دانشگاه فردوسی مشهد

مجله علمی

مطالعات زبان و ترجمه

بازخوانی تغییر پارادایم پسابازده سپتامبر در رمان دیاسپورایی بنیادگرای ناخواسته اثر محسن حمید.....۱
فرح قادری - انسیه درزی نژاد - کریم صادقی

تاثیر گفتمان فرهنگی‌سیاسی غالب بر شبکهٔ نشر ادبیات داستانی: موردپژوهی نتایج تاثیر گفتمان اصلاحات بر شبکهٔ نشر رمان.....۲۹
نسرین اشرفی - محمدرضا هاشمی - حسین اکبری - علی خزاعی فرید

رویکرد معناشناسانهٔ قالبی به انواع فعل ناقل و راهبردهای برگردان آن‌ها در ادبیات روایی: نمونهٔ موردی برگردان فارسی رمان دل تاریکی.....۵۷
علیرضا راستی

کلافی سردرگم در دست هزاران: در نورد و شکنج دراماتورژی و ترجمه در ایران؛ درنگی بر ترجمه، دراماتورژی و اجرای پردهٔ آغازین مردی برای تمام فصول.....۷۹
محمدرضا لرزاده - احمد معین‌زاده - عباس اسلامی رابح

نمایشنامهٔ داستان باغ وحش؛ خوانشی مارکسیستی.....۱۱۳
رجبعلی عسکرزاده طرقبه

خطاهای تلفظی برخی همخوان‌ها در زبان‌آموزان ایرانی زبان انگلیسی: رویکرد بهینگی.....۱۳۳
پریا رزمدیده - زهره سادات ناصری

بررسی چگونگی کارامدی مؤلفهٔ «شفاف‌سازی» الگوی برمن در ارزیابی ترجمهٔ قرآن؛ موردپژوهی ترجمهٔ رضایی اصفهانی.....۱۶۱
شهریار نیازی - انسیه سادات هاشمی

منتشر از مجله علمی - پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی

مجله علمی مطالعات زبان و ترجمه

سال پنجاه و دوم، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۸

شاپا: ۲۲۲۸-۵۲۰۲

سال پنجاه و دوم، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۸،
شماره پیاپی ۴۲

مطالعات زبان و ترجمه

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسئول: دکتر سیّد محمدرضا هاشمی
سردبیر: دکتر مسعود خوش‌سلیقه
مدیر اجرایی: دکتر محمدرضا فارسیان
دستیار سردبیر: سعید عامری

اعضای هیئت تحریریّه:

دکتر زهره اسلامی راسخ (استاد زبانشناسی کاربردی، دانشگاه تگزاس، آمریکا)
دکتر علیرضا انوشیروانی (استاد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز)
دکتر مونا بیکر (استاد مطالعات ترجمه، دانشگاه منچستر، انگلستان)
دکتر رضا پیش‌قدم (استاد روانشناسی اجتماعی آموزش زبان، دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر علیرضا جلیلی‌فر (استاد زبانشناسی کاربردی، دانشگاه شهید چمران اهواز)
دکتر مسعود خوش‌سلیقه (دانشیار مطالعات ترجمه، دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر عبدالمهدی ریاضی (استاد آموزش زبان انگلیسی، دانشگاه مک‌کواری، استرالیا)
دکتر محمدرضا فارسیان (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر سعید کتابی (دانشیار آموزش زبان انگلیسی، دانشگاه اصفهان)
دکتر ادوین گنتزلر (استاد ادبیات تطبیقی، دانشگاه ماساچوست امهرست، امریکا)
دکتر محمدرضا هاشمی (استاد مطالعات ترجمه، دانشگاه فردوسی مشهد)

ویراستار فارسی : عبداله نوروزی
ویراستار انگلیسی : سعید عامری
کارشناس اجرایی : مرضیه دهقان
حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی : الهه تجویدی
شمارگان: ۳۰ نسخه
نشانی: مشهد، پردیس دانشگاه فردوسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی. کد پستی: ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳
نمابر: ۳۸۷۹۴۱۴۴ (۰۵۱) تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۳ (۰۵۱) **بها:** داخل کشور: ۱۵۰۰۰ ریال (تک‌شماره)
نشانی اینترنتی: http://jm.um.ac.ir/index.php/lts/index

این نشریه در کتابخانه منطقه‌ای علوم و تکنولوژی شیراز نمایه می شود.

بسم الله الرحمن الرحیم

مجله علمی

مطالعات زبان و ترجمه

سال پنجاه و دوم، شمارهٔ چهارم

زمستان ۱۳۹۸

(تاریخ انتشار این شماره : زمستان ۱۳۹۸)

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)

فهرست مقالات

		صفحه
بازخوانی تغییر پارادایم پسایازده سپتامبر در رمان دیاسپورایی بنیادگرای ناخواسته اثر محسن حمید	فرح قادری انسیه درزی نژاد کریم صادقی	۲۸- ۱
تأثیر گفتمان فرهنگی‌سیاسی غالب بر شبکهٔ نشر ادبیات داستانی: موردپژوهی نتایج تأثیر گفتمان اصلاحات بر شبکهٔ نشر رمان	نسرین اشرفی محمدرضا هاشمی حسین اکبری علی خزاعی فرید	٥٦- ۲۹
رویکرد معناشناسانهٔ قالبی به انواع فعل ناقل و راهبردهای برگردان آن‌ها در ادبیات روایی: نمونهٔ موردی برگردان فارسی رمان دل تاریکی	علیرضا راستی	۷۷- ٥۷
کلافی سردرگم در دست هزاران: در نورد و شکنج دراماتورژی و ترجمه در ایران؛ درنگی بر ترجمه، دراماتورژی و اجرای پردهٔ آغازین مردی برای تمام فصول	محمدرضا لرزاده احمد معین‌زاده عباس اسلامی راسخ	۱۱۱- ۷۹
نمایشنامهٔ داستان باغ وحش: خوانشی مارکسیستی	رجبعلی عسکرزاده طرقبه	۱۳۱- ۱۱۳
خطاهای تلفظی برخی همخوان‌ها در زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی: رویکرد بهینگی	پریا رزم‌دیده زهره سادات ناصری	۱٦۰- ۱۳۳
بررسی چگونگی کارآمدی مؤلفهٔ «شفاف‌سازی» الگوی برمن در ارزیابی ترجمهٔ قرآن: موردپژوهی ترجمهٔ رضایی اصفهانی	شهریار نیازی انسیه سادات هاشمی	۱۹۳-۱٦۱

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۲۸-۱ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i4.83969 /10.22067

بازخوانی تغییر پارادایم پسایازده سپتامبر در رمان دیاسپورایی *بنیادگرای ناخواسته* اثر محسن حمید

فرح قادری (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران)
انسیه درزی نژاد (پژوهشگر مستقل، ارومیه، ایران)
کریم صادقی* (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران)

چکیده

رمان بنیادگرای *ناخواسته* (۲۰۰۷) اثر محسن حمید به سبب ویژگی‌های دیاسپورایی‌اش و واقع شدن در میان گفتمان‌های رقیب آمریکایی‌پاکستانی، می‌تواند بسیاری از انگاره‌های رایج را در مورد وقایع تأثیرگذاری همچون حملات انتحاری یازده سپتامبر ۲۰۰۱ به سازمان تجارت جهانی واکاوی کند. انگارهٔ مهمی که در این رمان آستانه‌ای شالوده‌شکنی می‌شود تغییر پارادایم غرب و به‌ویژه ایالات متحده پس از این حملات است. در حالی که آمریکا تغییر رویکرد خود را در برخورد با مهاجران مسلمان در بازهٔ پسایازده سپتامبر، واکنشی در برابر بنیادگرایی و تروریسم مذهبی ایجادشده می‌داند، خوانش نقادانهٔ حمید، تغییر نگرش ایالات متحده را نسبت به مهاجران مسلمان پس از یازده سپتامبر متقدم بر بنیادگرایی و تروریسم می‌انگارد، نه متأخر آن. به‌عبارت دیگر، روایت به‌حاشیه‌رانده‌شده و اغلب ناشنیدهٔ یک نویسندهٔ مهاجر مسلمان از تحولات پسایازده سپتامبر، آمریکا را عامل ایجاد بنیادگرایی و تروریسم در جهان می‌بیند و نه قربانی آن. بازخوانی حمید از تغییر پارادایم غربی در مواجهه با مهاجران مسلمان، بنیادگرایی و تروریسم پس از یازده سپتامبر، از منظر چنگیز، قهرمان رمانش، به تصویر کشیده می‌شود. بازخوانی حمید از این تغییر رویه در سه محور بررسی می‌شود و او سه دوگانهٔ مهم را در رمانش ساختارشکنی می‌کند: آمریکای

* نویسنده مسئول k.sadeghi@urmia.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۴

جهان‌وطن/ملی‌گرا، بنیادگرایی مذهبی/اقتصادی، تروریسم نظامی/اقتصادی. مقاله بر این نکته تأکید دارد که بنیادگرایی و تروریسم پیش از آنکه انگاره‌هایی دینی و مذهبی باشند مفاهیمی اقتصادی‌اند و ایالات متحده نیز پیش از آنکه قربانی آن‌ها باشد عامل ایجاد آن‌هاست.

کلیدواژه‌ها: محسن حمید، *بنیادگرای ناخواسته*، تروریسم نظامی، تروریسم اقتصادی، ایالات متحده، بنیادگرایی اقتصادی، بنیادگرایی مذهبی

۱. مقدمه

حوادث عظیم بین‌المللی مانند جنگ‌های جهانی، جنگ‌های صلیبی، کشتارهای دسته‌جمعی، نسل‌کشی و غیره تغییرات شگرفی را در نظام‌های فکری، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی سبب می‌شوند. یکی از این حوادث تأثیرگذار در معادلات بین‌المللی، حملات انتحاری یازده سپتامبر به برج‌های دوقلوی سازمان تجارت جهانی در سال ۲۰۰۱ در نیویورک است که از آن با عنوان ۹/۱۱ یاد می‌شود. بی‌تردید این حادثه، در ابعاد و تلفات، با رخداد خسارت‌باری مثل جنگ جهانی دوم قابل مقایسه نیست و اندیشمندانی مانند آنتونی گیدنز[1] بازتاب حادثهٔ یازده سپتامبر را مبالغه‌آمیز می‌دانند (گیدنز، ۲۰۰۲، ص.۱۰). اما بازتاب رسانه‌ای این رویداد و پیامدهای گسترده‌اش آن را به یکی از شاخص‌ترین اتفاقات قرن بیست‌ویکم بدل کرده است. یکی از پیامدهای حوادثی مانند حملات یازده سپتامبر را می‌توان تغییر پارادایم[2] دانست.

گری[3] معتقد است تروما[4] قابل بازنمایی نیست و وقایع تروماتیک مانند یازده سپتامبر تنها در تجربیات «دورگه»[5] قابلیت بازنمایی می‌یابند. از نظر او ادبیات دورگه با به‌کارگیری گفتار پیوندی این امکان را می‌یابد که در برابر زبان غالب مقاومت کند

1 Anthony Giddens
2. paradigm shift
3. Richard Gray
4. trauma
5. hybrid

و رخـدادهای نمودناپـذیر را بنمایـد (گـری، ۲۰۱۱، ص. ۱۷). رمـان *بنیـادگرای ناخواسـتهٔ*[1] محسـن حمیـد[2] بـه‌علت دارا بـودن شاخصـه‌های دیاسـپورایی[3] و واقـع شـدن بـین گفتمـان آمریکـایی و پاکسـتانی قابلیـت بازتـاب حادثـهٔ یـازده سـپتامبر و تغییـر پـارادایم ناشـی از آن را دارد. راوی رمـان، جـوانی پاکسـتانی بـه نـام چنگیـز[4] اسـت. تمـام رمـان به‌صـورت «تـک‌گویی نمایشـی»[5] روایـت می‌شـود. راوی در پاکسـتان اسـت و تجربیـات زنـدگی‌اش در آمریکـا را بـرای مخـاطبی آمریکـایی نقـل می‌کنـد. طبـق روال چنـین تـک‌گویی‌هـایی، مخاطـب ناشـناس در تمـام مـدت روایـت سـکوت اختیـار می‌کنـد و تنهـا بـا اشـاره‌های راوی است که خواننده بـه وجـود او پـی می‌بـرد. چنگیـز جـوانی پاکسـتانی اسـت کـه بـرای تحصـیل بـه آمریکـا آمـده و دانشـجوی دانشـگاه پرینسـتون اسـت. از ابتـدای رمـان، تجربـهٔ اقامـت او در آمریکـا بـا چـالش چنـدانی روبـه‌رو نیسـت و از زنـدگی، تحصـیل و کـار در غـرب بسـیار خوشـحال اسـت. حملـات انتحـاری یـازده سـپتامبر او را بـه بـازنگری در بسـیاری از بـدیهیات زنـدگی‌اش وا مـی‌دارد و مسـیر زنـدگی‌اش را دگرگـون می‌سـازد. در پایـان روایـت، چنگیـز بـه پاکسـتان بازگشـته و بـه یـک فعـال ضـد آمریکـایی مبـدل شـده است.

در حـالی کـه اغلـب مطالعـات پیشـین تغییـر نگـرش نسـبت بـه مسـلمانان را در بـازهٔ زمـانی پـس از یـازده سـپتامبر می‌پذیرنـد و آن را نتیجـهٔ بنیـادگرایی دینـی و حملـات انتحاری می‌دانند، مقالـهٔ پـیش روسـعی در تبیـین ایـن نکتـه دارد کـه در رمـان حمیـد ابعـاد تـازه‌ای از بنیـادگرایی تحـت عنـوان بنیـادگرایی اقتصـادی رخ می‌نمایـد کـه خـود عامـل ایجاد بنیادگرایی و افراطی‌گـری دینـی سـت. تحقیـق حاضـر سـه دوگانـهٔ مهـم را بـه چـالش

1. *The Reluctant Fundamentalist*
2. Mohsin Hamid
۳. «دیاسپورا یک پراکندگی جمعی ازسرزمین مادری است. علی‌رغم تأکید بر کوچیدن از وطن به‌عنوان عامل شکل‌دهنده بـه دیاسپورا، از شاخصه‌های عمده‌ای که دیاسپورا را از سایر اقسام نقـل مکـان متمـایز می‌سـازد، پیونـد غیرقابـل انکـار آن بـا سرزمین مادری ست» (درزی‌نژاد و جمیلی، ۱۳۹۶، ص. ۱۷۱). در نتیجه فاعل دیاسپورایی همواره در نوسـان میـان گفتمـان سرزمین مادری و سرزمین میزبان است.
4. Changez
5. dramatic monologue

می‌کشد و از رهگذ آن جایگاه ایالت متحده را از قربانی حملات انتحاری یازده سپتامبر به عامل ایجادکنندهٔ آن تغییر می‌دهد. این دوگانه‌ها عبارت‌اند از آمریکای ملی‌گرا/ جهان‌وطن، بنیادگرایی مذهبی/اقتصادی و تروریسم نظامی/اقتصادی.

۲. پیشینهٔ پژوهش

هارتنل (۲۰۱۰) این رمان را در بستر چندفرهنگی ایالات متحده پس از یازده سپتامبر بررسی کرده است. از دیدگاه هارتنل علی‌رغم اینکه حمید بر نقش نژادپرستی در به اصلاح مبارزه با تروریسم تأکید می‌ورزد، بعضی از وجوه این تبعیض برای وی وسوسه‌انگیز است. حمید امپریالیسم آمریکایی را میراث استعمار اروپایی می‌داند اما خوانش هارتنل از رمان وی، امکان گذر آمریکا از تفاوت‌های نژادی را خاطرنشان می‌سازد.

موری (۲۰۱۱) رمان حمید را نقطهٔ عطفی در ادبیات پسایازده سپتامبر می‌داند. به‌عقیدهٔ او تا پیش از انتشار این رمان، رمان‌های پسایازده سپتامبر مانند اسنادی بودند که یا روان زخم‌ها و آسیب‌های فردی را روایت می‌کردند یا به تفاوت‌های فرهنگی حول محور تقابل تمدن‌ها اشاره داشتند. موری ادعا می‌کند که رمان حمید با استفاده از تکنیک‌های روایی مانند اغراق، تمثیل، راوی غیر قابل اعتماد، و آشنایی زدایی از تجارب خوانش و همزاد پنداری خوانندگان، گونهٔ جدیدی را با عنوان «خوانندهٔ بدون قلمرو» معرفی می‌کند.

نشاط (۲۰۱۲) رمان حمید را «ضدتاریخ» یا خوانش متفاوت تاریخی در مواجهه با اسلام‌هراسی پس از حملات یازده سپتامبر بر می‌شمارد. از دید او، حمید تصور رایج از تروریسم را به‌عنوان تلافی‌جویی غیرمنطقی به چالش می‌کشد و سعی در روشنگری ابعاد مختلف امپریالیسم دارد. این مقاله با دید انتقادی نسبت به نظریهٔ تقابل تمدن‌ها، بر ارتباط میان امپریالیسم آمریکایی، بنیادگرایی و جهانی‌سازی صحه می‌گذارد.

شیرازی (۲۰۱۸) ملیت را از قید تعاریف معمول می‌رهاند و آن را فضای مبسوطی تعریف می‌کند که در بر گیرندهٔ مهاجرانی است که شهروندان جهانی‌اند. او به شرح

فضای بینابینی میان کشور میزبان و دنیای جهانی‌شده می‌پردازد. او ملیت را از محدودهٔ مرزهای جغرافیایی معین رها می‌کند و بر هویت دیاسپورایی چندملیتی تأکید می‌ورزد. او تأثیر ملی‌گرایی آمریکایی پس از یازده سپتامبر را بر دیاسپورای پاکستانی ساکن در آمریکا بررسی می‌کند. به عقیدهٔ شیرازی، رمان حمید روایت مواجههٔ هویت ملی با شهروندی جهانی ست.

وایت[1] (۲۰۱۹) به تحلیل فرم و ساختار مقاله می‌پردازد و آن را مقدم بر ملاحظات سیاسی می‌انگارد. از نگاه او رمان با تمسک به تمثیل‌هایی با محوریت سفر، به تبیین مقاصد سیاسی‌اش مبادرت می‌ورزد. تعامل قهرمان رمان با اشخاصی با ملیت‌های مختلف نماد تعامل ملت‌ها در صحنهٔ جهانی است. نگارنده همچنین به راوی غیرقابل اعتماد رمان اشاره می‌کند و آن را تمثیلی از تردیدهای پسایازده سپتامبر می‌داند.

۳. روش پژوهش

«پارادایم دستاوردی علمی است که به گونه‌ای عمومی پذیرفته شده است و برای مدتی مسائل و را ه حل‌های الگو را در اختیار جامعهٔ علمی قرار می‌دهد» (صادقی، ۱۳۹۸، ص. ۱۳۸). نظریهٔ تغییر پارادایم توسط فیلسوف و فیزیکدان آمریکایی، تامس کوهن[2] مطرح شده است. دیکشنری ماریام وبستر[3]، تغییر پارادایم را این‌گونه توضیح می‌دهد: «تغییر حاصل از جایگزین کردن روش جدیدی برای تفکر راجع به چیزی یا انجام عملی.» دیکشنری کمبریج هم توضیح مشابهی ارائه می‌دهد: «شرایطی که در آن روش معمول و مورد قبول برای انجام کاری یا تفکر در مورد چیزی به‌طور کامل تغییر می‌کند.» دیکشنری کسب‌وکار[4] مثال‌هایی را برای روشن‌تر شدن تعاریف اضافه می‌کند: تغییر نگرش در مورد مرکزیت زمین یا خورشید در منظومهٔ شمسی، نقش‌آفرینی اخلاط چهارگانه یا میکروب‌ها در ایجاد بیماری، و نسبت دادن تفکر و عواطف به قلب یا مغز.

1. Mandala White
2. Thomas Kuhn
3. Merriam Webster
3. Business Dictionary

کوهن تغییر پارادایم و انقلاب علمی را به تغییر نگرش گشتالتی تشبیه می‌کند. در مثال اردک-خرگوش فرد در یک لحظه متوجه می‌شود تصویری که تاکنون خرگوش به‌نظر می‌رسید از نگاهی دیگر می‌تواند اردک باشد. در این نگاه جدید با اینکه همهٔ اجزای سابق حضور دارند، اما معنا و تعریف آن‌ها تغییر کرده است. به‌عنوان مثال آنچه قبلاً گوش خرگوش بود اکنون به نوک اردک تبدیل شده است. (صادقی، ۱۳۹۸، ص. ۱۳۵)

احتشامی (۲۰۰۷) معتقد است تغییر پارادایم در پی حوادث تروماتیک و گسست‌های عمیق تاریخی واقع می‌شود. وی به حوادثی مانند سقوط دیوار برلین (۱۹۸۹) اشاره می‌کند که انگاره‌های دوقطبی پیش از خود را منسوخ می‌کند و جهانی‌شدن و نظام سرمایه‌داری را به‌عنوان انگاره‌های غالب پس از جنگ سرد جایگزین می‌کند. وی معتقد است که حادثهٔ تروماتیک یازده سپتامبر، چهار انگارهٔ مهم موجود را در سیاست‌های ایالات متحده تقویت می‌کند تا آن‌ها را برای رویارویی با جهان پیچیده و خطرناک به‌وجود آمده تجهیز کند. این چهار اقدام مهم تشکیل‌دهندهٔ پارادایم پس از یازده سپتامبر هستند و عبارت‌اند از: تضمین استیلا و غلبهٔ نظامی و اقتصادی آمریکا، اقدامات پیش‌دستانه و پیشگیرانه به‌عنوان محور سیاست خارجی، غلبه بر تروریسم جهانی و منع سلاح‌های کشتار جمعی، و گسترش دموکراسی در خاور میانهٔ بزرگ برای تأمین امنیت ایالات متحده (احتشامی، ۲۰۰۷، ص. ۳).

در مقابل این دیدگاه که حملات تروریستی یازده سپتامبر و تروریسم و افراط‌گرایی را به‌طور کلی پیش‌فرض در نظر می‌گیرد و تصمیمات آمریکا را اقدامی برای محافظت از خود در برابر این ناامنی ایجادشده می‌داند، نگرش دومی هم وجود دارد که تقدم را به بنیادگرایی و تروریسم نمی‌دهد، بلکه معتقد است اقدامات تبعیض‌آمیز برای مهاجران و اقتصاد استثماری ایالات متحده، زمینه‌ساز ایجاد تروریسم جهانی است. در این دیدگاه تغییر پارادایم ایالات متحده پس از یازده سپتامبر متقدم بر تروریسم جهانی است نه متأخر بر آن. معلم (۲۰۰۲) این پیش‌فرض را که تروریسم اسلامی به‌عنوان ماهیتی مستقل از غرب وجود دارد به چالش می‌کشد. وی

تصریح می‌کند خلق «دیگری» مسلمان در گفتمان «شرق‌شناسانهٔ غرب به‌منظور تأمین منافع اقتصادی و سیاسی غرب در خاورمیانه صورت می‌گیرد و دقیقاً همین هدف است که تبعیض و طرد مهاجران مسلمان یا خاورمیانه‌ای را در دیاسپورا توجیه می‌کند» (معلم، ۲۰۰۲، ص. ۲۹۸). به عقیدهٔ معلم، «با فروپاشی جماهیر شوروی، و متعاقب آن منطق دوقطبی جنگ سرد، خلأیی در حیات فرهنگی و سیاسی آمریکا ایجاد شد. بنیادگرایی اسلامی مهیا بود تا یک چارچوب اخلاقی خوب و بد ایجاد کند» (معلم، ۲۰۰۲، ص. ۲۹۹). شعار پس از یازده سپتامبر مبنی بر اینکه «هرکس که با ما نیست بر علیه ماست» (معلم، ۲۰۰۲، ص. ۳۰۰) مرزبندی غیرقابل انعطافی را ایجاد می‌کند. در این مرزبندی تمام مسلمانان بنیادگرا انگاشته می‌شوند و تمام بنیادگراها تا حد تروریست تنزل می‌یابند (معلم، ۲۰۰۲، ص. ۲۹۸) تا دوقطبی جدیدی را در تقابل با غرب ایجاد کنند. در این دیدگاه، بنیادگرا «دیگری» است که از «خود» غرب نشئت می‌گیرد.

٤. نتایج و بحث

مقالهٔ پیش‌رو رمان *بنیادگرای ناخواسته* را از منظر این نگاه دوم تحلیل می‌کند و بر این باور است که چنگیز در اثر سیاست‌های تبعیض‌آمیز، استثماری، و منزوی‌کنندهٔ ایالات متحده به‌صورت ناخواسته مبدل به بنیادگرا می‌شود. در واقع خوانش حمید از تغییر پارادایم پسایازده سپتامبر، بسیاری از انگاره‌های رایج را در مورد ایالات متحده، بنیادگرایی و تروریسم واکاوی می‌کند.

٤. ١. بازخوانی دوگانهٔ آمریکای جهان‌وطن/ملی‌گرا

چنگیز در ابتدای روایتش خود را فردی معرفی می‌کند که نه‌تنها خواستار ادغام در جامعهٔ چندصدایی آمریکاست، بلکه از طرف این جامعه هم با منع جدی روبه‌رو نیست. نقل مکان به نیویورک و مشخصاً منهتن اقدامی است در جهت نیل به این هدف. او می‌گوید احساسم در این جابجایی «بر خلاف انتظار، مانند بازگشت به خانه بود» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۱۹). دلایلی را که او برای این احساس تعلق خاطر مطرح

می‌کنـد عبارت‌انـد از: زبـان اردوی راننـدگان تاکسـی آن منطقـه، مرکـز تهیـهٔ غـذایی کـه سمبوسـه و چانـا سـرو می‌کـرد، شـنیدن موسـیقی آسـیای جنـوب شـرقی از بلنـدگوها و سـایر مظـاهر فرهنگـی‌ای کـه چنگیـز در آن‌هـا ریشـه داشـت. دلیـل دیگـری کـه بـرای ایـن احسـاس «در-خانـه-بـودن» (بابـا، ۱۹۹٤، ص. ۱۳) ذکـر می‌کنـد، جهـان‌وطنی بـودن نیویـورک و کـم‌رنـگ‌شـدن تفاوت‌هـای قـومی و ملـی در آن اسـت. او اظهـار مـی‌دارد «در مترو رنگ پوسـت مـن در میانـهٔ طیـف رنگ‌هـا بـود. در گوشـه و کنـار خیابـان توریسـت‌ها از من آدرس می‌پرسـیدند. در طـی چهـار سـال و نـیم هرگـز یـک آمریکـایی نشـدم؛ امـا بـه محـض ورودم، نیویـورکی شـدم» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۱۹). نیویـورک بـرای چنگیـز در حکم وطنی اسـت کـه در آن احسـاس غربـت نمی‌کنـد. در زمـان روایـت رمـان، چنگیـز بـه مخاطب ناشناس خود می‌گوید که هنوز هم نیویورک در قلب او جای دارد.

انگـارهٔ ادغـام در آمریکـا، پـس از یـازده سـپتامبر در چنگیـز دسـتخوش تحـول می‌شـود. وی که در زمـان حملـات در مأموریـت شـغلی در فیلیپـین بـه سـر می‌بـرد، هنگـام بازگشـت تفاوت‌هـای محسوسـی را درک می‌کنـد. ورود بـه آمریکـا پـس از یـازده سـپتامبر بـا خـروج از آن پـیش از حادثـه بسـیار متفـاوت اسـت. چنگیـز بـه‌خوبی از احسـاس سـوءظنـی کـه او را احاطـه کـرده اسـت آگـاه اسـت. بـه‌محـض ورود، ادارهٔ مهـاجرت او و همکـارانش را جـدا می‌کنـد: «آن‌هـا بـه صـف شـهروندان آمریکـایی پیوسـتند و مـن بـه صـف خارجی‌هـا» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۳۳). رونـد بازرسـی او طولـانی‌تر از همکـارانش شـد؛ بنـابراین آن‌هـا پـیش از او گمـرک را تـرک کردنـد و او بـه‌تنهـایی بازگشـت. آمریکـای پـس از یـازده سپتامبر نمی‌تواند وطن چنگیز باشد؛ او این «دیگربودگی»[1] را به‌خوبی لمس می‌کند.

چهـرهٔ آمریکـا پـس از ایـن حادثـه بـه‌شـدت دگرگـون می‌شـود. پرچم‌هـای آمریکـا همـه‌جـا دیـده می‌شـود. از منظـر چنگیـز، پرچم‌هـا پیـامی را فریـاد می‌زننـد: «مـا آمریکـا هستیم [...] قدرتمندترین تمدنی که تـاکنون جهـان بـه خـود دیـده اسـت. شـما مـا را تحقیـر کردیـد؛ مراقـب خشـم مـا باشـید» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۳٤). منهـتن کـه بـه‌خـاطر ویژگی‌هـای چنـدملیتی‌اش حـس وطـن را بـه چنگیـز القـا می‌کـرد، پـس از ایـن شـوک

1. Othering

غیرمنتظره رنگ عوض می‌کند. رستوران پاک-پنجاب مرکز شایعاتی می‌شود که چنگیز تمام تلاشش را می‌کند که به آن‌ها توجه نکند: «راننده‌تاکسی‌های پاکستانی تا مرز کشت، مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرند؛ اف‌بی‌آی به مساجد، مغازه‌ها، و حتی خانه‌ها یورش می‌برد؛ مردان مسلمان ناپدید می‌شوند و احتمالاً به مراکز بازداشت تنگ و تاریک برده می‌شوند تا بازجویی شوند» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۳۹). چنگیز نمی‌تواند به‌راحتی تغییر به‌وجود آمده را بپذیرد و با خود می‌اندیشد که بسیاری از این شایعات یا خلاف واقع‌اند یا بزرگ‌نمایی می‌شوند و حتی اگر هم واقعیت داشته باشند برای قشر فقیر و درمانده اتفاق می‌افتند نه برای فارغ‌التحصیلان پرینستون با درآمد سالانهٔ هشتاد هزار دلار (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۳۹). وی به‌خوبی می‌داند که اقتصاد در ایالات متحده عامل مهمی است که می‌تواند حتی مرز بین وطن و غربت را هم جابجا کند. با این حال تنش و آشفتگی موجود، منهتن را از وطن به «ناوطن»[1] (بابا، ۱۹۹٤، ص. ۳٦) مبدل می‌کند. شیرازی (۲۰۱۸) معتقد است آمریکای پسایازده سپتامبر در تعارض با روحیهٔ جهان‌وطنی است. آمریکا در جهت حفظ مرزهای هویت بومی خود به طرد و نفی شهروندان مهاجر و تنوع نژاد، دین و فرهنگ روی می‌آورد، در صورتی که تا پیش از این، به رسمیت شناختن این گوناگونی مایهٔ مباهات این کشور بود (شیرازی، ۲۰۱۸، ص. ۲٦). این عدم پذیرش از سوی جامعهٔ آمریکا، شهروندان مهاجری مانند چنگیز را به به‌سمت «بستر سازی مجدد» (اریکسن، ۲۰۰۷، ص. ۱٤۱)، یافتن ریشه‌های بومی و ملی‌گرایی سوق می‌دهد.

دو هفته‌ای که در طول تعطیلات چنگیز در پاکستان به سر می‌برد ریشش را نمی‌تراشد. هنگام ترک پاکستان مادرش از او می‌خواهد که پیش از رفتن ریشش را بتراشد (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۰). او از این کار سرباز می‌زند. هنگام روایت این موضوع می‌گوید که دقیقاً به خاطر نمی‌آورد که در آن زمان انگیزه‌اش چه بوده است؛ «شاید یک جور اعتراض، نمادی از هویتم [...] نمی‌خواستم به لشکر جوانان اصلاح‌کرده که همکارانم بودند بپیوندم [...] به‌شدت عصبانی بودم» (حمید، ۲۰۱۲،

1. unhomely

ص. ۵۱). چنگیز معتقد است که با وجود اینکه شاید ریش تنها یک مدل آرایش صورت باشد و اهمیت چندانی نداشته باشد، ولی این مسئله برای شخصی با رنگ پوست او در آمریکا به‌شدت اهمیت پیدا می‌کند (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۱). تا پیش از این چنگیز در مترو مشکلی پیدا نمی‌کرد و به‌راحتی با خیل جمعیت ترکیب می‌شد؛ اکنون اصلاح نکردن صورت موج توهین و فحاشی را به‌سمت او روانه می‌کرد. در شرکت محل کارش هم زمزمه‌ها و نگاه‌های خیره به او متمرکز شد. پل هاپر[1] به مفهومی با عنوان «جهانی‌شدن و عقب‌نشینی به‌سمت قبیله‌گرایی» (هاپر، ۲۰۰۶، ص. ۳۸) اشاره می‌کند و اذعان می‌دارد که زیستن در روند جهانی‌شدن زندگی در «عصر بلاتکلیفی» است و «جستجوی امنیت و ثبات، برخی از افراد را به‌سمت کشف مجدد اطمینان و اشتراکات قدیمی به‌شکل هویت‌های قومی، نژادی و ملی سوق داده است» (هاپر، ۲۰۰۶، ص. ۳۹). شاید بتوان گفت که ریش برای چنگیز یکی از این اشتراکات قدیمی است که در سردرگمی پس از یازده سپتامبر به آن تمسک می‌جوید.

پس از فراغت از تحصیل چنگیز همراه با گروهی از فارغ‌التحصیلان پرینستون به یونان سفر می‌کند. این سفر سرآغاز آشنایی و دلدادگی وی به اریکا[2] می‌شود که تا پایان رمان او را رها نمی‌کند. لیکن اریکا دل در گرو عشقی دیگر دارد که سد راه چنگیزمی شود. اریکا و کریس از کودکی در همسایگی یکدیگر زندگی می‌کرده‌اند. دوستی دوران کودکی به عشقی عمیق مبدل می‌شود. هر دوی آن‌ها در دانشگاه پرینستون پذیرفته می‌شوند ولی بیماری فرصت ادامهٔ تحصیل را از کریس می‌گیرد. در سالی که اریکا دانشجوی سال اول بود کریس مغلوب سرطان ریه می‌شود و جان می‌سپارد. اریکا هرگز نمی‌تواند با این فقدان کنار بیاید. اریکا معتقد است او نیز مانند چنگیز مهاجری دور از وطن است: «من هم دلم برای وطنم تنگ می‌شود. با این تفاوت که وطن من مردی با انگشتان بلند و لاغر بود» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۱۸). پس از مرگ کریس، اریکا دچار افسردگی شدید می‌شود و مدتی را در بیمارستان سپری

1. Paul Hopper
2. Erica

می‌کند. اولین باری که چنگیز به خانهٔ اریکا می‌رود تا خانواده‌اش را ملاقات کند، با دیدن اتاق اریکا با خود می‌اندیشد: «احساس کردم در خانهٔ خودم هستم» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۲۵).

ایالات متحدهٔ آمریکا در رمان حمید از طریق دو جلوهٔ فرامکانی تجلی می‌یابد: شرکت آندروود سامسون[1] و اریکا. هر دو این تعلق خاطرها را می‌توان تفسیر سمبلیک کشور آمریکا تعبیر کرد. منتقدان متعددی از جمله هارتنل[2] (۲۰۱۰، ص. ۳)، موری[3] (۲۰۱۸، ص. ۲۳۱) ، چن[4] (۲۰۱۳، ص. ۱۲۹) و گری (۲۰۱۱، ص. ٦۲) به تفسیر تمثیلی این دو اشاره کرده‌اند. اریکا را می‌توان مجازی از کل آمریکا تصور کرد و عشق چنگیز به وی را عشق به آمریکا تعبیر کرد. گری (۲۰۱۱، ص. ٦۹) بر این باور است که در رمان حمید مناسبات شخصی و سیاسی در هم می‌آمیزند و اریکا در واقع مجاز جزء از کل (آم)اریک است. اولین باری که پس از یازده سپتامبر چنگیز اریکا را ملاقات می‌کند، شش هفته از آخرین دیدارشان می‌گذرد. اریکا قدری آشفته است و فکر کریس او را رها نمی‌کند. شب‌ها مجبور است به زور قرص بخوابد. دغدغهٔ ذهنی اریکا کشته‌شدن به دست تروریست‌ها نیست. بلکه «تخریب مرکز تجارت جهانی، افکار قدیمی را که مانند رسوب در ته یک دریاچه ته‌نشین شده بود برهم زد؛ اکنون آب ذهنش با چیزهایی که قبلاً آن‌ها را نادیده می‌گرفت گل‌آلود شده بود» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۳۵). با وجود اینکه اریکا و چنگیز زمان زیادی را با هم می‌گذرانند و هر روز بر شدت علاقه‌شان به یکدیگر افزوده می‌شود، این عشق هرگز به فرجام نمی‌رسد. اریکا پس از مرگ کریس نمی‌تواند با هیچ مردی رابطه داشته باشد. چنگیز تصریح می‌کند، «علی‌رغم میل باطنی‌اش به من، بدنش مرا پس می‌زد» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۳۸). چند روزی می‌گذرد و از اریکا خبری نیست؛ به تماس‌ها و پیام‌های چنگیز هم پاسخ نمی‌دهد. بالاخره وقتی تماس می‌گیرد و می‌خواهد چنگیز

1. Underwood Samson
2. Anna Hartnell
3. Peter Morey
4. Pei Chen

را ببیند، چنگیز با اریکای متفاوتی روبه‌رو می‌شود، لاغر، رنگ‌پریده، مضطرب و غرق در افکار کریس (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٤۲). چنگیز او را به آپارتمان خود می‌برد از او می‌خواهد که او را کریس تصور کند و خود نیز همین نقش را وانمود می‌کند. دیگر جسم اریکا او را رد نمی‌کند. تنها صمیمیت فیزیکی که بین آن‌ها شکل می‌گیرد محدود به همین تجربهٔ متظاهرانه می‌شود (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٤۳). اریکا چنگیزی را می‌پذیرد که خودش نیست. چنگیز پس از این رابطه احساس شرمساری می‌کند. «با پذیرفتن نقش دیگری من خود را در چشم خودم خوار کردم؛ گویا با غلبهٔ ادامه‌دار رقیب بی‌جانم در این مثلث عشقی عجیب تحقیر شدم» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٤۳).

حمید پارادایم آمریکایی مبارزه با تروریسم را از رهگذر نمود انسانی آن در اریکا به چالش می‌کشد. با فرض گزارهٔ «من بدنم هستم و بدنم من است» (عظیمی و احمدزاده، ۱۳۹۷، ص. ۱۰٤) جسم اریکا تجسمی از خود او و به تبع آن نمودی از آمریکاست. آمریکا، نمودیافته در اریکا، چنگیز پاکستانی مسلمان را پس می‌زند و او تنها زمانی پذیرفته می‌شود که ملیت و مذهب خود را فراموش کند و نقش «دیگری» را بازی کند. در دیدگاه تمثیلی که ذکر شد، چنگیز بیانگر تغییر یا نمادی از چنگیزخان مغول (گری، ۲۰۱۱، ص. ۵۸) و کریس نماد ریشه‌های مسیحیت یا کریستف کلمب و رویارویی‌اش با آمریکا (هارتنل، ۲۰۱۰، ص. ۳٤۳) است. بنابراین چنگیز تنها با انکار هویت مسلمان خود یا هویت آسیایی‌اش و پذیرفتن نقش سیاح اروپایی می‌تواند سهمی از جامعهٔ پسایازده سپتامبر آمریکایی داشته باشد. آمریکا دیگر «دیگ ذوب» (هارتنل، ۲۰۱۰، ص. ۳۳۷) قبل از یازده سپتامبر نیست که تمام مهاجران و خرده‌فرهنگ‌ها را با پیشینه‌های قومی، ملی، و مذهبی مختلف در خود جای دهد و از آن‌ها شهروند جهان‌وطن بسازد. حمید، *بنیادگرای ناخواسته* را داستانی عاشقانه معرفی می‌کند و تصریح می‌کند:

رمان‌های سنتی مهاجران، راجع به آمدن به آمریکایند ... من می‌خواستم قطبیت قرن بیست و یکم را نشان دهم وقتی که جریان آهن‌ربا تغییر می‌کند و آن‌ها را می‌راند. اصل این داستان در مورد کسی است که عاشق آمریکاست، عاشق زنی

آمریکـایی اسـت، ولـی مجبـور بـه تـرک می‌شـود. داسـتان عاشـقانهٔ غـم‌انگیـزی اسـت. (هارتنل، ۲۰۱۰، ص. ۳۳۷)

در کنار دافعهٔ آمریکا نسبت بـه مهـاجران، پـس از یـازده سـپتامبر، نکتـه‌ای کـه نمی‌تـوان از نظر دور داشـت ایـن اسـت کـه حمیـد نویسنده‌ایسـت پاکسـتانی کـه سـال‌ها در آمریکـا و انگلیس بـه تحصـیل و فعالیـت مشـغول بـوده اسـت. همـان‌طـور کـه در مقدمـه اشـاره شـد، تجربـهٔ زیسـت در «منطقـهٔ تمـاس»[1] (یانـگ، ۲۰۱۲، ص. ۱۵٦) میـان شـرق و غـرب او را به نویسنده‌ای دیاسـپورایی «دورگـه» مبـدل کـرده اسـت کـه نمی‌توانـد «خودآگـاهی دوگانـه» (گیلـروی، ۱۹۹۳، ص. ۱) خـود را نسـبت بـه دو گفتمـان رقیـب نادیـده بگیـرد. هرچنـد هـدف پـیش‌رو حاضـر بررسـی دیاسـپورایی رمـان نیسـت، ایـن مسـئله شـایان توجـه اسـت کـه بخشـی از شکسـت چنگیـز بـرای وفـق بـا جامعـهٔ آمریکـا، سـیالیت دیاسـپورایی او و مقاومـت در برابـر هـر دو گونـهٔ جمـود، سـکون و قطعیـت اسـت. مطلبـی را کـه راد، فارسـیان و بامشـکی (۱۳۹۷، ص ۳) در رابطـه بـا ادبیـات تطبیقـی بیـان می‌کننـد می‌تـوان بـه ادبیات دیاسپورایی تعمیم داد. از نظـر آن‌هـا «ادبیـات تطبیقـی در هـر زمـان بـر آن اسـت کـه «خـودی» را در آینـهٔ «دیگـری» ببینـد و بشناسـد» . چنگیـز در می‌یابـد کـه هویـت پاکسـتانی مسـتقلی نـدارد. ایـن تجلـی در شـیلی و بـا بازدیـد از خانـهٔ پـابلو نـرودا در وی رخ می‌دهد:

احتمالاً بخشی از شکست تلاش‌های مـن بـرای مـراوده بـا اریکـا بـه ایـن علـت بـود کـه در بسـیاری از مسـائل اساسـی نمی‌دانسـتم کـه کجـا ایسـتاده‌ام. مـن فاقـد یـک هسـتهٔ ثابـت بودم. من مطمئن نبـودم کـه متعلـق بـه کجـا بـودم – نیویـورک، لـاهور، هـردو، هیچکـدام – و بـه‌همـین علـت زمـانی کـه او دسـت یـاری بـه سـمتم دراز کـرد، چیـز قابـل عرضـه‌ای نداشتم که به او بدهم. شاید به همین خـاطر بـود کـه مایـل بـودم کـه نقـش کـریس را بـازی کنم، زیرا هویت خودم بسیار شـکننده بـود. ولـی بـا ایـن کـار و نـاتوانی در ارائـهٔ جـایگزینی بـرای نوسـتالژی مـزمن اریکـا، بیشـتر او را در سـرگردانی‌اش غـرق کـردم. (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ٥٦–٥۷)

1. contact zone

نـرودا، شـاعر مبـارز شـیلیایی کـه مـدت زیـادی از عمـر خـود را در تبعیـد سـپری کـرد، ایـن دریافـت را در چنگیـز بیـدار می‌کنـد کـه او نیـز «یـک تبعیـدی خودخواسـته» اسـت و ادامـهٔ اقامـت او در آمریکـا در گـرو مصـالحهٔ ارزش‌هـای اوسـت (حیـدر، ۲۰۱۲، ص. ۲۲۲).

قبل از ترک آمریکا برای همیشـه، چنگیـز بـرای آخـرین‌بـار بـه دیـدار اریکـا مـی‌رود. در آسایشگاه روانـی بـه او مـی‌گوینـد کـه اریکـا دو هفتـه پـیش غیـبش زده اسـت. لباس‌هـایش را نزدیـک یـک پرتگـاه صـخره‌ای پیـدا کردنـد ولـی هـیچ بقایـایی از جسـمش یافـت نمی‌شـود. کسـی نمی‌دانـد کـه خـودش را کشـته یـا فـرار کـرده اسـت (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ٦۱). هنگامی که سرانجام چنگیز به پاکستان باز می‌گردد به مخاطب خود می‌گوید:

مـن بـه پاکسـتان برگشـتم ولـی اقـامتم در کشـور شـما متوقـف نشـد. احساسـم درگیـر اریکاسـت، چیـزی از وجـودش را بـا خـودم بـه لـاهور آوردم - یـا شـاید صـحیح‌تر ایـن اسـت کـه بگـویم مـن چیـزی از وجـودم را در او گـم کـردم بـه‌طوری کـه حتـی در شـهر محل تولدم جایم را پیدا نمی‌کنم. (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٦٤)

پـس از بازگشـت هـم، چنگیـز همـواره در انتظـار خبـری از اریکاسـت و دسـت از ایمیـل زدن بـه او نیـز بـر نمـی‌دارد، هرچنـد هـیچ‌وقـت پاسـخی دریافـت نمی‌کنـد (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ٦٥). او فکـر می‌کنـد خیلـی عـادی بـا اریکـا در ارتبـاط اسـت (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ٦٥). شیرازی، مـرگ اریکـا را مـرگ «رویـای امریکـایی» می‌دانـد کـه همـهٔ مهـاجران را شیفتهٔ خود می‌کند (حمید، ۲۰۱۲، ص.۲٥).

٤. ۲. بازخوانی دوگانهٔ بنیادگرایی مذهبی/اقتصادی

گیـدنز جهانی‌شـدن را مبتنـی بـر کشـمکش بـین دیـدگاه جهـان‌وطنی و بنیـادگرایی می‌دانـد. وی ظهـور بنیـادگرایی را مقـارن بـا پیـدایش جهانی‌شـدن می‌دانـد و بـرای اثبـات ادعایش بر این نکته تأکید می‌کنـد کـه بـا اینکـه بنیـادگرایی نخسـتین‌بـار بـه عقایـد برخـی از پیروان فرقـهٔ پروتسـتان در آمریکـا کـه داروین را طـرد کـرده بودنـد اطلـاق شـد، تـا اواخـر دههٔ پنجـاه میلـادی، چنـین کلمـه‌ای در لغتنامـهٔ آکسـفورد وجـود نداشـت و ابـداع ایـن واژه بـه دهـهٔ شصـت میلـادی بـر می‌گـردد (گیـدنز، ۲۰۰۲، ص. ٤۷). بـه عقیـدهٔ وی «بنیـادگرایی

مترادف فاشیسم یا استبداد نیست»، بلکه بازگشت به متون پایه و خواندن تحت‌اللفظی آن‌ها و به‌کارگیری آن‌ها در زندگی اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است. بنابراین کسانی که معنای واقعی متون مقدس یا سایر متون را می‌فهمند قدرت را به دست می‌گیرند (گیدنز، ۲۰۰۲، ص. ٤٧). در بازخوانی حمید از تغییر پارادایم پسایازده سپتامبر، بنیادگرایی را نمی‌توان به‌صورت مستقل از غرب بررسی کرد. در حقیقت «بنیادگرایی فرزند جهانی‌شدن است» (گیدنز، ۲۰۰۲، ص. ٤٨) و چنگیز بنیادگرا محصول دانشگاه بنام آمریکایی و شرکت موفق تجاری آمریکایی است. کلیدواژهٔ درک بنیادگرایی در رمان حمید اقتصاد است. یازده سپتامبر موعد تهاجم به برج‌های دوقلوی سازمان تجارت جهانی است، به این معنی که چیزی که بدان حمله می‌شود پیکرهٔ اقتصادی یک ابرقدرت این عرصه است. اسلاوی ژیژک[1] معتقد است «تنها راه فهم اتفاقات یازده سپتامبر این است که آن را در بستر ضدیت با نظام سرمایه‌داری جهانی قرار دهیم» (به‌نقل از لکوراس، ۲۰۱۰، ص. ۸۲).

ورود چنگیز به آمریکا مقارن ورود او به دانشگاه پرینستون است. او پرینستون را بانویی معرفی می‌کند که دانشجویان را در دامان خود می‌پرورد و هر پاییز دامان می‌گشاید و دست‌پرورده‌های خود را به صاحبان مشاغل معرفی می‌کند (حمید، ۲۰۱۲، ص.۱۰). این تصویر مادرانه از پرینستون را می‌توان جامعهٔ آمریکا فرض کرد که برای چنگیز در مراحل اولیهٔ اقامتش به‌مثابهٔ مام وطن است. مادری که فرزندانش در حوزهٔ اقتصاد نقش‌آفرینی می‌کنند. شرکت آندروود سامسون یکی از فرصت‌های شغلی رشک‌برانگیز برای فارغ‌التحصیلان پرینستون است. در سال ۲۰۰۱ هشت نفر از دانش‌آموختگان پرینستون، توسط این شرکت تجاری برای مصاحبه دعوت می‌شوند که چنگیز یکی از آن‌هاست. از منظر تمثیلی که پیش از این به آن اشاره شد، این شرکت نماد کشور آمریکاست. چن معتقد است که حروف ابتدایی شرکت اقتصادی آندروود سامسون[2]، یعنی US، همان حروف اولیهٔ ایالات متحده است (حمید، ۲۰۱۲،

1. Slavoj Žižek
2. Underwood Samson

ص. ۱۲۹). بـه عقیـدهٔ او شـرکت آنـدروود سامسـون و ایالـات متحـده نمـاد «سـرمایه‌داری جهـانی و نخبـه‌گرایـی» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۱۳۰) هسـتند. جـیم مسـئول مصـاحبه و اسـتخدام نیروهـای جدیـد اسـت. بـر خلـاف انتظـار، چیـزی کـه باعـث توفیـق چنگیـز می‌شود صلاحیت‌هایی ذکرشـده در رزومـه‌اش نیسـت. ایـن نکتـه کـه خـانوادهٔ چنگیـز تـوان مـالی پرداخـت هزینـهٔ تحصـیل او را ندارنـد و او بـا بورسـیه کمـک هزینـهٔ تحصـیلی بـه آمریکـا آمـده اسـت توجـه جـیم را جلـب می‌کنـد. او اذعـان می‌کنـد: «اینکـه در زادگاهـت گرسـنه بـودی بـرای مـن نکتـهٔ مثبتـی اسـت» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۱۱). هـدف تطمیـع اقتصادی مهاجران و به خدمت گرفتن آن‌ها در این گزینش مشهود است.

جیم مدام به چنگیز می‌گویـد کـه خـود او هـم مسـیری مشـابه را از فقـر بـه مکنـت طـی کرده اسـت و از ایـن روسـت کـه بـه چنگیـز و موفقیت‌هـایش علاقـه‌منـد اسـت. او یـاد آور می‌شود «من هرگز به ایـن جهـان احسـاس تعلـق نکـردم، درسـت مثـل تـو» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۳۱). چنگیـز در آمریکـا بیگانـه اسـت و «دیگـری» بـودنش دور از انتظـار نیسـت. امـا ایـن مسـئله در مـورد جـیم کـه خـود آمریکـایی و در صـدر شـرکت تجـاری مـوفقی اسـت جای سؤال دارد. زمانی کـه چنگیـز علـت را جویـا می‌شـود، جـیم فقـر را علـت اصـلی ایـن احسـاس بیگـانگی عنـوان می‌کنـد. او می‌گویـد: «مـن در آن سـو بـزرگ شـدم. در نیمـی از زندگی‌ام من در بیـرون مغـازهٔ شـکلات فروشـی بـودم و بـه داخـل نگـاه می‌کـردم» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۳۱). بـا ایـن اعتـراف، جـیم ایـن نکتـه را متـذکر می‌شـود کـه در سـاختار اقتصـادی آمریکـا «دیگـری» تنهـا افـرادی بـا نـژاد، ملیـت و مـذهب متفـاوت نیسـتند؛ بلکـه فقـر عامـل تأثیرگـذاری در ایـن «دیگربـودگی» اسـت. پـس از یـازده سـپتامبر اوضـاع اقتصادی کمی متزلزل می‌شـود. جـیم بـه چنگیـز اطمینـان می‌دهـد کـه اوضـاع رو بـه بهبـود خواهـد رفـت. او از زمـان دانشـجویی خـود بـرای چنگیـز تعریـف می‌کنـد، دوران رکـود اقتصـادی دهـهٔ هفتـاد، «ولـی می‌شـد فرصـت‌های جدیـد را استشـمام کـرد. آمریکـا از یـک کشور تولیدی به یـک کشـور خـدماتی تبـدیل می‌شـد، یـک تغییـر عظـیم، بزرگ‌تـر از آنچـه تا آن زمان دیده بودیم» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٤۰). او ادامه می‌دهد:

اقتصاد مثل یک حیوان است، تکامل می‌یابد. در ابتدا به ماهیچه احتیاج داشت. اکنون تمام خونی که می‌توانست ذخیره کند به‌سمت مغزش گسیل می‌شود. این همان جایی است که من می‌خواستم باشم. در قسمت مالی. در کسب و کار هماهنگ کننده. و این همان جایی است که تو در آن ایستاده‌ای. تو خونی هستی که از بخشی از بدن آورده شدی که این حیوان دیگر به آن نیاز ندارد. دم. مانند من. ما از جاهایی آمده‌ایم که در حال هدر رفتن بودیم. (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٤٠)

صحبت‌های جیم مدت‌ها فکر چنگیز را به خود مشغول کرده بود. چنگیز تصدیق می‌کند که حقایقی در گفته‌های جیم نهفته است، ولی این تصور که سرزمینش، همچون دم یک حیوان، به مثابه عضوی از پیکرهٔ اقتصاد بود که محکوم به زوال بود تا ابرقدرت‌های اقتصادی ادامهٔ حیات دهند آزارش می‌داد. حمید، در مصاحبه‌ای، *بنیادگرای ناخواسته* را داستان مواجههٔ شخص با نظام سرمایه‌داری می‌داند (سینگ، ۲۰۱۲، ص. ١٥٤). گیدنز هم به این نابرابری جهانی اشاره می‌کند:

بسیاری از شرکت‌های بزرگ چندملیتی در آمریکا مستقر هستند. [...] دیدگاه بدبینانه نسبت به جهانی شدن، این مسئله را اقدام شمال صنعتی می‌داند که کشورهای درحال توسعهٔ جنوب یا نقش فعالی در آن ندارند یا حضورشان بسیار کمرنگ است. این دیدگاه، جهانی‌شدن را مخرب فرهنگ محلی، افزایش دهندهٔ نابرابری جهانی و وخیم کنندهٔ وضعیت فقرا می‌داند. به نظر برخی، جهانی‌شدن دنیا را به دو بخش برنده‌ها و بازنده‌ها تقسیم می‌کند، گروه اندکی شتابان به‌سمت کامیابی، و اکثریت مابقی محکوم به یأس و تهی‌دستی. (گیدنز، ۲۰۰۲، ص. ۲۹)

چنگیز به‌خوبی حس می‌کند که در این نابرابری اقتصادی، او در گروه بازنده‌ها جای می‌گیرد. وقتی که چنگیز به روز استخدام خود و همکاران جدیدش در شرکت تجاری فکر می‌کند، گوناگونی آن‌ها را به یاد می‌آورد؛ آن‌ها ازجنسیت و ملیت‌های مختلف بودند. با این حال اشتراکاتی مانند فارغ‌التحصیلی از دانشگاه‌های درجه یک داشتند. او می‌گوید: «اگر موهایمان را کوتاه می‌کردیم و لباس نظامی بر تن می‌کردیم قابل تشخیص از یکدیگر نبودیم» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۲۱). مقایسهٔ کارشناسان

شرکت تجاری با سربازان صحنهٔ نبرد، به اهداف سیطره طلبانهٔ اقتصادی شرکت معطوف است.

اشتغال در شرکت تجاری آندروود سامسون، در کنار عشق به اریکا، نقطهٔ ارجاعی است که چنگیز را به آمریکا پیوند می‌دهد. اصل کلی که خط مشی شرکت را معین می‌کند شعار «تمرکز بر مبانی» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٤٠)است. دو کلمهٔ مبانی و بنیادگرایی ترجمه‌هایی هستند که برای کلمه فاندامنتال و فاندامنتالیزم در نظر گرفته شده‌اند. بدیهی ست که در شعارهای شرکت تجاری آمریکایی و جنبش‌های افراطی در خاورمیانه تأکید بر مبنا، بنیاد، و اساس است. بنابراین تأکید بر «مبانی» در آندروود سامسون نوعی «بنیادگرایی اقتصادی» (گری، ۲۰۱۱، ص. ٦٣)است. نکتهٔ در خور توجه این است که عبارت «بنیادگرایی» تنها یک بار در رمان به کار رفته است. در اولین ملاقات چنگیز با خانوادهٔ اریکا، پدر اریکا از اوضاع و احوال پاکستان سؤال می‌کند و چنگیز پاسخ‌های معمول را می‌دهد و تشکر می‌کند. پدر اریکا به مشکلاتی از قبیل فساد، دیکتاتوری،اختلاف طبقاتی و بنیادگرایی در پاکستان اشاره می‌کند. با اینکه چنگیز در درونش گفته‌های او را تصدیق می‌کند، لحن تحقیرآمیز آمریکایی‌اش را نمی‌تواند تحمل کند. با این حال خود را کنترل می‌کند و به پاسخ مودبانهٔ «اوضاع به این بدی هم نیست» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٢٦) اکتفا می‌کند. تا پایان رمان، حتی زمانی که چنگیز به یک فعال دانشگاهی ضد آمریکایی مبدل می‌شود، هیچ‌گاه عنوان بنیادگرایی را به خود اطلاق نمی‌کند. در بازخوانی که حمید در برابر پارادایم آمریکایی ارائه می‌دهد، بنیادگرایی اقتصادی است تا مذهبی و منشأ آن غرب است نه شرق.

شاید حملات یازده سپتامبر آن قدری که آمریکایی‌ها را مرعوب ساخت چنگیز را تحت تأثیر قرار نداد، لیکن حملات هفت اکتبر به افغانستان ضربهٔ تروماتیک را به او وارد می‌کند. تا پیش از این او یکی از کارکنان موفق و خوش‌آتیهٔ شرکتش بود. اما پس از این تحولات سیاسی، تغییر تمرکز او محسوس است. پس از شب پر تنش نشر اخبار تهاجم به افغانستان، چنگیز برای اولین بار خواب می‌ماند و دیر به سر کارش

مـی‌رود (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ٤١). پـس از گذشـت شـوک اولیـه او سـعی می‌کنـد خـود را متقاعد کند که ایـن اتفاقـات کلـان در جهـان ربطـی بـه زنـدگی شخصـی او ندارنـد و کـاری از دسـت او سـاخته نیسـت. در عـین حـال او بـه‌خوبی آگـاه اسـت کـه اخگـر آتـش اولیـه همچنـان در وجـودش روشـن اسـت. آن روز چنگیـز کـاری را کـه همیشـه خیلـی خـوب از عهـدهٔ آن بـر می‌آمـد نتوانسـت انجـام دهـد، «تمرکـز بـر مبـانی» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ٤١). همسویی او با بنیادگرایی اقتصادی رو به نقصان می‌گذارد.

چنگیز بـه مأموریـت جدیـدی در شـیلی فرسـتاده می‌شـود. در شـیلی چنگیـز دیگـر فـرد سخت‌کوش سـابق نیسـت. تمـام فکـرش معطـوف تـنش ایجادشـده بـین هنـد و پاکسـتان و خودداری آمریکـا بـرای بهبـود روابـط بـین دو کشـور اسـت. خـوان-باتیسـتا[1]، همکـار او در شـرکت شـیلیایی، از کـم‌کـاری او بـه تنـگ می‌آیـد. بـه پیشـنهاد او چنگیـز بـه دیـدن خانـهٔ پابلو نـرودا مـی‌رود. در آمریکـای جنـوبی و در مواجهـه بـا خـوان-باتیسـتا و پـابلو نـرودای چـپ‌گـرا، باورهـای جهـان‌وطنی چنگیـز دچـار چـالش می‌شـود. حسـین دهشـیار «تعـارض کلیـدی» بـین تفکـرات جهانی‌شـدن و کمونیسـم را انکارناپـذیر می‌دانـد؛ بـه تصـریح او «حملهٔ شدید به مفهـوم جهانی‌شـدن و نقـد فلسـفی آن، اکثـراً از ناحیـهٔ طیـف چـپ سیاسـی است» (دهشیار، ۱۳۸۸، ص. ٤).

هرچـه می‌گـذرد چنگیـز اهمـال بیشـتری در انجـام وظـایفش نشـان می‌دهـد تـا اینکـه یـک روز خـوان-باتیسـتا او را بـرای صـرف غـذای شـیلیایی بـه رسـتوران دعـوت می‌کنـد. در آنجـا او بـه چنگیـز می‌گویـد مشـخص اسـت کـه او از چیـزی ناراحـت اسـت. سـپس از او می‌پرسد: «آیـا ایـن مسـئله کـه امـرار معـاش تـو از طریـق مختـل کـردن زنـدگی دیگـران انجـام می‌شـود آزارت می‌دهـد؟» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۵۷) چنگیـز از در انکـار در می‌آیـد و پاسـخ می‌دهـد کـه آن‌هـا فقـط یـک شـرکت ارزش‌گـذاری هسـتند و در خریـد و فروش‌هـا مداخلـه‌ای ندارنـد. شـاید سـؤال بعـدی خـوان-باتیسـتا تیـر خلـاص را بـه‌سـوی چنگیـز شـلیک می‌کنـد و همـان «کاتـالیزور» (حمیـد، ۲۰۱۲، ص. ۵۷) اسـت کـه او بـرای

1. Juan-Bautista

تصمیم نهایی به آن نیازمند است. او راجع به «جان‌نثارها»[1] از چنگیز می‌پرسد و وقتی اظهار بی‌اطلاعی او را می‌بیند خودش توضیح می‌دهد: جان‌نثارها «پسران مسیحی بودند که توسط عثمانی‌ها دستگیر می‌شدند و آموزش می‌دیدند تا سربازان بزرگ‌ترین لشکر در جهان، یعنی لشکر مسلمانان باشند. آن‌ها بسیار درنده‌خو و وفادار بودند: آن‌ها برای محو کردن تمدن خودشان جنگیده بودند، بنابراین راه برگشتی نداشتند» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۷). چنگیز تمام شب را به تفکر و بازاندیشی در شرایط خود می‌پردازد. نتایج این تفکرات به کامش بسی تلخ است: «من جان‌نثار عصر کنونی بودم، خدمتگزار امپراطوری آمریکا هنگامی که داشت به کشور همسایه‌ام حمله می‌کرد شاید هم داشت توطئه می‌کرد تا کشور من هم با تهدید جنگ مواجه شود» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۸). چنگیز عزمش را جزم می‌کند تا مأموریت را نیمه‌کاره رها کند و به نیویورک باز گردد. تلاش‌های جیم و دیگران برای منصرف کردن او بی‌ثمر است. او از تمام عواقب قطع همکاری با شرکت، مثل باطل شدن ویزای آمریکایی‌اش و در نتیجه اجبار او برای ترک این کشور، به‌خوبی آگاه است. چنگیز می‌داند که «روزهای تمرکز بر مبانی به سر رسیده است» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۸) و او دگر نمی‌تواند به فعالیت‌های بنیادگرایانهٔ اقتصادی ادامه دهد.

همان‌طور که در ابتدای این بخش ذکر شد، بنیادگرایی بازگشت به متون پایه و خواندن تحت‌اللفظی آن‌ها و به‌کارگیری آن‌ها در زندگی اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی است (گیدنز، ۲۰۰۲، ص. ٤٧). خوانش چنگیز از پارادایم آمریکایی پس از بازگشت از شیلی دستخوش تحول می‌شود. تغییر در نگرش او نسبت به داده‌های ثابت و تحلیل متفاوت آن‌هاست؛ درست مانند مثال خرگوش–اردک، وقایع ثابتند ولی نوع نگاه متحول شده است: «در بازگشت به نیویورک تصمیم گرفتم به خودم با نگاه «جان‌نثار سابق» نگاه کنم، با چشمان تحلیلگر یک محصول پرینستون و آندروود سامسون، ولی بدون قید الزامات متعدد دانشگاه و شغل برای تمرکز بر اجزاء و در نتیجه رها برای سنجیدن *کلیت* جامعهٔ شما» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۹). اکنون که

1. Janissaries

چنگیز با نگاه جدیدش به گذشته می‌اندیشد، احساس می‌کند همواره عملکرد آمریکا در جهان برایش نفرت‌انگیز بوده است. «مداخلهٔ مستمر در امور سایر کشورها [...] ویتنام، کره، تایوان، خاورمیانه، افغانستان» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۹). اینک چنگیز درک می‌کند که «ابزار اصلی امپراطوری آمریکا برای اعمال قدرت در جهان پول بود» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۹) و این کار را با تبادل کمک‌ها و تحریم‌ها به دولت‌های مختلف انجام می‌داد. چنگیز دیگر نمی‌خواهد نقشی در این غلبهٔ اقتصادی داشته باشد. می‌توان فعالیت آندروود سامسون را تلاشی در جهت جهانی‌سازی دانست. «در نیمهٔ اول رمان، چنگیز مسحور ره‌آوردهای شخصی این جهانی‌سازی است» (موری، ۲۰۱۸، ص. ۲۳۱). هنگامی که چنگیز از ادامهٔ همکاری سرباز می‌زند در واقع در برابر «جهانی‌سازی‌ای که به غربی‌سازی و آمریکایی‌سازی بسنده می‌کند مقاومت می‌کند» (پی-چن، ۲۰۱۳، ص. ۱۳۵).

با اینکه چنگیز در دلش نسبت به خوان-باتیستا احساس قدرشناسی می‌کند، «متشکرم خوان-باتیستا [...] برای اینکه به من کمک کردی که نقابی را که در پشت آن تمام این مسائل پنهان شده بود کنار بزنم» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۷)، شخصیت دیاسپورایی‌اش قادر به یک‌سونگری و ماندن در یک سوی مرز نیست. «عظمت چیزی که از دست می‌دادم مرا منکوب می‌کند ... آیا دلتنگ این شهر فرصت‌ها و جنب و جوش و هیجان سحرآمیزش نمی‌شدم؟» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۷). سرانجام چنگیز به پاکستان باز می‌گردد و به‌عنوان مدرس دانشگاه مشغول به کار می‌شود. چنگیز دیاسپورایی نمی‌تواند میان دو نوع بنیادگرایی مرز قائل شود و یکی را بر دیگری رجحان دهد. او به مخاطب خود می‌گوید که طرفدار خشونت نیست و از ریختن خون دیگران متنفر است (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٦٧). او یک فعال ضدآمریکایی است (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٦٧) که در ابتدای رمان خود را دوستدار آمریکا معرفی می‌کند (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۹). به‌عقیدهٔ گیدنز، «بنیادگرایی فرصتی برای تفاسیر مبهم و متعدد و هویت‌های چندگانه ندارد. بنیادگرایی امتناع از گفتگو در جهانی است که صلح و دوامش در گرو محاوره است» (گیدنز، ۲۰۰۲، ص. ٤٨). چنگیز اما یک

شخصیت دیاسپورایی ست که در حال تحول و سیالیت مداوم است و از همین روست که در تمام طول رمان چنگیز یک بنیادگرای «ناخواسته» باقی می‌ماند. شیرازی (۲۰۱۸، ص. ۲۸) به عبارت ناخواسته در عنوان رمان اشاره می‌کند و معتقد است که این صفت به مقاومت چنگیز در برابر همهٔ انواع جمود و بنیادگرایی، اعم از ملی، دیاسپورایی، فرهنگی و مذهبی تعمیم می‌یابد.

٤. ۳. بازخوانی دوگانهٔ تروریسم نظامی/ اقتصادی

در رمان حمید مرز بین خودی/غیرخودی برداشته می‌شود و تمییز میان تروریست غربی و مسلمان میسر نیست. پرسش «تروریست کیست؟» در معاشرت چنگیز با مخاطب آمریکایی‌اش مطرح می‌شود. روایت دیاسپورایی حمید به‌طرز ماهرانه‌ای از پاسخ به این سؤال طفره می‌رود. در واقع حمید سعی در بازخوانی پارادایم آمریکایی تروریسم و مبارزهٔ با تروریسم دارد. در این بازاندیشی، کلیشه‌هایی مانند «تروریست مسلمان» یکی از «دیگری»هایی است که در جریان جنگ با تروریسم ایجاد شده است (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۲۲۷).

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، چنگیز پس از بازگشت به پاکستان به تدریس در دانشگاه می‌پردازد. او به مخاطبش می‌گوید که «تجربیات جان‌نثار سابق» خود را در اختیار دانشجویان قرار می‌دهد (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٦٦) و اتاقش همواره مملو از دانشجویان علاقه‌مند است (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٦٧). او به‌تازگی علیه سیاست‌های آمریکا در مبارزه با تروریسم مصاحبه کرده است و از سوی دوستانش با این هشدار مواجه شده است که ممکن است آمریکا کسی را سراغش بفرستد و او هم همواره فکر می‌کند که تحت تعقیب است (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٦٨). در طول رمان همواره این شائبه وجود دارد که آیا مخاطب آمریکایی همان مأموریست که به سراغ چنگیز فرستاده شده است.

در ابتدای رمان، ظاهراً مخاطب آمریکایی به‌دنبال چیزی می‌گردد و در حال انجام مأموریت است (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۹). اندکی پس از شروع گفتگو، چنگیز به او می‌گوید جای نگرانی نیست و مرد تازه‌وارد گارسون آن‌هاست و لازم نیست دست به

زیر کتش ببرد. درست زمانی که خواننده رفتار مرموز مرد آمریکایی را جستجو برای یافتن سلاح تعبیر می‌کند، چنگیز ادامه می‌دهد، فکر می‌کنم به‌دنبال کیف پولت می‌گردی. وقتی غذایمان تمام شد حساب می‌کنیم (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۱۰). در ادامه چنگیز تأیید می‌کند که گارسون ظاهری ترسناک دارد، اما بلافاصله اضافه می‌کند که او کاملاً مؤدب است و فرصت هرگونه قضاوتی را از خواننده می‌گیرد. وقتی اندکی بعد گارسون چای سرو می‌کند، چنگیز از مهمان خود می‌خواهد که به مسموم بودن چای مشکوک نباشد و برای رفع سوءظن او حاضر است چایش را با او عوض کند (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۱۲). در تمام طول گفتگو، مخاطب آمریکایی معذب است و به اطراف نگاه می‌کند. چنگیز رفتار او را به حیوانی تشبیه می‌کند که از لانه‌اش دور می افتد و در محیط ناآشنا نمی‌داند که صید است یا صیاد (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۱۹). این تناقض عامدانه است که خواننده هم از حل آن عاجز است؛ در منازعهٔ قدرت بین چنگیز و مخاطب آمریکایی‌اش کدام تروریست است و کدام قربانی ترور؟ وقتی حین گفتگو ناگهان برق قطع می‌شود، مرد آمریکایی به‌سرعت بلند می‌شود و دستش را به زیر کتش می‌برد. چنگیز به او اطمینان می‌دهد که کسی کیف پولش را به سرقت نخواهد برد (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۲۸).

در تمام مدت روایت رمان، چنگیز و مخاطب خاموشش در رستورانی در پاکستان نشسته‌اند و منتظر سرو غذا هستند. وقتی رمان رو به پایان می‌رود غذا حاضر می‌شود. مرد آمریکایی منتظر کارد و چنگال است ولی چنگیز او را به خوردن غذا با دست دعوت می‌کند: «زمان آن رسیده که دستانمان را کثیف کنیم[...] لمس شکار بسیار لذت‌بخش است» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٤۹). همان‌طور که مشاهده می‌شود، ایهام عبارات آلودن دستان و شکار را نمی‌توان نادیده گرفت. در انتهای غذا، چنگیز یک دسر شیرین سفارش می‌دهد با این توجیه که «سربازان هم‌وطن تو هنگام اعزام به جنگ، جیرهٔ شکلات دریافت می‌کنند. بنابراین چشم انداز شیرین‌کردن کام پیش از حتی خونین‌ترین مأموریت‌ها چندان هم برای تو غریب نیست» (حمید، ۲۰۱۲، ص. ۵۳). سپس چنگیز متوجه برآمدگی‌ای در زیر کت مخاطب ناشناس می‌شود، موازی

استخوان جناغ، درست همان جایی که مأموران امنیتی مخفی، غلاف اسلحهٔ خود را می‌بندند. ولی بلافاصله حدس دیگری را جایگزین فرض نخستین می‌کند؛ حتماً کیف پول مسافرتی‌اش را آنجا گذاشته است تا از دستبرد سارقان حفظ شود (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٥٤). همان‌طور که طی مثال‌های متعدد عنوان شد، حمید تصور مسلح بودن مخاطب آمریکایی را به کرات در خواننده برمی انگیزد، ولی بلافاصله با گمانه‌زنی‌های اقتصادی مجال به فرجام رساندن تصورات اولیه را از خواننده می‌گیرد.

زمانی که تصمیم به ترک رستوران می‌گیرند، متوجه می‌شوند که افرادی، از جمله گارسون خوش‌خدمت رستوران، در حال تعقیب آن‌هایند (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٦٤). در پایان رمان، گارسون به‌سرعت به آن‌ها نزدیک می‌شود و به چنگیز اشاره می‌کند تا آمریکایی را دستگیر کند. این ابهام که آیا گارسون و چنگیز از ابتدا تصمیم به سوء قصد نسبت به مرد آمریکایی را داشتند یا با اطلاع از نیت او برای ترور چنگیز مبادرت به این اقدام کردند هیچ‌گاه حل نمی‌شود. مخاطب ناشناس به‌دنبال چیزی در کتش می‌گردد. چنگیز برق فلز را می‌بیند ولی سعی می‌کند خود را متقاعد کند که حتماً برق گیرهٔ کارت‌های تجاری‌اش بوده است (حمید، ۲۰۱۲، ص. ٦٨). جایگزینی اسلحه با کارت تجاری می‌تواند اشاره به این موضوع داشته باشد که استیلای غرب بر جهان از طریق سرمایه و کارتل‌های قدرتمند می‌تواند قابل مقایسه با جنگ و کشتار باشد. لیندسی آن بالفور[1] (۲۰۱٦، ص. ۲) معتقد است سلاح کشتار و اقتصاد، دو قطب متضاد نیستند، بلکه هر دو می‌توانند به یک اندازه عامل ایجاد خشونت باشند. گری نیز معتقد است که بینابینی بودن رمان حمید آن را از سایر رمان‌های معطوف به یازده سپتامبر متمایز می‌سازد و بستری را فراهم می‌آورد که در آن گفتمان‌های مبتنی بر تمایز این/آن زیر سؤال می‌رود یا حتی واژگون می‌شود و پاسخ به ابهاماتی مانند تروریست کیست؟ و بنیادگرا کیست؟ همواره با دشواری روبه‌روست (۲۰۱۱، ص. ٦٥).

1. Lindsay Anne Balfour

۵. نتیجه‌گیری

چالش عمده‌ای که مقالهٔ پیش رو سعی در پاسخ به آن دارد این که آیا تغییر پارادایم صورت‌گرفته در ایالات متحده پس از یازده سپتامبر، به‌ویژه در برخورد با مهاجران مسلمان، نتیجهٔ افراط‌گرایی های دینی و مذهبی مسلمانان است یا اینکه سیاست‌های منزوی‌کننده و تمامیت‌خواه ایالات متحده خود عاملی برای سوق دادن مهاجران به‌سمت عدم تطبیق با جامعهٔ میزبان است. مقاله با تأکید بر اقتصاد به‌جای مذهب پرده از ابعاد جدیدی از بنیادگرایی و افراطی‌گری بر می‌دارد.

به عقیدهٔ اومیرالی[1] (۲۰۱۷) حمید سعی در وانوشتن[2] گفتمان‌های امنیتی موجود دارد تا هویت مسلمان را از سوء تفاهمات بی‌هویت‌کننده برهاند. در رمان حمید تنها صدای رسا، صدای جوان مسلمان پاکستانی معترض است. پاسخ حمید به این سؤال که چرا مخاطب آمریکایی‌اش را مسکوت گذاشته است، این است که «در دنیای رسانه، به‌خصوص رسانهٔ آمریکایی، همواره عکس این شرایط صدق می‌کند» (پی-چن، ۲۰۱۳، ص. ۱٤۲). در واقع حمید سعی کرده است بخشی از داستان را روایت کند که غالباً به حاشیه رانده می‌شود و از نظر دور می‌ماند. رمان *بنیادگرای ناخواسته* به‌علت واقع شدن «در-میان» گفتمان‌های رقیب و حتی متخاصم، «شکاف‌هایی»[3] (بابا، ۱۹۹٤، ص. ۲) برای درز دریافت‌های جدید فراهم می‌آورد. در این رمان تغییر پارادایم پس از یازده سپتامبر، متفاوت با آنچه در مجامع رسمی تبلیغ می‌شود بازخوانی می‌شود. در این بازخوانی، اقدامات تبعیض‌آمیز غرب با مهاجران مسلمان و طرد آن‌ها باعث تقویت افراط‌گرایی و تروریسم است. بنیادگرایی پیش از آنکه مذهبی باشد اقتصادی است و در جهت تقویت امپریالیسم اقتصادی ابرقدرت‌هاست. در نهایت اینکه تروریسم مالی و اقتصادی مورد تأیید غرب، نبردی بی‌صدا ولی برّنده در برابر هیاهوی تروریسم نظامی است و در عین حال می‌تواند کشنده‌تر باشد. این رمان بازتاب‌دهندهٔ تجربیاتی است که مرزهای ثابت جغرافیایی، فکری و معرفتی را

1. Aumeerally
2. writing back
3. interstices

درنوردیده، افق‌های جدیدی را می‌آزمایند. به عقیدهٔ گری (۲۰۱۱، ص. ٦۲) «این رمان در یک جهان آستانه‌ای رخ می‌دهد، در زنجیره‌ای از مرزهای متکثر که در آن شخصیت‌ها و فرهنگ‌ها از همدیگر عبور می‌کنند وتضادهای دوگانه‌ای را که راکد و ایستا به‌نظر می‌رسیدند منحل و بازسازی می‌کنند». تضادهای دوگانهٔ آمریکای جهان‌وطن/ملی‌گرا، بنیادگرایی مذهبی/اقتصادی و تروریسم نظامی/اقتصادی در خوانش حمید از تغییر پارادایم پسایازده سپتامبر بازخوانی می‌شوند. همان‌طور که پیش از این ذکر شد، عنوان بنیادگرا در رمان، کسی را مخاطب قرار نمی دهد و این چالش که بنیادگرای ناخواسته کیست با ابهامات عمیقی مواجه است. با خوانشی که ارائه شد شاید بتوان ادعا کرد نظام اقتصادی آمریکا، چنگیز را مانند «جان‌نثاران» مسیحی در ارتش عثمانی، به‌صورت «ناخواسته» به «بنیادگرای اقتصادی» تبدیل کرده بود. تغییر نگرشی که چنگیز پس از یازده سپتامبر تجربه می‌کند و تحولی که تفسیر تمثیلی نامش القا می‌کند، استنکاف او از ایفای نقش در پیکرهٔ امپریالیسم اقتصادی ایالات متحده است.

کتابنامه

درزی‌نژاد، ا.، و برادران جمیلی، ل. (۱۳۹٦). وطن به‌مثابهٔ فضایی ترامکانی در گفتمان دیاسپورایی مهجا کهف. *نقد زبان و ادبیات خارجی، ١٤*(۱۸)، ۱٦۹–۱۸۵.

دهشیار، ح. (۱۳۸۸). لیبرالیسم: جوهرهٔ جهانی‌شدن. *اطلاعات سیاسی اقتصادی*، ۲٦۸، ٤۸–۵۵.

راد، آ.، فارسیان، م.، و بامشکی، س. (۱۳۹۷). بررسی تطبیقی تصویر جنگ جهانی در رمانهای خون دیگران و سووشون. *مطالعات زبان و ترجمه، ۵۱*(۳)، ۱–۳۱.

صادقی، ر. (۱۳۹۸). ماهیت پارادایم و ابعاد ک گرایانهٔ آن. *متافیزیک، ۱۰*(۲۷)، ۱۲۹–۱۵٦.

عظیمی، ص.، و احمدزاده، ش. (۱۳۹۷). به‌سوی تعریفی تازه از بدن: تحلیل مسئلهٔ بدن از فلسفه و جامعه‌شناسی تا ادبیات. *مطالعات زبان و ترجمه، ۵۱*(٤)، ۸۵–۱۱۸.

Aumeerally, N. L. (2017). Rethinking recognition in Muslim diasporic writing: From an 'ethics of responsibility' in *The Reluctant Fundamentalist* to an 'ethics of dispersion' in *The Silent Minaret*. *Culture, Media & Film, 4,* 1-14.

Balfour, L. A. (2016). Risky cosmopolitanism: Intimacy and autoimmunity in Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, *58*(3), 214-225.

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London, England: Routledge.

Business Dictionary. Retrieved from http:// www. businessdictionary. com/ definition/ paradigm-shift.html

Cambridge Dictionary. Retrieved from https:// dictionary. cambridge. org/ dictionary/ english/ paradigm-shift

Ehteshami, A. (2007). 9/11 as a cause of paradigm shift? Working Paper. Durham University, School of Government and International Affairs, Durham.

Eriksen, T. H. (2007). *Globalization: The key concepts*. Oxford, England: Berg.

Giddens, A. (2002). *Runaway world: How globalisation is reshaping our lives*. London, England: Profile Books.

Gilroy, P (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness.* London, England: Verso.

Gray, R. (2011). *After the fall: American literature since 9/11*. Malden: John Wiley and Sons.

Haider, N. (2012). Globalization, US imperialism and fundamentalism: A study of Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist. South Asian Review, 33*(2), 203-238.

Hamid, M. (2012). *The reluctant fundamentalist*. Orlando: Harcourt.

Hartnell, A. (2010). Moving through America: Race, place and resistance in Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*. *Journal of Postcolonial Writing, 46*(3-4), 336-348.

Hopper, P. (2006). *Living with globalization*. Oxford, England: Berg.

Lecouras, P. (2010). 9/11, Critical theory, and globalization. *Interdisciplinary Literary Studies, 12*(1), 78-90.

Merriam Webster Dictionary. Retrieved from https://www.merriam-webster.com/dictionary/paradigm_shift

Moallem, M. (2002). Whose paradigm? *Meridians, 2*(2), 298-301.

Morey, P. (2018). *Literature now: Islamophobia and the novel*. New York, NY: Colombia University Press.

Pei-Chen, L. (2013). *Post-9/11 South Asian diasporic fiction: Uncanny terror*. London, England: Palgrave McMillan.

Shirazi, Q. (2018). Ambivalent identities and liminal spaces: reconfiguration of national and diasporic identity in Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*. *South Asian Diaspora, 10*(1), 15-29.

Singh, H. (2012). Deconstructing terror: Interview with Mohsin Hamid on *The Reluctant Fundamentalist*. *Ariel: A Review of International English Literature, 42*(2), 149-156.

White, M. (2019). Framing travel and terrorism: Allegory in *The reluctant Fundamentalist*. *The Journal of Commonwealth Literature, 54* (3), 444-459.

Young, R. (2012). Cultural translation as hybridization. *Trans-Humanities*, *5*(1), 155- 75.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۵۶-۲۹ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i4.66566/10.22067

تأثیر گفتمان فرهنگی‌سیاسی غالب بر شبکهٔ نشر ادبیات داستانی: موردپژوهی نتایج تأثیر گفتمان اصلاحات بر شبکهٔ نشر رمان

نسرین اشرفی (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)
محمدرضا هاشمی* (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)
حسین اکبری (گروه علوم اجتماعی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)
علی خزاعی فرید (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

نشر، از بنیادهای اصلی تمدن جدید، فعالیتی اجتماعی، فرهنگ‌آفرین و تمدن‌ساز و تأثیرگذار بر تغییر و تحول مسیر رویدادها، یا ایجاد مسیرهای تازه‌ای در روند آن‌هاست. نشر در عین حال که تأثیر می‌گذارد، از فرهنگ و تمدن هم تأثیر مستقیم می‌پذیرد. (آذرنگ، ۱۳۹۵)

چکیده

حوزهٔ نشر رمان همواره با تغییرات ناشی از تحولات اجتماعی همراه بوده است. مقالهٔ حاضر در پی تحلیل تغییرات بازار نشر رمان بر مبنای تغییرات در ساختارهای سیاسی و اجتماعی اواسط دههٔ ۱۳۷۰ است. بازهٔ زمانی مدنظر سال‌های ۱۳۷۶ و ۱۳۷۷ شمسی، همزمان با روی کارآمدن دولت اصلاحات است. با توجه به ماهیت میان‌رشته‌ای این پژوهش، از دو چارچوب نظری «نظام‌های چندگانه» ایون-زُهَر و «ساختمندی» گیدنز استفاده شده است. برای بررسی تغییرات حوزهٔ نشر رمان در دو بعد تألیف و ترجمه از تحلیل شبکه استفاده شده است. همچنین برای درک عوامل ساختاری و عاملیتی مؤثر بر تغییرات نشر رمان در این دوره با استفاده از مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با ناشران، سعی شده است

* نویسنده مسئول hashemi@um.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۵/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۰۲

تغییرات این دوره بررسی شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که ساختار نشر رمان در این دو سال، دچار تغییرات کمّی و کیفی زیادی شده است که در این میان تأثیر ساختاری سیاسی و به‌تبع آن وضعیت در حوزهٔ اجتماعی باعث تقویت یا محدودسازی قدرت کنشگری ناشران و مؤلفان/مترجمان شده است.

کلیدواژه‌ها: شبکهٔ نشر، رمان، تحلیل شبکه، اصلاحات، کنشگران

۱. مقدمه

امروزه باور عمومی تقریباً به این نکته اذعان دارد که نظام‌های گوناگون جامعه (اعم از سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و غیره) بر همدیگر تأثیر متقابل دارند؛ این همان رابطه دیالکتیک میان نظام‌ها و زیر نظام‌هاست که از بسیاری جهات بایستی مورد تحقیق و بررسی قرار گیرد. زمانی که ایون-زُهَر[1] در دههٔ ۱۹۹۰ نظریهٔ نظام‌های چندگانه را مطرح کرد توجه پژوهشگران مطالعات ادبی به نکته‌ای جلب شد که تا آن زمان مغفول مانده بود: رویکرد کلان به مطالعات ادبی و توجه به مفاهیمی چون نظام و خرده‌نظام. یکی از نتایج کلان این رویکرد ، تأکید بر ماهیت میان‌رشته‌ای مطالعات ادبی و ترجمه بود. پژوهشگران و صاحب‌نظرانی چون توری این رویکرد را نقطهٔ عطفی در مطالعات ترجمه دانستند و آن را یکی از مصداق‌های چرخش پارادیم و شکل‌گیری پارادایم «رویکرد توصیفی» در مطالعات ترجمه معرفی کردند.

یکی از عمده‌ترین نقدهای وارد بر نظریهٔ ایون-زُهَر، عدم توجه به بافت اجتماعی است. هرچند وام‌گیری او از این رشته (در انتخاب واژگانی چون نظام و خرده‌نظام) تا حدی نشان از درک اجتماعی وی دارد اما برخی صاحب‌نظران جامعه‌شناسی ترجمه نظریهٔ نظام‌های چندگانه را به‌علت نپرداختن به عوامل دخیل در نظام ادبی (مانند کنشگران و نهادها) شدیداً به چالش کشیده‌اند؛ چگونه ممکن است الگویی درباره کالای فرهنگی ارائه داد اما نقش تعیین کننده قدرت و دیگر عوامل اجتماعی مانند نحوه تعاملات کنشگران بازار نشر را در آن نادیده انگاشت (گنتزلر[2]،

1. Even-Zohar
2. Gentzler

۲۰۰۳؛ وُلف[1] ۲۰۰۷)؟ به‌طور کلی رویکرد ایون-زُهَر، کارکردی‌ساختاری است (کاوده[2]، ۲۰۰۳) و بنابراین تلفیق آن با دیدگاهی که به کنش عاملان بپردازد، ضروری است.

در این راستا و نظر به اهمیت عوامل اجتماعی در تعاملات بازار نشر، در این مقاله سعی خواهیم کرد با نگاهی شبکه‌ای، حوزهٔ نشر رمان در سال‌های ۱۳۷٦ و ۱۳۷۷ را در ارتباط با نظام سیاسی و اجتماعی بررسی کنیم. منظور از نگاه شبکه‌ای، اتخاذ روش «تحلیل شبکه‌های اجتماعی» است که در آن ارتباط بین کنشگران شبکه بررسی می‌شود. مدت‌هاست که نگاه علمی و آکادمیک به حوزهٔ نشر دغدغه کارشناسان انگشت شمار این حوزه است؛ و لذا در این مقاله بر آنیم تا با ارائه این روش، آغازگر رویکردی علمی و روش‌شناختی به نشر باشیم. نکته مهم در این تحقیق بررسی شبکه‌های ترجمه و تألیف به‌طور جداگانه است تا بتوان تغییرات نشر را موشکافانه‌تر بررسی کرد و نگاهی تازه به سیاست‌گذاری صحیح بازار نشر کشور داشت.

۲. پیشینه و چارچوب نظری

چارچوب نظری پژوهش حاضر به دو بخش تقسیم می‌شود: نظریهٔ نظام‌های چندگانه[3] ایون-زُهَر (۱۹۹۰) و نظریهٔ ساختمندی[4] گیدنز[5] (۱۹۸٤). در ادامه، به‌طور اجمالی به بحث دربارهٔ مهم‌ترین جنبه‌های این نظریات خواهیم پرداخت.

۲. ۱. نظریهٔ نظام‌های چندگانه

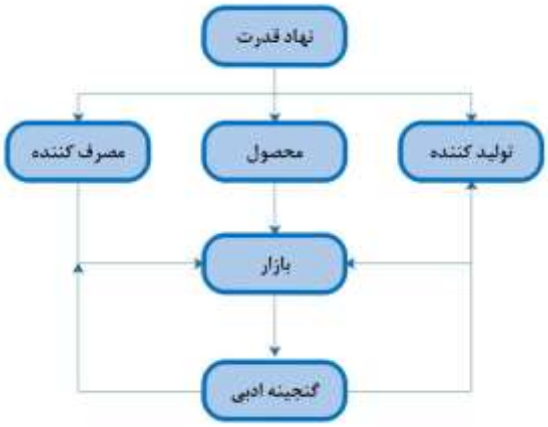
با ظهور رویکردهای توصیفی و راهیابی مطالعات فرهنگی به حوزهٔ مطالعات ترجمه، توجه به روابط پویا و متقابل در فرایند ترجمه و نقش ترجمهٔ ادبی در شکل‌دهی به هویت ملی افراد جامعه بیش از گذشته مورد توجه محققان قرار گرفت

1. Wolf
2. Codde
3. polysystem theory
4. structuration theory
5. Giddens

(آلیس[1] و براون[2]، ۲۰۰۱؛ ایون-زُهَر، ۲۰۰۰؛ کرونین[3]، ۲۰۰۶). نخستین بار، ایتمار ایون-زُهَر (۲۰۰۰/۱۹۷۸) نگاه سیستمی و نظام‌مند به فرایند ترجمه را در قالب نظریهٔ نظام‌های چندگانه، در مطالعات ترجمه مطرح کرد. این نظریه از آن پس به‌مثابهٔ الگویی برای تحقیق در نظام‌های ادبی جوامع گوناگون به‌کار گرفته شد.

جوهرهٔ پژوهش ایون-زُهَر تلاش برای فهم پویشی است که از رابطهٔ متقابل و پیچیدهٔ نظام‌های گوناگون به‌وجود می‌آید (برکت، ۱۳۸۵). زمانی که ادبیات در بافت وسیع اجتماعی‌فرهنگی قرار گیرد، دیگر محدود به متون نمی‌شود بلکه معنایی وسیع‌تر می‌یابد و مجموعه عوامل حاکم بر تولید یا اشاعه و دریافت این متون را در بر می‌گیرد (ایون-زُهَر، ۱۹۹۰، ص. ۱۵).

ایون-زُهَر (۱۹۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «عوامل و وابستگی‌های فرهنگی: نگاهی دوباره به کنکاش فرهنگی نظریهٔ نظام‌های چندگانه»، با ارائهٔ طرحی کلان‌نگر، عوامل دخیل در نظام ادبی و ارتباط متقابل آن‌ها را بررسی کرده است. نمودار ۱ ساختار نظریهٔ او به‌مثابهٔ قالب تحقیق در حوزهٔ ادبیات و مطالعات فرهنگی را نشان می‌دهد.



شکل ۱. ساختار نظریهٔ نظام‌های چندگانه (ایون-زُهَر، ۱۹۹۷)

1. Ellis
2. Brown
3. Cronin

در ساختار فوق عواملی چون سیاست، ایدئولوژی، اقتصاد و زبان نه به‌مثابهٔ عواملی جداگانه بلکه به‌عنوان جزئی از نظریهٔ فرهنگی نظام‌های چندگانه در نظر گرفته شده است. برای مثال، نهاد قدرت[1] با استفاده از تشویق یا توبیخ تولیدکننده و دیگر عوامل اجرایی، بر هنجارها و کلیت فرایند در بازهٔ پیشاتولید، حین تولید و پساتولید نظارت و کنترل دارد و با سیاست‌گذاری کلی میزان ماندگاری یک اثر را تعیین می‌کند. این نهاد متشکل از منتقدان، مراکز نشر، مجلات و نشریات، گروه‌های نویسندگان، مسئولان دولتی، نهادهای آموزشی و نیز رسانه‌های جمعی است. به عقیدهٔ نظریه‌پردازان مطالعات نظام‌مند، نهاد قدرت سازمانی یکپارچه و متحد نیست بلکه با چالش‌ها و تعارض‌های بیناگروهی و بینافردی مواجه است و همین چالش‌ها موجب پویایی نظام ادبی می‌شود.

عامل سرمایهٔ ادبی[2] در نظام ادبی جامعه، به قوانین و متونی اشاره دارد که از تولید تا مصرف بر روند کلی تأثیر گذاشته و آن را کنترل می‌کند. از دید زبان‌شناسی سنتی، سرمایهٔ زبانی تلفیقی است از قواعد نحوی[3] و واژگانی[4] زبان. سرمایهٔ ادبی مجموعه‌ای از قوانین، قواعد و دانش مشترکی است که براساس آن یک اثر ادبی، انتخاب و تولید می‌شود. سرمایهٔ ادبی موجود نظام ادبی تعیین‌کنندهٔ ارزش اثر نیز هست. سرمایهٔ ادبی در سه سطح شکل می‌گیرد: ۱. سطح بازار (مجموعه‌ای از عوامل دخیل در عرضه و تقاضای محصولات ادبی)؛ ۲. افزایش تقاضای بازار برای ژانری خاص؛ و ۳. محصول (کالا) که برآیند رفتار جمعیِ عوامل است.

در حالی که نظریهٔ نظام‌های چندگانه توجه خاصی به حوزه‌های زبان و تولید ادبی دارد و جایگاه نظام‌های ادبی را با جایگاه فرهنگی مبدأ و مقصد مرتبط می‌داند. در عین حال، این نقد به نظریه ایون-زُهَر وارد است که جامعهٔ پیرامونی و اثرات ناشی از آن را نادیده گرفته است. گوآنوویچ[5] (۱۹۹۷) بر این باور است که ایون-زُهَر تا حد

1. institution
2. repertoire
3. grammar
4. lexicon
5. Gouanvic

زیادی فردیت افراد دخیل را مورد اغماض قرار داده است. این موضوع در جامعه‌ای مانند ایران که نویسندگان، ناشران و مترجمان بیش از آنکه تابع سیستم باشند در تلاش برای اثبات و نشان دادن فردیت خود هستند، امری است بسیار مهم و تأمل‌برانگیز. خزاعی‌فر و اشرفی (۱۳۹۱) در پژوهشی به تأثیرپذیری نظام ادبی از دیگر زیرنظام‌ها به‌ویژه نظام سیاسی پرداخته‌اند. پژوهش آن‌ها محدود به ده ناشر ادبی و در چارچوب نظریهٔ نظام‌های چندگانه انجام شد. نتایج آن پژوهش یکی از نخستین انگیزه‌های پژوهش حاضر است. در این تحقیق علاوه بر استفاده از پتانسیل نظریهٔ نظام‌های چندگانه، از نظریهٔ ساختمندی گیدنز برای رفع کاستی‌های نظریه ایون-زُهَر کمک گرفته‌ایم.

۲. ۲. نظریهٔ ساختمندی

رابطهٔ بین عاملیت و ساختار در حوزهٔ جامعه‌شناسی یکی از مسائل اساسی در مناقشات روش‌شناسی، معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی بوده است. نظریهٔ ساختمندی گیدنز (۱۹۸٤) یکی از نخستین تلاش‌ها در جهت تلفیق عاملیت و ساختار است. گیدنز کارش را با تمایز قائل شدن میان نظریه‌های کلانی چون کارکردگرایی ساختاری و ساختارگرایی و نظریه‌های خردی چون نظریهٔ کنش متقابل نمادین و پدیده‌شناسی آغاز می‌کند. نقطه‌آغاز هستی‌شناختی گیدنز، نه آگاهی، یا «ساخت اجتماعی واقعیت»، است و نه ساختار اجتماعی، بلکه دیالکتیک میان فعالیت‌ها و شرایط است که در زمان و مکان رخ می‌دهد (ریتزر، ۱۳۹۳). دو فرض گیدنز در بازسازی جامعه‌شناسی مدرن عبارت است از: ۱. همهٔ امور اجتماعی از اعمالِ عاملانی آگاه سرچشمه می‌گیرد؛ ۲. «قلمرو عامل انسانی محدود شده است» (همیلتون، ۱۳۸۵، ص. ۱۰۷).

برنستاین[1] (۱۹۸۳) معتقد است جوهرهٔ اصلی نظریهٔ گیدنز نشان‌دادن رابطهٔ متقابل و دوسویهٔ عاملیت و ساختار است. به‌زعم وی افراد سازندهٔ جامعه‌اند اما جامعه نیز

1. Bernstein

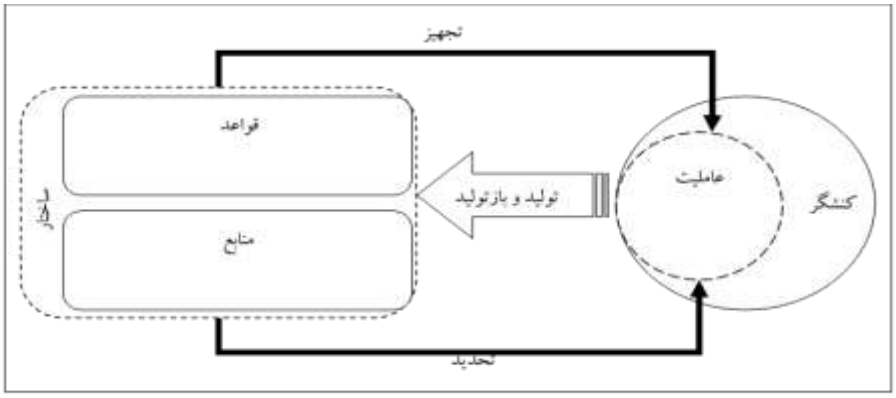
محدود و مقیدشان می‌کند. گرچه کنش و ساختار معمولاً مفاهیمی متضاد تلقی می‌شوند، در واقع دو روی یک سکه‌اند و نمی‌توان آن‌ها را جدا از یکدیگر تحلیل کرد (جلائی‌پور و محمدی، ۱۳۸۸، ص. ۳۷۳).

گیدنز ساختار را برحسب قواعد و منابع تعریف می‌کند. (کرایب، ۱۳۸۸، ص. ۱٤۳) او معتقد است جامعه‌شناسی فقط با در نظر گرفتن کردارهای اجتماعی به‌عنوان موضوع مطالعه می‌تواند بر دوگانگی سنتی کنش و ساختار فائق آید. این دوگانگی در واقع دووجهی بودن است: یک «چیز» یا یک موضوع مورد مطالعه با دو وجه وجود دارد. بر این اساس، قلمرو اساسی پژوهش در علوم اجتماعی نه تجربهٔ کنشگر فردی و نه وجود نوعی کلیت اجتماعی، بلکه کردارهای اجتماعی سامان‌یافته در زمان و مکان است (کرایب، ۱۳۸۸، ص. ۱٤٤-۱٤٥). تفاوت نظریهٔ ساختارگرایی با نظریهٔ ساختمندی گیدنز این است که در ساختارگرایی، کنشگر فردی یا عوامل انسانی درون ساختار، در شکل‌گیری ساختار چندان نقشی ندارند و غالباً تحت تأثیر ناخودآگاهِ ساختارها، به الزام‌ها و تکالیف ساختاری خود عمل می‌کنند. اما در نظریهٔ ساختمندی گیدنز، عوامل انسانی هرچند در چارچوب ساختارها و تا اندازه‌ای تحت الزام قواعد ساختاری عمل می‌کنند، اما در تغییر، تکمیل و حتی ساخت ساختارهای نو می‌توانند نقش داشته باشند.

ساختمندی به‌معنای تغییر در کردارها و همچنین نظم‌ها و استمرار در آن‌هاست. رویکرد گیدنز شبیه به جان دیویی، پراگماتیست آمریکایی است. دیویی استدلال می‌کند که جامعه با رویه‌ها، روال‌ها و عادات پایدار مشخص می‌شود، اما در میان آن‌ها همیشه موارد استثنا و تغییرات ناگهانی هم دیده می‌شود، درست همان‌طور که تغییرات فردی و اجتماعی وجود دارد. اگر اختلالی در آنچه مسلم پنداشته شده، یا به‌دلیل تغییرات در شرایط خارجی یا اندیشه و تفکر در بخشی از بازیگر وجود دارد، پس امکان تغییرات در این گونه اقدامات وجود دارد. این تغییرات می‌تواند به

تغییرات اجتماعی مرتبط باشد، در حالی که این موارد در مقیاس وسیع‌تر و بزرگ‌تر با بیش از یک بازیگر مرتبطند. (کوهن[1]، ۲۰۰۰، ص. ۸۳-۸۵).

این انسان‌ها هستند که در طی زمان ساختارها را خلق و متحول می‌کنند؛ ولی فعالیت‌ها و ابتکارات خلاقانه آن‌ها تابع محدودیت‌های اجتماعی است. نمودار ۲ مدل ارتباط میان عاملیت و ساختار را از منظر گیدنز نشان می‌دهد.



شکل ۲. رابطهٔ بین عاملیت و ساختار در نظریهٔ ساختمندی گیدنز

به‌طور خلاصه، نظریهٔ ساختمندی گیدنز این پرسش را بررسی می‌کند که آیا واقعیت اجتماعی را افراد شکل می‌دهند یا نیروهای اجتماعی. او از اتخاذ موضع افراطی پرهیز می‌کند و بر این باور است که اگرچه مردم در انتخاب اعمالشان کاملاً آزاد نیستند و دانش آن‌ها محدود است، در عین حال عاملانی هستند که ساختار اجتماعی را بازتولید می‌کنند و تغییرات اجتماعی را به‌وجود می‌آورند (گیدنز و ساتون، ۲۰۱۷).

در اینجا به شباهت‌هایی در نظریهٔ ساختمندی و نظام‌های چندگانه بر می‌خوریم. موضوعی که ایون-زُهَر با نام نهاد قدرت از آن یاد می‌کند تقریباً همان «ساختار» در نظریهٔ گیدنز است. اما موردی که از دید ایون-زُهَر مغفول مانده بحث عاملیت است

1. Cohen

که گیدنز به‌خوبی آن را بسط داده است. بنابراین با توجه به شرایط بازار نشر در ایران که ناشران، مترجمان و نویسندگان هویتی مستقل و با انگیزه‌های قوی فردی در آن مشغول به کارند، نمی‌توان «عاملیت» را نادیده گرفت. در حقیقت نشر رمان «برآیند» رابطهٔ میان ساختارهای اجتماعی و عملکرد عاملان اجتماعی است. نوع و ماهیت ساختارهای موجود بر تقویت یا محدودیت عملکرد کنشگران حوزهٔ نشر رمان تأثیر می‌گذارد. هم‌زمان، کنشگران مختلف برای تحقق اهداف خود در این حوزه سعی می‌کنند شرایط را تغییر دهند و با توجه به ساختار جامعه، خروجی نشر رمان را تعیین می‌کنند.

۳. روش پژوهش

در این پژوهش از روش‌های کمی و کیفی استفاده شده است. در وهلهٔ اول، داده‌های مربوط به نشر جمع‌آوری شد (شرح این مرحله در قسمت بعد خواهد آمد). سپس با ناشران مرکزی که از حیث تعدد نشر آثار متمایز بودند، مصاحبه شد تا بتوان از برآیند دیدگاه‌ها و اسناد، به نتایج بهتری دست پیدا کرد.

۳. ۱. بازهٔ زمانی مورد مطالعه

بازهٔ زمانی پژوهش سال‌های ۱۳۷٦ و ۱۳۷۷ است. انتخاب این سال‌ها از چند جهت حائز اهمیت است. نخست اینکه چون هدف این پژوهش تحلیل و بررسی تأثیرپذیری نظام ادبی از گفتمان سیاسی اصلاحات است، سال ۱۳۷٦ اولین سال شروع این گفتمان سیاسی در سپهر نظام سیاسی کشور است. اهمیت دیگر این بازهٔ زمانی به شرایط فرهنگی‌اجتماعی کشور در دههٔ هفتاد شمسی باز می‌گردد. در این دوران کشور پس از پشت سر گذاشتن تحولات سیاسی‌اجتماعی گسترده تا حدودی به ثبات رسید. ناگفته پیداست تغییر و تحولات این دوره محدود به تغییرات فرهنگی و نظام ادبی نبوده، اما اهمیت ادبیات در بلوغ فرهنگی یک ملت موضوعی مهم و درخور مطالعه و تحقیق است. در ادامه به اهمیت پژوهش در حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات نیز خواهیم پرداخت.

۳. ۲. گردآوری داده‌ها

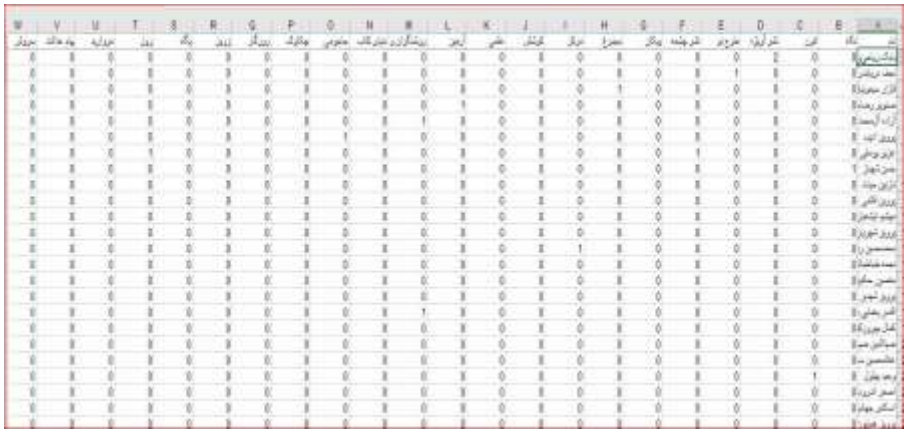
فرایند گردآوری داده‌ها به دو بخش عمده تقسیم می‌شود. بخش اول شامل جمع‌آوری داده‌های اسنادی مربوط به آمار نشر رمان‌های تألیفی و ترجمه‌شده در بازهٔ زمانی مورد مطالعه می‌شود و بخش دوم مصاحبه با ناشران مرکزی در حوزهٔ نشر ادبی را در بر می‌گیرد. با توجه به اینکه آمار همیشه یکی از چالش‌برانگیزترین مسائل و معضلات پژوهشی کشور است این تحقیق نیز از این نظر مستثنا نبوده است؛ در عین حال، محققان تمام تلاش خود را برای رسیدن به آماری دقیق به‌کار گرفته‌اند.

بانک اطلاعاتی کتابخانه ملی منبع اصلی گردآوری داده‌های آماری این تحقیق است. البته خانهٔ کتاب نیز در حال حاضر از مراجع ذی‌صلاح برای دستیابی به آمار دقیق نشر کتاب در کشور به‌شمار می‌رود. با توجه به اینکه این مؤسسه در سال ۱۳۷۵ پایه‌گذاری شده و به گفتهٔ مسئولان امر، بانک‌های اطلاعاتی این مؤسسه فاقد آمار جامع مربوط به پیش از سال ۱۳۸۰ است، از این مرکز به‌عنوان منبع مکمل در این تحقیق استفاده شده است. شایان ذکر است که آماری که بانک‌های اطلاعاتی در اختیار محققان گذاشتند مربوط به کل ادبیات داستانی بود و جداسازی عناوین مربوط به رمان و داستان بلند که خود فرایندی بسیار طولانی بود، بر عهده محققان بود.

مرحلهٔ دوم گردآوری داده‌ها مربوط به مصاحبه با ناشران مرکزی در حوزهٔ نشر رمان در کشور بوده است. نکتهٔ مهم در اینجا ملاک و معیار «مرکزیت» ناشران است که به‌نوعی به یافته‌های داده‌های مرحلهٔ اول باز می‌گردد: ناشرانی که بیشترین آثار چاپ شده در این حوزه را داشته‌اند و نیز با نویسندگان یا مترجمان بیشتری کار کرده‌اند، ناشران «مرکزی» قلمداد شده‌اند. با نگاهی شبکه‌ای، ناشران مرکزی ناشرانی هستند که شبکه‌های بزرگ‌تر و قوی‌تر ایجاد کرده‌اند. در این مرحله با مصاحبه با مدیران ناشران مرکزی نظر آنان دربارهٔ تأثیر تغییرات ساختار سیاسی و اجتماعی در این دوره بر حوزهٔ نشر رمان، به‌دست آمد.

۳. ۳. تحلیل داده‌ها

با توجه به نوع داده‌های گردآوری‌شده، دو روش تحلیلی مورد استفاده قرار گرفت. داده‌های مربوط به رمان‌های چاپ‌شده به صورت چهار ماتریس همجواری (صفر و یک) مربوط به دو سال متوالی (۱۳۷۶ و ۱۳۷۷) و نیز دو حوزهٔ تألیف و ترجمه در آمد (شکل ۱) و سپس ماتریس مزبور برای تحلیل شبکه به نرم‌افزار آر (R) داده شد.

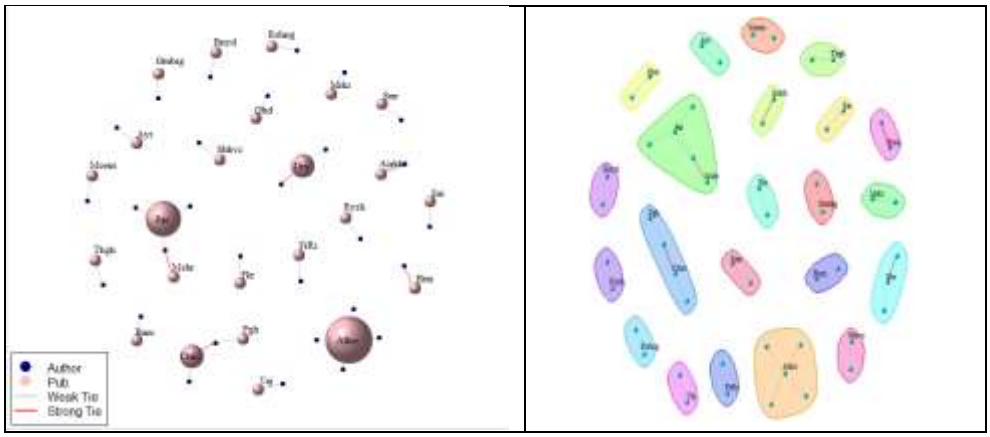


شکل ۳. ماتریس مجاورت رمان‌های تألیفی سال ۱۳۷۷

برای تحلیل شبکهٔ نشر رمان از نرم‌افزار آر استفاده شد که یک محیط برنامه‌نویسی آماری متن باز است. زبان این نرم‌افزار زبان برنامه‌نویسی و محیط نرم‌افزاری برای محاسبات آماری و تحلیل داده است و یکی از مهم‌ترین ابزارهای تحلیل و مصورسازی شبکه‌های اجتماعی در حوزهٔ آکادمیک به‌شمار می‌آید. بسته‌های igraph، statnet، sna، egonet از جمله بسته‌های کاربردی در این نرم‌افزار برای تحلیل شبکه است. در این تحقیق از بستهٔ igraph استفاده شد. برای تحلیل مصاحبه‌ها نیز از کدگذاری باز و محوری مطابق با اقتضائات روشی این تکنیک استفاده شد.

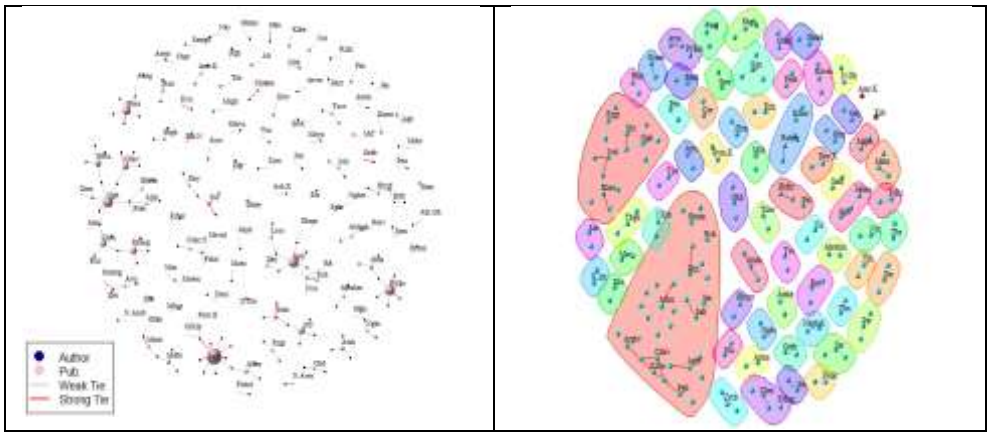
٤. نتایج

همان‌گونه که در قسمت قبل توضیح داده شد آمار نویسندگان و مترجمان به همراه ناشر/ناشرانی که با آنان کار کرده‌اند به تفکیک سال و نوع اثر (ترجمه یا تألیف) در قالب ماتریس به نرم‌افزار آر داده شد و مرکزیت درجه‌ای هر ناشر (با هدف یافتن ناشران مرکزی) مشخص گردید. در این قسمت ابتدا خروجی‌های رمان‌های تألیفی را مرور می‌کنیم. شکل ٤ مربوط به شبکهٔ نشر رمان در سال ١٣٧٦ است.



شکل ٤. شبکهٔ نشر رمان تألیفی در سال ١٣٧٦

همان‌گونه که در شکل ٤ به‌خوبی مشاهده می‌کنیم ارتباط خاصی بین ناشران مختلف برقرار نشده است (جز مواردی جزئی). سه ناشر مرکزی که دارای بیشترین آثار چاپ شده بوده‌اند عبارت‌اند از البرز، پر و درسا. البته نشر چکاوک هم در رتبه چهارم قرار می‌گیرد اما ناشران دیگر از حیث تعدد کار در حاشیه قرار دارند. خطوط قرمز نشان‌دهندهٔ پیوند قوی بین ناشر و نویسنده است بدین‌معنا که نویسنده در این سال بیش از ۲ کار با آن ناشر داشته است. شکل ۵ وضعیت همین شبکه را در سال ١٣٧٧ نشان می‌دهد.



شکل ٥. شبکهٔ نشر رمان تألیفی در سال ١٣٧٧

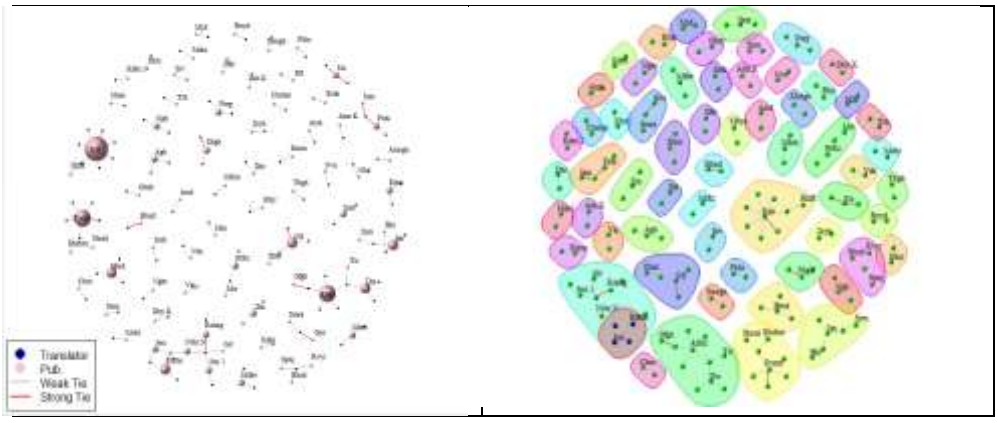
این شکل خروجی مربوط به سال ١٣٧٧ است. همان‌طور که مشخص است در داخل این شبکه و از طریق نویسندگان، چند خوشه (خُرده‌گراف) منسجم بین ناشران شکل گرفته است. ناشرانی که در شکل ٤ مرکزیت زیادی داشتند در این شکل با ناشران کوچک‌تر مرتبط شده‌اند. نشر البرز در این شکل از طرفی با نشر چکاوک، پگاه و ارغوان در ارتباط است و از سوی دیگر با نشر پیکان و برخی دیگر از ناشران. در خوشه‌ای دیگر نیز ناشرانی مثل انتشارات علمی، جاوید، نگاه و روزگار با نویسندگان مشترکی کار کرده‌اند.

جدول ١. شاخص‌های شبکهٔ نشر تألیف رمان در سال‌های ١٣٧٦ و ١٣٧٧

سال / شاخص	١٣٧٦	١٣٧٧
تعداد پیوندهای شبکه	٣١	١٣٣
گرایش به خوشه‌بندی	٠/٩٤	٠/٩٤
انسجام شبکه	٠/٠٥٣	٠/٢٠١
چگالی شبکه	٠/٠٣٤	٠/٠١١
مرکزیت درجه	٠/٠٤	٠/٠١٧
مرکزیت بیرونی	٠/٠٣٨	٠/٠١٧

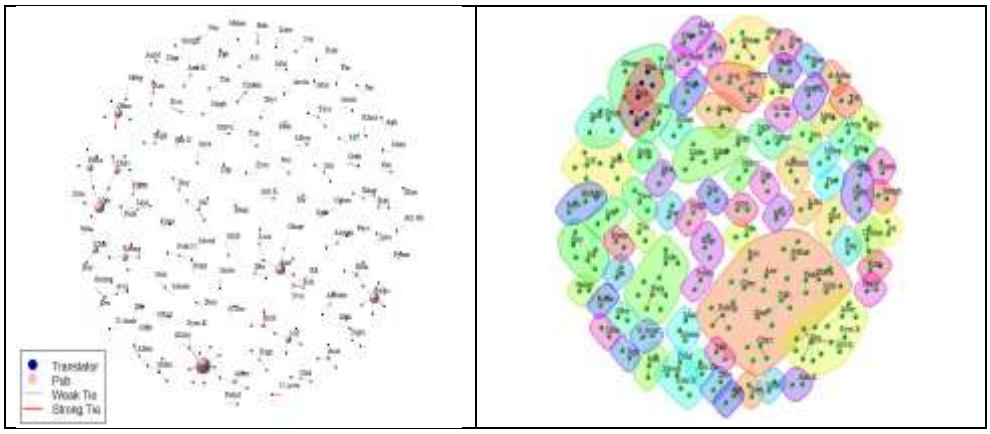
سال / شاخص	۱۳۷۶	۱۳۷۷
مرکزیت درونی	۰/۱۱۲	۰/۰۶۲
اتصالی بودن	۰/۳۲۸	۰/۱۶۵
میانگین فاصله	۵/۸۰۷	۶/۳۸۱
فشردگی شبکه	۰/۱۰۵	۰/۰۴۳
قطر شبکه	۱۷	۱۷

همان‌گونه که شکل‌های مربوط به شبکه‌های نشر رمان تألیفی در سال‌های ۱۳۷۶ و ۱۳۷۷ نشان می‌دهد، تعداد پیوندهای شبکه از ۳۱ پیوند در سال ۱۳۷۶ به ۱۳۳ پیوند در سال ۱۳۷۷ افزایش یافته است که نشان می‌دهد نشر رمان‌های تألیفی در سال ۱۳۷۷ نسبت به سال ۱۳۷۶ رشد زیادی داشته است. به‌رغم افزایش تعداد پیوندها در سال ۱۳۷۷، تحلیل ساختار شبکه نشان می‌دهد تغییر کیفی در ماهیت پیوندهای شبکهٔ نشر رمان تألیفی رخ نداده است. شاخص گرایش به خوشه‌بندی در هر دو سال ۰/۹۴ است که بیانگر چگالی قوی درون خوشه‌ها و چگالی ضعیف بین خوشه‌هاست؛ به‌عبارت دیگر در شبکهٔ نشر رمان تألیفی تعداد پیوندهای درون خوشه‌ای بیشتر و تعداد پیوندهای بین خوشه‌ای کمتر است. البته با توجه به افزایش تعداد پیوندها در سال ۱۳۷۷ چگالی شبکه کاهش یافته است، یعنی نسبت تعداد پیوندهای موجود در شبکه به حداکثر تعداد پیوندهای ممکن در سال ۱۳۷۷ نسبت به سال ۱۳۷۶ کاهش یافته است. هرچند انسجام شبکهٔ نشر رمان تألیفی از ۰/۰۵۳ به ۰/۲۰ افزایش یافته است (یعنی خرده‌گراف‌های موجود در شبکه از طریق پیوندهای مستقیم، قوی و فراوان نسبت به سال ۱۳۷۶ بیشتر به یکدیگر متصل شده‌اند)، میزان انسجام شبکه در کل دو سال پایین است. سایر شاخص‌ها در جدول آورده شده است. در ادامه به مرور یافته‌های تحقیق درباره شبکهٔ ترجمهٔ رمان می‌پردازیم. شکل ۶ مربوط به شبکهٔ ترجمهٔ رمان در سال ۱۳۷۶ است.



شکل ٦. شبکهٔ نشر رمان ترجمه‌شده در سال ۱۳۷٦

همان‌طور که در شکل ٦ می‌بینیم تعداد گره‌های شبکهٔ ترجمه در سال ۱۳۷٦ از تعداد گره‌های شبکهٔ تألیف در همان سال بسیار بیشتر است و این بدان معناست که اختلاف آماری بین آثار تألیفی و آثار ترجمه‌شده در حوزهٔ رمان در این سال بسیار محسوس است. شکل ۷ وضعیت شبکهٔ نشر رمان ترجمه‌شده را در سال ۱۳۷۷ نشان می‌دهد.



شکل ۷. شبکهٔ نشر رمان ترجمه‌شده در سال ۱۳۷۷

همان‌گونه که در شکل ۷ پیداست در این سال چندین خوشه در درون شبکه شکل گرفته است. برای نمونه نشر نگاه از سویی با نشر چشمه و روشنگران ارتباط پیدا کرده و از طرفی با انتشارات مجید و فردوس. انتشارات سمیر، دبیر، لیوسا و نوین هم که تمایل به چاپ رمان‌های تاریخی دارند خوشه‌ای دیگر را در این شبکه شکل داده‌اند.

جدول ۲. شاخص‌های شبکهٔ نشر ترجمهٔ رمان در سال‌های ۱۳۷٦ و ۱۳۷۷

سال / شاخص	۱۳۷٦	۱۳۷۷
تعداد پیوندهای شبکه	۱۱۹	۱۸۸
گرایش به خوشه‌بندی	۰/۹٦	۰/۹٤
انسجام شبکه	۰/۰۱۷	۰/۰۱۳
چگالی شبکه	۰/۰۱۲	۰/۰۰۸
مرکزیت درجه	۰/۰۲۹	۰/۰۱۹
مرکزیت بیرونی	۰/۰۲۹	۰/۰۱۸
مرکزیت درونی	۰/۰٦	۰/۰۵۲
اتصالی بودن	۰/۲۰۹	۰/۲۵۳
میانگین فاصله	٦/۰۱٦	۱۰/۸۵٦
فشردگی شبکه	۰/۰۵۵	۰/۰٤۳
قطر شبکه	۱۵	۳۲

بررسی شاخص‌های مربوط به شبکهٔ نشر رمان ترجمه‌شده نشان می‌دهد تعداد پیوندهای شبکه از ۱۱۹ پیوند در سال ۱۳۷٦ به ۱۸۸ پیوند در سال ۱۳۷۷ افزایش یافته است. با افزایش تعداد پیوندهای شبکه در سال ۱۳۷۷ گرایش به خوشه‌بندی در شبکه نیز تا اندازه‌ای کاهش یافته است که محسوس نیست. همچنین شاخص‌های دیگر نشان می‌دهد که گرایش به ایجاد خوشه‌های نشر بین مترجمان و ناشران بالاست و میزان انسجام و نیز چگالی شبکه در هر دو سال پایین است اما در سال ۱۳۷۷ کاهش نیز یافته است.

اگرچه تعداد روابط و پیوندهای ایجادشده در دو شبکهٔ نشر رمان‌های تألیفی و ترجمه‌ای در سال ۱۳۷۷ نسبت به سال ۱۳۷٦ افزایش یافته، ماهیت شبکه‌ها تغییر خاصی پیدا نکرده است. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که تأثیر تغییرات سیاسی بیشتر از حیث ایجاد فضا برای نشر کتاب‌های رمان تألیفی و ترجمه‌شده بوده که قبلاً اجازه یا فضای لازم برای انتشار نداشته است و این تغییر سیاسی نتوانسته در ماهیت و کیفیت روابط بین کنشگران این حوزهٔ یعنی ناشران و مؤلفان/مترجمان تغییر چندانی ایجاد نماید.

همان‌گونه که در بخش قبل گفته شد در این تحقیق پس از گردآوری داده‌های آماری، با انجام مصاحبه با چند ناشر حرفه‌ای و باسابقه در حوزهٔ ادبیات داستانی نظرات آنان را جویا شویم. تمامی ناشران بر روی چند نکتهٔ اصلی اتفاق نظر داشتند که به تفکیک در بخش بعد به آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

۵. بحث

پس از مرور گراف‌های خروجی شبکهٔ نشر و توصیف ساختاری شکل‌ها و نیز مرور مهم‌ترین موارد یادشده در مصاحبه‌ها، در این بخش ارتباط میان شبکه نشر و بستر فرهنگی‌اجتماعی نشر را در بازهٔ تحقیق بررسی می‌کنیم. بازار نشر کتاب در دههٔ هفتاد و با گذشت بیش از یک دهه فراز و فرود ناشی از نوپا بودن انقلاب اسلامی، جنگ تحمیلی و مشکلات اقتصادی، وارد فضای مناسب‌تری شد (اشرفی، ۱۳۹۸). در واقع، در این زمان بود که زیرساخت‌های مورد نیاز نشر کتاب و رسیدن به استانداردهای نشر، فراهم شد. در حوزهٔ ادبیات داستانی نیز، بی‌شک دگرگونی‌های گسترده‌ای که جامعهٔ ایران بعد از پیروزی انقلاب و جنگ تحمیلی با آن روبه‌رو شد، منبع خوبی برای پرداختن به آن و نگاه به داستان به‌طور جدی و حرفه‌ای بوده است. البته این دهه شامل دو دوره می‌شود: یکی دورهٔ محدودیت‌ها و موانع نشر ادبیات داستانی و دیگری دورهٔ گشایش و رهایی از انزوا.

بازهٔ زمانی مورد مطالعه در این تحقیق را می‌توان نقطهٔ گذار در گفتمان سیاسی بعد از انقلاب در ایران، یعنی گذر از گفتمان سازندگی به گفتمان اصلاحات، به‌شمار

آورد. بی‌توجهی نسبت به فرهنگ و مسائل فرهنگی مانند نشر و ادبیات یکی از نقاط ضعف دولت سازندگی است. البته شاید این ضعف با در نظرگرفتن شرایط حاد سیاسی و اقتصادی آن دوران کمی قابل توجیه بوده باشد اما تأثیر سوء خود را بر جا گذاشت. عدم توجه به بسترسازی فرهنگی پس از انقلاب و جنگ باعث شد اکثریت جامعهٔ دانشگاهیان و طبقهٔ روشنفکر در راستای مطالبات فرهنگی خود، در زمان انتخابات ریاست جمهوری بعدی، فردی را به ریاست دولت انتخاب کنند که صبغه و پیشینهٔ فرهنگی داشته باشد. پیشینهٔ فرهنگی بالاترین مرجع اجرایی کشور به‌سرعت بر بازار نشر تأثیر گذاشت، به‌طوری که افزایش تعداد رمان (به‌خصوص رمان‌های تألیفی) را می‌توان به «انفجار بازار نشر» تعبیر نمود. همان‌طور که در قسمت قبل و خروجی‌های گرافیکی شبکهٔ نشر شاهد بودیم، تفاوت بین آمار نشر و نیز ایجاد شبکه‌های ارتباطی بین ناشران در سال‌های ۱۳۷٦ و ۱۳۷۷به‌طور چشمگیری متفاوت است. این میزان اختلاف برای تنها یک سال جای بررسی و تحقیق دارد. در این سال با روی کار آمدن دولتی جدید فضای فرهنگی کشور به میزان قابل توجهی تغییر کرد. باز شدن فضای مطبوعاتی، روی آوردن جوانان به مجلات ادبی‌فرهنگی، گسترش نقدهای ادبی، تکثرگرایی و ترویج چندصدایی در حوزهٔ ادبیات از جمله نتایج رویکرد فرهنگی جدید بود. گفتمان اصلاحات بیش از آنکه گفتمانی سیاسی باشد گفتمانی فرهنگی بود تا آنجا که «بحث گفتگوی تمدن‌ها» شکل گرفت. تأکید بر «گفتگو» یعنی برابری، آزادی، سعهٔ صدر و البته احترام. برای شکوفایی و رسیدن به رونق نسبی بایستی تمامی این مفاهیم در حوزهٔ نشر اعمال شود. باید کنش کنشگران محصول آگاهی و نیات هدفمند باشد و نه صرفاً واکنشی نسبت به شرایط فرهنگی موجود. در ادامه این بخش مروری اجمالی بر تغییر و تحولات شبکهٔ نشر پیش و پس از روی کار آمدن گفتمان اصلاحات خواهیم داشت.

۵. ۱. شبکهٔ نشر پیش از استقرار دولت اصلاحات

در بازهٔ زمانی ۱۳۷۲تا ۱۳۷٦، وزارت ارشاد نظارت سخت‌گیرانه و شدیدی بر چاپ و نشر کتاب داشت. سخت‌گیری‌ها به اندازه‌ای بود که یکی از ناشران از آن

دوره با عنوان «*دوران سیاه نشر*» نام برد، دورانی که نه تنها از ناشران حمایت نمی‌شد بلکه سانسور و ممیزی و توقیف کتاب کاملاً معمول بود. سخت‌گیری نسبت به ادبیات تألیفی بیش از ادبیات ترجمه‌شده اعمال می‌شد. ناشران این موضوع را به‌عنوان یکی از عوامل عدم رشد ادبیات داستانی تألیفی می‌دانستند. یکی از ناشران بر این باور بود که:

> نویسنده بومی هنگامی که قلم برمی‌دارد بایستی از دغدغه‌ها و مسائل جامعه‌اش بنویسد و با خلاقیت هنرمندانهٔ خود آن را در قالب یک داستان یا رمان بپروراند اما این در حالی است که این حق از نویسنده ما سلب می‌شود چون مسائل اجتماعی‌فرهنگی ما به نوعی در مسائل سیاسی ریشه دارد.

ناشری دیگر همین نکته را عامل خودسانسوری نویسندگان بومی دانسته و انجام همین محدودیت‌های سخت‌گیرانه بر آثار تألیفی بومی را عامل عدم اقبال عامه مردم به داستان‌های تألیفی می‌داند.

در این دوران، به‌دلیل عدم تخصص مدیران هیچ تعاملی بین وزارت ارشاد به‌عنوان متولی بازار نشر کتاب و ناشران وجود نداشت. یکی از ناشران بزرگ که نه‌تنها در ادبیات داستانی بلکه در چاپ موضوعات دیگر نیز فعال است درباره تعامل وزارت ارشاد با ناشران در آن دوران چنین گفت: «*زمانی که کتاب‌های ما توقیف می‌شد حتی نمی‌توانستیم برای دفاع از آن به ارشاد برویم چون کسی نبود که از ادبیات سر در بیاورد*».

۵. ۲. شبکهٔ نشر پس از استقرار دولت اصلاحات

در سال ۱۳۷۷ همزمان با تغییرات نظام سیاسی، نحوه عملکرد وزارت ارشاد در مورد نظارت و ممیزی به‌طور کلی عوض شد. مسئولان ارشاد در این دوره از کسانی بودند که خود در حوزه کتاب و نشر دستی بر آتش داشتند و در نتیجه سیاست گذاری‌هایشان بیشتر سمت و سوی فرهنگی داشت تا سیاسی. نظارت و ممیزی، چه در انتخاب موضوع و چه در محتوای اثر (ترجمه‌شده و تألیفی)، آزاد بود. ناشران، نویسندگان، مترجمان و پژوهشگران ادبی همگی بر روی این موضوع اتفاق نظر دارند

که دوران اصلاحات در حوزهٔ نشر به‌نوعی دوران شکوفایی بود. یکی از ناشران دربارهٔ این دوره چنین گفت: «*پس از سخت‌گیری‌های شدید به یکباره بند اسارت ما را باز کردند. بعضی وقت‌ها خودمان هم باورمان نمی‌شد که هرچه می‌خواستیم می‌توانستیم چاپ کنیم.*»

سیاست‌های حمایتی نیز به گونه‌ای شد که بسیاری از مردم به نشر روی آوردند و در جرگهٔ ناشران درآمدند. یکی از مسئولان ادارهٔ کل کتاب وزارت ارشاد به نکته جالبی اشاره کرد:

> اینکه وزارت ارشاد به همه مردم اعلام کرد بیایند و جواز نشر بگیرند، شاید در وهلهٔ اول از دید تخصصی سیاست درستی نبود برای مثال برخی از سهمیه کاغذ استفاده می‌کردند و از این راه کسب سرمایه می‌کردند بدون آنکه دغدغهٔ فرهنگ و نشر داشته باشند اما این موارد دلیل کافی برای چشم پوشی از برکات این کار نیست. در آن دوره خاطرم هست خانم‌های خانه داری می‌آمدند و می‌خواستند کتاب زندگی خودشان را چاپ کنند. همین امر بسیار ارزشمند است یعنی آشتی مردم عامه با کتاب و کتابخوانی. مادری که خودش کتاب بنویسد برای کتاب و نویسنده ارزش قائل است و این فرهنگ سازی را در خانواده‌اش انجام می‌دهد.

یکی دیگر از مواردی که می‌تواند در قلمرو سیاست‌های حمایتی جای بگیرد بحث جوایز ادبی است. در دوران اصلاحات برای نخستین‌بار اثری داستانی برای جایزهٔ کتاب سال که جایزه‌ای دولتی بود، انتخاب شد و این یعنی بها دادن به موضوع ادبیات داستانی که تا پیش از آن مغفول مانده بود. البته جوایز ادبی خصوصی بسیاری در این دوران شکل گرفتند و علی‌رغم اثرگذاری و جریان‌سازی متأسفانه در دولت‌های بعدی به دلایل عمدتاً مالی، یکی پس از دیگری تعطیل شدند.

اما در این جا از منظر نظام‌های چندگانه به نقشی متفاوت از نهاد قدرت[1] بر می‌خوریم. از نگاه ایون-زُهَر، نهاد قدرت با تشویق یا توبیخ تولیدکننده و دیگر

1. Institution

عوامل اجرایی، بر هنجارها و کلیت فرایند پیشاتولید، حین تولید و پساتولید نظارت و کنترل دارد و با اتخاذ سیاست‌های کلی میزان ماندگاری یک اثر را تعیین می‌کند. این نهاد متشکل از منتقدان، مراکز نشر، مجلات و نشریات، گروه‌های نویسندگان، مسئولان دولتی، نهادهای آموزشی و نیز رسانه‌های جمعی است. البته چون وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی متولی امر نشر در کشور است خواه‌ناخواه نظام سیاسی قدرتی نامتوازن نسبت به دیگر گروه‌ها مانند ناشران و مطبوعات دارد، به‌طوری که نهاد قدرت از دیدگاه ایون-زُهَر تقریباً همان نظام سیاسی است. بلوری (۱۳۹۶) بر این باور است که ایدئولوژی حاکم ممکن است در دو سطح بر شکل‌گیری ادبیات ترجمه‌شده در نظام چندگانهٔ ادبی ایران تأثیر بگذارد: ۱. تأثیرگذاری غیرمستقیم از طریق ایجاد فضای مناسب برای انتخاب و انتشار برخی آثار و فضای ستیز و مقابله با آثار دیگر؛ و ۲. تأثیرگذاری مستقیم از طریق ممیزی و بررسی پیش از انتشار کتاب‌های ترجمه‌شده. در پژوهش دیگری نیز تجویدی و معاذاللهی (۱۳۹۵) با وام‌گرفتن از ادبیات بوردیو بر وابستگی کامل میدان نشر در ایران به میدان قدرت تأکید کردند.

نکته قابل توجه در مطالعه حاضر این است که دولت اصلاحات از منظر سیاست‌های حمایتی تفاوت چندانی با دولت پیشین نداشت اما مشخصه رشد کمی و رونق ادبیات داستانی در این دوره تا حد زیادی تنها مرهون نظارت معقول‌تر و منطقی‌تر نسبت به گذشته بود که ناشی از تغییر در قواعد حاکم بر نشر است (اشرفی، ۲۰۱۸). البته نتیجه این گشایش، محدود به رشد کمی رمان و اعتدال در ممیزی نبود. برگزاری جشنواره بزرگ ادبیات داستانی و تجلیل از جریان‌های موجود و برترین‌های این حوزه، ایجاد و راه‌اندازی مجدد تشکل‌هایی مانند انجمن اهل قلم و کانون نویسندگان از نمونه‌های توجه به جریان داستان در کشور بود. این موارد نمونه‌هایی است از آنچه طبق نظریهٔ گیدنز باید به جریان نشر انگیزه داد و در تقویت آن تلاش کرد.

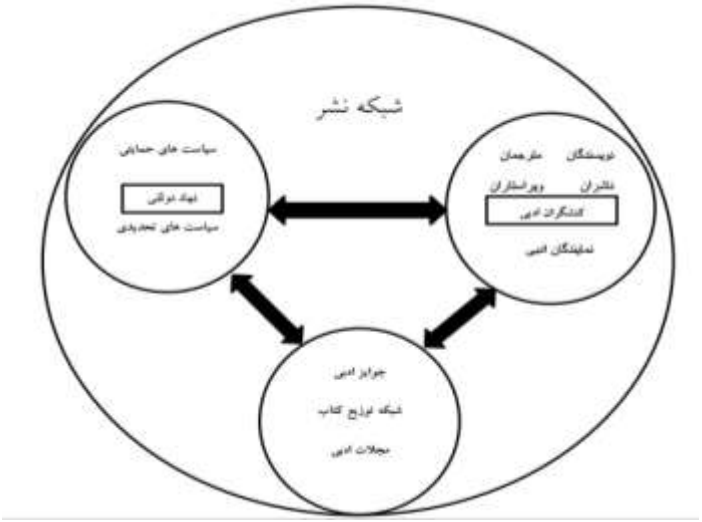
چنانچه از منظر گیدنز به این وضعیت بنگریم به‌خوبی در می‌یابیم ناشران به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین کنشگران در بازار نشر کشور به‌خوبی خود را با شرایط موجود وفق می‌دهند. در شرایطی که رویکرد انقباضی و نظارت‌های سخت‌گیرانه بر آثار تألیفی زیاد باشد به ترجمه روی می‌آورند. ترجمه در اینجا تا حدی نقش «مُنجی» را ایفا می‌کند؛ «نجات» از ورطهٔ سقوط و نابودی کلی یک ناشر و حتی نویسنده. آن‌گونه که یکی از مترجمان و نویسندگان در مصاحبه‌ای اعلام کرد «*نسبت تأثیرگذاری ترجمه قابل مقایسه با تألیف نیست... وقتی که نمی‌شود حرف زد ترجمه روزنهٔ امیدی باز می‌کند، ما نیاز به امیدواری داریم و ترجمه ابزار امیدواری است.*»[1] برخی از ناشران در مصاحبه‌ها عنوان کردند در برخی موارد به‌دلیل حساسیت‌های شدید حتی بر روی کارهای ترجمه‌شده، به چاپ مجدد آثار داستانی کلاسیک روی می‌آوردند. از نظر گیدنز (۱۹۸٤) بازتولید سیستم اجتماعی تنها توسط عاملان فردی و آگاه امکان‌پذیر است. شبکهٔ نشر ادبی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عرصه‌های فرهنگی جامعه نمی‌تواند از این قانون مستثنا باشد. شبکه نشر، از منظر رویکرد گیدنز، نظامی اجتماعی است که از یک سو عاملان و کنشگرانی چون مترجم، نویسنده و ناشر در آن ایفای نقش می‌کنند و از سوی دیگر ساختاری است متشکل از قواعد و منابع خاص. شبکهٔ نشر باید ماهیتی مستقل داشته باشد اما تاریخچهٔ نشر ادبی در کشور نشان می‌دهد که این شبکه هیچ‌وقت از استقلال لازم برخوردار نبوده و عملکرد عاملان در آن به‌شدت تحت تأثیر تغییرات ساختاری بوده است. البته عدم استقلال حوزهٔ نشر تنها متوجه نظام سیاسی نیست بلکه نبود سازوکارهای اقتصادی مناسب و حرفه‌ای نبودن عاملان نشر نیز از عوامل تأثیرگذار در عدم استقلال این حوزه محسوب می‌شود. شاید بتوان گفت عملکرد ناشران کشور در حوزهٔ نشر بیش از آنکه محصول کنش آن‌ها باشد نتیجهٔ واکنش آنان به شرایط محیطی و ساختاری است.

---

۱. خشایار دیهیمی (مصاحبه با مهرنامه، آذرماه ۱۳۸۹)

بـه‌طور کلـی شـبکهٔ نشـر ادبـی در ایـران، پدیـده‌ای برسـاخته و برآینـدی[1] از عوامـل گوناگون اسـت کـه بـه هـیچ‌یـک از آن‌هـا قابـل تقلیـل نیسـت. شـکل ۸، بـا ترکیـب نظریـهٔ نظام‌هـای چندگانـه و سـاختمندی، مـدلی تلفیقـی ارائـه می‌کنـد کـه در آن شـرایط ساختاری، عاملان اصلی دخیل در این حوزه و عوامل محیطی لحاظ شده‌اند.

در این مدل هـم بـه مباحـث نظـری و هـم بـه شـرایط بـومی کشـور توجـه شـده اسـت. در دنیای امروزِ نشـر، کنشـگران دیگـری نیـز در ایـن حـوزه فعالیـت می‌کننـد، امـا مهم‌تـرین عاملـان فعـال در بـازار نشـر ادبـی کشـور ناشـران، مترجمـان، نویسـندگان، ویراسـتاران و کـارگزارن ادبی‌انـد. کـارگزارن ادبـی بیشـتر نقـش مشـاوران ادبـی را بـرای ناشـران ایفـا مـی‌کننـد. در مصـاحبه بـا ناشـران مشـخص شـد کـه ناشـران تـازه‌کـار و باتجربـه، بنـا بـر خط‌مشی فکـری و ادبـی خـاص خـود، از ایـن مشـاوران بهـره می‌برنـد. البتـه بـه‌دلیل اینکـه نشـر در ایـران هنـوز وجهـهٔ حرفـه‌ای بـه خـود نگرفتـه اسـت، ایـن مشـاوران اغلـب از پژوهشگران و منتقدان ادبی‌اند.



شکل ۸. مدل تلفیقی شبکهٔ نشر ادبی در ایران

1. emergent phenomenon

با توجه به مدل فوق می‌توان درک بهتری از تأثیر گفتمان غالب بر شبکهٔ نشر داشت. گفتمان اصلاحات، با تأکید بر رویکردهای فرهنگی، شرایط نشر ادبی کشور را به‌شدت تحت تأثیر قرار داد. سیاست‌های حمایتی از ناشران مانند خرید تعداد زیاد کتاب از آن‌ها برای استفاده در کتابخانه‌های عمومی کشور، محدود کردن سیاست‌های تحدیدی مانند ممیزی و باز کردن فضای مطبوعاتی از سیاست‌های خاص دوره اصلاحات بود که به گواه ناشران و دیگر افراد دخیل در این حوزه به نوعی به شکوفایی بازار نشر منجر شد. البته بحث بر سر رشد کیفی آثار در این دوره می‌تواند موضوع مطالعه‌ای دیگر باشد اما ناگفته پیداست که جریان نشر ادبی در کشور نیازمند سیاست‌گذاری‌های بلند مدت است. نقش نهاد دولتی به‌عنوان متولی امر نشر در کشور بایستی فراتر از ممیزی آثار باشد. بی‌شک تعداد بالای ترجمه نسبت تألیف در کشور تنها نتیجهٔ ممیزی و خودسانسوری نویسندگان ما نیست. خزاعی‌فر و اشرفی (۱۳۹۱) جایگاه مرکزی ترجمه نسبت به تألیف در ادبیات داستانی را نتیجهٔ «بحرانی مداوم» در این حوزه می‌دانند اما دلیل تداوم بحران چیست؟ اگر بخواهیم از دیدگاه گیدنز به این سؤال بنگریم، یک روی سکه بحث ساختاری و سیاست‌های ممیزی ارشاد است که به‌نوعی خلاقیت را از نویسندگان سلب می‌کند؛ اما روی دیگر سکه بحث کنشگران است. ناشران در ایران چاپ و نشر ترجمه را به‌دلیل فروش بهتر بر نشر ادبیات تألیفی ترجیح می‌دهند. نویسندگان ما عمدتاً به‌دلیل نداشتن خوراک فکری مناسب نتوانسته‌اند با خلاقیت و جریان‌سازی جایگاه خود را در بازار نشر ادبی ثبات بخشند. البته ارائهٔ خوراک فکری مناسب بار دیگر به عوامل ساختاری باز می‌گردد. سیاست‌گذاری صحیح در نظام آموزش و پرورش کشور (چه در عرصهٔ آشنایی با ادبیات و چه در عرصهٔ ترویج کتابخوانی)، باز کردن فضای فرهنگی‌اجتماعی و نیز پذیرش هویت مستقل بازار نشر قطعاً باعث رشد و شکوفایی این حوزه خواهد شد.

نکتهٔ حائز اهمیت این است که نظام ادبی تنها متشکل از کنشگر و ساختار نیست بلکه عوامل محیطی نیز بر این نظام تأثیر می‌گذارند و متقابلاً از آن تأثیر می‌پذیرند. در

شکل ۸، جوایز ادبی، شبکهٔ توزیع کتاب و نیز مجلات ادبی به‌عنوان سه عامل مهم ذکر شده‌اند. شبکهٔ توزیع شامل سیاست‌های توزیع کتاب در کتابفروشی‌ها و نیز بازخورد خوانندگان است؛ توزیع و فروش بدون در نظر گرفتن ذائقهٔ مخاطب ممکن نیست.

مجله‌های ادبی هم به‌نوعی به کنش حرفه‌ای و تأثیرگذار پژوهشگران و منتقدان ادبی اشاره دارد که البته در برخی دوره‌ها این جریان رو به رشد بوده و در برخی دیگر به کلی نادیده گرفته شده است. جوایز ادبی یکی دیگر از عوامل مؤثر و مهم در پویایی فضای فرهنگی و ایجاد انگیزه برای فعالان حوزهٔ نشر و مخاطبان به‌شمار می‌روند. این جوایز هم از سوی نهادهای دولتی و هم از سوی مؤسسات خصوصی اعطا می‌شود، اما تحقیقات دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نشان می‌دهد به‌رغم اینکه حمایت نهادهای دولتی در اهدای جوایز دولتی باعث رقابت نامتوازن با جوایز بخش خصوصی می‌شود اما همواره جوایز بخش خصوصی از تأثیرگذاری و مقبولیت بیشتری برخوردار بوده‌اند.

٦. نتیجه‌گیری

بررسی شبکهٔ نشر رمان در دو سال ۱۳۷٦ و ۱۳۷۷ که بازهٔ زمانی مد نظر پژوهش حاضر بود، نشان می‌دهد تغییرات به‌وجود آمده بیشتر کمی بوده‌اند و بر کیفیت روابط میان کنشگران مختلف در این حوزه تأثیر چندانی نگذاشته‌اند. بنابراین، ماهیت شبکهٔ نشر در کشور در عین تأثیرپذیری از ساختارهای اجتماعی و سیاسی، به‌لحاظ کیفیت و ماهیت روابط بین کنشگران اصلی روندی ثابت داشته است. بخش بزرگی از تغییرات از نوع کمی و در تعداد آثار، مؤلفان/مترجمان، ناشران، خوانندگان و... است. بر این اساس گفتمان اصلاحات به‌عنوان یک گفتمان نتوانست در کوتاه‌مدت بر ماهیت شبکهٔ نشر رمان در کشور تأثیر چندانی بگذارد.

نتایج این تحقیق را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

۱. شبکهٔ نشر کشور به‌دلیل عدم استقلال هویت دچار «بحرانی مداوم» است؛

۲. عملکرد ناشران ادبیات داستانی بیش از آنکه محصول کنش آن‌ها باشد نتیجهٔ واکنش‌شان نسبت به شرایط محیطی و ساختاری است؛

۳. سانسور و ممیزی تنها عامل عدم پیشرفت ادبیات داستانی نیست. نبود برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری صحیح در نظام آموزش و پرورش و نیز عدم استقلال اقتصادی ناشران نیز از دیگر عوامل مؤثر در این حوزه می‌باشند.

٤. با توجه به آمار به‌دست‌آمده، تغییرات ساختاری بر شبکهٔ نشر رمان تألیفی بیشتر از شبکهٔ نشر رمان ترجمه تأثیر گذاشته است، امری که ناشی از عدم وجود نظم و ثبات در این حوزه است.

این پژوهش بر آن بود تا بازار نشر ادبی (رمان) را به روشی علمی بررسی کند و نقش گفتمان سیاسی غالب را در عرصهٔ فرهنگی کشور نشان دهد. دو نکته در این تحقیق حائز اهمیت است. نخست اینکه این پژوهش تأثیر کوتاه‌مدت تغییر رویکرد دولتی را نشان می‌دهد؛ چه‌بسا برنامه‌ریزی‌های بلندمدت بتواند تأثیرات بسیار شگرفی در این حوزه داشته باشد. نکتهٔ دوم عبارت است از اتخاذ روش علمی برای تحقیق در خصوص شبکهٔ نشر کشور است؛ روشی که برای نخستین‌بار در این حوزه به‌کار گرفته شده است.

کتابنامه

اشرفی، ن.، و هاشمی، م. (۱۳۹۸). *نظام‌های چندگانه و شبکه‌های نشر ادبی: تحلیل شبکهٔ نشر رمان در ایران*. تهران: مورخان.

آذرنگ، ع. (۱۳۹۵). نشر و تمدن. *بخارا*، *۱۹*(۱۱۵)، ۳٤-٤۲.

برکت، ب. (۱۳۸۵). ادبیات و نظریهٔ نظام چندگانه: نقش اجتماعی نوشتار. *نامهٔ علوم اجتماعی*، *۲۸*(۲)، ۸۲-۹۷.

بلوری، م. (۱۳۹٦). نقش سیاست‌های حوزهٔ زنان در انتخاب آثار ادبی فمینیستی برای ترجمه به زبان فارسی. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۰*(۳)، ۲۹-٤۷.

تجویدی، غ.، و معاذاللهی، پ. (۱۳۹۵). تأثیر تحولات «میدان» نشر بر «عادت‌واره» مترجمان ادبی از ۱۳۲۰ تا ۱۳٤۵. *مطالعات زبان و ترجمه*، *٤۹*(۳)، ۸۳-۱۰۵.

جلائی‌پور، ح.، و محمدی، ج. (۱۳۸۷). *نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی*. تهران: نی.

خراعی‌فر، ع.، و اشرفی، ن. (۱۳۹۱). نگاهی توصیفی به وضعیت ترجمه و تألیف ادبی در نظام چندگانهٔ ادبی ایران در دههٔ ۸۰. *مطالعات زبان و ترجمه، ۴۵*(۱)، ۱۹-۴۱.

ریتزر، ج. (۱۳۹۳). *نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران، علمی.

کرایب، ا. (۱۳۸۸). *نظریهٔ اجتماعی مدرن از پارسونز تا هابرماس*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: آگه.

همیلتون، گ. ج. (۱۳۸۵). تاریخ نو در جامعه‌شناسی، در *تاریخ نگاری و جامعه‌شناسی تاریخی*. ترجمهٔ هاشم آقاجری. تهران: کویر.

Ashrafi, N. (2018). The complexity of Iran's literary polysystem: An interdisciplinary study. In K. Marias, & R. Meylaerts (Eds.), *Complexity thinking in translation studies: Methodological considerations* (pp. 216-237). London and New York: Routledge.

Bernstein, R. (1983). *Beyond objectivism and relativism*. Oxford, England: Blackwell.

Codde, P. (2003). Polysystem theory revisited: A new comparative introduction. *Poetics Today, 24*(1), 93-151.

Cohen, I. J. (2000). Theories of action and praxis. In B. S. Turner (Ed.), *The Blackwell companion to social theory* (pp.73-105). Oxford, England: Blackwell.

Cronin, M. (2006). *Translation and identity*. London: Routledge.

Ellis, R., & Brown, L. O. (Eds.) (2001). *Translation and nation: Towards a cultural poetics of Englishness*. Clevedon, England: Multilingual Matters.

Even-Zohar, I. (1978/2000). The position of translated literature within the literary polysystem. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 192-7). London & New York: Routledge.

Even-Zohar, I. (1990). The position of translated literature within the literary polysystem. *Poetics Today, 11*(1), 45-51.

Even-Zohar, I. (1997). Factors and dependencies in culture: A revised draft for polysystem culture research. *Canadian Review of Comparative Literature, 24*(1), 15-34.

Gentzler, E. (1993). *Contemporary translation theories*. London and New York: Routledge.

Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Cambridge, England: Polity Press.

Giddens, A., & Sutton, W. P. (2017). *Essential concepts in sociology* (2nd ed.). Cambridge: Polity Press.

Gouanvic, J. (1997). Translation and the shape of things to come: The emergence of American science fiction in post-war France. *The Translator, 3*(2), 125–152.

Wolf, M. (2007). Introduction: The emergence of a sociology of translation. In M. Wolf, & A. Fukari (Eds.), *Constructing a sociology of translation* (pp.1-36). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۷۷-۵۷ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i4.83957/10.22067

رویکرد معناشناسانهٔ قالبی به انواع فعل ناقل و راهبردهای برگردان آن‌ها در ادبیات روایی: نمونهٔ موردی برگردان فارسی رمان *دل تاریکی*

علیرضا راستی* (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، کازرون، ایران)

چکیده

هدف از پژوهش کنونی بررسی راهبردهای ترجمهٔ افعال ناقل به فارسی در چارچوب رهیافت معناشناسی قالبی است. بدین‌منظور در گام اول تمام ۳۶۰ فعل ناقل موجود در متن اصلی رمان دل تاریکی استخراج شد و سپس مطابق با فهرست قالبی سمز (۲۰۰۹) با ناقل‌های مورد استفاده در برگردان فارسی اثر توسط صالح حسینی به‌طور تطبیقی بررسی شد. یافته‌ها علاوه بر بسامد بسیار بالای قالب‌های معنایی ارتباط بیانی، حاکی از بسامد نسبی قالب‌های ارتباط پرسشی، ارتباط حفظ نوبت، ارتباط حالتی، و ارتباط صوتی و نیز رخداد اندک یا عدم وجود مصادیق مربوط به سایر قالب‌ها در هر دو اثر بود. در گام بعدی پژوهش، دوازده راهبرد ترجمه که توسط مترجم استفاده شده بود، شناسایی شد. یافته‌ها حاکی از آن بود که پس از راهبرد برگردان تحت‌اللفظی، راهبردهایی نظیر تبدیل ناقل‌های لحنی به خنثی، تبدیل فعل غیرناقل به ناقل، استفاده از ساخت‌های قید + فعل و عبارت حرف اضافه + فعل، و تبدیل فعل ناقل به دو ناقل در متن مقصد بیشترین بسامد را در پیکرهٔ زبانی داشتند. با توجه به یافته‌ها به‌نظر می‌رسد زبان انگلیسی به‌ویژه در گونهٔ ادبی روایی خود از افعال گفتاری بیشتر و ساخت‌های با انعطاف بیشتری نسبت به فارسی بهره می‌جوید که برگردان آن‌ها را برای مترجم فارسی چالش‌برانگیز می‌سازد. از نتایج این تحقیق و تحقیقات تکمیلی مشابه می‌توان در توانمندسازی مترجمان تازه‌کار و کمک به غنای ظرفیت برگردان فارسی بهره جست.

کلیدواژه‌ها: فعل ناقل، راهبردهای ترجمه، معناشناسی قالبی، متون روایی، *دل تاریکی*

* نویسنده مسئول a.rasti@kazerunsfu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۴

۱. مقدمه

ناقل‌ها[1] دسته‌ای از افعال هستند که برای بیان و انتقال گفته‌ها و اظهارات یک فرد به فرد دیگر به‌کار می‌روند و در گونهٔ نوشتاری زبان، به‌ویژه در گونه‌های مختلف ادبیات روایی اعم از داستان کوتاه و رمان کوتاه و بلند، گستردگی و تنوع قابل ملاحظه‌ای دارند. ناقل‌ها همچنین در گونهٔ زبان مطبوعاتی از قبیل خبر و گزارش‌های خبری نقش برجسته‌ای ایفا می‌کنند چون در این گونهٔ زبانی رایج در عصر حاضر قرار است ظاهری بی‌طرف ارائه دهند و رویدادهایی را که گزارش می‌دهند عینی و فاقد جهت‌گیری خاصی نشان دهند. این افعال و ترکیبات همراه با آن‌ها در ادبیات داستانی دارای کارکردهایی چند نظیر ایجاد بافت زمینه[2]، القای حس و دیدگاه خاص شخصیت‌ها به مخاطب، کمک به شناسایی بهتر ماهیت شخصیت‌ها، ایجاد فضای داستانی مشخص، و... هستند. سمز[3] (۲۰۰۹، ص. ۱۴۸) معتقد است افعال ناقل در روایت‌های انگلیسی «خلاقانه‌تر» به‌کار گرفته می‌شوند و در گونهٔ مطبوعاتی کاربرد آن‌ها محدود به معرفی شخصیت‌های جدیدی است که در خبر به‌خصوصی ایفای نقش می‌کنند و در این جا اغلب قالب‌بندی‌شده و کلیشه‌ای‌ترند. خلاقیت به‌کاررفته در کاربرد ناقل‌ها در گونهٔ ادبی روایی از این رو نشئت می‌گیرد که خیلی از افعال و ساخت‌هایی که اساساً در سایر بافت‌های زبانی کاربردی غیر از بیان گفته‌های فرد دارند، نقش فعل گفتاری به خود می‌گیرند به‌گونه‌ای که می‌توان گفت با یک سری فعل متمایز از کنش‌گفتارهای مرسوم و جاافتاده در گونهٔ گفتاری زبان سروکار داریم. برای مثال، در زبان انگلیسی فعل gasp به‌معنای تند و ناشمرده و نامنظم نفس کشیدن همراه با یک نقل‌قول می‌آید و حالت فیزیکی بیان جمله یا جملات گوینده را نشان می‌دهد. کاربرد چنین فعلی اصولاً در سایر گونه‌های زبانی بسیار نامأنوس و دور از ذهن می‌نماید. از سوی دیگر، ساخت‌های مربوط به نقل‌قول صرفاً از یک گوینده و فعل ناقل تشکیل نمی‌شوند بلکه اغلب، خصوصاً در ادبیات داستانی نوشتاری، بسط

1. quoting verbs
2. contextualization
3. Sams

داده می‌شوند و عناصر دیگری را نیز در بر می‌گیرند که به خواننده نه‌تنها اطلاعاتی دربارهٔ هویت گوینده می‌دهند بلکه لحن و چگونگی ادای گفته‌ها را نیز منتقل می‌نمایند.

برگردان افعال ناقل به‌ویژه از انگلیسی به زبان‌هایی که فاقد تنوع و گستردگی کاربرد و انعطاف ساخت‌های ناقل انگلیسی‌اند به‌دلایل زیادی از دشواری و در عین حال ظرافت خاصی برخوردار است. اولاً، همان‌طور که پیش‌تر بدان اشاره شد، در بسیاری از موارد در گونهٔ ادبیات روایی نوشتاری افعال ناقل دو نقش توأمان را ایفا می‌کنند، بدین‌معنا که هم ناظر بر گفته‌های شخص‌اند و گوینده را به ما می‌نمایانند، و هم کم‌وکیف فیزیکی و لحنی بیان را به‌صورتی دقیق و قابل تصور به مخاطب اثر انتقال می‌دهند. ثانیاً، در مقام مقایسه، افعال ناقل موجود در زبان انگلیسی از نظر تعداد به افعال ناقل فارسی می‌چربند و برتری قابل ملاحظه‌ای دارند. از این رو، مترجمان برای القای ظرایفی که توسط ناقل‌های زبان مبدأ نمایانده می‌شود ناگزیرند به راهبردهای برگردانی به‌خصوص و بعضاً خلاقانه‌ای تمسک جویند که حاصل تجربهٔ بسیار آنان در ترجمهٔ ادب روایی و سایر گونه‌های به‌لحاظ ساخت ناقلی غنی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی چند به مقولهٔ افعال ناقل و ماهیت برگردان آن‌ها به فارسی پرداخته‌اند (بهزادی، خزاعی‌فرید، و خوش‌سلیقه، ۱۳۹۵؛ مختاری اردکانی، ۲۰۰۲؛، نورا، ۱۳۹۳؛ نورا و خزاعی فرید، ۱۳۹۷). با این حال، از جنبه توصیفی، شاهدیم که هیچ دسته‌بندی جامعی در این زمینه وجود ندارد و از آنجا که تعداد آن‌ها در مقایسه با افعال ناقل زبان انگلیسی کمتر (مختاری اردکانی، ۲۰۰۲؛ نورا، ۱۳۹۳) و کم‌انعطاف‌تر است، بررسی تطبیقی پردامنه و بسیاری توسط پژوهشگران مطالعات ترجمه و زبان‌شناسی کاربردی در مورد ماهیت معنایی آن‌ها و نیز کم‌وکیف برگردان آن‌ها از یک زبان به‌لحاظ ناقل غنی مثل انگلیسی به زبان فارسی صورت نپذیرفته است تا احیاناً چالش‌های احتمالی که مترجمان آثار ادب روایی انگلیسی با آن مواجه‌اند، مشخص شود.

نورا (۱۳۹۳) یکی از معدود مواردی است که به بررسی روند تحول افعال ناقل در فارسی در قبل و بعد از نهضت ترجمه پرداخته و نیز «شیوه‌های ترجمه» این افعال را پس از بررسی موارد رخداد آن در اصل و ترجمهٔ سه رمان *گتسبی بزرگ*، *گفتگو در کاتدرال*، و *منسفیلد پارک* تا حدودی استخراج و فهرست نموده است. آنچه پژوهش کنونی را متمایز از معدود آثار انجام‌شده در زمینهٔ ماهیت افعال ناقل در ترجمه‌های فارسی می‌سازد این است که این پژوهش هرچند موردپژوهی است و گسترده به چنین مقولاتی نمی‌پردازد با اتخاذ رویکردی زبان‌شناسانه (به‌طور خاص رویکرد معناشناسانهٔ قالبی) سعی در بررسی نوع این افعال و راهبردهای ترجمهٔ آن‌ها به فارسی دارد. سایر پژوهش‌های انجام‌شده در باب افعال ناقل اغلب نظام‌مند و در قالب چارچوبی نظری یا تحلیلی زبان‌شناسانه به بررسی آن‌ها نپرداخته‌اند.

در سایر زبان‌ها، پژوهش‌های بیشتری در زمینهٔ افعال ناقل توسط محققان مطالعات ترجمه و زبان‌شناسی کاربردی انجام شده است. چنین پژوهش‌هایی کمابیش به دو شکل عمده انجام شده است: دستهٔ اول پژوهش‌هایی هستند که نوع و کارکرد آن‌ها را در یک زبان خاص مثل انگلیسی (بیکر[1]، ۲۰۰۰؛ پورتینن[2]، ۲۰۰۳؛ کونو[3]، ۲۰۱۳) بررسی کرده‌اند، و دستهٔ دوم پژوهش‌هایی هستند که به‌صورت تطبیقی میزان رخداد و ماهیت کارکردی آن‌ها را در برگردان متون عمدتاً روایی از زبانی به زبان دیگر تحلیل نموده‌اند (پیپالوفا[4]، ۲۰۱۲؛ ویرف نارو[5]، ۲۰۱۲؛ وینترز[6]، ۲۰۰۷).

در زبان انگلیسی همچنین چندین دسته‌بندی جامع توصیفی برای مطالعه، مقایسه، و درک بهتر افعال ناقل ارائه شده است. کلدس-کولتارد[7] (۱۹۹٤، ص. ۳۰٦)، برای مثال، چنین افعالی را به سه دستهٔ کلی افعال گزارشی[8]، افعال توصیفی[9] و افعال متنی[1]

1. Baker
2. Puurtinen
3. Konno
4. Pipalova
5. Wirf Naro
6. Winters
7. Caldas-Coulthard
8. speech-reporting verbs
9. descriptive verbs

تقسیم می‌کند. دستهٔ اول یعنی افعال گزارشی خود به سه دستهٔ کوچک‌تر افعال ساختاری خنثی[2] نظیر say و answer ، افعال فراگزاره‌ای[3] نظیر remark و urge و افعال فرازبانی[4] نظیر narrate تقسیم می‌شوند. افعال خنثی «گفته‌ای را بدون اینکه صراحتاً آن را مورد ارزیابی و قضاوت قرار دهند معرفی می‌کنند» (کلدس-کولتارد، ١٩٩٤، ص. ٣٠٥)، در حالی که افعال فراگزاره‌ای/زبانی بر شدت عمل/تأثیر فعل و تأثیر گوینده متمرکزند. افعال توصیفی حالت و دیدگاه گوینده را در قبال آنچه نقل می‌شود نشان می‌دهند. این افعال در دسته‌بندی کلدس-کولتارد بر دو قسم‌اند: افعال عروضی[5] نظیر cry و shout و افعال غیرزبانی[6] مانند laugh و whisper. افعال متنی مانند go on که «نشان‌دهندهٔ ارتباط گفته با سایر اجزای کلام‌اند» (کلدس-کولتارد، ١٩٩٤، ص. ٣٠٦)، توسط نویسنده برای نظم دادن به برونداد زبانی فرد به‌کار می‌روند.

سمز (٢٠٠٩) در زبان انگلیسی، با اتخاذ رهیافت معناشناسانهٔ قالبی[7] که مبنای پژوهش کنونی است، به دسته‌بندی قالب‌های[8] مختلف فعل ناقل پرداخته است. اعتبار معناشناسی قالبی به چارلز فیلمور[9]، زبان‌شناس آمریکایی، می‌رسد که نقش‌های معنایی[10] مانند نقش کنشگر[11]، ابزار[12]، تجربه‌گر[13] و... را برای توصیف معنای واژگان ناکافی می‌دید. از دید فیلمور، قالب[14] به یک چارچوب و سناریوی ذهنی خاص اطلاق می‌شود که معنای واژه‌های مرتبط با هم در پس‌زمینهٔ آن توسط افراد درک و

1. transcript verbs
2. neutral structuring verbs
3. metapropositional verbs
4. metalinguistic verbs
5. prosodic verbs
6. paralinguistic verbs
7. frame semantics
8. framenet
9. Charles Filmore
10. semantic roles
11. agent
12. instrument
13. experiencer
14. frame

فهم می‌شود (مورفی و کاسکلا[1]، ۲۰۱۰، ص. ۱۸۸). وی نخستین‌بار در جایی که متوجه شد افعالی نظیر buy، sell، purchase و pay همگی وجه اشتراکشان قالب معنایی تبادلات مالی است و در چارچوب چنین مفهوم کلی است که معنا از آن‌ها استخراج می‌شود مفهوم قالب معنایی را در مورد افعال به‌کار برد.

از حیث حیطه‌های معنایی، مهم‌ترین افعال ناقل در انگلیسی به ۱۳ قالب تقسیم می‌شوند (سمز، ۲۰۰۹). جدول ۱ برگرفته از طبقه‌بندی سمز (۲۰۰۹) است:

جدول ۱. فهرست قالب‌های معنایی افعال ناقل و مصادیق آن‌ها (برگرفته از سمز، ۲۰۰۹)

	قالب‌های معنایی ناقل‌ها	نمونه‌افعال ناقل
۱	بدن/حرکات بدن	clap, shrug, yawn
۲	بدن/تغییر چهره	frown, grin, sneer
۳	بدن/تنفس	breathe, gasp, sigh
٤	شناخت/آگاهی	note, observe
٥	شناخت/ارزیابی	boast, compliment, scold
٦	ارتباط/حالت	babble, mutter, shout, slur, stammer, whisper
۷	ارتباط/صدا	bark, call, cry, hiss, scream, snap, yell
۸	ارتباط/پرسش	ask, inquire
۹	ارتباط/بیان	announce, comment, declare, explain, inform, remark, say, state, tell
۱۰	ارتباط/حفظ نوبت	add, begin, finish, pursue, interrupt
۱۱	عاطفه/فشار	blurt (out), explode, gush, ooze
۱۲	ادراک/تجربه	hear, overhear
۱۳	ترغیب	advise, encourage, urge, warn

سمز (۲۰۰۹) پیکره‌ای زبانی متشکل از ادبیات داستانی و متون مطبوعاتی را از حیث نوع و چگونگی کاربرد ساخت‌های زبانی ناقل[2] (فعل ناقل همراه یک عبارت

1. Murphy and Koskela
2. quotative

یا بند) مقایسه کرد و به این نتیجه رسید که کم‌وکیف کاربرد چنین ساختارهایی تابعی است از گونهٔ زبانی[1] که در آن به‌کار می‌روند. وی دریافت که گونهٔ نوشتاری روایی عمدتاً از ساخت‌های ناقل تهی[2]، استفاده از قید در آن‌ها، و ضمیر در مقام گوینده بهره می‌جوید. از طرف دیگر، گونهٔ مطبوعاتی بیشتر از افعال ناقل قالب ارتباط بیانی، ناقل‌های آغازین یا وارونه، و نیز عبارات وصفی در ساخت ناقل استفاده می‌کند.

با در نظر داشت خلأ پژوهشی مربوط به فقدان دسته‌بندی توصیفی افعال ناقل در زبان فارسی، پژوهش فعلی بر آن است تا با بررسی موردی، افعال ناقل از منظری خاص یعنی منظر معناشناسانه قالبی ضمن توصیف مقولات آن به‌صورتی تطبیقی و نیز میزان بسامد آن را در متن اصلی یک رمان انگلیسی (*دل تاریکی*[3] اثر جوزف کنراد[4]، ۱۹۹۵) و برگردان فارسی آن (ترجمهٔ *صالح حسینی*، ۱۳٦٤) مشخص کند با توجه به عدم همخوانی عددی افعال ناقل در انگلیسی و فارسی که علی‌القاعده پیش‌بینی می‌شود برگردان آن‌ها را برای مترجم زبان مقصد (فارسی) دشوار کند مترجمان در مواجهه با چنین ساخت‌های زبانی پرتکراری در گونه‌هایی نظیر گونهٔ ادب روایی و گونهٔ مطبوعاتی (سمز، ۲۰۰۹) در عمل از چه راهبردهای ترجمه[5] به‌خصوصی بهره می‌جویند و احیاناً به چه نوآوری‌ها و ابتکارعمل‌هایی در این زمینه دست می‌زنند.

۳. روش پژوهش

روش به‌کاررفته در این پژوهش از نوع توصیفی‌اکتشافی[6] (سالدانا و اوبراین[7]، ۲۰۱۳) است که با هدف توصیف فهرستی از راهبردهای ترجمه به‌کاررفته در برگردان فارسی رمانی انگلیسی و نمایاندن مصادیق زبانی و کارکردهای آن صورت

1. genre
2. Null quotative
3. Heart of Darkness
4. Joseph Conrad
5. translation strategies
6. descriptive-explanatory
7. Saldanha & O'Brien

گرفته است. علاوه بر آن، این پژوهش کوشیده میزان و نوع قالب‌های معناشناسانهٔ افعال ناقل را هم در پیکرهٔ زبان مبدأ و هم در زبان مقصد تشریح کند.

این پژوهش در دو مرحله انجام شد. در گام اول، متن زبان مبدأ (رمان انگلیسی *دل تاریکی* جوزف کنراد، ۱۹۹۵) و برگردان فارسی آن (توسط صالح حسینی، ١٣٦٤) دقیق بررسی شد تا تعداد افعال ناقل در آن‌ها شناسایی و شمارش شود. شناسایی و شمارش این افعال، برای افزایش پایایی[1] داده‌ها، دو بار به فاصلهٔ زمانی دو ماه توسط پژوهشگر انجام شد. در این مرحله، بندهای[2] حاوی ساخت‌های ناقل در هر دو پیکره زبانی شامل فعل ناقل و منضمات آن، فرد ناقل، و نیز عبارت نقل‌شده همراه با اطلاعاتی نظیر اینکه آیا ساخت ناقل بعد از عبارت نقل‌شده واقع است یا قبل از آن، و اینکه آیا وارونگی (جابجایی فعل و فاعل) حادث شده یا خیر، در جدولی به تفکیک با ذکر صفحه ثبت شد. علاوه بر آن، در هر مرتبه خوانش متن دو پیکرهٔ زبانی و شمارش موارد رخداد افعال ناقل، هر فعل با جدول معناشناسانهٔ قالبی سمز (۲۰۰۹) مطابقت داده شد و قالب آن شناسایی شد و شمارش شد.

در مرحلهٔ بعد از پژوهش، مجدداً متون هر دو پیکره به دقت مطالعه شد و از آن جا که در فارسی تا جایی که محقق اطلاع دارد، تاکنون کار توصیفی درخوری در زمینهٔ نحوهٔ ترجمهٔ ساخت‌های ناقل و عنصر مرکزی آن‌ها یعنی فعل صورت نگرفته، توصیفات و برچسب‌هایی در مورد راهبردهای برگردانی برای موارد مشابه توسط پژوهشگر انتخاب شدند. برای مثال، اگر در متن اصلی تنها یک فعل ناقل آمده بود اما مترجم آن را به‌صورت دو فعل متوالی که با حرف ربط (و) متصل شده‌اند، ترجمه کرده بود راهبرد مورد نظر راهبرد «تبدیل فعل ناقل به دو فعل در متن مقصد» نامگذاری شد، یا اگر فعل پیکرهٔ مبدأ از نوع «توصیفی لحنی» (کلدس-کولتارد، ١٩٩٤) بود اما مترجم به هر دلیلی آن را به‌صورت فعل «خنثی» به فارسی بر گردانده بود عنوان و برچسب «تبدیل فعل لحنی به فعل خنثی» برای آن انتخاب شد.

1. reliability
2. clauses

۳. ۱. پیکرهٔ زبانی

پژوهش پیش‌رو پژوهشی است تطبیقی که به بررسی رمان انگلیسی *دل تاریکی* و برگردان فارسی آن از نقطه‌نظر ماهیت قالب‌های معنایی افعال ناقل در هر دو پیکره و استخراج راهبردهای ترجمه آن دو می‌پردازد. علت انتخاب پیکرهٔ انگلیسی این بود که انتظار می‌رفت موضوع پژوهش یعنی افعال ناقل که به گواه مطالعات مرتبط پیشین (سمز، ۲۰۰۹)، بیشترین بسامد و تنوع را در ژانر ادبی روایی نوشتاری در زبان انگلیسی دارد، در پیکرهٔ زبانی مد نظر نیز از میزان رخداد قابل توجهی برخوردار باشد. مضافاً اینکه رمان مورد نظر از نقطه‌نظر پی‌رنگ[1] داستان در داستان به‌شمار می‌رود که این موضوع احتمال رخداد تعداد افعال ناقل را در پیکره بیشتر می‌ساخت.

دل تاریکی یکی از رمان‌های شاخص جوزف کنراد، نویسندهٔ لهستانی‌بریتانیایی است که در اواخر سدهٔ نوزدهم به رشتهٔ تحریر در آمده است و به شرح سفر پرماجرای مارلو[2] به سرزمین تا آن زمان ناشناختهٔ آفریقا و ملاقات با یک تاجر عاج به نام کورتز[3] و بلندپروازی‌ها و فرجام کار وی می‌پردازد.

در رابطه با برگردان فارسی اثر *دل تاریکی* باید گفت علت انتخاب برگردان صالح حسینی این بود که حسینی به‌دلیل سابقه و اشتهار بالا و نیز تسلط زیاد به ترجمهٔ قالب‌های ادبیات روایی قاعدتاً می‌توانست در قیاس با مترجمان تازه‌کار یا کم‌تر شناخته‌شده از راهبردهای بیشتر، متنوع‌تر و پیچیده‌تری در برگردان ساخت‌های ناقل بهره برده باشد؛ امری که تحلیل داده‌های پژوهش فعلی به‌وضوح حاکی از آن بود و یافته‌ها به‌نوعی بر آن صحه گذاشت.

1. plot
2. Marlowe
3. Kurtz

٤. نتایج و بحث

٤. ١. بررسی نوع و میزان قالب‌های معنایی افعال ناقل به‌کاررفته در پیکره‌های زبانی مبدأ و مقصد

در بررسی توصیفی کاربرد ناقل‌ها در متن اصلی اثر که به زبان انگلیسی است، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، ابتدا متن اثر دو بار مجزا آن هم به فاصلهٔ دو ماه بررسی شد و در هر بار بررسی، ناقل‌ها شناسایی شدند و تعداد آن‌ها مشخص شد. دو بار خوانش اصل و برگردان اثر از این رو صورت گرفت تا پایایی مقوله‌های شناسایی‌شده افزایش یابد و به رفع ابهام از مواردی کمک کند که انتخاب آن‌ها در غیاب کاربرد صریح یک فعل ناقل محل بحث و تردید بود. پس از طی این دو مرحله ٣٦٢ ناقل در فارسی و ٣٦٠ ناقل در متن اصلی شناسایی شد. دلیل این مغایرت کاربرد راهبرد افزودن توسط مترجم اثر است که در مواردی تصمیم گرفته قبل از نقل‌قول‌های طولانی و گسستهٔ شخصیت‌ها، خود شخصاً افعالی اضافه کند تا احتمالاً به زعم خود خواننده مسیر گفتارها و سیر رویدادهای داستانی را بهتر و با نظم بیشتری دنبال کند. در گام بعدی پژوهش، ناقل‌ها، چون در زبان انگلیسی از انعطاف عملکردی بسیار بالایی برخوردارند، از نظر معیارهایی نظیر مکان قرارگیری (قبل یا بعد از عبارت یا عبارات نقل‌شده)، وارونگی[1] (یعنی جابجایی فعل ناقل و فاعل آن که نقش گوینده را داراست) بررسی و شمارش شدند. مثال‌های زیر که از متن انگلیسی رمان گرفته شده، کار انجام‌شده را روشن‌تر می‌سازد:

'Oh, I never see them,' **he remarked**. (Heart of Darkness, 1995, p. 13) (جایگاه پسینی فعل ناقل /ساخت فاقد وارونگی)

She said suddenly very low, 'He died as he lived.' (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 90) (جایگاه پیشینی فعل ناقل /ساخت فاقد وارونگی)

'Anything since then?' **asked the other** hoarsely. (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 36) (جایگاه پسینی فعل ناقل /ساخت واجد وارونگی)

1. inversion

یافته‌های این بخش در جدول ۲ آمده است:

جدول ۲. اطلاعات مربوط به مکان قرارگیری/وارونگی افعال ناقل در پیکرهٔ انگلیسی

	جایگاه پیشینی	جایگاه پسینی	وارونگی
تعداد (در متن اصلی اثر)	۱۳۵	۲۲۰	۵۱

بررسی رخداد قالب‌های مختلف در متن انگلیسی و برگردان فارسی اثر مؤید این نکته بود که پربسامدترین قالب معنایی مربوط به حیطهٔ ارتباط بیانی در هر دو پیکرهٔ فارسی و انگلیسی بود با این تفاوت که رخداد چنین قالب‌هایی در فارسی ٤٥ مورد بیشتر از متن انگلیسی بود، احتمالاً به این دلیل که فارسی در گونهٔ نوشتاری روایی، تعدد و تنوع افعال ناقل انگلیسی را دارا نیست و مترجم ناگزیر از کاربرد بیشتر افعال ناقل مربوط به قالب ارتباط بیانی می‌شود در جایی که در متن اصلی افعالی از جنس قالب‌های معناشناسانهٔ دیگر به‌کار می‌روند. پس از قالب معنایی ارتباطی بیانی که رخداد زیاد آن‌ها دور از ذهن هم نمی‌نماید، سایر قالب‌ها به‌ترتیب شامل قالب‌های ارتباط حالتی، ارتباط پرسشی، ارتباط حفظ نوبت، ارتباط صوتی و ادراکی بیشترین رخداد و بسامد را داشتند. جدول ۳ میزان رخداد و درصد به‌کاررفتهٔ هر یک از قالب‌های معنایی در پیکره‌ها را نشان می‌دهد:

جدول ۳. نوع و میزان رخداد قالب‌های معنایی به‌کاررفته در پیکره‌ها

	قالب‌های معنایی ناقل‌ها	میزان بسامد در پیکرهٔ متن اصلی (انگلیسی)	میزان بسامد در پیکرهٔ ترجمه (فارسی)
۱	بدن/حرکات بدن	۲	۲
۲	بدن/تغییر چهره	۱	۱
۳	بدن/تنفس	۱	۱
٤	شناخت/آگاهی	۳	۲
۵	شناخت/ارزیابی	۱	۰
٦	ارتباط/حالت	٤۲ (٪۱۱/۵۷)	۳۹ (٪۱۰/۷٤)
۷	ارتباط/صدا	۲۱ (٪۵/۷۸)	۱٦ (٪٤/٤)

	قالب‌های معنایی ناقل‌ها	میزان بسامد در پیکرهٔ متن اصلی (انگلیسی)	میزان بسامد در پیکرهٔ ترجمه (فارسی)
٨	ارتباط/پرسش	٢٨ (٪٧/٧١)	٢٨ (٪٧/٧١)
٩	ارتباط/بیان	١٧١ (٪ ٤٧/٥)	٢١٦ (٪ ٩٩/٦٦)
١٠	ارتباط/حفظ نوبت	٢٧ (٪٧/٥)	١٩ (٪٥/٢٤)
١١	عاطفه/فشار	٩ (٪٢/٥)	٣ (٪٠/٨٢)
١٢	ادراک/تجربه	١٥ (٪٤/١٦)	١٣ (٪٣/٥٩)
١٣	ترغیب	١٢ (٪٣/٣٣)	٤ (٪١/١)
١٤	شناخت/تفکر	٥	٠
١٥	شناخت/قصد	٢	١

نکتهٔ حائز اهمیتی که وجود دارد و باید دربارهٔ جدول ٣ بدان اشاره کرد این است که در بررسی پیکره‌های زبان‌های مبدأ و مقصد دو قالب معنایی دیگر به‌دست آمد که در جدول اقتباس‌شده از سمز (٢٠٠٩) نشانه‌ای از آن‌ها نیست. یکی از این قالب‌ها، قالب معنایی شناختی/تفکری است که در پیکرهٔ مبدأ پنج مصداق برای آن موجود بود اما در پیکرهٔ مقصد به‌صورت قالب‌های معنایی دیگر برگردان آن‌ها توسط مترجم اثر صورت گرفته است. از جمله افعالی که با این ویژگی خاص در متن انگلیسی رمان آمده می‌توان به افعال ناقل think یا reflect اشاره کرد. قالب دیگر که بسامد کمتری در هر دو پیکره دارد قالب شناخت/قصد (نظیر فعل hope) است که در جدول سمز (٢٠٠٩) نیست.

مسئلهٔ مهم دیگر عدم تناسب عددی میان افعال ناقل قالب ترغیب در متن مبدأ (١٢) و مقصد (٤٩) است. به نظر می‌رسد چون در انگلیسی محاوره‌ای و نیز در فارسی کارکرد اصلی این افعال اساساً بیان نقل‌قول نیست و بیشتر در متون نوشتاری روایی انگلیسی حالت ناقل به خود می‌گیرند برگردان آن‌ها برای مترجم فارسی زبان دشوار و چالش‌برانگیز است و مترجم اثر ناگزیر از راهبرد برگردان تبدیل ناقل لحنی به ناقل بیانی (خنثی) می‌شود که در هر دو زبان بسامد زیادی دارد.

٤. ۲. بررسی راهبردهای برگردان افعال ناقل به فارسی

در گام دوم، متن برگردان با دقت مطالعه شد و راهبردهای تکرارشوندهٔ برگردان افعال ناقل شناسایی و متعاقباً شمارش گردید. در مجموع، ۱۲ راهبرد در این مرحله، استخراج گردید. جدول ٤ نوع و میزان بسامد راهبردها در پیکرهٔ مقصد را نشان می‌دهد:

جدول ٤. انواع و درصد راهبردهای به‌کاررفته در برگردان فارسی

	راهبردهای به‌کاررفته در برگردان افعال ناقل	بسامد در پیکرهٔ فارسی
۱	برگردان تحت‌اللفظی	۲٥٤ (٪۷۲/۳٦)
۲	تبدیل فعل ناقل لحنی به فعل خنثی	۲۸ (٪۷/۹۷)
۳	تبدیل فعل غیرناقل به ناقل	۲۲ (٪٦/۲٦)
٤	ساخت قید + فعل	۱٦ (٪٤/٥٥)
٥	ساخت حرف اضافه + فعل	۱٥ (٪٤/۲۷)
٦	تبدیل فعل ناقل به دو فعل در برگردان	۱۲ (٪۳/٤)
۷	اضافه‌کردن فعل ناقل	٦ (٪۱/۷)
۸	تبدیل فعل ناقل به غیرناقل	٤ (٪۱/۱۳)
۹	تبدیل ساخت قید + فعل به یک فعل ناقل در زبان مقصد	۱ (٪۰/۲۸)
۱۰	تبدیل فعل ناقل خنثی به لحنی	۱ (٪۰/۲۸)
۱۱	حذف فعل ناقل	۱ (٪۰/۲۸)
۱۲	برگردان حاوی حشو معنایی	۱ (٪۰/۲۸)

بررسی جدول فوق حاوی نکات مهم و قابل توجهی است. پر تکرارترین راهبرد، راهبرد برگردان تحت‌اللفظی است یعنی یک معادل در زبان مقصد در ازای یک فعل ناقل با همان معنا قرار گرفته است. این راهبرد بیشتر در مورد افعال ناقل مربوط به قالب معنایی ارتباط بیانی (نظیر say) و قالب معنایی ارتباط پرسشی (مانند ask) صورت گرفته است:

'Yes, I know,' I **said** with something like despair in my heart, … (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 89)

با چیزی نظیر نومیدی در دلم، **گفتم** (برگردان تحت‌اللفظی): «بله، می دانم»، ... (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ١٥٧)

'Ever any madness in your family?' he **asked**, in a matter-of-fact tone. (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 13)

به لحنی عادی **پرسید** (برگردان تحت‌اللفظی): «سابقهٔ دیوانگی در خانواده‌ات نبوده؟» (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ٤٥)

در دومین راهبرد برگردان فعل ناقل که بیشترین بسامد را دارد، فعل ناقلی که مطلبی را با حالت یا لحن صوتی خاصی ادا می‌کند یا بار معنایی خاصی دارد به‌صورت یک فعل خنثی (فاقد لحن صوتی یا ویژگی گفتاری) به فارسی برگردانده شده است. بسامد نسبی بالای این راهبرد در پیکره فارسی احتمالاً بار دیگر به‌خاطر کاربرد اندک چنین افعالی در فارسی در مقایسه با انگلیسی یا اساساً عدم کاربرد آن‌ها به‌صورت فعل ناقل در زبان فارسی است:

'It must be this miserable trader-this intruder,' **exclaimed** the manager, … (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 44)

مدیر ... **در آمد** (تبدیل فعل ناقل لحنی به فعل خنثی) که: «کار کار این تاجر بی‌چشم و روست.» (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ٩٢)

مترجم اثر در سومین راهبرد پرکاربرد ترجمه، افعالی را که در حالت عادی ناقل نیستند (دست‌کم در زبان گفتاری) به فعل ناقل تبدیل می‌کند. این امر احتمالاً به‌خاطر طبیعی جلوه دادن ترجمه در زبان مقصد باشد. ضمن اینکه عدم تناظر یک‌به‌یک میان ناقل‌های انگلیسی و فارسی در نتیجه تعداد نابرابر آن‌ها در اتخاذ چنین راهبردی نمی‌تواند بی‌تأثیر بوده باشد:

'Mind,' he **began** again, … 'Mind, none of us would feel exactly like this …' (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 7)

از تو **گفت** (تبدیل فعل غیرناقل به ناقل): «این را بگویم که اگر ما بودیم عین چنین احساسی به ما دست نمی‌داد ...» (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ٣٦)

در راهبردهای برگردانی نسبتاً پر بسامد شماره ٤ و ٥، مترجم اقدام به ترجمه فعل تک کلمه انگلیسی، که عمدتاً یک فعل لحنی است، با استفاده از مفعول حرف اضافه/عبارت قیدی + فعل می‌نماید:

‘And I was not with him,’ she **murmured**. (Heart of Darkness, 1995, p. 90)

به پچ‌پچه گفت (ساخت حرف اضافه + فعل): «و من در کنارش نبودم.» (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ١٥٩)

He **protested** indignantly. Mr. Kurtz couldn’t be mad. (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 66)

با عتاب و خطاب گفت (ساخت حرف اضافه + فعل) که آقای کورتز کجا و دیوانگی کجا. (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ١٢٤)

‘Everything that could be done –’ I **mumbled**. (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 90)

من‌من‌کنان گفتم (ساخت قیدی + فعل): «هر کاری که از دستم بر می‌آمد ...» (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ١٥٩)

دست آخر، در پاره‌ای از موارد، نویسنده فعل ناقل اصلی را در فارسی به‌صورت دو فعل آورده است تا هم حالت نقل‌قول آن را حفظ کند و هم لحن کلامی یا حالت فیزیکی آن را منتقل کرده باشد. مترجم از این راهبرد خصوصاً برای برگردان دو فعل assure و interrupt بسیار بهره جسته است:

I hastened to **assure** him I was not in the least typical. (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 13)

بی‌معطلی **خیالش را آسوده کردم و گفتم** (تبدیل فعل ناقل به دو فعل در برگردان): «انگلیسی خالص و خلص نیستم ...» (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ٤٥)

‘Are you an alienist?’ I interrupted. (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 13)

به میان حرفش در آمدم و گفتم (تبدیل فعل ناقل به دو فعل در برگردان): «مگر روانکاو هستید؟» (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ٤٥)

از موارد کم کاربردتر راهبردهای برگردانی مورد استفاده صالح حسینی می‌توان به افزودن فعل ناقل زبان مقصد در جایی که در پیکره مبدأ در برابر آن گزینهٔ تهی وجود دارد و نیز تبدیل فعل ناقل به فعل غیرناقل در فارسی اشاره کرد. در حالت اول، نویسنده، احتمالاً جهت برقراری و حفظ روانی کلام ترجمه شده خود، فعلی را (عمدتاً از قالب ارتباط بیانی) به متن ترجمه شده اضافه می‌کند:

Did I not think so? (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 85)
بعد پرسید که (اضافه کردن فعل ناقل) مگر نظر شما این‌طور نیست؟ (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ١٥٢)

'I **say**, I don't like this ...' (Joseph Conrad: Three Novels, 1995, p. 62)
«**ببین**، این را خوش ندارم ...» (تبدیل فعل ناقل به فعل غیرناقل) (دل تاریکی، ١٣٦٤، ص. ١١٨).

نتایج پژوهش حاضر از جهاتی مؤید یافته‌های تحقیقاتی است که در زمینهٔ مقایسه افعال ناقل در فارسی و سایر زبان‌ها خصوصاً انگلیسی صورت پذیرفته است. برای مثال، مشخص شد بیشترین راهبرد ترجمه در آثار مترجمان فارسی همچون اثر فعلی، راهبرد ترجمهٔ تحت‌اللفظی (نورا، ۱۳۹۳) است. چنین راهبردی عمدتاً در رابطه با افعال قالب معنایی ارتباط بیانی نظیر say و قالب ارتباط پرسشی همچون ask اعمال می‌شود؛ چون در فارسی معادل چنین افعالی بسامد نسبتاً زیادی دارد و از گستردگی بافت بسیاری برخوردار است. همچنین، راهبردهایی نظیر قید + فعل، حذف، و تبدیل به فعل ناقل دیگر آن‌چنان که در پژوهش نورا (۱۳۹۳) مشهود است در پیکرهٔ فارسی این پژوهش نیز به‌کار گرفته شده‌اند. به‌نظر می‌رسد یکی از وجوه تمایز و برتری پژوهش پیش‌رو بر پژوهش نورا (۱۳۹۳) کاربست یافته‌های توصیفی رویکرد

معناشناسانه قالبی است که باعث شده مثلاً در مورد شیوهٔ «تبدیل به فعل ناقل دیگر» نوع و قالب معنایی دیگرگون شده به‌وضوح مشخص شود.

در رابطه با سایر راهبردهای استخراج‌شده، به‌نظر می‌رسد زبان فارسی از ابزار کافی و مناسب برای برگردان مقوله‌های کمتر پژوهش‌شده‌ای همچون ساخت‌های نقل‌قولی بهره‌مند باشد. مسئلهٔ اصلی این است که باور داشته باشیم زبان فارسی درگیر نوعی برهم‌کنش یا ارتباط دوسویه و هم‌افزایانه با فرایند ترجمهٔ متون زبان‌های دیگر است بدین‌معنا که تفکر و درون‌نگری در منابع و ظرفیت‌های بیانی فارسی و کشف و استخراج آن‌ها هم بر تنوع و گستردگی ساخت‌های مورد استفاده در ترجمه اثر می‌گذارد و هم خود بر اثر ترجمه، غنی‌تر می‌شود و برای بیان مقاصد و مفاهیم یا بازگردان مقولات و ساخت‌ها کارآمدتر می‌شود.

با توجه به این که ژانرهای نسبتاً جدید ادبیات روایی نظیر رمان در سنت ادبی ما کالای وارداتی به‌شمار می‌روند و به‌طور خاص در ادبیات اروپایی پرورده شده‌اند و نیز اگر مانند نورا (۱۳۹۳) بپذیریم که برگردان آثار روایی غربی بر تنوع وغنای افعال ناقل در فارسی افزوده است، می‌توان نتیجه گرفت که فارسی هم به‌لحاظ ابزار و منابع زبانی که در اختیار دارد بر چنین غنایی تأثیر گذاشته و هم از آن متأثر شده است. این می‌تواند درس و تجربه‌ای برای مترجمان تازه‌کار و کم‌تجربه باشد که با غور و تفحص بیشتر در آثار و منابع شفاهی و کتبی زبان فارسی مهارت‌ها و شایستگی‌های حرفه‌ای خود را ارتقا دهند. این امر مستلزم این است که به‌قول شون[1] (۱۹۹۲) فرد عامل[2] در حرفهٔ خود هم به تفکر در عمل[3] مشغول شود و هم به تفکر بر عمل[4]. به عبارت دیگر (در این مورد خاص یعنی ترجمه)، مترجم هم در حین برگردان متون در مواجهه با مسائل ترجمه به کنکاش در مورد راهبردهای حل و فصل و تأثیرگذاری و کارآمدی آن‌ها بپردازد و هم بعد از اتمام کار ببیند راهبردها و ساخت‌های اتخاذ

1. Schön
2. practitioner
3. reflection in practice
4. reflection on practice

شده در مورد یک مسئلهٔ خاص زبانی چگونه ممکن است به حل آن مسئله کمک کرده باشد. در این راه آنچه بیش از همه به کار فرد عامل یعنی مترجم می‌آید تلفیقی از دانش تخصصی و هنرورزی[1] است (شون، ۱۹۹۲). ترجمه به‌عنوان حوزه‌ای میان‌رشته‌ای باید به‌ویژه از زبان‌شناسی به‌عنوان رشتهٔ مادر و تغذیه‌گر[2] در تحلیل‌های خود نهایت استفاده را ببرد. علاوه بر چنین دانشی خلاقیت مترجم نیز می‌تواند در حل مسائل ترجمه، نقش برجسته‌ای ایفا کند.

در تحلیل پایانی می‌توان گفت که تنوع راهبردهای برگردان افعال ناقل در زبان فارسی، آن‌چنان‌که از این پژوهش موردی بر می‌آید، گواهی است بر تلاش زیادی که مترجمان آثار روایی نوشتاری به خرج می‌دهند و انرژی‌ای که صرف این کار می‌کنند. از دیگر سو، این امر نشان‌دهندهٔ گستردگی بیشتر و انعطاف ساخت‌های مربوط به افعال ناقل در انگلیسی است. به‌نظر می‌رسد در زبان فارسی جای پژوهشی توصیفی دربارهٔ انواع فعل ناقل که مترجمان تازه‌کار با استناد به آن‌ها به ترجمهٔ آثار داستانی انگلیسی مشغول شوند یا آن را سرآغاز کار خود قرار دهند، همچنان خالی است. در صورت تداوم موردپژوهی‌هایی از این دست می‌توان امیدوار بود به فهرست توصیفی جامع، قابل استناد و تعمیم‌پذیر از راهبردهای ترجمهٔ افعال ناقل در فارسی دست یافت و در برگردان آثار غنی از افعال ناقل که در آینده ترجمه خواهند شد استفاده کرد و به پختگی و اعتلای آن‌ها افزود.

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش موردی حاضر کوشیده است با بررسی تطبیقی ماهیت و میزان رخداد افعال ناقل در رمان انگلیسی *دل تاریکی* و برگردان فارسی آن از منظر معناشناسی قالبی به فهرستی از راهبردهای ترجمهٔ آن‌ها در فارسی دست یابد. در مرحلهٔ اول پژوهش، افعال ناقل هر دو پیکرهٔ مذکور مطابق با فهرست معناشناسانهٔ قالبی سمز (۲۰۰۹) بررسی شدند که مشخص شد رخداد هر گونه معنایی در دو پیکره مذکور

1. artistry
2. Feeder discipline

تقریباً به شکل مشابهی مشهود است. تنها قالب معنایی ارتباط بیانی در پیکرهٔ فارسی بسامد بیشتری نسبت به پیکرهٔ انگلیسی داشت که می‌توان علت این موضوع را در کاربرد بسیار چنین قالب‌هایی و کمی سایر قالب‌ها در فارسی جستجو کرد. سایر قالب‌ها در پیکره زبان مبدأ تکرار بیشتری داشتند که باز این امر تا حدی مربوط به تنوع و انعطاف کاربردی بیشتر آن‌ها در انگلیسی می‌شود. در گام دوم، پس از بررسی نحوهٔ برگردان این افعال در زبان فارسی فهرستی مشتمل بر دوازده راهبرد برگردان افعال ناقل از پیکرهٔ فارسی استخراج شد. بررسی در صد تکرار راهبردها نشان داد که پس از راهبرد ترجمه تحت‌اللفظی، به‌ترتیب راهبردهایی نظیر تبدیل افعال ناقل لحنی به خنثی، تبدیل فعل غیرناقل به فعل ناقل، استفاده از ساخت‌های قید + فعل و حرف اضافه + فعل، و تبدیل فعل ناقل به دو ناقل در متن انگلیسی بیشتر به‌کار رفته بودند.

از آن جا که چنین افعالی خصوصاً در دو گونهٔ روایی نوشتاری و مطبوعاتی (سمز، ۲۰۰۹) بسیار زیاد به‌کار می‌روند، انجام مطالعاتی از این دست خصوصاً اجرای پروژه‌های تحقیقاتی گسترده می‌تواند منجر به تهیهٔ فهرستی توصیفی از معادل‌های آن‌ها و به تبع آن راهبردهای ترجمه در فارسی شود تا ضمن این که مترجمان، خصوصاً مترجمان تازه‌کار، از آن‌ها بهره‌مند شوند نوعی حساسیت مثبت در این زمینه نسبت به ظرفیت زبان فارسی در امر ترجمه در میان پژوهشگران و مترجمان ایجاد کند.

مطالعات آتی در این زمینه می‌توانند با اتخاذ رویکردی فرایندمحور با انجام روش‌هایی نظیر انجام مصاحبه با مترجمان آثار روایی انگلیسی غنی از افعال ناقل و پژوهش‌های گذشته‌نگر[1] به روشن‌سازی فرایندهای شناختی[2] که مترجم چنین آثاری در برگردان ساخت‌های ناقل از آن‌ها استفاده می‌کند کمک شایانی نمایند. علاوه بر آن، به‌نظر می‌رسد جای مطالعات کاربردی، نظیر ارزیابی و مقایسهٔ برگردان اثری به‌خصوص که توسط دو مترجم به فارسی برگردان شده یا آثار ماهیتاً متفاوت در

1. retrospective research
2. cognitive processes

عرصهٔ ترجمهٔ این کشور خالی است. همچنین، از نقطه‌نظر بازترجمه[1] یک اثر (کاسکینن و پالوپوسکی[2]، ۲۰۱۰؛ لاویوسا، پاگانو، کمپانن و جی، ۲۰۱۷)، محققان آتی می‌توانند نحوهٔ تطور و پیشرفت برگردان افعال ناقل را در اثری کلاسیک که در دوره‌ها و فواصل زمانی مختلف ترجمه شده بررسی کنند.

انتظار می‌رود مطالعاتی از این دست و تحقیقات گسترده‌تر آتی به ایجاد حساسیت مثبت در مترجمان، خصوصاً آن‌هایی که تازه به وادی برگردان آثار روایی قدم نهاده‌اند و نیز محققان و ارزیابان ترجمه کمک کند. در این صورت شاهد غنای بیشتر ظرفیت زبان فارسی در ترجمه خواهیم بود.

کتابنامه

بهزادی، م.، خزاعی‌فرید، ع.، و خوش‌سلیقه، م. (۱۳۹۵). تحلیل شیوه‌های گوناگون بازنمایی گفتار در داستان‌های فارسی قبل و بعد از نهضت ترجمه در عصر قاجار. *زبان و ادبیات فارسی*، *۸۱*(۲٦)، ۷–۳۲.

کنراد، ژ (۱۳٦٤). *دل تاریکی*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

نورا، م. (۱۳۹۳). تحول افعال ناقل در متون روایی زبان فارسی در اثر ترجمه. *مترجم*، *٥٤*، ۷۹–۹۸.

نورا، م.، و خزاعی‌فرید، ع. (۱۳۹۷). توصیف برخی هنجارهای زبانی مترجمان ادبی ایران از آغاز مشروطه تاکنون. *مطالعات زبان و ترجمه*، *٥۱*(٤)، ٤۹–۸٤.

Baker, M. (2000). Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. *Target*, *12*, 241-266.

Caldas-Coulthard, C. R. (1994). On reporting: The representation of speech in factual and factional narratives. In M. Coulthard (Ed.), *Advances in written text analysis* (pp. 295-308). London England: Routledge.

Conrad J. (1995). *Joseph Conrad: Three novels*. London, England: MacMillan.

Konno, M. (2013). Inverted reporting verbs in the sentence-initial position in English. *Token: A Journal of English Linguistics*, *2*, 149-168.

Koskinen, K., & Paloposki, O. (2010). Retranslation. In Y. Gambier, & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies*, (pp. 294-298). Amsterdam, Netherlands: John Benjamin.

1. retranslation
2. Koskinen & Paloposki

Laviosa, S., Pagano, A., Kemppanen, H., & Ji, M. (2017). *Textual and contextual analysis in empirical translation studies*. Singapore, Malaysia: Springer.

Mokhtari Ardekani, M. A. (2002). The translation of reporting verbs in English and Persian. *Babel*, *48*(2), 125-134.

Murphy, M. L., & Koskela, A. (2010). *Key terms in semantics*. London, England: Continuum.

Pipalova, R. (2012). Framing direct speech: Reporting clauses in a contrastive study. *Prague Journal of English Studies*, *1*(1), 74-107.

Puurtinen, T. (2003). Genre-specific features of translationese? Linguistic differences between translated and non-translated Finnish children's literature. *Literary and Linguistic Computing*, *18*(4), 389-406.

Saldanha, G., & O'Brien, S. (2013). *Research methodologies in translation studies*. New York, NY: Routledge.

Sams, J. (2009). Genre-controlled construction in written language quotatives: A case study of English quotatives from two major genres. In R. Corrigan, E. A. Moravcsik, H. Ouali, & K. M. Wheatley (Eds.), *Formulaic language 1: Distribution and historical change* (pp. 147-169). Amsterdam, Netherlands: John Benjamin.

Schön, D. A. (1992). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. London, England: Routledge.

Winters, M. (2007). F. Scott Fitzgerald's Die Schonen und Verdammten: A corpus-based study of speech-act report verbs as a feature of translators' style. *Meta*, *52*(3), 412-425.

Wirf Naro, M. (2012). Fictive orality and formality as a translation problem. In J. Brumme, & A. Espunya (Eds.), *Approaches to translation studies 35* (pp. 100-118). Amsterdam, Netherlands: Rodopi.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۱۱-۷۹ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i4.82486/10.22067

کلافی سردرگم در دستِ هزاران: در نورد و شکنج دراماتورژی و ترجمه در ایران؛ درنگی بر ترجمه، دراماتورژی و اجرای پردهٔ آغازین *مردی برای تمام فصول*

محمدرضا لرزاده (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)
احمد معین‌زاده* (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)
عباس اسلامی راسخ (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)

چکیده

دراماتورژی بخش زیادی از فرایند پیش‌تولید، تولید و پساتولید اثر نمایشی را در بر می‌گیرد و جایی در پیوستار بین تنظیم متن نمایشنامهٔ صرف تا نظارت بر اجرا و تنظیم و تعدیل عناصر مختلف اجرایی و مدیریت ادبی قرار می‌گیرد؛ یعنی می‌توان مانند لسینگ دراماتورژی را مجموعهٔ گسترده‌ای از مهارت‌های منقّدانه قلمداد کرد یا مانند برشت، ساحت دو شقیِ متنی-تولیدی برای دراماتورژ قائل شد. حال در عرصهٔ مطالعات ترجمه، رابطهٔ میان اجرا (و تبعاً دراماتورژی) و ترجمه اغلب به مسائلی مانند دوگانی‌های خوانش‌پذیری و اجراپذیری یا ترجمه برای صحنه یا مطالعه فروکاسته شده است. در مقالهٔ حاضر سعی بر آن است تا با بررسی آغاز پردهٔ اول نمایشنامهٔ *مردی برای تمام فصول* رابرت بولت، ترجمه‌های موجود از آن (آل‌رسول و طاهری) و متن اجرایی بهمن فرمان‌آرا از این اثر، ضمن واکاوی ساختار و کارکردهای دراماتورژی در کشور، نسبت مترجم با دراماتورژی مشخص شود. بررسی این مجموعه پر چین و شکن در قالب الگوی تعدیل‌شدهٔ کوزان دال بر آن است که ترجمهٔ نمایشنامه اغلب نقطهٔ شروع صرفی برای دراماتورژی محسوب می‌شود و در هر صورت، چه با تعریف مدیریت ادبی لسینگی و چه دراماتورژی متنی-تولیدی برشتی، نمی‌توان مترجم را دراماتورژ پنداشت و با تخصصی‌شدن این عرصه، شاید بتوان مترجم را دراماتورژ متنیِ ترجمانی دانست.

کلیدواژه‌ها: دراماتورژی، ترجمهٔ نمایشنامه، اجراپذیری، الگوی کوزان

* نویسنده مسئول moin@fgn.ui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۳

۱. مقدمه

دراماتورژی در مقام نهادی متقن و پابرجا در نظام تئاتر دنیا، به‌علت گستردگی مهارت‌های ضروری آن، دچار سوء تفاهم‌ها و برداشت‌های متفاوت و متعارضی بوده است. ریشهٔ یونانی این واژه یعنی دراماتورگوس[1] به‌معنای «نمایش‌ساز» و «تصنیف‌گر نمایش» بوده (رومانسکا، ۲۰۱٤، ص. ۱)، حال آنکه امروز بر اهل فن روشن است که با اقدامات بنیادین لسینگ و برشت، دراماتورژی مجموعه‌ای از مهارت‌های گوناگون را در بر می‌گیرد که صرفاً قابل فروکاست به فرایند تولید متن نیست و حتی به بطن اجرا نیز کشیده می‌شود (لاکهرست، ۲۰۰٦). در مطالعات ترجمه، نهاد دراماتورژی اغلب نادیده گرفته شده، بیشتر به خوانش‌پذیری/ اجراپذیری یا به دوگانی ترجمه برای صحنه یا ترجمه برای مطالعه پرداخته و اغلب عاملیت مترجم و فرایند به‌صحنه‌بردن ترجمه نادیده گرفته شده است (پاوی، ۲۰۰۳؛ بسنت، ۱۹۸۱). در موارد معدودی نیز که عاملیت مترجم در تولید محصول نهایی لحاظ شده، باز پژوهشگران به سراغ دوگانی‌های مانند بومی‌سازی[2] و بیگانه‌سازی[3] رفته‌اند یا مطالعه ترجمه تئاتر بیشتر ردای مطالعات اقتباس به خود پوشیده است (برودی و کول، ۲۰۱۷).

حال سؤال مهم آن است که اگر بخواهیم از این دوگانی‌ها و کلیشه‌های مرسوم فاصله بگیریم، در میانهٔ به منزل بردن متن در قامت اجرا طی فرایند دراماتورژی، مترجمِ نمایشنامه چه نقشی ایفا می‌کند؟ آیا می‌توان وی را بخشی از فرایند دراماتورژی و به نحو اولی، دراماتورژ در نظر گرفت و مثلاً آنگونه که برخی (مثلاً فرهادی، ۱۳۹٦) اعتقاد دارند، آیا مترجمان با (باز)ترجمه و ارائه تعلیقات نقش دراماتورژ را بازی می‌کنند و می‌توان آن‌ها را در چنین منصبی تصور نمود؟ تحلیل این مسئله باعث می‌شود که نه‌تنها از آن دوگانی‌ها فاصله گرفت و اجرای نهایی را محصول ایستایی فرض نکرد، بلکه طی بررسی وضعیت کلی دراماتورژی در دنیا و

1. Dramatourgos
2. domestication
3. foreignization

نقبی به وضعیت کنونی دراماتورژی در تئاتر ایران، جایگاه ترجمه و مترجم را در فرایند دراماتورژی واکاوی کرد.

۲. پیشینه و چارچوب نظری پژوهش

۲. ۱. دراماتورژی در گسترهٔ تاریخ جهان

اولین بار این واژه را در بیان تئاتری گوتهولد افریم لسینگ[1] در مجموعه مقالات منتقدانهٔ خود یا عنوان *دراماتورژی هامبورگ* (۱۹٦۲) به‌کار برد. وی در مقام منتقد مقیم تئاتر هامبورگ، دراماتورژی را «تکنیک (یا بوطیقای) هنر دراماتیک» و اصولی برای تصنیف نمایشنامه می‌داند (پاوی، ۱۹۹۸، ص. ۱۲٤). لیسنگ خود را آموزگاری می‌دید که با معیارهای خاص زیباشناختی خود باید بیاموزاند و ذائقهٔ عموم را به تحریک و تحرّک درآورد، ولی اعتقاد وی بر نظارت بر همهٔ ارکان اجرا، از انتخاب متن و بازنویسی گرفته تا اجرا و حتی کارگردانی، باعث شد کارگردان‌ها او را سد راه خود ببینند، تا جایی که درگیری‌های مداوم با آن‌ها باعث طرد وی شد (موینش، ۱۹۳۳). سال‌ها بعد، سلف وی، لودویگ تیک[2]، با ترجمهٔ آثار شکسپیر به آلمانی (۱۷۹۷–۱۸۳۳)، دو کارکرد ترجمه و اقتباس را به وظایف دراماتورژ افزود (اوکلی‌براون، ۲۰۰۱، ص. ۱۷٤)، ولی تا پیش از آن، دراماتورژ (یا مدیر ادبی) بیشتر به بررسی ترجمه‌های موجود می‌پرداخت، به‌ویژه در سنت فرانکوفون (مثلاً بریتانیا) که دراماتورژ صرفاً به انتخاب ترجمه از میان ترجمه‌های موجود یا در نهایت سفارش ترجمه (لفظ‌گرا) دست می‌زند (ترنجنی، ۲۰۱۵، ص. ٥٤).

درماتورژی غیرمتنی از سوی برتولت برشت و پس از جنگ جهانی دوم طرح شد. وی الگویی جدید برای دراماتورژی با عنوان دراماتورژی تولیدی[3] بنیان نهاد (پروفتا، ۲۰۱۵، ص. ٥) که طی آن، دراماتورژ دیگر ناظری نیست که همه زیر تیغ نگاهش عصا به دست ره بپیمایند، بلکه گروه را همکار و همراهی است که از بطن

1. Gotthold Ephraim Lessing
2. Ludwig Tieck
3.production dramaturgy

شکل‌گیری نمایش منزل به منزل ایشان را یاری می‌رساند (پاوی، ۱۹۹۸، ص. ۱۰۹-۱۵۱). دراماتورژ برشت پژوهشگری است که به غیر از تعریف جایگاه نمایش و بازتعریف/بافت‌بندی مجدد آن، بر جنبه‌های صوری و زیباشناختی آن نیز نظارت دارد. می‌توان دراماتورژی برشتی را شامل دو بخش دانست: دراماتورژی متنی (انتخاب نمایشنامه‌نویس، نمایش، مترجم و غیره و انجام هر گونه پژوهش و تغییری در متن (بافت‌آرایی) مطابق انتظارات کارگردان) و دراماتورژی تولیدی (هر امر مرتبط با به‌صحنه‌بردن نمایشنامه) (براون، ۱۹۹۵، ص. ۵۷-٦٤).

پس از برشت، هاینر مولر[1] بخش اصلی نمایشنامه‌نویسی را آموزش‌های دراماتورژیک دانست، البته تفاوتی که آلمان مولر (در آنسامبل برلین سال ۱۹۷۲) با آلمان برشت و لسینگ داشت این بود که نهادی به نام مدیر ادبی اینک به رسمیت شناخته شده بود (مولر، ۲۰۰۱). کار مولر به دو دلیل در این برهه حائز اهمیت بسیار است: نخست آنکه واژهٔ دراماتورژ را با ریشهٔ کهن آن یعنی تصنیف نمایش عجین کرد و در قدم بعد نهاد دراماتورژی را عاملیت بالاتری نسبت به منتقد لسینگی و همراه تولیدی برشتی بخشید و وی را ناظر بر متن و روح اثر دانست (کالب، ۱۹۹۸). فراتر بردن این نهاد متقن از مرزهای ژرمن با عنوان مدیر ادبی در قامت کنت تینان[2] در تئاتر ملی انگلستان صورت گرفت (بیلینگهام، ۲۰۰۲، ص. ۱۳۳). در ایالات متحده نیز طلایه‌دار دراماتورژی، مارک بلای[3]، منصب دراماتورژ را در تئاتر آمریکا بنیان نهاد. به زعم وی، دراماتورژی یگانه نهادی بود که در قلب آن ادبیات دراماتیک و فرایند تئاتری جاری است که حتی می‌تواند کارگردان نیز تربیت کند (لانگ، ۲۰۱۷، ص. ۱۱۰).

به‌خلاصه، می‌توان گفت که جدا از سنت آلمانی، بریتانیا همچنان با مقاومت در برابر اطلاق دراماتورژ به یک شخص روبروست، حال آنکه ایالات متحده روز به روز بر شأن دراماتورژ افزوده است. همچنین در بریتانیا، آثار ترجمه سهم بسیار پایینی در

1. Heiner Müller
2. Kenneth Tynan
3. Mark Bly

تولیدات نمایشی داشته و دراماتورژ صرفاً دست به انتخاب از میان ترجمه‌های موجود یا سفارش آن می‌زند و گاه آن را بازنویسی می‌کند. در مقابل، فضای چندملیتی و مهاجرپذیر ایالات متحده پذیرای ترجمهٔ آثار مختلف بوده است و بسیار بیشتر از بریتانیا مهارت‌های ترجمانی دراماتورژ را طلب می‌کند (جوناس، پروئل و اوپا، ۱۹۹٦). البته در دوران پست‌دراماتیک و گذر از مناسبات سه پرده‌ای ارسطویی و تأکید افزون بر کلان‌واژهٔ اجرا به‌جای نمایش، دراماتورژی بیش از پیش معطوف به مناسبات بین تیم اجرا و تماشاگر شده است (لِمان، ۲۰۰٦).

در اینجا بهتر آن است مشخص کنیم با تمامی این تفاسیر، منظور از عمل دراماتورژی چیست؛ مطابق تعریف نظری-اجرایی چمرز (۲۰۱۰) و لانگ (۲۰۱۷)، دراماتورژی شامل سه مرحلهٔ پیش از اجرا، حین اجرا و پس از اجراست: الف) پیش از اجرا: ۱. تعریف پروژه (چیستی، هدف، غایت و محدودیت‌ها)؛ ۲. تحلیل نمایشنامه (سفارش/انتخاب/ترجمه نمایشنامه، تحلیل شخصیت‌ها، بررسی زبانی و تحلیل ساختار، تهیهٔ پوشهٔ اجرا[1] برای بازیگران، کارگردان و تیم اجرایی و طراحی مواد تبلیغاتی)؛ ۳. تمرین (بسته به درخواست کارگردان و تیم تولید، ارتباط با ایشان و روان‌سازی جریان کار)؛ و ۳. برنامه‌ریزی اجرایی؛ ب) حین اجرا: ارتباط با مخاطب (در قالب نمایش تصاویر در لابی، تهیه بروشور نمایش و غیره) و بررسی روند اجرایی نمایش و پیشنهاد اصلاحات؛ پ) پس از اجرا: دریافت بازخوردهای تماشاگران و بررسی تخصصی اجرا حول محورهای مدنظر کارگردان. به‌عبارتی، از تقلیل دراماتورژی به واژهٔ میزانسن[2] و نشانه‌های دیداری صرف (مانند ترنجینی، ۲۰۱٤) گذر می‌کنیم، چراکه با وجود آنکه نشانه‌های دیداری بخش مهمی از تئاتربودگی هر اجرایی را تعیین می‌کند ولی اگر میزانسن را «به آنچه باید بر صحنه نمود و گفت» تسری دهیم، شاید بتوان آن را معادل دراماتورژی یا حداقل بخش مهمی از آن تلقی کرد، ولی در پژوهش حاضر، بین نشانه‌های دیداری و شنیداری

1. casebook
2. mise-en-scene

تفکیک قائل خواهیم شد و به فرایند کار (و نه صرفاً محصول نهایی) خواهیم پرداخت.

به‌عبارت دیگر، دراماتورژ مانند سایر عوامل در فرایند به اجرا بردن نمایش دخیل است و دراماتورژی عملی دفعتی نیست؛ همین عدم تحدید وظایف دراماتورژ و گسترهٔ حضور وی در جای‌جایِ فرایند اجراست که مهارت‌های بالای مدیریتی، ادبی، تماشاگانی و نمایش‌گانی[1] را طلب می‌کند و به‌تبع، جایگاه مترجم نیز باید در همین راستا مورد بررسی قرار گیرد.

۲. ۲. دراماتورژی در ایران: نظر و عمل

نیل به دریافت جایگاه دراماتورژ در عمل و نظر، ابتدا آثار نظری شاخص موجود در بازار کشور (ترجمه و تألیف) بررسی می‌شود و در ادامه، انعکاس آن‌ها در عمل دراماتورژی خواهد آمد. نخست، عباس شادروان با ترجمهٔ بخشی از کتاب *دراماتورژی تئاتر و نمایش رادیویی* اثر مولر (۱۳۸٤) به‌دنبال تعریف واژه و کارکرد آن است و به قولی آن را آیندهٔ تئاتر می‌داند، حال آنکه گرچه مولر تصویری دیگرگون از شخص ثالثی ارائه می‌دهد که به‌دنبال ایجاد وحدت در عین کثرت است، بیشتر تحلیل متنی (گفتاری) از دراماتورژی دارد. مثلاً قواعد دراماتورژی را صرفاً قواعد درام‌پردازی و درام‌نویسی می‌داند و راهکارهایی عملی ارائه نمی‌دهد و در نهایت، نظریه‌پردازی وی به وادی لفّاظی و ادیبانگی می‌رسد.

کتاب *دراماتورژی، انقلاب در تئاتر* (لاک‌هرست، ۱۳۹۳) نیز تاریخچه مبسوطی درباره دراماتورژی نوین ارائه و نشان می‌دهد چگونه این نهاد با مقاومت‌های مختلف از بخش‌های مختلف تیم تولیدی مواجه می‌شده است. وی در این کتاب به دو مفهوم جدید، یکی تربیت دراماتورژهای تخصصی (در حیطه‌های مختلف) و یکی ترجمهٔ متون نمایشی برای آموزش دراماتورژی‌آموزان، اشاره می‌کند و غیر آن، سراسر وصف گذشته و حال دراماتورژی است که به عرصهٔ عمل وارد نمی‌شود.

---

۱. دو اصطلاح تماشاگانی و نمایش‌گانی از کتاب ناظرزاده کرمانی (۱۳۸۳) اخذ شده است.

آخرین اثرِ صرفاً ترجمه، یعنی *گوستلایت: راهنمایی مقدماتی برای دراماتورژی* (چمرز، ۱۳۹٤)، شاید تنها کتاب عملی ترجمه‌شده در زمینهٔ دراماتورژی باشد که با ارائه تعریف کاربردی از دراماتورژی، به تاریخچه و عوامل مؤثر بر آن می‌پردازد، تحلیل متن را شروع فرایند دراماتورژی می‌داند و نیز مسئلهٔ مهم چرایی نمایشنامه در زمان در مکان خاص و نحوهٔ حضور دراماتورژ در فرایند تولید نمایش را کاملاً ملموس و عملی و ساده توضیح می‌دهد.

از ترجمه گذشته، در یکی از معدود کتاب‌های تألیفی، یعنی *دراماتورژی و تمرین‌نگاری ویستک* (۱۳۹۱)، ناصر حسینی‌مهر نمایش ویستک را با گروهی از دانش‌جویانش تمرین می‌کند و شرح این تمرین و به اجرا بردن نمایش را می‌آورد. در مقدمهٔ این کتاب، غفاری شیروان با ذکر مراتب دراماتورژی و تاریخچه‌نوشتی از آن، فرایند طی شده در این کتاب را از جنس دراماتورژی می‌داند که به «مستندسازی یا تمرین‌نگاری و ثبت مراحل دراماتورژی» می‌پردازد، حال آنکه این تمرین‌نگاری را بیشتر می‌توان کارگردانیِ آموزشی دانست تا دراماتورژی. مطالب گردآوری‌شده در این کتاب شامل شرایط اجرا و مصاحبه‌های کارگردان، شاید بتواند مادهٔ خام دراماتورژی دیگری واقع شود ولی به‌خودی خود دراماتورژی محسوب نمی‌شود.

ناظرزاده کرمانی در کتاب *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی* (۱۳۸۳) پنج اصطلاح بنیادین برای کارکردهای نمایشی (تماشاگانی) ذکر می‌کند: ۱. تئاتر (تماشاخانه)؛ ۲. درامـا (نمایشنامه)؛ ۳. *دراماتورجی* (نمایشنامه‌شناسی/نمایشنامه‌کاری)؛ ٤. پرفورمنس (نمایشگان)؛ و ۵. پِلِی (بازیگری). وی دراماتورجی یا نمایشنامه‌کاری را شامل تصنیف (نمایشنامه‌نویسی)، شگردها و سبک‌های تصنیف و نمایشنامه‌پژوهی می‌داند که در یکی از پنج قالب نمایشنامه‌نویسی، نمایشنامه‌پژوهی، نمایشنامه‌گزینی، نمایشنامه‌پردازی و نمایشنامه‌برگردانی (ترجمه) قرار می‌گیرد (ص. ۲۹-۳۰)؛ به‌عبارتی، وی صرفاً نقش دراماتورژ متنی را برای دراماتورژ قائل است و بعداً وقتی به بهره‌بردن از امکانات تمرینی و اجرا (اعم از صحنه و نور و بازیگری و غیره) می‌رسد دیگر حرفی از دراماتورژی نیست (ص. ۷۳. خلاصنکه ه آ اثر وی بیشتر در

بوطیقای نمایشنامه سیر می‌کند تا اینکه بارقهٔ نوری بر واژگان تخصصیِ اجرا و به نحو اولی «دراماتورجی» بتاباند.

یکی دیگر از مهم‌ترین کارهای تألیف-ترجمه* کتاب *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟* (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۳) است که گلچینی از ترجمه‌های کلاسیک و مدرن دربارهٔ دراماتورژی به‌دست می‌دهد. جالب آنکه در این جنگ دراماتورژی، مطالب ترجمه‌شده واقع‌گرایانه و مطابق رویه‌های جاری روز جهان‌اند ولی در دو مطلب تألیفی (دراماتورژی گروهی چیست (ص. ٤١٥) و فرایند دراماتورژی داستان محمود و ایاز (ص. ٤٣٧)) دراماتورژی در بهترین حالت چیزی جز نمایشنامه‌نویسی یا به قولی «تصنیف نمایش» نیست و صرفاً کارگردان قادر مطلق اجراست.

اما آخرین اثر با عنوان *دراماتورژ در ایران* واقع‌گراترین کتاب در زمینهٔ وضعیت کنونی دراماتورژی در ایران است (صبایی و طاهری، ۱۳۹٦) که اهم مطالب آن عبارت‌اند از مداخله‌جو دانستن دراماتورژ در کارگردانی، غیرضروری پنداشتن این منصب، فروکاست وظایف وی به کشف سرنخ در نمایشنامه یا تولید متن جدید یا بازنویسی و اقتباس متن و گاه دریافت اثر صحنه‌ای و تحلیل گفتار متن، فقدان تعریف و صنفی مشخص برای آن، کار صفر یا یکی و در پایان عدم نیاز به قابلیت‌های ترجمانی دراماتورژ (ص. ۳۹-۷۸).

همان‌طور که در بالا آمد، صرفاً دو اثر به دراماتورژی عملی می‌پردازند و باقی از ورطهٔ نظری فراتر نمی‌روند و وقتی هم دامن دراماتورژی به تئاتر ایران کشیده می‌شود به تصنیف نمایشنامه بسنده می‌گردد. این وضعیت منابع مکتوب انطباق بسیار زیادی با روند عملی دراماتورژی در کشور دارد. طی یکی از معدود بررسی‌های موجود (لرزاده، ۱۳۹۸)، مشخص شد که از میان ۲۵۰ مورد تصادفی در خلال سال‌های ۸۰ تا ۹۷، صرفاً ۲۳ مورد از واژهٔ دراماتورژ استفاده کرده‌اند و از میان همین موارد نیز، طی مصاحبه‌های حضوری و کتبی، مشخص شده است که قریب به اتفاق پاسخ‌دهندگان (۸۰ درصد) از این واژه برای تحلیل متن و شخصیت‌های متن

نمایشنامه (یغتی صرفاً در مقام راهگشای پیچیدگی‌های پرسونا و متن) استفاده می‌کنند و دراماتورژ دخالتی در متن تحقق‌یافته بر صحنه ندارد.

۲. ۳. چارچوب نظری: دراماتورژی و ترجمه

با توجه به تعاریف ذکرشده و همچنین دریافت دراماتورژی در فضای کنونی تئاتر، این سؤال مطرح می‌گردد که آیا ترجمه نوعی دراماتورژی محسوب می‌شود یا اینکه این دو مقوله دارای ماهیت و خاستگاهی متفاوت‌اند و ارتباط چندانی با هم ندارند. در بسیاری از منابع مطالعات تئاتر و همچنین مطالعات ترجمه، اولین بحثی که در مورد ترجمهٔ نمایشنامه مطرح می‌شود اجراپذیری (بازی‌پذیری یا به‌زعم بعضی میزانسن) است (بسنت، ۱۹۸۱) و یا اینکه اغلب اصطلاح میزانسن* عصارهٔ فشردهٔ دراماتورژی تلقی می‌گردد. از رهگذر این کلیدواژه، پاوی (۱۹۹۸) بیشتر به جنبه اجرایی نمایشنامه می‌پردازد و بسنت (۱۹۹۱) به ماهیت متنی آن. در این پژوهش، نگارندگان* میزانسن را بیشتر معطوف به اجرا می‌دانند تا متن و به‌عبارتی مترجم بیشتر نگران «آنچه گفته می‌شود» است تا «آنچه باید گفته شود»؛ یعنی طی ترجمه، اجراپذیری در مرتبه دوم نسبت به انتقال متن قرار می‌گیرد. در نتیجه، سؤال مهم این است که آیا برای سنجش و بررسی هر متن ترجمه‌شدهٔ نمایشنامه، صرفاً باید به متنیت آن توجه شود و به قولی خوانش‌پذیری بررسی شود یا اینکه باید از این متنیت صرف فراتر رفت و به اجراپذیری نیز پرداخت.

البته پژوهش پیرامون ترجمه نمایشنامه صرفاً محدود به دوگانی بالا نیست و به بیان زوبراِسکریت (۱۹۸۸)، در پنج حوزه متمرکز است: گذار از متن (ترجمه) نمایشنامه به اجرا، تأثیر متون ترجمه و تولیدی در نظام تئاتری مقصد (یعنی بر نمایشنامه‌نویسان، منتقدان و تولیدکنندگان)، مطالعاتی در مورد فرایند اجرا و تولید ترجمهٔ نمایشنامه‌ها، مطالعات تطبیقی در حیطهٔ دریافت نمایشنامه در نظام‌های فرهنگی متفاوت و مطالعهٔ عاملان دخیل در تفسیر معنای تئاتر. به این پنج حیطه،

اسپاسا (۲۰۱۳) دو حوزهٔ بالانویس[1] بین‌زبانی و دسترسی‌پذیری در تئاتر را افزوده که بیشتر معطوف به فضای فیزیکی و ارائهٔ تئاتری است (رگاتین، ۲۰۰٤). در مطالعات ترجمه تئاتری، بیشتر به متن‌بودگی و محصول‌گونگی ترجمه (حتی در مقام اجرا) پرداخته شده و پژوهش‌ها کمتر معطوف به فرایند بوده است (زوبر، ۲۰۱٤). تحلیل دراماتورژیِ ترجمانی اثر بی‌شک حرکتی به‌سوی تحلیل فرایند و اجرای نمایشنامه خواهد بود و در نتیجه، باید به‌جای تحلیل متنیتِ صرفِ نسخهٔ اجرایی و یکی پنداشتن آن با دراماتورژی (مانند مونرونی، ۲۰۱۲؛ کاینار، ۲۰۱۱؛ روسی‌تر و دیگران، ۲۰۰۸)، از الگویی استفاده کرد که فرایند کار را نشان دهد.

در نتیجه، برای تشریح فرایند، مدل (تعدیل‌شده) کوزان (۱۹٦۸) برای تحلیل عناصر نمایش(نامه) و ترجمهٔ آن مناسب به نظر می‌رسد؛ بخش‌هایی از الگوی حاضر (مثلاً کلان‌مقوله‌های زمان و مکان) بنا به عدم ضرورت در تحلیل حذف می‌شوند، ولی سایر بخش‌ها به قوت خود باقی مانده و با توجه به ماهیت تحلیل، بیشتر تأکید بر کلیت نشانه‌های دیداری و شنیداری و زیرمجموعه‌های آن‌هاست. در مدل حاضر (جدول یک)، نشانه‌های شنیداری و دیداری نمایش، به تفکیک ذیل ۱۳ مقوله، مبیّن عناصر مختلفی است که بر روی صحنه دیده یا شنیده می‌شود و در تحلیل تغییرات گذار از نمایشنامه به ترجمه و اجرا می‌توان این عناصر را دنبال نمود. تغییراتی که در شاخص اول (متن گفتاریِ) مدل کوزان صورت می‌گیرد در حیطهٔ دیالوگ‌هاست و چهار شاخص دیگر شرح شخصیت‌ها و صحنه است.

1. surtitling

جدول ۱. الگوی تعدیل‌شدهٔ کوزان

کلمات لحن	متن گفتاری	بازیگر	نشانه‌های شنیداری
پانتومیم ایما و اشارات حرکت	بیان بدن		نشانه‌های دیداری
گریم آرایش مو لباس	ظاهر بازیگر		
اشیاء صحنه دکور نور	ظاهر صحنه	غیربازیگر	
موسیقی جلوه‌های صوتی	صداهای غیرکلامی		نشانه‌های شنیداری

الگوی شماتیک کوزان به‌خوبی نشان می‌دهد که چرا باید با بسنت (۱۹۹۱) هم‌رأی شد که معیار اجراپذیری/خوانش‌پذیری، به سه دلیل تعدیلات اجرایی، منحصربه‌فرد بودن مختصات هر اجرا و عدم تناظر یک‌به‌یک میان متن نوشته‌شده و متن اجرایی، نمی‌تواند معیار غایی برای بررسی ترجمهٔ نمایشنامه قلمداد شود، چه‌اینکه اگر کارگردان مرعوب نمایشنامه/ترجمه نباشد و دست دراماتورژ را از واژه به ساحت گفتمان بگشاید، شاید نمایشنامه صرفاً پیشنهادی برای اجرا باشد و هر یک از بخش‌های پنج‌گانه نشانه‌شناختی کوزان در تقابل، توازی یا راستای متن قرار گیرد. آنچه لرزاده (۱۳۹۸) نیز در بررسی بیش از ۷۰ نمایشنامهٔ اجراشده که از زبان‌های مختلف (عمدتاً انگلیسی، آلمانی و فرانسه) ترجمه شده بود، به آن رسیده این است که هم در شرح صحنه و هم دیالوگ‌ها این تغییرات اتفاق می‌افتد و ممکن است به صحنه تا پرده و یا حتی کل نمایشنامه تسرّی یابد. این تباین‌ها شامل حذف، اضافه، تبدیل و جابجایی می‌گردد که هر یک بی‌شک عقبه‌ای در دراماتورژی اثر دارد. لذا در

بخش‌های بعدی مقالهٔ پیش‌رو، به بررسی این مؤلفه‌ها در دراماتورژی صحنه‌های نخست نمایشنامهٔ *مردی برای تمام فصول* خواهیم پرداخت و سپس این پنج شاخص را در ترجمه و متن اصلی بررسی خواهیم کرد تا در نهایت به نقش مترجم در دراماتورژی برسیم.

در مقالهٔ حاضر، نمایشنامه و ترجمهٔ چاپ‌شدهٔ آن در سه سطح بررسی می‌شود: ۱. ویژگی‌های کالبدی/بیرونی (شامل جلد و ساختار)؛ ۲. ویژگی‌های متنی (شامل توضیح شخصیت‌ها، پرده‌ها و صحنه‌ها و دیالوگ‌ها)؛ ۳. ویژگی‌های غیرمتنی/دیداری (شامل اجراهای پیشین، تصاویر مربوط به بافت نمایشنامه و غیره). بخش یک و سه ارتباط بسیار مستقیمی با دراماتورژی غیرمتنی اثر دارد و بخش دوم وفق دراماتورژی متنی است. در مدل کوزان، بخش اول و سوم هیچ جایگاهی ندارد؛ بنابراین صرفاً برای تحلیل قسمت دوم از مدل وی استفاده می‌شود و بخش اول و سوم (فرامتن) به‌صورت جداگانه و با استفاده از الگوهای کلی پیشنهادی چمرز (۱۳۹٤) و لانگ (۲۰۱۷) تبیین خواهد شد.

۳. روش پژوهش

از آنجاکه هدف پژوهش حاضر آن است که ببینیم از رهگذر ترجمه به اجرا، آیا مترجم در انتقال مؤلفه‌های دیداری و شنیداری متن مؤثر بوده است و می‌توان وی را دراماتورژ دانست یا خیر، لازم است در سه سطحِ متن نمایشنامه، ترجمه و متن اجرایی بررسی صورت گیرد. نیل به این منظور، نخست دلیل انتخاب این اثر برای تحلیل ذکر می‌گردد و ضمن توصیف بافت نگارش[1] نمایشنامه، ترجمه و اجرا، ویژگی‌های کالبدی، ضمایم دراماتورژیک ترجمه و استفاده از آن‌ها در اجرا تحلیل و تفاوت دو ترجمهٔ آل‌رسول (۱۳٤۹) و طاهری (۱۳۸٦) بررسی خواهد شد، چراکه یکی از وظایف دراماتورژ مقایسه و در نظر داشتن ترجمه(های) پیشین است. سپس برای تحلیل اجرا و دراماتورژی، با تهیه پیکره‌ای دوزبانه و موازی متشکل از

۱. به‌خاطر آنکه این بافت بسیار در دراماتورژی دارای اهمیت است.

نمایشنامه، ترجمه و نسخهٔ اجراییِ صحنه‌های آغازین و مقایسه و تحلیل سه متن با استفاده از الگوی کوزان، تغییرات نشانه‌های دیداری و شنیداری سه متنِ نمایشنامه، ترجمه و نسخهٔ اجرایی مشخص می‌گردد. لازم به ذکر است که متن نمایشنامه و همچنین ترجمهٔ طاهری به‌صورت مکتوب موجود است، ولی نسخهٔ اجرایی از روی نسخه تصویری[1] به‌صورت متنی پیاده و بازسازی شده است. تحلیل پژوهش حاضر کیفی بوده و نتایج حاصل از تحلیل به‌صورت توصیفی بیان خواهد شد.

٤. نتایج و بحث

٤. ١. چرایی انتخاب نمایشنامهٔ *مردی برای تمام فصول*

از چرایی انتخاب این اثر برای تحلیل، نخست آنکه با توجه به پژوهش لرزاده (۱۳۹۸)، صورت بی‌نشان دراماتورژی آثار نمایشی (اعم از ترجمه و فارسی) آن است که نام دراماتورژ در شناسنامهٔ اثر ذکر نشود: معمولاً کارگردان اثر این وظیفه را (با عنوان کارگردان-دراماتورژ) عهده‌دار می‌شود و در معدود موارد از عنوان‌های غیرشفاف و گنگی مانند «تحلیل‌گر نقش» و در مواردی بسیار کمتر از عنوان «دراماتورژ» استفاده می‌شود. دوم اینکه به‌خاطر عدم نظارت طی سالیان گذشته بر اجرای نمایشنامه‌های ترجمه‌شده و صرفاً بسنده کردن به اخذ رضایت کتبی از مترجم آثار چاپ‌شده (راهنمای دریافت مجوز اجرای نمایش، ۱۳۹۸)، شاهدیم که گاهی متون اجرایی فاقد متن ترجمه‌اند یا در برخی موارد متن ترجمه موجود چنان بازنویسی می‌شود که بتوان آن را ترجمهٔ مجدد/اقتباس قلمداد کرد تا نیازی به اخذ رضایت مترجم نباشد. شایان ذکر است که هرگونه تحلیل متنی و دراماتورژیک و تطابق متن اصلی و ترجمه صرفاً در مواردی میسّر است که هم متن اصلی مشخصی وجود داشته باشد، هم این متن ترجمه و به‌صورت مکتوب منتشر شده باشد و هم کارگردان/دراماتورژ اثر در قالب بروشور، پوستر و سایر وسایل تبلیغاتی این مسئله را بیان کرده باشد. با مجموع فرض‌های فوق، طی بررسی ۲۵۰ اجرا طی سال‌های ۸۰-

1. DVD version

۹۷، مصاحبه با تولیدکنندگان این آثار نمایشی و بررسی نسخه‌های ترجمه‌شدهٔ موجود (لرزاده، ۱۳۹۸)، *مردی برای تمام فصول* به‌صورت گزینشی[1] برای تحلیل انتخاب شد. این اثر تا حد زیادی گویای وضعیت کنونی دراماتورژی ایران است.

٤. ۲. بافت نگارش و ترجمه و بازترجمهٔ اثر

نمایشنام *مردی برای تمام فصول* را رابرت بولت در باب زندگانی سر توماس مور در سال ۱۹٥٤ برای رادیو بی‌بی‌سی نوشت و سپس نسخهٔ تلویزیونی آن با بازی برنارد هپتون در سال ۱۹٥۷ تولید شد. بعد از موفقیتِ اثر دیگر نویسنده یعنی *گیلاس‌های شکوفنده*[2] بود که وی مردی برای تمام فصول را برای اجرای صحنه بازنویسی کرد. این اثر نخست در گلوب تئاتر لندن (گیلگاد تئاتر کنونی) به کارگردانی نوئل ویلمن به صحنه رفت. مطرح شدن آن را در سطح جهانی با اکران فیلم برندهٔ اسکار با همین نام اثر فرد زینه‌مان (۱۹٦٦) و سپس پخش فیلم تلویزیونی آن به کارگردانی چارلتون هستون (۱۹۸۸) اتفاق افتاد.

آشنایی ایرانیان با این اثر اولین‌بار از طریق دوبله و اکران فیلم فرد زینه‌مان (به مدیر دوبلاژی منوچهر اسماعیلی، ۱۳٤٦) صورت گرفت و ظاهراً بافت استعلایی، کمال‌طلبی و حفظ هویت و درستی و راستی در عرصهٔ سیاست باعث شد در ایران مقبول بیفتد (فرمان‌آرا، ۱۳۹۳). همین مقبولیت عام و خاص بود که باعث شد نمایشنامهٔ اصلی رابرت بولت در سال ۱۳٤۹ از سوی انتشارات «تئاتر زمان» به ترجمهٔ عبدالحسین آل‌رسول چاپ شود، ولی فرجام آن بود که این اثر ممنوع شود و اجازه اجرا و امکان انتشار مجدد نیابد. چاپ دوم این اثر در پاییز سال ۱۳٦٥ منتشر شد، چراکه به‌زعم فرمان‌آرا (۱۳۹۳)، در وهلهٔ نخست، شباهتی میان محمدرضاشاه (در عدم توفیق در صاحب فرزند شدن طی ازدواج با ثریا) و هنری هشتم وجود داشت و این باب طبع حکومت نبود.

1. eclective
2. *The Flowering Cherry*

ترجمهٔ آل‌رسول از جمله کتاب‌سفیدهایی است که سعی تمام در هویت‌زدایی از ماهیت خود دارد (تصویر ۱ سمت راست) و در چاپ بعد از انقلاب هم که انتشارات زمان فراغ بال بیشتری داشته، فضا به سمت انتزاع رفته است (تصویر ۱ سمت چپ). این ترجمه از نسخهٔ اصلی چاپ هاینمن (۱۹۶۰) به‌صورت کامل انجام شده و در سرآغاز ترجمه، آل‌رسول کوته‌نوشتی از ای. آر. وود[1] می‌آورد که «در جامعهٔ استبدادی، دولت‌ها مسیر اندیشهٔ شخص را به او تحمیل می‌کنند»، چیزی که مصداق بلافصل عصر پهلوی است. در بخش بعدی، مقدمهٔ رابرت بولت آمده که ارتجاع و برخوردهای سلبی را از ویژگی‌های حکومت‌های توتالیتر می‌داند و در آخر نیز از به‌کار بردن عالمانهٔ تکنیک فاصله‌گذاری برشتی، رئالیستی بودن کل نمایشنامه و پرهیز از ناتورالیسم می‌گوید.

اما ترجمه‌ای که فرمان‌آرا به طاهری سفارش داده (۱۳۸۶، ص. ۲۱) از نسخهٔ وینتج (۱۹۶۲) برگردانده شده و بر جلد خود عکس توماس مور را دارد (تصویر ۲) و این خود گواهی است بر آنکه نمایشنامه دربارهٔ ویژگی‌های اصلی و هویتی این شخصیتِ برساخته و برگرفته از تاریخ است. طاهری مقدمهٔ مفصل رابرت بولت را حذف کرده و خود مقدمهٔ شانزده‌صفحه‌ای برای این ترجمه نوشته است. در این مقدمه و به قولی دیباچه، وی با توصیف شرایط تاریخی دوران توماس مور، از شخصیت، مرام و منش شخصی و تأثیر و تأثّرات و مهارت‌هایش می‌گوید، نکاتی که همه در دراماتورژی شخصیت وی بسیار حائز اهمیت‌اند. البته همهٔ این مطالب در مقدمهٔ خود بولت هم به‌نحوی آمده‌اند و مشخص نیست جز بیان انگیزه ترجمه، این بخش چه مزیتی بر مقدمه خود بولت دارد.

1. E. R. Wood

تصویر ۱. جلدهای پیش و پس از انقلاب ترجمهٔ آل‌رسول

تصویر ۲. جلد ترجمهٔ فرزانه طاهری

نکتهٔ مهم دیگری که طاهری ذکر می‌کند شاعربودگی و مذهب‌مسلکی مور است که هر دو هم در ترجمهٔ گفتار و هم در تصویر کردن شمایل و به‌نحو اولی دراماتورژی اثر مؤثر خواهد بود. در بخش آخر مقدمه، وی پس از تحلیل مضمونی، ضمن ذکر مصادیقی از فیلم زینه‌مان، سعی در تحلیل نمایشنامه با ارجاع به فیلم‌نامه دارد. جدا از ارجاع مستقیم به فیلم، بخشی که به کار دراماتورژی فراوان می‌آید ارائهٔ برداشتی اومانیستی از مور و توجیه اورپیدی و کلاسیک بودن نمایشنامه است که نقطهٔ تباین یا تشابه هر اجرایی از این نمایشنامه می‌تواند باشد. در بند آخر این مقدمه، بیانیه و انگیزهٔ ترجمه آمده و اینکه این ترجمه سفارشی بوده از سوی فرمان‌آرا برای «اقتباسی» از اثر در آینده و اینکه ترجمه در حقیقت واکنشی است به ترجمه نخست

از آل‌رسول که دارای «تفاوت‌هایی» با آن از جمله حذف مقدمهٔ رابرت بولت نیز هست (ص. ۹-۱۱).

شایان ذکر است که نکتهٔ برجستهٔ ترجمهٔ آل‌رسول تأکید بر اصطلاحات تقدیس سلطنت و اظهار خاکساری مانند «قبلهٔ عالم»، فاصله‌گذاری‌های سلطنت‌مأبانه و تلاش در جهت بومی‌سازی کلام و بیان (دیالوگ و شرح) در این سیاق سخن است، گرچه عدم یکدستی در این سیاق و به‌طور کلی گفتمان (و به‌زعم کوزان، لحن) هم به چشم می‌خورد، چه اینکه مثلاً در پردهٔ اول شاه هنری در می‌آید که «پس من عهدشکن هستم، جناب مور!.. نه، نه، نه، شوخی می‌کنم، ناجور شوخی می‌کنم... اغلب فکر می‌کنم که من آدم خشنی هستم...»[1] که کمی با بیان عامیانه متن دارای تباین و از واژگان رسمی‌تری بهره گرفته شده است. به‌طور کلی، در دیالوگ‌های آغازین، ترجمهٔ آل‌رسول به بافت کلان گفتمانی مرد عام (مردی میانه‌حال در گفتار و کردار) نزدیک‌تر است و ترجمهٔ طاهری به بافت بلافصل کلامی یعنی نحوهٔ سخن گفتن مردی عام در حضور پادشاهان. اگر به نشانه‌های گفتاری بپردازیم، نشانه‌های بازترجمهٔ آل‌رسول به گفتمان و لحن (غیررسمی و عامیانه) مرد عام نزدیک‌تر است، امری که فرمان‌آرا دریافته و در متن اجرایی، ترجمه را دگرگون و حتی نسبت به متن آل‌رسول غلیظ‌تر می‌کند.

همان‌طور که در بخش‌های پیش ذکر شد، یکی از مهم‌ترین کارهای دراماتورژ پرداختن به لحن شخصیت‌ها و گاهی بازنویسی دیالوگ‌هاست و در حقیقت انتخاب ترجمه یا بازترجمه گاهی نقطهٔ شروع دراماتورژی متنی محسوب می‌شود. ترجمهٔ طاهری این وظیفه را به‌خوبی ایفا و سعی می‌کند در بسیاری از موارد از زیر «یوغ» آل رسول درآید، هرچند این جدایی‌گزینی همیشه به معنای تطابق بیشتر با متن اصلی نبوده است؛ ولی در بسیاری از موارد (به‌ویژه در شرح صحنه‌ها و شخصیت‌ها)

1. Ha! So I break my word, Master More! No no, I'm joking … I joke roughly… I often think I'm a rough fellow…

حداقل گوشهٔ چشمی به آن داشته است.[1] به‌طور خلاصه و با مقایسهٔ متن دو ترجمهٔ نمایشنامه موارد زیر شایان ذکر است:

۱. تفاوت در هیئت ارائه، ساختار، شکل و تصویر جلد که نسخهٔ طاهری کالبد آشکارتر و صریح‌تر است؛

۲. بومی‌گرایی بیشتر ترجمهٔ آل‌رسول با بافت و اصطلاحات سلطنت‌مأبانهٔ آن روز هماهنگی دارد و ترجمهٔ طاهری سر جدایی‌گزینی از ترجمهٔ نخست دارد و در همین راستا گاهی از متن اصلی نیز فاصله می‌گیرد و به‌نحوی گویی سر سازگاری با فرضیهٔ بازترجمه برمن (۱۹۹۰) ندارد؛

۳. شرح و توصیف‌های صحنه در ترجمهٔ طاهری تئاتری‌تر و به اصطلاحات رایج نمایشی برگردانده شده ولی ترجمهٔ آل‌رسول فاقد این اصطلاحات است؛

٤. ترجمهٔ طاهری دارای ضمایم تصویری از توماس مور و ساختمان و تزئینات حکومتی آن دوران و دارای حواشی و ضمایم افزوده (و به‌عبارتی ترجمه با تعلیقات[2]) است و از لحاظ حواشی و تعلیقات (ص. ۱۹۰–۲۰۰) به‌نوعی به پوشهٔ دراماتورژی شباهت دارد، چیزی که ترجمهٔ آل‌رسول کاملاً از آن بی‌بهره است.

در نتیجه می‌توان اثر طاهری را حرکت و قدم‌های اولیه به‌سوی دراماتورژی محسوب کرد، قدم‌هایی که از پیشنهاد متن ترجمه و حواشی و تعلیقات چاپ‌شدهٔ آن فراتر نمی‌رود؛ یعنی در اینجا بررسی ترجمه، عدم پذیرش (یا شاید کفایت) آن، ترجمهٔ مجدد و افزودن تعلیقاتِ مفیدِ اجرا را شاید بتوان به سبقهٔ لسینگی بخشی از مدیریت ادبی (کمپانی) نمایش مربوط دانست که همه در فاصلهٔ دور از اجرا به چاپ رسیده‌اند؛ یا به روایت برشتی، وی بخشی از فرایند دراماتورژی متنی را از طریق این اقدامات طی کرده، هرچند نه اجرای واقعی که اجرایی مفروض را نشانه رفته است.

---

۱. در بخش بعد مثال‌های مبسوطی از شرح صحنه و دیالوگ‌ها و ترجمهٔ آن‌ها و نسخهٔ اجرایی خواهد آمد.

2. thick translation

٤. ۳. دراماتورژی و اجرا

پیش از ورود به متن اجرایی فرمان‌آرا، بهتر است پوستر اجرا در کنار پوستر فیلم زینه‌مان تحلیل شود (تصویر ۳):

تصویر ۳. پوستر فیلم و نمایش

تحلیل دراماتورژی (سطح سه) دقیقاً از همین مواد تبلیغاتی اجرا آغاز می‌شود (چمرز، ۲۰۱۰؛ لانگ، ۲۰۱۷): نخست آنکه فرمان‌آرا مشخصاً تحت تأثیر فیلم بوده و حتی ساختاری کمینه‌گرا از پوستر فیلم را البته با تفاوت‌هایی پیاده کرده است؛ توماس مورِ زینه‌مان مردی است ناسوتی که بر زمین صاف قدم بر می‌دارد و گام‌هایش همسطح زمین‌اند و استعلای وی استعلای رفتاری است و نه الزاماً وجودی، حال آنکه توماس مورِ فرمان‌آرا قدم به بالا و بالاتر می‌گذارد و هالهٔ نور بالای سر وی را شاید بتوان طعنه‌ای به عروجش (یعنی استعلای وجودی و ناسوتی) دانست. شکل ردای مور نیز که به شکل مستطیل طراحی شده ظاهراً تأکیدی است بر اصول‌گرا بودن او در قیاس با طراحی نسبتاً بیضی‌وار زینه‌مان. رنگ پس‌زمینهٔ پوستر زینه‌مان زرد است و همه وسوسه و تعلیق و واهمه و پس‌زمینهٔ پوستر فرمان‌آرا سفید است با رنگ قلم

قرمز که ریختن محتوم خون مور و فاجعهٔ در راه را تداعی می‌کند.[۱] از نشانه‌های پوستر گذشته، دیدیم که طاهری نمایشنامهٔ ترجمه‌شده را به دست فرمان‌آرای دراماتورژ رسانده و فرمان‌آرا خود نسخهٔ اجرایی را تنظیم و تدوین کرده است. برای قیاس نمایشنامه با ترجمه و نسخهٔ اجرایی، مثال‌هایی از شرح صحنه و دیالوگ‌های نخست پرده اول را (به علت مفصل بودن در پیوست) به عینه از متنِ ترجمه و سپس از متن اجرایی[۲] می‌آوریم و آن‌ها را با استفاده از مدل کوزان تحلیل کرده و به نقش مترجم و دراماتورژ باز خواهیم گشت. لازم به توضیح است که چارچوب تغییرات ایجاد شده در پیکرهٔ ترجمه و نسخهٔ اجرایی (شامل حذف، اضافه، تعدیل، تبدیل و جابجایی)[۳] از تحلیل لرزاده (۱۳۹۸) گرفته شده است.

تصویر ٤. مرد عام در میانه صحنه **تصویر ٥. روشن شدن سرسرا**

تصویر ٦. معرفی مرد عام **تصویر ٧. تعظیم مرد عام**

۱ برای تحلیل پوستر و رنگ‌ها، ر.ک. کوردیس و کوستوپولو، ۲۰۱۸؛ آرهیپوا، ۲۰۱۸

۲. نسخهٔ اجرا با استفاده از نسخهٔ تصویری اجرا تماماً بازسازی شده است؛ بی‌شک نسخهٔ اصلی دراماتورژی‌شدهٔ کارگردان/بازیگران حواشی و تعلیقات بیش‌تری داشت که از حوصلهٔ مقالهٔ حاضر خارج است.

3. Addition, deletion, modification, modulation and relocation

در اول پرده و دیالوگ‌های مرد عام، تفاوت‌های زیادی میان متن ترجمه و متن نمایشنامه به چشم می‌خورد:

۱. شرح صحنه و لباس تغییراتی دارد و ضمن حفظ شرح صحنهٔ دوساحتی (اندرون و سرسرا)، نحوهٔ چینش اشیا و رنگ لباس بازیگر و غیره بنا به اقتضای دیالوگ‌ها و بضاعت فنی تغییر یافته است (تغییر حرکات و ظاهر بازیگران و دکور و اشیای صحنه)؛

۲. متن از حالت رسمی به حالت غیررسمی و عامیانه تغییر یافته و به محاوره نزدیک شده است (تغییر لحن)؛

۳. برای درک بهتر و ساده‌فهم بودن آن، واژه‌های مترادف و هم‌نشین به متن اضافه شده است: مثلاً «پر از شاه و کاردینال و دوک و لرد و مقاماتی از این دست» (اضافه کردن به متن کلامی)؛

٤. دیالوگ‌ها در اغلب موارد خلاصه و گاهی (در جایی که زعم دیرفهمی می‌رفته) حذف شده است، مثلاً حذف «با یک تکه‌پارچهٔ سیاه این نفس اماره را به یک مرد عام فروکاسته‌اند!» (حذف متن کلامی)؛

۵. موسیقی با الهام از موقعیت زمانی و مکانی، مارش تصنیف/انتخاب شده است (اضافه‌کردن صدای غیرکلامی).

طاهری جز در مورد لحن (تبدیل نیمه‌رسمی به رسمی) سعی کرده است تا تمامی مؤلفه‌های شنیداری و دیداری رابرت بولت را در ترجمه بازتولید نماید[1] و تا حد مطلوبی (به‌ویژه در شرح صحنه با استفاده از تکنیک بسط) نیز به این مهم دست یافته ولی در متن اجرایی هر پنج مؤلفهٔ کوزان دچار تغییر شده است و هیچ‌کدام نبوده که نسبت به متن ترجمه ثابت بماند. به‌عبارتی، تمامی نشانه‌های دیداری و شنیداری در دراماتورژی اثر و تهیهٔ نسخهٔ اجرایی دچار تغییر شده و به عبارتی، گویی نمایشنامه نقشه یا ماکتی بوده در دستان دراماتورژ (و در اینجا دراماتورژ-کارگردان یعنی

۱. احتمالاً این امر برای ایجاد روایی و انسجام بیش‌تر در متن انجام گرفته تا به اصطلاح متن نهایی خوش‌خوان‌تر شود (ر.ک. خوش‌سلیقه و سلیمانی‌راد، ۱۳۹۷)، هرچند این امر در بسیاری موارد به تغییر نشانگان متن مقصد منجر شده است.

فرمان‌آرا) تا با استفاده از این نقشه و با پیروی از نسخهٔ سینمایی، اثر مطلوب خود را با تمامی محدودیت‌های فنی، اجرایی و برون‌اجرایی خلق کند. تباین‌های معدودی نیز (مانند جا خوردن از کیفیت شراب حین تلفظ کلمهٔ شانزدهم و ابتر ماندن آن در مرتبهٔ اول و گفتن شش به جای شانزده) در متن کلامی طاهری نسبت به متن بولت به چشم می‌خورد که در نسخهٔ اجرایی نیز این حذف و تعدیلات عیناً منتقل شده است.

البته باید توجه داشت که تباین لحنی مورد اشاره گرچه در روابط بینافردی و همچنین تمهیدات دیداری اجرایی (مانند دو بخش کردن نوشیدن شراب) تأثیر می‌گذارد ولی شاید بتوان این موارد را به سفارش ترجمه یا همان حکم «متفاوت‌نمایی» مترجم نسبت داد. به‌عبارتی، حرف آخر را در این موارد نیز دراماتورژ زده و در اندک مواردی (مانند حذف) پیرو مترجم بوده است. حذف نشانه‌های دیداری و به‌ویژه شنیداری شاید راه بازگشتی در اجرا نگذارد، مگر اینکه مقابلهٔ مجددی صورت گیرد که چنین چیزی (یعنی ویراستاری و مقابلهٔ ترجمانی) به‌هیچ‌وجه در بازار ترجمهٔ ایران رایج نیست، چه برسد به اینکه مثل اینجا، ترجمه سفارشی باشد به مترجمی شناخته‌شده و مورد وثوق کارگردان. مخلص کلام آنکه دراماتورژی صورت‌گرفته روی متن، هم مانند تحلیل انتقادی لسینگیِ مطرح در بریتانیا، به دنبال انتقاد از ترجمه(های) گذشته است و هم به‌علت ارائهٔ ترجمه‌ای جدید، بسنده نکردن به نسخهٔ موجود و بازتعریف اغلب نشانه‌ها در اجرا، به سنت دراماتورژی امریکایی طعنه می‌زند و نهادی بینابینی است.

۵. نتیجه‌گیری

دراماتورژی یکی از میان‌رشته‌ای‌ترین بخش‌های هنر تئاتر است که فنون و مهارت‌های زیادی می‌طلبد و خود گرانیگاه همهٔ عناصر دیداری و شنیداری اجراست. این منصب مدرن که زادگاهش به آلمان و تلاش‌های لسینگ در جایگاه منتقد و مدیر ادبی باز می‌گردد هنر پاسخگویی به سؤال بسیار مهم «چرا این نمایشنامه، در این زمان و در این مکان؟» و ترسیم نقشهٔ راه براساس این شاه‌سؤال در هر اجراست (چمرز، ۲۰۱۰). دراماتورژ در تک‌تک حرکات و سکناتش شاقولی به اسم متن

اجرایی در اختیار دارد که همهٔ عوامل و عناصر تئاتر را با آن تراز می‌کند. به‌عبارتی شاکلهٔ تئاتر مدرن، دراماتورژی و شاکلهٔ دراماتورژی، متن اجرایی است. در ساحت دراماتورژی دو روند معروف و غالب است: دراماتورژی لسینگی که به‌عبارتی منتقد و مدیر ادبی است و خود را بیشتر ناظر اجرا می‌داند تا همراه آن که البته کمپانی‌ها پذیرفته‌اند که همانند تجربهٔ ناموفق لسینگ، دیگر نمی‌توان به مدیر ادبی اجازه دخالتی رییس‌مأبانه به‌جای همراهی دلسوزانه داد.

از سوی دیگر، دراماتورژی برشتی دارای دو ساحت متفاوت متنی و اجرایی است و ساحت اجرایی اهمیتی دوچندان در تولید اثر دارد، چراکه متن اولیهٔ نمایشنامه گاهی صرفاً ماده‌خامی است که طی تمرین و گذر از مراتب و مراحل مختلف تهیه و تولید اثر نمایشی، شکلی دیگرگون به‌خود می‌گیرد. جایگاه مدرن دراماتورژی البته ویژگی‌هایی از هر دو دسته در دل خود دارد. با همهٔ این اوصاف، شغل دراماتورژی در کل دنیا (به جز چند کشور) چندان جایگاه مستحکمی ندارد و گاهی وظایف آن را مخل وظایف سایر عوامل (به‌ویژه کارگردان) می‌دانند و به هر روی از استفاده از چنین عنوانی احتراز می‌کنند. بررسی وضعیت تئاترها (نمایش‌ها) و تماشاخانه‌های ایران دال بر آن است که در ایران قسم اخیر رایج است و حتی بزرگان این عرصه نیز گاه از استفاده از این عنوان ابا دارند. به‌عبارت دیگر، واژهٔ دراماتورژی به‌ویژه در پانزده سال اخیر بسیار مطرح شده است ولی این منصب خاص غیر از موارد معدود چندان جایگاه و برجستگی نداشته و شغلی به نام دراماتورژ در اقتصاد تئاتر امروز ایران نمی‌توان متصور شد و هیچ صنفی نیز مسئولیتی در قبال ایشان ندارد (صبایی و طاهری، ۱۳۹۶؛ لرزاده، ۱۳۹۸).

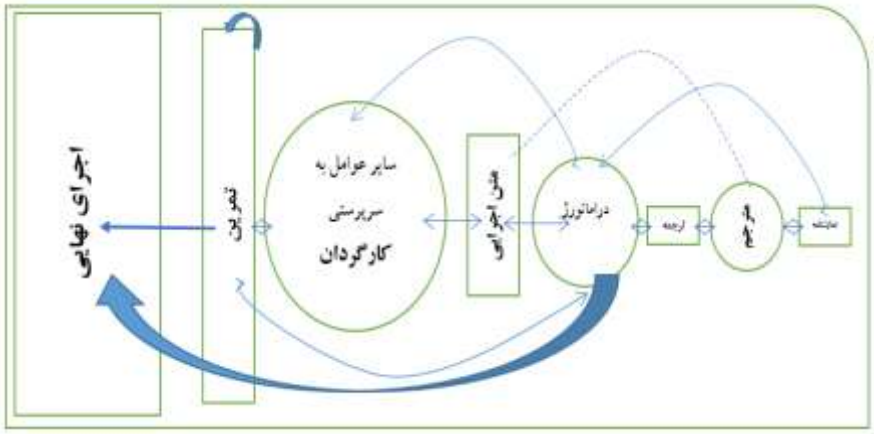
بحث دراماتورژی در مطالعات مربوط به ترجمهٔ نمایشنامه بسیار حائز اهمیت است. اغلب پژوهش‌ها به خوانش‌پذیری و اجراپذیری متن پرداخته یا اینکه پژوهشگران به سراغ دوگانی‌هایی چون ترجمه برای اجرا یا ترجمه برای مطالعه رفته‌اند (بسنت، ۱۹۹۱؛ برودی، ۲۰۱۲)، مسئله‌ای که با توجه به درک جایگاه دراماتورژ در تولید اثر نهایی اغلب محلی از اعراب ندارد. حال آیا می‌توان مترجم را

دراماتورژ و در تولید متن اجرایی دخیل دانست؟ به‌عبارتی آیا می‌توان طبق مدل کوزان (۱۹٦۸)، وی را خالق نشانه‌های دیداری و شنیداری اثر روی صحنه دانست؟ ضمن بررسی جایگاه دراماتورژ و مترجم در تولید اثر نهایی و همچنین تمرکز بر پردهٔ اول نمایش *مردی برای تمام فصول* می‌توان نتیجه گرفت که در صورت تصور شغلی به نام دراماتورژی و جمع‌شدن مجموع خصایص آن در قالب یک شخص[1]، حتی در صورت حاذق و بنام بودن مترجم (در اینجا فرزانه طاهری)، ارائهٔ ترجمه‌ای مرجع از متن نمایشنامهٔ اصلی، ارائهٔ اضافات و تعلیقات و تهیهٔ کتابچهٔ اجرا، جز در معدود مواردِ وجود محدودیت‌های درونی و برونی و اجباراً اجرای نعل‌به‌نعل و خط‌به‌خط و صحنه‌به‌صحنهٔ متن، چه در تعریف لسینگی و چه در تعریف برشتی، مترجم نمایشنامه نمی‌تواند دراماتورژ قلمداد شود و صرفاً تولیدکنندهٔ متن اولیه برای تولید متن اجرایی است.

البته در صورتی که دراماتورژی را مستلزم وجود مشاغل مختلف بدانیم و مثلاً دراماتورژِ ترجمانی، ترجمه‌های موجود را بررسی و بهترین آن‌ها را انتخاب کند یا ترجمه‌ای جدید (در راستای اهداف اجرا یا تمنای درون یا هر علت دیگری) به‌دست دهد، می‌توان وی را بخشی از زنجیرهٔ مهارت‌های هم‌افزایی دراماتورژی قلمداد کرد و باز هم نه شخص دراماتورژ، چه‌اینکه حداقلِ دراماتورژی* پردازش نمایش است و مترجم اگر نمایش‌پردازی را کار خود بداند، بی‌شک از وادی ترجمه به تفسیر و اقتباس کشیده می‌شود، چراکه مترجم نخست باید حافظ نشانه‌های دیداری و شنیداری نمایشنامهٔ اصلی باشد، نه واضع آن‌ها، و دراماتورژ است که به خواست کارگردان این تغییر و تعدیل را رقم می‌زند؛ یعنی دراماتورژ می‌تواند مترجم باشد و دراماتورژ اعم از مترجم است نه برعکس. گاه نیز صرفاً مترجم تأمین‌کنندهٔ یکی از درون‌دادهای فرایند دراماتورژی است و البته هر قدر این درون‌داد پُر پیمان‌تر باشد، می‌توان امید داشت که از این مواد، دراماتورژ استفادهٔ کامل‌تری کند و هر قدر دچار نقصان و حذف شود، در برون‌داد دراماتورژی تأثیر خواهد گذاشت.

---

۱. مانند اینکه مثلاً کارگردانی را متّصف به شخص واحدی به نام کارگردان می‌دانیم.



نمودار ۱. نقش مترجم در دراماتورژی

در نمودار ۱، نخست آنکه بسیاری از فرایندهای دراماتورژی مکرراً تا اجرای نهایی و حتی فراتر از آن ادامه می‌یابند، حال آنکه ترجمه در ابتدا صورت می‌گیرد و ترجمهٔ متنی است ایستا و متنِ اجرایی• پویایی خود را تا آخرین اجرا حفظ خواهد کرد و تک‌تک عناصر دیداری و شنیداری اجرا قابل بازبینی و تغییر است. ضمناً هر عملی که باعث تغییر یا توسعهٔ متن اجرا نسبت به ترجمهٔ نمایشنامه شود جزء لاینفک دراماتورژی محسوب خواهد شد؛ به‌عبارتی، تحلیل متن اجرایی در قیاس با ترجمهٔ متن تا حد زیادی چند و چون نتیجه و برون‌داد دراماتورژی را مشخص خواهد کرد و حضور دراماتورژ در تمرین‌ها متن اجرایی را شکل خواهد داد.

در پژوهش حاضر، از منظر الگوی نشانه‌شناختی کوزان به دراماتورژی اجرا در قیاس با متن ترجمه پرداخته شد؛ مطلبی که شاید بتوان آن را به‌زعم برخی (مانند ترنجنی، ۲۰۱٤) فروکاست متن نمایشی به نشانه و جدایی‌گزینی از متن‌بودگی[1] قلمداد کرد. از آنجا که منظور، استفاده از ظرفیت‌های مطالعات اجرا در مطالعات ترجمه بود، این رویکرد اتخاذ شد. در پژوهش‌های آتی می‌توان به ساحت دراماتورژی از منظرهایی مانند گفتمان‌شناسی و رویکردهای جدیدتری مانند

1. textuality

چندمعیاربودگی[1] پرداخت، مسئله‌ای که جای آن در مطالعات ترجمه تئاتری خالی است.

همچنین نسخهٔ متنی دراماتورژی‌شدهٔ کارگردانان و بازیگران (مانند پژوهش حاضر) اغلب در دسترس پژوهشگران قرار ندارد و صرفاً از روی نسخهٔ تصویری موجود، تحلیل ارائه می‌گردد، نوعی بازسازی فرایند دراماتورژیک که هم بسیار ظریف و حساس بوده و نیاز به بازبینی مکرر نسخهٔ تصویری دارد (و در بسیاری موارد زاویهٔ نادرست دوربین باعث از دست رفتن بخشی از اثر می‌شود) و هم اینکه به‌طور کامل نشان‌دهندهٔ نسخهٔ جامعِ دراماتورژی شده اثر نخواهد بود و نقصان‌های فراوان خواهد داشت؛ لذا در پژوهش‌های بعدی می‌توان سعی در دسترسی به کتابچهٔ جامع دراماتورژیِ اجرایی خاص داشت تا در تحلیل دراماتورژی و بالتبع بررسی نقش ترجمه و مترجم در آن، به فرایند طی‌شده نزدیک‌تر شویم.

کتابنامه

بالت، ر. (۱۳٤۹). *مردی برای تمام فصل‌ها*. ترجمهٔ ع. آل‌رسول. تهران: زمان.

بولت، ر. (۱۳۸٦). *مردی برای تمام فصول*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: قطره.

چمرز، م. م. (۱۳۹٤). *گوست لایت: راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی*. تهران: سمت.

حسینی‌مهر، ن. (۱۳۹۱). *دراماتورژی و تمرین‌گاری ویستک*. تهران: افراز.

خاکی، م. و براهیمی، م. (تدوین کنندگان). (۱۳۹۳). *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟*. تهران: بیدگل.

خوش‌سلیقه، م.، و سلیمانی‌راد، ا. (۱۳۹۷). بررسی هم آیندها در شفافیت و روانی متن ترجمه‌شده (موردپژوهی کتاب بیست داستان از بیست نویسنده برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات). *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۱*(۱)، ٦۵-۹۲.

صبایی، ف. و طاهری، س. (۱۳۹٦). *دراماتورژ در ایران*. مشهد: آرسس.

فرمان‌آرا، ب. (۱۳۹۳). *مردی برای تمام فصول*. [تصویر متحرک]

1. multimodality

فرمان‌آرا، ب. (۱۳۹۳، آبان ۱٦). *تئاتر کابوس من است*. بازیابی از https://banifilm.ir/تئاتر-کابوس-من-است/

فرهادی، س. (۱۳۹٦). نقش پژوهش و دراماتورژی در (باز)ترجمه: نگاهی به ویرایش و بازترجمهٔ آثار ایبسن به قلم بهزاد قادری. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۰*(۲)، ۱۱۷-۱۵۰.

لاکهرست، م. (۱۳۹۳). *دراماتورژی انقلاب در تئاتر*. تهران: افراز.

لرزاده، م. (۱۳۹۸). *دراماتورژی و ترجمه: ترجمه، دراماتورژی و اجرا در عرصهٔ تئاتر ایران*. رسالهٔ منتشرنشده دکتری. دانشگاه اصفهان.

مولر، گ. (۱۳۸٤). *دراماتوژی تئاتر و نمایش رادیویی*. ترجمهٔ عباس شادروان. تهران: قطره.

ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۳۸۳). *در آمدی به نمایشنامه‌شناسی*. تهران: سمت.

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (۱۳۹۸). *راهنمای دریافت مجوز اجرای نمایش*. بازیابی از https://khz.farhang.gov.ir/fa/help/namayesh

Arhipova, A. (2018). *Knock design into shape: Psychology of shapes*. Retrieved from https://tubikstudio.com/knock-design-into-shape-psychology-of-shapes

Bassnett, S. (1981). The translator in the theatre. *Theatre Quarterly*, *10*(40), 37-48.

Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performability. *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction, IV*(1), 99-111.

Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de traduction [Retranslation as a space for translation]. *Palimpsestes*, 1-7.

Billingham, P. (2002). *Theatres of conscience, 1939-53: A study of four touring British community theatres.* London & New York: Routledge.

Bolt, R. (1960). *A man for all seasons.* Portsmouth, England: Heinemann.

Bolt, R. (1962). *A man for all seasons: A play in two acts.* New York, NY: Vintage Book.

Brodie, G. (2012). Theatre translation for performance: Conflict of interests, conflict of cultures. In R. Wilson, & B. Maher (Eds.), *Words, images and performances in translation* (pp. 63-81). New York, NY: Continuum.

Brodie, G., & Cole, E. (2017). Introduction. In G. Brodie, & E. Cole (Eds.), *Adapting translation for the stage*. London & New York: Routledge.

Brown, R. E. (1995). Bertolt Brecht as dramaturg. In B. Cardullo, *What is dramaturgy?* (pp. 57-64). Bern, Switzerland: Peter Lang.

Chemers, M. M. (2010). *Ghost Light: An introductory handbook for dramaturgy.* Carbondale, Illinois: SIU.

Espasa, E. (2013). Stage translation. In C. Millán, & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 317-331). London & New York: Routledge.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life.* London: Doubleday.

Heston, C. (Director). (1988). *A man for all seasons* [Motion Picture].

Jonas, S. S., Proehl, G. S., & Lupu, M. (1996). *Dramaturgy in American theater: A source book.* Boston, Massachusetts: Cengage Learning.

Kalb, J. (1998). *The theater of Heiner Müller*. London, England: Cambridge University Press.

Katalin, T. (2014). Dramaturgy and mise en scène. Retrieved from http://www.critical-stages.org/10/dramaturgy-and-mise-en-scene/

Kaynar, G. (2011). Dramaturgical translation in the post-dramatic era: Between fidelity to the source text and the target dramaturg-as-text. *Journal of Adaptation in Film & Performance, 4*(3), 225–240.

Kourdis, E., & Kostopoulou, L. (2018). The seduction of translating film posters as imagetexts. In E. Zantides (Ed.), *Semiotics and visual communication II: Culture of seduction* (pp. 136-144). Newcastle, England: Cambridge Scholars.

Kowzan, T. (1968). The sign in the theater: An introduction to the semiology of the art of the spectacle. *Diogenes, 16*(61), 52-80.

Lang, T. (2017). *Essential dramaturgy: The mindset and skillset.* London & New York: Taylor and Francis.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre.* London and New York: Routledge.

Lessing, G. E. (1962). *Gotthold Ephraim Lessing.* Michigan, MI: Dover Publications.

Luckhurst, M. (2006). *Dramaturgy: A revolution in theatre.* London, England: Cambridge University Press.

Muench, R. M. (1933). *The principal dramatic theories in Lessing's "Hamburgische Dramaturgie" and their application in his later works.* Madison, Wisconsin: University of Wisconsin.

Müller, H. (2001). *A Heiner Müller reader: Plays, poetry, prose* (C. Weber, Trans.). Michigan: Johns Hopkins University Press.

Muneroni, S. (2012). Culture in text and performance: The translation and dramaturgy of Osvaldo Dragún's Tres historias para ser contadas. *Translation Studies*, 5(3), 296-311.

Oakley-Brown, L. (2011). *Shakespeare and the translation of identity in early modern England.* Edinburgh, England: A&C Black.

Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis.* Toronto, Canada: University of Toronto Press.

Pavis, P. (2003). *Theatre at the crossroads of culture.* London and New York: Routledge.

Profeta, K. (2015). *Dramaturgy in motion: At work on dance and movement performance.* Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Regattin, F. (2004) Théâtre et traduction: Un aperçu du débat théorique [Theater and translation: An overview of the theoretical debate]. L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales 36, 156–71. Retrived from http:// id. erudit. org/ iderudit/041584ar

Romanska, M. (2014). *The Routledge companion to dramaturgy.* London and New York: Routledge.

Rossiter, K. et al. (2008). From page to stage: Dramaturgy and the art of interdisciplinary translation. *Journal of Health Psychology*, 13(*2*), 277–286.

Trencsényi, K. (2014, October). Dramaturgy and mise-en-scène: The relationship between mise en scène and dramaturgy in the production process. Retrieved from http://www.critical-stages.org/10/dramaturgy-and-mise-en-scene/

Trencsenyi, K. (2015). *Dramaturgy in the making: A user's guide for theatre practitioners.* London, England: Bloomsbury Academic.

Turner, C., & Behrndt, S. K. (2008). *Dramaturgy and performance.* Basingstoke England: Palgrave Macmillan.

Zinnemann, F. (Director). (1966). *A Man for All Seasons* [Motion Picture].

Zuber, O. (2014). The Languages of theatre: Problems in the translations and transposition of drama. Oxford, England: Pergamon Press.

Zuber-Skerritt, O. (1988). Towards a typology of literary translation: Drama translation science. *Meta*, *33*(4), 485-90.

پیوست

جدول ۲. مقایسهٔ نمایشنامه، ترجمه و متن اجرایی

نمایشنامه	ترجمهٔ طاهری	تغییرات ترجمه نسبت به نمایشنامه	نسخه اجراشده	تغییرات نسخه اجرا شده نسبت به ترجمه	نوع پاره‌گفتار	تحلیل
(When the curtain rises, the set is in darkness but for a single spot which descends vertically upon the Common Man, who stands in front of a big property basket.)	(وقتی پرده بالا می‌رود صحنه تاریک است به جز نورافکن تابیده بر مرد عام که بر یک صندوق حصیری بزرگ نشسته است.)	حرکت، دکور، نور، اجزای صحنه (تبدیل)	(موسیقی مارش نظامی در دوردست، چراغ‌ها روشن، زمینی مسطح در سرسرا روشن می‌شود، پیشکار در وسط صحنه ایستاده و صندوقی در سمت راست قرار دارد.) [تصویر ٤]	موسیقی، نور، حرکات، اجزای صحنه (اضافه)	شرح	در ترجمه صندوق وسایل به صندوق حصیری تبدیل شده و نحوه تابش نور و حرکات بازیگر اندکی تغییر کرده است. در نسخه اجرا، موسیقی و طراحی مکانی صحنه، چینش بازیگران و حرکات آن‌ها به‌طور کلی افزوده شده است.
-	(از روی صندوق بلند می‌شود)	حرکت (اضافه)	–	–	شرح	در ترجمه، به‌علت تغییر موقعیت بازیگر، حرکتی افزوده شده که به‌علت تغییر کامل جایگاه وی روی صحنه، در دراماتورژی حذف شده است.
-	-	-	ها.. ها.. ها... ها...	کلمات (اضافه)	دیالوگ	طی دراماتورژی، کلماتی به دیالوگ اضافه شده است تا

نمایشنامه	ترجمهٔ طاهری	تغییرات ترجمه نسبت به نمایشنامه	نسخه اجراشده	تغییرات نسخه اجرا شده نسبت به ترجمه	نوع پاره‌گفتار	تحلیل
						بار روایی نسخهٔ اجرایی را بالا ببرد.
It is perverse!	دیگر از حد به در شده است!	کلمات (اضافه) لحن (تبدیل)	دیگه شورشو درآوردن.	کلمات، لحن (تبدیل)	دیالوگ	در ترجمه، لحن متن کمی رسمی‌تر و به تعداد کلمات نیز افزوده شده است. در نسخهٔ اجرایی، هم کلمات نسبت به ترجمه کمتر شده و هم لحن غیررسمی شده است.
And an intellectual would have shown enough majestic meanings, coloured propositions, and closely woven liturgical stuff to dress the House of Lords!	و اگر فرهیخته بود معانی باشکوه و مطالب طمطراق و خطبه‌هایی چنان خوش‌بافت تحویل می‌داد که می‌شد مجلس اعیان را با آن فرش کرد!	کلمات (حذف)	–	کلمات (حذف)	دیالوگ	در ترجمه، ضمن حفظ لحن، از کلمات دیالوگ کاسته شده، ولی در نسخهٔ اجرایی، به‌طور کلی این بخش حذف شده است.
-	–	–	حالا بگذریم.	کلمات (اضافه)	دیالوگ	کلمات افزوده شده به اجرا، بنا به اقتضای سایر بخش‌های متن اجرایی، بار روایی را بالا برده و به متن حالت غیررسمی‌تر و صمیمانه‌تری بخشیده است،

نمایشنامه	ترجمهٔ طاهری	تغییرات ترجمه نسبت به نمایشنامه	نسخه اجراشده	تغییرات نسخه اجرا شده نسبت به ترجمه	نوع پاره‌گفتار	تحلیل
						تصمیماتی که همه در دراماتورژی گرفته شده است.
(Lights come up swiftly on set. He takes from the basket five silver goblets, one larger than the others, and a jug with a lid, with which he furnishes the table. A burst of conversational merriment off; he pauses and indicates head of stairs.)	(نور به سرعت صحنه را روشن می‌کند. از صندوق پنج جام نقره که یکی از آن‌ها بزرگ‌تر از بقیه است و تنگی دردار را بیرون می‌آورد، آن‌ها را روی میز می‌چیند. صدای بلند گفت‌وگوی شاد از بیرون شنیده می‌شود. مکث می‌کند و بالای پله‌ها را نشان می‌دهد.)	–	(به سرای خانه پشت سرش اشاره می‌کند و روبه تماشاگران ادامه می‌دهد.)	حرکت، اجزای صحنه، دکور، نور (حذف)	شرح	ترجمه قدم به قدم نمایشنامه را دنبال کرده است ولی در نسخه اجرا، بنا به محدودیت‌های صحنه‌ای و تصمیم دراماتورژ، شرح مختصر شده است و در حرکات بازیگران، اجزای صحنه و دکور کاهش داشته‌ایم.
-	–	–	(سرا در طبقه‌ای بالاتر و پشت سرسرا روشن می‌شود؛ حائل این دو بخش چند پله کوتاه است. سرا بسیار تجملاتی‌تر از سرسراست.	اشیاء صحنه، دکور، نور (اضافه)	شرح	با توجه به تغییراتی که دراماتورژ در سایر بخش‌ها به وجود آورده در این بخش مجبور شده است رمزگان تصویری جدید به اشیای صحنه، دکور و نور بیفزاید تا کاهش‌های پیشین

نمایشنامه	ترجمهٔ طاهری	تغییرات ترجمه نسبت به نمایشنامه	نسخه اجراشده	تغییرات نسخه اجرا شده نسبت به ترجمه	نوع پاره‌گفتار	تحلیل
			میان این دو بخش غیر از پله پاگرد بزرگی وجود دارد.) [تصویر ۵]			را جبران نماید.
(Puts down the jug.)	(تنگ را روی میز می‌گذارد.)	–	(خدمتکاران دیگری از سمت چپ با اشربه وارد می‌شوند). [تصویر ٦]	حرکت، اجزای صحنه (تبدیل، اضافه)	شرح	اقتضائات دراماتورژیک و تغییرات پیشین باعث شده است که اجزای صحنه تبدیل و به حرکات نیز اضافه شود.
(During the last part of the speech, voices off. Now, enter, at head of stairs, Sir Thomas More.)	در آخرین بخش گفتار او، صداهایی از بیرون صحنه شنیده می‌شود. حال در بالای پله‌ها سرِ توماس مور وارد می‌شود.)	–	(در طبقه بالا، سر توماس با مهمان، ریچ، از سمت چپ وارد می‌شود؛ پیشخدمت‌ها همچنان در حال چیدن صحنه هستند). [تصویر ۷]	حرکت، دکور (اضافه)	شرح	ترجمه تغییری نسبت به نمایشنامه ندارد ولی در اجرا، برای تداوم تغییرات پیشین و حرکات افزودهٔ سایر بازیگران صحنه، حرکات و اجزای صحنه افزوده شده است.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۳۱-۱۱۳ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i3.73155/10.22067

نمایشنامهٔ *داستان باغ وحش*: خوانشی مارکسیستی

رجبعلی عسکرزاده طرقبه* (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

چکیده

مارکس انگیزه‌های اقتصادی را زمینه‌ساز تمامی تصمیمات مهم جامعهٔ کاپیتالیستی می‌داند. مارکسیست‌ها جامعهٔ کاپیتالیستی را به سه گروه بورژوازی، خرده‌بورژوازی و طبقهٔ کارگر تقسیم می‌کنند. در نمایشنامهٔ *داستان باغ وحش*، نوشتهٔ ادوارد البی، پیتر را می‌توان نمایندهٔ خرده‌بورژوازی یا طبقهٔ متوسط و جری را نمایندهٔ طبقهٔ کارگر در نظر گرفت. مارکس عقیده دارد که در جامعهٔ کاپیتالیستی، دو گروه آخر در جامعه، قربانی طبقهٔ بورژوازی می‌شوند؛ زیرا این گروه از آن دو گروه دیگر برای رسیدن به اهداف خود بهره می‌گیرد. براساس نظر لویی آلتوسر که ادامه‌دهندهٔ راه مارکسیسم است، سیستم از طریق دستگاه‌های ایدئولوژیک (ISA) و سرکوبگر (RSA) بر مردم حکومت می‌کند. دستگاهای ایدئولوژیک غالباً شامل نهادهای اجتماعی مانند خانواده، مدرسه و کلیسا می‌شود. پیتر و جری دو شخصیت نمایشنامه، قربانیان جامعه‌اند، یکی به‌دلیل فقر و احساس بیگانگی و دیگری به‌واسطهٔ تلقین عقاید و شستشوی مغزی. آلتوسر «تلقین عقاید» را روشی می‌داند که هژمونی از طریق آن، افراد را وادار به پذیرش ایدئولوژی خود می‌کند. آلتوسر همچنین منشأ این تلقین عقاید را سیستم آموزشی، مذهب و رسانه می‌داند. هدف این مقاله بررسی نمایشنامهٔ *داستان باغ وحش*، براساس نظر آلتوسر است. بر این اساس، پیتر به‌عنوان فردی که در شرکت انتشاراتی کارمی کند و اهل مطالعه و تماشای تلویزیون است، در مرکز تلقین عقاید قرار دارد. مفهوم دیگری که در این نظریه وجود دارد، مفهوم بیگانگی است. از طرفی، مارکس بیگانگی را فقدان درک نفس می‌داند. با توجه به این

* نویسنده مسئول asgar@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۲۰

مسئله، افراد هم از خود بیگانه می‌شوند و هم با یکدیگر. یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که جری نه‌تنها از خود بلکه با دیگر افراد جامعه نیز بیگانه شده است. او در تنهایی و انزوا در خانه‌ای زندگی می‌کند که شبیه باغ وحش است. پیتر نیز از خود بیگانه شده است؛ زیرا نسبت به شرایطش به‌عنوان شخصی که قربانی تلقین ایدئولوژی جامعهٔ کاپیتالیستی است، آگاه نیست.

کلیدواژه‌ها: *داستان باغ وحش*، مارکسیسم، آلتوسر، تلقین عقاید، بیگانگی، هژمونی، ادوارد البی

۱. مقدمه

داستان باغ وحش[1] (۱۹٦۰) نوشتهٔ ادوارد البی نمایشنامه‌نویس آمریکایی، در زمرهٔ نمایشنامه‌های ابسورد[2] قرار می‌گیرد و دارای عناصر و ویژگی‌های مارکسیستی است. این نمایشنامه از نظر نامأنوس بودن، با نمایشنامه‌های ایبسن[3] و شاو[4] متفاوت است. احتمالاً هدف البی از نوشتن این نمایشنامه، نشان‌دادن پوچی و بی‌فایده بودن زندگی انسان‌ها و عدم ایجاد ارتباط با یکدیگر است. معمولاً نمی‌توان مفاهیم زیادی را از نمایشنامهٔ ابسورد به دست داد؛ زیرا همان‌گونه که از نام آن بر می‌آید، چنین نمایشنامه‌ای زندگی را نامعقول، بی‌هدف و بی‌معنی جلوه می‌دهد. *داستان باغ وحش* نیز از این شرایط مستثنا نیست اما با بررسی دقیق‌تر می‌توان تفسیری مارکسیستی از این اثر ارائه داد.

مارکسیسم، مکتبی که براساس عقاید کارل مارکس قرار دارد، دیدگاهی است که دلایل اقتصادی را زمینه‌ساز بسیاری از تصمیمات و فعالیت‌ها می‌داند. مارکسیست‌ها بر این باورند که ملاحظات اقتصادی، بسیاری از فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی را که شامل سیستم آموزشی و یا رسانه‌ها می‌باشند را کنترل می‌کند. بنابراین همان‌گونه که تایسون (۲۰۰٦، ص. ٥٤) بیان می‌کند، «اقتصاد، پایه‌ای است که فراساختارهای

1. *The Zoo Story*
2. absurd
3. Ibsen
4. Shaw

اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیکی ساخته می‌شوند». مارکسیست‌ها جامعه را به طبقات گوناگون تقسیم کرده و فاصلهٔ موجود میان طبقات اجتماعی را بر اثر وضعیت‌های متفاوت اقتصادی می‌دانند. به عقیدهٔ تایسون (۲۰۰۶)، معیار واقعی برای تقسیم دو گروه در جامعه، تفاوت میان «داشته‌ها» و «نداشته‌ها» است که باعث می‌شود طبقهٔ بورژوازی کنترل‌کننده باشد، و طبقهٔ کارگر، کنترل‌شده.

مارکس تنها راه نجات طبقهٔ کارگر از وضعیت موجودش را افزایش آگاهی طبقاتی می‌داند. او همچنین نقش ایدئولوژی را در شکل‌دادن به خودآگاه افراد مهم می‌داند. مارکس معتقد است که طبقهٔ حاکم از ایدئولوژی به‌عنوان ابزاری برای کنترل افراد استفاده می‌کند و در برخی موارد باعث منزوی‌شدن افراد می‌شود. در برخی موارد نیز شخصیت‌ها «توسط نظام سیاسی و ایدئولوژی سرمایه‌داری حاکم که تحت سلطه آن زندگی می‌کنند، غیراجتماعی می‌شوند» (عسکرزاده و شبانی، ۱۳۹۲، ص. ۸۲). این ایدئولوژی باعث می‌شود افراد به آرمان‌هایی باور پیدا کنند که طبقهٔ حاکم برای حفظ قدرت خود آن‌ها را به‌وجود آورده است. مارکس این آرمان‌های غیرواقعی را «آگاهی کاذب» می‌نامد. نمونه‌ای از این آگاهی کاذب، تبلیغ مصرف‌گرایی در جامعهٔ کاپیتالیستی است. این آگاهی کاذب باعث می‌شود افراد به خرید چیزهایی روی بیاورند که نیازی به آن ندارند. در این مقاله سعی بر آن است تا از روش‌های مارکسیستی و عقاید لوئی آلتوسر از جمله، مفهوم قربانی‌شدن، بیگانگی، آگاهی کاذب، آگاهی طبقاتی و درگیری طبقاتی، مصرف گرایی و تلقین عقاید استفاده کنیم.

متدولوژی که در این مقاله استفاده شده ایده‌های مارکس و فلسفهٔ مارکسیسم است. از این میان، نظرات لوئی آلتوسر که ادامه‌دهندهٔ راه مارکسیسم است استفاده شد. آلتوسر دستگاه‌های ایدئولوژیک (ISA) و دستگاه سرکوبگر (RSA) را معرفی می‌کند. دستگاهای ایدئولوژیک شامل خانواده، مدرسه و کلیسا می‌شود. آلتوسر همچنین «تلقین عقاید»[1] و شستشوی مغزی را مطرح می کند. آلتوسر تلقین عقاید را

1. interpellation

روشی می‌داند که از طریق آن، هژمونی، افراد را وادار به پذیرش ایدئولوژی خود می‌کند. التوسر منشأ این موضوع را را نظام آموزشی، مذهب و رسانه می‌داند.

۱. ۱. مفهوم تئاتر ابسورد

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر ابسورد، نشان دادن مفهوم «پوچی» است که از کتاب *افسانهٔ سیزیف* نوشتهٔ آلبرکامو بر آمده است. در این نوع از نمایشنامه‌نویسی، ویژگی‌هایی از جمله از دست دادن، بی‌هدفی، سردرگمی، عدم ایجاد ارتباط، تنهایی و انزوای گریزناپذیر انسان و بی‌معنایی زندگی نشان داده می‌شود. این نوع نمایشنامه‌نویسی که خلاف جهت نمایشنامه‌های ایبسن و جورج برنارد شاو حرکت می‌کند، چهار ویژگی اصلی تئاتر مدرن را که شامل زبان، تم و بن‌مایه، شخصیت و وسایل صحنه هستد، زیر سؤال می‌برد.

در این نوع از تئاتر که می‌توان آن را یک سیکل و تکرار نامید، هیچ اتفاق خاصی رخ نمی‌دهد. اگر چهار ویژگی فوق را خیلی کوتاه بررسی کنیم، خواهیم دید که زبان موجود در این نوع از نمایشنامه‌ها برای ایجاد ارتباط به‌کار نمی‌رود و شخصیت‌ها نمی‌توانند با هم ارتباط برقرار کنند. در این نوع تئاتر تم خاصی دیده نمی‌شود. شخصیت‌ها و تعداد آن‌ها به حداقل ممکن کاهش می‌یابند و اصولاً وسایل صحنهٔ خاصی در آن‌ها دیده نمی‌شود. نویسندگان تئاتر ابسورد برای بیان اندیشه‌های خود روش‌های متفاوتی را به‌کار برده‌اند. در تئاتر ابسورد، انسان با شرایط واقعی روبرو می‌شود و قهرمانان این نوع تئاتر ، دارای ویژگی‌های مشترکی‌اند. اکثر آن‌ها درگیر مسائلی از جمله تنهایی، ناامیدی، انزوا و بی‌هویتی‌اند.

آلبرکامو یکی از نمایشنامه‌نویسان و فلاسفه‌ای است که پیرامون فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و تئاتر ابسورد سخن می‌راند. فلسفه اگزیستانسیالیسم تأثیرات فراوانی بر هنر معاصر و نمایشنامهٔ مدرن قرن بیستم داشت (گبانچی، ۱۳۹۰، ص. ۱۰٦). پس از جنگ جهانی دوم و در سال ۱۹٦۲، مارتین اسلین واژهٔ «تئاتر ابسورد» را به‌کار برد و آن را معرفی کرد. اسلین می‌گوید تئاتر ابسورد «تلاش می‌کند تا درک خود از بی‌معنا بودن وضعیت بشری و نقص رهیافت‌های منطقی را با کنار گذاشتن

کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند» (اسلین، ۱۳۸۸، ص. ۲۶-۲۷). بسیاری از نمایشنامه‌نویسان هم‌عصر اسلین با این عنوان مخالفت کردند و آن را نپذیرفتند، اما جنبش و تئاتر ابسورد، محدود به کشور فرانسه نبود. اسلین از نویسندگان پیشرو این مکتب را ژان ژنه، آرتور آداموف، اوژن یونسکو، و ساموئل بکت نام می‌برد. این نویسندگان برای مدتی تئاتر پاریس را پس از سال ۱۹٤٥ قبضه کرده و به شهرتی جهانی دست یافتند (اسلین، ۱۳۸۸، ص. ۱۷-۱۹).

۱. ۲. البی و تئاتر ابسورد

سردمدار تئاتر ابسورد ساموئل بکت است و بزرگترین نمایشنامهٔ او در این مکتب، *در انتظار گودو* نام دارد. فارغ از نمایشنامه‌نویسان بزرگ و برجستهٔ سنت ابسورد که در اروپا فعال بودند، اگر بخواهیم به تئاتر ابسورد در ادبیات آمریکا بپردازیم بایستی از ادوارد البی نام ببریم. البی که در ادبیات نمایشی آمریکا با تئاتر *خارج از برادوی*[1] فعال بود، اولین نمایشنامه‌نویسی است که از او به‌عنوان نمایشنامه‌نویس ابسورد یاد می‌شود. آثار نمایشی البی به‌خصوص اولین نمایشنامه‌های او به‌خوبی نشان می‌دهد هرآنچه نوشته است به واقع در تئاتر ابسورد جای می‌گیرد. البی در این نمایشنامه‌ها نشان داده است که تمامی عناصر و ویژگی‌های ابسورد را به‌خوبی به‌کار گرفته است.

در این آثار، البی، تعداد اندک شخصیت، عدم وجود ابزار صحنه، نبود پلات داستانی مشخص و مهم‌تر از همه، عدم ایجاد ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر را به‌خوبی نشان داده است. داستان باغ وحش البی یکی از همین نمایشنامه‌هاست که این مقاله به بررسی و تحلیل آن پرداخته است. تنها ابزار صحنه در این نمایشنامه نیمکتی است که در پارکی قرار دارد. شخصیت‌های نمایشنامه فقط دو نفر هستند که هرکدام از طبقهٔ اجتماعی و دنیایی کاملاً جدا در این پارک به هم رسیده‌اند و عدم ایجاد ارتباط آن‌ها با یکدیگر در این داستان کاملاً نمایان است. این دو شخصیت اصلاً

1. Off-Broadway

یکـدیگر را نمی‌فهمنـد و نمی‌تواننـد ماننـد دو انسـان عـادی در جامعـه آمریکـا بـا یکـدیگر ارتباط برقرار کنند.

۲. بحث و بررسی

صـحنهٔ آغـازین نمایشـنامه قسـمتی از پـارک مرکـزی نیویـورک اسـت و داسـتان دو مـرد تنهـا، جـری و پیتـر، را روایـت می‌کنـد کـه هرکـدام را می‌تـوان نماینـدهٔ طبقـات موجـود در اجتمـاع در نظـر گرفـت. البـی کـه در دورهٔ رونـق اقتصـادی پـس از جنـگ در آمریکـا و تمایـل بـه تجملـات زنـدگی می‌کنـد، در ایـن نمایشـنامه، ارزش‌هـای جامعـهٔ خـود را بـه سخره می‌گیرد. او رؤیـای امریکـایی[1] را مـورد اسـتهزا قـرار می‌دهـد و سـعی می‌کنـد خیـالی بـودن آن را نشـان دهـد. در جامعـه‌ای کـه البـی از طریـق دو شخصـیت ایـن نمایشـنامه بـه تصـویر می‌کشـد، سـعی می‌کنـد ایـن خیـال و وهـم را درهـم شکسـته و حقیقـت جامعـه را نشـان دهـد. در ابتـدای نمـایش، همان‌گونـه کـه دسـتور صـحنه نشـان می‌دهـد، همـه چیـز آرام و ایـدئال اسـت؛ یـک بعـدازظهر آفتـابی، محیطـی آرام و سـاکت و مـردی در حـال مطالعه. البـی بـا اسـتفاده از جـری ایـن تـوهم را درهـم شکسـته و ورای آن را بـه مـا نشـان می‌دهـد. چیـزی کـه در نگـاه اول بـه نظـر می‌آیـد، برخـورد دو آدم از دو طبقـهٔ اجتمـاعی است که قادر بـه ارتبـاط بـا یکـدیگر نیسـتند. پیتـر نماینـدهٔ طبقـهٔ متوسـط و جـری نماینـدهٔ طبقهٔ تحت ستم یا کارگر است.

در این نمایشـنامه مفهـوم قربـانی شـدن آدم‌هـا نیـز وجـود دارد. پیتـر و جـری، هـر دو قربانیـان جامعـه و فرهنگـی هسـتند کـه آن‌هـا را احاطـه کـرده اسـت. لنـین (۲۰۰٤، ص. ۲۰۲) معتقـد اسـت «کشـور کاپیتالیسـتی... در اصـل دارای سـه طبقـه اسـت: بـورژوازی، خرده‌بـورژوازی و طبقـهٔ کـارگر». طبقـهٔ بـورژوازی یـا کاپیتالیسـت هـا نقـش اصـلی را در قربانی کردن دو طبقهٔ دیگر دارنـد. از آنجـایی کـه قربـانی کـردن طبقـهٔ تحـت سـتم، ویژگـی اصـلی ایـدئولوژی کاپیتالیسـتی اسـت، مـارکس، فرامـوش نکـردن ایـن قربـانی شـدن را انگیـزهٔ اصـلی مقاومـت می‌دانـد (فـریش، ۲۰۰۵، ص. ۵۰). او همچنـین اشـاره می‌کنـد کـه

1. American Dream

مورد ستم قرارگرفتن طبقهٔ کارگر که به ظهور کاپیتالیسم می‌انجامد، از ویژگی‌های اصلی کاپیتالیسم است (فریش، ۲۰۰۵، ص. ۲۰). در جامعهٔ کاپیتالیستی که البی به تصویر می‌کشد، جری نمایندهٔ طبقهٔ تحت ستم کارگر است. شرایط بد و فقر او نتیجه جامعه‌ای است که او را نادیده گرفته است. پیتر نیز به نوعی دیگر، قربانی این جامعه است. او به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ متوسط هدف تلقین عقاید[1] و شستشوی مغزی کاپیتالیست‌هاست.

تلقین عقاید آن‌گونه که مک گی (۲۰۱٤، ص. ۱) می‌نویسد «راهی است که در آن عقاید وارد مغز انسان شده و به‌نحوی بر زندگی آن‌ها تأثیر می‌گذارند و ما آن‌ها را به‌عنوان باورهای خود می‌پذیریم». عبارت «تلقین عقاید» توسط لویی آلتوسر[2] ابداع شد تا نشان دهد کاپیتالیسم چگونه باعث می‌شود فرد «خود را به‌عنوان موجودی آزاد و مستقل از نیروهای اجتماعی در نظر بگیرد» (۲۰۰۱، ص. ۱٦۵). آلتوسر معتقد است که تلقین عقاید جایگزین برخورد فیزیکی است که منجر به «فراهم آمدن شرایط اجتماعی می‌شود که نتیجه‌اش تمرکز ثروت و قدرت در دست افراد خاصی است» (۲۰۰۱، ص. ۱٦۵). بنابراین، پیتر شخصیتی است که ایدئولوژی و قدرت را پذیرفته است. او تحت تأثیر ایدئولوژی خاص قرار گرفته است که باعث می‌شود او خود را به‌عنوان نمونه‌ای از رؤیای آمریکایی در نظر بگیرد. آلتوسر همچنین اعلان[3] را فرایندی از تلقین عقاید می‌داند. او افسر پلیسی را مثال می زند وقتی که کسی را مخاطب قرار می‌دهد: «آهای، تو!» (لنین، ۲۰۰٤، ص. ۱۱۸)، شخصی که مورد خطاب قرار گرفته بر می‌گردد و به او نگاه می‌کند. آلتوسر با استفاده از این مثال قصد دارد نشان دهد که ایدئولوژی[4] به‌قدری نامحسوس عمل می‌کند که درک آن برای افراد تقریباً غیرممکن است. پیتر کاملاً نسبت به این موضوع ناآگاه است. او همان‌گونه که سبک زندگی و رفتارش نشان می‌دهد، در معرض تلقین عقاید کاپیتالیسم قرار دارد. از سویی دیگر،

1. interpellation
2. Louis Althusser
3. hailing
4. ideology

جری کاملاً نسبت به تلقین عقاید مقاومت نشان می‌دهد. او به زبانی که مشابه اعلان است، واکنش تندی نشان می‌دهد. هنگامی که پیتر می‌گوید «دوست عزیز من...»، جری به تندی واکنش نشان می‌دهد:

پیتر: دوست عزیز من...

جری: به من نگو دوست عزیز من. (البی،۱۹٦۱، ص. ۳)

در حالی که پیتر از تحت تأثیر قرارگرفتن عقاید بی‌اطلاع و ناآگاه است، جری از آن کاملاً آگاه است. او همچنین سعی می‌کند پیتر را نسبت به شرایطی که در آن به سر می‌برد آگاه کند اما موفق نمی‌شود.

آلتوسر تلقین عقاید را روشی از «ابزار رسمی ایدئولوژی» (ISA) در نظر می‌گیرد که از طریق خانواده، رسانه یا سیستم آموزشی عمل می‌کنند (مرسکین، ۲۰۱۱، ص. ١٤). او می‌گوید که مذهب و سیستم آموزشی سازمان‌های اصلی اشاعهٔ ایدئولوژی‌اند. اگر یکی از منابع تلقین عقاید را رسانه در نظر بگیریم، پیتر را می‌توان هم هدف تلقین عقاید و هم منبع آن دانست. او در یک شرکت انتشاراتی کار می‌کند، بنابراین ابزار تلقین عقاید را تولید می‌کند. او همچنین دائماً در حال مطالعهٔ کتاب‌ها و مجلات است، بنابراین در جریان تلقین عقاید قرار دارد. هنگامی که جری سعی می‌کند او را آگاه کند، پیتر تمایلی به رهاکردن کتابش نشان نمی‌دهد. اما جری در مقابل آگاه شدن مقاومت نشان می‌دهد. یک دلیل برای این مسئله، صحنهٔ آخر نمایشنامه پس از کشته شدن جری است که پیتر کتابش را با خود می‌برد:

جری... زودباش برو پیتر [پیتر تلوتلوخوران دور می‌شود.] صبر کن... صبرکن، پیتر، کتابت رو بردار... کتابت. اینجاست، کنار من... روی صندلیت... بهتره بگم صندلی من. بیا... کتابت رو بردار. [پیتر به سمت کتاب می‌رود اما عقب می‌کشد.] زودباش پیتر[پیتر به سمت صندلی می‌رود، کتاب را بر می‌دارد و عقب عقب می‌رود] خیلی خوب پیتر... خیلی خوب... حالا زود برو. (البی، ۱۹٦۱، ص. ۱۲)

شاید جری به‌دلیل نداشتن تلویزیون در آپارتمان کوچکش تحت تأثیر تلقین عقاید قرار ندارد. او همچنین هیچ گاه اشاره‌ای به مطالعهٔ هیچ کتاب یا مجله‌ای

نمی‌کند. شرایط بد طبقهٔ کارگر نیز برخاسته از حرص و طمع کاپیتالیست‌هاست. شرمن (۱۹۹۵، ص. ۹۰) معتقد است که «از نظر مارکسیست‌ها، فقر حاصل کوتاهی افراد نیست بلکه در نتیجهٔ اقتصاد کاپیتالیستی به‌وجود می‌آید». بنابراین مسئول واقعی شرایط فعلی جری، جامعهٔ اوست.

جری، پیتر را به‌عنوان «گیاه» می‌بیند: «تو یک گیاهی! برو روی زمین دراز بکش» (البی، ۱۹٦۱، ص. ۱۱).

شاید منظور جری این است که پیتر قادر به فکرکردن نیست و زندگی مفیدی ندارد. ممکن است منظور او تبعیت پیتر از هنجارهای اجتماعی باشد. پیتر شهروند کاملاً خوبی است که اجتماع به آن نیاز دارد؛ او دارای همسر، فرزند، شغل و خانه است. اینکه جری، پیتر را گیاه می‌بیند بسیار جالب است. اگر دقت کنیم، پیتر بر روی صندلی درحالی که تکان نمی‌خورد ، دقیقاً مانند یک گیاه رفتار می‌کند. جری مانند حیوانی است که از راه به‌دست آوردن آگاهی، از قفسش رها و آزاد شده است. او می‌خواهد پیتر را نیز از قفسی که اجتماع برای او ساخته رها کند و او را وادار کند مانند حیوان رفتار کند. او برای رسیدن به این هدف به نوعی قربانی شدن نیاز دارد. هنگامی که در پایان نمایشنامه، پیتر، جری را می‌کشد، جری می‌گوید: «صندلی‌ات را از دست دادی اما به هر حال از شرافتت دفاع کردی. و پیتر میخوام یه چیزی بگم، تو در واقع گیاه نیستی، تو حیوانی. حالا دیگه گیاه نیستی، بلکه حیوانی».(البی، ۱۹٦۱، ص. ١٤)

در این مرحله، جری فکر می‌کند که هر دو آزاد شده‌اند. پیتر از قفس اجتماع و جری از قفس خودش.

جری در طول نمایشنامه چندین بار به شمال اشاره می‌کند: «آیا من به سمت شمال اومدم؟... پس اومدم سمت شمال؟... همون شمال خوب... اما نه شمال واقعی» (البی، ۱۹٦۱، ص. ۱).

او می‌گوید این شمال، شمال واقعی نیست اما به آن شمال می گویند. شاید منظور او از شمال، ارزش‌ها و اخلاقیات واقعی یا روش‌های درست زندگی باشد در

مقایسه با شمالی که پیتر می‌گوید: «آن‌ها به آن شمال می‌گویند» (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱).

ارزش‌هایی که جامعه به شهروندان تحمیل می‌کند، همان شمال کاذب است. بنابراین جری از ابتدای گفتگو، هنجارها و ارزش‌های جامعه را زیر سؤال می‌برد.

مفهوم دیگری که نتیجهٔ جوامع کاپیتالیستی مدرن با دیدگاه‌های مادی‌گرایانه است، بیگانگی و انزوا[1] است. مارکس معتقد است «پیشرفت‌های مادی در جوامع کاپیتالیستی – اقتصادی، علمی و فناوری – از نظر تاریخی منحصربه‌فرد بودند، همان‌گونه که سطح فقر، به حاشیه رفتن، بیگانگی و قربانی شدن نیز افزایش پیدا کرده است» (تارگ، ۲۰۰۶، ص. ۱۱). تئوری بیگانگی او همچنین می‌گوید که «چگونه افراد تحت تأثیر کاپیتالیسم از خود و دیگران بیگانه می‌شوند» (به‌نقل از برامان، ۲۰۱٤). در جامعهٔ مادی‌گرا، مردم بیشتر به منافع خود می‌اندیشند. در چنین شرایطی افراد از یکدیگر بیگانه می‌شوند؛ زیرا تنها چیزی که روابط بین آن‌ها را تعیین می‌کند مادی‌گرایی است نه انسانیت. بنابراین فاصلهٔ بین طبقات افزایش می‌یابد. این افزایش فاصله بین افراد در هر طبقه نیز افزایش می‌یابد. همان‌طور که حسین (۲۰۰۷، ص. ۵۹) می‌نویسد، این احساس بیگانگی «ممکن است در اثر شرایط اجتماعی بوجود بیاید و مربوط می‌شود به محیطی که افراد در آن زندگی می‌کنند. به بیانی دیگر اجتماع در مجموع حس بیگانگی را بر اعضای خود تحمیل می‌کند».

مارکس بیگانگی را «فقدان درک» (به‌نقل از السنر، ۱۹۸٦، ص. ٤۱) می‌داند. السنر (۱۹۸٦) می‌گوید نئومارکسیست‌ها «بدترین جنبهٔ مارکسیسم» را عدم آگاهی مردم از بیگانگی خود می‌دانند. آن‌ها بر این باورند که وقتی افراد «در مصرف‌گرایی افراط می‌کنند»، نلاش برای درک خود غیرممکن می‌شود. زندگی در مرکز مصرف‌گرایی، شرایط درک نفس را از بین می‌برد. پیتر به‌عنوان فردی که در مرکز جامعهٔ مصرف‌گرا زندگی می‌کند، نسبت به بیگانگی خود ناآگاه است و جری سعی می‌کند او را آگاه کند. بنابراین بیگانگی هم به معنای بیگانگی فرد از خود به‌دلیل نبود خوداگاهی است

1. alienation

و هم به معنای بیگانگی از سایر افراد اجتماع. در این نمایشنامه، جری تنهاست و قادر به برقراری ارتباط نیست. ادعای او در مورد بی‌تفاوت بودن حیوانات نسبت به او که در واقع به مردم اشاره دارد، بر تنهایی او تأکید می‌کند: «حیوانات نسبت به من بی‌تفاوتند... مثل مردم» (البی، ۱۹۶۱، ص. ۷).

سعی او در دوستی با یک سگ نشان‌دهندهٔ عدم توانایی او در برقراری ارتباط با مردم است: جری... مسئله آینه که آگه نتونی با مردم تعامل کنی، مجبوری از یه جایی شروع کنی. با حیوونا! ... کجا بهتر از این... برای اینکه درک کنی و درک بشی... برای اینکه بفهمنت... با یه سگ. (البی، ۱۹۶۱، ص. ۹)

بنابراین او از پیتر شروع می‌کند. او ابتدا سعی می‌کند پیتر را آگاه کرده و به سطح یک حیوان برساند، سپس سعی می‌کند درک کند و درک شود. جری نمی‌تواند با سگ ارتباط برقرارکند بنابراین سعی می‌کند سگ را بکشد. پس از آن او خودکشی می‌کند؛ زیرا قادر به برقراری ارتباط با دیگران نیز نیست. او در آپارتمانی زندگی می‌کند که دقیقاً مشابه قفس‌های باغ وحش است. در این آپارتمان افراد با دیوارهای نازکی از هم جدا شده‌اند، اما هیچ خبری از هم ندارند و در بیگانگی از یکدیگر و انزوای کامل به سر می‌برند. حتی صحنهٔ نمایش نیز با دو صندلی دور از هم در قسمتی دور افتاده از پارک همین حس را منتقل می‌کند. نوعی عدم درک متقابل بین دو گروه وجود دارد. جری دربارهٔ سگ به پیتر می‌گوید، اما پیتر دلیل این رفتار جری را متوجه نمی‌شود. شاید درک این مطلب برای او مشکل باشد. در دنیایی که انسان‌ها نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، ارتباط با یک سگ شاید جایگزین خوبی باشد.

همان‌گونه که قبلاً گفته شد، نقش رسانه در شکل‌دهی آگاهی افراد بسیار مهم است. در جامعهٔ کاپیتالیستی چیزی که دید افراد به جهان را شکل می‌دهد رسانه است. تلویزیون، روزنامه‌ها و مجلات عواملی هستند که هژمونی از طریق آن‌ها ایدئولوژی خود را منتشر می‌کند. گلدبرگ (۲۰۰۹، ص. ۱۱۲) معتقد است «از این نظر، هژمونی به معنی پیروزی طبقهٔ حاکم در ارائه تعریف خود از جهان می‌باشد

به‌گونه‌ای کـه آن تعریـف از سـوی دیگـران بـه‌عنوان واقعیـت در نظـر گرفتـه شـود». از نظـر انگلـز و مـارکس «ایـدئولوژی بـه ایـده‌ها، عـادات و اعمـال طبقـهٔ بـورژوازی اشـاره بـر می‌گردد» (برسلر، ۲۰۰۷، ص. ۱۹٤).

جـونز (۲۰۰۹، ص. ۱۹۹۵) معتقـد اسـت «منـابع اصـلی رسـانه‌های خبـری توسـط چنـد شـرکت محـدود احاطـه شـده و افـراد مـورد حملـه ایـدئولوژی ایـن شـرکت‌ها قرارگرفته‌انـد». تبلیـغ مصـرف‌گرایی نیـز کـاربرد دیگـر ایـن رسانه‌هاسـت. کوجـوک (۲۰۰۸) این مسئله را این‌گونه بیان می‌کند:

امریکایی‌هـا تبـدیل بـه جامعـه‌ای مصـرف‌گرا شـده‌اند. رسـانه‌های جمعـی و نظـام سـرمایه‌داری دائمـاً در حـال تحمیـل مصـرف‌گرایی و مادی‌گرایی‌انـد. همـان‌طور کـه افـراد به‌تـدریج قـدرت خـود را در مقابـل ایـن ماشـین‌ها از دسـت می‌دهنـد، فردیـت خـود را نیـز از دسـت می‌دهنـد. در رؤیـای پیشـرفت، جامعـه سـنت‌های خـود را نیـز از دسـت می‌دهـد. جامعـهٔ آمریکـایی دارای بیشـترین میـزان مصـرف‌گرایی اسـت. مـردم بـا کالاهـای گونـاگون احاطـه شـده‌اند. صـنعت تبلیغـات به‌تـدریج گسـترده‌تر می‌شـود کـه باعـث می‌شـود کالاهـا بـه‌سـرعت خریـداری شـده و بـا کالاهـای جدیـد جـایگزین شـوند. (کوجـوک، ۲۰۰۸ ص. ۱۹)

مصـرف‌گرایی پایـهٔ رؤیـای آمریکـایی اسـت. همان‌گونـه کـه تایسـون (۲۰۰٦، ص. ٦۰) بیـان می‌کنـد، مصـرف‌گرایی «ایـدئولوژی‌ای اسـت کـه می‌گویـد مـن بـه انـدازهٔ چیـزی کـه می‌خرم ارزش دارم». این مسـئله در واقـع نـوعی آگـاهی کـاذب اسـت. پیتـر نماینـدهٔ جامعـهٔ مصـرف‌گرای آمریکـایی اسـت. او دو دسـتگاه تلویزیـون، دو طـوطی و یـک گربـه دارد کـه سبک زندگی مصـرف‌گرایانهٔ او را نشـان می‌دهـد. همـین مسـئله باعـث می‌شـود، پیتـر خـود را برتر بداند؛ زیـرا بـه اسـتانداردهای رؤیـای آمریکـایی نزدیـک‌تر اسـت. جـری منتقـد ایـن سبک زنـدگی اسـت؛ بنـابراین اثـری از رسـانه‌ها در زنـدگی او نمی‌تـوان یافـت. مـارکس بـر ایـن بـاور اسـت کـه کالاهـای تولیدشـده در جامعـهٔ کاپیتالیسـتی کـاربردی بیشـتر از ارزش مصرفی دارند. تایسون (۲۰۰٦) می‌گوید:

برای مارکسیست‌ها ارزش یک کالا در کاربرد آن (ارزش مصرفی)[1] نیست بلکه در میزان پول یا کالاهای دیگری است که می‌تواند با آن معامله شود (ارزش مبادلاتی)[2] یا در جایگاه اجتماعی است که به صاحبش می‌دهد (ارزش نشان-مبادلاتی[3]). یک شیء هنگامی می‌تواند به‌عنوان کالا در نظر گرفته شود که دارای ارزش مبادلاتی یا ارزش نشان-مبادلاتی باشد. (ص. ۲۶)

خانهٔ پیتر در قسمت بالای شهر دارای همین کاربرد ارزش نشان-مبادلاتی است؛ زیرا جایگاه اجتماعی او را نشان می‌دهد.

رسانه‌ها عواملی هستند که ذهنیت پیتر را نسبت به سایر طبقات اجتماعی شکل داده‌اند. کاربرد رسانه دادن آگاهی به شهروندان نیست بلکه هدف اصلی آن‌ها تلقین عقاید یا شستشوی مغزی مخاطبانشان است. بنابراین پیتر که عادت به مطالعه و تماشای تلویزیون دارد، در جهان واقعی زندگی نمی‌کند. او اطلاعات خود را از این رسانه‌ها می‌گیرد. او مطلب مربوط به پروتز را در روزنامهٔ تایمز (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱) خوانده است. هنگامی که جری دربارهٔ زن صاحبخانه به او می‌گوید، پیتر جواب می‌دهد «نمیتونم باور کنم که چنین آدم‌هایی هم وجود دارند» و جری که دلیل این ناباوری پیتر را می‌داند می‌گوید «به درد کتاب‌ها میخوره نه؟... و بهتره واقعیت‌ها رو توی کتابا خوند» (البی، ۱۹۶۱، ص. ۶).

در واقع پیتر در جهانی زندگی می‌کند که رسانه‌ها برای او ساخته‌اند؛ بنابراین هنگامی که با جهان واقعی روبه‌رو می‌شود گیج می‌شود. به نظر می‌رسد وجه تمایز بین این دو شخصیت رسانه است. پیتر به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ متوسط، مجلهٔ تایمز را می‌خواند و جری به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ کارگر اهل مطالعه نیست. بنابراین کلمه «احمق» (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱) در این نمایشنامه، استعاره از طبقهٔ کارگر است. اما در واقع اگر بتوان انسان عاقلی در این نمایشنامه پیدا کرد جری است؛ زیرا او از شرایط افراد در اجتماع اگاه است و خود را قربانی می‌کند تا به افراد آگاهی دهد.

1. use value
2. exchange value
3. sign-exchange value

یکی از ایدئولوژی‌هایی که کاپیتالیسم تبلیغ می‌کند تعصب طبقاتی است. تایسون (۲۰۰٦، ص. ۵۹) این تعصب طبقاتی را این‌گونه تعریف می‌کند: «ایدئولوژی که ارزش فرد به‌عنوان انسان را برابر با طبقهٔ اجتماعی فرد می‌داند؛ هرچه طبقهٔ اجتماعی فرد بالاتر باشد، او انسان بهتری است». براساس این ایدئولوژی، افراد طبقه متوسط برتر از افراد طبقهٔ کارگر هستند. پیتر به‌عنوان طبقهٔ متوسط خود را برتر از جری می‌داند. همان‌طور که جری می‌گوید او می‌خواهد از همه چیز سر دربیاورد (البی، ۱۹٦۱، ص. ٤). پیتر ابتدا جری را دزد می‌بیند (البی، ۱۹٦۱، ص. ۳). او به جری اعتماد ندارد، این مطلب نشان‌دهندهٔ نگاه او به طبقهٔ پایین‌تر است. حتی همدردی او با جری مصنوعی به نظر می‌رسد. برای مثال، هنگامی که جری در مورد پدر و مادرش به او توضیح می‌دهد، پیتر می‌گوید «وای خدایا؛ وای خدایا» و جری پاسخ می‌دهد «وای خدایا چی؟» (البی، ۱۹٦۱، ص. ۵).

پیتر کارهای مهم‌تری از پرکردن تنهایی یک مرد تنها دارد. روابط انسانی برای او اهمیتی ندارند و به نظر می‌رسد طوطی‌هایش برای او مهم‌ترند. همان‌طور که السنر(۱۹۸٦، ص. ۱۳۰) می‌نویسد، اگر فردی قصد اقدام علیه تعصب طبقاتی داشته باشد، نخستین قدم «داشتن درک درست از شرایط و منافع خود است». پیتر به‌عنوان طبقهٔ متوسط نسبت به شرایطش ناآگاه است، اما جری کاملاً اگاه است.

البی دیالوگ‌هایش را به‌نحوی شکل داده است که جری در ابتدا فردی ساده و ناآگاه به نظر می‌رسد اما پس از مطالعهٔ دوباره، ابعاد دیگری از شخصیت او نمایان می‌شوند؛ جری فردی است دارای آگاهی طبقاتی. مارکس می‌گوید:

آگاهی طبقاتی گسترش آگاهی فرد از تعلق به طبقهٔ خاص و آگاهی از منافع و دشمنان آن است... در مورد طبقهٔ کارگر این آگاهی به معنی آگاهی انقلابی است؛ زیرا تنها از طریق انقلاب و براندازی سرمایه‌داری می‌توان به منافع طبقهٔ کارگر رسید. (واکر و گری، ۲۰۰۹، ص. ٥٦)

آگاهی طبقاتی جری را می‌توان از سؤال او در مورد «فاصله بین بالاتر از طبقه وسط وسط و پایین‌تر از طبقه بالای وسط « (البی، ۱۹٦۱، ص. ۳) دریافت. اما پیتر

کاملاً ناآگاه است و ادعا می‌کند که سؤال جری او را گیج کرده است (البی، ۱۹۶۱، ص. ۳). آگاهی جری به‌دلیل شرایط بد او در اجتماع است. او عمداً سعی می‌کند بر خلاف هنجارهای اجتماعی عمل کند. جامعه‌ای که این شرایط بد را برای او به وجود آورده و خوشبختی را از او دریغ کرده است. جری زمانی همجنس باز بوده است که کاملاً بر خلاف زندگی عادی پیتر است:

پیتر تابع قوانین و مقررات است تا بتواند در اجتماع زندگی کند، به همین دلیل ازدواج کرده و دارای فرزند است و به جری نیز توصیه می‌کند که ازدواج کند. پیتر هیچ‌گاه بر خلاف قوانین عمل نکرده است اما جری کسی است که قوانین و ایدئولوژی جامعه را نادیده گرفته به‌ویژه به‌دلیل همجنس‌باز بودنش. به همین دلیل او یک فرد ناسازگار در نظر گرفته می‌شود. (شمس و پورگیو، ۲۰۱۳، ص. ۵)

در این نمایشنامه، بر سر صندلی پارک دعوا می‌شود (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱۱). این نزاع را می‌توان برخورد طبقاتی در نظر گرفت. السنر(۱۹۸۶، ص. ۱۳٤) معتقد است «نزاع طبقاتی دارای انواع متفاوتی است. از اعمال مخفی گرفته تا درگیری‌های آشکار، از تقابل رودررو بین دو گروه درگیر تا اتحاد بین چند گروه مختلف». جری و پیتر بر سر یک صندلی نزاع می‌کنند و نزاع آن‌ها رفته‌رفته تبدیل به توهین، زور و قتل می‌شود. این مسئله می‌تواند نوعی درگیری آشکار بین منافع طبقاتی آن‌ها در نظر گرفته شود. السنر (۱۹۸٦، ص. ۱۳٤) می‌گوید چیزی که درگیری را تبدیل به نزاع طبقاتی می‌کند، «نخست، این است که طرف‌های درگیر از دو طبقه باشند و دوم اینکه هدف نزاع منافعی باشد که دوگروه به‌عنوان دو طبقهٔ اجتماعی دارند، نه به‌عنوان شهروند یا گروه‌های قومی».

براساس این تعریف، دعوای پیتر و جری نوعی نزاع طبقاتی است؛ زیرا همان‌گونه که قبلاً گفته شد این دو شخصیت، نمایندهٔ دو طبقهٔ اجتماعی در جامعهٔ سرمایه‌داری‌اند و هدف آن‌ها نیز تنها یک صندلی نیست. در این پارک صندلی‌های دیگری نیز وجود دارند اما پیتر همان‌طور که خودش می‌گوید به آن صندلی خاص عادت کرده است. بنابراین صندلی را می‌توان نماد منافع طبقاتی دانست. پیتر

می‌خواهد صاحب همه‌چیز باشد که ناشی از مصرف‌گرایی اوست و مزاحمت جری او را عصبانی می‌کند. جری می‌خواهد پیتر را از منافعش محروم کند. اگر پیتر را نمایندهٔ طبقهٔ بورژوازی در نظر بگیریم، پس در حقیقت این درگیری برای محروم کردن طبقهٔ بورژوازی از قدرت است. «جری برای تصاحب صندلی مبارزه می‌کند بنابراین او در حال مبارزه برای براندازی ساختار قدرت است که او را از زندگی اجتماعی محروم کرده است» (شمس و پورگیو، ۲۰۱۳، ص. ۳). صندلی، جایگاه اجتماعی است و پیتر نمی‌خواهد جایگاهش را از دست بدهد:

پیتر [در حالیکه می‌لرزد]: من سال‌هاست که میام اینجا؛ من لحظات خوبی اینجا داشتم و این برای یک مرد مهمه. من آدم مسئولی‌ام، یه آدم بالغ. این صندلی منه و تو حق نداری ازم بگیریش.

جری: پس براش بجنگ. از خودت دفاع کن. از صندلیت دفاع کن.

پیتر: تو مجبورم کردی. پاشو بجنگ. (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱۲)

جری به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ کارگر مجبور است برای چیزهایی که نیاز دارد و جامعه او را از آن محروم کرده بجنگد. «این جامعه‌ایست که اقلیت‌ها حقی در آن ندارند و اگر بخواهند چیزی در آن به‌دست آورند باید برایش بجنگند» (شمس و پورگیو، ۲۰۱۳، ص. ۳). کوجوک (۲۰۰۸، ص. ۱۴۷) معتقد است مبارزه برای صندلی، «مسئلهٔ تصاحب است» که نشان‌دهندهٔ مادی‌گرایی جامعهٔ آمریکایی است. او می‌گوید «حتی گرفتن یک صندلی نیز مسئلهٔ تصاحب است و نشان‌دهندهٔ طمع پیتر برای مصرف‌گرایی است. کوجوک (۲۰۰۸، ص. ۱۴۷) سپس از کولین نقل می‌کند که این صحنه «طعنه‌ای تلخ در مورد اصرار جامعهٔ آمریکایی بر تقسیم کردن» است.

جری چندین بار کلمهٔ «باغ وحش» را تکرار می‌کند که مهم است. او صحبت خود با پیتر را با گفتن این جملات شروع می‌کند:

«من رفته بودم باغ وحش... گفتم رفته بودم باغ وحش. آقا، من رفته بودم باغ وحش!» (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱).

شاید منظور البی از باغ وحش، جامعه باشد؛ زیرا او نمایشنامهٔ خود را *داستان باغ وحش* می‌نامد و در آن داستان زندگی دو آمریکایی را بیان می‌کند. از این منظر، شهروندان را می‌توان مانند حیوانات باغ وحش دانست که با دیوار بیگانگی با یکدیگر غریبه شده‌اند و قادر به برقراری ارتباط با یکدیگر نیستند.جری نمایندهٔ البی در داستان است و البی از طریق او نظرش را در مورد اجتماع بیان می‌کند.

جری: من رفتم باغ وحش تا بتونم بفهمم حیوونا چطوری در کنار آدما زندگی می‌کنن و چطوری با هم و با آدما کنار میان. راه خوبی نبود چون اونا با قفس‌ها از هم جدا شده بودند، از هم دیگه و از آدما. اما باغ وحش همین‌طوریه دیگه. (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱۰ و ۱۱)

۳. نتیجه‌گیری

داستان باغ وحش نشان‌دهندهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری است که افراد در آن به بیگانگی دچار شده و قربانی اجتماع‌اند. دو شخصیت داستان را می‌توان نمایندهٔ دو طبقهٔ اجتماع در نظر گرفت. همان‌گونه که مارکس می‌گوید، در جامعهٔ سرمایه‌داری تمامی روابط و تصمیمات تحت تأثیر ملاحظات اقتصادی قرار دارند و رابطهٔ بین پیتر و جری و رفتار آن‌ها نیز از این قاعده مستثنا نیست. جری قادر به برقراری ارتباط با دیگران نیست، بنابراین حیوانات را ترجیح می‌دهد و در پایان نیز دست به خودکشی میزند؛ و پیتر نیز به‌قدری از خود و دیگران بیگانه شده است که قادر به درک این مسئله نمی‌باشد که توسط هژمونی، شستشوی مغزی شده است. مارکس مصرف‌گرایی را پیامد اجتناب‌ناپذیر سرمایه‌داری می‌داند. مصرف‌گرایی نمونه‌ای از آگاهی کاذب است؛ زیرا ارزش فرد را براساس میزان دارایی‌اش می‌سنجد. مفهوم رؤیای آمریکایی نیز بر پایهٔ همین آگاهی کاذب قرار دارد. پیتر به‌عنوان شهروندی که براساس دارایی‌اش به‌عنوان نمونه‌ای از رؤیای آمریکایی است، در مرکز این آگاهی کاذب قرار دارد. در تمام طول داستان، جری سعی می‌کند پیتر را نسبت به شرایطش آگاه کند، اما پیتر واکنشی نشان نمی‌دهد. جری برخلاف پیتر دارای آگاهی طبقاتی است، به این معنی که او از شرایطش به‌عنوان طبقهٔ کارگر آگاه است و می‌داند پیتر

تحت تأثیر تلقین عقاید جامعه سرمایه‌داری قرار گرفته است. دعوای پیتر و جری بر سر صندلی نیز نمونه‌ای از درگیری طبقاتی است.

به نظر می‌رسد البی راه حلی برای مشکل جامعه مطرح نمی‌کند، زیرا می‌گوید «اگر این یک باغ وحش است پس باید همین‌طوری باشد» (ص. ۱۲). شاید او راه گریزی از این شرایط نمی‌بیند. او سعی می‌کند اعتراض خود را نسبت به سبک زندگی آمریکایی و تأثیر آن بر روی روابط انسانی را از طریق دو شخصیت نمایشنامه‌اش نشان دهد. یکی از شخصیت‌های او در پایان خودکشی می‌کند و دیگری باید بهای سنگینی برای آگاهی از شرایط قبلی‌اش بپردازد، پیتر خود را برتر می‌داند، ایدئولوژی او توسط رسانه شکل گرفته است، شهروند ایالات متحده است و براساس معیارهای آن تجسم رؤیای آمریکایی است؛ مردی موفق با شغلی پردرآمد، خانه‌ای بزرگ، همسر، دو فرزند و .... جری مانند ندای بیداری‌ای است که دائماً تکرار می‌کند: «ما مانند حیوانات باغ وحش هستیم. ما مانند حیوانات زندگی می‌کنیم. ما توسط سیستمی از هم بیگانه شده‌ایم که تو را به‌عنوان یک انسان موفق در نظر می‌گیرد در حالی که مرا رانده شده می‌داند».

کتابنامه

اسلین، م. (۱۳۸۸). *تئاتر ابزورد*. ترجمهٔ مهتاب کلانتری و منصوره وفایی. تهران: کتاب آمه.

عسکرزاده طرقبه، ر.، و شبانی، س. (۱۳۹۲). بررسی تاثیر هژمونی بر بیگانگی و انزوای انسان در همه *پسران من* براساس نظر لویی آلتوسر. مطالعات زبان و ترجمه، ٤٦(۱)، ۸۱–۹۷.

عسکرزاده طرقبه، ر.، و موسوی تکیه، م. (۱۳۹۵). رابطهٔ قدرت و خشونت نگاه در نمایشنامهٔ *در بسته*. مطالعات زبان و ترجمه، ٤٩(۱)، ۸۳–۱۰۰.

گبانچی، ن. (۱۳۹۰). واکاوی مفهوم تئاتر پوچی اروپا در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی. *نقد ادبی*. (١٦)٤، ۱۰۵–۱۲٦.

Albee, E. (1961). *The American dream, and The Zoo Story: Two Plays.* New York, NY: New American Library.

Althusser, L. (2001). *Lenin and philosophy and other essays* (B. Brewster, Trans.). New York, NY: Monthly Review Press.

Bramann, J. K. (2014.) *Marx: Capitalism and alienation*. Retrieved from http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Marx.html

Bressler, C. E. (2007). *Literary Criticism: An introduction to theory and practice.* New Jersey, NJ: Upper Saddle River.

Elsner, J. (1986). *An introduction to Karl Marx.* New York, NY: Cambridge University Press.

Fritsch, M. (2005). *The promise of memory: History and politics in Marx, Benjamin, and Derrida.* New York, NY: SUNY Press.

Goldberg, M. L. (2009). Hegemony. Retrieved from University of Washington. Web. 22 Dec. 2014.

Hussein, W. A. (2007). The zoo story: Character alienation. *Journal of the College of Arts, 43*, 58-66.

Jones J. E. (2009). *Faces of capitalism and socialism*. Victoria, Canada: Trafford.

Küçük, H. (2008). *Edward Albee's Drama under the influence of Samuel Beckett* (Unpublished master's thesis). Middle East Technical University, Ankara, Turkey.

Lenin, V. I. (2004). *Collected works of V. I. Lenin completely revised edited and annotated.* Montana, MT: Kessinger.

McGee, C. (2014). *Notes on interpellation.* Retrieved from http:// www. longwood. edu/ staff/ mcgeecw/ notesoninterpellation.htm

Merskin, D. L. (2011). *Media, minorities, and meaning: A critical introduction.* New York, NY: Peter Lang.

Shams, P., & Pourgiv, F. (2013). Power struggle in the zoo story: A performance of subjectivity. *Fe Magazine,* 5, 1-11.

Sherman, H. J. (1995). *Reinventing Marxism.* Maryland, MD: The John Hopkins University Press.

Targ, H. (2006). *Challenging late capitalism, neoliberal globalization, and militarism*. North Carolina, NC: Lulu Press Inc.

Tyson, L. (2006). *Critical theory today: A user friendly guide***.** New York, NY: Routledge**.**

Walker, D., & Gray, D. (2009). *The A to Z of Marxism***.** Maryland, MD: Scarecrow Press.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۶۰-۱۳۳ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i4.81647/10.22067

خطاهای تلفظی برخی همخوان‌ها در زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی: رویکرد بهینگی

پریا رزم‌دیده (گروه زبان‌شناسی و مطالعات ترجمه، دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران)

زهره سادات ناصری* (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران)

چکیده

یکی از مشکلات زبان‌آموزی برای فارسی‌زبان تلفظ آواهایی است که در زبان مادریشان وجود ندارد. این آواها شامل همخوان‌های انگلیسی /w/، /θ/، /ð/ و /ŋ/ هستند. در نتیجهٔ تداخل زبان اول و دوم، بسیاری از زبان‌آموزان، آوای ناآشنا در زبان مقصد را با آوای مشابه آن در زبان مبدأ جایگزین می‌کنند. هدف این پژوهش توصیفی‌تحلیلی تبیین جایگزینی هر یک از همخوان‌های مذکور با همخوان‌های مشابه‌شان در زبان فارسی از طریق استدلال پیرامون محدودیت‌ها و رتبه‌بندی آن‌ها در نظریهٔ بهینگی است تا از این تداخل زبانی در مراحل بعدی زبان‌آموزی جلوگیری شود. بدین‌منظور، ۵۰ دانش‌آموز فارسی‌زبان در سال هفتم (مقطع متوسطه) که قبلاً در هیچ کلاس آموزش زبان انگلیسی شرکت نکرده بودند به‌صورت تصادفی انتخاب شدند. سپس، از هر یک از آن‌ها خواسته شد ده جملهٔ انگلیسی را بخوانند که حداقل دو واژه از هر جمله حاوی یکی از همخوان‌های /w/، /θ/، /ð/ یا /ŋ/ است. نتایج نشان داد این دانش‌آموزان همخوان‌های انگلیسی را با همخوان‌های مشابه‌شان در زبان فارسی به‌ترتیب به‌صورت [v]، [t]، [d] و [ŋg] تلفظ می‌کنند. در برخی موارد با توجه به جایگاه همخوان در هجا، همخوان‌ها با آواهای مشابه دیگری در زبان فارسی جایگزین می‌شوند، مانند تلفظ همخوان‌های [s] و [z] به‌جای همخوان‌های دندانی /θ/ و /ð/ در جایگاه پایانهٔ هجا.

کلیدواژه‌ها: خطاهای تلفظی، جایگزینی همخوانی، زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی، نظریهٔ بهینگی

* نویسنده مسئول naserizohreh@yahoo.com / z.naseri@scu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۰۱

۱. مقدمه

از اهداف زبان‌آموزی اطمینان است از انتقال مؤثر آنچه زبان‌آموزان در ذهن دارند و درک آنچه می‌گویند (ایندراجانی تیانو[1] و یوستانتو[2]، ۲۰۰۸). گرچه درک گفتار اهمیت بسیاری دارد ، زبان‌آموزان باید بر تولید و تلفظ واژه‌های زبانی که می‌آموزند نیز مسلط باشند. تلفظ از نظر اُدن[3] (۲۰۰٦، ص. ۲) «مطالعۀ علمی ساختار زبان در واج‌شناسی است». وی همچنین خاطرنشان می‌کند جدا از سایر حوزه‌های زبان‌شناسی، با مطالعۀ آواهای یک زبان می‌توان به ساختار مورد بررسی در حوزۀ واج‌شناسی دست یافت. اما «آنچه زبان‌آموزان در مورد تلفظ باید بیاموزند، توجه به تلفظ آواها در آواشناسی است» (بومن[4]، ۲۰۰۲، ص. ۱).

آموزش زبان انگلیسی به‌عنوان زبانی بین‌المللی و همچنین به‌عنوان یکی از دروس اصلی در دورۀ متوسطه همواره اهمیت ویژه‌ای داشته و توجه به تلفظ صحیح آواهای این زبان دغدغۀ همیشگی زبان‌آموزان و معلمان بوده است. مسائل زبان‌شناختی متعددی تلفظ زبان انگلیسی را برای زبان‌آموزان مشکل می‌کند. ورنیک[5] و نسگودا[6] (۱۹۸۰، ص. xi) معتقدند «یکی از مشکلاتی که زبان‌آموزان انگلیسی در تکلم به این زبان دارند، صورت نوشتاری چندگانۀ برخی از آواهاست که زبان‌آموزان را در رسیدن به تلفظ صحیح به دردسر می‌اندازد». در واقع، توانش[7] زبان‌آموزان در بسیاری از سطوح زبانی مانند نحو[8]، ساخت‌واژه[9] و حتی معنی‌شناسی[10] در سطح توانش سخنگوی بومی در زبان دوم است، اما اغلب در واج‌شناسی دچار مشکل می‌شوند

1. Indrajani Tiono
2. Yostanto
3. Odden
4. Bowman
5. Vernick
6. Nesgoda
7. competence
8. syntax
9. morphology
10. semantics

(هاشمیان و حیدری سورشجانی، ۲۰۱۳). به گفتهٔ ایوری[1] و ارلیش[2] (۱۹۹۲) نظام آوایی و ساختار هجایی زبان اول بر گفتار یا تولید زبان‌آموزان زبان دوم تأثیر می‌گذارد. به‌عبارتی، خطاهای تلفظی فراگیران زبان دوم تنها تلاش‌های تصادفی آن‌ها در تولید آواهای ناآشنا نیست، بلکه این خطاها نظام‌مند بوده (کارتر[3] و نونان[4]، ۲۰۰۱؛ اُکانر[5]، ۲۰۰۳) و بازتاب نظام آوایی زبان اولشان است (سوان[6] و اسمیت[7]، ۲۰۰۱). گیمسون[8] و کراتندن[9] (۱۹۹٤) معتقدند در امر فراگیری زبان انگلیسی، زبان‌آموزان با پیشینه‌های زبانی مختلف با مشکلات مختلفی در تولید آواهای انگلیسی مواجه‌اند که این امر به‌دلیل تمایزات میان زبان‌هاست. این تفاوت‌ها مانند مانعی در مقابل توانش تلفظی زبان‌آموزان انگلیسی قرار می‌گیرد؛ زیرا تولید آواهای جدید همواره در دستگاه گفتاری آن‌ها عجیب می‌نماید، به‌ویژه اگر فراگیری زبان در بزرگسالی آغاز شود. اما این مشکل مدتی پس از تمرین و تکرار زیاد برطرف می‌شود. علاوه‌براین، از دیگر عوامل زبان‌شناختی که بر مشکلات زبان‌آموزی می‌افزاید، تداخل زبان مادری و زبان دوم است (کتفورد[10]،۲۰۰۱؛ کارتر و نونان، ۲۰۰۱ براون[11]، ۲۰۰۰؛ آیتی و منوچهری، ۱۳۹۰؛ لده‌فوگد[12]، ۲۰۱۵؛ فارسیان و جوانمردی، ۱۳۹٦). در واقع «این تداخل مربوط به برخی آواهای انگلیسی است که در زبان مادری زبان‌آموز وجود ندارند» (لنتین[13]، ۲۰۰٦: ۸) و زبان‌آموزان انگلیسی برای حل این مشکل به جایگزینی آوایی[14] متوسل می‌شوند (کارتر و نونان، ۲۰۰۱). «در فرایند جایگزینی آوایی، یک آوا با شبیه‌ترین

1. Avery
2. Ehrlich
3. Carter
4. Nunan
5. O'Connor
6. Swan
7. Smith
8. Gimson
9. Cruttenden
10. Catford
11. Brown
12. Ladefoged
13. Lanteigne
14. sound substitution or adaptation

آوای موجود در زبان مقصد جایگزین می‌شود» (جم و رزم‌دیده، ۱۳۹۷، ص. ٤۹، به‌نقل از کمپبل[1]، ۱۹۹۸، ص. ٦۱). مثلاً از آنجایی که در زبان عربی آوای /p/ وجود ندارد، عرب‌زبانان فراگیر زبان انگلیسی آوای [b] را جایگزین واج /p/ می‌کنند؛ مانند واژهٔ /peɪpə/ paper که به‌صورت [beɪbə] تلفظ می‌شود (موسی، ۱۹۷۲؛ سوان و اسمیت، ۲۰۰۱). همچنین، فراگیران پرتغالیِ زبانِ انگلیسی در یادگیری آواهای /θ/، /ð/ و /ŋ/ و /æ/ انگلیسی که در زبان پرتغالی وجود ندارند، آن‌ها را با آواهای مشابه خود در زبان مادری‌شان جایگزین می‌کنند (دریشر[2] و اندرسون-هسیه[3]، ۱۹۹۰ به‌نقل از لنتین، ۲۰۰٦، ص. ۱). در نتیجه، زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی، به‌ویژه در سطح مقدماتی، مانند زبان‌آموزان سایر زبان‌ها در یادگیری زبان انگلیسی در تولید برخی از آواهای زبان انگلیسی خطاهایی دارند که یکی از علت‌های بروز آن‌ها جایگزینی آواهایی است که در زبان فارسی موجود نیستند و زبان‌آموزان آن‌ها را با آواهایی مشابه در زبان فارسی جایگزین می‌کنند. از این رو، در این پژوهش برآنیم براساس نظریهٔ بهینگی[4] (پرینس[5] و اسمولنسکی[6]،۱۹۰۳/۲۰۰٤) به بررسی خطاهای تلفظی زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی در تلفظ همخوان‌های /w/، /θ/، /ð/ و /ŋ/ که جزو همخوان‌های زبان فارسی نیستند، بپردازیم. بدین‌ترتیب، در این پژوهش دو سؤال زیر مطرح می‌شود:

۱. همخوان‌های /w/، /θ/، /ð/ و /ŋ/ با چه همخوان‌هایی جایگزین می‌شوند؟

۲. طبق نظریهٔ بهینگی، رتبه‌بندی محدودیت‌های مربوط به جایگزینی همخوان‌های /w/، /θ/، /ð/ و /ŋ/ چیست؟

فرضیه‌های صفر پژوهش در پاسخ به دو سؤال فوق عبارت‌اند از:

1. Campbell
2. Dreasher
3. Anderson-Hsieh
4. Optimality theory
5. Prince
6. Smolensky

۱. همخوان‌های /w/، /θ/، /ð/ و /ŋ/ با همخوان‌ها مشابه در فارسی یعنی [v]، [t]، [d] و [ŋg] جایگزین می‌شوند.

۲. رتبه‌بندی محدودیت‌ها به این صورت است که محدودیتی که عدم وقوع همخوان‌های ناموجود در فارسی یعنی /w/، /θ/، /ð/ و /ŋ/ را نقض می‌کند، در مرتبهٔ بالاتری قرار دارد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با خطاهای گفتاری و همچنین مشکلات زبان‌آموزی در میان زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی پژوهش‌هایی انجام شده است که از آن میان تعداد بسیار اندکی مشکلات زبان‌آموزان فارسی‌زبان را از منظر بهینگی بررسی کرده‌اند. از جمله می‌توان به بختیاروند (۲۰۰۵) اشاره کرد که به بررسی خطاهای تلفظی ناشی از تداخل نظام آوایی زبان فارسی به‌عنوان زبان اول در میان زبان‌آموزان زبان انگلیسی به‌عنوان زبان دوم پرداخته است. در این پژوهش تفاوت‌های واجی میان زبان فارسی و انگلیسی با تمرکز بر ویژگی‌های زنجیری و زبرزنجیری دو زبان نیز بررسی شده است. نتایج نشان داده است زبان‌آموزان فارسی‌زبان در تلفظ آواهایی مانند /w/ ... و /N/ که بخشی از نظام واجی زبان فارسی نیستند مشکل دارند. همچنین قواعد واج‌آرایی و مشخصه‌های نوایی مانند تکیه و آهنگ در ساختمان هجای زبان فارسی متفاوت با زبان انگلیسی است که منجر به مشکلاتی برای زبان‌آموزان می‌گردد.

جباری و ارغوان (۲۰۱۰) مشکلات زبان‌آموزان فارسی‌زبان در یادگیری خوشه‌های همخوانی[1] در ساختار هجایی زبان انگلیسی در جایگاه‌های آغازه[2] و پایانهٔ[3] هجا را در چارچوب نظریهٔ بهینگی (پرینس و اسمولنسکی، ۱۹۹۳) بررسی کرده‌اند. نتایج نشان داده همهٔ زبان‌آموزان، به‌ویژه زبان‌آموزان سطوح پایین‌تر، در

1. consonant clusters
2. onset
3. coda

تولید خوشه‌های همخوانی آغازی هجاهای زبان انگلیسی مشکل دارند و این مشکل در تولید خوشهٔ همخوانی پایانهٔ هجا با بیش از دو همخوان تشدید می‌شود.

فاطمی، سبحانی و ابوالحسنی (۲۰۱۲) به بررسی برخی از مشکلات زبان‌آموزان فارسی‌زبان در تولید شفاهی خوشه‌های همخوان انگلیسی پرداخته‌اند. شواهد پژوهش حاکی از آن است که زبان‌آموزان در مواجهه با ساختارهای هجایی ناآشنا در زبان انگلیسی به قواعد واجی زبان مادری خود متوسل می‌شوند و طبق ساختارهای هجایی زبان مادری خود، خوشه‌های همخوان را تولید می‌کنند.

نوه‌ابراهیم (۲۰۱۲) فراگیری نظام واجی زبان انگلیسی را توسط زبان‌آموزان ایرانیِ بررسی کرده و به ارزیابی نقاط ضعف و قوتشان در تلفظ همخوان‌ها و واکه‌ها پرداخته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد دلیل بروز خطاها در تولید آواهای انگلیسی، تداخل ویژگی واجی زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی است. همچنین، هاشمیان و سورش‌جانی (۲۰۱۳) مشکلات واجی و تلفظیِ زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی را بررسی کرده‌اند. بدین منظور، سه گویشور مرد فارسی‌زبان را در سه سطح یادگیری مقدماتی، متوسط و پیشرفتهٔ زبان انگلیسی به‌طور تصادفی انتخاب کردند. تحلیل داده‌ها نشان داد تلفظ آواهای واکه‌های /ɪə/، /æ/، /ʊ/، /aɪ/ و /ɪ/ به‌ترتیب به‌صورت /eə/، /e/، /uː/، /ɔɪ/، /ɪ/ و /iː/، تلفظ آواهای همخوانی /w/ به‌صورت /v/، /ð/ به‌صورت /d/ یا /z/، /θ/ به‌صورت /t/ یا /s/، و /ŋ/ مانند /ng/ و تلفظ نادرست آواهایی مانند /ɒ/، /ʌ/، /ɜː/ و /r/ از جمله رایج‌ترین خطاهای مشاهده‌شده در میان زبان‌آموزان‌اند.

در نهایت، نصرتی‌نیا و ذاکر (۲۰۱٤) تداخل‌های واجی و خطاهای تلفظی زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی به‌عنوان زبان خارجی را بررسی کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد برخی از رایج‌ترین خطاها در نتیجهٔ جایگزینی آواهای انگلیسی که جزو آواهای زبان فارسی نیستند (مانند /w/، /θ/، /ð/ ، /ɔ/ و /ɪ/)، با آواهای مشابه‌شان در زبان فارسی است. همچنین، جایگزینی آواهای کوتاه با آواهای بلند، دشواری در

تلفظ واکه‌های مرکب و خوشه‌های همخوانی از دیگر خطاهای تلفظی زبان‌آموزان است.

همان‌طور که از پژوهش‌های فوق پیداست پژوهش‌هایی که تاکنون دربارهٔ خطاهای تلفظی زبان‌آموزان ایرانی در یادگیری زبان انگلیسی انجام شده است، مشکلات واجی زبان‌آموزان را از جنبه‌های مختلفی مانند خطاهای موجود در تولید ویژگی‌های زنجیری و زبرزنجیری آواها بررسی کرده‌اند، اما تاکنون پژوهشی که مشکلات تلفظی آواهای همخوانی زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی را در چارچوب نظریهٔ بهینگی بررسی کند، انجام نشده است. در مورد خصوصیات همگانی نظریهٔ بهینگی و ماهیت رده‌شناختی آن، پژوهشگرانی مانند مک‌کارتی[1] (۲۰۰۲)، کان[2] (۲۰۰٤) و کگر[3] (۱۹۹۹) معتقدند در همهٔ زبان‌ها یک‌سری محدودیت‌های جهانی وجود دارد که این محدودیت‌ها نقض‌پذیرند. تنها رتبه‌بندی این محدودیت‌ها در زبان‌ها متفاوت است. در واقع نظریهٔ بهینگی نسبت به انگاره‌های زایشی قبلی به تنوع‌های مرزگذر[4] زبان‌ها می‌پردازد که از محدودیت‌های نقض‌پذیر برخوردارند، اما انگاره‌های زایشی‌ای مانند نظریه‌های قاعده‌بنیاد به اصول پارامتری غیرقابل نقض می‌پردازند. بر این مبنا، ضرورت دارد خطاهای تلفظی زبان‌آموزان فارسی‌زبان در تولید همخوان‌های انگلیسی از دیدگاه بهینگی تحلیل شود.

۳. چارچوب نظری

نظریهٔ بهینگی دستاوردی جدید در دستور زایشی است که آن را پرینس و اسمولنسکی (۱۹۹۳) مطرح کردند. از دیدگاه مک‌کارتی (۲۰۰۲) در انگارهٔ نظریهٔ بهینگی، به‌جای بازنمایی‌های زیرین[5] و آوایی[6] موجود در سنت واج‌شناسی زایشی[7]،

1. McCarthy
2. Kaun
3. Kager
4. cross-linguistics
5. underlying/ phonological representation
6. phonetic representation
7. generation phonology

به ترتیب درون‌داد و برون‌داد به‌کار می‌رود. در این انگاره، زایشگر[1] که از یک سازوکار صوریِ ریاضی‌گونه برخوردار است، رابط میان درون‌داد و برون‌داد است. زایشگر از یک درون‌داد دریافتی تعدادی گزینهٔ برون‌دادی رقیب[2] را تولید می‌کند. ارزیاب[3] نیز مانند زایشگر با سازوکار صوری و ریاضی‌گونهٔ خود، پیش از اینکه زایشگر گزینه‌های رقیب را تولید کنند، از میان آن‌ها گزینهٔ بهینه (برون‌داد واقعی) را بر می‌گزیند.

از نظر مک‌کارتی (۲۰۰۲) ارزیاب با اعمال محدودیت‌های خاص زبانی بر مجموعهٔ گزینه‌ها، گزینه‌ای را به‌عنوان بهینه انتخاب می‌کند که از بالاترین میزان هماهنگی با داده‌های خاص زبانی برخوردار است. محدودیت‌ها در نظریهٔ بهینگی دو نوع‌اند: محدودیت‌های پایایی (وفاداری)[4] و محدودیت‌های نشان‌داری[5]. محدودیت‌های پایایی ناظر بر همانندی بین درون‌داد و برون‌دادند و هرگونه تفاوت میان گزینه‌های درون‌داد و برون‌داد را جریمه می‌کنند، مانند محدودیت ضد حذف[6] و ضد درج[7] (۲۰۰۲). اما محدودیت‌های نشان‌داری بدون در نظر گرفتن شباهت گزینهٔ برون‌داد با درون‌داد، گزینهٔ برون‌دادی را جریمه می‌کنند که آن‌ها را نقض کند، مانند واکه‌ها نباید خیشومی شوند یا هجاها نباید دارای پایانه باشند (کگر، ۱۹۹۹). یک اصل مهم در نظریهٔ بهینگی این است که محدودیت‌ها به‌طور جهانی نقض‌پذیرند. از این رو، یک گزینه با نقض یک محدودیت جریمه می‌شود که با علامت ستاره «*» نشان‌داده می‌شود. در صحنهٔ رقابت میان گزینه‌ها، برای نشان‌دادن حذف یک گزینه در کنار علامت ستاره «*» علامت تعجب «!» نیز درج می‌شود که به آن «تخطی مهلک»[8] می‌گویند. در مورد خانه‌هایی که در تعیین گزینهٔ بهینه نقشی نداشته باشند هاشور زده

1. generator
2. candidate
3. evaluator
4. faithfulness
5. markedness
6. MAX
7. DEP
8. fatal violation

می‌شود. لازم به ذکر است گرچه محدودیت‌ها همگانی‌اند، اما این محدودیت‌ها در زبان‌های مختلف با رتبه‌بندی متفاوتی رخ می‌دهند. رتبه‌بندی محدودیت‌ها همان ترتیب رخداد محدودیت‌ها در یک زبان خاص براساس اهمیتی است که هریک از آن‌ها در آن زبان دارند (لجندره[1]، گریمشو[2] و ویکنر[3]، ۲۰۰۱).

سرانجام گزینه‌ای به‌عنوان گزینهٔ بهینه انتخاب می‌شود که هیچ‌گاه برای آن از علامت تعجب استفاده نشده باشد. این گزینه از بیشترین هماهنگی با محدودیت‌های با مرتبهٔ بالاتر برخوردار است.

٤. روش پژوهش

آزمودنی‌های این پژوهش، ۵۰ دانش‌آموز دختر در مقطع راهنمایی (نوبت اول سال هفتم) واقع در شهرستان رفسنجان، به روش نمونه‌گیری تصادفی انتخاب شدند. دلیل انتخاب این مقطع این بود که تمامی زبان‌آموزان منتخب در ابتدای مرحلهٔ زبان‌آموزی قرار داشتند و هیچ‌یک از آن‌ها قبلاً در کلاس آموزش زبان انگلیسی شرکت نکرده بودند. در روش نمونه‌گیری تصادفی، درصدی از یک جامعه به‌عنوان نمایندهٔ آن جامعه انتخاب می‌شود (دلاور، ۱۳۸۱).

داده‌های این پژوهش با شرکت زبان‌آموزان در یک آزمون خواندن تعدادی جملات گردآوری شده است. این آزمون ۱۰ جمله دارد. هر جمله حداقل ۲ واژه دارد که یکی از همخوان‌های این واژه‌ها، /w/[4]، /θ/[5]، /ð/[6] یا /ŋ/[7] است. لازم به ذکر است سعی شد توزیع آوایی این همخوان‌ها در جایگاه‌های مختلف واژه یا هجا (جایگاه آغازی، میانی و پایانی) لحاظ شود. تنها در مورد همخوان /ŋ/، واژه‌هایی که این

1. Legendre
2. Grimshaw
3. Vikner

٤. همخوان انگلیسی /w/ با همخوان [v] در فارسی جایگزین می‌شود.

۵. همخوان انگلیسی /θ/ در جایگاه آغازهٔ هجا به‌ترتیب با همخوان‌های [t] و [d] در فارسی جایگرین می‌شود.

٦. همخوان انگلیسی /ð/ در جایگاه‌های آغازه و پایانهٔ هجا به‌ترتیب با همخوان‌های [d] و [z] در فارسی جایگزین می‌شود.

۷. همخوان انگلیسی /ŋ/ در جایگاه پایانهٔ هجا با همخوان [ng] در زبان فارسی جایگزین می‌شود.

همخـوان در جایگاه‌هـای میـانی و پایـانی آن‌هـا قـرار دارد بررسـی شـدند؛ زیـرا ایـن همخـوان در هیچ‌یـک از واژه‌هـای زبـان انگلیسـی در جایگـاه آغـازی هجـا یـا ابتـدای واژه مشـاهده نمی‌شـود (روچ[1]، ۲۰۱۰). در نهایـت، از هـر یـک از زبـان‌آموزان خواسـته شـد در یک اتاق نسـبتاً سـاکت در مؤسسـه، حاضـر شـده و جملـه‌ها را بخواننـد. سـپس صـدای هـر یک از آن‌هـا بـه مـدت ۵ دقیقـه ضـبط شـد. بـا توجـه بـه تفاوت‌هـای تلفظـی کـه در تلفـظ برخـی از آواهـا وجـود داشـت، ماننـد تلفـظ واکـۀ [u] قبـل از همخـوان /w/ در خوشـۀ همخـوان در جایگـاه آغـازۀ هجـا، بـا اسـتفاده از نرم‌افـزار پـرت[2] (نسـخۀ ٥٦. ۰. ٦) سـیگنال صوتی مربوط بررسـی شـد و از نحـوۀ تولیـد دقیـق ایـن گونـه آواهـا اطمینـان حاصـل شـد. علـاوه بـر ایـن، از سـه زبان‌شـناس آشـنا بـه آواشناسـی خواسـته شـد بـه صـدای ضبط‌شـدۀ زبـان‌آموزان منتخـب گـوش دهنـد و واژه‌هـای مـورد بررسـی را بـا اسـتفاده از نظـام الفبـای آوانگاری بین‌المللـی آی‌پـی‌ای[3] نسـخۀ دولـوس سـیل[4] آوانگـاری کننـد. زیـرا قبـل از انجـام هرگونه تحلیل واج‌شـناختی، لـازم اسـت ابتـدا داده‌هـای مـورد بررسـی آوانگـاری شـوند کـه یکـی از رایج‌تـرین نظام‌هـای آوانگـاری، نظـام الفبـای بین‌المللـی آی‌پـی‌ای (نسـخۀ دولـوس سـیل) اسـت. در نهایـت، نگارنـدگان ایـن پـژوهش کـه همگـی اسـتاد درس آواشناسـی بودند صحت تلفـظ داده‌هـا را تأییـد کردنـد. در بررسـی داده‌هـا بـا توجـه بـه تنـوع لهجـه‌ای موجود در زبـان انگلیسـی، تلفـظ واژه‌هـا در لهجـۀ بریتانیـایی[5] لحـاظ شـد و بـرای اطمینـان از صـحت تلفـظ واژه‌هـا، تمـامی واژه‌هـای مـد نظـر در ایـن پـژوهش در فرهنـگ لغـت آکسـفورد (فرهنـگ لغـت انگلیسـی آکسـفورد، ۲۰۱۳) و فرهنـگ لغـت زبـان‌آموزان پیشـرفتۀ کمبـریج (فرهنگ‌لغـت زبـان‌آموزان پیشـرفتۀ کمبـریج[6]، ۲۰۱۳) مجـدداً بررسـی شـدند. از ایـن رو، پـس از بررسـی صـدای ضبط‌شـدۀ زبـان‌آمـوزان، بافت‌هـای رخـداد هـر یک از این همخوان‌ها مورد توجـه قـرار گرفـت تـا مشـخص شـود رخـداد یـا عـدم رخـداد

1. Roach
2. Praat
3. International Phonetic Alphabet (IPA)
4. Doulos SIL
5. BBC accent
6. Cambridge Advanced Learners' Dictionary

چه محدودیت(هایی) و با چه رتبه‌ای، علت این تغییرات همخوانی است. در نهایت، تحلیل متناسب با هر یک از این تغییرات در چارچوب نظریهٔ بهینگی پرینس و اسمولنسکی (۲۰۰٤/ ۱۹۹۳) ارائه شد.

۵. نتایج و بحث

در بخش‌های بعدی این پژوهش، تحلیل بهینگی تلفظ همخوان‌های /w/، /θ/، /ð/ و /ŋ/ در گفتار زبان‌آموزان فارسی‌زبان بررسی می‌شود.

۵. ۱. همخوان /w/ در آغازهٔ هجا

آوای /w/ همخوانی دولبی[1]، غلت (نیم‌واکه)[2] و واک‌دار[3] است (روچ، ۲۰۱۰) که معمولاً به‌عنوان همخوان ناسودهٔ[4] لبی‌نرم‌کامی شناخته می‌شود (کار[5]، ۱۹۹۳). ثمره (۱۳۹۵، ص. ۱۰۰) معتقد است «واج /w/ در فهرست واج‌های زبان فارسی امروز وجود ندارد و فقط ردپای آن در آوای دوگانهٔ /ow/ دیده می‌شود». در سیر تحول آوای /w/، ابوالقاسمی (۱۳۸۰) معتقد است، در فارسی باستان به فارسی میانه تبدیل /b/ به [w] وجود داشته است اما در گذر از فارسی میانه به فارسی معاصر، این سیر تحول تغییر کرده و مجدداً واج /b/ بر واج /w/ غالب می‌شود، مانند واژه «برف» که در فارسی باستان به‌صورت /bafr/ بوده است و در فارسی میانه به‌صورت [wafr] تلفظ می‌شده و اکنون در فارسی معاصر مجدداً به همان صورت /barf/ ظاهر می‌شود. جم (۱۳۹۲) نیز شواهدی مبنی بر وجود همخوان /w/ در فارسی باستان نیافته است، از این رو، آن را با همخوان /v/ نشان داده است. با توجه به داده‌های جدول (۱)، در یادگیری زبان انگلیسی، زبان‌آموزان فارسی‌زبان، اغلب زمانی‌که این همخوان در جایگاه آغازهٔ هجا است، آن را با همخوان [v] جایگزین می‌کنند، یعنی به همخوانی که جایگاه تولید آن به /w/ نزدیک‌تر باشد (کاکاوند، ۱۳۷۹).

1. bilabial
2. semi-vowel
3. voiced
4. approximant
5. Carr

جدول ۱. تبدیل همخوان دولبی /w/ به همخوان لبی‌دندانی [v] در جایگاه آغازهٔ هجا

معنی فارسی	تلفظ زبان‌آموز فارسی‌زبان	تلفظ انگلیسی	صورت نوشتاری انگلیسی
غربی	[ves.tern]	/wes.tən/	western
گرم‌تر	[vɑr.mer]	/wɔ:mə/	warmer
صندلی چرخ‌دار	[vi:l. ʧɛr]	/wi:l.ʧeə/	wheel chair
کجا	[vɛr]	/wɛ:/	where
کارواش	[cɑrvɑʃ]	/kɑ:.wΘʃ/	carwash
گذرواژه	[pa:s.vord]	/pɑ:s.wɜ:d/	password
ساندویچ	[sand.viʤ]	/san.wɪdʒ/	sandwich
مایکروویو	[maɪk. re.veɪv]	/maɪ.krə.weɪv/	microwave

طبق داده‌های جدول ۱، همخوان دولبی /w/ انگلیسی در جایگاه آغازهٔ هجا به نزدیک‌ترین همخوان از نظر جایگاه تولید در زبان فارسی، همخوان لبی‌دندانی [v]، تبدیل می‌شود. در تحلیل بهینگی، ابتدا داده‌های مربوط به تلفظ این همخوان در جایگاه آغازه و خوشهٔ همخوانی بررسی شد. در تحلیل بهینگی تبدیل همخوان /w/ به [v] در جایگاه آغازهٔ هجا، محدودیتی که بالاترین مرتبه را داراست، محدودیت نشان‌داری *[w] است که به موجب آن وقوع همخوان /w/ در جایگاه آغازهٔ ممنوع و نقض آن مهلک است. محدودیت دیگر، محدودیت پایایی IDENT[bilabial] است که به موجب آن درون‌داد و برون‌داد باید در ویژگی دولبی یکسان باشند. رخداد این فرایند در واژهٔ where در تابلوی ۱ تحلیل شده است. رتبه‌بندی ۱ عدم رخداد همخوان /w/ در جایگاه آغازهٔ هجا را بیان می‌کند. بررسی داده‌های جدول ۱ نشان می‌دهد که این محدودیت‌ها با رتبه‌بندی ۱، عامل تبدیل همخوان دولبی /w/ به همخوانی لبی‌دندانی [v] در جایگاه آغازهٔ هجا بوده است:

(1) *[w >> IDENT[bilabial]

تابلو ۱. عدم وقوع همخوان /w/ در جایگاه آغازهٔ هجا

Input: /wer/	*[w	IDENT[bilabial]
a. [wer]	*!	
b. ☞ [ver]		*

همان‌گونه که تابلوی ۱ نشان می‌دهد، گزینهٔ a به دلیل نقض محدودیت *[w کـه بالاترین مرتبه را داراست، از دور رقابت کنار گذاشته می‌شود. بنابراین گزینهٔ b تنها با نقض محدودیت IDENT[bilabial] که مهلک تلقی نمی‌شود، گزینهٔ بهینه معرفی می‌شود.

۵. ۲. همخوان /w/ در خوشهٔ همخوان

زمانی که همخوان /w/ به‌عنوان عضو دوم یک خوشهٔ همخوان در آغازهٔ هجا باشد (مانند واژهٔ switch)، طبق داده‌های جدول ۲، زبان‌آموزان تمایل دارند خوشهٔ همخوان را بشکنند و پس از اولین همخوان واکهٔ /u/ را درج کنند.

جدول ۲. درج واکهٔ [u] قبل از همخوان /w/ در خوشهٔ همخوان در جایگاه آغازهٔ هجا

صورت نوشتاری انگلیسی	تلفظ انگلیسی	تلفظ زبان‌آموز فارسی‌زبان	معنی فارسی
twist	/twɪst/	[tu.wist]	پیچ
switch	/swɪtʃ/	[su.witʃ]	سوییچ
twin	/twɪn/	[tu.win]	دوقلو
Switzerland	/swɪt.sə.lənd/	[su.wit.ser.land]	سوئیس
sweet	/swi:t/	[su.wi:t]	شیرین
dwindle	/dwɪnd(ə)l/	[du.win.del]	کم شدن

در تحلیل بهینگی، محدودیت نشان‌داری $COMPLEX^{onset}$ (مک‌کارتی، ۲۰۰۲، ص. ۲۱۳) بالاترین مرتبه را داراست. برطبق این محدودیت، آغازهٔ هجا نباید دارای خوشه باشد. محدویت دیگر *[w (کرشنر، ۲۰۰۱، ص. ۲۵) است که وقوع همخوان

/w/ را در جایگاه آغازهٔ هجا رد می‌کند. در نهایت، محدودیت پایایی ضد درج DEP است که درج هر واجی را در برون‌داد جریمه می‌کند و در مرتبه‌بندی قرار می‌گیرند. این فرایند در واژهٔ twist در تابلوی ۲ بررسی شده است. رتبه‌بندی ۲، درج واکهٔ /u/ قبل از همخوان /w/ را در خوشهٔ همخوانی بیان می‌کند:

(2) $\text{COMPLEX}^{\text{onset}}$, *[w >> DEP

تابلو ۲. درج واکهٔ [u] قبل از همخوان /w/ در خوشهٔ همخوانی در جایگاه آغازهٔ هجا

Input: /twɪst/	$\text{COMPLEX}^{\text{onset}}$	*[w	DEP
a. [twɪst]	*!		
b. ☞ [tu.wist]			*

همان‌طور که در تابلوی ۲ نشان داده شد، گزینهٔ a به‌دلیل نقض مهلک محدودیت نشان‌داری $\text{COMPLEX}^{\text{onset}}$ از رقابت کنار می‌رود. گزینهٔ b با وجود نقض محدودیت پایایی DEP و به‌دلیل رعایت دو محدودیت نشان‌داری $\text{COMPLEX}^{\text{onset}}$ و *[w گزینهٔ بهینه معرفی می‌شود.

۵. ۳. همخوان‌های دندانی /θ/ و /ð/

/θ/ و /ð/ همخوان‌های دندانی هستند به‌طوری که نوک زبان به پشت دندان‌های پیشین پایینی و تیغهٔ زبان به پشت دندان‌های پیشین بالایی برخورد می‌کند و هوا از فضای بین زبان و دندان‌ها به بیرون رانده می‌شود (روچ، ۲۰۱۰).

۵. ۳. ۱. همخوان‌های /θ/ و /ð/ در جایگاه آغازهٔ هجا

با بررسی داده‌های جمع‌آوری‌شده از زبان‌آموزان در جدول ۳ این نتیجه به‌دست آمد که اکثر زبان‌آموزان منتخب در این پژوهش ترجیح می‌دهند همخوان دندانی سایشی بی‌واک /θ/ را در جایگاه آغازهٔ هجا به همخوان لثوی‌دندانی انسدادی بی‌واک [t] و همخوان دندانی سایشی واک‌دار /ð/ را در همین جایگاه به همخوان لثوی‌دندانی انسدادی واک‌دار [d] تبدیل کنند؛ زیرا همخوان‌های /t/ و /d/ نزدیک‌ترین واج‌ها از

نظر جایگاه تولید در نظام همخوانی زبان فارسی واج‌های /θ/ و /ð/ محسوب می‌شوند (هال[1]، ۲۰۰۷).

جدول ۳. تبدیل همخوان دندانی بی‌واک /θ/ به همخوان لثوی‌دندانی بی‌واک [t] و همخوان دندانی واک‌دار /ð/ به همخوان لثوی‌دندانی واک‌دار [d] در جایگاه آغازهٔ هجا

معنی فارسی	تلفظ زبان‌آموز فارسی‌زبان	تلفظ انگلیسی	صورت نوشتاری انگلیسی
غلیظ	[tik]	/θɪk/	thick
سوم	[terd]	/θəːd/	third
فکر کردن	[tiŋk]	/θɪŋk/	think
تئاتر	[tieter]	/θɪətə/	theatre
آن	[dat]	/ðat/	that
–[2]	[de]	/ðə/ (/ðiː/, /ðɪ/)	the
این	[dis]	/ðɪs/	this
هیچ‌یک از دو تا	[niːder]	/naɪ.ðə/, /niː.ðə/	neither
پدر	[fɑːder]	/fɑː.ðə/	farther

اکثر زبان‌آموزان آواهای لثوی‌دندانی [t] و [d] را به‌ترتیب به‌جای آواهای دندانی /θ/ و /ð/ در جایگاه آغازهٔ هجا به‌کار می‌برند و آواهای [s] و [z] را زبان‌آموزان کمتری در این جایگاه تلفظ می‌کنند. علت این امر را می‌توان در ویژگی تقویت[3] جست. هایمن[4] (۱۹۷۵) فرایند تقویت را معادل پرتوان شدن یک آوا می‌داند. برکوئست[5] (۲۰۰۱، ص. ۱۶۸) معتقد است «همخوان‌های قوی تمایل دارند در جایگاه قوی‌تر هجا قرار بگیرند». به‌عبارت دیگر، ترجیح می‌دهند در آغازهٔ هجا که

1. Hall

۲. در زبان فارسی معادلی برای حرف تعریف the انگلیسی وجود ندارد، اما با توجه به معرفه‌ساز بودن این حرف در برخی موارد به «این» یا «آن» ترجمه می‌شود.

3. fortition
4. Hyman
5. Baerquest

محیط قوی‌ای محسوب می‌شود، واقع شوند. باکوویچ[1] (۱۹۹٤) محدودیت STRONG ONSET (آغازهٔ قوی) را برای این فرایند معرفی کرد. وی این محدودیت را عامل تبدیل همخوان سایشی /ð/ را به همخوان انسدادی [d] در نمونهٔ ۳ از زبان اسپانیایی می‌داند:

(3) /ðato/→[dato]

در تحلیل بهینگی تبدیل همخوان /θ/ به [t] و /ð/ به [d] در جایگاه آغازهٔ هجا توسط زبان‌آموزان، محدودیتی که بالاترین مرتبه را دارد، محدودیت نشان‌داری *dental است. این محدودیت نشان‌داری وقوع همخوان دندانی بی‌واک و واک‌دار را در در هر جایگاهی رد می‌کند. محدودیت پایایی STRONG ONSET در رتبهٔ بعدی قرار می‌گیرد و وقوع آغازهٔ ضعیف را جریمه می‌کند. محدویت بعدی که در رتبهٔ پایین‌تری قرار می‌گیرد LAZY است. کرشنر[2] (۲۰۰۱، ص. ٤ و ۲۱) علت وقوع فرایند تضعیف را یک محرک آوایی معرفی می‌کند که برای کاهش «کوشش تولیدی»[3] و کاربرد نیروی کمتر در تولید یک صداست. کرشنر برای این محرک نقش محدودیت صوری LAZY را معرفی می‌کند که به‌موجب آن واحدهای واجی باید با کم‌کوشی تولید شوند و وقوع واج قوی جریمه می‌شود. در نهایت، محدودیت IDENT[dental] دارای پایین‌ترین رتبه است که بیانگر یکسانی درون‌داد و برون‌داد در ویژگی دندانی است. از میان واژه‌های متعددی که در گفتار زبان‌آموزان بررسی شد، واژه‌های thin و this برای تحلیل در تابلوهای بهینگی ۳ و ٤ انتخاب شده‌اند. رتبه‌بندی (٤) عدم رخداد همخوان‌های/θ/ و/ð/ را در جایگاه آغازهٔ هجا نشان می‌دهد:

(4) *dental >> STRONG ONSET >> LAZY >> IDENT[dental]

1. Baković
2. Kirchner
3. articulatory effort

تابلو ۳. عدم وقوع همخوان /θ/ در جایگاه آغازهٔ هجا

Input: /θɪn/	*dental	STRONG ONSET	LAZY	IDENT [dental]
a. [θɪn]	*!	*		
b. [sɪn]		*!		
c. ☞ [tɪn]			❊	*

تابلو ٤. عدم وقوع همخوان /ð/ در جایگاه آغازهٔ هجا

Input: /ðɪs/	*dental	STRONG ONSET	LAZY	IDENT[dental]
a. [ðɪs]	*!	*		
b. [zis]		*!		
c. ☞ [dɪs]			❊	*

در تابلوهای ۳ و ٤، گزینهٔ a به‌خاطر عدم رعایت محدودیت‌های dental* و STRONG ONSET از رقابت کنار گذاشته می‌شود. گزینهٔ b از محدودیت STRONG ONSET تخطی می‌کند و در نهایت گزینهٔ c به‌خاطر رعایت این دو محدودیت برون‌داد بهینه معرفی می‌شود.

۵. ۳. ۲. همخوان‌های /θ/ و /ð/ در جایگاه پایانهٔ هجا

داده‌های جدول ٤ حاکی از آن است که زبان‌آموزان در جایگاه پایانهٔ هجا ترجیح می‌دهند به‌جای دو همخوان /θ/ و/ð/ به‌ترتیب همخوان‌های [s] و [z] را به‌کار ببرند.

جدول ٤. تبدیل همخوان دندانی بی‌واک /θ/ به همخوان لثوی بی‌واک [s] و همخوان دندانی واک‌دار/ð/ به همخوان لثوی واک‌دار [z] در جایگاه پایانهٔ هجا

صورت نوشتاری انگلیسی	تلفظ انگلیسی	تلفظ زبان‌آموز فارسی‌زبان	معنی فارسی
Bluetooth	/blu:tu:θ/	[blu:tus]	بلوتوس
commonwealth	/kɒ.mən.welθ/	[kɑmənvels]	رفاه عمومی
Macbeth	/məc.bɜθ/	[macbes]	مکبث
health	/hɜlθ/	[hels]	همه

معنی فارسی	تلفظ زبان‌آموز فارسی‌زبان	تلفظ انگلیسی	صورت نوشتاری انگلیسی
شمال	[nors]	/nɔːθ/	north
نفس‌کشیدن	[bris]	/briːð/	breathe
حمام‌کردن	[beɪs]	/beɪð/	bathe
نفرت‌داشتن	[ləʊz]	/ləʊð/	loathe
تسکین‌دادن	[suːz]	/suːð/	soothe
دندان‌ها	[tiːz]	/tiːð/	teethe

علت این امر را می‌توان در فرایند تضعیف[1] جست. «این فرایند یک صدا را به صدایی که درجهٔ گرفتگی[2] یا دیرش[3] آن کمتر است تبدیل می‌کند» (کرشنر، ۲۰۰۱، ص. ۳) مانند تبدیل همخوان انسدادی /G/ به همخوان سایشی [x] در واژهٔ «وقت»:

(6) /vaGt/ → [vaxt]

در تحلیل بهینگی تبدیل همخوان /θ/ به [s] و /ð/ به [z] در جایگاه پایانهٔ هجا توسط زبان‌آموزان، محدودیتی که بالاترین مرتبه را دارد، محدودیت نشان‌داری *dental است. محدودیت دیگر، محدودیت پایایی STRONG ONSET است، سپس محدویت‌های LAZY و IDENT[dental] در پایین‌ترین مرتبه قرار می‌گیرند. از میان داده‌ها، تحلیل بهینگی دو واژهٔ health و soothe برای تحلیل در تابلوی بهینگی ۵ و ٦ انتخاب شده است. رتبه‌بندی (۷) عدم رخداد همخوان‌های /θ/ و /ð/ را در جایگاه پایانهٔ هجا نشان می‌دهد:

(7) *dental >> STRONG ONSET >> LAZY >> IDENT[dental]

1. lenition
2. stricture
3. duration

تابلو ۵. عدم وقوع همخوان /θ/ در جایگاه پایانهٔ هجا

Input:/hɜlθ/	*dental	STRONG ONSET	LAZY	IDENT[dental]
a. [hɜlθ]	*!			
b. [hɜlt]			*!	*
c. ☞ [hɜls]				*

تابلو ٦. عدم وقوع همخوان /ð/ در جایگاه پایانهٔ هجا

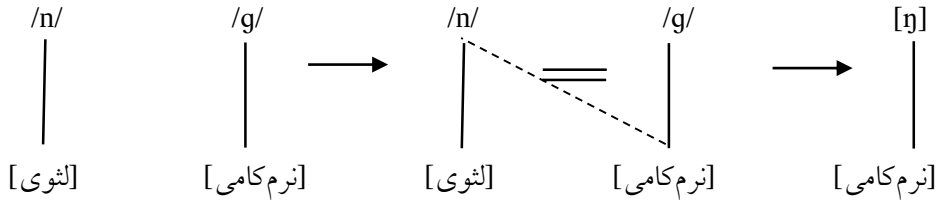
Input: /su:ð/	*dental	STRONG ONSET	LAZY	IDENT[dental]
a. [su:ð]	*!			
b. [su:d]			*!	
c. ☞ [su:z]				*

در تابلوی ۵ و ٦ گزینهٔ a به‌خاطر عدم رعایت محدودیت dental * از رقابت کنار گذاشته می‌شود. گزینهٔ b از محدودیت LAZY تخطی می‌کند و در نهایت گزینهٔ c به‌خاطر رعایت این سه محدودیت اول برون‌داد بهینه معرفی می‌شود.

۵. ٤. همخوان نرم‌کامی /ŋ/

همخوان /ŋ/ نرم‌کامی، خیشومی و واک‌دار است که جایگاه تولید آن با همخوان‌های /k/ و /g/ یکسان است. این آوا هیچ‌گاه در جایگاه آغازین هجا ظاهر نمی‌شود (روچ، ۲۰۱۰). در زبان انگلیسی هنگامی‌که همخوان لثوی‌خیشومی /n/ در جایگاه پیش از همخوان نرم‌کامی انسدادی /k/ و /g/ قرار گیرد، فرایند همگونی رخ می‌دهد و این همخوان به همخوان نرم‌کامی‌خیشومی [ŋ] تبدیل می‌شود (کار، ۱۹۹۳). فرایند همگونی همخوان لثوی‌انسدادی /n/ و همخوان نرم‌کامی‌انسدادی /g/ و حذف همخوان /g/ در زبان انگلیسی در بازنمایی خودواحد[1] زیر مشخص شده است:

1. autosegmental



بازنمایی خودواحد ۱. همگونی همخوان لثوی‌انسدادی /n/ و همخوان نرم‌کامی‌انسدادی /g/ و حذف همخوان /g/ در زبان انگلیسی (نویسندگان)

لازم به ذکر است حذف همخوان /g/ در تمام موارد اتفاق نمی‌افتد. چنانچه پس از همخوان /g/ وند تصریفی اضافه شود یا در واژهٔ بسیط واکه‌ای پس از آن قرار گیرد، این همخوان حذف نمی‌گردد. حذف /g/ زمانی رخ می‌دهد که واژه به /ng/ ختم شده باشد یا پس از /ng/ وند اشتقاقی اضافه شود (لده‌فوگد[1]، ۲۰۱۵؛ کار، ۱۹۹۳؛ روچ، ۲۰۱۰).

(8) a. /sɪng/ → [sɪŋg] → [sɪŋ]
b. /sɪng#ər/ → [sɪŋg#ər] → [sɪŋ#ər]
c. /fɪngər/ → [fɪŋgər]
d. /lɔ:ng+ər/ → [lɔ:ŋg+ər]

علت وقوع فرایند همگونی فوق، محدودیت پایایی AGREE[place] است که به‌موجب آن واج‌های مجاور باید به‌لحاظ جایگاه تولید یکسان باشند (باکوویچ، ۲۰۰۰؛ پینروز[2]، ۲۰۰۷). این محدودیت در بالاترین مرتبه قرار دارد. محدودیت بعدی، محدودیت نشان‌داری *ŋg است که وقوع همخوان /ŋ/ را در کنار همخوان /g/ مردود می‌شمارد. محدودیت‌های مرتبهٔ پایین‌تر می‌توانند MAX و IDENT[place] باشد. MAX حذف هرگونه واجی را در برون‌داد جریمه می‌کند و IDENT[place] حاکی از آن است که درون‌داد و برون‌داد باید در جایگاه تولید یکسان باشند. تحلیل بهینگی واژهٔ sing به‌عنوان نمونه در تابلوی ۷ آورده شده است. رتبه‌بندی (۹) حذف /g/ را در جایگاه پایان واژه نشان می‌دهد:

(9) AGREE[place] >> *ŋg >> MAX >> IDENT[place]

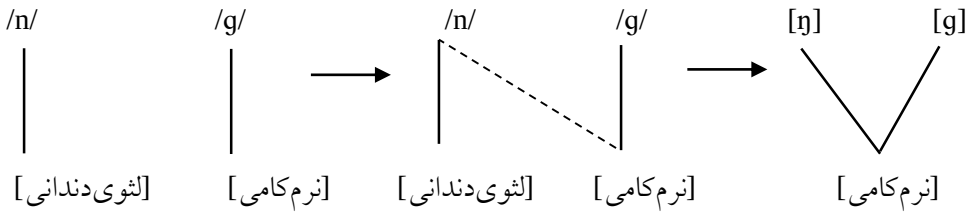
1. Ladefoged
2. Piñeros

تابلو ۷. همگونی محل تولید خیشومی و حذف /g/ در زبان انگلیسی

Input: /sɪng/	AGREE [place]	*ŋg	MAX	IDENT [place]
a. [sɪng]	*!			
b. [sɪŋg]		*!		*
c. ☞ [sɪŋ]			*	*

همان‌گونه که در تابلوی ۷ مشهود است، گزینهٔ a به‌دلیل نقض محدودیت AGREE[place] از رقابت کنار می‌رود. نقض محدودیت *ŋg نیز مهلک تلقی می‌شود، بنابراین گزینهٔ b به‌خاطر نقض این محدودیت کنار گذاشته می‌شود. در نهایت، گزینهٔ c به‌خاطر رعایت دو محدودیت نخست درون‌داد بهینه معرفی می‌شود.

در زبان فارسی زمانی‌که دو همخوان /n/ و /g/ در مجاورت یکدیگر قرار می‌گیرند، فرایند همگونی اتفاق می‌افتد و همخوان لثوی-دندانی /n/ نرم‌کامی‌شده و به همخوان نرم‌کامی /ŋ/ تبدیل می‌شود، اما /g/ حذف نمی‌شود (جم، ۱۳۸۸). بازنمایی خودواحد ۲ بیانگر همگونی همخوان لثوی‌انسدادی /n/ و همخوان نرم‌کامی‌انسدادی /g/ و عدم حذف همخوان /g/ در زبان فارسی است:



بازنمایی خودواحد ۲. همگونی همخوان لثوی‌دندانی انسدادی /n/ و همخوان نرم‌کامی‌انسدادی /g/ و عدم حذف همخوان /g/ در زبان فارسی (نویسندگان)

با توجه به بازنمایی خودواحد ۲، فرایند همگونی میان همخوان لثوی‌دندانی /n/ و همخوان نرم‌کامی /g/ رخ می‌دهد اما همخوان نرم‌کامی /g/ بعد از همخوان نرم‌کامی /ŋ/ برخلاف آنچه در بازنمایی ۱ مشاهده شد، حذف نمی‌شود. یکی از مشکلاتی که فراگیران فارسی‌زبان در یادگیری زبان انگلیسی با آن مواجه‌اند، وجود برخی آواهای

انگلیسی است که در زبان فارسی وجود ندارند (ایوری و ارلیش، ۱۹۹۲؛ کنورثی، ۱۹۸۷). به‌عبارتی، خطاهایی که ممکن است در تلفظ برخی از آواهای انگلیسی به‌وقوع بپیوندد به‌دلایل مختلفی از قبیل تداخل زبانی، تفاوت‌های میان دو زبان وتعمیم افراطی است (کاکاوند، ۱۳۷۹). با توجه به داده‌های جدول ۵، علت اینکه زبان‌آموزان فارسی‌زبان همخوان نرم‌کامی‌انسدادی /g/ را بعد از همخوان نرم‌کامی خیشومی /ŋ/ تلفظ کنند، ناشی از تداخل منفی[1] زبان فارسی به‌عنوان زبان اول و زبان انگلیسی به‌عنوان زبان دوم است (کاکاوند، ۱۳۷۹). زبان فارسی تنها دارای دو همخوان خیشومی /m/ و /n/ به‌ترتیب با جایگاه‌های تولید دولبی و لثوی‌دندانی (ثمره، ۱۳۹۵) است و فاقد آوای خیشومی با جایگاه نرم‌کامی (مانند زبان انگلیسی) است، زبان‌آموز فارسی‌زبان در تلفظ واژه‌هایی که از توالی دو همخوان /n/ و /g/ برخوردارند علاوه بر همگونی محل تولید دو همخوان /n/ و /g/، پس از همخوان نرم‌کامی‌خیشومی /ŋ/، همخوان نرم‌کامی [g] را نیز تولید می‌کند. لازم به ذکر است رخداد فرایند همگونی در این بافت به‌صورت اجباری صورت می‌پذیرد. در واقع می‌توان گفت این یک فرایند همگانی است و رخداد آن میان توالی‌های /n/ و /g/ در زبان‌ها به‌صورت اجباری رخ می‌دهد. از بررسی داده‌های جدول ۵ مشخص می‌شود زبان‌آموزان فارسی‌زبان تمایل ندارند همخوان نرم‌کامی /g/ را در جایگاه پس از /ŋ/ حذف کنند.

جدول ۵. عدم حذف همخوان نرم‌کامی انسدادی [g] بعد از همخوان نرم‌کامی‌خیشومی /ŋ/ در زبان فارسی

معنی فارسی	تلفظ زبان‌آموز فارسی‌زبان	تلفظ انگلیسی	صورت نوشتاری انگلیسی
بدن‌سازی	[bɑdibildiŋg]	/bɒd.i.bɪld.ɪŋ/	body building
حلقه	[riŋg]	/rɪŋ/	ring
پارکینگ	[pɑrkiŋg]	/pɑː.k.ɪŋ/	parking

1. negative transfer

صورت نوشتاری انگلیسی	تلفظ انگلیسی	تلفظ زبان‌آموز فارسی‌زبان	معنی فارسی
king	/kɪŋ/	[kiŋg]	بزرگ‌تر
pudding	/pʊd.ɪŋ/	[pudiŋg]	پودینگ
sing	/sɪŋ/	[siŋg]	آواز خواندن
gangster	/gaŋ.stə/	[gaŋgster]	اوباش
ping–pong	/pɪŋ.pɒŋ/	[piŋgpoŋg]	پینگ‌پونگ
saving	/seɪvɪŋ/	[seɪviŋg]	پس‌انداز
string	/strɪŋ/	[striŋg]	رشته

در تحلیل بهینگی این موضوع، مانند تابلوی ۷ محدودیتی که بالاترین مرتبه را دارد، AGREE[place] است. محدودیت بعدی، محدودیت پایایی MAX است و محدودیت‌های *ŋg و IDENT[place] در مرتبه‌های پایین‌تر قرار دارند. تابلوی ۸ تحلیل بهینگی عدم حذف /g/ در گفتار زبان‌آموزان در واژهٔ sing را نشان می‌دهد. رتبه‌بندی (۱۰) نیز بر همین اساس است:

(10) AGREE[place] >> MAX >> *ŋg >> IDENT[place]

تابلو ۸. همگونی محل تولید خیشومی و عدم حذف /g/ در گفتار زبان‌آموزان فارسی‌زبان

Input: /sɪng/	AGREE [place]	MAX	*ŋg	IDENT [place]
a. [sɪng]	*!			
b. [sɪŋ]		*!		*
c. ☞ [sɪŋg]			*	*

طبق تابلوی ۸ گزینهٔ a، همچنان که در تابلوی ۷ مشاهده شد، به دلیل نقض مهلک محدودیت AGREE[place] از رقابت کنار می‌رود. گزینهٔ b نیز محدودیت مرتبهٔ بالاتر MAX را نقض می‌کند و مردود شمرده می‌شود. در نهایت گزینهٔ c به‌خاطر رعایت این دو محدودیت، گزینهٔ بهینه محسوب می‌شود.

٦. نتیجه‌گیری

آنچه زبان‌آموزان در مورد تلفظ لازم است بیاموزند، توجه به تلفظ آواها در آواشناسی است. عوامل زبان‌شناختی متعددی در ایجاد مشکلات تلفظی زبان انگلیسی از سوی زبان‌آموزان دخیل است. یکی از این مشکلات تأثیر نظام آوایی و ساختار هجایی زبان اول بر گفتار یا تولید زبان‌آموزان زبان است پژوهش‌های پیشین مشکلات واجی زبان‌آموزان را از جنبه‌های مختلفی مانند خطاهای موجود در تولید ویژگی‌های زنجیری و زبرزنجیری آواها بررسی کرده‌اند. تا جایی که نگارندگان می‌دانند تاکنون پژوهشی در حوزهٔ بررسی مشکلات تلفظی آواهای همخوانی زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی در چارچوب نظریهٔ بهینگی انجام نشده است؛ از این رو، خلأ پژوهش در این حوزه احساس می‌شد.

در این پژوهش براساس نظریهٔ بهینگی (پرینس و اسمولنسکی، ۱۹۹۳/۲۰۰٤) خطاهای تلفظی زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی در تلفظ همخوان‌های /w/، /θ/، /ð/ و /ŋ/ که جزو همخوان‌های زبان فارسی نیستند، بررسی شد. نتایج نشان داد، این همخوان‌ها با همخوان‌های مشابه‌شان در زبان فارسی جایگزین می‌شوند. ابتدا استدلال شد که عدم رخداد همخوان /w/ در جایگاه آغازهٔ هجا و جایگزینی آن با همخوان [v] به‌دلیل محدودیت نشان‌داری *[w] است که به‌موجب آن وقوع همخوان /w/ در جایگاه آغازهٔ هجا ممنوع و نقض آن مهلک است. زمانی‌که همخوان /w/ به‌عنوان عضو دوم یک خوشهٔ همخوانی در آغازهٔ هجا باشد، زبان‌آموزان به‌دلیل محدودیت نشان‌داری $COMPLEX^{onset}$ تمایل دارند خوشهٔ همخوانی را بشکنند و پس از همخوان /w/، واکهٔ [u] را درج کنند. سپس استدلال شد، علت جایگزینی همخوان /θ/ با [t] و/ð/ با [d] محدودیت نشان‌داری *dental و محدودیت پایایی STRONG ONSET است. علاوه بر این، با بررسی واژه‌هایی که همگی در درون‌داد دارای همخوان /θ/ و /ð/ در جایگاه پایانهٔ هجا بودند مشخص شد که زبان‌آموزان ترجیح می‌دهند همخوان /θ/ و /ð/ را به‌ترتیب با همخوان‌های [s] و [z] جایگزین نمایند. بنابراین استدلال بر این بود، عامل جلوگیری‌کننده در این بافت محدودیت نشان‌داری

dental* است. سپس محدودیت LAZY مانع از رخداد همخوان‌های قوی /t/ و /d/ در این بافت می‌گردد. سرانجام همگونی همخوان لثوی خیشومی/n/ در جایگاه پیش از همخوان نرم‌کامی انسدادی /k/ و /g/ و عدم حذف همخوان /g/ در گفتار زبان‌آموزان فارسی‌زبان با ارائهٔ محدودیت AGREE[place] تبیین شد.

به‌طور کلی پژوهش حاضر براساس نظریهٔ بهینگی نشان داد که چگونه محدودیت‌ها و مرتبه‌بندی آن‌ها می‌تواند علت جایگزینی برخی همخوان‌ها را با همخوان‌های مشابه در زبان فارسی توضیح دهد. این پژوهش همچون پژوهش‌های پیشین (بختیاروند، ۲۰۰۵؛ فاطمی، سبحانی و ابوالحسنی، ۲۰۱۲؛ نوه‌ابراهیم، ۲۰۱۲؛ نصرتی‌نیا و ذاکر، ۲۰۱٤) مؤید این مطلب است برخی خطاهای حاصل از تولید آواهای انگلیسی در نتیجهٔ تداخل ویژگی واجی زبان‌آموزان ایرانیِ زبان انگلیسی است. شناسایی و بررسی عوامل تداخل زبانی در امر تلفظ از اهمیت ویژه‌ای در آموزش زبان دوم برخوردار است و پژوهش‌هایی از این دست سبب می‌شود تا از این تداخل زبانی در مراحل بعدی زبان‌آموزی جلوگیری شود.

قدردانی

بر خود لازم می‌دانیم از جناب آقای دکتر بشیر جم به خاطر مشاوره‌ها و راهنمایی‌های ارزشمندشان کمال تشکر و قدردانی را داشته باشیم.

کتابنامه

ابولقاسمی، م. (۱۳۸۹). *دستور تاریخی زبان فارسی*. تهران: سمت.

آیتی، ا.، و منوچهری، ف. (۱۳۹۰). تجزیه و تحلیل خطا در استفاده از زمان دستوری زبان فرانسه توسط فارسی‌زبانان با دانش زبان انگلیسی. *مطالعات زبان و ترجمه*، *٤٤*(۱)، ۵۵-۷۲.

ثمره، ی. (۱۳۹۵). *آواشناسی زبان فارسی: آواها و ساخت آوایی هجا*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جم، ب. (۱۳۸۸). *نظریهٔ بهینگی و کاربرد آن در تبیین فرایندهای واجی زبان فارسی*. (رسالهٔ منتشرنشدهٔ دکتری). دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران.

جم، ب. (۱۳۹۲). *واژه‌نامهٔ سنگ‌نوشته‌های فارسی باستان*. تهران: پازینه.

جم، ب.، و رزم‌دیده، پ. (۱۳۹۷). بررسی تطبیقی جایگزینی واج‌های ملازیِ وام‌واژهای عربی در فارسی معیار و گویش رودباری (کرمان) در چارچوب نظریهٔ بهینگی. *زبان‌پژوهی*، *۱۲*(۲۶)، ٤٥-٦٦.

دلاور، ع. (۱۳۸۱). *روش تحقیق در روان‌شناسی و علوم تربیتی*. تهران: ویرایش.

فارسیان، م.، و جوانمردی، س. (۱۳۹٦). تحلیل خطاهای زبان‌آموزان ایرانی در استفاده از آرتیکل‌های زبان فرانسه. *فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۰*(۳)، ١٤٤-١٦١.

کاکاوند، ج. (۱۳۷۹). بررسی مشکلات فراگیری زبان انگلیسی برای فارسی‌زبانان. *زبان و ادب*، *۱۲*، ۱۵-۳٦.

Avery, P., & Ehrlich, S. (1992). *Teaching American English pronunciation*. Oxford, England: Oxford University Press.

Baerquest, D., A. (2001). *Phonological analysis: A functional approach*. Texas, LA: SIL International.

Bakhtiarvand, M. (2005). *Phonological differences between Persian and English: Several potentially problematic areas of pronunciation for Iranian EFL learners.* (Unpublished master's thesis). Islamic Azad University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Baković, E. (1995). Strong onsets and Spanish fortition, MIT working papers in Linguistics, In *Proceedings of the Student Conference in Linguistics*. Rutgers, NJ: The State University of New Jersey.

Baković, E. (2000). *Harmony, dominance and control*. (Unpublished doctoral dissertation). Rutgers University, New Brunswick, NJ.

Bowman, M. (2002). A contrastive analysis of English and Tahi and its practical applications for teaching English pronunciation. *English Teacher Journal*, *4*(1), 40-52.

Brown, H., D. (2000). *Principles of language learning and teaching* Longman: Sanfrancisco State University.

Cambridge Advanced Learners' Dictionary. (2013). Cambridge, England: Cambridge University.

Campbell, L. (1998). *Historical Linguistics: an introduction*. Edinburgh, England: Edinburgh University Press.

Carr, Ph. (1993). *Phonology*. New York, NY: The MacMillan Press LTD.

Carter, R., & Nunan, D. (2001). *The Cambridge guide to teaching English to speakers of other languages*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Catford, J., C. (2001). *A practical introduction to Phonetics*. New York, NY: Oxford University Press.

Dreasher, L. M., & Anderson-Hsieh, J. (1990). Universals in interlanguage phonology: The case of Brazilian ESL learners. *Papers and Studies in Contrastive Linguistics*, *26*, 69-92.

Fatemi, M. A., Sobhani, A., & Abolhassani, H. (2012). Difficulties of Persian learners of English in pronouncing some English consonant clusters. *World Journal of English Language*, *2*(4), 69-75.

Gimson, A. C., & Crutteden, A. (1994). *Gimson's pronunciation of English*. London, England: Edward Arnold.

Hall, M. (2007). *Phonological characteristics of Farsi speakers of English and L1 Australian English speakers' perceptions of proficiency* (Unpublished master's thesis). Curtin University, Perth, Australia.

Hashemian, M., & Heidari Soureshjani, K. (2013). An analysis of pronunciation errors of Iranian EFL learners. *Research in English Language Pedagogy*, *1*(1), 5-12.

Hyman, L. M. (1975). *Phonology: theory and analysis*. New York, NY: Rinehart and Winston Inc.

Indrajani Tiono, N., & Yostanto, A. M. (2008). A study of English phonological errors produced by English department students. *K@ TA Lema*, *10*(1), 79-112.

Jabbari, A. A., & Arghavan, Leila. (2010). Optimality theoretic account of acquisition of consonant clusters of English syllables by Persian EFL learners. *Journal of English Language Teaching and Learning*, *217*, 69-102.

Kager, R. (1999). *Optimality theory*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Kaun, A. (2006). The typology of rounding harmony. In B. Hayes, R. Kirchner, & D. Steriade (Eds.), *Phonetically based phonology* (pp. 87-116). Cambridge, England: Cambridge University Press.

Kenworthy, J. (1987). *Teaching English pronunciation*. Harlow: Longman.

Kirchner, R. (2001). *An effort based approach to consonant lenition*. New York, NY. Routledge.

Ladefoged, P. (2015). *A course in Phonetics* (7th ed). Los Angles, LA: University of California.

Lanteigne, B. (2006). Common, persistent errors in English by Brazilian Portugese speakers. *TEFL Web Journal*, *4*(1), 1-16.

Legendre, G., Grimshaw. J., & Vikner, S. (2001). Optimality-theoretic syntax. *Cambridge, MA: MIT Press*, *49*, 155-180.

McCarthy, J. J. (2002). *A thematic guide to optimality theory*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

McCarthy, J. J., & Prince, A. (1995). *Faithfulness and reduplicative identity.* (Unpublished master's thesis). University of Massachusetts, MA.

Moosa, M. H. (1979). *Difficulties of learning the pronunciation and structural differences between Arabic and English.* (Unpublished master's thesis). Library of Saudi Arabia, Educational mission; Texas.

Navehebrahim, M. (2012). An investigation on pronunciation of language learners of English in Persian background: deviation forms from the target language norms. *In Procedia: Social and Behavioral Science*, *69*, 518-525.

Nosratinia, M., & Zaker, A. (2014). An analysis of Iranian EFL learners' pronunciation errors. *International Journal of Language Learning and Applied Linguistics World (IJLLALW)*, *5*(3), 97-108.

O'Connor, J. D. (1980). *Better English pronunciation*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Odden, D. (2006). *Introducing Phonology*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Oxford Dictionary of English. (2013). Oxford, England: Oxford University Press.

Piñeros, C. E. (2007). The phonology of implosive nasals in five Spanish dialects: An optimality account. In F. Martínez-Gil, & S. Colina (Eds.). *Optimality-theoretic studies in Spanish phonology* (pp. pp. 146-171). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.

Prince, A., & Smolensky, P. (1993/2004). *Optimality theory: constrain interaction in generative grammar*. Oxford, England: Blackwell.

Roach, P. (2010). *English Phonetics and Phonology: A Practical Course* Cambridge: Cambridge University Press.

Swan, M., & Smith, B. (2001). *Learner English: a teacher's guide to interference and other problems*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vernick, J., & Nesgoda, J. (1980). *American English sounds and spellings for beginning ESL students*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۹۳-۱۶۱ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v53i1.82327/10.22067

بررسی چگونگی کارآمدی مؤلفهٔ «شفاف‌سازی» الگوی برمن در ارزیابی ترجمهٔ قرآن: موردپژوهی ترجمهٔ رضایی اصفهانی

شهریار نیازی (گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، تهران، ایران)

انسیه سادات هاشمی* (گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، تهران، ایران)

چکیده

ترجمهٔ قرآن به‌عنوان حساس‌ترین متن مقدس، نیاز به ارزیابیِ دقیق دارد. ارزیابیِ نظام‌مند باید بر پایهٔ نظریه‌ها و الگوهای علمی صورت بگیرد. از آنجا که تاکنون الگوی جامعی برای ارزیابی ترجمهٔ قرآن ارائه نشده، لازم است ابتدا کارآمدی الگوهای موجود در مطالعات ترجمه در ارزیابی ترجمهٔ قرآن بررسی شود. نظریه‌پردازانِ ترجمه الگوهای مختلفی برای ارزیابی ترجمه ارائه داده‌اند. در این میان الگوی ارزیابی ترجمهٔ آنتوان برمن که بر حفظ اصالت متن مبدأ و اجتناب از ایجاد تغییر در ترجمه تأکید دارد، برای ارزیابی ترجمهٔ مبدأگرای رضایی اصفهانی از قرآن کریم انتخاب شده است. بخش‌های بررسی شده این تحقیق را ترجمهٔ سوره‌های انفال، توبه، احزاب، حجرات و تحریم تشکیل می‌دهد. برمن رویکردی منفی به ترجمه‌های آزاد و مقصدمحور دارد و در الگوی خود به سیزده گرایش ریخت‌شکنانه در ترجمه اشاره می‌کند. پژوهش حاضر به قصد بررسی میزان کارآمدی الگوی برمن در ارزیابی ترجمهٔ قرآن، گرایش شفاف‌سازی را در ترجمهٔ رضایی اصفهانی بررسی کرده است. این بررسی نشان می‌دهد که در مواردی به‌دلیل فقدان تأنیث و تثنیه در زبان فارسی، اصطلاحات و اشتقاقات عربیِ بدون معادل در زبان فارسی و واژگان عربیِ چندمعنا، شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن اجتناب‌ناپذیر است، اما در سایر موارد شفاف‌سازی اختیاری است و میزان ضرورت آن با توجه به رویکرد ترجمه مشخص می‌شود. ابهام‌های هدفمند قرآن مانند حروف مقطعه در تمام انواع ترجمه و ابهام آیات متشابه معنوی در ترجمهٔ

* نویسنده مسئول nc.hashemi65@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۵

مبدأگرا باید حفظ شود. از راهکارهای اجتناب از شفاف‌سازی می‌توان حفظ حذف‌های هدفمند به قرینهٔ لفظی یا معنوی و ابهامِ هدفمند ضمایر و اسم‌های اشاره، حفظ مجاز و استعاره و اکتفا به کمترین تغییر و اجتناب از توضیحات تفسیری و تعیین مصادیق را نام برد.

کلیدواژه‌ها: الگوی ارزیابی ترجمه، ارزیابی ترجمهٔ قرآن، آنتوان برمن، رضایی اصفهانی، شفاف‌سازی

۱. مقدمه

قرآن کریم ویژگی‌هایی دارد که آن را از سایر کتب آسمانی متمایز کرده است. نخست آن‌که تمام عبارات و الفاظ قرآن، سخن خدا و ساختهٔ اوست. دیگر آنکه قرآن کتاب هدایت همگانی و معجزهٔ جاوید اسلام است. با توجه به ویژگی اول انتقال معانی قرآن به همان شیوایی که خداوند بیان داشته، امکان ندارد و نمی‌تواند جنبهٔ قدسیت قرآن را داشته باشد. اما براساس ویژگی دوم ترجمهٔ قرآن به زبان‌های دیگر برای آشنا کردن ملت‌های بیگانه از زبان عرب با حقایق و معارف قرآنی ضرورت دارد (معرفت، ۱۳۸۲، ص. ۱۸۷). از آنجا که ترجمه، انتقال مفهوم از یک زبان به زبان دیگر با رعایت دقایق و ظرایف هر دو زبان است، هرچه متن اصلی دقیق‌تر و پرمحتواتر باشد، ترجمه باید به همان نسبت از دقت بیشتر برخوردار باشد و اگر متن اصلی متنی باشد که از جانب خالق هستی برای هدایت خلق فرو فرستاده شده، باید ترجمه آن‌چنان جامعیت داشته باشد که ضمن انتقال مفاهیم والای موجود در متن اصلی از اظهار نظر شخصی و استنباط‌های بدون دلیل معتبر محفوظ باشد (معرفت، ۱۳۸۲، ص. ۱۹۹). بر این اساس، ترجمه‌های قرآن در بالاترین درجهٔ حساسیت قرار دارند و باید دقیق ارزیابی شوند. اگرچه سال‌هاست که نقد و ارزیابی ترجمهٔ قرآن در کتاب‌ها و مقالات مختلفی صورت می‌گیرد، اما این نقدها غالباً از مبانی ارزیابی خاصی پیروی نکرده و اگر گاهی نیز مبانی معناشناسی و زبان‌شناسی در ترجمه‌ها به‌کار می‌رفته، بیشتر تابع خلاقیت‌های فردی منتقدان و میزان دانش زبانی و آشنایی آن‌ها با مبانی زبان‌شناسی روزگار خود بوده است (هاشمی و حیدرپور، ۱۳۹۲، ص.

٤٥). رشتهٔ مطالعات ترجمه با هدف بررسی محصول ترجمه، فرایندهای اجتماعی و ذهنی آن و نقش ترجمه در جوامع گوناگون از دههٔ ۱۹۸۰ به‌صورت یک میان‌رشته وارد عرصه شد (فرحزاد، ۱۳۹٤، ص. ۱۸۹) تا ترجمه و نقد آن مسیری علمی و نظری پیدا کند. از آن زمان تاکنون نظریه‌پردازان ترجمه الگوهای مختلفی برای ارزیابی ترجمه ارائه داده‌اند. اما تاکنون برای ارزیابی ترجمه از عربی به فارسی و به‌طور خاص ترجمهٔ قرآن، الگوی علمی دقیقی ارائه نشده است. برای ارائهٔ چنین الگویی ابتدا لازم است الگوهای موجود بررسی شده، میزان کارآمدی آن‌ها در ارزیابی ترجمهٔ قرآن مشخص شود. در همین راستا، این مقاله الگوی آنتوان برمن را موضوع کار خود قرار داده است تا با ارزیابی ترجمهٔ مبدأگرای رضایی اصفهانی براساس این الگو، میزان کارآمدی آن را در نقد ترجمهٔ قرآن بررسی کند. الگوی برمن بر حفظ اصالت متن مبدأ تأکید دارد. او با ارائهٔ سیزده گرایش ریخت‌شکنانه در ترجمه، به تغییراتی اشاره می‌کند که مترجمان در ترجمه‌های آزاد اعمال می‌کنند و آن‌ها را مورد انتقاد قرار می‌دهد. پژوهش پیش‌رِو از میان این سیزده گرایش، به بررسی گرایش شفاف‌سازی می‌پردازد تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. مؤلفهٔ شفاف‌سازی الگوی برمن تا چه میزان در ارزیابی ترجمهٔ قرآن کارآمد است؟
۲. شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن در چه مواردی صورت می‌گیرد و تا چه میزان امکان اجتناب از آن وجود دارد؟
۳. راهکارهای اجتناب از شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن چیست؟
٤. با توجه به دیدگاه قرآن‌پژوهان چه رویکردی می‌توان نسبت به شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن اتخاذ کرد؟

۲. پیشینه و چارچوب نظری پژوهش

۲. ۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون مقالات بسیاری در نقد ترجمه‌های قرآن نوشته شده است. این مقالات تا مدت‌ها به‌شکل سنتی و تجربی و بدون توجه به مبانی نظری و الگوهای ارزیابی صورت می‌گرفت. حجت (۱۳۷۹) در مقاله‌ای نقدهای ترجمهٔ قرآن را تا سال ۱۳۷۹ دسته‌بندی می‌کند. در این دسته‌بندی نقدها به دو دستهٔ صوری و محتوایی تقسیم می‌شوند.

نقدهای صوری گاهی به یک ترجمهٔ خاص اختصاص پیدا می‌کنند و گاهی عام هستند. نقدهای خاص گاهی ترتیبی هستند، به این صورت که تمام ترجمه یا قسمتی از آن را به‌ترتیب آیات مورد نقد قرار می‌دهند. مانند نقدهای محمدعلی کوشا از چندین ترجمهٔ قرآن و گاه عنوان‌یافته هستند به این صورت که یکی از لغزش‌گاه‌های ترجمه مشخص شده، مصادیق آن از یک ترجمهٔ خاص استخراج می‌شود. مانند نقد مرتضی کریمی‌نیا (۱۳۷۵) از ترجمهٔ مکارم شیرازی. در مقابل، نقدهای عام برای لغزش‌گاه‌های ترجمه مصادیقی از ترجمه‌های مختلف پیدا می‌کنند. این نقدها گاه به‌صورت موضوعی هستند، مانند مقالهٔ مرتضی کرباسی (۱۳۷۳) با عنوان «مترجمان و لغزش در فهم معنای إن» و مجموعه مقالات حسین استادولی (۱۳۷۳) با عنوان «لغزش‌گاه‌های ترجمهٔ قرآن کریم» و گاه به‌صورت ضمنی در لابلای کتب و مقالات یافت می‌شوند. نقدهای ترجمهٔ قرآن را از نظر محتوایی می‌توان به نقد روساخت و ژرف‌ساخت تقسیم کرد. نقدهای روساخت به ساختار ظاهری جمله، نکات دستوری و ویرایشی و نگارشی می‌پردازند و نقدهای ژرف‌ساخت به مباحث فراواژه‌ای و فراجمله‌ای پرداخته، بازتاب معنایی واژه‌ها و نتایج کلامی و اعتقادی ترجمهٔ نادرست را بررسی می‌کنند. (حجت، ۱۳۷۹، ص. ۷۲-۸۲).

در سال‌های اخیر الگوهای ارزیابی ترجمه در نقد ترجمهٔ قرآن راه پیدا کرده‌اند. برای مثال امیری‌فر، روشنفکر، پروینی و زعفرانلو (۱۳۹٦) دیدگاه نیومارک، بیکر و لارسون را در بررسی خطاهای ترجمه در باهم‌آیی‌های قرآنی به‌عنوان الگو

برگزیده‌اند. مسبوق و غلامی (۱۳۹٦) نیز از الگوی نیومارک برای بررسی ترجمهٔ استعاره‌های قرآن کمک گرفته‌اند. زندوکیلی و امرایی (۱۳۹٦) الگوی انسجام هالیدی و حسن را در بررسی ترجمهٔ فولادوند به‌کار گرفته‌اند.

الگوی آنتوان برمن در بررسی ترجمه‌های عربی به فارسی تاکنون توسط دلشاد (۱۳۹٤) در ارزیابی ترجمهٔ نهج‌البلاغه و توسط مسبوق و گلزار خجسته (۱۳۹٦) در نقد ترجمهٔ حکمت‌های رضوی و نیز توسط فرهادی، میرزایی و نظری (۱۳۹٦) در ارزیابی ترجمهٔ صحیفهٔ سجادیه به‌کار رفته است. افضلی و یوسفی (۱۳۹۳) نیز این الگو را در ارزیابی ترجمهٔ گلستان سعدی به عربی مد نظر قرار داده‌اند. این مقالات بعضی از مؤلفه‌های الگوی برمن را در ترجمه‌های منتخب بررسی کرده‌اند و بر آن اساس میزان وفاداری ترجمه‌ها را سنجیده‌اند. در این مقالات الگوی برمن به‌عنوان معیار ارزیابی ترجمه مد نظر قرار گرفته، اما میزان کارآمدی آن در ارزیابی ترجمه‌های عربی بررسی نشده است.

مقالهٔ حاضر بر خلاف پژوهش‌های گذشته، به‌جای تکیه بر الگو و ارزیابی ترجمه براساس آن، به بررسی کارآمدی الگو در ارزیابی ترجمهٔ قرآن به زبان فارسی پرداخته، ارزیابی ترجمهٔ رضایی اصفهانی را به‌عنوان نمونه‌ای برای بررسی الگو در نظر گرفته است. بنابراین در این مقاله هدفِ اولیه ارزیابیِ الگوست نه ترجمه.

۲،۲. چارچوب نظری پژوهش

در این پژوهش الگوی آنتوان برمن برای ارزیابی ترجمه‌های مبدأگرای قرآن کریم بررسی می‌شود. با توجه به ظرافت‌های متن مقدس قرآن بعضی از صاحب‌نظران ترجمه بر این عقیده‌اند که در ترجمهٔ متون مقدسی همچون قرآن، رویکرد مقصدگرا از کارآیی لازم برخوردار نیست و به‌جای آن مترجم چاره‌ای ندارد که به رویکرد مقابلِ آن یعنی رویکرد مبدأگرا روی آورد، چرا که در این شیوه از ترجمه اصالت به متن اصلی داده می‌شود و مترجم تلاش می‌کند تا آنجا که امکان آن فراهم باشد، ویژگی‌های زبانی، بدیعی، بلاغی و معنایی متن مبدأ را به متن مقصد انتقال دهد (غضنفری، ۱۳۸۹، ص. ۷٤). الگوی برمن که نگاهی مبدأگرا در نقد ترجمه دارد،

الگـوی مناسـبی بـرای بررسـی ترجمـه‌های مبـدأگرای قـرآن بـه‌نظـر می‌رسـد. در ایـن پژوهش کارآمدی یکی از مؤلفه‌های این الگو در این زمینه بررسی می‌شود.

آنتـوان بـرمن[1] فیلسـوف فرانسـوی، مـورخ و مترجم ادبیـات آلمـانی و اسـپانیایی اسـت (نیـازی و قاسـمی اصـل، ۱۳۹۷، ص. ۳۵). او در ترجمـه از پیـروان فـردریش شـلایر مـاخر، فیلسـوف آلمـانی بـه حسـاب می‌آیـد و اغلـب از طریـق نقـد ترجمـه‌های مترجمـان کلاسـیک و معاصـر، نظریـات خـود را در مـورد ترجمـه مطـرح می‌سـازد. آنتـوان بـرمن نظریـه‌های سـنتی ترجمـه را کـه بـه ترجمـه بـه‌عنوان یـک بازسـازی آراینـدهٔ «معنـی» می‌نگرنـد و در آن‌هـا ترجمـه همچـون خـادمِ معنـی عمـل می‌کنـد، شـدیداً نقـد می‌کنـد. بـه اعتقـاد وی نبایـد ابهامـات ذاتـی زبـان بیگانـه را از بـین بـرد و بایـد مـتن بیگانـه را بـا همـه غرابت‌هـایش در زبـان مقصـد پـذیرفت؛ بـه‌عبـارت دیگـر، زبـان مقصـد بایـد همچـون مهمان‌سـرایی در دوردسـت‌ها پـذیرای ایـن میهمـان بیگانـه بـه‌عنوان یـک بیگانـه باشـد. از آثـار او می‌تـوان بـه *ترجمـه و لفـظ یـا مهمان‌سـرایی در دوردسـت*[2]، *آزمـون بیگانـه*[3] و *ترجمه و جستجوی علمی*[4] اشاره کرد (امینی، ۱۳۸۸، ص. ۱۱٤).

برمن در کتـاب *ترجمـه و لفـظ یـا مهمان‌سـرایی در دوردسـت* بـا انتقـاد از دیـدگاه رایـج در ترجمه، به سـه ویژگـی منفـی ایـن دیـدگاه اشـاره کـرده، می‌گویـد «ایـن دیـدگاه، از نظـر فرهنگـی، قوم‌مـدار(قومِ مقصـد)، از نظـر ادبـی، فـزون‌متن و از نظـر فلسـفی افلـاطونی اسـت. ایـن ماهیـت سـه‌گانه ماهیـت اخلـاقی، شـاعرانه و متفکرانـهٔ ترجمـه را می‌پوشـاند» (امینـی، ۱۳۸۸، ص. ٤٥). بـرمن (بـرمن، ۲۰۱۰، ص. ٤٤) ویژگـی قـوم‌مـدار را ایـن‌گونـه تعریـف می‌کنـد: «برگردانـدن هـر چیـزی بـه فرهنـگ، هنجارهـا و ارزش‌هـای خـود بـا ایـن اعتقـاد کـه هرچیـز بیگانـه منفـی اسـت و بایـد بـرای افـزایش غنـای فرهنـگ آن‌هـا را بـا فرهنگ داخلی سازگار کـرد». فزون‌متنـی بـه معنـای تغییـر صـوری در مـتن از طریـق تقلیـد، اقتبـاس و سـرقت ادبـی اسـت. ترجمـهٔ قوم‌مـدار نـاگزیر فـزون‌متن و ترجمـهٔ فـزون‌متن

1. Antoine Berman (1942-1991).
2. *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*
3. L'Epreuvre De l'Etranger
4. traduction et recherché scientifique

ناگزیر قوم‌مدار است. از نظر برمن پیوند ترجمه با اخلاق، شعر، تفکر و مذهب در لفظ تعریف می‌شود و در نتیجه برای دست یافتن به این ابعاد باید سنت قوم‌مدار، فزون‌متن و افلاطونی ترجمه را تخریب کرد (برمن، ۲۰۱۰، ص. ٤٤–٤٨). برمن تخریب را از هایدگر می‌گیرد.

برمن در کتاب خود به بررسی گرایش‌هایی می‌پردازد که با اولویت‌دادن به معنی و ظاهر زیبا به تحریف اصل می‌پردازند. از نظر برمن ماهیت رمان با چنین کاری مخالف است؛ زیرا ساختار با معنا پیوند خورده و با تغییر ساختار معنا نیز تغییر می‌کند، پس باید ساختار حفظ شود (برمن، ۲۰۱۰، ص. ۷۵–۷٦). برمن تأکید می‌کند که تحلیل پیشنهادی او موقت است و براساس تجربهٔ شخصی وی به‌عنوان مترجم (اساساً در ترجمه از ادبیات آمریکای لاتین به فرانسه) شکل گرفته است و برای اینکه به ارزیابی نظام‌مندی تبدیل شود، به مشارکت مترجمان در سایر زمینه‌ها (سایر زبان‌ها و آثار) و نیز زبان‌شناسان، ادبا و روانکاوان نیاز دارد. وی می‌گوید این تحلیل منفی باید توسط نقطهٔ مقابل آن یعنی تحلیل مثبت گسترش پیدا کند. یعنی تحلیل عملیاتی که ریخت‌شکنی را محدود می‌کند، هرچند که این تحلیل، بصری و غیرنظام‌مند باشد. از نظر او این عملیات مثبت نوعی ضد سیستم را تشکیل می‌دهد که هدف آن خنثی‌سازی یا تضعیف گرایش‌های منفی است. ترکیب تحلیل مثبت و منفی یک الگوی ارزیابی ترجمه را ارائه می‌دهد که نه صرفاً توصیفی و نه صرفاً هنجاری است. به‌عقیدهٔ برمن تحلیل منفی او عمدتاً متوجه ترجمه‌های قوم‌گرا و استعمارگر و ترجمه‌های فرامتنی (ساختگی، تقلیدی، اقتباسی و بازنویسی آزاد) است که بازیِ تحریف متن آزادانه در آن‌ها صورت می‌گیرد (برمن، ۲۰۰٤، ص. ۲۸٦). سیزده گرایشی که برمن آن‌ها را عوامل ریخت‌شکنانهٔ ترجمه می‌نامد در جدول ۱ آمده است.

نمودار ۱. گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ ترجمه از منظر برمن

برمن در توضیح مؤلفهٔ «شفاف‌سازی»[1] می‌گوید:

شفاف‌سازی نتیجهٔ منطقی‌سازی[2] است و به‌طور خاص سطح «وضوح» کلمات و معانی آن‌ها را مد نظر قرار می‌دهد. در مواردی که متن اصلی مشکلی با ابهام ندارد، زبان ادبی ما تمایل دارد که وضوح را به آن تحمیل کند. شفاف‌سازی برای بسیاری از مترجمان و مؤلفان اصلی ناگزیر به‌نظر می‌رسد. درست است که شفاف‌سازی ملازم ترجمه است، به این اعتبار که هر ترجمه‌ای توضیح به‌شمار می‌رود، اما این مسئله می‌تواند دال بر دو مطلب باشد. توضیح می‌تواند آشکارسازی مطلبی باشد که آشکار نیست، اما در متن اصلی به عمد پنهان شده است. ترجمه با شفاف‌سازی، این عنصرِ پنهان‌شده را افشا می‌کند. این همان مطلبی است که هایدگر (۱۹٦۸) دربارهٔ فلسفه به

1. clarification
2. rationalization

آن اشاره کرده است: «روند تفکر به‌واسطهٔ ترجمه، به روح یک زبان دیگر منتقل می‌شود و در نتیجه متحمل دگرگونی ناگزیری می‌شود. اما این دگرگونی می‌تواند مفید باشد؛ زیرا پرتوی جدید براساس مسئله می‌افکند». این قدرت روشنگری و بیان را همگام با هولدرلین، نهایت قدرت بر ترجمه می‌دانیم. ولی جنبهٔ منفیِ شفاف‌سازی به آشکارسازی چیزی می‌پردازد که در متن اصلی نمی‌خواهد آشکار باشد. مثلاً انتقال از چندمعنایی به تک‌معنایی یکی از جلوه‌های شفاف‌سازی است و ترجمهٔ شرح‌دهنده یا تفسیری یک شیوهٔ دیگر است و این است که ما را به تحریفی دیگر یعنی اطناب می‌رساند. (برمن، ۲۰۰٤، ص. ۲۸۹)

با توجه به اینکه مؤلفهٔ شفاف‌سازی در این مقاله در ترجمهٔ قرآن بررسی می‌شود، نیاز است دیدگاه قرآن‌پژوهان نیز در این زمینه بررسی شود. ابهامات هدفمند قرآن را آیات متشابه از نظر معنایی تشکیل می‌دهند که در مقابل آیات محکم قرار دارند. آیات محکم آیاتی هستند که به‌روشنی نمایان‌گر معنا و مفهوم معینی هستند و مفاهیم و معانی دیگری در بر ندارند، اما آیات متشابه آیاتی هستند که ظاهر آن‌ها از مقصود و منظور خبر نمی‌دهد و معنی مورد نظر گوینده را آشکارا بیان نمی‌کند (معرفت، ۱٤۱۵). می‌توان گفت سه رویکرد در ترجمهٔ آیات متشابه وجود دارد:

رویکرد اول: حفظ ابهام آیات متشابه

بعضی از صاحب‌نظران تأکید دارند که آیات متشابه و دیریاب قرآن کریم باید همان‌گونه ترجمه شوند تا اصل، آیینه‌وار، با همهٔ چگونگی‌هایش منعکس شود و ترجمه تا حد ممکن بیشترین شباهت را با اصل قرآن داشته باشد. به اعتقاد آن‌ها مترجم نباید الفاظی را بنا بر مشرب کلامی خویش در ترجمه استفاده کند تا آیه موافق با آن مذهب معنا بدهد؛ چون خواننده باید از طریق ترجمه، نخست با اصل قرآن کریم ارتباط برقرار کند، نه با تفسیر و برداشت مترجم که گاهی با برداشت مترجم دیگر متفاوت است (کریمی، ۱۳۸۳، ص. ۲۵).

معرفت (۱۳۸۲، ص. ۲۰۰) در بیان اصول ترجمهٔ قرآن می‌گوید: «باید حروف مقطعه در اوایل سور بدون ترجمه و کلمات متشابه مانند «برهان» در آیهٔ ۲۸ سوره

یوسف، «دابّهٔ» در آیه ۸۲ سورهٔ نمل و «اعراف» در آیه ٤٦ سورهٔ اعراف به همان حالت ابهام ترجمه شود و از شرح و تبیین آن‌ها خودداری شود.» از نظر وی شرح و تبیین این واژه‌ها از عهدهٔ مترجم خارج و به عهده تفسیر است (معرفت، ۱۳۷۹).

یکی از دلایل کسانی که قائلند متشابهات قرآن نباید ترجمه شوند، حکمتی است که سیوطی (١٤٢١) برای وجود آیات متشابه در قرآن کریم بیان می‌کند. وی می‌گوید:

اگر قرآن یکسره محکم بود تنها مطابق با یک مذهب واحد بود و به‌صراحت تمام مذاهب دیگر را باطل می‌نمود. این امری است که صاحبان دیگر مذاهب از پذیرش آن، نظر در آن و منفعت‌هایش بی‌بهره‌اند. اما اگر قرآن حاوی محکم و متشابه باشد، صاحب هر مذهبی امید دارد که نکته‌ای در تأیید مذهب و اعتقاد خویش در آن بیابد. بنابراین ارباب مذاهب همگی در آن نظر می‌کنند و هرکسی با هر مذهبی در تأمل و تدبّر در آن می‌کوشد. چون در این کار اهتمام بلیغ کنند، محکمات روشن‌کنندهٔ متشابهات می‌گردند. (سیوطی، ١٤٢١، ٦٢٢/١)

براساس توضیح سیوطی، رفعِ ابهام آیات متشابه براساس مشرب کلامیِ مترجم، مفاهیمِ قرآن را در یک مذهبِ خاص محدود و صاحبان دیگر مذاهب را از پذیرش قرآن بی‌بهره می‌کند. ابوزید (۱۳۸۹) تنوع در میزان ابهام و اجمال را ویژگی زبانی قرآن می‌داند که باعث امکان رمزگشایی و وجود دلالت‌های چندلایه در آیات می‌شود:

متنِ قرآنی با این اختلاف آیات، تنها به تعیین هویت خود و تمایز یافتن از دیگر متون نمی‌پردازد، بلکه افزون بر اینها، با قرار دادن خود در معرضِ تفسیرها و تأویل‌های مختلف در تمامی زمان‌ها و مکان‌ها، خویش را محور و اساسِ فرهنگ عربی‌اسلامی می‌سازد. متونِ با دلالت معین و روشن، دارای کارکرد خبریِ صرف هستند که وظیفهٔ اصلی‌شان رمزگشایی از پیام و رسانیدنِ گیرنده به مضمون و محتوای پیام، به گونهٔ کامل و نهایی است. این گونه متون تقریباً به تمامی، از داده‌های زبان عادی پیروی می‌کنند و به‌هیچ‌وجه، زبانی ویژهٔ خود ابداع نمی‌کنند. این امر بر خلاف وضعیت متون برجسته و ممتاز است. در قرآن کریم سطوح زبانی مختلفی می‌یابیم: برخی آیات که در شمار اندک‌اند، کارکرد خبری و اطلاعاتی صرف دارند،

اما در دیگر آیات زبانی «ادبی» می‌یابیم که دلالت‌های توبرتو و سازوکارهای ابداعی ویژهٔ خود دارد. (ابوزید، ۱۳۸۹، ص. ۳۱٤)

بر این اساس، شفاف‌سازی در قرآن تنوع زبانی آیات محکم و متشابه و چندلایگی دلالت‌های قرآنی را از بین می‌برد.

رویکرد دوم: رفع ابهام آیات متشابه

برخی از صاحب‌نظران با تأکید بر تلاش در جهت کاستن از واسطه‌های میان خوانندگان ترجمه و قرآن و فراهم کردن زمینهٔ تماس بیشتر و بهتر آنان با اصل قرآن، برطرف کردن مشکل آیات متشابه را ضروری می‌دانند. این گروه بر این باورند که مترجم مسلمان نمی‌تواند و نباید از باورهای پذیرفته‌شدهٔ دینی دست بردارد. او باید قرآن را مطابق با اصول مسلم دین ترجمه کند، حتی مترجمان غیرمسلمان نیز باید باورهای مسلم اسلامی را رعایت کنند. در غیر این صورت، ترجمه بدآموزی داشته و ممکن است خوانندهٔ آن گرفتار باورهای نادرستی شود (کریمی، ۱۳۸۳، ص. ۲۵).

خزاعی‌فر (۱۳۸٦) شفاف‌سازی را یکی از تغییرات اجتناب‌ناپذیر در ترجمهٔ قرآن می‌داند و می‌گوید:

وقتی آیه از صافیِ تفسیر بگذرد تا درک و به زبان دیگر بیان شود، معنی به‌ناچار محسوس‌تر و عینی‌تر می‌گردد. چون در سطح تفسیر (تفسیرِ مترجم) نازل شده و وسعت معنای کلمه با بند الفاظ زبان دیگر محدوده شده است. مترجم به تشخیص خود و با توجه به عواملی که در تصمیم‌گیری او مؤثر است، ابهامی را که در آیه است یا حفظ می‌کند یا با کاربرد استراتژی کاهش معنایی، آن را می‌زداید، یعنی تفسیر خود از آن آیه را به حداقل لفظ در ترجمه می‌آورد. در مجملات یعنی در مواردی که به دلایل گوناگون، از جمله ویژگی‌های خاص زبان قرآن و شیوه خاص بیان در زبان عربی، عنصری از متن حذف شده ولی قابل درک است، مترجم عباراتی به ترجمه می‌افزاید. هدف افزوده‌های زبانی آن است که متنِ ترجمه در نتیجهٔ اختلاف‌های طبیعی که میان دو زبان از جهت شیوهٔ بیان وجود دارد، به متنی بریده‌بریده و مبهم و ثقیل یا نامأنوس در زبان فارسی تبدیل نشود بلکه متن کاملاً براساس قابلیت‌های زبان

فارسی ترجمه شود و از فصاحت و روانی برخوردار باشد. (خزاعی‌فر، ۱۳۸٦، ص. ۱۰-۱٤)

رویکرد سوم: تقسیم‌بندی مجملات قرآن و پیش‌فرض‌های مترجمان

رضایی اصفهانی (۱۳۸٤) با اعتراف به اینکه مترجمان در بند پیش‌فرض‌های خود هستند، پیش‌فرض‌ها را به دو دستهٔ ضروری و غیر ضروری تقسیم می‌کند. پیش‌فرض‌های ضروری همان مبانی ترجمه هستند که لازم است در ترجمهٔ هر متن مد نظر قرار گیرند. اما پیش‌فرض‌های غیرضروری مانند پیش‌فرض‌های فلسفی، سیاسی، اجتماعی و دیدگاه‌های شخصی نباید در ترجمه دخالت داده شوند (رضایی اصفهانی، ۱۳۸٤، ص. ۵۵). او حد متوسطی از تبیین را در ترجمهٔ قرآن معیار قرار می‌دهد و می‌گوید:

ترجمه نباید با تفسیر و مبانی کلامی خاص مترجم مخلوط شود، چون رهزن می‌شود، ولی رعایت قطعی و اصول مسلم اعتقادی که از خود قرآن و عقل به دست می‌آید لازم است. به‌عبارت دیگر ارجاع متشابهات به محکمات برای فهم مقصود قرآن ضروری است و برای جلوگیری از خلط ترجمه و تفسیر و مبانی کلامی می‌توان از پرانتز استفاده کرد و تأثیرات را به حداقل کاهش داد. (رضایی اصفهانی، ۱۳۸۵، ص. ٦۳) از سوی دیگر می‌توان میزان شفافیت و ابهام تعابیر قرآنی را با استفاده از تقسیم‌بندی اصولیون تعیین کرد. پیشینیان ترکیب‌های زبانی را براساس سازوکارهای رابط میان منطوق لفظی و مفهوم ذهنی به چهار دسته تقسیم می‌کنند: نخست «نص» است که منطوق آن بر معنایی روشن و قطعی دلالت می‌کند. دوم «ظاهر» که منطوقش دو معنا را می‌رساند؛ آن معنا که ظهور دارد، راجح است. سوم «تأویل» که در آن منطوق بر دو معنا دلالت می‌کند؛ اما به عکس نوع دوم معنای راجح آن معنای غیر ظاهر است و چهارم «غامض» است که منطوق آن بر دو معنای مجازی و حقیقی، یکسان دلالت می‌کند و از منطوق نمی‌توان معنای مراد را تعیین کرد. گاه بر این امر «غامض» نام «مجمل» نیز می‌نهند. تمامی این اقسام چهارگانه از رابطهٔ منطوق ترکیب زبانی با معنا یا دلالت آن پدید می‌آیند (ابوزید، ۱۳۸۹، ص. ۳۰۰).

۳. روش پژوهش

به منظور دستیابی به الگویی جامع برای ارزیابی ترجمهٔ قرآن، لازم است الگوهای موجود و کارآمدی مؤلفه‌های آن‌ها در نقد ترجمهٔ قرآن بررسی شوند. پژوهش حاضر از میان این الگوها، الگوی مبدأگرای برمن را برگزیده و از میان سیزده گرایش آن، به بررسی و نقد شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن می‌پردازد تا میزان کارآمدی آن به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های الگوی ارزیابی ترجمهٔ قرآن روشن شود. در راستای این الگوی مبدأگرا، ترجمهٔ مبدأگرای رضایی اصفهانی از سوره‌های انفال، توبه، احزاب، حجرات و تحریم مورد تحلیل قرار می‌گیرد. محمدعلی رضایی اصفهانی برای اولین‌بار اقدام به ترجمهٔ گروهی قرآن کرده، این کار را در سال ۱۳۷۷ آغاز و در سال ۱۳۸۳ به پایان رسانده است. این گروه مترجمان متشکل از هفت متخصص در زمینه‌های ادبیات عرب، تفسیر، واژه‌شناسی و ویراستاری بوده است که در ٦۰۰ جلسهٔ متمرکز کار ترجمه را در هشت مرحله انجام داده‌اند. این مراحل عبارت‌اند از: بررسی مبانی ترجمه و نقدهای پیشین از ترجمه‌های قرآن، مطالعهٔ هر آیه و بررسی واژگان، اعراب، علوم قرآن و تفسیر آیه، بررسی جمعی ترجمهٔ آیه و همسان‌سازی جملات و انتخاب واژگان، نگارش اولیهٔ ترجمه، بازخوردگیری، ویرایش محتوایی و صوری و مقابله (رضایی اصفهانی، ۱۳۸٦، ص. ۵/۲). رضایی اصفهانی روش ترجمهٔ خود را روش جمله به جمله در مقابل روش کلمه به کلمه و آزاد معرفی می‌کند. اولویت اول در ترجمهٔ او، دقت است و از مبانی تفسیری، کلامی، واژگانی و ادبی خاصی پیروی می‌کند (رضایی اصفهانی، ۱۳۸٦، ص. ۷). در این تحلیل مواردی که مترجم دست به شفاف‌سازی زده، مطالعه می‌شود و با مقایسه با سایر ترجمه‌ها از جمله ترجمهٔ آیتی، الهی قمشه‌ای، جلال‌الدین فارسی، فولادوند و مکارم و سپس تحلیل متن، امکان یا عدم امکان اجتناب از شفاف‌سازی بررسی می‌شود. مواردی که رضایی اصفهانی یا سایر مترجمان موفق به اجتناب از شفاف‌سازی شده‌اند، می‌توانند از مصادیق تحلیل مثبت و موارد شفاف‌سازی اجباری می‌توانند به‌عنوان ملاحظاتی بر این الگو در ارزیابی ترجمهٔ قرآن به زبان فارسی مد نظر قرار گیرند.

٤. نتایج و بحث

اگرچه گرایش شفاف‌سازی در ترجمه ضروری و اجتناب‌ناپذیر است، در مواردی که مطلبی در متن اصلی باید مبهم باشد، این کار یک تغییر منفی به‌شمار می‌رود. برای ارزیابی شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن، باید ابهام‌های قرآن را دسته‌بندی کرد. اگر عبارتی در قرآن بدون ابهام باشد و به‌دلیل تفاوت‌های ساختاری یا فرهنگی دو زبان در ترجمه دچار ابهام شود، رفع این ابهام در ترجمه ضروری است. اما اگر ابهام موجود در قرآن هدفمند باشد، شفاف‌سازی به‌عنوان یک مولفهٔ منفی در نظر گرفته می‌شود. حروف مقطعه، آیات و واژگان متشابه و مجمل از ابهامات هدفمند قرآن به‌شمار می‌روند. بنابراین شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن گاه اجباری و ناشی از تفاوت‌های ساختاری دو زبان و گاه اختیاری است و در ترجمهٔ آیات متشابه و مجمل صورت می‌گیرد. در زیر مصادیق هریک از این دو در ترجمهٔ رضایی اصفهانی بررسی و با سایر ترجمه‌ها مقایسه می‌شود.

٤. ۱. شفاف‌سازی اجباری

در زبان فارسی بر خلاف زبان عربی ضمیر و صیغهٔ مؤنث و مثنی وجود ندارد. از این رو در چنین مواردی ترجمهٔ ضمیر بدون اشاره به مرجع در ترجمه ابهامی ایجاد می‌کند که در متن اصلی وجود نداشته است. بنابراین مترجم ناگزیر از ذکر مرجع ضمیر است. این نوع شفاف‌سازی اجباری است و به تفاوت ساختاری دو زبان بازمی‌گردد.

مثال ۱: الف) **وَ إِذْ أَسَرَّ النَّبِيُّ إِلى بَعْضِ أَزْوَاجِهِ حَدِيثًا فَلَمَّا نَبَّأَتْ بِهِ وَ أَظْهَرَهُ اللَّهُ عَلَيهِ عَرَّفَ بَعْضَهُ وَ أَعْرَضَ عَن بَعْضٍ فَلَمَّا نَبَّأَهَا بِهِ قَالَتْ مَنْ أَنبَأَک هَاذَا قَالَ نَبَّأَنِيَ الْعَلِيمُ الْخَبِير** (تحریم/ ۳).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و (یاد کن) هنگامی را که پیامبر با برخی از همسرانش سخنی پنهانی گفت، و [لی] هنگامی که (همسرش) آن را خبر [چینی] کرد و خدا آن را بر آن (پیامبر) آشکار ساخت، برخی از آن را (به او) شناساند و از برخی [دیگر]

روی گرداند و هنگامی که آن (همسرش) را بدان خبر داد، گفت: «چه کسی این را به تو خبر داد؟! «گفت:» (خدای) دانا [و] آگاه، به من خبر داد!.

در این آیه مترجم ناچار شده صیغه‌های مؤنث را با ذکر مرجع ضمیر مشخص کند. در ترجمهٔ تحت‌اللفظی صفی‌علیشاه این شفاف‌سازی صورت نگرفته و مخاطب در پیدا کردن مرجع ضمایر دچار سردرگمی می‌شود:

ترجمهٔ صفی علیشاه: و هنگامی که پنهان گفت نبی به بعضی از ازواجش سخنی را، پس چون خبر داد به او و اطلاع داد او را خدا بر او، بیان کرد بعضش را و اعراض نمود از بعضی، پس چون خبر دادش به او، گفت کی خبر داد ترا این، گفت خبر داد مرا دانای آگاه.

ب) **إِن تَتُوبَا إِلَى اللَّهِ فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا وَ إِن تَظَاهَرَا عَلَيهِ فَإِنَّ اللَّهَ هُوَ مَوْلَاه** (تحریم/٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: اگر شما دو (همسر پیامبر) به سوی خدا بازگردید پس (به سود شماست، چرا که) به یقین دل‌های شما (به کژی) گراییده است و اگر بر ضد او یکدیگر را کمک کنید پس (زیانی به او نمی‌رسانید، چرا) که خدا فقط یاور اوست.

ترجمهٔ مکارم: اگر شما (همسران پیامبر) از کار خود توبه کنید (به نفع شماست، زیرا) دل‌هایتان از حق منحرف گشته.

رضایی اصفهانی در ترجمهٔ این آیه صیغهٔ مثنی را که در فارسی معادل ندارد، شفاف‌سازی کرده، ولی این ساختار در ترجمهٔ مکارم با صیغهٔ جمع معادل‌سازی شده و باعث تعمیم خطاب آیه به تمام همسران پیامبر می‌شود.

بعضی از اصطلاحات فرهنگی که ویژهٔ یک فرهنگ خاص‌اند، در فرهنگ مقصد معادلی ندارند. از این رو باید در زبان مقصد شرح داده شوند. یکی از این اصطلاحات «ظهار» است که از رسومِ جاهلیت بوده، در فرهنگ فارسی کاربرد و معادلی ندارد. در جاهلیت مرد با گفتن عبارت «أنت منی کظهر أمی» یا «ظهرک علی کظهر أمی» زن را طلاق می‌داد و این کار «ظهار» نامیده می‌شد (طباطبایی، ١٤١٧، ٢٧٥/١٦). در سورهٔ احزاب این اصطلاح به شکل فعل به‌کار رفته است:

پ) **أَزْوَاجَكُمُ الَّائی تُظَاهِرُونَ مِنهُن** (احزاب/٤)

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: همسرانتان را که نسبت به آنان «ظِهار» می‌کنید (و مادر خود می‌خوانید).

ترجمهٔ مکارم: همسرانتان را که مورد ظهار قرار می‌دهید.

از آنجایی که اصطلاح ظهار بر خلاف اصطلاحاتی مانند انفاق، زکات و غیره برای اغلب مخاطبان فارسی‌زبان شناخته‌شده نیست، توضیح آن اولویت دارد و نمی‌توان آن را شفاف‌سازی منفی به‌شمار آورد. در ترجمهٔ رضایی اصفهانی معنای این اصطلاح ذکر شده، اما در ترجمهٔ مکارم به‌صورت قرضی ترجمه شده است.

زبان عربی، زبانی اشتقاقی است و ساختار کلمه باعث ایجاد تغییراتی در معنای آن می‌شود. در واقع یک واژه در عربی دارای چند دلالت است که بخشی از آن ناشی از ریشه و بخشی از آن ناشی از ساختار واژه است. این خاصیت در زبان فارسی به این شکل وجود ندارد و گاه مترجم ناچار می‌شود دلالت ریشهٔ کلمه و دلالت ساختار آن را با استفاده از چند واژه منتقل کند. یکی از ساختارهایی که در زبان عربی ایجاد ایجاز کرده، مترجم فارسی‌زبان را دچار مشکل می‌کند، استفاده از حرف تعریف «ال» است. این حرف دارای چندین کاربرد است که در هریک از آن‌ها معنایی متفاوت را افاده می‌کند. انواع «ال» در زبان عربی عبارت‌اند از: «ال» تعریف که به سه دسته عهد ذهنی، ذکری و حضوری تقسیم می‌شود. در عهد ذهنی، علت معرفه بودن اسم سابقهٔ آشنایی گوینده و مخاطب با آن اسم است. مانند: اشتریتُ الکتابَ أمسِ: دیروز کتاب را خریدم. گوینده از کتاب به‌خصوصی حرف می‌زند که مخاطب نیز آن را می‌شناسد. در عهد ذکری گوینده به‌دلیل اینکه در جمله‌های پیشین نامی از اسم به میان آورده، هنگام تکرار اسم به آن «ال» می‌افزاید و آن را معرفه می‌کند. در عهد حضوری، دلیل معرفه بودن اسم، حضور گوینده و مخاطب در آن است و نیازی به معادل ندارد، مانند الیوم (امروز). یکی از دیگر انواع «ال» در زبان عربی نشان‌دهندهٔ جنس است و بر افراد آن جنس دلالت می‌کند و به معنای «کلّ» است و برای ترجمهٔ آن در فارسی می‌توان از معادل‌هایی نظیر همه یا همگی استفاده کرد (ناظمیان، ۱۳۸٦، ص.۳۰).

ت) **وَ مَا کَانَ صَلَاتهُمْ عِندَ الْبَیت** (انفال/۳۵).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و نمازشان نزد خانه (خدا)...

ترجمهٔ پورجوادی: نمازشان در آن خانه ...

ال در واژهٔ «**الْبَیت**» عهد ذهنی است و مخاطبِ عصر نزول قرآن با شنیدن «البیت» و با توجه به سیاق متوجه «بیت‌الحرام» می‌شود. اما واژهٔ خانه در ترجمهٔ فارسی چنین معنایی را منتقل نمی‌کند و معادل معنایی دقیقی نیز برای ال عهد ذهنی در فارسی وجود ندارد، از این رو رضایی اصفهانی برای تخصیص معنا ناچار شده واژهٔ (خدا) را در پرانتز اضافه کند. در ترجمهٔ پورجوادی «ال» با صفت اشارهٔ «آن» جایگزین شده است.گاهی کاربرد کلمه در وزنی خاص معنایی متمایز به آن می‌بخشد. بعضی از لغت‌شناسان دربارهٔ واژهٔ فرقان بر وزن فُعلان، چنین دیدگاهی دارند و آن را مختص به جدا کنندهٔ حق از باطل می‌دانند. مثلاً در مفردات آمده که فرقان از فرق بلیغ‌تر است، زیرا در فرق بین حق و باطل به کار می‌رود (راغب اصفهانی، ۱٤۱۲، ص. ٦۳۳). در قاموس و اقرب نیز قید حق و باطل در معنای کلمه در نظر گرفته شده، اما طبرسی می‌گوید هر فرق‌گذارنده‌ای فرقان نامیده می‌شود و قرآن را از آن جهت فرقان می‌گوییم که فارق بین حق و باطل است (به‌نقل از قرشی، ۱۳۷۱، ۱٦۷/۵).

ث) یجَعَل لَّکمْ فُرْقَانًا (انفال/۲۹).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: برای شما جداکننده [حق از باطل] قرار می‌دهد.

ترجمهٔ صفارزاده: خداوند به شما فُرقان می‌بخشد.

با توجه به توضیحات بالا، اگر قید حق و باطل در خود واژهٔ فرقان باشد، افزودن این قید در ترجمه شفاف‌سازی نیست، اما اگر خارج از واژه باشد، افزودن آن شفاف‌سازی بوده ولی با توجه به اینکه دلالت آن بر حق و باطل در آیه روشن است، گرایشی منفی به‌شمار نمی‌رود. در ترجمهٔ صفارزاده این واژه به‌صورت قرضی ترجمه شده است. پدیدهٔ اشتراک لفظی در زبان عربی و قرآن همانند سایر زبان‌ها وجود دارد. در علوم قرآن در بحث «وجوه و نظائر» از مشترکات لفظی بحث می‌شود. یکی از واژگان چند معنای قرآن کریم واژهٔ «فتنه» است که در قرآن در نُه معنای آزمایش، عذاب، شرک، گمراهی، نفاق، بلا، عبرت، عذر و جنون به‌کار رفته است (رضوانی،

۱۳۹۰، ص. ۳۵). با توجه به این اشتراک لفظی، مترجم ناچار است در هر کاربرد، معادلی متفاوت برای این واژه برگزیند.

ج) **يَبْغُونَكُمُ الْفِتْنَةَ** (توبه/٤٧)

ترجمۀ رضایی اصفهانی: بین شما به فتنه‌جویی (و تفرقه‌افکنی بین) شما می‌پرداختند.

ترجمۀ آیتی: تا فتنه‌انگیزی کنند.

رضایی اصفهانی (١٣٨٦) در پیوست ترجمۀ خود به اشتراک لفظی این واژه اشاره کرده، می‌گوید: «در این ترجمه، به وجوه و نظایر توجه شده است (مانند واژه‌های فتنه، امت، قضی و ...) و از منابعی همچون وجوه و نظایر دامغانی و... استفاده کرده‌ایم (مانند فتنه به معنای آزمایش (بقره/۱۰۲)، و آشوبگری (بقره/۱۹۱ و ۱۹۳) و فتنه‌جویی (آل‌عمران/۷)» (رضایی اصفهانی، ١٣٨٦، ١٤/٢). بنابراین شفاف‌سازی در ترجمۀ این آیه به‌عنوان راهکاری برای برون‌رفت از چالش چندمعنایی واژگان مشترک لفظی آگاهانه توسط مترجم صورت گرفته است. اما اینکه مترجم واژۀ فتنه‌جویی را به‌عنوان معادل ذکر کرده، و مصداق آن (تفرقه‌افکنی) را در پرانتز آورده است، احتمالاً از این رو بوده که به اصل واژۀ مشترکی که در قرآن به‌کار رفته، اشاره کرده باشد و در ازای یک واژه در متن اصلی، چند واژۀ متفاوت در متن ترجمه نیاورده باشد و اصل همسان‌سازی واژه‌های مکرر قرآن را تا حد امکان رعایت کرده باشد. در ترجمۀ آیتی خود واژه ذکر شده و به تفاوت معنایی آن با سایر کاربردها اشاره‌ای نشده است.

٤. ٢. شفاف‌سازی اختیاری

در مواردی که شفاف‌سازی در ترجمه ضرورتی نداشته باشد، استفاده از آن گرایشی منفی است و به‌خصوص در ترجمۀ مبدأگرا باید از آن اجتناب شود. رضایی اصفهانی در مواردی بدون ضرورت به این گرایش روی آورده است. استفاده‌های غیرضروری از این گرایش در موارد زیر بررسی می‌شود.

اگرچه توضیحات تفسیری در ترجمه‌های محتوایی قرآن مجاز است، ترجمه‌ای که ویژگی بارز خود را دقت و وفاداری معرفی می‌کند، باید توضیحات تفسیری را به سایر انواع ترجمه‌ها و تفاسیر واگذار کند و افزودن توضیحات تفسیری در چنین ترجمه‌ای پذیرفته نیست. رضایی اصفهانی در پیوست ترجمهٔ خود گفته «هدف این ترجمه ارائهٔ برگردانی دقیق، صحیح، رسا و سلیس از قرآن کریم است ولی مهم‌ترین دغدغهٔ گروه دقت در ترجمه بوده است». از این رو توضیحاتی که نقش رفع ابهام از معنای جمله را ندارند، در این ترجمه همگی از مصادیق شفاف‌سازی منفی‌اند. نمونه‌هایی از این شفاف‌سازی‌های تفسیری در زیر آمده است.

مثال ۲: الف) **إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُم** (انفال/۲).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: هرگاه خدا یاد شود، دل‌هایشان (از عظمت خدا و کیفر او) بهراسد.

ترجمهٔ مکارم: مؤمنان، تنها کسانی هستند که هرگاه نام خدا برده شود، دلهاشان ترسان می‌گردد.

ب) **وَ اضْرِبُواْ مِنهُمْ كلَّ بَنَان** (انفال/۱۲).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و همه انگشتان (و دست و پای) شان را قطع کنید.

ترجمهٔ مکارم: و همه انگشتانشان را قطع کنید.

پ) **يصُدُّونَ عَنِ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ** (انفال/۳٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: آنان از (عبادت مردم در) مسجد الحرام جلوگیری می‌کنند.

ترجمهٔ جلال‌الدین فارسی: با اینکه آنان راه مسجدالحرام بر می‌بندند.

ت) **وَ لَيسَ عَلَيكمْ جُنَاحٌ فِيمَا أَخْطَأْتُم بِه** (احزاب/۵).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و در مورد آنچه در آن (صدا زدن‌ها) خطا کرده‌اید، هیچ گناهی بر شما نیست.

ترجمهٔ الهی‌قمشه‌ای: و در کار ناشایسته‌ای که به خطا کنید بر شما گناهی نیست.

ث) **حَتی یأْتِیَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ** (توبه/٢٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: تا خدا فرمان (عذاب) ش را (به اجرا در) آورد.

ترجمهٔ آیتی: تا خدا فرمانش را بیاورد.

ج) **ثمَّ لَمْ ینقُصُوکمْ شَیئاً** (توبه/٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: سپس هیچ چیزی (از تعهدات خود را) نسبت به شما فروگذار نکرده‌اند.

ترجمهٔ مکارم: و چیزی از آن را در حقّ شما فروگذار نکردند.

چ) **وَ مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ ینفِقُون** (انفال/٣).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و از آنچه به آنان روزی داده‌ایم، (در راه خدا) مصرف می‌کنند.

ترجمهٔ مکارم: و از آنچه به آن‌ها روزی داده‌ایم، انفاق می‌کنند.

ح) **قُلْ أَنفِقُواْ طَوْعًا أَوْ كرْهًا** (توبه/٥٣).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: بگو: خواه یا ناخواه (اموالتان را در جهاد) مصرف کنید.

ترجمهٔ مکارم: بگو: انفاق کنید خواه از روی میل باشد یا اکراه.

خ) **فَاتَّقُواْ اللَّهَ** (انفال/١).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: [خودتان را] از [عذاب] خدا حفظ کنید».

ترجمهٔ فولادوند: پس از خدا پروا دارید.

د) **إِن تَتَّقُواْ الله** (انفال/٢٩).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: اگر خودتان را از (مخالفت فرمان) خدا حفظ کنید.

ترجمهٔ فولادوند: اگر از خدا پروا دارید.

در الگوی برمن به کاهش چندمعنایی به تک‌معنایی اشاره شده است. اگر توضیحات تفسیری باعث تخصیص آیه به یکی از وجوه تفسیری شود، مصداق این کاهش و بر خلاف امانت‌داری در ترجمه خواهد بود. رضایی اصفهانی (١٣٨٦) در بیان مبانی تفسیری ترجمه خود می‌گوید «در مواردی که مفسران قرآن دیدگاه‌های

متفاوتی در تفسیر آیه‌ای داشته‌اند، این ترجمه به‌صورتی ارائه شده که با همهٔ دیدگاه‌ها سازگار باشد و در مواردی که جمع نظرهای مفسران ممکن نبوده، دیدگاه مشهور مفسران مد نظر قرار گرفته است» (رضایی اصفهانی، ۱۳۸٦، ۱۰/۲). گاهی مترجم با ارائهٔ توضیحی تفسیری از دلالت معنایی آیه کاسته، آن را به یکی از احتمالات تفسیری محدود می‌کند. مترجم در مثال (الف)، علت ترس را به کیفر و عظمت خدا محدود کرده است. در مثال (ب) مصداق بنان، در (پ) موضوع بازداری، در (ت) موضوع خطا و در (ث) مصداق امر محدود شده است. در (ج) با توجه به اینکه در ابتدای آیه آمده است «**إِلَّا الَّذِينَ عَاهَدتُّم مِّنَ الْمُشْرِكِينَ**» مشخص است که فروگذار نکردن مربوط به عهد و پیمان است و اگر نیاز به ذکر متعلق آن بود، در آیه ذکر می‌شد. پس این افزوده از سوی مترجم ضرورتی ندارد و تشخیص آن به عهدهٔ مخاطب است. دربارهٔ مثال (چ) و (ح) باید گفت که اگرچه انفاق در اصل به معنای خرج کردن و مصرف کردن است، اما در قرآن به معنای خرج کردن مال در راه خدا و صدقه به‌کار رفته و کلمهٔ انفاق با همین معنا در فارسی به‌عنوان یک اصطلاح دینی رواج پیدا کرده است. اگر مترجم این اصطلاح را به همین شکل در ترجمه ذکر می‌کرد، ناچار به شفاف‌سازی در پرانتز نمی‌شد. در مثال (خ) و (د) مترجم در هر آیه یک مصداق برای تقوا مطرح کرده است، در حالی که بیان آیه عام است. مثال‌هایی که از سایر مترجمان ذکر شده نشان می‌دهد که اجتناب از شفاف‌سازی در ترجمهٔ این آیات، آسیبی به معنا نمی‌زند. یکی از ابهامات هدفمند قرآن آیات و واژگان متشابه است که مذاهب مختلف آن‌ها را به اشکال مختلف تفسیر می‌کنند. در آیات زیر ترجمهٔ رضایی اصفهانی با بعضی از ترجمه‌های دیگر از آیات متشابه مقایسه شده است.

مثال ۳: الف) **ثُمَّ اسْتَوى عَلَى الْعَرْش** (اعراف/٥٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: سپس بر تخت (جهانداری و تدبیر هستی) تسلّط یافت.

ترجمهٔ مکارم: سپس به تدبیر جهان هستی پرداخت.

ترجمهٔ جلال‌الدین فارسی: آنگاه بر عرش قرار یافت.

ب) **بَلْ یداهُ مَبْسُوطَتانِ** (مائده/٦٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: بلکه هر دو دستِ (قدرتِ) او، گشاده است.

ترجمهٔ آیتی: دست‌های خدا گشاده است».

پ) **یدُ اللَّهِ فَوْقَ أَیدیهِم**» (فتح/١٠).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: دست (قدرت) خدا برفراز دستان آنان است».

ترجمهٔ آیتی: دست خدا بالای دست‌هایشان است».

ت) **لِیغْفِرَ لَک اللَّهُ ما تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِک وَ ما تَأَخَّر**» (فتح/٢).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: تا خدا آنچه از پیامد (کار) تو مقدم شده و آنچه مؤخّر شده را برایت بیامرزد».

ترجمهٔ مکارم: تا خداوند گناهان گذشته و آینده‌ای را که به تو نسبت می‌دادند ببخشد.

ترجمهٔ آیتی: تا خدا گناه تو را آنچه پیش از این بوده و آنچه پس از این باشد برای تو بیامرزد.

ث) **وَ بَینَهُما حِجابٌ وَ عَلَی الْأَعْرافِ رِجالٌ یعْرِفُونَ کلاًّ بِسیماهُم** (اعراف/٤٦).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و در میان آن دو [گروه بهشتیان و دوزخیان] مانعی است و بر بلندی‌ها (اعراف، راد) مردانی هستند که هر یک (از آن دو گروه) را از چهره‌شان می‌شناسند.

ترجمهٔ مکارم: و در میان آن دو [بهشتیان و دوزخیان]، حجابی است و بر «اعراف» مردانی هستند که هر یک از آن دو را از چهره‌شان می‌شناسند.

ج) **وَ لَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَ هَمَّ بِها لَوْ لا أَنْ رَأی بُرْهانَ رَبِّهِ** (یوسف/ ٢٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و بیقین (آن زن) آهنگ او کرد و (یوسف نیز) اگر دلیل روشن پروردگارش را ندیده بود، آهنگ وی می‌نمود.

ترجمهٔ مکارم: آن زن قصد او کرد و او نیز- اگر برهان پروردگار را نمی‌دید- قصد وی می‌نمود.

مترجم در (الف) با افزودن عبارت «جهانداری و تدبیر هستی» و در (ب) و (پ) با افزودن «قدرت» از آیهٔ متشابه رفع ابهام کرده است. در ترجمهٔ آیتی این شفاف‌سازی‌ها صورت نگرفته است. در (ت) مترجم با استفاده از یکی دیگر از معادل‌های واژهٔ «ذنب» از نسبت دادن گناه به پیامبر احتراز جسته است. در ترجمهٔ مکارم با افزودن عبارت «به تو نسبت می‌دادند» همین رفع شبهه صورت گرفته، اما در ترجمهٔ آیتی عبارت موجود در آیه به شکل خود حفظ شده است. در (ث) و (ج) مترجم واژهٔ «اعراف» و «برهان» را معادل‌سازی کرده است. بعضی از صاحب‌نظران قائلند که این واژگان از متشابهات قرآن هستند و نباید ترجمه شوند. در ترجمهٔ مکارم این دو واژه به شکل خود حفظ شده‌اند.

در زبان عربی «حذف» غالباً با دلایل بلاغی صورت می‌گیرد، به‌طوری که بحث حذف یک باب از علم معانی را به خود اختصاص داده است. قرآن نیز از اسلوب حذف به مراتب بهره برده است. اما مترجمان غالباً عبارات محذوف و مقدر قرآن را آشکار کرده‌اند. وقتی این آشکارسازی به غرض بلاغی آسیب برساند، مصداق شفاف‌سازی منفی به شمار می‌رود.

مثال ٤: الف) **وَ لَوْ أَنَّهُمْ رَضُواْ مَا ءَاتَئهُمُ اللَّهُ وَ رَسُولُهُ وَ قَالُواْ حَسْبُنَا اللَّهُ سَيؤْتِينَا اللَّهُ مِن فَضْلِهِ وَ رَسُولُهُ إِنَّا إِلى اللَّهِ رَاغِبُون** (توبه/۵۹).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و اگر (بر فرض) آنان به آنچه خدا و فرستاده‌اش به آنان داده، راضی می‌شدند و می‌گفتند: «خدا ما را بس است بزودی خدا و فرستاده‌اش، از بخشش خود به ما می‌دهند براستی که ما تنها به سوی خدا مشتاقیم.» (این برای آنان بهتر بود).

ترجمهٔ پورجوادی: اگر به آنچه خدا و رسولش به آن‌ها داده است راضی باشند، و بگویند: «خدا برای ما کافی است، به زودی خدا و رسولش از فضل خود به ما عطا فرماید- ما فقط مشتاق خدا هستیم..

ب) **إِن تَتُوبَا إِلَى اللَّهِ فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا وَ إِن تَظَاهَرَا عَلَيْهِ فَإِنَّ اللَّهَ هُوَ مَوْلَاهُ وَ جِبرِيلُ وَ صَالِحُ الْمُؤْمِنِين** (تحریم/٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: اگر شما دو (همسر پیامبر) به سوی خدا بازگردید پس (به سود شماست، چرا که) به یقین دل‌های شما (به کژی) گراییده است و اگر بر ضد او یکدیگر را کمک کنید پس (زیانی به او نمی‌رسانید، چرا) که خدا فقط یاور اوست.

ترجمهٔ خواجوی: اگر هر دو بدرگاه خدا توبه برید، معلوم است که دلهای شما بگشته است، و اگر بر ضد او همپشتی کنید، خداوند و جبرئیل و صالح مؤمنان یاور اویند.

در (٤ الف) جواب شرط «لو» محذوف است و تقدیر آن در اعراب القرآن به این صورت آمده است: «لو فعلوا ذلک لکان خیراً لهم» (صافی، ١٤١٨، ٣٧٠/١٠). مترجم جواب شرط مقدر را در ترجمه در پرانتز ظاهر کرده است. این کار معمولاً توسط مترجمان انجام شده و تنها در ترجمه‌های تحت‌اللفظی از ذکر جواب شرط مقدر اجتناب شده است. در (ب) نیز همین سبک و همین شفاف‌سازی تکرار شده است.

پ) **كَالَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ** (توبه/٦٩).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: (شما منافقان،) همچون کسانی هستید که پیش از شما بودند.

ترجمهٔ آیتی: همانند کسانی که پیش از شما بودند.

ت) **بَرَاءَةٌ مِّنَ الله** (توبه/١).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: (این آیات، اعلام) عدم تعهّدی است....

ترجمهٔ معزی: بیزاری از خدا و پیمبرش.

در (پ) براساس احتمالات ذکر شده در اعراب القرآن، مبتدای محذوف ممکن است «أنتم»، «وعد» یا چیز دیگری باشد (صافی، ١٤١٨، ٣٧٠/١٠)، اما مترجم با انتخاب یک وجه باعث فروکاستن چند معنایی به تک معنایی شده است. در (ت) نیز مبتدای محذوف در ترجمه ذکر شده است. غرض از کاربرد ضمیر، اجتناب از کاربرد اسم است. اگر متکلم قصد داشته باشد مستقیماً به مرجع اشاره کند، به استفاده از

اسامی مبهمی مانند ضمیر و اسم اشاره روی نمی‌آورد. مترجم با اشاره به مرجع ضمیر در ترجمه غرض متکلم را در عدم ذکر اسم باطل می‌کند. نمونه‌های اشاره به مرجع ضمیر و اسم اشاره در زیر آمده است:

مثال ۵: الف) **یسئلُونَک** (انفال/۱).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: (ای پیامبر) از تو ... پرسش می‌کنند.

ترجمهٔ آیتی: تو را از غنایم جنگی می‌پرسند.

ب) **إِلَّا تَنصُرُوه** (توبه/٤٠).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: اگر او، [یعنی پیامبر] را یاری نکنید.

ترجمهٔ آیتی: اگر شما یاریش نکنید،

پ) **لِمَ أَذِنتَ لَهُم** (توبه/٤٣).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: چرا به آن (منافق) ان رخصت دادی.

ترجمهٔ مکارم: چرا به آن‌ها اجازه دادی؟!.

ت) **وَ مِنهُمُ الَّذِینَ یؤْذُونَ النَّبی** (توبه/٦١).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و از آن (منافق) ان کسانی هستند.

ترجمهٔ مکارم: از آن‌ها کسانی هستند که پیامبر را آزار می‌دهند.

ث) **إِلی یوْمِ یلْقَوْنَه** (توبه/۷۷).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و تا روزی که ایشان آن [خدا] را ملاقات کنند.

ترجمهٔ فولادوند: تا روزی که او را دیدار می‌کنند.

ج) **وَ مَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلَّا بُشْرَی** (انفال/۱۰).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و خدا آن (وعده امداد غیبی) را جز مژده‌ای....

ترجمهٔ مکارم: ولی خداوند، این را تنها برای شادی و اطمینان قلب شما قرار داد.

چ) **لَوْ کَانَ عَرَضًا قَرِیبًا** (توبه/٤٢).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: اگر (بر فرض دعوت تو به سوی غنیمت) ناپایدار نزدیکی، و سفری کوتاه (و آسان) بود.

ترجمهٔ آیتی: اگر متاعی دست‌یافتنی بود یا سفری بود نه چندان دراز.

ح) **إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَطِيرُ الْأَوَّلِين** (انفال/۳۱).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: این [قرآن] جز افسانه‌های پیشینیان نیست!.

ترجمهٔ آیتی: این چیزی جز افسانه‌های پیشینیان نیست.

خ) **ذَلِكمْ فَذُوقُوهُ** (انفال/ ١٤).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: این [مجازات دنیاست،] پس آن را بچشید!.

ترجمهٔ گرمارودی: چنین است، آن را بچشید.

د) **ذَلِكمْ وَ أَنَّ اللَّهَ مُوهِنُ كيدِ الْكافِرِين** (انفال/۱۸)

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: این (سرنوشت مؤمنان و کافران بود.) و در حقیقت خدا سست‌کننده نیرنگ کافران است.

ترجمهٔ آیتی: اینچنین بود. و خدا سست‌کننده حیله کافران است.

ذ) **مِن بَعْدِ ذَلِک** (توبه/۲۷).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: سپس خدا- بعد از این (جنگ حُنَین).

ترجمهٔ آیتی: از آن پس خدا توبه هر کس را که بخواهد می‌پذیرد.

در ترجمهٔ (۵ الف)، مرجع ضمیر «ک»، در (ب) مرجع ضمیر «ه»، در (پ) و (ت) مرجع ضمیر «هم»، در (ث) و (ج) مرجع ضمیر «ه» و در (چ) مرجع ضمیر مستتر در «کان» آشکار شده است. در (ح)، (خ)، (د) و (ذ) مرجع اسم اشاره تعیین شده، در حالی که بافت کلام مخاطب را متوجه مرجع آن‌ها می‌کند و نیازی به شفاف‌سازی آن‌ها نیست. تمام این شفاف‌سازی‌ها با اختیار مترجم و بدون ضرورت صورت گرفته و دلالت معنایی آیه را کاهش می‌دهد. با مقایسه با سایر ترجمه‌های مذکور روشن می‌شود که در این آیات بدون ذکر مرجع ضمایر و اسماء اشاره نیز امکان انتقال معنا وجود دارد.

در قرآن کاربرد استعاری و مجازی به وفور یافت می‌شود. نیومارک برای ترجمهٔ استعاره هفت راهکار ارائه داده است که در ترجمهٔ تحت‌اللفظی، جایگزینی با استعارهٔ زبان مقصد، تبدیل استعاره به تشبیه و توضیحِ استعاره خلاصه می‌شوند (نیومارک، ۱۹۸۱، ص. ۸۸-۹۱). براساس الگوی برمن، استعاره‌ها و مجازها باید همچون مهمانی

به شکل اصلی خود به زبان مقصد منتقل شوند (امینی، ۱۳۸۸، ص.١٤). در زیر شیوهٔ برخورد مترجم با استعاره‌ها و مجازهای قرآنی بررسی می‌شود.

مثال ٦: الف) **يرْضُونَكم بِأَفْوَاهِهِمْ** (توبه/ ٨).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: شما را با دهان (و سخنان) شان خشنود می‌کنند.

ترجمهٔ مکارم: شما را با زبان خود خشنود می‌کنند.

ب) **وَ يقُولُونَ هُوَ أُذُنٌ** (توبه/٦١).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: و می‌گویند: او گوش (ی، و خوش‌باور) است!

ترجمهٔ پاینده: و گویند: او گوش است.

پ) **وَ يقْبِضُونَ أَيدِيهَمْ** (توبه/٦٧).

ترجمهٔ رضایی اصفهانی: دست‌هایشان را (از بخشش فرو) می‌بندند.

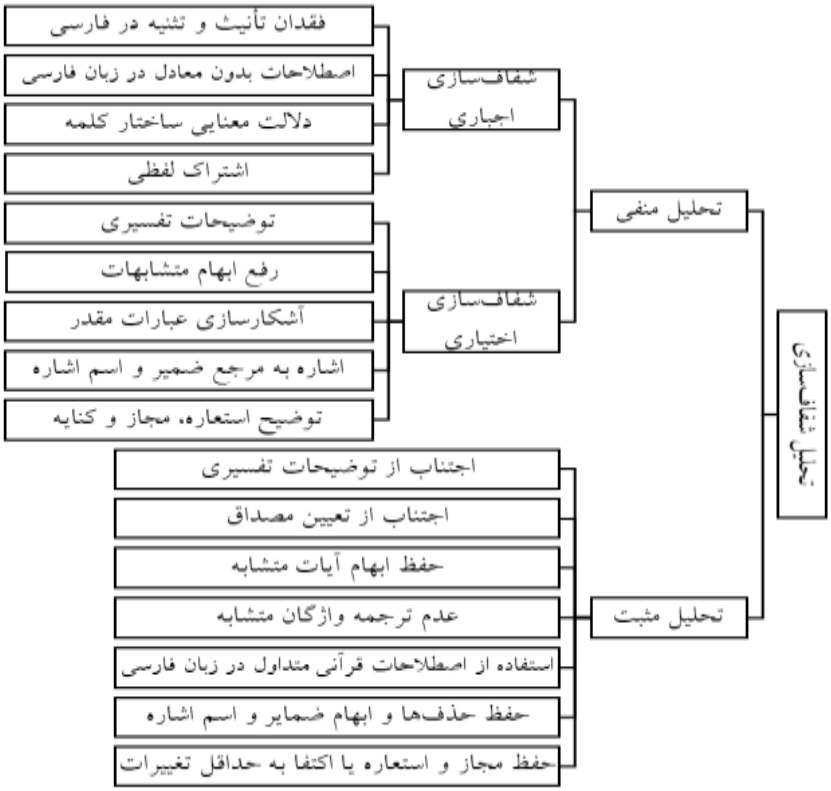
ترجمهٔ ارفع: و دست‌هایشان را می‌بندند.

در مثال ٦ الف، افواه مجاز از سخنان است که مترجم دلالت آن را در ترجمه بازگشایی کرده است. اما مکارم با استفاده از معادل «زبان» به‌جای «دهان» کاربرد مجازی متداول در فارسی را به کار گرفته است. در (ب) «اذن» کنایه از «خوش‌باوری» است که مترجم به آن اشاره کرده است، ولی در ترجمهٔ پاینده به ترجمهٔ تحت‌اللفظی اکتفا شده است. براساس الگوی برمن در این موارد باید غرابت متن مبدأ حفظ شود. عبارت (پ) استعاره از «بخل» است که در ترجمه شفاف‌سازی شده است.

٤. ۳. تحلیل مثبت

گفته شد که برمن الگوی خود را محدود به گرایش‌های منفی می‌داند و از سایر مترجمان و نویسندگان می‌خواهد که این الگو را با تحلیل مثبت و پیدا کردن راهکارهای اجتناب از این گرایش‌ها تکمیل کنند. می‌توان راهکارهای محدود کردن شفاف‌سازی را از طریق مقابلهٔ ترجمه با سایر ترجمه‌ها در تحلیل منفی به‌دست آورد. راهکارهایی را که سایر مترجمان برای اجتناب از شفاف‌سازی به کار برده‌اند، می‌توان در موارد زیر برشمرد: اجتناب از توضیحات تفسیری غیرضروری مانند ترجمهٔ مکارم

در (۲ الف)، اجتناب از تعیین مصادیق مانند ترجمه‌های سایر مترجمان در مثال‌های (۲)، استفاده از اصطلاحات قرآنی متداول در زبان فارسی مانند ترجمهٔ مکارم در (۲ چ) و (۲ ح)، حفظ ابهام آیات متشابه مانند ترجمهٔ فارسی در (۳ الف) و ترجمهٔ آیتی در (۳ ب، پ و ت)، عدم ترجمهٔ واژگان متشابه مانند ترجمهٔ مکارم در (۳ ث و ج)، حفظ حذف‌های بلاغی آیه مانند ترجمه‌های سایر مترجمان در مثال‌های (٤)، حفظ ابهام ضمیر و اسم اشاره مانند ترجمه‌های سایر مترجمان در مثال‌های (۵)، حفظ مجاز، استعاره و کنایه به شکلِ موجود در زبان مبدأ مانند ترجمهٔ پاینده در (٦ ب) واکتفا به حداقل تغییر برای ترجمهٔ مجاز به مجازِ متداول در زبان مقصد مانند ترجمهٔ مکارم در (٦ الف). مصادیق شفاف‌سازی اجباری و اختیاری در تحلیل منفی و نیز مصادیق تحلیل مثبت که از سایر ترجمه‌ها استخراج شد، در نمودار ۱ آمده است.



نمودار ۲. تحلیل مثبت و منفی شفاف‌سازی

۵. بحث و نتیجه‌گیری

مؤلفهٔ شفاف‌سازی در موارد بسیاری در ارزیابی ترجمهٔ قرآن کارآمد است، اما با توجه به تنوع زبانی آیات قرآن نمی‌توان شفاف‌سازی را یکسره مثبت یا منفی قلمداد کرد. شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن به دو دستهٔ اجباری و اختیاری تقسیم می‌شود. شفاف‌سازی‌های اجباری که خود برمن هم به ضرورت آن اذعان دارد، ناگزیر در ترجمهٔ قرآن نیز اتفاق می‌افتد و نمی‌توان نام تغییر یا تحریف بر آن نهاد. بعضی تفاوت‌های ساختاری زبان فارسی و عربی مانند فقدان تأنیث و تثنیه در فارسی یا ویژگی‌های زبان قرآن مانند اصطلاحات خاص قرآن یا اصطلاحات خاص فرهنگ عرب مترجم را ناگزیر از شفاف‌سازی می‌کند. این موارد در بررسی مؤلفهٔ شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن باید به‌عنوان استثنا مد نظر قرار گیرند. شفاف‌سازی اختیاری در ترجمهٔ قرآن به‌وفور صورت می‌گیرد. در ترجمه‌های محتوایی و تفسیری با توجه به گرایش تفسیری ترجمه این تغییر، توجیه دارد، ولی در ترجمهٔ مبدأگرا مانند ترجمهٔ رضایی اصفهانی، شفاف‌سازی باید به مواردی اجباری محدود شود و توضیحات تفسیری به سایر ترجمه‌ها و تفاسیر واگذار شود.

برای ارزیابی شفاف‌سازی در ترجمهٔ قرآن باید ابهام‌های قرآن را دسته‌بندی کرد. اگر عبارتی در قرآن بدون ابهام باشد و به‌دلیل تفاوت‌های ساختاری یا فرهنگی دو زبان ترجمه دچار ابهام شود، رفع این ابهام در ترجمه ضروری است. اما اگر ابهام موجود در قرآن هدفمند باشد، شفاف‌سازی به‌عنوان یک مولفهٔ منفی در نظر گرفته می‌شود و باید از آن اجتناب کرد. حروف مقطعه، آیات و واژگان متشابه و مجمل از ابهامات هدفمند قرآن به‌شمار می‌روند.

برای اجتناب از شفاف‌سازی در ترجمهٔ مبدأگرای قرآن کریم می‌توان از راهکارهایی چون اجتناب از توضیحات تفسیری و تعیین مصادیق، استفاده از اصطلاحات قرآنی متداول در زبان فارسی، حفظ ابهام آیات متشابه، عدم ترجمهٔ واژگان متشابه، حفظ حذف، ابهام ضمیر، اسم اشاره، مجاز، استعاره کنایه و اکتفا به حداقل تغییرات در معادل‌سازی مجازها بهره برد.

برای استفاده از این مؤلفه در ارزیابی ترجمهٔ قرآن باید از دیدگاه قرآن‌پژوهان دربارهٔ رفع ابهامات قرآنی بهره گرفت. در میان قرآن‌پژوهان، سه رویکرد مبنی بر حفظ ابهام، رفع ابهام و دسته‌بندی ابهامات وجود دارد. در این میان رویکرد سوم مناسب‌تر به‌نظر می‌رسد؛ زیرا رویکرد اول مبنی بر حفظ ابهام تمام متشابهات قرآن، ترجمه‌ای مبهم به‌دست می‌دهد که غرض را برآورده نمی‌سازد. نمونهٔ چنین ترجمه‌هایی در بخش شفاف‌سازی اجباری دیده می‌شود. رویکرد دوم نیز مبنی بر رفع ابهام تمام آن‌ها باعث تخصیص معانی آیات به یک دیدگاه خاص می‌شود که مصادیق آن در نمونه‌های شفاف‌سازی اختیاری آمده است. بنابراین بهتر است رویکردی میانه در این میان برگزید، بدین صورت که آیات مجمل قرآن و پیش‌فرض‌های مترجمان دسته‌بندی شوند. آنگاه اگر شفاف‌سازی در ترجمه ناشی از پیش‌فرض‌های فلسفی، سیاسی، اجتماعی و دیدگاه‌های شخصی مترجم بود، آن را افزوده‌ای منفی دانست. اما ارجاع متشابهات به محکمات برای فهم مقصود قرآن به‌منظور رعایت اصول مسلم اعتقادی که از خود قرآن و عقل به‌دست می‌آید، در ترجمه لازم است و برای جلوگیری از خلط ترجمه و تفسیر و مبانی کلامی می‌توان از پرانتز استفاده کرد.

برای تقسیم‌بندی ابهامات قرآن می‌توان از مباحث الفاظ علم اصول و برای تقسیم‌بندی متشابهات از مباحث کلامی بهره گرفت، اما پژوهش پیش‌رِو از حوصله و تخصص چنین مطالعه‌ای خارج است. بنابراین پیشنهاد می‌شود پژوهش جداگانه‌ای توسط آشنایان به مباحث الفاظ علم اصول و نیز متشابهات قرآن در زمینهٔ چگونگی بهره‌گیری از تقسیم‌بندی اصولی ابهامات قرآنی و تقسیم کلامی متشابهات در شیوهٔ ترجمهٔ آن‌ها و تعیین ضرورت شفاف‌سازی یا اجتناب از آن در هریک از آن موارد صورت بگیرد.

کتابنامه

ابن‌عاشور، م. (بی‌تا). *التحریر و التنویر*. بی‌جا: بی‌نا.

ابوزید، ن. ح. (۱۳۸۹). *معنای متن: پژوهشی در علوم قرآن*. ترجمه مرتضی کریمی‌نیا. تهران: طرح نو.

احمدی، م. ر. (۱۳۹۲). آنتوان برمن و نظریهٔ «گرایش‌های ریخت‌شکنانه»؛ معرفی و بررسی قابلیت کاربرد آن در نقد ترجمه. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، *۵*(۱۰)، ۱-۲۱.

استادولی، ح. (۱۳۷۳). لغزش‌گاه‌های ترجمهٔ قرآن کریم. *بینات*، ۱، ۸۳-۸۷.

امیری‌فر، م.، روشنفکر، م.، پروینی، خ.، و زعفران‌لو، ع. (۱۳۹٦). خطاهای ترجمه در باهم‌آیی‌های قرآنی با تکیه بر دیدگاه‌های نیومارک، بیکر و لارسون. *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، *۷*(۱٦)، ٦۱-۸٦.

امینی، ب. (۱۳۸۸). *ترجمهٔ مقدمه و دو فصل نخست از ترجمه و لفظ یا مهمان سرایی در دوردست اثر آنتوان برمن و تحلیل و بررسی پیکرهٔ مطالعاتی*. (پایان‌نامهٔ منتشر نشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه شهید بهشتی، ایران.

برمن، آ. (۲۰۱۰). *الترجمه و الحرف أو مقام البعد*، ترجمه ع. خطابی. بیروت، لبنان: المنظمة العربیة للترجمة.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۸٦). کاهش و افزایش در ترجمهٔ مجملات و متشابهات قرآن. *نامه فرهنگستان*، *۳٤*(۲)، ۹-۳٤.

دلشاد، ش.، مسبوق، م.، و بخشش، م. (۱۳۹٤). نقد و بررسی ترجمهٔ شهیدی از نهج‌البلاغه براساس نظریهٔ «گرایش‌های ریخت‌شکنانه» آنتوان برمن. *مطالعات ترجمه قرآن و حدیث*، ۲(٤)، ۹۹-۱۲۰.

راغب اصفهانی، ح. (۱٤۱۲). *المفردات فی غریب القرآن*، دمشق، سوریه: دار العلم.

رحیمی خویگانی، م. (۱۳۹٦)، نقد واژگانی ترجمه موسوی گرمارودی از قرآن کریم (با تکیه بر سطح معنایی-لغوی گارسس). *مطالعات ترجمه قرآن و حدیث*، *٤*(۷)، ٦۹-۹٤.

رضایی اصفهانی، م. ع. (۱۳۸٤). بررسی شرایط مترجم قرآن. *قرآن‌پژوهی پیام جاویدان*، ۲(٦)، ۵۳-٦۵.

رضایی اصفهانی، م. ع. (۱۳۸۵). مبانی ترجمهٔ قرآن. بینات، *٤۹ و۵۰*، ۵۳-۷۷.

رضایی‌اصفهانی، م. ع. (۱۳۸٦). *ترجمهٔ گروهی قرآن کریم*. اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه.

رضوانی، ا.، و قنسولی هزاره، ب. (۱۳۹۰). چندمعنایی در قرآن کریم، مطالعهٔ موردی ترجمهٔ واژهٔ فتنه. *مطالعات زبان و ترجمه*، *٤*(٤۱) ۳۵-۵۵.

زمخشری، م. (۱٤۰۷). *الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل*. بیروت، لبنان: دار الکتاب العربی.

زند وکیلی، م. ت.، و امرایی، م. ح. (۱۳۹٦). ارزیابی مقایسه‌ای انسجام در سورۀ طارق و ترجمۀ آن از محمدمهدی فولادوند از دیدگاه نظریۀ هالیدی و حسن. *مطالعات ترجمه قرآن و حدیث*، ٤(۷)، ۱-۳٦.

سیوطی، ج. (۱٤۲۱). *الإتقان فی علوم القرآن*. بیروت، لبنان: دارالکتب العربی.

صافی، م. (۱٤۱۸). *الجدول فی اعراب القرآن*. دمشق و بیروت: دار الرشید مؤسسه الایمان.

طباطبایی، م. ح. (۱٤۱۷). *المیزان فی تفسیر القرآن*. قم: دفتر انتشارات اسلامی جامعۀ مدرسین حوزۀ علمیۀ قم.

غضنفری، م. (۱۳۸۹). نگاهی به تکرارهای واژگانی قرآن از منظر زبان‌شناسی نقشی-سازگانی و دشواری ترجمه این‌گونه عناصر. *مطالعات زبان و ترجمه*، ٤۲(۲)، ۵۸-۷۷.

فرهادی، م.، میرزایی الحسینی، م.، و نظری، ع. (۱۳۹٦). نقد و بررسی اطناب و توضیح در ترجمۀ صحیفه سجادیه براساس نظریۀ آنتوان برمن (مطالعۀ موردی: ترجمۀ انصاریان). *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۷(۱۷)، ۳۱-٥٤.

قرشی، ع. ا. (۱۳۷۱). *قاموس قرآن*. تهران: دارالکتب الاسلامیه.

کرباسی، م. (۱۳۷۳). مترجمان و لغزش در فهم معنایان. *بینات*، ۲، ۷۲-۸۳.

کریمی، م. (۱۳۸۳). ضرورت به‌کارگیری باورهای صحیح در ترجمۀ قرآن. *معرفت*، ۱۳(۸)، ۲٤-۳٤.

کریمی‌نیا، م. (۱۳۷۵). نقد و بررسی ترجمۀ قرآن کریم از آیت الله مکارم شیرازی. *بینات*، ۹، ۱٤۰-۱۵۳.

مسبوق، م.، و غلامی، ع. ح. (۱۳۹٦). روش‌شناسی برگردان تصویرهای استعاری صحنه‌های قیامت در قرآن براساس الگوی نیومارک. *پژوهش‌های ادبی قرآنی*، ۲(۵)، ۱۲۳-۱۵۱.

مسبوق، م.، و گلزار خجسته، ا. (۱۳۹٦). واکاوی ترجمه پورعبادی از حکمت‌های رضوی براساس سیستم تحریف متن آنتوان برمن. *فصلنامه فرهنگ رضوی*، ۱۹(۵) ، ۱۰۵-۱۲۲.

معرفت، م. ه. (۱۳۷۹). *تفسیر و مفسران*. قم: مؤسسه فرهنگی التمهید.

معرفت، م. ه. (۱۳۸۲). *تاریخ قرآن*. تهران: سمت.

معرفت، م. ه. (۱٤۱۵). التهمید فی علوم القرآن. قم: مؤسسه النشر الاسلامی.

ناظمیان، ر. (۱۳۸٦). فن ترجمه (عربی-فارسی). تهران: دانشگاه پیام نور.

نرم‌افزار جامع التفاسیر، نسخۀ ۳.

نیـازی، ش.، و قـاســـمی‌اصـــل، ز. (۱۳۹۷). *الگوهـای ارزیابی ترجمه (با تکیه بر زبان عربی)*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

هاشــمی، م.، و حیدرپور، ا. د. (۱۳۹۲). مبانی معناشناختی نقد ترجمه در ایران معاصر. *مطالعات زبان و ترجمه*، ٤٦(۱)، ۲۰–٤۸.

Berman, A. (2004). *Translation and the trials of the foreign*. (L. Venuti, Trans.). London, England: Routledge.

Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford, England: Pergamon.

A Study of the Efficiency of Berman's Model in the Assessment of The Qur'an Translation; A Case study of Clarification Tendencies

Shahriar Niazi
Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Ensiye Sadat Hashemi [1]
Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: August 04, 2019 **Accepted: February 04, 2020**

Abstract

The translation of the Qur'an as the most sensitive text needs an accurate assessment. Translation theorists have presented different models for evaluating translation, but there has not been a scientific model for evaluating translation from Arabic to Persian, and in particular, translating the Holy Qur'an so far. To have such a model, it seems necessary first to examine the efficacy of translation assessment models in evaluating the Qur'an translation. For this purpose, present paper studies the efficacy of the Berman model and examines the efficiency of clarification tendency in the assessment of Rezaee ST-oriented translation as a case study. This study shows that in some cases, due to lack of femininity and dual forms in the Persian language, Arabic terms and derivations which have no equivalent in Persian and homonyms in Arabic vocabulary, clarification in the translation of the Qur'an is compulsory and inevitable. In other cases, however, clarification is optional and the translation approach determines the degree of its necessity. Clarification avoidance strategies include maintenance of omissions and ambiguities of demonstrative pronouns and nouns, Euphemism and metaphorical preservation; suffice to slightest change and avoidance of exegetical explanations and specifying instances.

Keywords: Translation Evaluation Model, Evaluation of Qur’an Translation, Antoine Burman, Rezaee Isfahani, Clarification

1. Corresponding Author. Email: nc.hashemi65@gmail.com

Pronunciation Errors of Some Consonants in Iranian Learners of English: Optimality Theory

Parya Razmdideh
Department of Linguistics and Translation Studies, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran

Zohreh Sadat Naseri [1]
Department of English Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran

Received: July 02, 2019 **Accepted: January 21, 2020**

Abstract

One of language learning difficulties for Persian speaking learners is the pronunciation of sounds that do not exist in their mother tongue. These sounds include English consonants /w/, /θ/, /ð/, and /ŋ/. Due to the interference of the first language (L1) and the second language (L2), most Persian speaking learners replace the unfamiliar sound in L2 with a similar one in L1. This research, adopting a descriptive-analytic approach, aims to investigate the substitution of each English consonant with their corresponding consonants in Persian through argumentation around their constraints and ranking of Optimality theory in order to avoid interference in the later stages of language learning. To this end, 50 seventh-graders (middle school students) were randomly-selected from those who had not previously attended any English class outside school. Then they were asked to read 10 sentences containing at least 2 words with one of the English consonants /w/, /θ/, /ð/ or /ŋ/. The results show that these students substitute English consonants /w/, /T/, /Δ/, and /N/ with their corresponding counterparts in Persian [v], [t], [d], and [Ng], respectively. In some cases, depending on the consonant position in the syllable, they are replaced by another similar consonants in Persian, as [s] and [z] instead of /T/ and /Δ/ at coda position.

Keywords: Pronunciation Errors, Consonant Substitution, Iranian Learners of English, Optimality Theory

1. Corresponding Author. Email: naserizohreh@yahoo.com / z.naseri@scu.ac.ir

A Marxist Reading of Albee's The Zoo Story

Rajabali Askarzadeh Torghabeh [1]
Department of English, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: May 30, 2018 **Accepted: June 10, 2018**

Abstract

Marxism is the school based on Karl Marx's idea on the political and economic conditions governing the world. Marx considers the economic motivations present behind all decisions in the capitalist society. The aim of this article is to analyze Marxist ideas present in Albee's *The Zoo Story*, and to consider the effects of the Capitalist society on the life of the citizens that the two characters of the play represent. In *The Zoo Story*, Peter could be considered as the representative of the petty bourgeoisie or the middle class and Jerry as the one representing the proletariat. Marx believed that in the capitalist society the two classes are the victims of the bourgeoisie, as the latter one uses them for its goals. Peter and Jerry are the victims in the society, one through his poverty and being alienated, and the other by being interpellated and brainwashed. Althusser defines interpellation as the way that the hegemony makes the subjects believe in its ideology and consider it as their own. Althusser also introduces the sources of interpellation as the education and religion system and the media. Therefore, Peter as the one who works for the publishing company and reads books and watches the TV is at the center on interpellation. The findings of the article show that the characters are both alienated from each other and from themselves. Jerry is alienated from other people and lives in a place that resembles the zoo, and Peter is alienated from himself as he is not aware of his situation as the victim of the interpellation of the capitalist ideology.

Keywords: Marxism, Interpellation, Alienation, Hegemony

1. Corresponding Author. Email: asgar@um.ac.ir

Frailty, Thy Name Is Dramaturge: Stage Translation and Dramaturgy of *A Man for All Seasons*

Mohammadreza Lorzadeh
Department of English Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Ahmad Moinzadeh [1]
Department of English Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Abbas Eslami-Rasekh
Department of English Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: August 17, 2019 **Accepted: December 24, 2019**

Abstract

In a theatrical event, dramaturgy often includes drafting a play, observing the performance, modifying various performative elements, etc. In Lessingian tradition, dramaturgy needs managerial/criticizing skills, while according to Brecht, it has two textual/production facets. In the present paper, by analyzing the first scenes of *Act One* of "A Man for All Seasons", and its Persian translations (Alerasoul & Taheri), along with the performed version, it is tried to explore the structure of the Iranian dramaturgy and to determine the relation of translator to dramaturg(y). Studying this complex process under the modified version of Kowzan's model suggests that drama translation is often a starting point for (even textual) dramaturgy and translator cannot be claimed to be dramaturg, although if various dramaturges with different skill would be imagined, the title of "translational dramaturg" fits translator.

Keywords: Dramaturgy, Stage Translation, Performability, Kowzan's Model

1. Corresponding Author. Email: moin@fgn.ui.ac.ir

A Frame Semantic Approach to the Study of Quoting Verbs and Their Translation Strategies in Fiction: A Case Study of the Persian Translation of *Heart of Darkness*

Alireza Rasti [1]
Department of English, Salman Farsi University of Kazerun, Kazerun, Iran

Received: October 28, 2019 **Accepted: January 04, 2020**

Abstract

The present investigation set out to examine the strategies employed in the translation of quoting verbs into Persian within a frame semantic approach. To this end, in the first stage of the research, a total of 360 quoting verbs used in Conrad's Heart of Darkness wasextracted and subjected to a comparative analysis with those employed by the Persian translator Saleh Hosseini, based on Sams' (2009) list of the frames of quoting verbs. Findings showed that, in addition to the high frequency of the frame of communication / statement, frames such as communication/question, communication/turn-taking, communication / manner, and communication/noise had a comparatively high occurrence, respectively, and that the realizations of other frames were either absent in both mini-corpora or quite negligible. In the next stage of the study, twelve translation strategy types employed by the translator were identified and their tokens were tabulated. Findings indicated that, subsequent to the literal translation strategy, strategies such as transformation of a descriptive quotative into a neutral one, transformation of a non - quoting verb into a quoting verb, use of adverbial phrase + verb and prepositional phrase + verb, and transformation of a single quoting verb into two quoting verbs in Persian had, respectively, the highest occurrences. It also seems that English in its written fictional genre deploys a greater number of quoting verbs and more flexible quotatives compared to Persian, thereby making the task of translation a challenging one for the Persian translator. Similar yet comprehensive investigations are likely to contribute to the empowerment of novice translators.

Keywords: Quoting Verbs, Translation Strategies, Frame Semantics, Fiction, Heart of Darkness

1. Corresponding Author. Email: a.rasti@kazerunsfu.ac.ir

The Impact of Dominant Cultural-Political Discourse On Iran Fiction Publishing Network: A Case Study of Reformist Discourse and Novel Publishing Network

Nasrin Ashrafi
Department of English, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Mohammad Reza Hashemi [1]
Department of English, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Hossein Akbari
Department of Social Sciences, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Ali Khazaee Farid
Department of English, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: August 02, 2017 **Accepted: September 24, 2019**

Abstract

Novel publishing in Iran has always been accompanied by fluctuations arising from socio-political transformations. The present paper seeks to study Iran's novel publishing market through the lens of socio-political shifts in Iran before the end of the second millennium. The period studied includes 1997 to 1998, when the reformist administration gained victory after the presidential election of 1997. Given the interdisciplinary nature of this research, two theoretical frameworks have been adopted: Even-Zohar's polysystem theory and Giddens' theory of structuration. Moreover, Social Network Analysis was used to study the changes in the field of translated novel and domestic novel publishing. Furthermore, in order to understand the structural and causal factors affecting changes in the publication of the novel during this period, semi-structured interviews with publishers were conducted to investigate the structural transformations from agents' viewpoints. The results of the study show that the structure of the novel has undergone a number of qualitative and quantitative changes over the two years under review, in which the structural and political impact of the situation has strengthened or restricted the active agency of publishers and authors / translators.

Keywords: Publishing network, Novel, Social Network Analysis, Reformist administration, Agency/Structure

1. Corresponding Author. Email: hashemi@um.ac.ir

Rereading Post- 9/11 Paradigm Shift in Mohsin Hamid's Diasporic Novel *The Reluctant Fundamentalist*

Farah Ghaderi
English Department, Urmia University, Urmia, Iran

Ensiyeh Darzinejad
Independent Researcher, Urmia, Iran

Karim Sadeghi [1]
English Department, Urmia University, Urmia, Iran

Received: October 28, 2019 **Accepted: January 05, 2020**

Abstract

Due to its diasporic features and being 'in-between' competing Pakistani-American discourses, Mohsin Hamid (1971--)'s *The Reluctant Fundamentalist* (2007) has the potential to deconstruct the dominant perceptions about influential incidents like the September 11, 2001 terrorist attacks on the World Trade Center. The major concept which is dislodged in this novel is the paradigm shift which occurs in the West and especially the United States after the event. The United States claims that its strategic alteration toward the Muslim immigrants in the post 9/11 era is a reaction against the fundamentalism and terrorism engendered by them; whereas, Hamid's critical reading against the grain, regards the post 9/11 alterations in the reception of Muslim migrants as anterior to the global fundamentalism and terrorism, rather than posterior to them. Put differently, the marginalized and oft-neglected narrative of a Muslim migrant author of the post 9/11 tumults, recognizes the United States as the origin of the global fundamentalism and terrorism and not the victim of them as widely claimed. The redefinition of this change in American policies in post 9/11 is depicted through the perspective of Changez, the novel's protagonist. He is a Muslim Pakistani young man, a Princeton graduate, and employed by a prosperous economic company. Hamid's redefinition of the post 9/11 paradigm shift is investigated along three axes and three important binary oppositions are deconstructed in his novel; the cosmopolitan/nationalist United States, the religious/ economic fundamentalism, and the military/economic terrorism.

Keywords: Mohsin Hamid, *The Reluctant Fundamentalist*, Military Terrorism, Economic Terrorism, The United States, Economic Fundamentalism, Religious Fundamentalism

1. Corresponding Author. Email: k.sadeghi@urmia.ac.ir

In God's Name

TABLE OF CONTENTS

Rereading Post- 9/11 Paradigm Shift in Mohsin Hamid's Diasporic Novel The Reluctant Fundamentalist **1**
Farah Ghaderi
Ensiyeh Darzinejad
Karim Sadeghi

The Impact of Dominant Cultural-Political Discourse On Iran Fiction Publishing Network: A Case Study of Reformist Discourse and Novel Publishing Network **2**
Nasrin Ashrafi
Mohammad Reza Hashemi
Hossein Akbari
Ali Khazaee Farid

A Frame Semantic Approach to the Study of Quoting Verbs and Their Translation Strategies in Fiction: A Case Study of the Persian Translation of Heart of Darkness **3**
Alireza Rasti

Frailty, Thy Name Is Dramaturge: Stage Translation and Dramaturgy of A Man for All Seasons **4**
Mohammadreza Lorzadeh
Ahmad Moinzadeh
Abbas Eslami-Rasekh

A Marxist Reading of Albee's The Zoo Story **5**
Rajabali Askarzadeh Torghabeh

Pronunciation Errors of Some Consonants in Iranian Learners of English: Optimality Theory **6**
Parya Razmdideh
Zohreh Sadat Naseri

A Study of the Efficiency of Berman's Model in the Assessment of The Qur'an Translation; A Case study of Clarification Tendencies **7**
Shahriar Niazi
Ensiye Sadat Hashemi

ABSTRACTS

In the Name of Allah

Journal of Language and Translation Studies

A Refereed Quartealy Journal

Vol. 52, No. 4,
Winter 2019 - 2020, Serial Number 42

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

General Director:
Dr. Mohammad Reza Hashemi

Editor-in-Chief:
Dr. Masood Khoshsaligheh

Executive Manager:
Dr. Mohammad Reza Farsian

Editorial Assistant:
Saeed Ameri

Editorial Board:

Dr. Ali Reza Anoushirvani
Professor in English Language and Literature, Shiraz University

Dr. Mona Baker
Professor in Translation Studies, The University of Manchester, England

Dr. Zohreh Eslami Rasekh
Professor in Applied Linguistics, Texas University, USA

Dr. Mohammad Reza Farsian
Associate Professor in French Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

Dr. Edwin Gentzler
Professor in Comparative Literature, University of Massachusetts Amherst, USA

Dr. Mohammad Reza Hashemi
Professor in Translation Studies, Ferdowsi University of Mashhad

Dr. Ali Reza Jalilifar
Professor in Applied Linguistics, Shahid Chamran University, Ahwaz

Dr. Saeed Ketabi
Associate Professor in TEFL, Isfahan University

Dr. Masood Khoshsaligheh
Associate Professor in Translation Studies, Ferdowsi University of Mashhad

Dr. Reza Pishghadam
Professor in Social Psychology of Language Education, Ferdowsi University of Mashhad

Dr. Abdolmahdi Riazi
Profesasor in TEFL, Macquarie University, Australia

Persian Editor:
Abdullah Nowruzy

English Editor:
Saeed Ameri

Coordinator:
Marziyeh Dehghan

Typesetting:
Elahe Tajvidy

Printing & Binding:
Ferdowsi University of Mashhad Press

Circulation: 30 copies
Price: 15000 Rials (Iran)
Mailing Address:
Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University Campus, Azadi Sq., Mashhad, Iran

Postal code: 9177948883
Tel: (+98 51) 38806723

The Journal of

Language and Translation Studies

Rereading Post- 9/11 Paradigm Shift in Mohsin Hamid's Diasporic Novel The Reluctant Fundamentalist 1
Farah Ghaderi - Ensiyeh Darzinejad - Karim Sadeghi

The Impact of Dominant Cultural-Political Discourse On Iran Fiction Publishing Network: A Case Study of Reformist Discourse and Novel Publishing Network 2
Nasrin Ashrafi – Mohammad Reza Hashemi - Hossein Akbari - Ali Khazaee Farid

A Frame Semantic Approach to the Study of Quoting Verbs and Their Translation Strategies in Fiction: A Case Study of the Persian Translation of Heart of Darkness 3
Alireza Rasti

Frailty, Thy Name Is Dramaturge: Stage Translation and Dramaturgy of A Man for All Seasons ... 4
Mohammadreza Lorzadeh - Ahmad Moinzadeh - Abbas Eslami-Rasekh

A Marxist Reading of Albee's The Zoo Story 5
Rajabali Askarzadeh Torghabeh

Pronunciation Errors of Some Consonants in Iranian Learners of English: Optimality Theory 6
Parya Razmdideh - Zohreh Sadat Naseri

A Study of the Efficiency of Berman's Model in the Assessment of The Qur'an Translation; A Case study of Clarification Tendencies 7
Shahriar Niazi - Ensiye Sadat Hashemi

ISSN: 2228-5202

Vol. 52, No. 4, Winter 2019-2020,
Serial Number 42