حیث سبک های ادبی وجود ندارد، اثری که ترجمه می شود، به مرکز توجّه رانده می شود، چرا که انتخاب و ترجمهٔ متن بدان جهت انجام می پذیرد که یا نیازهای جامعهٔ زبانی تازه پایی را که به گونه های ادبی نوی نظر دارد، برآورده کند، یا خلاء موجود در نظام های ادبی ای را که با وجود قدمت بسیار از گونه گونی سبک و نوع ادبی برخوردار نیستند، پرکند، و یا نوعی روگردانی یک نظام ادبی غنی از انواع ادبی موجود در فرهنگ خودش برای وارد کردن الگو ها و مفاهیم تازه به فرهنگ خودش باشد.[۲۱ و ۲۲]

باری، نکتهٔ جالب دیگری که ذوهر پیش می کشد، آن است که اگر مترجم متنی را در فرهنگی ترجمه کند که انواع سبک ها وجود بالنده ای دارند، ترجمهٔ او راهی جز تسلیم به معیارهای از پیش تعیین شده ندارد و نوعی تطابق صوری (formal correspondence) بین متن اصلی و ترجمه ایجاد می شود و این، البتّه به قیمت نادیده گرفتن نوآوری در صورت کار رخ می دهد. به نظر ذوهر، دلیل این پیشامد آن است که به سبب بالندگی ادبیات آن فرهنگ، این ترجمه به حاشیه رانده می شود و سوای ارزش تاریخی داشتن کاری از آن ساخته نیست، امّا اگر متنی که ترجمه شده برای فرهنگی اهمیّت درجه یک داشته باشد، ممکن است دو حالت پیش آید: نخست

آن که ممکن است مرز بین متون ترجمه شده و آثار تازه به وجود آمده در هم بریزد و این حالت حتی بر معیارهای ترجمهٔ آن فرهنگ نیز اثر بگذارد، و یا چون فرهنگ مترجم تشنه و منتظر نزول چنین کاری است، مترجم با پیاده کردن متن اصلی به تمامی و با رعایت اصول معادل سازی، این نو باوه را که خیلی هم برای فرهنگش تازگی دارد، دست نخورده تحویل جامعه اش بدهد، بدان امید که بکر بودن کاری، خود دلیلی باشد برای آشنایی زدایی از سبک و سیاق های رایج.

پس از این نگاه کوتاه به مبحث ترجمهٔ چند-نظامه، اینک بهتر است به بحران یا تحوّل در ترجمهٔ متون ادبی در روزگار خود از چشم اندازی دیگر نیز نظر اندازیم. جنبش فمینیسم با دیدی که نسبت به زبان دارد و با دیدن این ضرورت که باید در زبان انقلابی رخ دهد، تأثیر شگرفی بر رویکرد به ترجمه متون ادبی گذاشته است. در این گفتارکوتاه، به دو مبحث این دسته از نویسندگان که در هیأت مترجم نیز ظاهر شده اند، می پردازیم: نخست مبحث زبان به عنوان ابزاری سیاسی برای حک کردن و مشروعیّت و حاکمیّت بخشیدن به جنسیّت؛ و دوم زبان از حیث فلسفی و شناختی و دگرگونی هایی که بر اثر این فلسفه و شناخت در نظام دال و مدلولی آن رخ می نماید.

این دسته از نویسندگان معتقدند که زبان صرفاً ابزار ارتباطی معصوم و بی آزاری نیست که پیامی را برساند و آن پیام هم تمام وکمال در الفاظ گنجانده شده باشد. چیدن این الفاظ در کنار یکدیگر، خود نوعی حرکت ایدئولوژیک است که به جنسیّت نویسنده مربوط است. باربارا گودا در این باره می گوید، «از آنجا که کلمات واقعیّت را می سازند، برای ساختن زنجیرهٔ آوایی، نحوی و معنایی به منظور آرایش کلمات در کنار هم، لازم است که یکایک کلمات را فی نفسه با دقّت انتخاب کرد، و با دقّت نیز در عمل ترجمه آن را بازسازی کرد».[۲۳] آنچه از سخن گودار در این قسمت آمده است،

فقط نیمی از سخن او را می رساند و آن نیمی که مراد اوست و بسیار هم مهم است، در انتقال به زبان فارسی محو شده است. گودار در متن انگلیسی برای "آرایش کلمات" دست به نوعی آشنایی زدایی می زند و واژهٔ wording را به wor(l)ding تبدیل می کند که هم معنی "آرایش کلمات در کنار هم" از آن مراد باشد و هم این معنی که آرایش کلمات به خودی خود، نوعی جهان بینی و برساختن جهانی نیز هست. بدین ترتیب، اگر نویسنده یک بار این آرایش کلمات و برساختن جهان را با کلمات انجام داده است، مترجم نیز به نوبهٔ خود این کار را انجام می دهد و به همین جهت است که گودار معتقد است «هرگز نسخهٔ نهایی از متنی پا به این جهان نخواهد گذاشت».[۲۴]

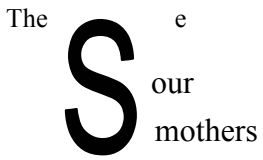
اصولاً کسانی مثل جولیا کریستوا، لوسی ایری گری، هلن سیکسو و توریل موآ معتقدند که باید به جای کلمه متن (text) از برساختهٔ "متن - جنسیّت" (sext) استفاده کرد. کریستوا زبان به طور اعم و زبان ادبی به طور اخص را به دو مقوله تقسیم می کند: یکی genotext و دیگری phenotext که اوّلی از مقولهٔ کمیّت ها و انرژی است و دومی از مقولهٔ علائم. اوّلی بیشتر "فرآیند" است و با دو عضوی های غریزی، وابسته های جسمانی و زیست- محیطی، نهادهای اجتماعی و ساختارهای خانوادگی- که هر دو بیان کنندهٔ قید و بندهایی هستند که شیوهٔ تولید بر آنها تحمیل می کند- و با خاستگاه های بیان ، که به انواع ادبی دامن می زند، ... و نیز با ساختارهای روانی ...[۲۵] سر و کار دارد. این جنبه از متن، همانند نیروی سیّالی است که آرایش کلمات را دستخوش نوسانات خود می کند. از سوی دیگر، phenotext است که همان توانش و کنش زبانی است که زبانشناسان از آن سخن گفته اند.phenotext ساختار است، ساختاری که «از قوانین ارتباط گیری پیروی می کند و پیشاپیش برای ادای سخن مخاطبی را مسلّم می انگارد»، حال آن که genotext فرآیندی است «که در

حوزه هایی که مرزهای نسبی وگذرا دارند»[۲۶] حرکت می کند و در هنگام رد وبدل کردن اطلاعات بین دو گوینده که بر سر موضوع واحدی سخن می گویند، به طور مستقیم دخالت نمی کند. با این وجود، در هنگام بررسی این که متنی به چه دلالت می کند، پرداختن به فقط phenotext کافی نیست و باید تار و پود متن را کاوید تا به فرآیند genotext نیز آگاهی یافت.

پس، genotext مشخص می کند که متن از کجا آمده، چه رنگ وبویی دارد، چه لحنی دارد، از چه بافت اقتصادی- سیاسی- اجتماعی برساخته است، و بالاخره، گویای چه جنسیّتی با چه جهان بینی ویژه ای است. بدین سان، نویسندگانی که نام بردیم، معتقدند که نشانه شناسی یک متن نمی تواند به ساختار دستوری و معنی شناسی صرف بپردازد، بلکه باید به آن نشانه هایی نیز توجه کند که از زیر ساخت سیاسی آن گفتمان پرده بردارد، پس فرآیند ترجمهٔ متون ادبی نوعی چالش با آن، یعنی فرآیندی بینامتنی به حساب می آید و مترجم تا آنجا که می تواند، باید بی آن که در ماهیّت متن خللی بیافریند، در جستجوی هویّت فرهنگی خود باشد و تفاوت های فرهنگی- ایدئولوژیکی خود را به رخ متن بکشد.

لوئیز فن فلوتو سه شیوه را برای این کار پیشنهاد می کند: افزودن به متن، پیشگفتار و پانوشت آوردن، و شبیخون زدن به گفتمانی که آگاهانه یا نا آگاهانه خشک مغزی می کند و جنسیت را با عینک جزم اندیشی می بیند. افزودن به متن یا supplementing برای آنان که با اصل جبران compensation در ترجمه آشنایند از جهتی چیز تازه ای نیست: در صورتیکه زبان مقصد در جایی نتواند حق مطلب را ادا کند در اولین فرصت در ترجمه اش باید آن کمبود را جبران کرد. بطور مثال، گودار برای ترجمه رمانی به نام *L'Amer* متوجه می شود که نویسنده از واژه **Amer** سه معني را در نظر داشته است: **mere**

(مادر)، **mer** (دریا)، **amer** (تلخ). با این حساب، عنوان کتاب می خواسته سه معنی را به یاد خواننده بیاورد: " دریا مادر ما"، "دریا خاموش می کند" و " مادران تند خوي ما". برای اینکه مترجم بتواند هر سه معنی عنوان کتاب را برساند به هنر گرافیک روی می آورد و با این خلاقیت از پس امری نا ممکن بر می آید:



کار دوم، یعنی افزودن پی گفتار و پانوشت، برای مترجمان فمینیست کاری عادی است، چرا که مترجم با این کار به تفاوت های کار و نظر خود با کار و نظر نویسنده اشاره می کند «و اهداف متن و نیز خط مشی مترجم را در قبال آن اهداف روشن می سازد».[۲۷]

مورد سوم که شبیخون زدن به زبان متن است، بدین معنی است که بی آن که در متن اصلی تغییر یا خللی پیش آوریم، آن را نسبت به پیشداوری های جنسی احتمالی اش که در خط مشی زبانی نویسنده رخ نموده است، آگاه می کنیم و خواننده را از اختلاف بین مترجم و نویسنده آگاه می سازیم. ترفندهایی که برای این کار می توان به کار برد تقریباً بی پایان هستند و به خلاقیّت مترجم بستگی دارند. فرض کنید مترجم می داند که نثر نویسندهٔ متن دارای گفتمان مرد- سالارانه است، در این صورت، مترجم می تواند در برابر جملات احتمالی چنین متنی بدین سان واکنش نشان دهد:

I know all about human rights.

که در اینجا مترجم می تواند با تغییرشکل دادن human و بزرگ نوشتن m ترجمهٔ خود را نشانه گذاری کند و فاصلهٔ سیاسی-فرهنگی اش را با نویسنده نشان دهد.

I know all about huMan rights.

ایجاد اختلال در دستور زبان متعارف، آنجا کـه مسـتقیماً بـه جنسـیّت مربـوط اسـت، ترفند دیگری است که در این دسته از مترجمان به آن متوسّل مـی شـوند. در جـایی کـه دستوریان تجویز کرده اند، برای everybody در جملهٔ:

Everybody brings his lunch.

ضمیر مفرد مذکر بیاید و تنها در مـوارد غیـر رسـمی بـه جـای his از their اسـتفاده شود، این مترجمان از گونهٔ دوم آن استفاده می نمایند.

Everybody brings their lunch.

شکسـتن کلمـات متعـارف بـه گونـه ای کـه جنسـیّت نیـز در آن گنجانـده شـود، از شگردهای دیگر این مترجمان است. کلمات زیر مشتی از خروار کارهـای مترجمـان در برابر زبان متعصّب است:

واژه بر ساخته	واژه متعارف
his-story	history
pro-he-beating	prohibiting
ex-centric	eccentric
dis-ease	disease
author(ity)	authority
Ms.	Mrs.
aut*her*	author
wor(i)ding	wording
lo(u)nging	lounging
un/masquing	unmasquing
vers-if-ication	versification

چنانکه گفته شد، فمینیست ها از حیث مباحث فلسفی و شناختی زبـان نیـز تحـولاتی پیش آورده اند که بر کار ترجمهٔ متون ادبی تأثیر مستقیم دارد. در مقدمه ای که گـودار بر کتاب نیکول بروساز، *نظریّهٔ تصویر* (۱۹۹۱)، نوشته است، می گوید ترجمه ای کـه در

تقاطع علم، فلسفه و پسامدرن از متنی صورت پذیرد، ترجمه ای است که حاوی «چندین شبکه دلالتگر است و نه روایت یکدست».[۲۸] در این کتاب. بروسار ترجمهٔ متون ادبی در روزگار معاصر را برآیند سه نیروی علم، فلسفه و پسامدرنیسم می شناسد و آن را با تصویر پردازی لیزری یا هولوگرافی همانند می داند؛ یعنی کاری که تکرار چیزی است، به همراه تغییر آن چیز. او یک شیی و باز نمایی آن را توسّط هولوگرام (همه نگار)[۲۹] مثال می آورد:

> پردهٔ باز نمایی فضای سفید یا سطح جنسیّت یافتهٔ جسمانی است که بر روی آن هوس قصّهٔ خود را می سراید. هولوگرام به عنوان شکلی برای معنی سازی فراسوی استنباط ویتگنشتاین می رود که تصویر را به عنوان عینیّت تعریف می کند. هولوگرام صورت (form) تصویری اش را از حیث شمایلی ترسیم نمی کند، بلکه آن را خلق می کند.[۳۰]

چنانکه از این مطلب بر می آید، انگاشتن متن اصلی به عنوان شی ای که از هولوگرام یا ذهن و فرهنگ و فضای زیست – محیطی مترجم عبور می کند، بدان معنی است که در فرآیند ترجمه به عنوان «معادل یابی معانی ثابت» تزلزل شدیدی پیش می آید و ترجمهٔ یک متن، هم آن متن است و هم نوع دگرگون شدهٔ آن.

آنچه در بالا بدان اشاره رفته است، بدان جهت نیست که بخواهیم نتیجه بگیریم که همهٔ این موارد- اگر تاکنون در ترجمهٔ متون ادبی به کار نرفته است- باید از فردا در شیوهٔ کار مترجمان ما جلوه کند. هر فرهنگی به موقع نشانه های خاصّی را که به نیاز به تغییر دلالت می کنند، استفاده می کند، و در واقع، می توان گفت شناخت متفاوت یافتن دربارهٔ جنبه هایی از فرهنگ است که خود باعث این نظریّات شده است؛ و به همین دلیل، در بسیاری مواقع، این نظریّات در تغییراتی که ابتدا در فرهنگی پیش آمده اند،

ریشه دارند یا به موازات آنها پیش رفته اند، نه آن کـه بـه صـورت انتزاعـی بـر فرهنگـی تحمیل شده باشند.

امّا نویسندهٔ این مقاله که هم نثر ترجمه کرده است و هم نمایشنامه، در جریان چاپ و نشر به مواردی برخورده است که ناشران یا سردبیران محترم هنوز هـر گونـه حرکتـی را که اندک خلاقیّتی در آن باشد، به عنوان حرکت مشکوک یا غلط یا نامتناسب با هیـأت نشریه یا انتشاراتشـان تلقّـی مـی کننـد و بـدین ترتیـب، دسـت و پـای متـرجم را سـخت می بندند.

یکی از این موارد چنین است که دوست محترمی از نویسندهٔ این گفتار خواسته بـود که مصاحبه ای با آرتورمیلر برای نشریهٔ ایشان ترجمه شود. از آنجا که هیأت این نشـریه دلپذیر بود و هست و همکاری با آن حکم وظیفه را داشت، این مأموریت به انجام رسید و متن برای سردبیر محترم ارسال شد. پس از چندی از سوی سردبیر محترم پیـام شـفاهی چنین بود که نمرهٔ ترجمه این متن بیست است، امّا به دلیل پیش نیامدن تغییراتی که قـرار بوده است در هیأت ظاهری نشریه پیش آید، این نشریه از چاپ آن معذور است. و پیـام کتبی این دوست نیز از این قرار بود: «واقعاً حق با شماست. مصاحبه خود یک نوع ادبـی است و کاملاً منطقی و پذیرفتنی است که زبان محاوره باشد، هر چند باید مراقب بود که زبان از شکل طبیعی خود خارج نشود و به ورطهٔ ابتذال یا overidiomacity نغلتد. البتّـه این زبان برای عموم خوانندگان تا حدّی غیر منتظره است و زمان لازم است تـا پذیرفتـه شود...»[۳۱]

شایان توجه است که مصاحبه ای که ترجمه شده است، گفتگو با آرتورمیلری اسـت که عمری از او گذشـته و نـه در ایـن مصـاحبه لفـظ قلـم صـحبت کـرده اسـت و نـه در نمایشنامه هایش به زبان غیر طبیعی، یعنی زبان فرمایشی و رسـمی و مصـنوعی، بهـا داده

است، امّا جالب تر از همه این که در همین مصاحبه به کار ذوقی میلر نیز که نجاری باشد، اشاره می شود که حتّی در دوران سالخوردگی نیز از آن دست برنداشته است. نمی خواهیم برای پاسخ دادن به این که شکل طبیعی زبان چیست و چرا زبان محاوره به ناگاه ابتذال را به یاد این دوست آورده است، نظریّهٔ چند نظامی ذوهر را پیش بکشیم و پس از آن به ضرورتِ هر چه بیشتر پرداختن به دیالوگ یا محاوره و جسارت چاپ این گونه مطالب اشاره کنیم که این خود فرصت دیگری می طلبد، امّا پاسخی که اندکی با شوخ طبعی نیز همراه است، این است که زبان محاوره این متن را به دو دلیل نمی توان نادیده گرفت و تن به کلام رسمی داد: نخست آن که خود متن این شاخص های کنشی را داراست، دوم این که اگر بیان شفاهی آرتورمیلر به کلام مکتوب و رسمی تبدیل می شد، تجسمی که خواننده از نجاری او پیدا می کرد، آسیب می دید، زیرا آنگاه چنین می کرد که انگار میلر چند تکه چوب و تخته را سرهم می کند و ابداً با رنده و اره و اسکنه و کومه و زبانه و انحنا و ... آشنا نیست! در واقع، باید گفت، سوای حرفهٔ نمایشنامه نویسی، میلری که با ماده (چوب) و شکل دادن به آن سروکار دارد، هرگز به زبان طبیعی آدم ها پشت نمی کند و با لفظ قلم صحبت کردن، زبان را از شکل طبیعی آن نمی اندازد. می بینید که سبک مستقیماً با جهان بینی پیوند دارد.

کیست که متون نمایشی را به زبان فارسی ترجمه کرده باشد و زبان رسمی مکتوب را به مانند چماقی بالای سر خود حس نکرده باشد؟ دو نمایشنامه ای که از اونیل توسّط این قلم به فارسی ترجمه شده است، به این جهت نبوده که هر دو نمایشنامه شاهکارهای عالم تئاتر هستند، بلکه بدان جهت بوده که یکی، گوریل پشمالو، زبانی عامیانه دارد و این زبان در برشی از روزگار معاصر ما "تابو" به حساب می آمده است و زبان رسمی از خشکی و ریا چون مجسمه ای نتراشیده قد علم کرده بود و گوریل پشمالو به نوبهٔ خود

تلاشی بود، هر چند اندک، برای به رسمیّت شناساندن آنچه کـه در حاشـیه قـرار گرفتـه بود و هرگز هم صلاح نبود که در حاشیه بماند. و کار دیگر اونیل، نخسـتین آدم، بیشـتر بدان جهت ترجمه شد که قدرت مانور اونیل را در تمایز بین زبان آدم ها و طبقات آنهـا در مقایسه با زبان گوریل پشمالو بشناسانیم والّا هرگز امیدی به اجرای ایـن دومـی نبـوده است، چرا که این نمایشنامه، از نظر نمایشنامه، از نظر دراماتیک، در شمار ضعیف تـرین کارهای اونیل به حساب می آید.

امّا اگر پای برنامه داشتن متـرجم و خلاقیّـت او پـیش آیـد، بایـد بـه نمایشـنامه ای از ایبسن *Rosmersholm* اشاره شود که مدّت ها ذهن این قلم را به خـود مشـغول کـرده بود و در واقع، به ثمر رساندن آن چنان که باید از آرمان های نـه چنـدان آسـان بـه نظـر می رسید. در این نمایشنامه که به ظاهر بسیار ساده می کند، ایبسن، به جهـات گونـاگون بـا شـیلر، گوتـه و شـلی جـدال دارد. همچنـین، در ایـن نمایشـنامه، بـرای اوّلـین بـار grotesque یا قناس در کار ایبسن کردی بارز دارد و به دلیل آن کـه بـا پدیدارشناسـی ذهن نوشتهٔ هگل پیوند دارد و نیز به دلیل وجود تمام عیـار چهـرهٔ قناسـی مثـل برنـدل بـا مباحث هرمنوتیک هم پیوند می خـورد، از جملـه نمایشـنامه هـای نـو ایبسـن بـرای ایـن مملکت است. اما اینها تنها دلایل کافی برای مترجم این متن نبود که آن را برای ترجمه به فارسی انتخاب کند؛ دلایل عمده تر این بود که تا چه اندازه می شـد گفـت ایـن مـتن وصف حال خودمان در زمان حـال اسـت. ایـن مـتن بایـد دربـارهٔ اندیشـهٔ آرمانشـهر در سرداشتن، بین ما و خودش دیالوگی برقرار می کرد. بـه عبـارتی، در ایـن ترجمـه سـعی شده است، بی آن که به متن خللی وارد شود، تاریخ و فرهنگ و زیست- بوم مترجم هم در آن نبض داشته باشد، کاری که اعتراف می کنم پس از چندی با ناشر بـر سـر آن بـه توافق رسیدم و در نتیجه، کار به خوبی پیش رفت. امّا برای سنگ تمام گذاشـتن در ایـن

قضیّه لازم بود جسارت ترجمهٔ عنوان این کتاب به حساب سبک سری یا خیره سری مترجم گذاشته نشود که متأسفانه چنین نشد و نام ترجمه همچنان *روسمرسهولم* باقی ماند، حال آن که عنوان پیشنهادی *روزمرآباد* بود. این عنوان می توانست هم ترجمهٔ تحت اللفظی عنوان اصلی تلقی شود و هم به خاطر «آباد» که دمی به ذهن مسألهٔ آرمانشهر را تداعی می کند، خواننده را برای ورود به مطلب آماده کند، امّا تنها این مهم نبوده است، چرا که در جریان نمایشنامه روشن می شود که ایبسن می خواهد تفکّر آرمانشهری را زیر سؤال ببرد و ترجمهٔ فارسی آن نیز به اندازهٔ کافی در این مورد نشانه گذاری شده است؛ مسألهٔ اصلی برای پافشاری ترجمه نام نمایشنامه به فارسی این بوده است که خواننده از همان ابتدا فکر کند *روزمرآباد* با ارجاع به مسایل تاریخی او جان گرفته است، کاری که بی سرانجام ماند.

نتیجه گیری:

به راستی مترجم متون ادبی چه "صیغه" ای است؟ بعضی با پیش کشیدن موضوع وفاداری مترجم به متن، او را فرمانبرداری دست بسته در برابر نویسندهٔ اصلی می شناسند. بحث پیرامون وفاداری به متن خود از آن گفتارهایی است که چون تعبیر واژگونه ای از آن در سرداریم، به بسیاری این بهانه را می دهد که هرگونه نوآوری را برای مترجم گناهی نابخشودنی به حساب آورند. بعضی با پیش کشیدن این که اگر مترجم می خواهد نوآوری داشته باشد، چرا باید این کار را انگل وار با مصرف کار دیگری به انجام رساند. این دسته به این امر توجه ندارند که پاره ای از اصلاحات فرهنگی یک جامعه برعهدهٔ ترجمه است و بنابراین، نمی توان از مترجم خواست هم این نقش را برعهده بگیرد وهم خود و هم فرهنگ و نیازهای آن را نادیده انگارد. گروهی نیز مترجم متون ادبی را چون مزدوری می شناسند که فقط باید بشنود و دم نزند. این دسته

از مترجمان متون ادبی، که بسیار نیـز هسـتند، آب دل خودشـان را مـی خورنـد و شـاید سزاوار چنین رفتاری نیز باشند، امّا پسندیده آن است که مترجم متـون ادبـی اسـیر هـیچ یک از این برداشت ها به تنهایی نشود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانوشت ها و یادداشتها:

1- Johan Wolfgang von Goethe, *The Maxims and Reflections of Goethe*, trans. Bailey Saunders (London: Macmillan, 1893), 156, 171.

2- Quoted in Andre Lefevere, ed. *Translation/History/Culture* (London: Routledge, 1992), 30.

3- Barbara Godard, "A Translator's Diary," in S. Simon, *Culture in Transit: Translation and the Changing Identities of Quebec Literature* (Montreal: Vehicule Press, 1995), 73.

٤- *Faust*، گوته جلد اول این نمایشنامه را در سال ۱۸۰۸ و جلد دوم آن را در سال ۱۸۳۲ به چاپ رساند.

۵- برای مطالعهٔ بیشتر پیرامون مبحث آینه ها و پیوند آن با زبان ر.ک.

Umberto Eco, Semiotics and the Philosophy of Language (London: McMillan, 1984).

6- Martin Heidegger, *On Time and Being,* trans. Joan Stambaugh (New York: Harper and Row, 1972), 24.

7- Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, trans. Joel Weinsheimer (New York: Yale University Press, 1994), xill.

8- Richard Rorty *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 97.

9- S. T. Coleridge, S. T. *Table Talk*, vol. 14 of *The Collected Works of Coleridge*, ed. Carl Woodring (London: Routledge, 1990), 312.

10- S. T. Coleridge, *Collected Letters of S. T. Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs, 6 vols.
(Oxford: Clarendon Press, 1956-71), VI, 269.

11- P. B. Shelley,"A Defence of Poetry," in Roger Ingpen and Walter E. Peck (eds.) *The Complete Works of P. B. Shelley*, 10 vols. (New York: Gordian Press., 1965), VII, 114.

12- J. Derrida, *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak (London: The Johns Hopkins University Press, 1974), 16-17.

۱۳- افلاطون، *ایون*، ترجمه محمد حسن لطفی، جلد دوم از دوره کامل آثار افلاطون، تهران: خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳٦۷، صص. ۱۳-٦۱۲.

14- See "Linguistics and grammatology" in *Of Grammatology*

15- Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, trans. Joel Weinsheimer (New Haven: Yale University Press, 1994), 23.
16- Frederick Burwick, *Illusion and Drama: Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1991), 132.
17- Andre Lefevere, ed., *Translation/History/Culture,* (London: Routledge, 1992), 142.
18- Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (London: Routledge, 1993), 107.
19- Ibid., 111.
20- Ibid., 112.
21- Ibid., 116-17.

۲۲ـ در اینجا به عنوان جملهٔ معترضه باید به شکوه گفت در مملکت ما شاید کمترین گفتگو بین مترجم و ناشر مربوط به تبادل نظر پیرامون دلایل و ضرورت انتخاب متنی خاص از جانب مترجم است. در گذر زمان و بنا به ضرورت، ترجمهٔ مصاحبه و متون دراماتیک را در سرلوحهٔ کار خویش قرار داده ام، امّا متأسفانه سختی های بی موردی در برابر این دو گفتمان وجود داشته و دارد. اگر در این دیار منطق گفتگو بخواهد جا بیفتد، دو گفتمان (ادبی) مصاحبه و متون نمایشی قسمتی از این وظیفه را بر دوش دارند.

23- Barbara Godard, "A Translator's Diary," in S. Simon, *Culture in Transit: Translation and the Changing Identities of Quebec Literature* (Montreal: Vehicule Press, 1995), 72.
24- Ibid., 81.
25- Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984), 86-87.
26- Ibid.
27- Sherry Simon, *Gender in Translation* (London: Routledge, 1996), 14-15.
28- Ibid., 25.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۹ـ برای اطلاع بیشتر در مورد تصویر لیزری، ر.ک. کالین بلیک مور، *ساخت و کار ذهن*، ترجمهٔ دکتر محمد رضا باطنی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۶۹، صص ۱۲۸، ۱۲۶.

30- Sherry Simon, 27.

۳۱- این مصاحبه بالاخره در نشریهٔ سینما تئاتر، سال چهارم، شمارهٔ ۲۲، ۱۳۷۶ چاپ شد و دست بر قضا از میان کارهایی که در این نشریه به چاپ رسانده ام، همین یکی جان سالم به در برده است!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی