فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۹۷

DOI: 10.22067/lts.v51i1.66239

از پیرامتن تا پیراترجمه
دریافت ترجمهٔ داستان‌های دولت‌آبادی به زبان فرانسه براساس نظریات ژرار ژنت

آذین حسین‌زاده (دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران، نویسندهٔ مسئول)
azine@hsu.ac.ir
کتایون شهپرراد (دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
k.shahpar@hsu.ac.ir

چکیده

مفهوم پیرامتن را نخستین‌بار ژنت به‌کار برد. به‌باور او، پیرامتن آن چیزی است که متن نویسنده را به کالایی به‌نام کتاب بدل می‌کند؛ یعنی عنوان، طرح روی جلد، توضیحات ناشر، مقدمه، پانوشت‌ها و از این دست. هنگامی که کتابی از زبانی به زبان دیگری ترجمه می‌شود، پیرامتن جدیدی شکل می‌گیرد که با هدف تسهیل در دریافت متن توسط خوانندهٔ جدید، به‌جای فرهنگ مبدأ، با بایسته‌های فرهنگ زبان مقصد همخوان است. گاهی عنوان تغییر می‌کند و گاهی طرح روی جلد، پانوشت‌هایی اضافه یا حذف می‌شود و توضیحات مترجم و آنچه پشت کتاب، به زبان اصلی درج شده بود، شکلی دیگر می‌یابد. این پیرامتن جدید را پیراترجمه می‌نامند. بدین‌سان، پیرامتن مربوط به چاپ کتاب به زبان اصلی است و پیراترجمه مربوط به چاپ کتاب به زبان دوم یا سوم و بسته به زبانی که بدان ترجمه می‌شود، شاکله‌هایش نیز تغییر می‌یابد. در این مقاله برآنیم تا با تحلیل نشانه‌شناختی و با تکیه بر آرای ژرار ژنت در گسترهٔ پیرامتن، ترجمهٔ فارسی به فرانسهٔ پنج داستان کوتاه از محمود دولت‌آبادی را به زبان فرانسه بررسی کنیم و ببینیم چگونه فرآیند پیراترجمه، با توجه به اهمیت دریافت کتاب توسط خوانندهٔ فرانسوی، پیرامتن کتاب فارسی را به‌کلی نادیده می‌انگارد و آن را به پیرامتنی جدید، با اهدافی نوین تبدیل می‌کند.

کلیدواژه‌ها: پیرامتن، پیراترجمه، ژنت، دولت‌آبادی، نشانه‌شناسی

تاریخ دریافت : ۱۳۹۶/۰۴/۲۹ تاریخ پذیرش :۱۳۹۶/۱۰/۹

۱. مقدمه

نقدهایی که در ایران در زمینهٔ ترجمه عرضه می‌شود، بیشتر بر محتوای متن تأکید دارد؛ بر اینکه آیا برابریابی‌ها درست انجام شده؟ آیا اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها برگردان مناسبی دارد؟ آیا مترجم در درک برخی عبارات پیچیده دچار کج‌فهمی نشده؟ آیا مترجم در انتقال سبک نویسنده موفق بوده؟ خلاصه اینکه، نقد و بررسی ترجمه‌ها بر گسترهٔ کلام متمرکز است. اما دستاوردهای معاصر در ترجمه‌پژوهی[1] به ما امکان می‌دهد تا از راهکارهایی نوین استفاده کنیم و به گستره‌های فرازبانی نیز توجه نماییم. می‌دانیم که فعالیت مترجم تنها به ترجمهٔ زبان محدود نمی‌شود؛ چه، هر کسی که به زبان دومی مسلط باشد، الزاماً مترجم خوبی نیست. مترجم کسی است که متن را ترجمه می‌کند، نه زبان را. اما کتاب، تنها آن چیزی نیست که در قالب متن، پیش روی خواننده قرار می‌گیرد. کتاب تلفیقی است از متن و هر آنچه پیرامون آن وجود دارد. از این قرار، عنوان کتاب و طرح روی جلد و پیشگفتار و پانوشت‌ها و توضیحات متعدد، در جای‌جای کتاب نیز در دریافت متن توسط خواننده نقش بسزایی ایفا می‌کنند. شاکله‌هایی را که نام بردیم و آن را پیرامتن[2] می‌نامند، در حقیقت همان عواملی است که متن را به کتاب تبدیل می‌کند، یعنی همان چیزهایی که متن را در بر می‌گیرد یا به‌تعبیری، در حاشیهٔ متن قرار دارد، همراهی‌اش می‌کند، امتدادش می‌دهد، عرضه و سرانجام، روانهٔ بازارش می‌کند تا خواننده نیز به‌نوبهٔ خود، با این مجموعه که آن را کتاب می‌نامند، رابطه‌ای شخصی برقرار کند.

مفهوم پیرامتن را ژنت، به‌شکلی تدریجی، در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی در چند کتاب، یعنی در *مقدمه‌ای بر ابرمتن*، *ردنگاره‌ها* و همچنین *آستانه‌ها*، برای بررسی متون ادبی تبیین و تعریف کرد؛ اما خود او، در نتیجه‌گیری کتاب آخر، تصریح کرد که آنچه تا کنون راجع به پیرامتن گفته تنها در حکم مقدمه‌ای است به‌منظور ترغیب و راهنمایی پژوهشگران برای کاوش در عرصه‌های نوین ادبی. پیرو این امر، خوزه

1. Traductologie
2. Paratexte

یوسته فریاس (۲۰۱۰) با تعمیم مفهوم پیرامتن به حوزهٔ ترجمه، رهیافت جدیدی را مطرح کرد که به آن پیراترجمه[1] می‌گویند. بنابراین، پیراترجمه، ترجمهٔ پیرامتن کتاب اصلی از زبان مبدأ به زبان مقصد است. کارکرد مفهوم پیراترجمه، مطالعهٔ توان و چالش‌های زیبایی‌شناختی، سیاسی، ایدئولوژیک، فرهنگی و اجتماعی پیرامتن در بازار نشری است که کتاب ترجمه‌شده در آن عرضه می‌شود. بررسی پیرامتن ترجمه‌شده (یا تغییرشکل‌یافته) به ما کمک می‌کند تا ببینیم جهان‌بینی حاکم بر فرهنگ مقصد، چگونه ممکن است به عرصه‌ای برای بررسی کاربست نابربری‌ها بدل شود و از سوی دیگر، چه نقشی در نشر و دریافت اثر به زبان دوم دارد. ما بر این باوریم که امانتداری مترجم به متن نویسنده که یکی از ملاک‌های اصلی ترجمهٔ خوب محسوب می‌شود، در پیراترجمه کاربرد متفاوتی دارد. از آنجایی که عرضهٔ کتاب ترجمه‌شده، در بازار، متضمن شکل‌گیری پیرامتنی متناسب با فرهنگ مقصد است، مترجم، نه باید و نه می‌تواند پیرامتن کتاب اصلی را آن‌گونه که بود ترجمه کند؛ چه، اگر چنین کند، مخاطب او در زبان مقصد، از آنجایی که الزاماً با رمزگان و نشانه‌های معناشناختی و زبان‌شناختی زبان مبدأ آشنا نیست، در دریافت کتاب دچار سردرگمی و اشتباه خواهد شد. بنابراین، مترجم برای جلوگیری از برداشت نادرست، از آنجا که در پیراترجمه از آزادی نسبی برخوردار است، ترجیح می‌دهد برای عرضه و در نتیجه، دریافت بهتر کتاب، پیرامتن جدیدی را بیافریند و ناشر را نیز در این میان سهیم می‌کند.

در سال ۲۰۰۲ میلادی، مترجمی به‌نام میشل برونیه‌تی، تعدادی از داستان‌های کوتاه محمود دولت‌آبادی را در انتشارات گالیمار، در فرانسه، به چاپ رساند. تغییرات عمده‌ای که در پیرامتن این کتاب جدید به‌چشم می‌خورد ما را بر آن داشت تا به واکاوی چندوچون این دگرگونی‌ها بپردازیم و با تکیه بر نظریات ژنت و یوسته فریاس، ببینیم این تغییرات چگونه خوانندهٔ جدید را هدایت و داده‌هایی را به او تلقین می‌کند که الزاماً با واقعیت و همچنین با دریافت خوانندهٔ ایرانی از پیرامتن کتاب به زبان اصلی همسو نیست. بنابراین، کار تحلیل را، ابتدا با معرفی نظریات ژنت

1. Paratraduction

در زمینهٔ پیرامتن و یوسته فریاس دربارهٔ پیراترجمه آغاز می‌کنیم و آنگاه با اعمال این دو رویکرد بر ترجمهٔ اثر دولت‌آبادی، می‌بینیم که چگونه پیرامتن فرانسه به‌عنوان آستانه‌ای برای دریافت خواننده، با استفاده از ابزارهای تبلیغاتی، خوانشی را به او تحمیل می‌کند که با خوانش ما، به‌عنوان خوانندهٔ ایرانی تفاوت‌های بنیادین دارد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی داده‌های موجود در آرشیو کتابخانهٔ ملی ایران و همچنین تارنماهای معتبر علمی‌پژوهشی ایرانی نشان می‌دهد که تا به امروز، نه در حوزهٔ ترجمه‌پژوهی و نه در هیچ گسترهٔ دیگری، تحقیقی در زمینهٔ تأثیر پیرامتن بر دریافت کتاب ترجمه‌شده در ایران صورت نگرفته است. این در حالی است که بررسی همین داده‌ها در مراکزی همچون دانش‌سرای عالی مترجمان ادبی در فرانسه[1] و همچنین برخی دیگر از مراکز ترجمه‌پژوهشی دانشگاهی نشان از آن دارد که این رویکرد، با توجه به رهیافت‌های نوینی که ارائه می‌کند، توجه بسیاری از ترجمه‌پژوهان را از جمله یوسته فریاس (۲۰۱۰) و ساردین (۲۰۰۷) به خود جلب کرده است.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. بایستگی بحث

کاربرد نظریات جدید در حوزهٔ ترجمه‌پژوهی راهکاری است نوین که به منتقدان اجازه می‌دهد به‌دور از اعمال داوری سلیقه‌ای و حتی کلیشه‌ای دربارهٔ اینکه چرا مترجم این یا آن واژه را با معادل‌هایی این‌چنینی جایگزین کرده یا چرا برگردان درستی از سبک نویسنده ارائه نکرده، از دیدگاهی به‌روز، به متن ترجمه‌شده بنگرند. این نکته که تا کنون، در ایران تحقیقی دربارهٔ تأثیر پیرامتن و روند دگرگونی آن به پیراترجمه به‌عمل نیامده نشان می‌دهد که معرفی و کاربست این دست نظریات جدید در دنیای ترجمه، نه‌تنها شایسته بلکه الزامی است.

1. Collège Internationale des traducteurs littéraires, Arles/France

۳. ۲. پیرامتن و پیراترجمه

آنچه امروز، به‌عنوان پیرامتنیت[1] می‌شناسیم، مفهومی است که نخستین‌بار آن را ژرار ژنت به‌کار برد؛ ابتدا در کتابی با عنوان *درآمدی بر ابرمتن* در سال ۱۹۷۹ و سپس، به‌نحوی گسترده‌تر، در *ردنگاره* در سال ۱۹۸۲. او در این باره، در *ردنگاره* چنین توضیح می‌دهد «به‌نظرم می‌آید که امروز (۱۳ اکتبر ۱۹۸۱) پنج گونه رابطهٔ ترامتنی را می‌توان از یکدیگر تمییز داد که به‌ترتیب و بسته به میزان تجریدی بودن، کاربری و جامعیت بدان‌ها اشاره می‌کنم» (ژنت، ۱۹۸۲، ص. ۸) و سپس می‌افزاید که به‌باور او، روابط ترامتنی[2]، یعنی روابطی که میان یک متن و متون دیگر وجود دارد، به‌ترتیب عبارت‌اند از بینامتنیت[3]، پیرامتنیت، فرامتنیت[4]، ابرمتنیت[5] و، سرانجام، فزون‌متنیت[6]. پیرامتنیت دومین گونه‌ای است که ژنت در گسترهٔ ترامتن از آن نام می‌برد و آن را این چنین تبیین می‌کند: «پیرامتنیت رابطه‌ای است که متنی مشخص با آنچه، آشکارا، نقشی فراتر از متن اصلی دارد برقرار می‌کند؛ مانند عنوان، زیرعنوان، مقدمه، مؤخره، توجه، پیشگفتار، حاشیه‌نویسی‌ها، زیرنویس‌ها، پانوشت و انتهانوشت‌ها، تصاویر، توضیحات و بسیاری دیگر از این قبیل...» (ژنت، ۱۹۸۲، ص. ۱۰).

بدین‌ترتیب، پیرامتنیت برای ژنت همان چیزی است که متن اصلی را به آن کتابی بدل می‌کند که خواننده پیش رو دارد؛ یعنی آستانه‌ای که به مخاطب اجازه می‌دهد تا بهتر و آسان‌تر وارد متن اصلی شود و راحت‌تر آن را درک کند.

از حیث واژه‌شناسی، پیرامتن از دو بخش تشکیل شده است: ***para*** به‌معنای در کنار، در حاشیه و texte یا متن که از واژهٔ لاتین ***textus*** و از فعل ***texere*** به‌معنای رشتن یا بافتن برگرفته شده است. بدین‌ترتیب، پیرامتن شامل تمامی آن چیزهایی

1. Paratextualité
2. Transtextuelle
3. Intertextualité
4. Métatextualité
5. Architextualité
6. Hypertextualité

است که دربارهٔ متن اصلی قرار دارد و توسط نویسنده یا ناشر، با هدف تکمیل متن اصلی، در کتاب، یا خارج از آن، نمود می‌یابد. پیرامتن از دیدگاه ژنت به دو بخش تقسیم می‌شود: درون‌متن[1] و برون‌متن[2]. درون‌متن یعنی هنگامی که متن‌های تکمیلی در خود کتاب و در فضای میان صفحات اصلی مشاهده شود؛ برون‌متن یعنی پیرامتنی که با متن اصلی یا خود کتاب، به‌مثابهٔ کالایی که نویسنده از فروشگاه می‌خرد، فاصله دارد؛ مانند مصاحبه‌ها با نویسنده یا نامه‌نگاری‌های میان نویسنده و ناشر دربارهٔ کتابی که قرار است چاپ شود و مقالاتی که دست‌اندرکاران چاپ کتاب یا اهالی رسانه، همراه با اطلاعاتی گاه درست و گاه غلط، در اختیار خواننده قرار می‌دهند. در همین راستا و در ادامه، ژنت توضیح می‌دهد که البته پیرامتن را نیز باید از دو دیدگاه مد نظر قرار داد: نخست آنچه با مسئولیت مستقیم نویسنده و زیرنظر شخص او عرضه می‌شود؛ دوم آن چیزهایی که ناشر مسئولیتش را بر عهده دارد و نویسنده به‌طور مستقیم بر آن نظارتی ندارد.

هنگامی که کتابی را نویسنده‌ای به زبان اصلی می‌نویسد، بارزه‌هایی دارد که می‌توان با توجه به تعریف ژنت، آن‌ها را پیرامتن نامید. پیرامتن‌های درونی یا درون‌متن، همان توضیحاتی‌اند که زیر نظر مستقیم نویسنده و ناشر در خود کتاب درج شده است؛ مانند عنوان، زیرعنوان، مقدمه، توجه، تصاویر احتمالی، طرح روی جلد، قلم‌های متعددی که گاه با هدفی خاص برای تایپ انتخاب شده، توضیحات پشت جلد، اعلام جوایز احتمالی، پیشینه و شهرت نویسنده، نام نویسنده بر روی جلد و غیره. در کنار تمامی این‌ها، مطالبی است که به‌صورت برون‌متن در اختیار خواننده قرار می‌گیرد، مانند آنچه دربارهٔ کتاب توسط رسانه‌ها یا نشریات مختلف ادبی و غیرادبی منتشر می‌شود، یا کتاب‌هایی که شاید در توضیح فحوای این کتاب به‌چاپ می‌رسد یا مصاحبه‌هایی که در تشریح مطالب این کتاب در رادیو و تلویزیون مشاهده می‌کنیم. تمامی این‌ها باعث می‌شود تا خوانندگان، در زبان اصلی، دریافت‌هایی داشته

1. Péritexte
2. Épitexte

باشند که با توجه به نقش پیرامتن به‌عنوان آستانه‌ای برای راه یافتن هدفمند به محتوای اثر تبیین شده است. نشانه‌ها، تصاویر، قلم متن و نام نویسنده و توضیحات رو و پشت جلد و خلاصه تمامی شاکله‌هایی را که تا بدین‌جا از آن‌ها یاد کردیم در بر گیرندهٔ پیام خاصی‌اند که در فرهنگی خاص، ویژهٔ خوانندگانی آشنا با این نشانه‌ها، درک و تجزیه و تحلیل می‌شوند.

اما هنگامی که همین کتاب توسط مترجم به زبان دیگری ترجمه و روانهٔ بازار می‌شود، مفهوم پیرامتن نیز تغییر می‌کند. این دگرگونی در وهلهٔ نخست ناشی از عوض شدن مخاطب است. مخاطب کتابی که ترجمه شده، فرهنگ دیگری دارد که نشانه‌ها و شاکله‌های پیرامتن در آن با نشانه‌ها و شاکله‌های پیرامتن در چاپ به زبان اصلی کتاب متفاوت است. در نتیجه، هنگامی که کتابی ترجمه می‌شود، تغییراتی در شکل و شمایل کتاب، عطف به مخاطبان جدید رخ می‌دهد؛ چه، مخاطب کتاب ترجمه‌شده، در دل فرهنگی زندگی می‌کند که قوانین نشر و برقراری ارتباط با فحوای کتاب در آن با قوانین و روابط رایج نزد تولیدکننده و مصرف‌کنندهٔ کتاب به زبان اصلی متفاوت است: اصطلاحات تغییر می‌کند، آرایه‌ها عوض می‌شود، ضرب‌المثل‌ها در شکل و قالب دیگری، یا همراه با توضیح ادا می‌شود... اما این تغییرات تنها شامل فحوای کتاب یا خود متن نیست، پیرامتن نیز باید ترجمه یا دوباره تبیین شود و کتاب را برای مخاطبان جدیدش آمادهٔ دریافت کند.

ژنت (۱۹۸۷) معتقد است که هیچ متنی در جهان، بدون پیرامتن نمی‌تواند وجود داشته باشد. یعنی حتی اگر نویسنده‌ای متنی را برای مثال، به فارسی بنویسد و نتواند آن را، به هر دلیلی در ایران چاپ کند، یعنی نتواند متن را در قالب کتابی همراه با پیرامتن به مترجم تحویل دهد، باز با توجه به رابطه‌ای که بین او و مترجم شکل می‌گیرد و توضیحاتی که برایش می‌دهد، یا اگر نویسنده زنده نباشد با توجه به راهنمایی خانواده یا نزدیکان نویسنده و اگر این‌ها هم در دسترس نباشند، با توجه به امکان رجوع به متخصصان دیگر آثار این نویسنده، مترجم باز هم خود را با گستره‌ای از اطلاعات پیرامونی متن اصلی روبه‌رو خواهد دید که ما آن را پیرامتن می‌نامیم. با

تکیه بر این باور، باید پذیرفت که هیچ متنی نمی‌تواند بدون توجه به پیرامتنش ترجمه شود. به‌عبارت بهتر، هم متن باید ترجمه شود هم پیرامتنِ درون‌متن و هم پیرامتنِ برون‌متن.

یوسته فریاس که از ترجمه‌پژوهان نامی است، براساس این نظریه، مفهوم جدیدی را بنیاد و آن را پیراترجمه نام می‌نهد. درست است که مترجم در ارائهٔ کتاب خود به زبان دوم به پیرامتن کتاب به زبان اصلی توجه فراوانی دارد، اما طبیعی است که نمی‌تواند پیرامتن کتاب جدید را تنها و تنها با ترجمهٔ پیرامتن کتاب اصلی شکل دهد. فرهنگ جامعهٔ مبدأ با فرهنگ جامعهٔ مقصد متفاوت است و بدین‌ترتیب، پیراترجمه در حقیقت تلفیقی است از پیرامتن کتاب به زبان اصلی و پیرامتن جدید حاصل از فعالیت‌های برون و درون‌متنی مترجم یا ناشر یا رسانه‌ها.

یادآور شویم از آنجایی که موضوع تحقیق ما بر پیرامتن و پیراترجمه استوار است، در این مقاله کاری با فحوای متن ترجمه‌شده نداریم و بررسی میزان وفاداری مترجم به متن اصلی یا رعایت سبک نویسنده یا معادل‌یابی‌ها مد نظر نیست؛ هدف این است که ببینیم کتاب، به‌مثابهٔ کالا، چگونه از فضای فرهنگی نخست به فضای فرهنگی دوم منتقل و در این گذر دستخوش چه دگرگونی‌هایی می‌شود، تا به آستانهٔ نوینی برای مخاطبان جدید بدل گردد. نباید این گونه انگاشت که مسئولیت انتقال پیرامتن از فرهنگ مبدأ به فرهنگ مقصد تنها بر عهدهٔ مترجم است و پیراترجمه، با تمام وسعتش، فقط به‌دست مترجم در کتاب جدید بازتاب می‌یابد. کار مترجم به دو بخش تقسیم می‌شود: یکی آنچه به خودش مربوط است و محتوای کتاب و جنبهٔ درون‌متن پیرامتن‌ها و دیگری آنچه برون‌متن است و مرتبط با دنیای نشر و بازار کتاب در فرهنگ جدید. منظور از مورد نخست، آزادی عملی است که مترجم در انتخاب معادل‌هایی برای پیرامتن‌ها دارد. او می‌تواند عنوان کتاب را آن گونه که هست ترجمه کند، می‌تواند چیزی به آن اضافه یا از آن کم کند یا به‌کلّی تغییرش دهد و از عنوان جدیدی استفاده کند که به‌زعمش برای مخاطبان جدید، گویاتر، جذاب‌تر و پرمعناتر است. مثالی که در این باره می‌توان در ترجمهٔ فرانسه به فارسی زد، رمان مشهور

گوستاو فلوبر، با عنوان *L'éducation sentimentale* است که یک بار، با عنوان *تربیت احساسات* (مترجم مهدی سحابی، نشر مرکز، ۱۳۸۰) ترجمه شده، یک بار با عنوان مرکب و همراه با توضیح *تربیت احساسات (مکتب عشق) یا سرگذشت یک جوان* (مترجم فروغ شهاب، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۵)، یک بار هم با عنوان *مکتب عشق (تربیت عاطفی) یا سرگذشت یک جوان* توسط همان مترجم، اما در انتشارت بنگاه نشر و ترجمهٔ کتاب، بدون تاریخ. این تغییر نه‌تنها در عنوان کتاب، بلکه در زیرعنوان‌ها، در پانوشت‌ها یا انتهانوشت‌ها، در توضیحات و خلاصه، در تمامی مواردی که به‌نوعی به بخش درون‌متنی پیرامتن مربوط می‌شوند می‌تواند حادث شود، به‌ویژه اگر نزد ناشران متفاوتی چاپ شده باشد. در پاره‌ای از این عوامل پیراترجمه‌ای، ناشر نیز دخالت مستقیم دارد. برای نمونه، طرح روی جلد، قلم‌ها، قطع کتاب و مقدمه و مؤخره و بسیاری دیگر از این دست شاکله‌ها. این موارد همان عواملی‌اند که کتاب را به کالایی بدل می‌کنند تا در فرهنگ جدید، پیش از آنکه خوانده شود، به‌عنوان شئی جذاب، توجه مخاطب را به‌خود جلب کند. یادآور می‌شویم که براساس آمار، در بازار کتاب فرانسه، هر سال در ماه سپتامبر برابر با شهریور، به‌مناسبت پایان تعطیلات تابستانی و از سرگیری فصل کار و مدرسه و دانشگاه، بیش از ۶۰۰ عنوان کتاب جدید عرضه می‌شود که از این میان، تنها تعداد کمی با استقبال مواجه و باقی کتاب‌ها، پس از مدتی، خمیر می‌شوند. این نشان می‌دهد که شکل ظاهری کتاب، به‌عنوان کالا و همچنین میزان جذابیتش تا چه اندازه می‌تواند در موفقیت نویسنده، ناشر و مترجم نقش داشته باشد.

۳. ۳. داستان بی‌رحمانه یا پیرامتن بی‌رحمانه؟

با توجه به آنچه دربارهٔ پیرامتن و پیراترجمه از دیدگاه ژنت بیان شد، در این بخش از تحلیل، با تمرکز بر ترجمهٔ مجموعه داستان‌هایی از محمود دولت‌آبادی به زبان فرانسه، به بررسی پیرامتن فرانسه و تأثیر آن بر مخاطب جدید می‌پردازیم و در این میان مشاهده خواهیم کرد که چه شباهت‌ها یا وجوه تمایزی میان پیرامتن کتاب، در زبان فارسی و پیرامتن آن در زبان فرانسه وجود دارد. پیرامتن‌های مورد نظر ما در

این مقاله، به‌ترتیب، عبارت‌اند از: عنوان کتاب، طرح روی جلد، عنوان ناشر و زیرعنوان او، پشت جلد کتاب، مقدمه و، سرانجام، پانوشت‌های مترجم.

لازم است یادآور شویم که مترجم فرانسوی، خانم میشل برونیه‌تی، در کتابی که عرضه کرده، تعدادی از داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی را به‌انتخاب خود و شاید با اهدافی خاص، برگزیده است. به‌عبارت دیگر، آنچه در فرانسه در قالب یک جلد کتاب عرضه شده، در فارسی در کتاب‌های مختلف، به‌صورت پراکنده، به چاپ رسیده‌است. بنابراین، پیرامتن فارسی این داستان‌ها در کتاب‌های مختلف و پیرامتن فرانسوی آن، تنها در یک جلد کتاب قابل مشاهده است و این خود، کار تطبیق پیرامتن‌ها را سهل‌تر خواهد کرد و بر میزان دقت تحلیل ما خواهد افزود. نخست با عنوان فرانسهٔ کتاب شروع می‌کنیم.

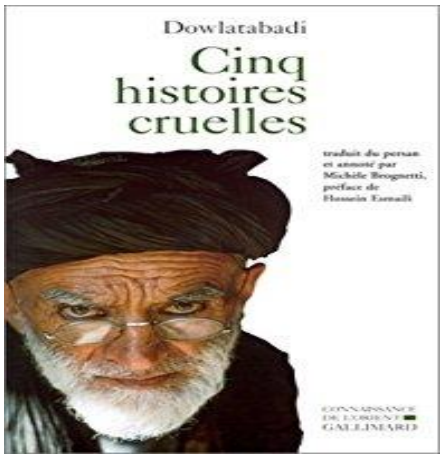
۳. ۳. ۱. عنوان

عنوان فرانسهٔ کتاب *Cinq histoires cruelles* است که ما آن را *پنج داستان بی‌رحمانه* ترجمه می‌کنیم، اما می‌توان از برابرهای دیگری همچون *پنج داستان سبوعانه*، *پنج داستان شقاوت‌بار* یا *پنج داستان دردناک (رنج‌افزا، دردافزا)* نیز استفاده کرد. Cruelle صفتی است که اگر دربارهٔ انسان به‌کار برده شود، مترادف سنگدل و بی‌رحم است؛ اما حالا که در کنار واژهٔ داستان قرار گرفته، این معنی را در ذهن خوانندهٔ فرانسوی تداعی می‌کند که در این گزیده‌داستان‌ها، شخصیت‌هایی وجود دارند که سنگدل و بدجنس و بی‌رحم‌اند. خوانندگانی که با آثار دولت‌آبادی آشنایند به‌خوبی می‌دانند که فضای داستان‌های او تقابلی است میان بی‌رحمی و مظلومیت و در نتیجه، شخصیت‌ها همیشه به دو دستهٔ ظالم و مظلوم تقسیم می‌شوند. اما خود دولت‌آبادی، به‌عنوان نویسنده، هیچگاه تقابل میان ظالم و مظلوم و جنبهٔ بی‌رحمانهٔ حاکم بر فضای داستان را نه‌تنها در عنوان داستان، بلکه در عنوان هیچ‌یک از کتاب‌هایش بازتاب نداده است. نگاهی به عناوین فارسی و ترجمهٔ آن‌ها به زبان فرانسه در کار برونیه‌تی گواهی است بر صحّت این مدعا: *بند* (*L'entrave*)؛ *پای گلدستهٔ امامزاده شعیب* (*Au pied du minaret de l'imamzadé Cho'ayb*)؛ *هجرت*

سلیمان (*La fuite de Soleyman*)؛ *سفر* (*Le voyage*) و *گاوره‌بان* (*Le vacher*). همان‌طور که مشاهده می‌شود، هیچ‌یک از عناوین داستان‌های برگزیده توسط مترجم فرانسوی، در زبان فارسی تداعی‌گر بی‌رحمی نیست؛ با این همه، او تصمیم گرفته تا در عنوان اصلی کتاب که جنبهٔ پیرامتن دارد، از گزاره‌ای استفاده کند که بی‌تردید هدفی جز جذب بیشتر مخاطب فرانسوی ندارد. اینجاست که نظریات ژنت و یوسته فریاس در خصوص نقش رسانه‌ها در پیرامتن و پیراترجمه کاربرد می‌یابد. ترجمهٔ فرانسهٔ کتاب در فضایی روانهٔ بازار شد که رسانه‌های غربی و از جمله فرانسوی طی چندین دهه تصویری منفی از ایران ارائه می‌کردند و عنوان فرانسهٔ کتاب با این سیاست هم‌راستاست. خوانندگانی که تحت تأثیر این فضای رسانه‌ای و تبلیغاتی‌اند، به‌طور طبیعی جذب این کتاب می‌شوند. به‌عبارت دیگر، اگر مترجم عنوان کتاب خود را *پنج داستان کوتاه ایرانی* گذاشته بود، شاید هیچ ناشری حاضر به چاپ کتاب نمی‌شد.

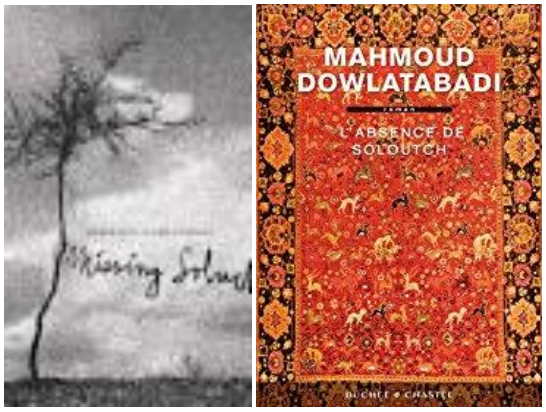
۳. ۳. ۲. طرح روی جلد

پیش‌تر گفتیم که پیراترجمه در دریافت کتاب نقش بسزایی دارد. نگاهی دقیق به آنچه در قالب طرح روی جلد برای ترجمهٔ مجموعه داستان‌های دولت‌آبادی ارائه شده و تحلیل نشانه‌شناختی آن به ما کمک می‌کند تا روند تغییر پیرامتن را از فرهنگی به فرهنگ دیگر بهتر دریابیم.



پس‌زمینهٔ کتاب سفید است و آنچه در وهلهٔ نخست جلب نظر می‌نماید پیرمردی است با دستار و لباس سیاه، ریش سفید، نگاهی در آن واحد نافذ و خشمگین که از بالای عینک نزدیک‌بین با حالتی پدرسالارنه و ترسناک به مخاطب خیره شده است؛ توگویی قصد تنبیه دارد. چشم‌ها سرمه‌کشیده است و سفیدی‌شان به زردی می‌زند (کهولت یا بیماری؟). پیشانی پُر چین و پوست آفتاب‌خورده است. بدی‌نسان، می‌بینیم که همخوانی آشکاری بین عنوان فرانسه (*پنج داستان بی‌رحمانه*) و تصویر پیرمرد وجود دارد. دستار البته ممکن است برای ایرانیان یادآور لباس سنتی خراسان باشد (هرچند در خراسان رضوی که زادگاه دولت‌آبادی است، مردان منديل خلیل‌خانی زردرنگ می‌بستند)، اما در ذهن مخاطب فرانسوی، این دستار یادآور لباس روحانیان ایرانی است. بدین‌ترتیب می‌بینیم که جنبهٔ تبلیغاتی عکس روی جلد بسیار پررنگ است؛ این در حالی است که محتوای داستان‌های منتخب مترجم، به‌اندازه‌ای متنوع است که این یگانه عکس نمی‌تواند به‌هیچ عنوان، بازنمای گوناگونی پِی‌رنگ داستان‌ها باشد. اگر بخواهیم طرح روی جلد این کتاب و چاپ فارسی داستان‌ها را مقایسه کنیم، باید به سه کتاب رجوع کنیم؛ چه، سه داستان از این منتخب از مجموعهٔ *لایه‌های بیابانی* برگزیده و دو داستان دیگر به‌طور مستقل در یک کتاب مجزا چاپ شده‌اند. طرح روی جلد *لایه‌های بیابانی* طرحی است انتزاعی که به فضای جغرافیایی بیابان‌های خراسان اشاره دارد و نشانی از پیام‌هایی که بر طرح روی جلد کتاب فرانسه، در قالب پیرامتن آمده، در آن دیده نمی‌شود:

همین مقایسه را می‌توان با چاپ تعداد دیگری از آثار دولت‌آبادی، به زبان فرانسه یا انگلیسی نیز انجام داد تا کار تطبیق از حیث نشانه‌شناختی تکمیل شود. نگاهی ساده به طرح روی جلد این کتاب‌ها نشان می‌دهد که آنچه در بدو امر اهمیت دارد، محتوای متن است نه پیام تبلیغاتی منفی زاییدهٔ تصویری که رسانه‌ها از ایران پس از انقلاب اسلامی دارند:



ترجمهٔ فرانسه جای خالی سلوچ		**ترجمهٔ انگلیسی جای خالی سلوچ**

تصویر سمت راست، ترجمهٔ *جای خالی سلوچ* به زبان فرانسه و تصویر سمت چپ ترجمهٔ همین کتاب به زبان انگلیسی است. طرح روی جلد ترجمهٔ فرانسه، فرشی را تصویر کرده که، به‌ویژه با رنگ‌ها و طرح خاص سنتی، نماد هنر ایرانی است و طرح روی جلد ترجمهٔ انگلیسی، فضایی است خاکستری با تک‌درختی در کویر که از لحاظ نشانه‌شناسی، به‌خوبی بازنمای محتوای داستان، یعنی جای خالی سلوچ (پدر خانواده) است. طرح روی جلد فارسی دو داستان دیگری هم که از سوی مترجم فرانسهٔ *پنج داستان بی‌رحمانه* برگزیده شده، درست مانند *لایه‌های بیابانی* خالی از پیام تبلیغاتی است. این کتاب‌ها، در حال حاضر، در مجموعهٔ سه‌جلدی *کارنامهٔ* سپنج در بازار موجود است و طرح روی جلدشان عکس خود نویسنده، یعنی محمود دولت‌آبادی است که در بازار ادبی ایران چهره‌ای شاخته‌شده است و مخاطب ایرانی را به‌سرعت و بی هیچ ابهامی جذب می‌کند. شاید به همین دلیل باشد که انتشارات

نگاه که چندی است همهٔ آثار دولت‌آبادی را چاپ کرده، از عکس او برای طرح روی جلد تمامی آثار استفاده کرده است. اما عکس دولت‌آبادی به‌صورت مردی ادیب نمی‌تواند چنین کارکردی برای مخاطب فرانسوی داشته باشد و از همین روست که مترجم و ناشر فرانسوی تصمیم می‌گیرند از سیاست دیگری در انتخاب پیرامتن پیروی کنند که با سیاست پیرامتنی چاپ‌های دیگر این اثر، به فارسی یا دیگر زبان‌ها، هم‌راستا نیست.

صرف نظر از تصویر، داده‌های دیگری نیز بر روی جلد کتاب فرانسه مشاهده می‌شود که از حیث پیراترجمه شایان تأمل‌اند. ناشر این کتاب Gallimard است که در دنیای ادبیات فرانسه از زمرهٔ شناخته‌شده و معتبرترین نام‌هاست. این انتشارات، بسته به محتوای کتاب‌هایی که چاپ می‌کند، آن‌ها را در مجموعه یا به‌قول فرانسوی‌ها، کلکسیون‌های مختلفی در بازار عرضه می‌نماید. مجموعه‌داستان‌های دولت‌آبادی در مجموعهٔ connaissance de l'orient عرضه شده که ترجمهٔ آن «شناخت شرق» است و زیر نظر یونسکو فعالیت می‌کند. لازم به ذکر است که کتاب‌های وزین و ارزشمندی از آثار کلاسیک ادبیات فارسی در همین مجموعه، توسط مترجمان نامی، ترجمه و به چاپ رسیده است، مانند ترجمهٔ اشعار مولانا یا *مرزبان‌نامه* و *هفت‌پیکر* نظامی گنجوی. در نتیجه، مخاطبان فرانسوی علاقه‌مند به ادبیات فارسی، تا اندازه‌ای با این مجموعه آشنایند. چاپ این دست کتاب‌های وزین که آبروی ادب کلاسیک فارسی‌اند و مترجمان برجسته‌ای عهده‌دار عرضهٔ آن به زبان فرانسه بوده‌اند، باعث می‌شود انتظاری در خوانندهٔ فرانسوی زبان ایجاد شود که وقتی با کتاب جدیدی در این مجموعه مواجه می‌شود، آن را جدی بگیرد و از خود متن، و تمام پیرامتن آن توقع داشته باشد که به او داده‌هایی واقعی و نه سلیقه‌ای بدهند. اما مخاطب فرانسوی که الزاماً شناختی از محمود دولت‌آبادی یا ادبیات فارسی ندارد، از طریق کلکسیونی که کتاب در آن چاپ شده، متوجه می‌شود که این اثر مربوط به ادبیات مشرق‌زمین است و هنگامی که آن را در کنار عکس پیرمرد روی جلد و

به‌ویژه عنوان کتاب قرار می‌دهد، تا اندازهٔ زیادی از محتوای احتمالی داستان‌ها نیز آگاهی می‌یابد.

در کنار این داده‌های پیراترجمه‌ای بر روی جلد کتاب، نام مترجم نیز قید و درست در کنار آن، اضافه شده که متن داستان‌ها با پانوشت یا حاشیه‌نویسی‌هایی همراه است که می‌دانیم مترجم، به‌عنوان پیرامتن و به ابتکار خود، افزوده است. این امر، از آنجایی که ناشری معتبر بر آن نظارت دارد، به خواننده اطمینان می‌دهد که مترجم شناخت نسبتاً خوبی از ادبیات و سنت و فرهنگ ایرانی دارد و چنانچه ابهامی وجود داشته باشد، آن را رفع کرده‌است. اما در ادامه و در مبحث پانوشت‌ها، به‌مثابهٔ پیرامتن، خواهیم دید که چنین نیست. علاوه بر نام مترجم و تأکید بر اینکه متنِ ترجمه‌شده با پانوشت و توضیحات همراه است، در روی جلد کتاب، به مقدمه‌ای اشاره شده که حسین اسماعیلی دربارهٔ این گزیده‌داستان‌ها نوشته است.

۳. ۳. ۳. مقدمه

با مراجعه به فهرست انتهای کتاب می‌بینیم که آنچه در مجموعهٔ «شناخت شرق» در انتشارات گالیمار چاپ شده، کم و بیش همیشه مقدمه‌ای دارد که یا خود مترجم یا یکی از شخصیت‌های صاحب‌نظر در حوزهٔ محتوای کتاب، کار نگارش را برعهده داشته است. برای مثال، ترجمهٔ *مرزبان‌نامه* با مقدمه‌ای از شارل هانری دوفوشه‌کور، مستشرق و ایران‌شناسان نامی و ترجمهٔ *هفت‌پیکر* با مقدمه‌ای از مایکل باری همراه است که در میان ایران‌شناسان امریکایی، نامی است آشنا. مقدمهٔ داستان‌های دولت‌آبادی را حسین اسماعیلی، استاد پیشین مدرسهٔ زبان‌های شرقی فرانسه (INALC'O) نوشته است. این مقدمه، در اصل، بیشتر بر معرفی دولت‌آبادی متمرکز شده و در کنار آن، داوری‌هایی مشاهده می‌شود دربارهٔ مضمون داستان‌ها، شیوهٔ پرداخت آن‌ها و همچنین سبک نگارش نویسنده. این بار نیز اعتبار حسین اسماعیلی، به‌عنوان استاد دانشگاه و متخصص ادبیات فارسی، به خواننده اطمینان می‌دهد کالایی را خریده که ارزش خواندن دارد. البته در این مقدمه، هیچ توضیحی داده نشده که چرا از میان تعداد نسبتاً زیاد داستان‌های محمود دولت‌آبادی، این پنج داستان کوتاه

برگزیده شده، چرا داستان‌های مشهور دیگر این نویسنده، مانند *عقیل عقیل* یا *با شبیرو* یا *اوسنهٔ باباسبحان* انتخاب نشده و چرا عنوان کتاب در زبان فرانسه *پنج داستان بی‌رحمانه* است. حسین اسماعیلی به ذکر این نکته اکتفا می‌کند که این پنج داستان، مضمون مشترکی دارند: فقر، بی‌عدالتی و فروپاشی اقتصاد روستایی. این در حالی است که به‌نظر متخصصان آثار دولت‌آبادی، برای نمونه، کتایون شهپرراد (۱۳۸۲)، نوشته‌های این نویسنده تا قبل از *کلیدر*، همگی در این مضامین کم و بیش با هم مشترکند. در صفحهٔ ۱۳ مقدمهٔ کتاب، اسماعیلی از زیر بار توجیه اینکه چرا این پنج داستان از مضمون مشترکی برخوردارند می‌گریزد و بدین‌ترتیب، اینجا نیز پیرامتن کتاب، به‌دلیل تنافر با واقعیت، نه با هدف آشنایی و ایجاد شناخت با ادبیات فارسی، بلکه بیشتر با دغدغهٔ تجاری شکل می‌گیرد. در هر حال، نه مترجم و نه حسین اسماعیلی و نه ناشر، هیچ‌یک توضیح نمی‌دهند که علت اصلی انتخاب این پنج داستان چه بوده است. البته، این احتمال وجود دارد که مترجم فرانسوی، با خواندن این پنج داستان، از میان مجموعه داستان‌های دولت‌آبادی، احساس کرده که از بقیه غم‌بارترند و از این رو آن‌ها را برگزیده. این رهیافت شاید توجیهی باشد بر تصویر غم‌بار و مکدر پیرمرد روی جلد که از حیث پیرامتن، در کنار عنوان کتاب، پیام واحدی را به مخاطب فرانسه‌زبان انتقال می‌دهد.

۳. ۳. ٤. پشت جلد

نویسندهٔ مطالبی که پشت جلد آمده مشخص نیست و نمی‌دانیم آیا مترجم عهده‌دار این کار شده یا ناشر. رسم این است که معمولاً ناشر از مترجم می‌خواهد تا مطلبی را برای پشت جلد تهیه کند و سپس، متخصصان بازاریابی، با توجه به سلیقه‌های رایج، تغییراتی در این نوشته اعمال می‌کنند که البته محتوایی نیست. مطالب پشت جلد، سه بند دارد و در کل، ۲٦ خط است. نام دولت‌آبادی به‌همراه عنوان کتاب، یعنی *پنج داستان بی‌رحمانه* اینجا نیز درج شده است. بند اول، در سه خط، به معرفی دولت‌آبادی و زادگاه او می‌پردازد. بند دوم، به‌گونه‌ای مبهم، اما با کلماتی کوبنده، بر این نکته تأکید می‌کند که حال و هوای حاکم بر این پنج داستان،

خشن و بی‌رحمانه است و دربارهٔ روستائیانی است که با آغاز دوران تجدد، تنگدستی و رنجشان بیشتر می‌شود. جملهٔ کلیدی این بند رابطه‌ای است که نویسنده میان خشونت حاکم بر این داستان‌ها و واقعیت ایران معاصر برقرار می‌کند:

Les nouvelles de ce recueil […] nous renvoient une image subtile et violente de la réalité de l'Iran contemporain.

داستان‌های این مجموعه، تصویری موشکافانه و خشن از واقعیت ایران معاصر به ما می‌دهند.

نخستین دادهٔ اشتباه اینجاست: تمامی این پنج داستان متعلق به دههٔ چهل، یعنی دوران پیش از انقلاب اسلامی است و بدین‌ترتیب نمی‌تواند گویای «واقعیت ایران معاصر» باشد. در ادامه، می‌خوانیم که این داستان‌ها دربارهٔ نظام ارباب‌رعیتی عصر پهلوی است و جای تعجب است که چگونه ناشری معتبر مانند Gallimard یا مترجم او مطلع نبوده که دوران نظام ارباب رعیتی مدت‌هاست در ایران معنی و مفهومی ندارد. آیا استفاده از واژهٔ féodalité که برای خوانندگان فرانسوی‌زبان تداعی‌گر قرون وسطای اروپاست از سر ناآگاهی است؟ یا شاید هم پیرامتن تبلیغاتی را قوام بیشتری می‌بخشد؟ در بند سوم، هم راجع به سبک دولت‌آبادی صحبت شده و هم بر این نکته تأکید شده که به این پنج داستان می‌توان به دید اسنادی اجتماعی و فرهنگی از ایران معاصر نگریست. اینجا نیز می‌بینیم که ابهام تاریخی بر پیرامتن کتاب سایه اندخته است. متخصصان محمود دولت‌آبادی نیک می‌دانند که پی‌رنگ بسیاری از داستان‌های او در واقع تجربیاتی است شخصی از دوران کودکی و نوجوانیش که در روستا سپری کرده است. از همین روست که برخی از داستان‌ها به نظام ارباب‌رعیتی اشاره دارد و نمی‌تواند بازگوی ایران معاصر باشد.

۳. ۳. ۵. توضیحات مترجم و پانوشت‌ها

منظور از توضیحات مترجم تمامی مطالبی است که در پیرامتن کتاب به زبان اصلی وجود ندارد و مترجم، برای راهنمایی خوانندهٔ فرانسوی‌زبان در دریافت روشن‌تر متن، در چاپ نسخهٔ ترجمه‌شده گنجانده است. اغلب این توضیحات به

پانوشت‌ها اختصاص دارد و از این رو، ما نیز تحلیل خود را بر آن‌ها متمرکز می‌کنیم. بدین‌منظور، پانوشت‌ها را به دو بخش تقسیم کردیم: نخست آن دست که به اطلاعات جغرافیایی مربوط است و دوم، آنچه با هدف شناساندن فرهنگ و فولکلور ایرانی درج شده است. بخش مرتبط با اطلاعات جغرافیایی با ابهامات فراوانی همراه است که در اینجا به چند نمونه اشاره می‌کنیم. در صفحهٔ ۲۵ کتاب، پانوشت شمارهٔ یک، در توضیح شهر یزد می‌خوانیم:

Yazd: ville de la province de Kerman, à neuf cents kilomètres au sud-ouest de Méched.

یزد: شهری در استان کرمان، در نهصد کیلومتری جنوب غرب مشهد

این در حالی است که می‌دانیم یزد، در استان یزد است و نه در استان کرمان و مراجعه به نقشهٔ ایران کافی بود تا مترجم مرتکب این اشتباه نشود.

در داستان *پای گلدستهٔ امامزاده شعیب*، در بند اول از صفحهٔ آغازین کتاب به زبان فارسی، دولت‌آبادی این گونه فضای امامزاده را توصیف می‌کند:

«مزار امامزاده شعیب در کوهپایه بود و مصفّا. میان دو دنده کوه علم شده بود و بالاسر یک قلعهٔ دویست خانواری.» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸، ص. ۵۹)

مترجم در صفحهٔ ۵۷ کتاب فرانسه، در توضیح امامزاده شعیب، در ترجمهٔ جمله‌ای که در بالا آمد، در پانوشت شمارهٔ یک، به‌جای امامزاده شعیب، ترجیح می‌دهد «کوهپایه» را توضیح دهد و این گونه می‌پندارد که کوهپایه اسمی خاص است و می‌نویسد:

Koupaié: Le major Sykes a décrit sa visite (1910), dans le district de Koupaié, à l'ouest de Tous, d'un tombeau abandonné comportant deux pierres tombales appartenant à un sayyed et à une femme. James Fraser, auparavant (1825), avait rapporté une légende concernant le même site: deux tombes et un mausolée, près des ruines d'un minaret.

کوهپایه: سرهنگ سیکس در بازدیدش از کوهپایه (۱۹۱۰) در غرب شهر طوس، به مقبرهٔ متروکی اشاره می‌کند، با دو سنگ قبر که به سید و یک زن تعلق دارد. پیش‌تر، در سال ۱۸۲۵، جیمز فریزر به افسانه‌ای دربارهٔ همین مکان و به دو گور و مقبره‌ای در کنار خرابه‌های باقیمانده از یک مناره اشاره می‌کند.

آشنایی اجمالی با سبزوار، یعنی زادگاه محمود دولت‌آبادی، می‌توانست به مترجم کمک کند تا در نوشتن پانوشت دقت عمل بیشتری داشته باشد و کوهپایه را که اسم عام است، اسم خاص نپندارد و مقبرهٔ امامزاده شعیب را که از زیارتگاه‌های مهم خود سبزوار است، به «طوس» در نزدیکی مشهد منتقل نکند. بدین‌ترتیب، نیازی هم نمی‌بود که به خاطرات مستشاران نظامی انگلیسی نه‌چندان مشهور و کم‌اعتبار قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم تکیه کند. حداقل کار مترجم این بود که برای آماده کردن پیرامتن، به اسناد فارسی و نقشه‌های روزآمد رجوع کند یا از اشخاص آگاه‌تری که با ایران و زادگاه دولت‌آبادی آشنایی دارند، استفاده کند. فراموش نکنیم که صرف‌نظر از بخش ایران‌شناسی دانشگاه سوربن۳ که متخصصان برجسته‌ای در زمینهٔ جغرافیای ایران در آن مشغول به‌کارند، حسین دولت‌آبادی، برادر محمود دولت‌آبادی نیز سال‌هاست که ساکن پاریس است و مترجم می‌توانست با او برای تنظیم پرامتن‌ها مشورت کند.

در صفحهٔ ۱۷۰ در ترجمهٔ داستان *گاواره‌بان*، عشق‌آباد، پایتخت ترکمنستان، این گونه در پانوشت توضیح داده شده است:

Echqabad: village à huit kilomètres de Méched.

عشق‌آباد: روستایی در هشت کیلومتری مشهد

درست است که روستایی به نام عشق‌آباد در خراسان شمالی وجود دارد، اما کسی که با آثار دولت‌آبادی آشنا باشد می‌داند که منظور از عشق آباد، پایتخت ترکمنستان است و در کتاب‌های دیگر این نویسنده، مانند *کلیدر* یا *روزگارسپری شدهٔ مردم سالخورده* نیز به این اشاره شده که مردمانی از سبزوار، به قصد تجارت، از راه زمینی به عشق‌آباد در ترکمنستان می‌رفتند و برخی از آن‌ها در زمستان‌های سخت و جانکاه در راه هلاک می‌شدند و اشارهٔ راوی به مرگ پدر قربانعلی در داستان *گاواره بان* در راه عشق‌آباد، از همین خاطرات سرچشمه می‌گیرد.

در صفحهٔ ۱۷۹ در توضیح کویر در پانوشت ۱ می‌خوانیم:

Kévir ou Dacht-e Kévir: grand désert salé occupant le nord-ouest de l’Iran

کِویر یا دشت کِویر: صحرای بزرگ نمک در شمال غرب ایران

اینجا نیز می‌بینیم که مترجم بدون هیچ دقتی، دشت کویر ایران را که در جنوب سبزوار واقع شده، به شمال غرب ایران انتقال داده است.

نمونه‌های این‌چنینی در جای‌جای کتاب زیاد است؛ دو نمونهٔ دیگر: در صفحهٔ ۱۴۷ گفته شده که قائنات و قصرشیرین، شهرهایی نزدیک کرمانشاه‌اند؛ در صفحهٔ ١٤، سبزوار شهری در ۱۵۰ کیلومتری مشهد درج شده است. بدین ترتیب، اطلاعات نادرست فراوانی در پیرامتن مربوط به جغرافیا مشاهده می‌شود که شایستهٔ ترجمهٔ اثر ادیب مطرحی همچون محمود دولت‌آبادی نیست؛ این مطلب، با زیرعنوان ناشر معتبری مانند گالیمار، یعنی «شناخت شرق» نیز متنافر است. صرف‌نظر از پانوشت‌های مکانی، مترجم، به‌اقتضای فحوای داستان‌ها مطالبی را نیز دربارهٔ فرهنگ دینی و سنتی و فولکلور در قالب پیرامتن به‌صورت پانوشت آورده که در اینجا به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

در داستان *سفر* با ترجمهٔ فرانسهٔ *Le voyage*، در صفحهٔ ۱۱۹، شخصیت زنی وجود دارد به نام مَش‌سلیمه. می‌دانیم که «مَش» یا «مشدی» یا «مشتی» در زبان عامیانهٔ فارسی از «مشهدی» برگرفته شده و اشاره به شخصی است که به زیارت امام رضا(ع) در مشهد رفته است. مترجم، متوجه نشده که مش‌سلیمه، یعنی سلیمه‌ای که زائر امام رضا(ع) بوده و نام او را «مِش‌سلیمه»، در کلمه‌ای واحد، یعنی Méchsalimé نوشته است. نکتهٔ تأمل‌برانگیز این است که در صفحهٔ ۹۱ کتاب، در داستان *هجرت سلیمان* که مشخص نیست چرا *فرار سلیمان* (*la fuite de Soleyman*) ترجمه شده، وقتی می‌خواهد از شخصیتی به‌نام «مشهدی عباسعلی» نام ببرد، واژهٔ مشهدی را البته با تلفظ اشتباه مِشدی méchédi در پانوشت توضیح می‌دهد و آن را از نام خاص عباسعلی مجزا می‌نویسد؛ یعنی به‌روشنی در می‌یابد که مشدی صفت است و عباسعلی اسم خاص. گواه این مطلب هم این است که واژه‌ها را جدا از هم و ابتدای آن‌ها را با حرف بزرگ نوشته (Méchédi Abbas Ali) که می‌دانیم، در زبان فرانسه، یا نشانهٔ اسامی خاص است یا حرف اول جمله. اما دربارهٔ مش‌سلیمه واضح است که متوجه نشده، چون دو بخش واژه، به‌هم چسبیده و واژهٔ واحدی را تشکیل داده است.

علت این کار، یا اعتماد به‌نفس بالا و اشتباه‌برانگیز مترجم است یا تعجیلی غیرقابل توجیه از سوی او برای خاتمهٔ کار. البته سهم ناشر را نیز در این میان نباید فراموش کنیم. حداقل کاری که ناشر معتبری مانند گالیمار می‌توانست انجام دهد این بود که از کسی که با فرهنگ و سنت ایران آشنایی بیشتری دارد بخواهد متن را بازبینی و ویرایش کند. درست است که مشهد را در زبان فرانسه گاهی اوقات مِشِد (Méchéde) تلفظ می‌کنند، اما این اشتباه از این روست که بسیاری از مستشرقان آشنا به زبان فارسی، ابتدا زبان عربی را فرا گرفته و سپس با زبان فارسی آشنا شده‌اند. اشتباهات تلفظی رایج در زبان فرانسه در نگارش واژه‌هایی همچون فردوسی که با w اضافه، Ferdowsi یا گاهی Firdowsi و نظامی گنجوی Nézami که نیظامی Nizami نوشته می‌شود از همین امر ناشی شده است. این که در صفحهٔ ۱۶۲، مترجم در پانوشت مربوط به خواجه عبدالله انصاری، می‌گوید کلمهٔ خواجه را باید Khwajé خواند که حتی تلفظ و نگارش به زبان فارسی کار دشواری است، نشان می‌دهد که میزان آشنایی مترجم با زبان فارسی تا چه اندازه سطحی است.

جایی دیگر، در صفحهٔ ۱۴۱ در توضیح مکان شاهزاده عبدالعظیم در ری، این بزرگوار را «پسر امام رضا» معرفی می‌کند، در حالی که همگان می‌دانند ایشان از نوادگان امام حسن مجتبی(ع) است و نام پدرش رضا نیست. معلوم نیست مترجم برای کسب این اطلاعات به کجا یا به چه شخصی مراجعه کرده و چرا در دنیای امروزی و در عصر اطلاعات که اینترنت در دسترس همگان است و دایره‌المعارف‌های گوناگون و متنوعی در مراکز ایران‌شناسی می‌توانند پاسخ‌گوی بسیاری از پرسش‌های محققان باشد، میشل برونیه‌تی، به‌عنوان مترجم، و گالیمار به‌عنوان ناشر، این چنین شتابزده و غیرمسئولانه عمل کرده‌اند.

٤. نتیجه‌گیری

هنگام صحبت از ترجمه، نخستین معیاری که مطرح می‌شود امانتداری است؛ یعنی هنگام محک‌زدن متن ترجمه‌شده، همه از خود می‌پرسند آیا مترجم امانتدار بوده است یا نه. این امانتداری در ایران، در گسترهٔ ترجمه‌پژوهی و مقالاتی که در این باره

به چاپ رسیده، چنانکه دیدیم، تنها در حوزهٔ خود متن یا به‌تعبیری، رعایت سبک، انتخاب برابرواژه‌ها، برگردان اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و اشارت فرهنگی موضوع پژوهش قرار گرفته و نقش پیرامتن در آن‌ها دیده نشده است. در این مقاله دیدیم که پیرامتن، در حکم آستانه‌ای است برای راه یافتن به درون متن، دروازه‌ای که ذهن خواننده را آماده و چارچوب و حدودش را برای رویارویی با متن تعیین می‌کند و تا اندازه‌ای، از پیش، به او می‌گوید قرار است در کتابی که در دست دارد، با چه بارزه‌ها، حال و هوا و پیامی روبه‌رو شود. همچنین دیدیم که عنوان کتاب و تصویر روی جلد، در کنشی متقابل، همدیگر را تکمیل و تقویت می‌کنند. خوانندهٔ خارجی، درست همچون خود ما هنگامی که با کتابی ترجمه‌شده مواجه می‌شویم، چنانچه تصویری روی کتاب باشد، ابتدا آن را می‌بیند، بعد عنوان و سپس نام نویسنده و مترجم و توضیحات پشت و روی جلد و البته نام و اعتبار ناشر را. از این رو، آشنایی خواننده با فحوای متن، از لحاظ ترتیب، در مرحلهٔ آخر جای دارد. این گونه است که جایگاه پیرامتن و پیراترجمه بر ما آشکار و اهمیت آن در پهنهٔ ترجمه‌پژوهی تبیین می‌شود. تغییراتی که در ترجمهٔ پیرامتن کتاب دولت‌آبادی، توسط مترجم و ناشر فرانسوی اعمال شده است، به ما به‌عنوان پژوهشگر ایرانی آشنا با دو زبان، دو فرهنگ و دو جهان ادبی، امکان داد تا از دیدگاه ژرار ژنت، دربارهٔ اهمیت پیرامتن در دریافت کتاب استفاده کنیم و با تأمل بر ترجمهٔ *پنج داستان بی‌رحمانه*، به‌مثابهٔ پنج داستان کوتاه برگزیده‌شده از مجموعهٔ آثار دولت‌آبادی، ببینیم چگونه زیبایی‌شناسی فحوای کتاب فارسی، پس از ترجمه به زبان فرانسه، قربانی پیرامتنی می‌شود که رنگ و بویی از پیرامتن فارسی و همچنین جهان‌بینی نویسنده در آن مشهود نیست؛ به‌عبارت دیگر، چیزی به نام پیراترجمه در اثری که در فرانسه به چاپ رسیده مشاهده نمی‌شود؛ مترجم و ناشر فرانسوی، پیرامتن جدیدی را خلق کرده‌اند که با توجه به بایسته‌های بازار نشر در فرانسه و حساسیت‌های خوانندگان فرانسوی، متأثر از پیام‌های تبلیغاتی رسانه‌ها، شکل گرفته است. در اینکه مترجم باید با دو زبان، دو فرهنگ و دو زیبایی‌شناسی کاملاً آشنا باشد تردیدی نیست و ما با بررسی چندین شاکله، از آنچه

در ترجمهٔ کتاب دولت‌آبادی به فرانسه به‌اتفاق دیدیم، به این نتیجه رسیدیم که مترجم از چنین دانشی برخوردار نبوده است؛ تحلیل نمونه‌هایی از پانوشت‌ها و توضیحات مترجم، به‌میزان کافی، بازگوی این کاستی‌ها بود. اما هدف ما، همان‌گونه که در ابتدای مقاله تأکید کردیم، تنها اثبات کم‌توانی مترجم در خوانش جدیدی که از متن دولت‌آبادی ارائه داده نبود؛ چه، این گونه نقد از آنجایی که ممکن است بر محور سلیقه صورت پذیرد، دستاورد نوینی در بر ندارد و مسئله‌آمیز نیست. مراد ما اشاره به اهمیت پیرامتن و پیراترجمه و نقشی است که این دو، در دریافت کتاب دارند. ژنت در کتاب *آستانه‌ها*، آشکارا بر این موضوع تأکید می‌کند: «ترجمه کاری است که بدون داشتن پیرامتن بجا و مناسب، وجاهتی ندارد.» (۱۹۸۷، ص. ٤٠٨). اینجاست که با پرسشی اساسی مواجه می‌شویم: دامنهٔ اختیارات مترجم و ناشر در تغییر پیرامتن تا چه اندازه است و آیا، در این مورد خاص، یعنی *پنج داستان بی‌رحمانه*، کسی نظر نویسنده را نیز جویا شده و پیامدهای زیبایی‌شناختی و دریافت متن توسط خوانندهٔ خارجی را با او در میان گذاشته است؟ امانتداری را نمی‌توان تنها به محتوای متن محدود دانست و مترجم، همان اندازه که زیر بار امانت متن است، وامدار پیرامتن و انتقال واقعیت‌های جانبی نیز هست. برای ایرانیانی که همواره از خود می‌پرسند چرا ادبیات کشورمان با وجود غنا و توانمندی‌های کلان و انکارناپذیر، به‌ویژه در گسترهٔ ادبیات داستانی معاصر، آن‌گونه که بایسته و شایسته است در جهان مطرح نمی‌شود، ترجمه‌پژوهی و تأمل بر پیرامتن و پیراترجمه و دریافت کتاب توسط خوانندهٔ خارجی، شاید مجلایی باشد برای عرضهٔ رویکردهایی نوین و یافتن پاسخ‌های راهگشا.

کتابنامه

شهپرراد، ک. (۱۳۸۲). *رمان، درخت هزار ریشه، بررسی آثار داستانی محمود دولت‌آبادی*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: معین.

Dolatabadi, M. (2002). *Cinq histoires cruelles* (Trans. Michèle Brognetti). Paris, France: Gallimard, Connaissance de l'Orient.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, France: Seuil.
Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris, France: Seuil
Kamali, M. (2017). *Ossul va fan-e trajome faranse farsi*. Tehran, Iran: Samt
Sardin, P. (2007). De la note du traducteur comme commentaire: Entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes, 20,* 121-136
Yuste Frias, J. (2010). Au seuil de la traduction: La paratraduction. In T. Naaijkens (Ed.), *Evénement ou incident. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels* (pp. 287-316). New York, USA: Peter Lang.