دانشگاه فردوسی مشهد

پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه

دوفصلنامه گروه زبان فرانسه

سال چهارم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

- **بررسی روایت آینه‌ای مرگ فروشنده از آرتور میلر در فیلم فروشنده از اصغر فرهادی؛ بر اساس سه الگوی پیشنهادی دالنباخ، نظریه پرداز فرانسوی زبان**
  مهلا عزیزی، سمیرا بامشکی، زهره تائبی نقندری
- **تحلیل شعر "آلباتروس" اثر شارل بودلر برمبنای رویکرد نشانه شناختی مایکل ریفاتر**
  بهزاد هاشمی
- **دوبلهٔ فیلم‌های فرانسوی و انگلیسی‌زبان به فارسی در سامانه‌های ویدئو به درخواست در ایران**
  مسعود خوش سلیقه، فاطمه قادری، سیما ایماتی، سید شجاع نی نوا
- **بررسی نقش ایدئولوژی و جهت گیری سیاسی رسانه های فرانسوی و انگلیسی زبان در پوشش خبری " توافق ۲۵ ساله ایران و چین " از منظر تحلیل انتقادی گفتمان**
  زینب رضوان طلب، مهسا پارسافر، شمیم کردبچه
- **در جست‌وجوی ترجمه‌ای مذاکره محور از آثار پروست**
  عاطفه نوارچی، سوگل قشقایی
- **چالشهای ترجمه متون پزشکی و نقش شیوه های ترجمه در حل آن**
  محمد رحیم احمدی، حانیه جعفری
- **رویکرد جامعه شناختی به حضور زنان در آثار مولیر**
  مریم قاسمی داریان
- **پیله خانواده درآثار آنا گاوالدا**
  الله شکر اسداللهی، محمّد حسین جواری، طاهره زاهدی
- **بازتعریف نقش رسانه و توجه در فرایند آموزش با تکیه بر اندیشهٔ ایو سیتون**
  حسن زختاره، اکبر مومنی راد

شاپا: ۱۵۶۹-۲۳۲۲

نشریه علمی پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسئول: دکتر محمدرضا فارسیان
سردبیر: دکتر محمدرضا فارسیان

اعضای هیئت تحریریّه:

دکتر محمد رحیم احمدی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه الزهرا)
دکتر الله‌شکر اسدالهی تجرق (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز)
دکتر ناهید جلیلی‌مرند (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه الزهرا)
دکتر محمدحسین جواری (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز)
دکتر مسعود خوش سلیقه (استاد زبان انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر سیّد مهدی زرقانی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر مهران زنده‌بودی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر حمیدرضا شعیری (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر فریده علوی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تهران)
دکتر محمدرضا فارسیان (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر محمودرضا گشمردی (دانشیار آموزش زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس تهران)
دکتر هما لسان‌پزشکی (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه اکس آن پروانس فرانسه)
دکتر فاطمه میرزاابراهیم‌تهرانی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه علامه طباطبائی)
دکتر محمدنادر نصیری‌مقدم (استاد زبان و ادبیات فارسی و مطالعات ایرانی دانشگاه استراسبورگ فرانسه)
دکتر ژولی دووینیو (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اینالکو فرانسه)

بر اساس آئین نامه کمسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فنآوری از سال ۱۳۹۸ ، کلیه نشریات دارای درجه "علمی-پژوهشی" به نشریه علمی" تغییر نام یافتند.

ویراستار فارسی: لیلا احمدی کمرپشتی ویراستاری انگلیسی : مرکز ویراستاری و ترجمه دانشکده ادبیات و علوم انسانی(عبدالله نوروزی)
ویراستاری فرانسه: فاطمه قادری

کارشناس مجله : زهرا بنی اسد دستیار سردبیر: زهرا سعادت نژاد

حروفنگاری و صفحه‌آرایی : فاطمه قاسمی آریان **طراح جلد** : امیر اسفندیار عامل محرابی

نشانی: مشهد، میدان آزادی، دانشگاه فردوسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳ تلفن: ۰۵۱-۳۸۸۰۶۷۲۵
نشانی اینترنتی: https://rltf.um.ac.ir/ پست الکترونیکی: rltf@um.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

نشریه علمی

پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه

این نشریه براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۸/۲۶۳۳۸۷ مورّخ ۱۳۹۷/۱۰/۱۹وزارت علوم و تحقیقات و فناوری منتشر می‌شود.

دوره چهارم، شماره دوم (پیاپی ۷) پاییز و زمستان ۱۴۰۰

(تاریخ انتشار این شماره: پاییز ۱۴۰۱)

راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که به زبان فارسی و در زمینهٔ پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه باشد.

۲- مقاله به ترتیب شامل چکیده (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، کلیدواژه‌ها (حداکثر ۵ واژه)، مقدّمه (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، بحث و بررسی (که الزاما عنوان آن «بحث و بررسی» نیست) و نتیجه‌گیری باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۳- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۴- مقاله‌های ارسالی تنها به صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

۵- ارسال چکیدهٔ انگلیسی و فرانسه (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

۶- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). *نام کتاب* (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.

• **مقاله از مجلّه:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام نشریّه* (ایتالیک). دوره / سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.

• **مقاله از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویراستار یا گردآورنده. *نام مجموعه مقالات* (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.

• **سایت‌های اینترنتی:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). *نام و نشانی سایت اینترنتی* (ایتالیک).

۷- ارجاعات در متن مقاله داخل پرانتز (نام خانوادگی مولف، سال انتشار: شماره صفحه مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع لاتین نیز همانند منابع فارسی عمل شود.

۸- نقل قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۹- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۱۰- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۱- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه* به نشانی ذیل ارسال کنند:
https://rltf.um.ac.ir/

۱۲- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مقالات

بررسی روایت آیینه‌ایِ مرگ فروشنده از آرتور میلر در فیلم فروشنده از اصغر فرهادی؛ بر اساس سه الگوی پیشنهادی دالنباخ، نظریه پرداز فرانسوی زبان	مهلا عزیزی، سمیرا بامشکی، زهره تائبی نقندری	**۱-۲۴**
تحلیل شعر «آلباتروس» اثر شارل بودلر بر مبنای رویکرد نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر	بهزاد هاشمی	**۲۵-۴۴**
دوبله فیلم‌های فرانسوی و انگلیسی‌زبان به فارسی در سامانه‌های ویدئو به‌درخواست در ایران	مسعود خوش‌سلیقه، فاطمه قادری، سیما ایمانی، سید شجاع نی نوا	**۴۵-۸۲**
بررسی نقش ایدئولوژی و جهت‌گیری سیاسی رسانه‌های فرانسوی و انگلیسی‌زبان در پوشش خبری «توافق ۵۲ سالهٔ» ایران و چین از منظر تحلیل گفتمان انتقادی	زینب رضوان‌طلب، مهسا پارسا، شمیم کردبچه	**۸۳-۱۰۲**
در جست‌وجوی ترجمه‌ای مذاکرهمحور از آثار پروست	عاطفه نوارچی، سوگل قشقایی	**۱۰۳-۱۲۲**
چالش‌های ترجمهٔ متون پزشکی و نقش شیوه‌های ترجمه در حل آن	محمدرحیم احمدی، حانیه جعفری	**۱۲۳-۱۳۸**
رویکرد چامعه‌شناختی به حضور زنان در آثار مولیر	مریم قاسمی داریان	**۱۳۹-۱۵۶**
پیله خانواده در آثار آنا گاوالدا	الله شکراسداللهی تجرق، محمد حسین جواری، طاهره زاهدی	**۱۵۷-۱۷۴**
بازتعریف نقش رسانه و توجه در فرایند آموزش با تکیه بر اندیشهٔ ایو سیتون	حسن زختاره، اکبر مومنی راد	**۱۷۵-۱۹۵**

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

L'Etude de la Narration de "Mise en Abyme" de *La Mort d'un Vendeur* d'Arthur Miller dans le Film du *Vendeur* d'Asghar Farhadi selon Trois Modèles Suggérés par Lucien Dallenbach, Théoricien Français

Mahla Azizi
Étudiante en langue et littérature persanes, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Samira Bameshki (Auteur correspondant)[1]
Maître assistant en langue et littérature persanes, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Zohreh Taebi Noghondari
Maître assistant en langue et littérature Anglaise, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Résumé

Dans la science de la narratologie, chaque fois qu'une narration interne raconte et répète tout ou une partie d'une narration inclusive, nous nous trouvons face à une technique narrative intitulée "texte spéculaire" ou plutôt une "mise en abyme". En d'autres termes, lorsqu'un récit interne reflète la narration principale, d'innombrables anneaux se forment et la mise en abyme se crée.

Les deux principales questions de cette recherche sont les suivantes :

Dans la pièce *Mort d'un commis voyageur* de Miller (miroir) quelles sont les parties reflétant le film de Farhadi ? Et puis, quelles sont les fonctions de cette pièce, en tant que texte spéculaire, dans le film *Client* ?

Dans la présente étude, le film *Client* de Farhadi constitue la narration principale et le théâtre du milieu du film (le théâtre de Miller) le récit spéculaire. La pièce *Mort d'un commis voyageur* de Miller est inséré en tant que texte spéculaire dans le film *Client* d'Asghar Farhadi et reflète différents éléments du récit principal tels le titre, le thème, les personnages et les lieux.Parmi les techniques narratives, le rôle du récit spéculaire, sa fonction ainsi que son importance dans la compréhension de l'œuvre restent moins étudiés. De ce fait, le but de la présente étude est de bien définir cette technique du point de vue de ses théoriciens et de présenter les différentes formes de la mise en abyme ainsi que ses fonctions.

L'innovation de cette étude réside dans la déconstruction, la manière de l'utilisation de la technique du texte spéculaire dans les œuvres littéraires et artistiques et enfin la présentation de cette technique. L'existence de cette technique dans une œuvre révèle l'ambiguïté et les complexités artistiques des œuvres littéraires qui mènent à une meilleure compréhension du texte. De même, la présentation de cette technique fournit une possibilité aux chercheurs littéraires pour identifier et analyser structurellement les œuvres dans lesquelles cette technique est utilisée.

Les données de la présente étude sont analysées selon les fondements théoriques ainsi que les trois méthodes proposés par Lucien Dällenbach dans le domaine du récit spéculaire.Cette technique narrative a différents effets sur une œuvre et dispose de différentes fonctions. Les fonctions du récit spéculaire dans ce cas d'étude (le film *Client*) sont les suivantes : renforcement du thème, création de la cohérence, caractérisation indirecte, augmentation du suspense et de l'ambiguïté dans le texte principal, mise en relief du rôle du public dans le processus de la compréhension du texte, ombrage et interprétation du texte et attribution d'un aspect visuel et esthétique aux différents éléments de la narration principale.

Mots-clés: Mise en Abyme, *Vendeur*, Asghar Farhadi, *Mort d'un Vendeur*, Arthur Miller.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir https://orcid.org/0000-0002-9634-0442
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77026.1051

Reçu: 24 Juillet 2022 Révisé: 29 Août 2022 Accepté: 04 Septembre 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

Examining the Mirror narrative of *Death of a Salesman* by Arthur Miller in the Film the *Salesman* by Asghar Farhadi Based on the Three Models Suggested by Dallenbach, a French- Speaking Theorist

Mahla Azizi
MA Student of Persian Language and Literture, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Samira Bameshki (Corresponding author)[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Zohreh Taebi Noghondari
Assistant Professor of English Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

In narratology, whenever an 'internal narration' narrates and repeats all or part of the 'inclusive , we are faced with a narrative technique called 'Mirror Text', which is called 'Mise en abyme'[1] in French literature. In other words, when the internal story mirrors the main narrative, countless circles of new meaning are created and we are confronted with a Mirror Text. The two main questions of this research are: How does *Death of a Salesman* by Miller (mirror) reflect some parts of Farhadi's movie titled The *Salesman*? And the second question is what are the functions of the Mirror Text of Miller's play in The *Salesman* (the movie)? In the present study, Farhadi's film is the main narrative and the play performed in the movie (Miller' *Death of a Salesman*) is a mirror narrative. *The Death of a Salesman* by Miller is embedded as a mirror text in Asghar Farhadi's film, and reflects the main narrative in a variety of contexts, including: title, theme, characters and places. Among the researches done on this movie, less attention has been paid to the role and function of Mirror Text as an artistic technique and how important it is in understanding the work, therefore, the purpose of this study is to provide a clear definition of this technique as its theorists define it, as well as a complete introduction of its types and functions. The innovation of the present study is in deconstruction and how to use the technique of mirror text in literary and artistic works. The presence of this technique in a work reveals the ambiguity and artistic complexity in literary works and prepares a better understanding of it for the reader. The introduction of this concept also allows literary researchers to identify and structurally analyze the works that have applied this technique. The data of the present study are analyzed based on the theoretical foundations of Lucien Dallenbach and his three proposed methods in the field of mirror text. This narrative technique has different effects and functions; the functions of a mirror text in this case study (Salesman film) are as follows: strengthening the theme and creating coherence, indirect characterization, increasing suspense and ambiguity in the original text, highlighting the role of the audience in the process of understanding the text, shading and new interpretation of the text and giving Visual and aesthetic dimension to various aspects of the main narrative.

Keywords: Mirror Text, Narrative, Salesman, Death of a Salesman, Impacts and Functions.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-9634-0442

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77026.1051

Received: 24 July 2022 Revised: 29 August 2022 Accepted: 04 September 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

بررسی روایت آینه‌ایِ *مرگ فروشنده* از آرتور میلر در فیلم *فروشنده* از اصغر فرهادی؛ براساس سه الگوی پیشنهادی لوسین دالنباخ؛ نظریه‌پرداز فرانسوی‌زبان

مقالهٔ پژوهشی

مهلا عزیزی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

سمیرا بامشکی (نویسندهٔ مسئول) [1]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

زهره تائبی نقندری
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

موضوع پژوهش حاضر یعنی بررسی و تحلیل شگرد روایت آینه‌ای مرگ فروشندهٔ میلر در فیلم فروشندهٔ اصغر فرهادی، در حوزهٔ نظریهٔ روایت و دانش روایت‌پژوهی قرار دارد. پژوهش حاضر براساس دیدگاه مهم‌ترین نظریه‌پرداز حوزهٔ روایت آینه‌ای، لوسین دالنباخ و سه الگوی پیشنهادی او بررسی و متن مورد مطالعه بر این مبنا تحلیل شده است و هدف این پژوهش معرفی وسیع‌تر این شگرد و بررسی تأثیر آن بر روی متون دربردارندهٔ آن است. پرسشی که در این میان مطرح می‌شود این است که روایت آینه‌ای میلر کدام بخش‌های روایت اصلی را بازتاب می‌دهد و درنهایت شگرد روایی متن آینه‌ای چه تأثیری بر متن اصلی داشته است و کارکردهای آن چیست؟ در روایت آینه‌ای میلر، عنوان نمایش‌نامه، مکان‌ها، شخصیت‌ها، درون‌مایه و اشیا آینه‌هایی هستند که روایت اصلی را بازتاب می‌دهند. این شگرد روایی، تأثیرات گوناگونی بر متن داستانی می‌گذارد و کارکردهای متنوعی دارد؛ با توجه به نتایج به‌دست آمده، کارکردهای متن آینه‌ای در این مطالعهٔ موردی (فیلم فروشنده) از این قرار است: تقویت درون‌مایه و ایجاد انسجام، افزایش تعلیق، افزایش پیچیدگی در سطوح روایی، برجسته شدن بُعد هستی‌شناختی، ایجاد ساختارهای بازگشتی، پررنگ شدن نقش مخاطب در فرایند درک متن، سایه‌افکنی بر متن اصلی و بخشیدن بُعد زیبایی‌شناختی به وجوه گوناگون روایت اصلی.

کلیدواژه‌ها: متن آینه‌ای، فروشنده، اصغر فرهادی، مرگ فروشنده، آرتور میلر.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-9634-0442
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77026.1051

تاریخ دریافت: ۱۳ شهریور ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۷ شهریور ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۲ مرداد ۱۴۰۱

۱. مقدمه

متن آینه‌ای که در زبان فرانسه میزان‌ابیم[1] نامیده می‌شود شگردی هنری، ادبی با خاستگاهی در میان نظریه‌پردازان فرانسوی‌زبان است. موضوع پژوهش حاضر یعنی بررسی و تحلیل شگرد متن آینه‌ای در فیلم فروشنده در حوزهٔ نظریهٔ روایت و دانش روایت‌پژوهی قرار دارد. در نظریهٔ روایت مقوله‌ای با عنوان سطوح روایی[2] وجود دارد. موضوع پژوهش حاضر در ارتباط با مبحث سطوح روایی قرار می‌گیرد. در تقسیم‌بندی سطوح روایی، نوعی از آن‌ها روایت درونه‌ای نام دارد که مینیاتوری از روایت بزرگ‌تر دربردارندهٔ آن است. این نوع داستان درونه‌ای مانند یک آینه که شیء روبه‌روی خود را می‌نمایاند، روایت مادر (اصلی) را به‌صورت یک کل در خود بازتاب می‌دهد و به معنای اثر کوچک تعبیه‌شده درون یک اثر بزرگ‌تر، با ماهیتی یکسان است. متن آینه‌ای علاوه‌بر روایت، در حوزه‌های گوناگونی مانند: نقاشی، فیلم، نمایش‌نامه و عکاسی نیز کاربرد دارد. این شگرد برای اولین‌بار از سوی آندره‌ژید[3] معرفی و شناخته شد و بعد از آن، از سوی نظریه‌پردازان دیگر بسط پیدا کرد.

در این پژوهش فیلم فروشنده، روایت اصلی و تئاتر میانی فیلم (تئاتر مرگ فروشنده از میلر) روایت آینه‌ای است. تئاتر مرگ فروشنده میلر به‌مثابهٔ متنی آینه‌ای درون فیلم فروشندهٔ اصغر فرهادی جای‌دهی شده است و در موارد مختلفی ازجمله: عنوان، درون‌مایه، اشخاص و مکان‌ها روایت اصلی را بازتاب می‌دهد و موجب انبوهی و تکثیر سطوح روایی می‌شود.

آرتور میلر[4] (۱۹۱۵-۲۰۰۵م) نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس و مقاله‌نویس آمریکایی بود. میلر با نوشتن تعداد زیادی نمایش‌نامه برای بیشتر از شصت سال نقش برجسته‌ای در ادبیات و سینمای آمریکا داشت. معروف‌ترین اثر میلر نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده (1949) است که بارها در صحنه‌های مختلف اجرا شده است. اصغر فرهادی (زادهٔ تیر ۱۳۵۲) کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و تهیه‌کنندهٔ ایرانی است. از بهترین آثار او می‌توان به جدایی نادر از سیمین، فروشنده و قهرمان اشاره کرد. در جشنوارهٔ فیلم کن ۲۰۱۶، جایزهٔ بهترین فیلم‌نامهٔ جشنوارهٔ فیلم کن را برای نگارش فیلم‌نامهٔ فیلم فروشنده (۱۳۹۵) دریافت کرد.

در میان شگردهای داستانی به نقش و کارکرد روایت آینه‌ای و این‌که چه میزان در درک اثر اهمیت دارد، کم‌تر توجه شده است، به همین علت هدف پژوهش حاضر این است تا ضمن ارائهٔ تعاریف متنوع‌تری از این شگرد و با بررسی آن در تئاتر «مرگ فروشنده»، به تأثیرات و کارکردهای آن را در متن اصلی (فیلم فروشندهٔ فرهادی) بپردازد.

نوآوری پژوهش حاضر در شرح و چگونگی استفاده از شگرد متن آینه‌ای در آثار ادبی است. وجود این شگرد باعث ایجاد ابهام و پیچیدگی‌های هنری در یک اثر می‌شود، اما درنهایت درک بهتری از متن را برای خواننده به

[1]. Mise en abyme
[2]. Narrative levels
[3]. Andre Gide
[4]. Arthur Miller

همراه دارد. همچنین معرفی این مفهوم برای محققان ادبی امکان شناسایی و تحلیل ساختاری آثاری را که از این شگرد بهره برده‌اند نیز فراهم می‌کند. پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از:

۱) نمایش‌نامهٔ مرگ فروشندهٔ میلر (آینه) کدام قسمت‌های فیلم فرهادی را بازتاب می‌دهد؟

۲) استفاده از نمایش‌نامهٔ میلر به‌عنوان متنی آینه‌ای چه کارکردهایی در فیلم فروشنده داشته است؟

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

ازجمله پژوهش‌هایی که به زبان فارسی در زمینهٔ معرفی متن آینه‌ای، پیشینه، انواع و کارکردهای آن انجام شده است می‌توان به این موارد اشاره کرد: هاجر سعیدی (۱۳۹۷) در نوشتاری چندصفحه‌ای با عنوان «میزان‌ابیم: ورطهٔ معنا؛ نگاهی به مفهوم میزان ابیم در هنر تجسمی» با ارائهٔ مثال‌هایی به تعریف این شگرد پرداخته است. شهرزاد ماکوئی (۱۳۸۱) در مطلبی کوتاه با عنوان «قصه در قصه در قرن بیستم»، به بحث دربارهٔ این شگرد پرداخته و سه روش دالنباخ را معرفی کرده است.

پایان‌نامهٔ خودبازتابی به‌مثابهٔ تمهیدی دراماتیک در سینمای ایران (۱۳۹۴) با ارائهٔ تعاریف مختلف از پدیدهٔ خودبازتابی به تعریف واژگان مرتبط با این پدیده نیز پرداخته است که یکی از این واژگان «میزان‌ابیم» یا همان متن آینه‌ای است. پایان‌نامه‌ای با عنوان روش میزان‌ابیم در رمان سکه‌سازان اثر آندره ژید و چشم‌چران[1] اثر آلن روب ـ گریه[2] (۱۳۸۱) به زبان فرانسه نوشته شده که بخش نظری آن تا حدودی مشابه این پایان‌نامه است و این پژوهش از آن بهره برده است.

دربارهٔ اقتباس سینمایی فروشندهٔ فرهادی از نمایش‌نامهٔ میلر، پژوهش‌هایی انجام شده است که بیشتر به تفاوت و تشابه این دو اثر و مسئلهٔ فرهنگ ایران و آمریکا پرداخته‌اند.

پایان‌نامهٔ ساختارهای روایی جدید در سینمای ایران با تمرکز بر ساختار کانونی، شبکه‌ای ـ کانونی و معکوس (۱۳۹۶) دربارهٔ ساختارهای روایی جدید در سینمای ایران براساس نظریات دیوید بوردول و آلن کامرون بحث می‌کند و درنهایت به این نتیجه می‌رسد که فرهادی، ساختار کانونی را برای روایت خود برگزیده است. در ساختار کانونی، حادثهٔ اصلی، از چند زاویهٔ دید مختلف بررسی می‌شود. این پایان‌نامه از نظر هدف و روش، با پژوهش حاضر متفاوت است.

پایان‌نامهٔ مطالعهٔ تطبیقی نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده آرتور میلر و فیلم اقتباسی فروشنده به کارگردانی اصغر فرهادی (۱۳۹۷) به نظریه‌پردازان حوزهٔ اقتباس توجه دارد و با توجه به نظریهٔ اقتباس به ارتباط بین نمایش‌نامه و فیلم اقتباسی پرداخته است و مشخص می‌کند چه تغییراتی در فیلم نسبت‌به نمایش‌نامه رخ داده و مسئلهٔ آن «اقتباس» است و وارد حوزهٔ شگرد متن آینه‌ای نشده‌اند.

---

[1]. le vayour
[2]. Alain Robbe-Grillet

پایان‌نامهٔ دیگری با عنوان اقتباس پسااستعماری مرگ فروشندهٔ آرتور میلر در فروشندهٔ فرهادی (۱۳۹۶) انجام شده است و به این مسئله می‌پردازد که فیلم فروشنده تا چه حد نسبت‌به متن میلر، بومی‌سازی شده است و مسئلهٔ آن با پژوهش حاضر کاملاً متفاوت است.

نقدهای زیادی دربارهٔ فیلم فروشنده و اقتباس فرهادی صورت گرفته است که نتیجهٔ همگی آن‌ها با این پژوهش متفاوت است و هیچ‌کدام به وجود این شگرد در روایت فرهادی اشاره نکرده‌اند. درواقع وجه تمایز پژوهش حاضر با کارهایی که انجام شده است در معرفی شگرد متن آینه‌ای و چگونگی استفادهٔ آن در فیلم فروشنده است که تاکنون کسی به آن نپرداخته و نتایج آن با پژوهش‌های حاضر متفاوت است.

در کتاب روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (۱۳۹۳) نیز به متن آینه‌ای اشاره کوچکی شده است. نویسنده تعریفی از این شگرد ارائه داده و مثال‌های جالبی از وجود متن آینه‌ای در داستان‌های مثنوی ارائه کرده است.

۲. چارچوب نظری

۲ـ۱. تعریف اصطلاح متن آینه‌ای

در دانش روایت‌شناسی هر روایت زمانی‌که روایت دیگری را در خود جای دهد دارای سطوح چندگانه می‌شود و حداقل سه سطح روایی ایجاد می‌شود: سطح روایت اصلی، سطح داستانی و سطح روایت درونه‌ای (Genette, 1980). در سطح سوم یعنی روایت‌های درونه‌ای، گاهی «داستان درونه‌ای تمثیلی برای داستان اصلی است. این نوع داستان درونه‌ای متن آینه‌ای[1] نام دارد» (بامشکی، ۱۳۹۱، ص. ۹۶).

اصطلاح متن آینه‌ای در روایت، برای همیشه نام آندره ژید[2] را تداعی می‌کند. او اولین کسی است که این شیوه را در رمان خود به نام سکه‌سازان[3] به‌کار برد. در سکه‌سازان ادوارد رمانی را می‌نویسد با عنوان سکه‌سازان که به این صورت ساختار متنی آینه‌ای را بنا می‌کند. در پژوهش حاضر برای اصطلاح mise en abyme از معادل فارسی «متن آینه‌ای» استفاده شده است. به نقل از کتاب اسنو[4]، لوسین دالنباخ[5] متن آیینه‌ای را این‌گونه تعریف می‌کند: «هر قسمتی از روایت که روایت را به‌عنوان یک کل، با تکرارهای ساده و فریبنده منعکس می‌کند» (Dallenbach, Cited in Snow, 2016, p. 62).

[1]. Mirror text
[2]. Andre Gide
[3]. The counterfeiters
[4]. Marcus Snow
[5]. Lucien Dallenbach

سوزان هیوارد[1] متن آینه‌ای را این‌گونه تعریف می‌کند: «میزان‌ابیم، درون یک متن و زمانی اتفاق می‌افتد که تصاویر یا مفاهیمی که به این کل متنی اشاره دارند، بازتکثیر شوند. میزان‌ابیم عبارت است از دال‌ها درون یک متن، بازی زیرمتن‌هایی که یکدیگر را همچون آینه بازتاب می‌دهند» (هیوارد به‌نقل از فیروزی، ۱۳۹۴).

مونیکا فلودرنیک[2] متن آینه‌ای را این‌گونه تعریف می‌کند:

مفهومی که از نظریهٔ هنر اخذ شده و مربوط به ساختار قاب ـ افزوده (inset-frame structure) است. یک قاب و افزوده‌اش می‌توانند ساختار میزان‌ابیم داشته باشند، اگر مؤلفهٔ قاب‌شده نقاط شباهتی با قاب نشان دهد. در روایت، در صورتی می‌توانیم از میزان‌ابیم صحبت کنیم که یک داستان درونه‌ای از نظر مؤلفه‌های پی‌رنگ، ویژگی‌های ساختاری یا درون‌مایه‌ها با داستان اصلی اشتراک داشته باشد و ازاین‌رو، این امکان را ایجاد می‌کند که پی‌رنگ و پی‌رنگ فرعی با یکدیگر هم‌بستگی داشته باشند (Fludernik, 2009, p. 156).

تعریف دیگری از متن آینه‌ای را مانفرد یان[3] به نقل از ریمون ـ کنان[4] ارائه می‌دهد: «چرخه‌ای نامحدود که وقتی زیرروایتی روایت قابش را درونه‌گیری کند، ساخته می‌شود. می‌توان آن را چیزی معادل نقاشی مشهور ماتیس[5] دانست؛ اتاقی که در آن نمونهٔ کوچکی از همان نقاشی بر یکی از دیوارها آویخته شده است. مثال مشهور دیگر سکه‌سازان (۱۹۴۹) آندره ژید است که در آن شخصیتی مشغول نوشتن رمانی است شبیه رمانی که او خود در آن حاضر است» (ریمون ـ کنان، به‌نقل از یان، ۱۳۹۷، ص. ۷۱). تعریف جرالد پرینس[6] از متن آینه‌ای نیز از این قرار است: «رونوشتی مینیاتوری از یک متن که در درون آن متن جای‌دهی شده است. یک بخش متنی که یک یا بیش از یک جنبه از کل متن را تکرار می‌کند، بازتاب می‌دهد و آیینگی می‌کند» (Prince, 2003, p.53).

کلود ادموند مگنی[7] از اولین منتقدانی است که به ایدهٔ ژید جانی دوباره بخشید. او اولین نفری بود که لفظ (mise en abyme) را ابداع کرد و به‌کار برد. از دیگر منتقدان نیز می‌توان بروس موریست[8] (۱۹۷۱) و جان ریکاردو[9] (۱۹۷۳) را نام برد. بدون شک مهم‌ترین نام در مجموعه نوشته‌های انتقادی فرانسوی، لوسین دالنباخ (۱۹۷۷) است (Snow, 2016, p. 33).

۲ـ۲. لوسین دالنباخ

برجسته‌ترین نظریه‌پرداز فرانسوی‌زبان، تا به امروز در زمینهٔ متن آینه‌ای، لوسین دالنباخ است. او بیشتر به‌دلیل کتاب آینه در متن[10] شناخته شده است که ترجمهٔ معتبر آن در سال ۱۹۸۹ در دنیای انگلیسی‌زبانان مورد تحسین بسیاری

1. Susan Hayward
2. Monika Fludernik
3. Manfred Jahn
4. Rimmon kenan
5. Quentin Matzys
6. Gerald Prince
7. Claud-Edmond Magni
8. Bruse Morrisette
9. Jean Ricardou
10. *The Mirror in The Text*

واقع شد. «تقریباً تمامی مطالعات بعدی دربارهٔ متن آینه‌ای از این کتاب بهره‌برداری کرده‌اند. «برای وی، متن آینه‌ای اثری درون اثری دیگر است، یا هر بخش محصوری که با اثر حاوی آن رابطه‌ای از جنس شباهت دارد» (Snow, 2016, p. 65). در این پژوهش، آرای دالنباخ براساس اثر اسنو مطالعه شده است. دسته‌بندی مشهور دالنباخ از متن آینه‌ای این‌گونه است (Dallenbach, 1989, p. 24):

۱. بازتاب ساده[1]: بخشی از روایت اصلی در روایت درونه‌ای تکرار می‌شود.

تصویر ۱. در این تصویر، مرد نقاش روایت اصلی و تصویرش در آینه و روی بوم، روایت آینه‌ای محسوب می‌شود. ما شاهد تکرار صورت و بالاتنهٔ او در تصویر آینه‌ای هستیم و بقیهٔ روایت اصلی (دست‌ها و پایین‌تنه) را مشاهده نمی‌کنیم و این، همان بازتاب ساده است.[2]

۲. بازتاب بی‌نهایت[3]: دو آینهٔ رودررو که تصاویر نامحدود در آن‌ها شکل می‌گیرد. «حقیقت داستان را به‌طور ناقص بازگو می‌کند و دو بخش به وجودآمده شبیه به یکدیگر هستند، ولی عیناً همسان نیستند، به‌گونه‌ای که می‌توان آن دو را از هم تمیز داد» (ماکویی، ۱۳۸۳، ص. ۶۷). گاهی این تکرارها مانند تجربهٔ بصری ایستادن میان دو آینه و تشکیل تصاویر نامحدود در آن‌هاست.

[1]. Simple reflexion
[2]. www.wikiart.org
[3]. Infinite reflexion

تصویر۲. انعکاس تصاویر نامحدود در آینه‌ها[1]

۳) بازتاب متضاد «هست و نیست»[2]: حرکتی حلزونی که مارپیچی بی‌پایان را به‌وجود می‌آورد (Dallenbach, 1989, p. 24) و عمق پیدا می‌کند. به دیگر سخن، عنصر غایبی در روایت اصلی هست که نقش کلیدی دارد، اما واضح نیست، این عنصر غایب در روایت آینه‌ای تعریف و روشن می‌شود «به‌نحوی که با بیان آن، بخش گمشدهٔ داستان [اصلی] به‌دست می‌آید» (ماکویی، ۱۳۸۳، ص. ۶۷) و شفاف می‌شود. «داگلاس هافستاتر[3] این‌گونه صورت‌بندی مارپیچی را "حلقهٔ عجیب"[4] می‌نامد» (McHale, 1987, p.119). «داگلاس هافستاتر نشان داده است که این همان ساختار بنیادی اندیشه است که در ریاضیات و نرم‌افزار کامپیوتر و البته در زبان طبیعی یافت می‌شود» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۶۸). از نظر دالنباخ یک متن می‌تواند شامل هر سه نوع باشد و قابل‌قبول است.

۳. موارد بازتاب روایت آینه‌ای *مرگ فروشندهٔ* میلر در فیلم *فروشندهٔ* فرهادی

در ادامه به بررسی این مسئله می‌پردازیم که نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده به‌مثابهٔ متنی آینه‌ای چگونه روایت قاب یا همان فیلم فروشندهٔ فرهادی را بازتاب می‌دهد و موارد بازتابانندهٔ روایت اصلی از طریق متن آینه‌ای کدام هستند. تئاتر میانی فیلم نشان‌دهندهٔ چارچوبی است که دربردارندهٔ رابطهٔ شباهت با اثری (فیلمی) است که در آن قرار دارد. نمایش‌نامهٔ مرگ فروشندهٔ میلر از طریق بازتاب‌های کوچک و بزرگ، همچون آینه‌ای روایت اصلی (فیلم فروشنده)

[1]. www.wikiart.org
[2]. Paradoxical reflexion
[3]. Douglas Hofstadter
[4]. Strange loops

را منعکس می‌کند. مهم‌ترین موارد بازتاب عبارت‌اند از:

۳ـ۱. آینگی در موضوع و درون‌مایه

در روایت اصلی (فیلم)، بارها به مسئلهٔ فروشندگی اشاره می‌شود ازجمله: نام فیلم، فروشنده خطاب شدنِ عماد در کلاس درس توسط دانش‌آموزانش، فروشنده بودن زن روسپی (مستأجر قبلی آپارتمان) که به خودفروشی وی اشاره دارد و فروشنده بودن پیرمرد داستان که با ماشینش کار می‌کند و همچنین داماد وی که در کار خریدوفروش است. اولین مسئله‌ای که توجه بیننده و مخاطب آگاه را به خود جلب می‌کند نام دو اثر است. فرهادی با انتخاب نام فروشنده برای فیلم و گنجاندن درون‌مایه و بخش‌هایی از نمایش‌نامه در آن، اهمیت متن فروشندهٔ میلر در فیلم را نشان می‌دهد به‌طوری‌که «حضور بینامتنی میلر را در سراسر کار اصغر فرهادی مشاهده می‌کنیم» (گلکار و امیری، ۱۳۹۶). این فیلم در ابتدا «برسد به دست آهو» یا «مشتری» نام‌گذاری شده بود و بعد به فروشنده تغییر پیدا کرد (حسین‌زاده، ۱۳۹۵). مهم بودن شخصیت آهو و حضورش در عنوان اثر می‌تواند تأکید و دلالتی بر موضوع خودفروشی داشته باشد، همچنین نام فروشنده به مهم بودن شخصیت پیرمرد فروشنده نیز اشاره دارد که این موارد دلایل مناسبی برای انتخاب نام فروشنده برای فیلم هستند.

«درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و حادثه‌ها و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به عبارتی دیگر، درون‌مایه را به‌عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۹۵، ص. ۲۲۹). درون‌مایه در فیلم فروشنده عبارت است از این‌که انواع فروشندگی پیامدهای گوناگونی در زندگی انسان‌ها دارد. موضوع فروشندگی و فروشنده بودن تمام موقعیت‌های داستان را به یکدیگر پیوند می‌زند و به فکر و ایدهٔ اصلی فیلم تبدیل می‌شود. در روایت آینه‌ای نیز مسئلهٔ فروشندگی مهم است و دربارهٔ آن صحبت می‌شود. ویلی از شرایط ناراضی است و مانند قبل در شغلش احساس رضایت نمی‌کند و دیگر خود را فروشندهٔ محبوبی نمی‌داند. همچنین در تئاتر به مسئلهٔ خودفروشی زنان نیز اشاره می‌شود. موضوع هردو اثر به مسئلهٔ فروشندگی در معانی مختلف اشاره دارد. همچنین این خرید و فروش به موضوع پول و جنبه اقتصادی زندگی نیز اشاره دارد. بنابراین درون‌مایهٔ متن آینه‌ای با روایت اصلی در یک خط قرار دارند.

۳ـ۲. آماده کردن صحنهٔ آشفتهٔ تئاتر، آینهٔ کوچکی از ناآرامی در خانهٔ عماد و رعنا

آغاز روایت فرهادی با آماده کردن صحنهٔ آشفتهٔ تئاتر مرگ فروشنده میلر برای اجراست، یعنی همان خانهٔ قدیمی و خراب ویلی و لیندا که نیاز به تعمیر دارد. بلافاصله بعد از خانهٔ ویلی و لیندا (صحنهٔ تئاتر) خانهٔ عماد و رعنا که در حال فروریختن است نمایش داده می‌شود. آپارتمانی بلند که ساکنان آن از ترس ماندن در زیر آوار، در حال تخلیهٔ آن هستند.

۳ـ۳. معشوقهٔ ویلی؛ آینهٔ مستأجر قبلی در خانهٔ جدید عماد

در بخش‌هایی از تئاتر که برای نمایش در فیلم انتخاب شده است، حضور این زن پررنگ‌ترین نقش را دارد و علاوه‌بر بازتاب شخصیت مستأجر قبلی خانهٔ عماد و رعنا (یعنی زنی به‌نام آهو)، بازتاب زنی به‌نام صنم است که در روایت اصلی از همسرش طلاق گرفته است و در تئاتر موجود در فیلم در نقش فاحشه بازی می‌کند و به همین دلیل تداعی‌کنندهٔ مستأجر قبلی آپارتمان عماد و رعناست. آهو و صنم یکی نیستند، اما تودرتویی لایه‌های روایت سبب این تداعی و شباهت شده است؛ زنی که تنها زندگی می‌کند، جوان است، زنی روسپی است یا نقش آن را برعهده دارد و فرزندی حدوداً پنج‌ساله دارد و این ویژگی‌های مشابه، بیننده را مجاب می‌کند که احتمالاً صنم همان آهو است.

۳-۴. جوراب؛ یک بن‌مایهٔ آینه‌وار

بن‌مایه عنصر تکرارشونده در داستان است. درون‌مایه «انتزاعی است و بن‌مایه انضمامی. زیبایی، طبیعت، خشونت و عشق می‌توانند مضمون باشند؛ گل سرخ و باغ می‌توانند بن‌مایه باشند. مضمون‌ها تلویحاً در دل بن‌مایه‌ها هستند، اما برعکسش صادق نیست» (ابوت، ۱۳۹۷، ص. ۱۷۷).

در تئاتر میانی یا همان روایت درونه‌ای از نوع آینه‌ای با توجه به این‌که ویلی فروشنده است از هر سفر برای همسرش لیندا جوراب می‌آورد. هنگامی که با زنی ارتباط نامشروع داشت جوراب‌هایی را که برای لیندا خریده بود به آن زن داد و در حال حاضر به‌دلیل فقر، لیندا دائم مشغول دوختن جوراب‌های کهنه است. دیدن این تصویر ویلی را عصبانی می‌کند و دچار عذاب وجدان می‌شود و این تصویر برای او یادآور خاطرات تلخ گذشته و خیانت به همسرش است و دائماً لیندا را از این کار منع می‌کند. در روایت اصلی نیز سرانجام با درآوردن جوراب و دیدن پای زخمی پیرمرد از این راز پرده‌گشایی می‌شود و ماجرا برای عماد مشخص می‌شود، به این دلیل که موقع فرار شیشه‌های در حمام پای پیرمرد را زخمی کرده بودند و عماد می‌دانست که اگر جوراب او را دربیاورد و پایش زخمی باشد، همان فرد موردنظر است. به این صورت، جوراب در کلِ دو روایت به یک بن‌مایه تبدیل می‌شود. جوراب به‌دلیل تکرار و القا کردن مفاهیم مشابه در تئاتر میانی و فیلم به بن‌مایه‌ای تبدیل می‌شود که روایت اصلی و آینه‌ای را به یکدیگر پیوند می‌دهد و حس پنهان‌کاری و شرمساری شخصیت‌های دو روایت را به دنبال می‌آورد و بازتاب می‌دهد.

۳ـ۵. این‌همانی شخصیت‌های دو روایت موازی اصلی و درونه‌ای (آینه‌ای) و سرنوشت آن‌ها

شخصیت‌ها و ویژگی‌های آن‌ها در روایت اصلی، در شخصیت‌های روایت فرعی بازتاب یافته‌اند. شخصیت‌های تئاتر میلر بازتاب شخصیت‌های فرهادی هستند و نمی‌توان گفت یک عماد یا یک رعنا وجود دارد، بلکه شخصیت‌ها تکثیر شده‌اند. با توجه به این شباهت‌ها این‌همانی[1] (پاینده، ۱۳۹۲) در شخصیت‌های دو روایت اصلی و درونه‌ای مشاهده می‌شود. شباهت‌ها و رفتارهای مشابه در شخصیت‌های روایت اصلی و درونه‌ای باعث می‌شود که تداعی‌کنندهٔ یکدیگر باشند و همانندسازی اتفاق می‌افتد. بخشی از تشابه شخصیت‌های اصلی روایت

[1]. Identification

فرهادی و روایت میلر را در ادامه مشاهده می‌کنیم: زوج‌هایی که با مشکلات و مسائل اقتصادی روبه‌رو هستند، آشفته‌اند و بحران جدی در زندگی‌شان رخ داده است، خانهٔ آن‌ها قدیمی و خراب است و نیاز به تعمیر دارد.

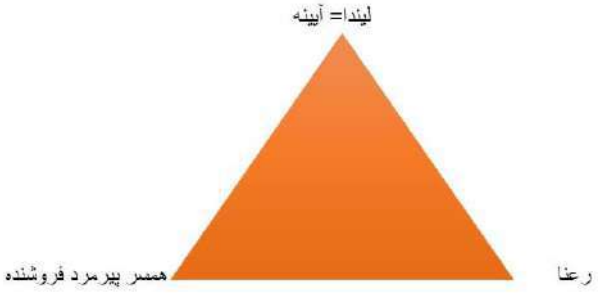
ـ ویلی به‌مثابهٔ آینهٔ عماد و پیرمرد فروشنده: عماد بازیگر نقش ویلی در تئاتر است و در بعضی موارد، خارج از تئاتر، شخصیتی شبیه به ویلی دارد. برای مثال انسانی سنتی در جامعهٔ مدرن است و با ساختمان‌سازی و آپارتمان‌های امروزی مشکل دارد، مانند ویلی گاهی آرام و صبور و گاهی عصبانی و ناامید است. همچنین باید به این نکته اشاره کرد که عماد در لغت به معنای تکیه‌گاه و ستون است، از این طریق شخصیت عماد در فیلم (روایت اصلی) تقویت شده است و نگرانی و دغدغه‌های او برای همسر و فرزند نداشته‌اش برای مخاطب و بیننده روشن است.

از سوی دیگر، پیرمرد فیلم فرهادی، فروشنده‌ای دوره‌گرد است که با وانت کار می‌کند و از نظر سن و ویژگی‌های دیگری مثل شغل فروشندگی، خیانت به همسر، عذاب وجدان داشتن و نگران بودن شبیه به ویلی است و سرانجامی همچون او دارد. پیرمرد خیانت‌کار می‌توانست پیر یا فروشنده نباشد، ولی با این نوع شخصیت‌پردازی، بازتاب پیرمرد را در ویلیِ تئاتر به‌وضوح مشاهده می‌کنیم.

نمودار ۱. آینه بودن شخصیت ویلی برای شخصیت‌های روایت اصلی، عماد و پیرمرد

ـ لیندا به‌مثابهٔ آینهٔ رعنا و همسر پیرمرد فروشنده: رعنا همسر عماد و بازیگر نقش لیندا در تئاتر است. طبق لغت‌نامهٔ دهخدا، رعنا به معنای زیبا و دل‌رباست، همچنین به معنای زنی نادان و ساده است که نمایان‌گر شخصیت واقعی اوست. هنگامی که به حریم خصوصی‌اش تجاوز می‌شود از ترس آبرو در مقابل ساکنان ساختمان و دوستانش ترجیح می‌دهد از توضیح به پلیس خودداری کند یا این‌که بدون پرسش در را به روی غریبه می‌گشاید. لیندا در تئاتر میلر شخصیتی آرام، صبور و سازگار است که به‌دنبال آرام کردن ویلی است، «لیندا نیز به معنی نیکو و دل‌فریب است» (یاریان، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۰). سادگی شخصیت لیندا هم برای مخاطب آشکار است، زنی که این همه سال از خیانت همسر خود آگاه نشده است. علاوه‌بر تشابه معنایی نام‌های «لیندا» و «رعنا» تا حدودی هم‌آوا نیز هستند. بنابراین انتخاب نام رعنا ویژگی‌های اخلاقی شخصیت وی را برای مخاطب آگاه پررنگ می‌کند و از طرفی او را به لیندا پیوند می‌دهد. همچنین همسر پیرمرد خیانتکار در روایت اصلی، در وفاداری و مراقبت از

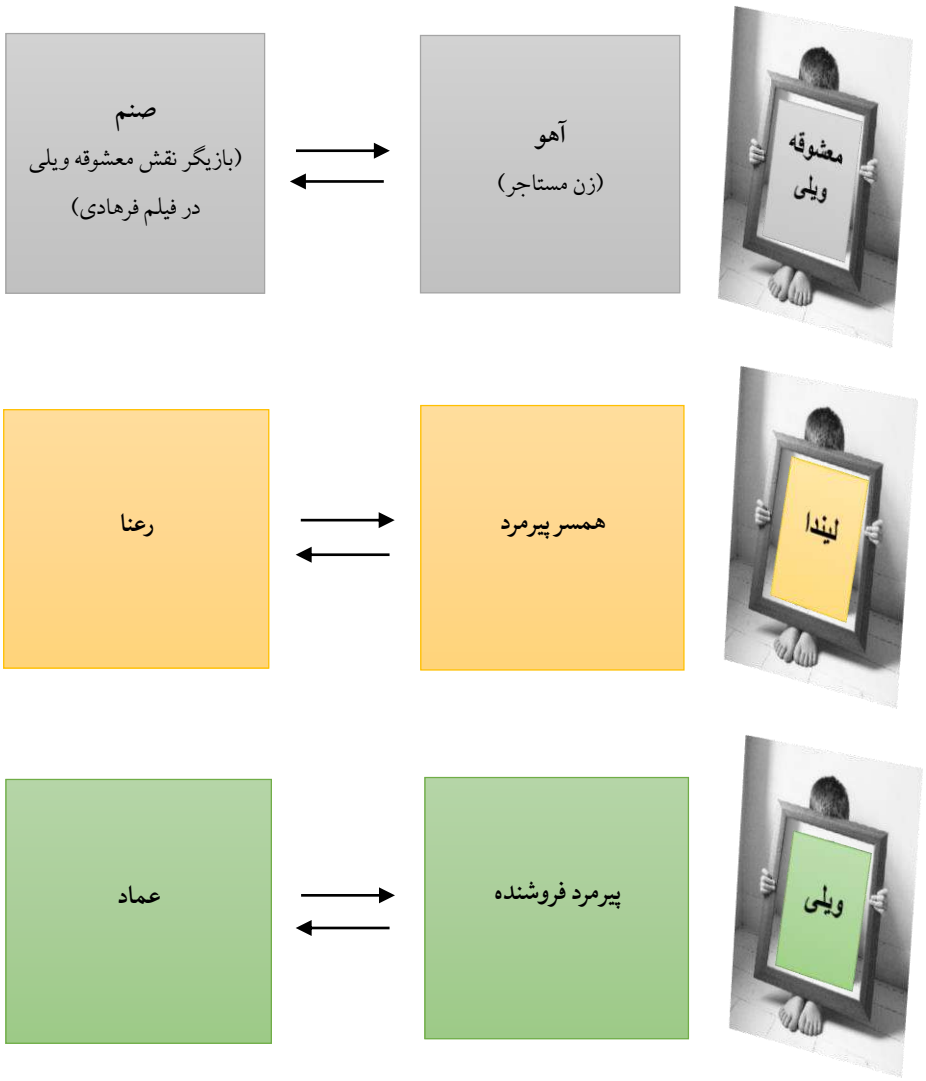
همسرش یادآور لیندای میلر است، او نیز دچار سادگی لینداست و متوجه خیانت همسرش نیست. بنابراین لیندا همچون آینه‌ای شخصیت رعنا و همسر پیرمرد فروشنده را بازتاب می‌دهد.



نمودار ۲. آینه بودن شخصیت لیندا برای شخصیت‌های روایت اصلی، رعنا و همسر پیرمرد

ـ معشوقهٔ ویلی به‌مثابهٔ آینهٔ آهو و صنم: زنی روسپی در تئاتر میلر وجود دارد که معشوقه ویلی است، اما هیچ نشانی از او نیست و فقط در ذهن ویلی حضور دارد، کسی او را نمی‌بیند و در جوانی با او ارتباط داشته است. مستأجر قبلی خانهٔ بابک، زنی ناشناس و روسپی است که حضورش در تمام فیلم حس می‌شود، اما دیده نمی‌شود و نام او آهوست. طبق لغت‌نامهٔ دهخدا «آهو» به معنای عیب و ناپسند است. هدف از انتخاب این نام اشاره به شخصیت خاکستری و بیان ناپسند بودن کردار این شخصیت است. آهو در روایت اصلی، نمایندهٔ شخصیت معشوقهٔ ویلی در میلر است که خودش حضور ندارد، اما نشانه‌هایش هستند. معشوقهٔ ویلی نیز فقط در ذهن اوست و کسی او را نمی‌بیند. در تئاتر، گفت‌وگوی ویلی و معشوقه‌اش و صدای خنده‌های او را می‌بینیم و می‌شنویم، اما درواقع، همهٔ این‌ها در ذهن ویلی است. صنم که در روایت فرهادی یکی از بازیگران تئاتر است و نقش معشوقهٔ ویلی را ایفا می‌کند، به‌صورت دوپهلو و ایهام‌گونه و با توجه به ویژگی‌های شخصیتی‌اش نمایانگر زن مستأجر در فیلم نیز می‌تواند باشد. بنابراین زنی که ویلی در جوانی با او ارتباط نامشروع داشته است، بازتاب شخصیت‌های آهو و صنم در روایت اصلی است.

نمودار ۳. آینه‌بودن شخصیت معشوقه ویلی برای شخصیت‌های روایت اصلی، صنم و آهو



نمودار ۴. روایت فرعی برخی شخصیت‌های روایت اصلی را بازتاب می‌دهد.

۳ـ۶. مکان‌های آینه‌ای

آینگی تئاتر میلر برای فیلم فرهادی را در این بخش نیز مشاهده می‌کنیم. خانهٔ ویلی مینیاتوری کوچک از فضا و مکان خانهٔ عماد و رعنا را نمایش می‌دهد. «ما روایت را ـ فارغ از طولانی یا کوتاه بودنش ـ در دو قاب درک می‌کنیم: یک قاب زمانی و یک قاب مکانی» (ابوت، ۱۳۹۷، ص. ۲۸۸).

در روایت اصلی، خانهٔ در حال تخریب عماد و رعنا نمایش داده می‌شود؛ خانه‌ای که قدیمی است، احتیاج به تعمیر دارد، لوله‌کشی آن مشکل دارد و سقف آن چکه می‌کند. منظرهٔ دید در این خانه تا چشم کار می‌کند ساختمان‌های

بلند است و همه در حال ساخت‌وساز هستند. در این شرایط، خانه باید به‌سرعت تخلیه شود. به خانه‌ای می‌روند که در میان ساختمان‌های بلند محصور شده و عماد از این همه آپارتمان‌سازی و برج‌های بلند ناراضی است؛ همان‌طور که ویلی دلش منظره‌ای بدون ساختمان‌های بلند می‌خواهد. عماد می‌گوید: «دلم می‌خواهد با لودر همهٔ این شهر را خراب کنم». ویلی می‌گوید: «با این ساختموناشون هم ما رو خفه کردن. همش آجر و پنجره. باید یک قانون علیه این ساختمونای آپارتمانی وضع می‌کردن» (بهرام‌بیگی، ۱۳۶۳، ص. ۲۹).

خانه‌ای که فرهادی انتخاب کرده است، همان ویژگی‌هایی را دارد که در تئاتر میلر مشاهده می‌کنیم و توصیف دقیق‌تر آن را می‌توان در متن نمایش‌نامهٔ میلر خواند.

۳ـ۷. تداخل فرجام دو روایت اصلی و درونه‌ای

همان‌طور که آغاز هردو روایت، با نمایش خانهٔ آشفتهٔ دو شخصیت اصلی، ویلی و عماد آغاز می‌شود، پایان هردو نیز با صحنهٔ مرگ ویلی و سکتهٔ پیرمرد که روشن نیست به مرگ یا بهبود می‌انجامد همراه است. در پایان روایت فرعی، ویلی به دلیل ناامیدی و شرمندگی و این‌که نتوانسته است برای خانواده‌اش کاری بکند، دست به خودکشی می‌زند و با گریهٔ لیندا بر تابوت ویلی تئاتر به پایان می‌رسد. در روایت اصلی نیز پیرمرد فروشنده به‌دلیل شرمندگی در برابر خانواده و فشار عصبی که بر او وارد می‌شود سکته می‌کند و همسر پیرمرد فروشنده در روایت اصلی و لیندا (همسر ویلی) در پایان هردو روایت برای شوهرانشان اشک می‌ریزند.

در ادامه با تحلیل مواردی که نام برده شد، براساس الگوهای مورد نظر دالنباخ، الگوهای متن آینه‌ای موجود در فیلم فروشنده را بررسی و تحلیل خواهیم کرد.

۴. الگوهای متن آینه‌ای موجود در فیلم *فروشنده*

۴ـ۱. بازتاب سادهٔ تئاتر درونه‌ایِ *مرگ فروشنده* در فیلم *فروشنده*

تئاتری که در روایت اصلی اجرا می‌شود، مانند آینه‌های کوچک و بزرگ در برابر روایت اصلی قرار گرفته است. با تماشای روایت اصلی متوجه این موضوع می‌شویم که همهٔ عناصر روایت اصلی در روایت فرعی تکرار نشده‌اند و ما شاهد تکرار بخشی از روایت اصلی در روایت درونه‌ای هستیم و این همان بازتاب ساده است. همهٔ شخصیت‌های روایت اصلی در تئاتر میانی حضور ندارند، بلکه فقط شخصیت‌های مهم و محوری فیلم در روایت فرعی بازتاب می‌یابند. با توجه به این‌که بخشی از شخصیت‌ها را مشاهده می‌کنیم با بازتاب ساده روبه‌رو هستیم. روابط افراد با یکدیگر مانند ارتباط پیرمرد فیلم با همسرش و خیانت به او که مانند ارتباط ویلی و لیندا و خیانت ویلی است، ارتباط عماد و بابک که همانند ارتباط چارلی و ویلی دور از اعتماد است، حضور زنی که باعث عذاب شده است و زندگی عماد و رعنا و پیرمرد فروشنده را با مشکل روبه‌رو می‌کند مانند معشوقهٔ ویلی که باعث شد ارتباط ویلی با پسر بزرگش دچار مشکل شود و بر آیندهٔ پسرش تأثیر بگذارد و عذاب وجدانی که تمام مدت با ویلی بود، همهٔ این موارد آینه‌هایی هستند که «بخش‌هایی» از روایت اصلی را بازتاب می‌دهند و در سرتاسر فیلم پخش

شده‌اند و بخش‌هایی هم هستند که آینگی ندارند؛ مانند معلم بودن عماد و ارتباط او با شاگردانش، حضور بخش‌هایی از فیلم گاو در روایت اصلی و همچنین شخصیت‌هایی مانند دوستان عماد و رعنا که در روایت آینه‌ای حضور ندارند. بنابراین با بازتاب ساده روبه‌رو هستیم.

۴ـ۲. بازتاب بی‌نهایت تئاتر درونه‌ایِ *مرگ فروشنده* در فیلم *فروشنده*

این الگو را در موضوع «فروشندگی» می‌توان دید. فروشندگان متعددی در فیلم وجود دارند، ولی با نفس فروشندگی در روایت فرعی متفاوت‌اند، به این معنا که فروشنده بودن را بازتاب می‌دهند، اما به‌صورت ناقص. در روایت اصلی مسئلهٔ فروشندگی که از همان نام اثر شروع می‌شود دربردارندهٔ مفاهیمی ازجمله خودفروشی، فروشنده و دوره‌گرد بودن پیرمرد فیلم است، اما در روایت فرعی منظور از فروشنده در اغلب موارد، شغل ویلی است و در همه‌جا منظور از آن دست‌فروشی و دوره‌گردی است. در این نوع بازتاب، حقیقت و موضوع داستان به‌طور ناقص و چندباره در روایت آینه‌ای بازگو می‌شود. در بازتاب بی‌نهایت، پیچیدگی و دوپهلویی تکرار مفاهیم را مشاهده می‌کنیم طوری‌که می‌توان گفت دو بخش شبیه یکدیگر هستند، ولی هم‌سان نیستند، به‌گونه‌ای که می‌توان آن دو را از هم تمییز داد.

۴ـ۳. بازتاب متضاد (هست و نیست) تئاتر درونی *مرگ فروشنده* در فیلم *فروشنده*

با توجه به تعریف بازتاب نوع سوم یا همان بازتاب متضاد، عنصری در روایت اصلی غائب است که در روایت درونه‌ای وجود دارد و با بیان آن بخش گمشده در روایت آینه‌ای، حقیقت روایت اصلی روشن می‌شود. موضوع روایت اصلی تجاوز به حریم خصوصی همسر عماد است، شخص متجاوز غائب است و تا دقایق آخر روایت هویت او فاش نمی‌شود، اما این مسئله در تئاتری که بازیگران به روی صحنه می‌برند آشکار است. هنگامی که معشوقهٔ ویلی مانند رعنا در حمام است و از حمام بیرون می‌آید و خیانت ویلی برای فرزندش، بیف، آشکار می‌شود، ویلی بازتاب‌دهندهٔ شخصیت پیرمرد فروشنده است. عنصر غائب این ماجرا پیرمرد است، شخصی که به حریم خصوصی عماد و رعنا تجاوز کرده است و تا بخش‌های پایانی روایت فرهادی مجهول است، ولی در روایت آینه‌ای به‌واسطهٔ شخصیت ویلی آشکار شده است؛ همان پیرمرد فروشنده‌ای (ویلی در روایت آینه‌ای) که به همسرش خیانت کرده است. بازتاب متضاد به روشن کردن عنصر غائب در روایت اصلی می‌پردازد. عنصر غائبِ روایت اصلی در روایت فرعی یا همان متن آینه‌ای، تعریف و شناخته می‌شود که در این مورد شخص متجاوز یا همان پیرمرد فروشنده است.

۵. کارکردها و تأثیرات متن آینه‌ایِ تئاتر میلر در فیلم فرهادی

استفاده از شگرد متن آینه‌ای بدون شک تأثیراتی را بر روی متن دربردارندهٔ آن می‌گذارد.

این تکنیک را در روایت‌هایی می‌بینیم که داستانی حکم یک قاب دربرگیرنده را دارد و داستان دیگری در داخل آن قاب روایت می‌شود. این به اصطلاح لانه‌سازی یک روایت در دل روایتی دیگر همچنین می‌تواند پیامدهای بسیار جالبی دربارهٔ رابطهٔ قصه و قصه‌گویی داشته باشد (پارکر، ۱۳۹۹، ص. ۱۱۲).

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، در شگردهای داستانی اگرچه به نقش و کارکرد روایت‌های درونه‌ای توجه شده (بامشکی، ۱۳۹۱؛ بامشکی و زحمتکش، ۱۳۹۳)، اما به کارکردهای این نوع از روایت‌های درونه‌ای کم‌تر پرداخته شده است. در مطالعهٔ موردی (فیلم فروشنده) کارکردهای متن آینه‌ای در این فیلم: تقویت درون‌مایه و ایجاد انسجام، افزایش تعلیق و ابهام در متن اصلی و پررنگ شدن نقش مخاطب در فرایند درک متن، سایه‌افکنی و پیش‌گویی و تفسیر متن و بخشیدن بُعد زیبایی‌شناختی به وجوه گوناگون روایت اصلی است.

۵ـ۱. متن آینه‌ایِ میلر در جهت تقویت درون‌مایهٔ فیلم فرهادی

مهم‌ترین و بارزترین ویژگی متن آینه‌ای «تکرار» است و همین ویژگی روایت اصلی را به روایت آینه‌ای پیوند می‌زند، زیرا اگر تکراری وجود نداشت ما صرفاً با یک روایت درونه‌ای و نه از نوع آینه‌ای مواجه بودیم. حضور شگرد متن آینه‌ای و عنصر تکرار در یک اثر، باعث شناخته شدن تمام جوانب مختلف آن اثر، انعکاس مکرر موضوعات روایت اصلی در روایت آینه‌ای، القا، تقویت گسترده و عمیق درون‌مایه و موضوع اثر می‌شود و درنتیجه، ساختاری قدرتمند و غنی در پی‌رنگ داستان فراهم می‌کند. روایت آینه‌ای به گونه‌ای جوانب مختلف اثر را بازتاب می‌دهد که اگر نبود شاید بخش‌هایی از روایت اصلی کم‌تر دیده می‌شد یا مورد غفلت قرار می‌گرفت.

از پی‌رنگ‌های فرعی می‌توان برای تکرار ایدهٔ ناظر پی‌رنگ اصلی استفاده کرد و به کمک واریاسیون‌های مختلفی از مضمون اصلی، بر غنای فیلم افزود. اگر پی‌رنگ فرعی همان ایدهٔ ناظر پی‌رنگ اصلی را، منتها به شیوه‌ای متفاوت و شاید نامعمول بیان کند، واریاسیونی به‌وجود می‌آورد که باعث تقویت و تحکیم مضمون فیلم می‌شود. به‌عنوان مثال در فیلم شناگر، یک رشته استخرهای شنا باعث پیوند قصه‌های مختلف می‌شوند (مک‌کی، ۱۳۹۹، ص. ۱۵۲).

تئاتر میلر در فیلم فروشنده، پی‌رنگ فرعی محسوب می‌شود و این پی‌رنگ فرعی برای تکرار ایدهٔ ناظر بر پی‌رنگ اصلی استفاده شده است. موضوعاتی مانند خیانت به همسر، تن‌فروشی، تجاوز، اتهام زدن به عماد در تاکسی ازیک‌سو و رابطهٔ نامشروع هپی ــ فرزند کوچک ویلی ــ با دختران متعدد و خود ویلی ازسوی‌دیگر از این دست هستند. ایدهٔ اصلی فیلم فروشنده تمرکز بر این موارد است و پی‌رنگ فرعی از نوع روایت آینه‌ای از این طریق و با تکرار این مسائلِ مشابه، موضوع فیلم را برجسته‌تر کرده است. مخاطب به‌دنبال کشف این تکرارها و ارجاع‌ها به تمام جوانب و جزئیات دقت خواهد کرد و در این رابطه به‌دنبال تقارن خواهد بود، همین موضوع باعث غنی‌سازی ساختار روایت اصلی و توجه به مضمون آن می‌شود. گاهی هم در میان این بازتاب‌های تکراری، بخشی از متن را به ما می‌نمایاند که اگر این شگرد نبود قادر به دیدن آن بخش نبودیم. شباهت شخصیت‌های تئاتر میلر و فیلم فروشنده آنقدر زیاد است که گویی شخصیت‌های روایت اصلی داستان زندگی خود را روی صحنه برده‌اند. این مسئله باعث ایجاد سردرگمی در مخاطب می‌شود که بازیگران کی و کجا خود واقعی‌شان هستند. بنابراین از طریق این شگرد به متن ژرفنا بخشیده شده است.

۵ـ۲. متن آینه‌ایِ میلر در جهت افزایش تعلیق در پی‌رنگ فیلم فرهادی

تکرارها و ارجاع‌هایی که در روایت اصلی رخ می‌دهد هم‌زمان هم عمق معنایی بیشتری به متن می‌بخشد و هم در عین حال نوعی گسست و وقفه در اثر ایجاد می‌کند. این مسئله برای ادراک روایت اصلی و اتصال آن به فرعی زمان‌بر است. هنگامی که متن آینه‌ای روایت اصلی را منعکس کند در مخاطب این سؤال ایجاد می‌شود که کدام یک نسخهٔ مادر و کدام یک نسخهٔ فرعی است؟ تمایز نسخهٔ مادر و فرعی در چیست؟ مگر متن آینه‌ای نیز نمی‌تواند با تکرار خود، به یک نسخهٔ مادر تبدیل شود؟

هنر دقیقاً در این نقطه به‌وسیلهٔ میزان‌ابیم از ادراک روزمرهٔ انسان فراتر می‌رود و درواقع کارکرد هنر، گذار از ادراک و تأثرات روزمره و رسیدن به آن جهانی است که خود علت این ادراک‌هاست. میزان‌ابیم با خدشه‌دار کردن ادراک، احساس را از قید منطق می‌رهاند (سعیدی، ۱۳۹۷، ص. ۱۱).

درواقع متن آینه‌ای از مخاطب می‌خواهد پای را از ادراک فراتر بگذارد و اثر را «احساس» کند. درواقع متن آینه‌ای از مخاطب می‌خواهد به همهٔ ابعاد و جنبه‌های اثر توجه کند و درنهایت مخاطب به کیفیت اثر دست می‌یابد و آن را با تمام وجود درک می‌کند (سعیدی، ۱۳۹۷).

بنابراین ایجاد تعلیق در متن با هدف برانگیختن کنجکاوی و علاقه‌مندی مخاطب برای پیگیری داستان اتفاق می‌افتد. «تعلیق مهارت نویسنده است در برانگیختن علاقهٔ خواننده به این‌که داستان را دنبال کند. تعلیق باعث می‌شود خواننده از خود بپرسد بعد چه خواهد شد؟، یا سرانجام این داستان چه خواهد شد؟» (پاینده، ۱۳۸۲، ص. ۴۶). هنگامی که مخاطب در انتظار اتفاقی در متن است با علاقه اثر را دنبال می‌کند؛ در نوعی از تعلیق که به آن تعلیق آینده‌نگر می‌گویند برای برانگیختن هیجان بیشتر در مخاطب، رویداد مهم را به تعویق می‌اندازند تا سؤالِ رویداد بعدی چیست در مخاطب ایجاد شود (بامشکی، ۱۳۹۰).

در متن اصلی پیش از پیدا شدن فرد متجاوز، عماد به شخصیت داماد پیرمرد فروشنده و دوست نزدیک خود بابک مشکوک می‌شود. جالب توجه است که این شک و بی‌اعتمادی در متن آینه‌ای (تئاتر میانی) نیز نمود پیدا می‌کند و سبب تعلیق می‌شود. عماد با اضافه کردن دیالوگ‌هایی به متن آینه‌ای (تئاتر میانی) و هرزه خطاب کردن بابک بر روی صحنه و در پیش چشم تماشاچیان عصبانیت خود را به او ابراز می‌کند و بابک از شنیدن این کلمات از دهان عماد متعجب می‌شود.

۵ـ۳. متن آینه‌ایِ میلر در جهت افزایش پیچیدگی در سطوح روایی در فیلم فرهادی و برجسته شدن بُعد هستی‌شناختی

در تمام تعاریفی که از متن آینه‌ای ارائه شده است، به‌صورت مستقیم یا ضمنی به ویژگی پیچیدگی این شگرد اشاره کرده‌اند. «از پی‌رنگ فرعی می‌توان برای پر پیچ‌وخم کردن پی‌رنگ اصلی استفاده کرد. استفاده از پی‌رنگ فرعی برای افزودن بر شمار نیروهای مخالف است» (مک‌کی، ۱۳۹۹، صص. ۱۵۳-۱۵۴). حال اگر پی‌رنگ فرعی از نوع آینه‌ای باشد این پیچیدگی بیشتر و عمیق‌تر می‌شود.

بازیگران روایت اصلی در فیلم فروشنده، هم‌زمان بازیگران تئاتر نیز هستند. شباهت تنگاتنگ نقش این بازیگران در روایت اصلی و فرعی، همان مناقشه در فرایند ادراک است و مخاطب جدای از یافتن پاسخ این سؤال که کدام اصل و کدام فرع است در طی این مسیر و رمزگشایی از این پیچیدگی‌ها درنهایت به دریافتی بهتر و روان‌تر از اثر، هدایت می‌شود. در این ساختار مشخص نمی شود که بازیگران متعلق به کدام سطح روایی هستند؟ «گویی رابطهٔ پایگانی ثابت غیرممکن است» (McHale, 1987, p. 120). ازاین‌رو، با «نقض سطوح روایت»[1] با پایگان‌های درهم‌تنیده[2] و حلقه‌های عجیب هافستاتر روبه‌رو هستیم (McHale,1987). بن‌مایه‌ها، درون‌مایه‌ها، موضوعات و رمزهای این دو روایت همگی درهم‌تنیده و مشابه یا یکسان هستند. پس این شگرد درنهایت، مخاطب را نه با این پرسش که کدام مصداق بازنمایی واقعیت است، بلکه فراتر از این استدلال فرمی، مخاطب را به نقش خود در شکستن مرزهای هستی‌شناختی و فراتر رفتن از آن‌ها در خوانش، دریافت و تفسیر متن متوجه می‌سازد. در اینجا عماد با تئاترش داستانی را بازی می‌کند که در آن تئاتر مانند سطح واقعی یا سطح برون‌داستانی زندگی خود عماد وجود دارد. در طول فیلم با گروهی از بازیگرانی روبه‌رو می‌شویم که در حال اجرای نقش‌هایی مشابه نقش‌های زندگی واقعی خود هستند! این گونه است که منطق سطوح روایی به‌هم می‌ریزد و شخصیت‌ها به فراسوی آستانهٔ هستی‌شناختی خود گام می‌نهند و به سطح روایی دیگر، اما مشابه وارد می‌شوند که تأثیر آن «ربودن استحکام رویدادهاست و تأثیر این عمل برجسته کردن ساختار هستی‌شناختی است» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۹۴).

۵-٤. متن آینه‌ایِ میلر در جهت ایجاد ساختارهای بازگشتی

مک‌هیل از ساختار متن آینه‌ای با عنوان ساختارهای بازگشتی یاد می‌کند؛ یعنی «جا دادن و تودرتو کردن، مانند جعبه‌های چینی یا عروسک‌های بابوشکای روسی» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۶۸). «داگلاس هافستاتر می‌گوید: این ساختار زمانی است که «بخشی از شیء روبرداشت خود آن شیء» باشد (به‌نقل از مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۹۲). در این ساختار جهان‌هایی داریم که چون جعبه‌های چینی تکثیر می‌شوند. برش روایت نخستین، یعنی روایت فرهادی پیوسته با بازنمایی‌های تودرتو با استفاده از رسانهٔ تئاتر در فیلم قطع می‌شود؛ «به‌طوری‌که "افق" هستی‌شناختی داستان درواقع گم می‌شود» (همان، ص. ۲۷۰) و «موقعیت هستی‌شناختی روایتِ نخست سست‌بنیاد» (همان، ص. ۲۷۷) می‌شود.

۵ـ۵. متن آینه‌ایِ میلر در جهت سایه‌افکنی بر فیلم فرهادی

با توجه به این‌که متن آینه‌ای خلاصه‌ای از روایت اصلی است و در میان روایت اصلی قرار دارد، پیش از پایان روایت

[1]. Violation of narrative levels
[2]. Tangled hierarchy

اصلی، مخاطب را از نتیجه آگاه می‌سازد. «سایه‌افکنی روش دیگری است که از طریق آن راوی به آیندهٔ داستان اشاره می‌کند» (بامشکی، ۱۳۹۱، ص. ۳۵۳).

ژان ریکاردو[1] یکی از منتقدان و نظریه‌پردازان حوزهٔ متن آینه‌ای است. ریکاردو روایت بزرگ‌تری را آشکار می‌کند که بخش کوچکی درون آن رخ داده و نمایندهٔ روایت بزرگ‌تر است و این بخش‌های کوچک را «روایت تابع»[2] می‌نامد. بنابراین اگر خواننده‌ای روایت کوچک را بخواند، پایان حکایت را پیش‌بینی می‌کند. به همین دلیل می‌توان از متن آینه‌ای به‌عنوان یک پیش‌آگاهی یاد کرد، روایت کوچکی که باعث کشف زودهنگام‌تر پایان روایت اصلی (روایت دربرگیر) می‌شود. همچنین ریکاردو معتقد است که روایت تابع (متن آینه‌ای) با تکرارها و برگشت‌ها، پیش از پایان روایت اصلی، سرانجام آن را برملا می‌سازد و با قرار گرفتن در وسط متن یگانگی و انسجام و نظم منطقی متن را بر هم می‌زند (Snow, 2016, p. 51).

استفاده از شگرد متن آینه‌ای اغلب اوقات نوعی بازتولید و یا خلاصه‌ای از داستان اصلی را آشکار می‌کند. معمولاً این بازنمایی داخلی به‌عنوان نوعی آینده‌نگری یا گذشته‌نگری بروز پیدا می‌کند. چنین متنی مخاطب را نیز برمی‌انگیزد تا به تفسیر متن بپردازد و با توجه به این پیش‌آگاهی به داوری و نتیجه‌گیری بپردازد.

متن آینه‌ای با ارائهٔ مفهوم روایت و تأکید بر درون‌مایه‌هایی خاص، می‌تواند داستان را به‌صورت مختصر شرح دهد؛ درنتیجه داستان واضح‌تر می‌شود و خواننده کاملاً هدایت می‌شود. در پژوهش حاضر، متن آینه‌ای خلاصه‌ای از روایت اصلی را بیان می‌کند، به‌گونه‌ای که می‌توان تئاتر میلر را مینیاتوری از فیلم فرهادی دانست. این خلاصه که در میان فیلم به مخاطب نشان داده می‌شود ذهن او را به این موضوع جلب می‌کند که داستان روایت اصلی هم در همین راستاست و می‌تواند پایان را حدس بزند یا این‌که با کنار هم قرار دادن این آینه‌ها خود به تفسیری جدید دست یابد.

۵ـ۶. متن آینه‌ایِ میلر در جهت افزایش بُعد زیبایی‌شناختی فیلم فرهادی

در تعاریف متن آینه‌ای این شگرد را به دو آینهٔ موازی تشبیه کرده‌اند که یکدیگر را بازتاب می‌دهند. بُعد دیداری متن آینه‌ای علاوه‌بر انتقال بهتر درون‌مایهٔ یک اثر، موجب کشف ابعاد هنری و زیبایی‌شناسی آن نیز می‌شود. «ساختارهای بازگشتی ممکن است تصور نوعی برگشت و تسلسل سرگیجه‌آور بی‌پایان را برانگیزند» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۷۰)، باعث خیره شدن به تصاویر و کشف شباهت‌های آن‌ها می‌شود. این ویژگی توجه مخاطب را بالا می‌برد و درنهایت او را در درکی بهتر از اثر همراهی می‌کند. دیدن سکانس‌های مشابه در فیلم فرهادی این احساس را در مخاطب ایجاد می‌کند که بازیگران تئاتر، زندگی حقیقی خود را به روی صحنه برده‌اند و ما شاهد

[1]. Jean Ricardou
[2]. Function narration

تکرار قاب‌های مشابه زیادی در فیلم هستیم. بنابراین وجود شگرد متن آینه‌ای در این فیلم باعث تفاوت آن با سایر فیلم‌ها شده است و این موضوع را می‌توان کارکردی زیبایی‌شناسانه از متن آینه‌ای دانست.

۶. نتیجه‌گیری

در این جستار نوعی از پی‌رنگ را بررسی و تحلیل کردیم که دو روایت اصلی و فرعی در یکدیگر تداخل می‌یابند. روایت بزرگی که روایت کوچک‌ترِ شبیه به خود را درونه‌گیری کرده است و این روایت کوچک، که به آن متن آینه‌ای گفته می‌شود، مینیاتوری از روایت بزرگ‌تر است و آن را بازتاب می‌دهد.

بنابراین، متن آینه‌ای نشانگر فرایندی از بازتولید یک اثر هنری است و به اثر تعبیه‌شده در درون یک اثر دیگر با ماهیتی یکسان گفته می‌شود، که این تولید و تکرار می‌تواند یک‌باره، چندباره یا بی‌نهایت باشد. در پژوهش حاضر، فیلم فروشندهٔ اصغر فرهادی روایت دربرگیرنده (روایت اصلی) و تئاتر اجراشده در آن توسط همان بازیگرانِ روایت اصلی، روایتی درونه‌ای از نوع متن آینه‌ای است.

نمودار ۵. فروشندهٔ اصغر فرهادی روایت اصلی و مرگ فروشندهٔ میلر روایت آینه‌ای است.

با تأمل در روایت اصلی و روایت آینه‌ای موجود در آن نشان داده شد که بسیاری از موارد موجود در این دو روایت با یک‌دیگر هم‌پوشانی دارند؛ به این صورت که در فیلم فروشنده به کارگردانی فرهادی، استفاده از نام فروشنده برای فیلم و گنجاندن بخش‌هایی از تئاتر در آن، ظاهر ماجراست و با بررسی دقیق‌تر متوجه حضور مینیاتوری از کل روایت اصلی در تئاتر درون فیلم می‌شویم. درواقع، بازیگران روایت اصلی، روایت زندگی خود را به روی صحنهٔ تئاتر می‌برند و روایت تئاتر بازتاب زندگی آن‌هاست. این اتفاق، مثالی روشن از شگرد روایت آینه‌ای است. در پاسخ به این پرسش که کدام بخش‌های تئاتر، روایت اصلی را بازتاب می‌دهند باید گفت که علاوه‌بر نام اثر، مکان‌ها، موضوع و درون‌مایه، اشخاص و بعضی از اشیای موجود در روایت درونه‌ای نیز این بازتاب را انجام می‌دهند. در این نوع جای‌گذاری، باید اصل وفاداری نسبت‌به روایت اصلی در روایت فرعی رعایت شود تا بتوان از وجود این شگرد در یک اثر اطمینان پیدا کرد.

موضوع فروشندگی و فروشنده بودن در روایت آینه‌ای توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و به ایدهٔ اصلی فیلم تبدیل می‌شود. موضوع هردو اثر به مسئلهٔ فروشندگی در معانی مختلف اشاره دارد، بنابراین درون‌مایهٔ متن آینه‌ای با روایت اصلی مشابه است. خانه‌ای که در تئاتر مشاهده می‌کنیم، همان ویژگی‌های خانهٔ بازیگران اصلی آن در فیلم فرهادی را دارد، خانه‌ای قدیمی و نیازمند به تعمیر که پول کافی را برای مرمت آن ندارند. شیء جوراب در دو روایت به یک بن‌مایه تبدیل می‌شود و به‌دلیل القا کردن مفاهیم مشابه در تئاتر میانی و فیلم تبدیل می‌شود به بن‌مایه‌ای که حس پنهان‌کاری و شرمساری شخصیت‌های دو روایت را به‌دنبال می‌آورد و بازتاب می‌دهد. در بخش شخصیت‌ها سه شخصیت ویلی، لیندا و معشوقهٔ ویلی بازتابی از شخصیت‌های عماد، رعنا، صنم و... در روایت اصلی هستند و به‌صورت چندباره این بازتاب اتفاق می‌افتد. درنهایت، دو روایت اصلی و درونه‌ای فرجامی مشابه دارند و با مرگ و بدحالی شخصیت اصلی (پیرمرد فروشنده یا ویلی) به پایان می‌رسند. با توجه به تکرار در عناصر مختلف و دارا بودن ویژگی‌های بارز متن آینه‌ای در تئاتر میانی فیلم، می‌توان گفت که تئاتر مرگ فروشنده، مینیاتوری از فیلم فروشنده است و به سه روش پیشنهادی دالنباخ فیلم فرهادی را بازتاب می‌دهد.

براساس نتایج به‌دست‌آمده از تأثیر متن آینه‌ای بر متن اصلی می‌توان به این موارد اشاره کرد: تقویت درون‌مایه و ایجاد انسجام، افزایش تعلیق، افزایش پیچیدگی در سطوح روایی، برجسته شدن بُعد هستی‌شناختی، ایجاد ساختارهای بازگشتی، پررنگ شدن نقش مخاطب در فرایند درک متن، سایه‌افکنی بر متن اصلی و بخشیدن بُعد زیبایی‌شناختی به وجوه گوناگون روایت اصلی. این شگرد داستان را دارای پی‌رنگی قوی و غنی می‌کند، به شیوه‌ای بهتر مفهوم را تثبیت می‌کند، اثر را با خودش به گفت‌وگو وامی‌دارد و به آن توانایی تفسیری خودکار می‌دهد. متن آینه‌ای با ارائهٔ مفهوم روایت اصلی، می‌تواند داستان را به‌صورت مختصر شرح دهد؛ درنتیجه موضوع روایت اصلی واضح‌تر می‌شود و خواننده جهت‌دهی می‌شود و می‌تواند تفسیر کامل‌تر و دقیق‌تری از اثر داشته باشد.

منابع

ابوت، اچ. پ. (۱۳۹۷). سواد روایت. ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. م. اشرفی. تهران: اطراف.

امیری، ا.ر.، و گلکار، آ. (۱۳۹۶). بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشندهٔ اصغر فرهادی. ویژه‌نامهٔ فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، ۲، ۹۱-۱۱۳.

بامشکی، س. (۱۳۹۰). تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی. مولوی‌پژوهی، ۱۱، ۲ـ۲۳.

بامشکی، س. (۱۳۹۳). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. تهران: هرمس.

بامشکی، س.، و زحمت‌کش، ن. (۱۳۹۳). کارکردهای داستان‌های درونه‌ای. ادب‌پژوهی، ۲۹، ۹-۴۱.

پارکر، ر. د. (۱۳۹۹). مفاهیم کلیدی در روایت‌شناسی، نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی. ترجمهٔ ح. پاینده. تهران: نیلوفر.

پاینده، ح. (۱۳۸۲). گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی. تهران: روزنگار.

پاینده، ح. (۱۳۹۲). گشودن رمان. تهران: مروارید.

حسین‌زاده، د. (۱۵ اردیبهشت ۱۴۰۱). از برسد به دست آهو تا مشتری، همهٔ آنچه که باید دربارهٔ تازه‌ترین ساخته فرهادی بدانیم. < www.cinemacinema.ir/gozaresh>

ریمون.کنان، ش. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای نثر. ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.

زعفرانچی‌زاده مقدم، س. (۱۳۹۶). اقتباس پسااستعماری: مرگ فروشندهٔ آرتور میلر در فروشندهٔ فرهادی. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

سعیدی، ه. (۱۳۹۷). میزان‌ابیم: ورطهٔ معنا. هنگام، ۸ و ۹، ۱-۱۱.

شکسپیر، و. (۱۳۹۰). هملت. ترجمهٔ م. فرزاد. تهران: علمی و فرهنگی.

غلامیان، ش. (۱۳۹۶). ساختارهای روایی جدید در سینمای ایران با تمرکز بر ساختارهای کانونی، شبکه‌ای ـ کانونی و معکوس (بررسی موردی: فیلم‌های سینمای ایران دههٔ ۸۰ تاکنون) فیلم کوتاه داستانی عصا. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

فیروزی، م. (۱۳۹۴). خودبازتابی به‌مثابهٔ تمهیدی دراماتیک در سینمای ایران. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر، تهران، ایران.

ماکویی، ش. (۱۳۸۱). قصه در قصه در قرن بیستم. اندیشهٔ جامعهٔ ۲۳، ۲۳، ۶۷-۶۸.

ماکویی، ش. (۱۳۸۳). آندره ژید و قصه‌های آینه‌وار. پژوهش زبان‌های خارجی، ۱۶، ۴۹-۵۸.

مرادی، ح. (۱۳۸۱). روش میزان‌ابیم در رمان سکه‌سازان اثر آندره‌ژید و چشم‌چران اثر آلن روب گریه. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز. تبریز. ایران.

مک‌کی، ر. (۱۳۹۹). داستان (ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی). ترجمهٔ م. گذرآبادی. تهران: هرمس.

مک‌هیل، ب. (۱۳۹۲). داستان پسامدرنیستی. ترجمهٔ ع. معصومی. تهران: ققنوس.

میرزائی، ی. (۱۳۹۷). مطالعهٔ تطبیقی نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده اثر آرتور میلر و فیلم اقتباسی فروشنده به کارگردانی اصغر فرهادی. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

میرصادقی، ج. (۱۳۹۵). عناصر داستان. تهران: سخن.

میلر، آ. (۱۳۵۵). مرگ پیله‌ور. ترجمهٔ ع.ا. بهرام‌بیگی. تهران: رازی.

یاریان. پ. (۱۳۹۸). فرهنگ نام‌ها. ویراستار م. غرویان. تهران: صابرین، کتاب‌های دانه.

یان، م. (۱۳۹۷). روایت‌شناسی (مبانی نظریهٔ روایت). ترجمهٔ م. راغب. تهران: ققنوس.

References

Dallenbach, L. (1989). *The mirror in the text*. Chicago, America: University of Chicago Press.

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Mchale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Britain: Methuen and Co. Ltd.

Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology***.** Lincoln & London: University of Nebraska

Snow, *M*. (2016), *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme***.** Doctoral thesis.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

Étude Analytique du Poème "Albatros" de Charles Baudelaire d'après l'Approche Sémiologique de Michael Riffaterre

Behzad Hashemi [1]
Maître-assistant, Branche des Sciences et de la Recherche de Téhéran, Université Azad Islamique, Téhéran. Iran

Résumé

D'une part, l'émergence de nouvelles théories dans le domaine de la critique littéraire a mis en évidence l'usage en force de nouvelles méthodes dans l'analyse et l'examen des textes littéraires, y compris la poésie, d'autre part face à des poèmes chargés d'allusions, de métaphores et de techniques littéraires, la méthode d'analyse traditionnelle a perdu toute son efficacité. Il semble donc nécessaire d'adopter un nouvel outil d'analyse pour l'étude de ces textes. L'une de ces approches est dénommée théorie de la "lecture littéraire" pour le commentaire de la poésie, lancée par le critique et sémioticien français Michael Riffaterre dans son célèbre ouvrage "Sémiotique de la poésie" en 1978. Selon elle, les textes poétiques sont analysés suivant deux modes de lecture heuristique et rétrolecture. À ce titre, le lecteur comprend le sens du poème en première lecture et la signifiance du texte en seconde lecture. Alors, dans le cadre de cette recherche, après avoir introduit et défini la théorie sémiologique de Riffaterre, est passé en revue le poème "Albatros", l'un des plus célèbres de Charles Baudelaire, très riche en images et plein de figures littéraires, selon une approche analytique et descriptive, tout en s'appuyant sur ladite théorie. Cette recherche vise à découvrir les potentialités et les significations cachées de ce poème à l'aide d'une lecture rétroactive basée sur le cadre théorique de Riffaterre. Les résultats de la recherche indiquent que le noyau du texte, à savoir le symbole de l'oiseau-poète, reste à l'origine et au centre du poème "Albatros ."Et la compréhension des significations du poème implique le décodage des accumulations et le système descriptif qui régissent le texte de Baudelaire.

Mots-clés: Crise politique, Iran, France, relations culturelles, récits de voyage.

[1]. E-mail: behzadhashemi@srbiau.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76905.1050
http://orcid.org/0000-0002-4041-9741

Reçu: 26 Mai 2022 Révisé: 09 Août 2022 Accepté: 16 Août 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

Analysis of the Poem "Albatros" by Charles Baudelaire based on Michael Riffaterre's Semiotic approach
Solving

Behzad Hashemi [1]
Lecturer, Tehran Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran. Iran

Abstract

After a period of prosperity in Franco Iranian cultural political relations in the 17th century, some local events and the decline of diplomacy between the two countries and also the international equations at the beginning of the 18th century, made the relations between these countries decreased, and led to the reduction of political and commercial frequentations between Iran and France. This article tends to answer this essential question that as the severe decline existed, what was the cultural relation's status between the two countries? And also, what was the role of cultural mechanisms in the absence of political relations? The results of this research show that beside these political crises, the cultural mechanisms, particularly in France, continue to exist though more extended than before. Affected by writing diaries and some other reasons, in French works, writings, thoughts and reflections, and to some extent, over thoughts leading to the Revolution in France, concentration on Iran seems undeniable. This study, with an analytical approach and based on these effects, in the meantime, considering the formation of various subjects with the axis of Iran, in French writers and travelers' works, such as Iranian revolutions, in the middle of the French Revolution, reveals how the cultural mechanisms find a determining role in the absence of political relations.

Keywords: Political crisis, Iran, France, Cultural relations, Travelogues.

[1]. E-mail: behzadhashemi@srbiau.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76905.1050
http://orcid.org/0000-0002-4041-9741

Received: 26 May 2022 Revised: 09 August 2022 Accepted: 16 August 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

تحلیل شعر «آلباتروس» اثر شارل بودلر بر مبنای رویکرد نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر

مقالهٔ پژوهشی

بهزاد هاشمی[1]

استادیار، عضو هیئت علمی گروه زبان فرانسه واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، ایران

چکیده

پیدایش نظریه‌های جدید در عرصهٔ نقد ادبی ازیک‌سو ضرورت کاربرد شیوه‌های نوین در واکاوی و بررسی متون ادبی ازجمله شعر را پیش کشیده و ازسوی‌دیگر، در رویارویی با اشعار مشحون از انواع ایهام و استعاره و صنایع ادبی پیچیده، شیوهٔ تحلیل سنتی کارایی خود را ازدست داده است. لذا، لزوم اتخاذ کاربستی جدید برای تحلیل این متون ضروری می‌نماید. یکی از این رویکردها، نظریهٔ «خوانش ادبی» در تفسیر شعر است که مایکل ریفاتر، منتقد و نشانه‌شناس فرانسوی، در اثر معروف خود به نام «نشانه‌شناسی شعر» در سال ۱۹۷۸ به راه انداخت. براساس آن، متون منظوم به دو شیوهٔ خوانش دریافتی و خوانش ناپویا یا پس‌گرا تحلیل و واکاوی می‌شوند؛ به این اعتبار، خواننده در خوانش نخست به درک معنای شعر نائل می‌شود، و با قرائت دوم به درک دلالت‌های متن دست می‌یابد. لذا، در چارچوب این تحقیق، پس از معرفی و تبیین نظریهٔ ریفاتر، شعر «آلباتروس»، یکی از معروف‌ترین شعرهای شارل بودلر که به‌لحاظ تصویری بسیار غنی بوده و سرشار از انواع آرایه‌های ادبی است، برمبنای رویکرد توصیفی تحلیلی و با تکیه برکاربست نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر بررسی می‌شود. هدف از این جستار درک دقیق ظرایف و معانی پنهان این قطعه از بودلر به کمک خوانشی واپس‌گرا با استناد به چارچوب نظری تئوری ریفاتر است. نتایج تحقیق حاکی از آن است که نماد پرنده ـ شاعر در حکم هستهٔ مرکزی متن، خاستگاه وگرانی‌گاه شعر آلباتروس بوده و درک دلالت‌های متن از سوی خواننده مستلزم رمزگشایی از انواع انباشت و نظام توصیفی حاکم برمتن است.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، نشانه‌شناختی شعر، ریفاتر، بودلر، آلباتروس.

[1]. E-mail: behzadhashemi@srbiau.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-4041-9741

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76905.1050

تاریخ دریافت: ۵ خرداد ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۱۸ مرداد ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۲۵ مرداد ۱۴۰۱

۱. مقدمه

نظریهٔ ریفاتر ازجمله روش‌های نقد نشانه‌شناختی است که در دهه‌های پایانی سدهٔ بیستم توجه منتقدان را به خود معطوف کرد و در کنار نظریه‌های ساخت‌گرایی که بیشتر ناظر بر متون روایی و منثور بود، در حوزهٔ شعر مورد استفاده قرار گرفت. مایکل ریفاتر[1] درصدد یافتن شیوه‌ای دقیق و ساده برای یافتن معنای شعر بود. وی با تأسّی از اندیشه‌های رولان بارت، معتقد به فرضیهٔ خواننده‌محور بود که براساس آن پدیدهٔ ادبی تنها به متن خلاصه نمی‌شود، بلکه خواننده و واکنش احتمالی او در قبال متن، اجزای اصلی یک پدیدهٔ ادبی را تشکیل می‌دهد. به این اعتبار «پدیدهٔ ادبی، دیالکتیکی میان متن و خواننده است» (ریفاتر، ۱۹۷۸، ص.۱). بنابراین ریفاتر سهم گیرندهٔ پیام را در دریافت و تحلیل متن بسیار زیاد می‌داند. به زعم او «خواننده در واکاوی متن نقشی پویا و فعال داشته و در واکاوی و دریافت متن حضوری پررنگ دارد» (نبی‌لو، ۱۳۹۰، ص.۳).

اساس نظریهٔ ریفاتر بر این اصل مبتنی است که: «دو قطب معنایی وجود دارد: اولی معنای ثابت لغوی و دیگری معنای پنهان و نهفته که در ارتباط با کل متن توجیه‌پذیر است» (ریفاتر، ۱۹۷۸، ص.۱۵). برای درک معنای لغوی شعر توانش زبانی مخاطب کافی است، ولی در زمان تفسیر و پرداختن به جنبه‌های اغلب دستورگریز[2]، خواننده نیاز به توانش ادبی دارد. وی ضمن فرایند تفسیر، در مواجهه با این موانع غیردستوری ناچار است به کشف لایه‌های پنهان و باطنی معنا متوسل شود.

بنیاد تفکر ریفاتر را به شیوه‌ای دیگر این‌گونه می‌توان تبیین کرد که در کل ما با دو نوع خوانش سروکار داریم: «خوانش خطی[3] یا اکتشافی و خوانش واپس‌گرا. در مرحلهٔ نخست، خواننده نشانه‌های زبانی متن را با ارجاع به واقعیت درمی‌یابد و در مرحلهٔ دوم خوانندهٔ برخوردار از نوعی توانمندی ادبی قادر خواهد بود به فراسوی معنا و مفهوم ظاهری متن راه یابد» (سلدان، ۱۳۸۴، ص.۸۳). او سعی خواهد کرد با شیوه‌ای نظام‌مند متن را بخواند. هدف از مرحلهٔ نخست که با تکیه بر نشانه‌های مستقیم صورت می‌گیرد، جست‌وجوی معنا بوده، آن هم معنای صریح که با تکیه بر نشانه‌های صریح به‌دست می‌آید و در مرحلهٔ دوم، دلالت‌های[4] معنایی موردنظر است که شامل معنای نهفته و باطنی متن، آن هم در ارتباط با کل متن. زیرا هر متن منظوم حکم کلیتی یکپارچه را دارد و هر بخش از آن انعکاس‌دهندهٔ مضمون برآمده از آن کل است.

در خلال این نوشتار، نگارنده نخست به معرفی و تبیین رویکرد نظری مایکل ریفاتر در حوزهٔ نشانه‌شناختی شعر می‌پردازد ودر ادامه خوانشی واپس‌گرا از شعر «آلباتروس»[5] (قادوس) بودلر ارائه می‌دهد. به عبارتی با عبور از سطح آشکار اشارات و کنایات موجود در این متن، و با تحلیل عناصر درون‌متنی، درک و کشف دلالت‌های زبانی

1. Riffaterre, M.
2. Agrammaticalité
3. Linéaire
4. Signifiances
5. Albatros

و لایهٔ ژرف‌ساخت به زمینهٔ شعری شارل بودلر سفر می‌کند و به کشف معنای ژرف و عمیق این شعر می‌رسد و سرانجام لایه‌های درونی و پیچیدهٔ متن موردنظر آشکار می‌شود. بودلر ذهنی بسیار سیال دارد و این پویایی ذهنی در زبان متفاوت او جلوه‌گر است؛ زبانی که به‌لحاظ تصویری بسیار غنی و مملو از انواع آرایه‌های ادبی است. به‌سبب وجود انواع ایهام و ترکیبات بدیع، شعرش به سادگی قابل خوانش و رمزگشایی نیست، لذا مخاطب شعر او تنها در سایهٔ خوانشی پویا و پس‌کنشانه قادر خواهد بود ارتباط پنهانی و درونی عناصر شعر او را کشف کند. اینجاست که: «درک معنای شعر تنها به توانایی زبانی خواننده نیاز دارد، حال آن‌که برای تفسیر شعر و یافتن دلالت‌های معنایی، خواننده باید با استفاده از توانایی ادبی خود به کشف جنبه‌های غیردستوری متن نائل آید» (Vahi, 2014, p.4). هرچند که این پیچیدگی‌ها از حلاوت و طراوت شعر او نمی‌کاهد و خواننده در همین روخوانی اولیه، لذت متن را می‌چشد.

مخاطب شعر «آلباتروس»[1] عموماً در زمان خوانش با شبکه‌های متنی غامض و مبهم و موانع دستورگریز مواجه می‌شود، لذا نیاز به رویکردی اثربخش برای رمزگشایی و دریافت تداعی واژگانی و مفهومی و مضامین اصلی متن دارد. بنابراین، هدف اصلی پژوهش حاضر کمک به رفع این موانع و درک دقیق ظرایف و معانی پنهان این قطعه از بودلر به کمک خوانشی پس‌کنشانه و سرانجام نیل به دلالت‌های کلی متن است. در چارچوب این مطالعه، پس از تبیین نظریهٔ ریفاتر، شعر «آلباتروس» برمبنای رویکرد توصیفی تحلیلی و با تکیه برکاربست نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر تحلیل و بررسی می‌شود. یافتن پاسخ برای پرسش‌های ذیل از دیگر اهداف این جستار است: آیا رویکرد نشانه‌شناختی ریفاتر قابلیت آن را دارد تا در تحلیل و بررسی شعر آلباتروس به‌کار بسته شود یا خیر؟ آیا کشف و دریافت دلالت‌های زبانی این شعر با توسّل به تحلیل نشانه‌شناختی شعر ریفاتر امکان‌پذیر است؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

بررسی‌های صورت‌گرفته حکایت از این امر دارد که کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر در شعر، به‌ویژه در حوزهٔ تحلیل شعر شارل بودلر، سابقهٔ چندانی در کشور ما ندارد. مطالعات انگشت‌شماری در باب تحلیل تعدادی از اشعار او انجام شده که بیشتر به جنبه‌های بلاغی و تفسیرهای سنتی متکی است و یا این‌که پژوهش‌های به‌عمل آمده درمورد بودلر بیشتر ناظر بر بررسی تطبیقی مضمون اشعار او با شعر شاعران ایرانی بوده است که در این میان می‌توان موارد ذیل را برشمرد:

ـ «تحلیل تطبیقی ققنوس و آلباتروس، دو شعر از نیما و بودلر»، محمدحسین جواری (۱۳۸۸)، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان. نویسندهٔ مقاله نخست به سمبولیسم این دو شاعر اشاره کرده و آنگاه به تحلیل تطبیقی دو شعر مذکور در ابعاد مضمونی و ساختاری پرداخته است؛ سپس با تحلیل نکات مشترک و افتراق

1 . Albatros

دو متن به تأثیرپذیری و تأثیرگذاری ادبیات فارسی و فرانسه بر هم اشاره می‌کند؛ این‌که نیما با شناختی که از ادبیات مغرب‌زمین داشته از اشعار بودلر تأثیر پذیرفته است.

ـ «جلوه‌هاي شعر شارل بودلر در اشعار شعراي مدرن ايراني (رشيد ياسمي و پژمان بختياري)» نوشتهٔ مجید یوسفی بهزادی (۱۳۹۲)، نشریهٔ بوطیقا، شمارهٔ ۳، فصلنامهٔ گروه زبان فرانسه واحد علوم و تحقیقات تهران. نویسندهٔ این جستار پس از بررسي تأثير شعر فرانسه بر نوشته‌های رشيد ياسمي و پژمان بختياري ــ که در شعر خود از شارل بودلر تأثیر گرفته‌اند ــ به واکاوی جذابیت‌هاي افسون‌کنندهٔ اشعار این شاعران ــ که برگرفته از ذوق بدیع بودلر هستند ــ با رويكردي مضموني می‌پردازد.

ـ «کاربست نظریهٔ ریفاتر در خوانش بینامتنی سلیم بشی و عطار»، اثر سمیه کشاورز و مهوش قویمی(۱۳۹۶)، فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۴، دورهٔ ۵. نویسندگان مقاله رمان «همه را بکشید» از سلیم بشی، نویسندهٔ الجزایری را با منطق‌الطیر عطار بر مبنای رویکرد بینامتنی ریفاتر مورد بررسی قرار داده‌اند. آنگاه به‌منظور درک و کشف دلالت‌ها یا معنای تلویحی داستان به بررسی تعبیرهای واژگانی و متنی پرداخته‌اند.

ـ «نظام مرکزمدار نشانه‌ای در شعر "آزادی" پل الوار»، از ابراهیم سلیمی کوچ (۱۳۹۷)، پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، شمارهٔ اول. در این جستار نویسنده نخست به تبیین خوانش پس‌کنشانهٔ شعر الوار پرداخته و آنگاه با به‌کار بستن این نوع خوانش در شعر «آزادی» پل الوار، قابلیت تأویل‌پذیری این شعر را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که بن‌مایه‌ها و دال‌های این شعر در قالب نمادهای رازناک تنها در سایهٔ خوانشی پس‌کنشانه قابل درک و فهم هستند.

پژوهش‌های زیادی درمورد بودلر و مضمون آثار او در خارج از ایران صورت گرفته که به‌دلیل محدودیت بحث تنها به چند مورد اشاره می‌کنیم:

ـ ستانیسلاس پاکزینسکی[1](۱۹۷۳) در پایان‌نامهٔ دکتری سیکل سوم خود با عنوان « *Baudelaire et la Musique*» که در دانشگاه سوربن جدید پاریس-۳ ارائه داد به بحث و بررسی نقش موسیقی در زندگی بودلر و کابرد آن و جایگاه آلات موسیقی در اشعار او پرداخته و حتی اشاره‌ای به تأثیر واگنر بر بودلر و آثارش داشته است. مارک دومینیسی[2] (۱۹۹۸) در جستاری با عنوان «Pour une étude linguistique des Variantes»، ضمن دفاع از زبان‌شناسی عملگرا[3] و شناختی[1]، در صدد کشف سازوکار تفسیر متون است؛ وی در بخش‌هایی از این مقاله ضمن بررسی دیدگاه ریفاتر به اعمال آن در چند متن از گوتیه، میترلینک و بودلر می‌پردازد.

سورین تل هاندیه کازورلا[2] (۲۰۱۵) در پایان‌نامهٔ دکتری خود با عنوان « *Lecture analytique et textes poétiques résistants*»، ضمن بررسی مشکلات موجود بین دانش‌آموزان مقطع راهنمایی در زمینهٔ

1. Stanislas Paczynski
2. Dominicy Marc
3. Pragmatique

تحلیل متون ادبی، در کل این متون را به دو دستهٔ پیچیده و نسبتاً ساده تقسیم‌بندی کرده و ضمن تحلیل اشعاری از بودلر، شعر «آلباتروس» را جزو متون نسبتاً آسان آورده است. سنا بن یوسف[3] (۲۰۱۰-۲۰۱۱م) در پایان‌نامهٔ ارشد خود با عنوان « *Analyse linguistique des figures de style dans les Fleurs du Mal* » ضمن طرح بحث‌هایی در زمینهٔ زبان‌شناسی و انواع آرایه‌های ادبی، به مطالعه و بررسی انواع آرایه‌های ادبی موجود در کتاب «گل‌های رنج» ازجمله شعر «آلباتروس» می‌پردازد. لذا همان گونه که مشاهده شد هر کدام از این تحقیقات بر جنبهٔ خاصی از اشعار بودلر تأکید کرده‌اند و مطالعهٔ خاصی با تکیه بر تحلیل نشانه‌شناختی اشعار بودلر در کشور ما انجام نشده و مجالی برای دقت نظر در این خصوص پیدا نشده است، بنابراین توجه به این موضوع ازجمله نکات جدید این پژوهش است.

۳. چارچوب نظری

در حوزهٔ نشانه‌شناسی افزون‌بر نام بزرگانی چون فردینان دوسوسور باید به چهره‌های شاخصی نیز چون مایکل ریفاتر اشاره شود که در اواخر قرن بیستم نظریهٔ نشانه‌شناسی شعر[4] را ارائه کرد و در کنار پژوهش‌های روایت‌شناسی افق نوینی را فراروی پژوهشگران و منتقدان ادبی قرار داد. هنوز مطالعهٔ چندانی درباب تطبیق نظریهٔ «خوانش ادبی» ریفاتر درمورد اشعار بودلر در ایران انجام نشده است، اگرچه پژوهش‌های متعددی درمورد تعدادی از اشعار شاعران ایرانی بر این اساس صورت گرفته است، لذا هدف از این جستار، افزون‌بر معرفی و تبیین مفاهیم کلیدی نظریهٔ نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر، بررسی و تحلیل این نظریهٔ در شعر «آلباتروس» بودلر، شاعر نمادگرای فرانسوی است. درواقع هدف این پژوهش ارائهٔ خوانشی بدیع و خلاّق از این متن و تحلیل عناصر دخیل در تولید دلالت کلی است. در این جستار، ضمن توجه به ابعاد متفاوت شعر «آلباتروس»، زوایای پنهان آن، انباشت واژگانی و دلالت‌های نهفته در پس معنای ظاهری بررسی می‌شود و از آنجاکه این شعر، با موارد متعدد دستورگریزی و

1. Cognitive
2. Tailhandier Cazorla Séverine
3. Benyoucef Sana
4. Sémiotique de la poésie

قاعده‌ستیزی همراه است سعی خواهد شد تا با خوانش دریافتی[1] و خوانش ناپویا یا پس‌گرا[2]، به هیپوگرام[3]، انباشت[4] و همچنین ماتریس[5] متن دست پیدا کرد و سرانجام دلالت کلی متن حاصل شود.

۴. روش پژوهش

رویکرد نشانه‌شناختی شعر مایکل ریفاتر برای بررسی و واکاوی اشعار برخوردار از ساختاری پیچیده و مفاهیم چندلایه کارایی قابل‌توجهی دارد، لذا در چارچوب این جستار، نخست شعر «آلباتروس» براساس خوانش دریافتی مورد بررسی قرار می گیرد و در مرحلهٔ بعد، بر مبنای خوانش تأویلی، دلالت‌های زبانی و عناصر غیردستوری متن مورد مداقه قرار می‌گیرد و پس از کشف تداعی واژگانی و مفاهیم اصلی، کشف ساختاری متن حاصل می‌شود. روش پژوهش در این مقاله یادداشت‌برداری و پژوهش‌های کتابخانه‌ای است.

۵. بحث و بررسی

ریفاتر در اثر مشهور خود با عنوان نشانه‌شناسی شعر: «دو سطح متفاوت برای شعر قائل است: سطح محاکاتی[6] به عبارتی متن به‌عنوان بازنمود واقعیت زنجیره‌ای از واحدهای اطلاعاتی پیاپی و سطح معنایی[7] یعنی متن در قالب واحد معنایی، واحدی که برمبنای تفسیر شکل می‌گیرد» (جواری، ۱۳۸۶، ص.۱۶۵). در خوانش نخست سیر قرائت از ابتدا تا پایان خطی بوده و خواننده با توجه به قابلیت و توانایی ادبی خود به معنای شعر دست می‌یابد و نشانه‌های زبانی را به‌صورت ارجاعی درک می‌کند. لیکن از آنجا که «شعر معنی را به‌صورت غیرمستقیم[8] القا می‌کند» (Vahi, 2014, p.3)، توانایی زبانی، خواننده را به درک و فهم معنای شعر رهنمون می‌سازد. ولی گاهی خواننده در زمان خوانش با مشکل درک روبه‌رو می‌شود، یعنی در صورتی که شعر به‌صورت ارجاعی خوانده شود متناقض می‌نماید و همین امر خوانندهٔ توانا را به سطحی بالاتر از قرائت تحت عنوان خوانش تأویلی که غیرخطی[9] است هدایت می‌کند: «آنچه که خواننده را به جهشی از تأویل محاکاتی متن به سوی تأویل نشانه‌شناسانه وا می‌دارد به رسمیت شناختن چیزی است که ریفاتر آن را دستورگریزی می‌نامد» (الن، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۵). در این مرحله، ابهامات موجود در متن در قالب موارد دستورگریز که نقش مهمی در زایش معنی دارند، برطرف می‌شود. البته این امر زمانی محقق می‌شود که خواننده از توانش ادبی برای تفسیر شعر برخوردار باشد. حضور انواع ابهامات معنایی و نوواژه‌ها[10] در متن به نوعی گریز از قواعد زبان معیار تلقی می‌شود و درک ساختار کلی منوط به درک و فهم این نوواژه‌ها و رفع ابهامات معنایی است. «زبان عامیانه و زبان ادبی عملکرد بسیار متفاوتی

1. Heuristique
2. Rétrolecture ou lecture rétroactive
3. Hypogramme
4. Accumulation
5. Matrice
6. Mimésis
7. Sémiosis
8. Oblique
9. Non- linéaire
10. Néologismes

دارند. در زبان روزمره، معنا محصول تعدد ارجاعات است، ولی در متن ادبی معنی گام به گام در تماس با واقعیت حاصل می‌شود» (ریفاتر، ۱۹۷۹، ص.۸۸). ابهام معنایی شعر را از زبان زندگی روزمره متمایز می‌سازد؛ شعر معنا را به‌طور غیرمستقیم القا می‌کند. به بیانی دیگر: «شعر چیزی را می‌گوید و چیزی دیگر را افاده می‌کند» (ریفاتر، ۱۹۷۸، ص.۱). درحقیقت شعر گذر از معنایی به معناهای بی‌شمار است و دارای لایه‌های سطحی و ظاهری و البته سطوح درونی و ژرفی نیر هست. ریفاتر در تلاش است به خوانش درونی متن دست پیدا کند و به‌دنبال دلالت‌های زبانی متن است: «چنین می‌نماید که رهیافت او به‌عنوان روشی براي تفسیر اشعار دشواري که خلاف جریان معمول دستوری یا معناشناسی حرکت می‌کنند، بسیار مناسب‌تر است» (سلدان، ۱۳۸۴، ص.۸۶). او درپی شناخت هماهنگی و ارتباط نهان و آشکار عناصر آن‌هاست تا این‌که سرانجام به پیکرهٔ واحد و وحدت ذاتی شعر برسد.

پیش از پرداختن به بحث، لازم است هرچند کوتاه، مفاهیم بنیادی نظریهٔ ریفاتر را تعریف و تبیین کنیم:

خوانش واپس‌گرا (پس‌کنشانه): «در این نوع قرائت، ریفاتر خواننده را به خوانش کل متن دعوت می‌کند، که درپی شناخت تمامی رویدادها و غایت اصلی متن، تصوّر نخستین او از متن تغییر می‌کند؛ از سوی دیگر مجموعه تصاویر موجود در متن تشکیل متغیرهای متشکلهٔ یک گزارهٔ نهفته را خواهند داد که بر کل آن‌ها سایه انداخته است» (Hopkins, 2005, p.3). به عبارت دیگر، مطلب را این‌گونه می‌توان خلاصه کرد: «درواقع خوانش دریافتی، به دریافت اولیهٔ معنا منتهی می‌شود و خوانش پس‌کنشانه کشف دلالت‌های پوشیده و ژرف‌ساختی متن را به ارمغان می‌آورد» (سلیمی کوچ، ۱۳۹۷، ص.۶۹).

دستورگریزی‌ها: «دستورگریزی‌ها جنبه‌هایی از متن هستند که درخوانش ارجاعی متناقض می‌نمایند، اما با بازخوانی متن براساس ساختارهای نشانه‌ای پایه این تناقض برطرف می‌شود» (الن، ۱۳۸۰، ص.۱۶۷). به بیانی دیگر، نادستوری‌ها تمامی عباراتی را شامل می‌شوند که در خوانش تقلیدی یا محاکاتی قابل دریافت نیستند ازجمله: «انواع تناقضات متن، نوواژه‌ها و عباراتی که در متن کاربردی استعاری دارند» (قویمی، ۱۳۹۶، ص.۵).

هیپوگرام: «یا همان هستهٔ معنایی، از دید ریفاتر در هر متن مفهوم ثابتی به اشکال و صور مختلف تکرار می‌شود. هیپوگرام شامل تداعی واژگانی و مفهومی، استعارات و تعابیر و تصاویر قالبی است که در ذهن خواننده وجود دارد و واژه یا عبارتی در متن آن را تداعی می‌کند» (Hopkins, 2005, p.5). در تعریف هستهٔ معنایی چنین آمده است: «هر متنی متشکل از متغیرهای یک عنصر تغییرناپذیر است که آن را هستهٔ معنایی می‌خوانند» (ریفاتر، ۱۳۷۹، ص.۷۶). درواقع هیپوگرام نوعی احساس آشناپنداری[1] در خواننده پدید می‌آورد که باید آن را کشف کند، و برای دستیابی به آن نباید به خوانش اول اکتفا کند؛ خوانشی که نتیجهٔ آن رسیدن به معنای ارجاعی است. در این مرحله نخست واژه‌ها با عناصر بیرونی ارتباط برقرار می‌کند؛ در گام دوم، یعنی خوانش پس‌کنشانه،

1. Déjà- vu

امکان رسیدن به دلالت‌های متن حاصل می‌شود: «یافتن هیپوگرام‌های متن منوط به رفع نادستوری‌های متن و دستیابی به بینامتنی[1] است» (Martel, 2005, p.95). برای نمونه شعر «آلباتروس» بودلر یادآور «قطعهٔ قو»[2] از خود شاعر است. زمانی‌که «قو» در کوچه‌پس‌کوچه‌های پاریس گرفتار شده و همچون شاعر بین تودهٔ مردم مضحک و خنده‌دار می‌نمود؛ و یا «غزل قو»[3] (۱۸۸۵) از مالارمه یا شعر «ققنوس» از نیماست. هر سه متن پیام واحدی را تداعی می‌کنند و بیانگر یأس و درماندگی شاعر در میان توده هستند. سرانجام با جمع‌آوری هیپوگرام‌های متن می‌توان به ماتریس شعر رسید. هیپوگرام‌های متن برگزیدهٔ ما نشان از عروج و سقوط شاعر در دو موقعیت کاملاً ناسازوار دارد: زمانی‌که شاعر بر بال اندیشه در ملکوت اعلی جولان می‌داد و لحظه‌ای که هبوط کرده و میان زمینیان آمد.

ماتریس: «ماتریس (قالب) یا به‌عبارتی شبکهٔ ساختاری، همان مضمون یا معنای نهفته در روساخت است که توانش ادبی خواننده باید آن را کشف کند. این شبکه به‌صورت غیرمستقیم قابل استنتاج است» (Hopkins, 2005, p.3) و در قالب عبارت‌های ناآشنا، نقل‌قول‌ها و تداعی‌های قراردادی خود را نشان می‌دهد. ماتریس متن شامل روح نادیدنی در زیرساخت‌های معنایی شعر است که خود را در پس استعارات و تصاویر بروز می‌دهد و منشأ یکپارچگی متن است. درواقع ماتریس همان ایدهٔ شاعر نفرین‌شده و رمز اصلی سرایش شعر است.

انباشت: شامل مجموعه کلماتی است که پیرامون معنابن[4] که کوچک‌ترین واحد معنایی است، گردهم می‌آیند. در این صورت خواننده با مجموعه مفاهیمی مواجه می‌شود که از طریق عنصر معنایی واحدی که به آن معنابن مشترک می‌گویند به هم مرتبط می‌شوند. برای نمونه واژهٔ «monstre» در زبان فرانسه معنابن مشترک واژگان «être vivant, gros, laid, effrayant, inhumain» و غیر را تداعی می‌کند و یا مفاهیم «rose, orchidée, tulipe tournesol,» معنابن «fleur» را تداعی می‌کنند. «در انباشت تأکید بر روابط مترادف مفاهیم با یکدیگر است» (ریفاتر، ۱۹۷۸، ص.۴۱). گاهی یک شعر دارای چندین انباشت است.

منظومهٔ توصیفی[5]: «شبکه‌ای از واژه‌هاست که پیرامون یک واژهٔ هسته[6] با همدیگر در ارتباط بوده و اقمار آن‌ها شامل تعدادی از کلمات و تصویرهای متن است که هر جزء آن بر یک کل دلالت دارد» (ریفاتر، ۱۹۷۸، ص.۳۹). برای نمونه هستهٔ «Roi» «اقمار» «trône, richesse, bouffon,cour,courtisan ,couronne, pouvoir/puissance» و غیره را شامل می‌شود. به عبارتی دیگر می‌توان گفت که منظومهٔ توصیفی شامل گروهی از واژگان، اصطلاحات و افکار و اندیشه‌هاست که در داخل متن وجود دارند و اجزای تشکیل‌دهندهٔ کلیتی

1. Intertexte
2. Le Cygne
3. Le Sonnet du Cygne
4. Sème
5. Système descriptif
6. Noyau

هستند که در صدد بازنمایی آن هستیم و: «هر بخش از مجموعه به‌عنوان مجاز مرسل[1] هسته عمل می‌کند» (ریفاتر، ۱۹۷۸، ص.۵۸) .در این حالت رابطهٔ بین واژگان مجازی است و از کل به جزء، لیکن در انباشت، رابطهٔ کلمات بر ترادف استوار است.

۵-۱. بررسی شعر «آلباتروس» بودلر برمبناي کاربست نشانه‌شناختی ریفاتر

نخست متن اصلی شعر «آلباتروس» همراه با برگردان آن از حسن هنرمندی ارائه، و سپس بر مبنای خوانش پس‌کنشانه بررسی می‌شود.

L'albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Les Fleurs du Mal (Spleen et idéal, II).

آلباتروس

مسافران، غالباً برای سرگرمی خویش
«آلباتروس»، پرندهٔ عظیم دریاها را شکار می‌کنند
آلباتروس، همسفر بی‌خیال مسافران است و به‌دنبال زورق در گرداب‌های
تلخ آب روان ...
همین که او را بر کف تخت‌های کشتی نهادند

این پادشاه پهنهٔ آسمان، ناشی و شرمگین
بال‌های بلند سپید خود را همچون پاروهای کشتی که در کنار آن
فروافتاده‌اند، رها می‌کند.
این مسافر بالدار، چه ناشی و بی‌حال است!
او که از این پیش، آن همه زیبا بود، اکنون چه زشت و مسخره‌انگیز است!
یکی منقارش را با «پیپ» می‌تراشد
و دیگری لنگ‌لنگان، تقلید پرندهٔ ناتوان را در می‌آورد!
شاعر نیز همانند این پادشاه ابرهاست
با توفان‌ها همراه است و بر تیراندازان می‌خندد
اما بر روی زمین، در میان هیاهوی فراوان تبعید شده است
و بال‌های غول‌آسایش او را از راهپیمایی باز می‌دارد
(برگردان از حسن هنرمندی)

این متن بخشی از مجموعهٔ شعری «سپلین و ایده‌آل»[2]، از کتاب گل‌های رنج بودلر است. در واژه‌نامهٔ فرانسه ـ فارسی پارسایار معادل‌هایی همچون اندوه، دلتنگی، ملال و دل‌مردگی برای کلمهٔ «سپلین» درنظر گرفته شده است. «شاعر واژهٔ "سپلین" را از زبان انگلیسی گرفته تا روحیهٔ پریشان و زیست بحرانی انسان مدرن را نمایان کند» (فولادوند، ۱۳۹٤، ص.۲). درحقیقت این افسردگی و ملال، معلول گسستگی شاعر از آیین و سنت و مواجههٔ او با عصر سرمایه‌داری صنعتی و زندگی مدرن است. «سپلین» نشانگر بحران ارزش‌های فردی در گذر از سنت به مدرنیته است. بودلر در زمان حیات از هستی خود می‌گریخت، از دنیای پیرامونش غمگین بود و خود اسم رنجش را سپلین گذاشت. از دید بودلر، سپلین به معنای یأس عمیق بود. هیچ‌چیز او را راضی نمی‌کرد، گویی آسمانی پرابر و سنگین همیشه بالای سرش بود. او نخستین کسی بود که روح نفرین‌شدهٔ شهر بزرگی چون پاریس را دستمایهٔ هنرش قرار داد؛ نخستین شاعری که فاتحانه سخن نگفت، بلکه ملامت‌کنان از رنج‌ها و زخم‌ها و تن‌پروری و بی‌حاصلی ملال‌انگیزش در دل این عصر صنعتی داد سخن داد؛ اولین شاعری بود که به ملال ناشی از لذت‌جویی و صحنهٔ غریب آن، یعنی اتاق خواب غمزده، پرداخت. بدین‌ترتیب ملالِ بودلر می‌تواند از سویی، بیانگر روحیهٔ کسالت‌بار او باشد و ازطرف‌دیگر زمینه‌ای برای عروج معنوی او، به‌خصوص این‌که «از نظر بودلر، انسان میان

1. Métonymie
2. Spleen et Idéal

صعود، والایی و زیبایی (آرمان‌خواهی) و نزول، سقوط، و شر (ملال‌زدگی) مدام در نوسان است» (فولادوند، ۱۳۹٤، ص.۲).

بودلر در این متن گرایش به کاربرد تصاویری بکر و تازه دارد. او در جست‌وجوی دنیایی فراتر از دنیای طبیعی، نوعی خلوتکده و مأمن است تا در آن بیاساید و از دنیای مادی گریزان است. «شاعر در جامعه به وسیلهٔ هیچ‌کس فهمیده نمی‌شود و به سوی انزواطلبی حرکت می‌کند» (جواری، ۱۳۸۸، ص. ۳). او جهان را تهی و خالی می‌بیند، نگرش او به زندگی منفی است و در تقابل با نیروهای اهریمنی، الکل و افیون را چارهٔ راه می‌پندارد. شعر «آلباتروس» به‌لحاظ آرایه‌های ادبی و صور خیال بسیار غنی است که افزون‌بر جذابیت، بر ضرب‌آهنگ آن نیز تأثیر گذاشته و ادبیّت و هنر کلام شاعر را به سرحد کمال رسانده است. این شعر دارای لایه‌های سطحی و ظاهری است و البته لایه‌های درونی و عمیق هم دارد که مفاهیم و موضوعات موردنظر شاعر را به‌طور غیرمستقیم انعکاس می‌بخشد .ازآنجاکه نوشتار شعرای سمبولیست فرانسه و به‌ویژه بودلر دارای ساختاری پیچیده و مبهم با معانی چندلایه و دشوار است و با انواع هنجارگریزی، نادستوری و انباشت‌های واژگانی همراه است، خواننده را با انبوهی از استعاره‌ها و کنایات روبه‌رو می‌سازد و او را دچار سردرگمی و تشویش می‌کند: «شاید بتوان گفت بارزترین ویژگی شعر بودلر دوگانگی معنایی یا همان تضاد میان عناصر تشکیل‌دهنده است» (حیاتی، ۱۳۹۸، ص. ۱۵). او معتقد بود که علاوه‌بر ظاهر، باید سمبل‌های دنیای ایدئال و آن‌سو را درک کرد و از ظواهر دنیوی پا فراتر گذاشت تا بتوان به حقایق دنیای ماوراء رسید و باید به کمک نمادها مفاهیم غیرمادی را القا کرد. ازاین‌رو، برای دریافت شعر بودلر باید از تأمل در معنای ظاهری فراتر رفته و به تعمق در معنای پنهان آن روی آورد. لذا با بررسی این متن می‌توان دریافت که قافیه‌ها، انواع واج‌آرایی و تقارن‌های موجود سبب ایجاد ابهام و تناقض در شعر شده و این عناصر به گونه‌ای چینش شده‌اند که معانی و مفاهیم متفاوتی را به شیوه‌ای غیرمستقیم القا می‌کنند. ترکیبات و عبارات انتخابی حکایت از این امر دارد که مراد و مقصود بودلر در این نوشتار صرفاً بیان مفاهیم سطحی نبوده، بلکه ساختارهای پراکنده در متن ما را به آن سوی معنای ظاهری رهنمون می‌سازند. بنابراین با خوانش نخست دست یافتن به معنای مستتر در عبارات شاعر ممکن نیست و خوانندهٔ توانا پس از مواجهه با موانع واقعی و یا همان نادستوری‌ها درمی‌یابد که این متن را نمی‌توان به یک تفسیر عادی محدود کرد و ناگزیر می‌بایست به خوانش دیگری متوسل شد، گو این‌که: «بودلر محیط پیرامونش را با تجسم مفاهیم عمیق‌تر از آنچه به چشم می‌آید در قالب نمادها و نشانه‌ها جلوه می‌دهد» (جواری، ۱۳۹۴، ص.۴۸). لذا خوانندهٔ توانا باید با واکاوی زیرساخت‌های معنایی متن و چینش مفاهیم به زمینهٔ ذهنی شاعر سفر کند و به درک معنای پنهان نائل شود و از طریق همین خوانش ادبی لذت متن را بچشد و به دیگران نیز بچشاند. وانگهی برخی از عبارات و اصطلاحات موجود در متن که مابه‌ازای بیرونی ندارند هنگام بازیابی مفهوم اصلی متن، دلالت‌مندی خود را باز می‌یابند.

این قطعه شعر سمبولیستی بودلر، در قالب شعر آزاد دوازده هجایی[1]، شامل چهار رباعی (بند) است. شاعر با ذکر نام پرنده در عنوان و به‌کار بردن حرف تعریف معین که دلالت بر کلی بودن نماد پرنده ـ شاعر دارد در بند نخست بی‌درنگ به توصیف تحسین‌آمیزی از آن در قالب عبارت « vatses oiseaux des mers» می پردازد. استفاده از القاب تمجیدآمیز درمورد پرنده چندین بار تکرار شده است: « compagnons de voyage, rois de l'azur, prince des nuées». استعمال توصیفاتی مانند «azur, vastes»، که هم به پرنده دلالت دارند و هم به محیط زیست او، نشان از پیوند نزدیک آلباتروس و فضای زندگی او دارد. آنگاه شاعر بعد از اشاره‌ای به محیط آبی، از کشتی (نماد کرهٔ خاکی) و ملوانان (نماد انسان‌های روی زمین) نام می‌برد. کاربرد قافیه‌های «mers , amers» از لحاظ آوایی و پژواک تداعی‌کنندهٔ دریاست. از خدمهٔ کشتی «les hommes d'équipage» توصیف چندانی به چشم نمی‌خورد، تنها چیزی که درمورد آنان جلب توجه می‌کند رفتار نسنجیده و خشن آن‌هاست. آن‌ها به صورت کلی نام برده شده‌اند که خود دلیلی است بر تعمیم این اصل بر هر زمان و مکانی. در بند دوم استعمال القاب تحقیرآمیز «maladroit et honteux» شروع می‌شود؛ یعنی درست لحظه‌ای که پرنده از عرش به فرش فرود می‌آید. استفاده از این القاب منفی به‌صورت مضاعف « maladroits et honteux, gauche et veule, comique et laid» بر شّدت آن‌ها می‌افزاید. ازسوی‌دیگر، کاربرد قید حالت چندهجایی «piteusement» وضعیت رقت‌بار پرنده را تشدید بخشیده است. در بند سوم استعمال قیدهای مقدار «comme» و «qu» که ابزار بیان تعجب هستند، جنبهٔ مضحک بودن پرنده را دوچندان کرده است. وانگهی توصیف ساده و مختصر ملاحان، در کنار حجم وسیع وصف پرنده، فضای اسفباری را ترسیم کرده است. رباعی آخر موقعیتی را وصف می‌کند که شاعر بین زمینیان نفرین و منزوی «exilé» شده، شاعری که در ملکوت اعلا مأمن داشت و ملهم خدایان بود؛ نگرشی که برگرفته از تصویر رایج بین شاعران رمانتیک فرانسه است.

ترکیباتی ازقبیل:

Les hommes d'équipage, les gouffres amers, planches, ce voyageur ailé, brûle-gueule, l'infirme qui volait, prince des nuées, tempête, archer.

ازجمله موارد دستورگریز شعر «آلباتروس» به‌شمار می‌روند، به این معنی که شاعر علاوه‌بر معنای ظاهری، اغراض دیگری را دنبال کرده است. بودلر در این متن، با نوآوری و بداعت در سطح واژگان و عبارات و برهم زدن زبان استاندارد و مضمون‌تراشی ساده، موجب خوانشی دشوار لیکن هیجان‌انگیز از شعر خود شده است. استفاده از قابلیت‌های زبانی، توان واژگان و رابطهٔ حاکم بر مفاهیم برای ایجاد یک نظام جدید و گاهی نادستورمند ازجمله ویژگی‌های این شعر است. «آلباتروس» نماد شاعر است که بر بال خیال به پرواز درمی‌آید. استفاده از نام «آلباتروس» برای بودلر نمادین است، چراکه از سویی «آلباتروس برای ملاحان عصر او نماد شومی بود، زیرا به

1. Alexandrin libre

محض این‌که یکی از ایشان به دریا می‌افتاد براثر ضربات نوک این پرندگان در میان امواج جان می‌سپرد» (Tailhandier, 2015, p.201). ازسوی‌دیگر،کاربرد نماد پرنده ـ شاعر نزد بودلر، همچون بسیاری از نویسندگان قرن نوزده فرانسه، امری رایج بود: «بودلر، مالارمه، موسه از مرغان و پرندگان به‌عنوان نمادی از وجوه شخصیتی خود سخن می‌گویند، با آن‌ها همزادپنداری کرده و از رنج‌ها و آلام خود در این دنیای خاکی و در میان مردمی که از درک اندیشهٔ آنان عاجزند، حکایت می‌کنند» (علوی، ۱۳۸۵، ص.۲). اگرچه تمامی صفات و القاب به پرنده نسبت داده شده، ولی تمام این توصیفات انسانی بوده که شاعر با به‌کار بردن صنعت جان‌بخشی[1] به آلباتروس نسبت داده است:

در شعر حاضر، بودلر از شاعر نفرین‌شده و رانده‌شده سخن می‌گوید.آ لباتروس کاملاً سمبل شاعر نفرین‌شده است؛ عدم درک و فهم جامعه از او، شاعر در جایگاه والایش و شاعر بعد از هبوطش که زشت و مضحک به‌نظر می‌رسد (جواری، ۱۳۸۸، ص.۲۰).

تفاوت میان پرنده در آسمان و زمین، یا همان شاعری که در عالم بالا و دنیای خیال سیر می‌کند و یا گرفتار و اسیر دنیای خاکی و روزمرگی است. استفاده از انواع اطناب[2] تحسین‌آمیز همچون « Vastes oiseaux des mers » و «ces rois de l'azur » حاکی از موقعیت برتر و باشکوه پرنده ـ شاعر است. به‌کار بردن صفت «indolents» در عبارت «indolents compagnons de voyage» از سوی بودلر جلب توجه می‌کند؛ از سویی پرنده ـ شاعر با ساکنان کرهٔ خاکی همراه و همسفر است، ولی نسبت‌به آنان «بی‌خیال» و بی‌اعتناست، که به نوعی انعکاس‌دهندهٔ دیدگاه بودلر نسبت‌به معاصرانش است. استفاده از همگونی واکه‌ای[3] «en» بر شدت این احساس پرنده می‌افزاید و توصیفات سخره‌آمیز در عبارت «il est gauche et veule » و « il est comique et laid» حکایت از وضعیت نامناسب و رقت‌بار شاعر دارد. استفادهٔ از مفاهیم متناقض «beau» و «laid» کنایه‌ای است از دو موقعیت متفاوت شاعر در گذشته (naguère)، زمانی که در ملکوت اعلا سیر می‌کرد و زمان حال (est)، لحظه‌ای که بر کرهٔ خاکی گام نهاد. «le navire» نماد جامعهٔ بشری و « les hommes d'équipage» نمایندهٔ انسان‌های معمولی هستند که شاعر را درک نمی‌کنند؛ «les gouffres amers »: نماد فراز و فرود زندگی و مصائب حیات است؛ و نیز به لایتناهی بودن و گستردگی زیستگاه پرنده ـ شاعر اشاره دارد. «les planches»: که مجاز مرسل است کنایه از عرشهٔ کشتی بوده و البته در این متن به مفهوم صحنهٔ تئاتر است که درواقع همان نمایش مضحک زندگی روزمره است. در عبارت «ce voyageur ailé» به جای اطلاق صفت جمع از صفت اشارهٔ مفرد استفاده شده و اشاره است به شاعر و زمان اوج گرفتن او، با استفاده از نبوغش، بر بال زمان. «brûle-gueule»: از سویی کنایه از نظام حقوقی و دادگاهی بود که به محکومیت بودلر و حذف

1. Personnification
2. Périphrase
3. Assonance

تعدادی از اشعار او از مجموعهٔ «گل‌های رنج» به‌دلیل منافی عفت بودن رأی داد، که درواقع تجسم سانسور و منع آزادی بیان بود. ازسوی‌دیگر همین عبارت کنایه‌ای است از زندگی مبتذل و عوامانهٔ انسان، سرگرمی‌های ساده و لذت‌های حقیر و خشن او؛ انسانی که اسیر عقدهٔ حقارت شده، زیرا همچون پرنده ـ شاعر قادر به «پرواز» نیست. استفادهٔ بیش از حد بودلر از صنعت تضاد در « ces rois de l'azur/ maladroits et honteux, voyageur ailé /gauche et veule/ naguère si beau /comique et laid » حکایت از شکوه و جلال پرنده ـ شاعر در آسمان و وضع اسفبارش در هنگام سقوط در کرهٔ خاکی است: شاعر که هبوط کرد مضحک و بازیچهٔ خاص و عام شد. در عبارت «infirme qui volait » کاربرد تناقض ظاهری [1] از سوی بودلر، یعنی «infirme» و «volait» حکایت ازصعود و هبوط شاعر دارد، زمانی که در عالم برتر جولان می‌داد و لحظه‌ای که پا به عرصهٔ کرهٔ خاکی و پست نهاد، بین تودهٔ مردم ظاهر و توانایی عروج از او سلب شد. «زیبایی این عبارت در کاربرد گذشتهٔ استمراری است، برای بیان عادتی در گذشته که دیگر نیست، در غیر این صورت جاشوان یارای به سخره گرفتن پرنده را نمی‌یافتند؛ می‌توان این ترکیب را جان کلام متن تلقی نمود» (Dominicy, 1998, p.19). کاربرد حرف بزرگ برای لفظ شاعر (Poète)، تداعی‌کنندهٔ شاعر به‌طور کلی بوده و البته با جایگاهی والا و رفیع. «Princes des nuées»: اشاره‌ای است به جایگاه ملکوتی و فرازمینی شاعر و موقعیت والای او، ارتباطش با عالم ملکوت و الههٔ اثیری که در یونان باستان ودیعهٔ مقدس را به او می‌سپرد. نقطهٔ مقابل آن عبارت « au milieu des huées»، کنایه‌ای است از هبوط و سقوط شاعر در میان هیاهو و همهمهٔ زمینیان. اما استفاده از اطناب «exilé sur le sol » اشاره به اقامتی ناخواسته و اجباری از سوی پرنده ـ شاعر دارد، زمانی‌که از مأوای اندیشه (شعر و شاعری) رخت برچید و ناگزیر راهی جهان خاکی شد. شاعر منزوی که انزوا پیشه کرد: بودلر به‌عنوان شاعر نفرین‌شده [2] در طول حیات کوتاه خود مدام با این احساس تنهایی و انزوا درگیر بود و هنر تنها تجلی‌گاه و مأمن او به‌شمار می‌رفت. از دید او شاعر همچون اختر آسمان چند صباحی در میان زمینیان تبعید شده، رنجور و محکوم به درد همیشگی است. شاعر رمیده از میان این بی‌صفتان، با رنج هم‌بستر شده است. ازسوی‌دیگر همین توصیف «exilé» تداعی‌کنندهٔ دنیای حقیقی شاعر بوده که نقطهٔ مقابل دنیای آرمانی «ses ailes» (نماد نبوغ شاعر) اوست: اصلی که درواقع تکرار مضمون تقابل بین سپلین و ایدهٔ ال بودلر است. بنابراین شاعر چاره‌ای جز تبعید شدن ندارد، به‌عنوان فردی منزوی و تنها که در نماد آلباتروس تجسّم شده است. «tempête» مراد طوفان‌های زندگی است که پرنده ـ شاعر با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند. مقصود از « archers » افرادی است که مانع اوج گرفتن شاعر می‌شوند و او را از عرش به فرش می‌آورند و حتی قصد جان او کرده‌اند. عبارت « l'empêchent de marcher» حکایت از آن دارد که «marcher» راه و رسم مردم عادی است، حال آن‌که پرنده ـ شاعر با

1. Oxymore
2. Maudit

بال‌های بزرگش یا به عبارتی با نبوغش به عالم ملکوت و بالا که «qui hante la tempête» خو گرفته نمی‌تواند مثل همه رفتار کند و تن به حقارت «marcher» بدهد، چون متفاوت از دیگران است؛ همان نبوغی که او را دور از دیگران نگه می‌دارد. همین ناسازگاری و عدم سنخیت با محیط پیرامون و واقعی، تحقیر و عدم درک « au milieu des huées » او را در بین توده به دنبال دارد. پیوند و آشتی بین این دو دنیا نه‌تنها سخت بلکه ناممکن می‌نماید. درکل این مفاهیم در قالب عناصر دستورگریز مفهومی رمزآلود و غیرواقعی به شعر بخشیده است و حکایت از اغراض پنهان بودلر دارند. درواقع درک معنای حقیقی متن در گرو شناخت این نادستوری‌هاست. درنهایت خواننده قانع می‌شود که این شعر فقط در یک تفسیر عادي محدود نمی‌شود و باید تأویل دیگري داشته باشد.

گفتنی است که این شعر دارای دو نوع انباشت است: انباشت اول متن شامل عباراتی است چون:

Les hommes d'équipage, des mers, le navire, des gouffres amers, planches, azur, avirons, nuée, tempête, huée.

که همگی با معنابن[1] محیط زندگی آلباتروس در ارتباط هستند.

انباشت دوم متن شامل:

Vastes oiseaux des mers, compagnons de voyage, ces rois de l'azur, prince des nuées, ce voyageur ailé, le poète, qui hante la tempête et se rit de l'archer. Gauche et veule, indolents, maladroits et honteux, naguère si beau, comique et laid, l'infirme qui volait, exilé sur le sol.

که بیانگر جایگاه والای آلباتروس ـ شاعر و لحظهٔ بعد از هبوط اوست؛ عباراتی که خصوصیات این پرنده را براساس موقعیت او، هرچند به‌شکل اغراق‌آمیز توصیف می‌کند.

در منظومهٔ توصیفی «با شبکه‌ای از عبارات سروکار داریم که پیرامون هسته در حرکت هستند، البته مفاهیم لزوماً هم‌پایه و متجانس نبوده و رابطه‌ای مجازی آن‌ها را به هسته پیوند می‌دهد» (محمدی، ۱۳۹۶، ص.۹). در

1. Sème

مجموعهٔ توصیفی این شعر به هستهٔ ناامیدی، مهجور و غریب ماندن شاعر در جامعه در قالب این عبارات برخورد می‌کنیم، عباراتی که یأس و سرخوردگی شاعر را هنگام هبوط به نمایش می‌گذارند:

Maladroit et honteux, gauche et veule, comique et laid, l'infirme qui volait, exilé sur le sol.

شبکهٔ ساختاری متن حکایت از یأس و ناامیدی شاعر و انزوای او در میان جمع دارد.

۶. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که در این پژوهش مشاهده شد، نظریهٔ نشانه‌شناختی ریفاتر، علاوه‌بر کشف جوانب مختلف ساختار شعر ازقبیل انباشت، منظومهٔ توصیفی، هیپوگرام و ماتریس، گوشه‌های پنهان شعر را نیز آشکار می‌کند که به کمک آن‌ها می‌توان به دلالت‌های نهفته در پس معناي ظاهري شعر راه یافت. شعر آلباتروس به‌لحاظ تصویری بسیار غنی بوده و برخوردار از انواع آرایه‌هایی ادبی است و ورای حقیقت ظاهری، واقعیت‌های دیگری را نیز می‌نمایاند. شاعر از بیت اول تا آخر در تلاش بوده هر آنچه دربارهٔ مضمون شاعر منزوی و مهجور است در شعر خود گردآورد. این شعر آینهٔ تمام‌نمای متنی خلّاق است که هر لحظه خواننده را با تجربه وتعبیری جدید روبه‌رو می‌سازد. شاعر به این نکته آگاه است که تکرار صنایع شعر سنتی، چندان کارایی و اثرگذاری ندارد و بدون شک باید از امکانات زبانی و قدرت واژگانی زبان فرانسه و مناسبات موجود میان واژگان برای ساختن نظامی جدید بهره بگیرد. به این اعتبار شعر «آلباتروس» از اسلوبی تازه و نادستورمند برخوردار است. تسلط و توانایی شاعر در شکستن ترکیبات تکراری و ایجاد تعبیرات شگفت‌انگیز حکایت از این امر دارد که در نخستین خوانش، دست یافتن به مفاهیم مستتر کار ساده‌ای نیست و حوصله، پشتکار و خوانش مداوم می‌طلبد؛ لذا خواننده ناگزیر به خوانش دیگری متوسل می‌شود. نگارندهٔ این پژوهش ضمن واکاوی و تحلیل این شعر بودلر، به تبیین مفاهیم بنیادی نظریهٔ ریفاتر ازقبیل عناصر دستورگریز، انباشت، خوانش اکتشافی (مفهوم صریح) و خوانش پس‌نگر (مفهوم ضمنی)، هیپوگرام و سایر مفاهیم مرتبط با آن پرداخت و به انباشت‌هایی با محوریت شاعر مهجور، جامعه و جوّ متخاصم پیرامون وی، و مجموعهٔ توصیفی ناامیدی وغریب و مهجور ماندن شاعر در کنار بی‌اعتنایی وعدم درک جامعه از او دست یافت. درنهایت تداعی واژگانی و مفهومی این متن را این‌گونه می‌توان خلاصه کرد: «آلباتروس نماد شاعری است که از ارزش‌های عصر خود فاصله گرفته، تبدیل به عنصری منفور، منزوی و عصیانگر شده و احساس می‌کند درک نشده است» (Benyoucef, 2011, p.79). در این راه اثربخشی و کارایی رویکرد نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر برای بررسی و واکاوی قطعهٔ «آلباتروس» به اثبات رسید. سرانجام با بررسی مفاهیم و دلالت‌های نهفتهٔ این متن درمی‌یابیم که شارل بودلر در قالب عبارات و مضامین غیرصریح، اسرار سربه‌مهر بسیاری را بیان کرده است، و در سایهٔ نشانه‌های زبانی رمزدار، شبکهٔ متنی غامض و بسیار مبهم توأم با موانع نادستوری را پیش‌روی مخاطب قرار

می‌دهد که وی نیز برای رفع این موانع و درک دقیق ظرایف و معانی پنهان تنها با توسل به خوانشی پس‌کنشانه و پویا می‌تواند به کشف ماتریس (معنای نهفته) شعر و درنهایت به دلالت کلی متن دست یابد.

منابع

الن، گ. (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمهٔ پ. یزدانجو. تهران: مرکز نشر.

برکت، ب.، و افتخاری، ط. (۲۰۱۰). نشانه‌شناسی شعر. فصلنامهٔ زبان و ادبیات تطبیقی، ٤، ۱۰۹ـ۱۳۰.

جواری، م.ح.، و ساعی، د.س. (۱۳۹۴). تحلیل تطبیقی «مسافر» و «سفر»: دو شعر از سهراب سپهری و شارل بودلر. پژوهش‌های ادب و زبان فرانس، ۳، ۴۷-۶۹.

جواری، م.ح.، و، حمیدی کندول، ا. (۱۳۸٦). سیر نظریه‌هاي ادبي معطوف به خواننده در قرن بیستم. ادب‌پژوهشی، ۳، ۱٤٤-۱۷٦.

جواری، م.ح. (۱۳۸۸). تحلیل تطبیقی «ققنوس» و «آلباتروس»؛ دو شعر از نیما و ولتر. پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ۱، ۱۷-۳۰.

حیاتی آشتیانی، ک.، و قرایی، ش. (۱۳۹٦). جهان مدرن شاعرانه نزد شارل بودلر و نیما یوشیج. نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۹، ۱٤٥-۱٦٤.

سلدن، ر. (۱۳۸٤). راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر. ترجمهٔ ع. مخبر. تهران: طرح نو.

سلیمی کوچ، ا. (۱۳۹۷). نظام مرکزمدار نشانه‌ای در شعر «آزادی» پل الوار. پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، ۱، ٦۷-۸۰.

علوی، ف. (۱۳۸۵). نماد پرنده در آثار شاعران فرانسوی قرن نوزدهم میلادی، با نگاهی به ادب فارسی. پژوهش‌های زبان‌های خارجی، ۳۷، ۵۵-۷۰.

فولادوند، م. (۱۳۹۴). نگاهی به ملال بودلر. دایرةالعمارف بزرگ اسلامی (نسخهٔ برخط).

قویمی، م.، و کشاورز، س. (۱۳۹٦). کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتِر در خوانشِ بینامتنیِ «همه‌شان را بکشید» سلیم بشّی و منطق‌الطیر عطار. پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ٤، ۲۵-٤۷.

محمدي، ز.، و اسماعیل‌نژاد، ا. (۱۳۹٦). کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر زمستان «اخوان ثالث». پازند، ۵۰-۵۱، ۸۰-۹۱.

نبی‌لو، ع.ر. (۱۳۹۰). کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما. پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، ۲، ۸۱-۹٤.

هنرمندی، ح. (۱۳۵۰). بنیاد شعر نو در فرانسه. تهران: چاپ بازرگانی (نسخهٔ الکترونیکی).

Benyoucef, S. (2010-2011). *Analyse linguistique des figures de style dans (Les Fleurs du Mal) de « Charles Baudelaire*). (Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère. Option : Science de langage). Université Hadj Lakhder –BATNA-.

Carlier, M. C., Couprie, A., Dubosclard, J., Erre Michel, E., Claude, J., et al. (1988). *Itinéraires Littéraires*. Collection. XIXe siècle. Hatier. Paris.

Dominicy, M. (1998). *Pour une étude linguistique des variantes, l'exemple des Fleurs du mal. Haben Sich Sprach.Romanistischer Verlag.*

Hopkins, J. (2005). *La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre*: matrice, intertexte et interprétant ». *Cahiers de Narratologie* [En ligne]. 12 | 2005, mis en ligne le 20 avril 2005.consulté le 01mai 2019. URL.

Martel, K. (2oo5). *Les Notions d'intertextualité et d'intratextualié dans les théories de la réception. Portée. Université de Québec à Chicoutimi.*

Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. 1st.ed. Bloomingston: Indiana University Press.

Riffaterre, M. (1979). *Production du texte*. Seuil. Paris.

Tailhandier Cazorla, S. (2015). *Lecture analytique et textes poétiques résistants, étude sur les pratiques didactiques d'analyse des textes littéraires en classe de troisième*. (Thèse de doctorat de Sciences de l'éducation). Université Lumière Lyon II.

Vahi, Y. (2014). *Etude sémiotique du discours poétique Les Voix de l'aube de Babacar Sall.* Multilinguales. Open Edition Journals.

Dictionnaire: Français-Persan, Mohammad Réza Parsa- Yar

Sitographie

https: Cgie.org.ir/Fa/New.

https://commentairecompose.fr/lalbatros-baudelaire-commentaire/

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

Doublage des Longs Métrages Francophones et Anglophones sur des Plateformes de Vidéo à la Demande en Iran

Masood Khoshsaligheh (Auteur correspondant) [1]
Professeur, Département d'anglais, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Fatemeh Ghaderi
Étudiante en doctorat, Département d'anglais, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Sima Imani
Étudiante en doctorat, Département d'anglais, Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran

Seyed Shoja Neynava
Maître d'art, Département d'anglais, Branch Sanandaj, Université Islamique Azad, Sanandaj, Iran

Résumé

Au fil du temps, la distribution des productions audiovisuelles en Iran a subi des changements. Au cours des dernières années, avec les progrès de la technologie, l'augmentation du nombre de sites non autorisés de partage de vidéos, l'évolution des goûts des gens pour l'utilisation de ces produits et le développement des plateformes numériques de «vidéo à la demande», la télévision n'est plus au centre de la distribution des produits audiovisuels. Cependant, la qualité de la traduction dans ces plateformes n'est pas claire pour le public. Considérant que les plateformes de VOD ont leurs propres fans en Iran, cela semble nécessaire de vérifier la qualité des films doublés dans ces services. La présente recherche vise à étudier la qualité de la traduction des films partagés dans les plateformes de vidéo à la demande dans le contexte de l'Iran et *Namava* a été choisi comme représentant de ces dernières, dans ce but quatre films francais, *J'accuse* (2019), *seules les bêtes* (2019), *Oxygène* (2021) et *De Gaulle* (2020), et quatre films anglais, *Gravity* (2013), *Murder on the Orient Express* (2017), *Darkest Hour* (2017) et *The Courier* (2020) ont été étudiés. L'échantillonnage a été de manière non aléatoire et l'analyse des données a été effectuée à l'aide de la théorie ancrée. Les résultats de cette recherche indiquent que la qualité de la traduction des films sélectionnés dans la plateforme *Namava* était acceptable.

Mots-clés: traduction audiovisuelle, doublage, qualité de la traduction, qualité du doublage, vidéo à la demande, Namava.

[1]. E-mail: khoshsaligheh@um.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-6508-1986
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77946.1057

Reçu: 29 Juillet 2022 Révisé: 02 Septembre 2022 Accepté: 04 Septembre 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

Dubbing Francophone and Anglophone Feature Films on Video on Demand Platforms in Iran

Masood Khoshsaligheh (Correspondant author)[1]
Full Professor, Department of English, Ferdowsi University, Mashhad, Iran

Fatemeh Ghaderi
Ph.D. Student, Department of English, Ferdowsi University, Mashhad, Iran

Sima Imani
Ph.D. Student, Department of English, Allameh tabataba'i university, Tehran, Iran

Seyed Shoja Neynava
Master of Art, Department of English, Sanandaj branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran

Abstract

The same as the rest of the world, the modes of dissemination of multimedia content in Iran is changing, and streaming services and video on demand (VOD) platforms are assuming a significant position as the preferred medium of accessing entertaining audiovisual programs such as films, series and documentaries. Despite the exponentially rising interest of Iranian audiences in VOD services, little is known and published about the processes and quality of the Persian audiovisual translation on these platforms. The purpose of the present research was two-fold. Initially, the process and criteria of selecting films and series to dub as well as the selection of the audiovisual translators and dubbing studios were explored. In the second phase, the quality of the translation of a purposive sample of films shared on *Namava*, a top VOD company in Iran was investigated. For the first question, multiple interviews were conducted with various dubbing agents and translators, and for the second question, four French language films, namely, *J'accuse* (2019), *seules les bêtes* (2019), *Oxygène* (2021), and *De Gaulle* (2020), and four English language films, *Gravity* (2013), *Murder on the Orient Express* (2017), *Darkest Hour* (2017), and *The Courier* (2020) were selected and examined. For data analysis the principles of grounded theory were benefited. The results of the study are discussed against the relevant literature and contextual information.

Keywords: Audiovisual translation, Dubbing, Translation quality, Dubbing quality, Video-on-demand, Namava.

[1]. E-mail: khoshsaligheh@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77946.1057
https://orcid.org/0000-0002-6508-1986

Received: 29 July 2022 Revised: 02 Septembre 2022 Accepted: 04 Septembre 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

دوبلهٔ فیلم‌های فرانسوی و انگلیسی‌زبان به فارسی در سامانه‌های ویدئو به‌درخواست در ایران

مقالهٔ پژوهشی

مسعود خوش‌سلیقه (نویسندهٔ مسئول)[1]
استاد تمام، گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

فاطمه قادری
دانشجوی دکتری، گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

سیما ایمانی
دانشجوی دکتری، گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

سید شجاع نی‌نوا
کارشناس ارشد، گروه زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سنندج، ایران

چکیده

در سال‌های اخیر با پیشرفت فناوری و توسعهٔ روبهرشد سامانه‌های برخط ویدئو به‌درخواستِ اشتراک‌گذاری فیلم و سریال و تغییر ذائقهٔ مردم در استفاده از این محصولات، تلویزیون از مرکزیت پخش محصولات دیداریشنیداری خارج شده است. چنان‌که، امروزه تعداد زیادی از مردم محتوای دیداریشنیداری را با استفاده از گوشی‌های هوشمند، تبلت یا رایانهٔ خود تماشا می‌کنند و می‌توانند بهسادگی برنامه‌ها را در هر زمان و هر کجا که بخواهند ببینند. باوجوداین، فرایندها و کیفیت ترجمه در این سامانه‌ها روشن و شناخته شده نیست. پژوهش حاضر در دو مرحله، با هدف بررسی فرایند کلی دوبله و محصول این فرایند یعنی ترجمهٔ فیلم‌های بهاشتراک‌گذاشته‌شده در سامانه‌های ویدئو به‌درخواست مجاز تماشای فیلم و سریال در ایران، نماوا را بهعنوان نمایندهٔ سامانه‌های ویدئو به‌درخواست انتخاب کرده و مجموعاً هشت فیلم، شامل چهار فیلم فرانسویزبان و چهار فیلم انگلیسیزبان را موردمطالعه قرار داده است. نمونه‌گیری به شیوهٔ هدفمند و تحلیل داده‌ها با استفاده از نظریهٔ داده‌بنیاد صورت گرفته است. نتایج مرحلهٔ نخست در ارتباط با سیاست‌گذاری سامانه‌های ویدئو به‌درخواست در ارتباط با دوبله، اطلاعاتی را دربارهٔ معیارهای انتخاب آثار برای نمایش و مترجمان دیداری‌شنیداری روشن ساخت. همچنین نتایج این پژوهش در مرحلهٔ دوم، حاکی از آن است که درمجموع کیفیت ترجمهٔ فیلم‌های انتخاب‌شده قابل‌قبول بوده و نماوا در این حوزه به‌طور کلی موفق عمل کرده است.

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ دیداری‌شنیداری، دوبله، کیفیت ترجمه، کیفیت دوبله، سامانهٔ ویدئو به‌درخواست، نماوا.

[1]. E-mail: khoshsaligheh@um.ac.ir
http://orcid.org/0000-0002-6508-1986
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77946.1057

تاریخ دریافت: ۷ مرداد ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۱۱ شهریور ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۳ شهریور ۱۴۰۱

۱. مقدمه

در سال‌های اخیر روند توزیع محصولات دیداری‌شنیداری در ایران دستخوش تغییراتی بوده است. ایجاد سایت‌های مجاز و غیرمجاز پخش فیلم و سریال و افزایش سامانه‌های ویدئو به‌درخواست[1]، سبب تغییر سلیقهٔ بسیاری از افراد و به‌ویژه نسل جدید در انتخاب بسترِ تماشای فیلم و سریال بوده است. در دههٔ گذشته تعداد سایت‌های به‌اشتراک‌گذاری محصولات دیداری‌شنیداری و همچنین سامانه‌های ویدئو به‌درخواست رشد قابل توجهی داشته است. این سامانه‌ها علاوه‌بر به‌اشتراک‌گذاری فیلم و سریال‌های داخلی، محصولات خارجی را نیز ترجمه می‌کنند و به‌صورت زیرنویس یا دوبله در اختیار مخاطبان قرار می‌دهند. این محصولات شامل فیلم‌های انگلیسی‌زبان، فرانسوی‌زبان، اسپانیولی‌زبان، کُره‌ای‌زبان و غیره هستند. با توجه به استقبال گسترده از این سامانه‌ها در ایران، آنچه در رابطه با محصولات خارجی ضروری می‌نماید، بررسی کیفیت ترجمهٔ آن‌هاست. پژوهش حاضر به‌دنبال یافتن پاسخی برای پرسش‌های زیر است:

۱) معیارهای انتخاب محصولات دیداری‌شنیداری و ملاک‌های تعیین مترجم در سامانه‌های ویدئو به‌درخواست چیست؟

۲) آیا ترجمهٔ فیلم‌های خارجی در سامانهٔ ویدئو به‌درخواست نماوا[2] از استانداردهای لازم برخوردار است؟

سؤال اول پژوهش جهت آشنایی بیشتر با سیاست‌گذاری‌های سامانهٔ ویدئو به‌درخواست نماوا[2] درمورد دوبله و کسب اطلاعات بیشتر درمورد مترجمان دیداری‌شنیداری و سؤال دوم به‌منظور بررسی کیفیت ترجمهٔ آثار سینمایی دوبله‌شده به فارسی در این سامانه، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین سامانه‌های فعال داخلی در این حوزه مطرح شد. بدین منظور چهار فیلم فرانسوی‌زبان و چهار فیلم انگلیسی‌زبان به‌عنوان پیکره انتخاب و به‌دقّت و به‌طور کامل بررسی شدند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

۲ـ۱. دوبله در گذر زمان

ترجمهٔ دیداری‌شنیداری حوزهٔ پژوهشی نسبتاً جدیدی است که نخستین مطالعات آن به صدمین سالگرد تاریخ سینما در سال ۱۹۹۵ برمی‌گردد (Gambier, 2004, p.1). با گسترش روزافزون تولیدات رسانه‌ای و تبادلات بین‌المللی، ترجمهٔ رسانه بیش از پیش موردتوجه قرار گرفته است و در بیست سال گذشته این نوع ترجمه به‌عنوان زمینهٔ تحقیقاتی شناخته‌شده جایگاه خود را در مطالعات ترجمه یافته است (Gambier, 2012, p.45). پیشرفت تکنولوژی، تقاضای مخاطبان برای تماشای فیلم و سریال‌های خارجی، ظهور انواع مختلف دوبله و

[1]. Video on Demand (VOD)
[2]. Www.namava.ir

زیرنویس‌گذاری و افزایش چشمگیر تعداد علاقه‌مندان و فعّالان این حوزه، نخست سبب توسعهٔ ترجمهٔ دیداری‌شنیداری و سپس موجب پیشرفت مطالعات و پژوهش‌ها در این حوزه شده است.

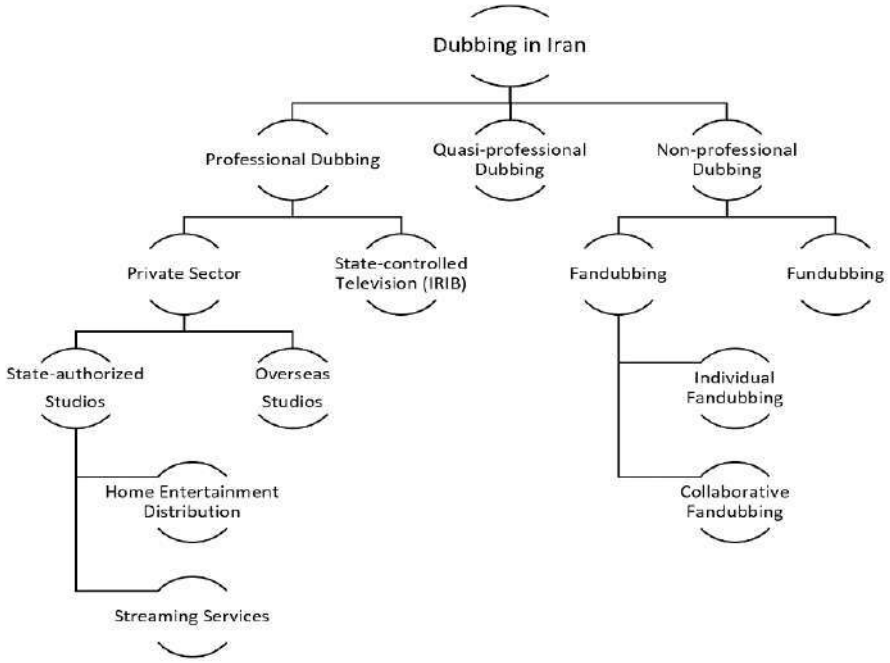
در بین روش‌های رایج ترجمهٔ دیداری‌شنیداری، دوبله و زیرنویس، در زمرهٔ فراگیرترین تکنیک و شناخته‌شده‌ترین روش‌ها قرار دارند. امروزه، اروپا به دو دستهٔ کشورهای دوبله‌محور (فرانسه، ایتالیا، آلمان، اسپانیا، اتریش، جمهوری‌چک و غیره) و کشورهای زیرنویس‌محور (کشورهای اسکاندیناوی، فنلاند، یونان، هلند، پرتغال و غیره) تقسیم شده است (Chaume, 2012, p.6; Dries, 1995, p.10).

دلیل این دوگانگی اغلب برحسب تفاوت‌های اقتصادی و نوع سیستم فرهنگی کشور مقصد توضیح داده می‌شود. چنان‌که، دوبله که روشی بسیار زمان‌بر و گران‌تر است، در کشورهای بزرگ‌تر و ثروتمندتر استفاده می‌شود. ازسوی‌دیگر، زیرنویس یک راه‌حل اقتصادی برای بازارهای محدود کشورهای کوچک‌تر است. این دو شیوهٔ ترجمهٔ رسانه، نشان‌دهندهٔ دو کران در طیف ترجمه هستند و از دو سیستم فرهنگی متفاوت سرچشمه می‌گیرند. زیرنویس مربوط به سیستم‌های فرهنگی است که در برابر تأثیرات خارجی باز هستند، حال آن‌که دوبله نتیجهٔ یک سیستم ملی‌گراست. سرکوب یا پذیرش ماهیت خارجی فیلم‌های وارداتی، کلید درک این موضوع است که یک کشور ارتباط خود با دیگران و اهمیت فرهنگ و زبان خود را چگونه می‌بیند (Danan, 1991, pp.606-613). دوبله توسط دولت‌هایی مانند آلمان، ایتالیا یا اسپانیا به‌عنوان ابزاری ایدئولوژیک مورد استفاده قرار گرفته است. هدف دولت‌های ملی‌گرا این است که محصولات وارداتی را «استاندارد» سازند تا از همگنی نظام ارزش‌های اجتماعی محافظت کنند. به عبارت دیگر، دوبله به‌عنوان یک مکانیسم کنترلی بر استانداردها و ارزش‌های فیلم‌های وارداتی عمل می‌کند (Goris, 1993). برای مثال، اعمال ممیزی یکی از شیوه‌های حفاظت از ارزش‌های فرهنگی است که به‌راحتی در دوبله امکان‌پذیر است و حکومت‌ها سعي مي‌کنند از طريق آن جلوي بروز انديشه‌هاي باطل و مضر را بگيرند (معصومی، ۱۳۹۰، ص. ۱).

استفاده از روش‌های مختلف ترجمهٔ دیداری‌شنیداری به عادات و انتظارات بینندگان یک کشور نیز بستگی دارد؛ برای مثال در اسپانیا، دوبله همچنان روش غالب ترجمهٔ رسانه است، چراکه بینندگان به دوبله عادت کرده‌اند (Bosseaux, 2019, p.49). در ایران نیز، روش غالب ترجمهٔ فیلم‌های خارجی دوبله است (پاکار و خوش‌سلیقه، ۱۳۹۹؛ پاکار و همکاران، ۱۳۹) که امکان اعمال ممیزی را در فیلم و سریال‌های خارجی فراهم می‌آورد. پژوهش نورد[1] و همکاران (۱۳۹۳) از جملهٔ اولین پژوهش‌های داخلی بود که به بررسی انواع دوبلهٔ رایج در بستر ایران پرداخت و پدیده‌های نوظهور تفنن‌دوبله و طرفداردوبله، دوبلهٔ غیرحرفه‌ای و دوبلهٔ نیمه‌حرفه‌ای را معرفی کرد. سپس، با توجه به تحولات حوزهٔ رسانه در ایران و گسترش بسترهای غیردولتی[2]، خوش‌سلیقه (۱۴۰۱)

[1]. Nord
[2]. Private Sector

انواع رایج دوبله در ایران را به شیوه‌ای که در شکل شمارهٔ ۱ مشاهده می‌شود ترسیم کرده است. چنان‌که در تصویر ذیل مشخص است سامانه‌های ویدیو به‌درخواست در قسمت سرویس‌های برخطِ[1] تماشای فیلم و سریال قرار می‌گیرند.



شکل ۱. انواع دوبله در ایران (خوش‌سلیقه، ۱۴۰۱)

بررسی کیفیت انواع ترجمهٔ دیداری‌شنیداری یکی از موضوعات چالش‌برانگیز در این حوزه است. دوبله فرایندی شامل شبکه‌ای پیچیده از عوامل و مراحل مختلف است. تلاشی زبانی، فرهنگی، فنی و خلاقانهٔ گروهی و شامل ترجمه، اقتباس و همگام‌سازی فیلمنامهٔ یک متن دیداری‌شنیداری است که سپس توسط بازیگران و به کارگردانی مدیر دوبلاژ و در صورت امکان با مشاورهٔ مشاور زبانی یا دستیار دوبلاژ انجام می‌شود (Chaume, 2020, p.104). برای ارزیابی کیفیت دوبلهٔ فیلم یا سریالی خارجی باید به دو جنبه توجه کرد: کیفیت ترجمه و کیفیت فنی دوبله. چاومه معتقد است که دستیابی به اجماع درمورد فهرستی از استانداردهای کیفیت آسان نیست. باوجوداین، آنچه می‌توانیم دربارهٔ آن به توافق برسیم مجموعهٔ استانداردها و اولویت‌هایی است که باید در دوبله درنظر گرفته شوند (Chaume, 2007, p.15). از مترجمان گرفته تا صداپیشگان دوبله، مجموعه‌ای از متخصصان، برای رسیدن به یک هدف نهایی مشترک تلاش می‌کنند: ارائهٔ محصولی به زبان مقصد که می‌تواند برای مخاطب توهم تماشای فیلم به زبان اصلی را ایجاد کند (Matamalal, 2010, pp.101-102). در این

[1]. Streaming Services

فرایند، تغییر ترجمه‌ای که در ابتدا توسط مترجم ارائه می‌شود عملاً اجتناب‌ناپذیر است (Martinez, 2004, p.5). بنابراین، برای بررسی جامع کیفیت دوبلهٔ محصولات دیداری‌شنیداری، باید کیفیت ترجمه و کیفیت فنی دوبله، را مدنظر قرار داد.

شمار بسیار اندکی پژوهش درمورد کیفیت ترجمهٔ انواع دیداری‌شنیداری در ایران صورت گرفته است که در ادامه به این پژوهش‌ها اشاره خواهیم کرد. همانطور که چاومه (2005) اشاره می‌کند یکی از مهم‌ترین معیارهای سنجش کیفیت دوبله، همگام‌سازی است که پژوهش‌های گوناگونی در حوزهٔ ترجمهٔ دیداری‌شنیداری به بررسی این مهم پرداخته‌اند. بررسی کیفیت دوبله در نسخه‌های غیررسمی دوبله، موضوع پژوهشی است که توسط دانایی‌فر و همکاران (۱۳۹۹) به انجام رسیده است. نویسندگان مقالهٔ مذکور، دوبلهٔ غیررسمی ده فیلم آمریکایی را از منظر کیفیت فنی دوبله (همگامی) و کیفیت ترجمه مورد مطالعه قرار داده‌اند. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که باتوجه به خطاهای زبانی/ترجمه‌ای و اشتباهات در برگردان عناصر فرهنگی، مترجمان احتمالاً مترجمانی غیرحرفه‌ای بوده‌اند. از منظر کیفیت فنی نیز نتایج بیانگر این امر بوده‌اند که همگامی محتوایی و همگامی هم‌زمانی چالش‌برانگیزترین نوع هم‌زمانی در این دوبله‌های فارسی هستند، درحالی‌که همگامی شخصیتی، حرکتی و آوایی در سطوح قابل قبولی حفظ شده‌اند. خوش‌سلیقه و فاضلی حق‌پناه (۱۳۹۵) نیز طی پژوهشی به بررسی فرایند تولید زیرنویس غیرحرفه‌اي فارسي در ایران و ویژگی‌های مربوط به آن پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان داد که کیفیت ترجمه در زیرنویس غیرحرفه‌اي دچار ضعف در زمینه‌های معنایی، مفهومی و انتخاب لحن شخصیت‌ها بوده است.

به‌علاوه، با توجه به این‌که چگونگی ترجمه و انتقال عناصر فرهنگی و یا ممیزی و حذف آن‌ها در کیفیت محصول دوبله‌شده تأثیرگذار است، در ادامه به ذکر پژوهش‌های داخلی مرتبط با این مهم پرداخته می‌شود. در همین راستا، پاکار و همکاران (۱۳۹۹) به بررسی تأثیر ایدئولوژی بر ترجمه و دوبلهٔ سه‌گانهٔ پدرخوانده پخش‌شده از تلویزیون ملی ایران پرداخته و انواع ممیزی‌های اعمال‌شده در این فیلم را استخراج کرده و دسته‌بندی کرده‌اند. نتایج این تحقیق نشان‌دهندهٔ آن است که ممیزی‌ها در سه سطح تصویر، کلام و صدا اعمال و شامل مسائل سیاسی، فرهنگی و مذهبی می‌شوند. چنانچه در پاره‌ای از موارد و زمانی‌که این ممیزی‌ها از حد یک تصویر و واژه فراتر رفته و به تغییرات اساسی در محتوای فیلم منجر شده‌اند آنگاه این امر سبب شده است تا از میزان وفاداری و کیفیت محصول کاسته شود. گرچه نویسندگان پژوهش مذکور معتقدند کیفیت دوبله در ایران چنان بالاست که گاهی این ممیزی‌ها را پوشش می‌دهد و مخاطب متوجه بسیاری از ممیزی‌ها نمی‌شود. همچنین، عالم‌زاده و خوش‌سلیقه (۱۳۹۹) با هدف نشان دادن تأثیر ایدئولوژی و مسائل فرهنگی و سیاسی در دوبلهٔ مجدد فیلم‌ها، ترجمهٔ فیلم‌های انگلیسی‌زبان را قبل و بعد از انقلاب اسلامی ایران مورد مطالعه و مقایسه قرار داده‌اند. یافته‌های تحقیق نشان

می‌دهد که نسخه‌های دوبله‌شده هم قبل و هم بعد از انقلاب تحت تأثیر سیاست حاکم بر زمانه بوده‌اند، اما میزان و موضوع مداخلات متفاوت بوده است.

۲ـ۲. سامانه‌های ویدئو به‌درخواست

با آغاز قرن اخیر و به‌دنبال پیشرفت‌های سریع فناوری، صنعت ترجمهٔ دیداری‌شنیداری، دوره‌ای از دگرگونی و تحول را شاهد بوده است. امروزه با ظهور و توسعهٔ سامانه‌های ویدئو به‌درخواست که در ایران بیشتر با عنوان سرویس‌های برخطِ (آنلاینِ) تماشای فیلم و سریال شناخته می‌شوند، مشابهٔ آنچه که در زمان ظهور دیسک‌های ذخیرهٔ اطلاعات دیجیتالی ویدئویی یا دی‌وی‌دی[1] در پایان قرن بیستم ایجاد شد، انقلابی فناورانه در حال وقوع است و عادت‌ها و انتظارات مخاطبان نیز به استفاده از این خدمات (مانند نتفلیکس[2]، اپل تیوی پلاس[3]، ویمو[4]، آمازون پرایم[5]، و یوتیوب[6]) در حال تغییر است (Bolaños García-Escribano et al., 2018). همچنین، اینترنت پرسرعت تأثیر به‌سزایی بر میزان دسترسی مخاطبان به محتوای چندرسانه‌ای داشت. سامانه‌های ویدئو به‌درخواست مختلف نیز به عنوان سرویس‌هایی تجاری راه‌اندازی شدند که نتفلیکس نمونهٔ بارز آن است. نتفلیکس در ابتدا کار خود را به‌عنوان سایت اجاره و فروش دی‌وی‌دی شروع کرد و در سال ۲۰۱۷ به یک سامانهٔ ویدئو به‌درخواست تبدیل شد (Jenner, 2017). در این گونه سامانه‌ها، مخاطب حق اشتراک سامانه را خریداری می‌کند و می‌تواند در مدت زمانی مشخص به برنامه‌های موردعلاقه خود دسترسی داشته باشد. این سامانه بنابر آمار منتشرشده در سال ۲۰۲۱، با ۲۰۰ میلیون مشترک در ۱۹۰ کشور، انقلابی را در سامانه‌های ویدئو به‌درخواست ایجاد کرد (Moscoso et al., 2021). چنان‌که هی‌یز[7] (2021) اشاره می‌کند از سال ۲۰۱۷، نتفلیکس به‌عنوان نقطهٔ شروع سامانه‌های ویدئو به‌درخواست، در ابتدا به دوبلهٔ محصولات دیداری‌شنیداری به زبان انگلیسی پرداخت. در همین راستا، سنچز مومپئن[8] (2021) در پژوهش خود به چالش‌های پیش‌روی نتفلیکس در دوبلهٔ محصولات دیداری‌شنیداری به انگلیسی می‌پردازد و اضافه می‌کند که بنابر گزارش‌های منتشرشده توسط نتفلیکس در سال ۲۰۱۹، زیرنویس یا دوبلهٔ محصولات برای بیش از سی زبان موجود است و این شمار افزایش خواهد یافت.

با گذشت زمان در ایران نیز، علاوه‌بر صداوسیمای ملی و سایت‌های غیرمجاز اشتراک فیلم و سریال، و در غیاب سامانه‌های برخط ویدئو به‌درخواست خارجی، سامانه‌های برخط ویدئو به‌درخواست داخلی ایجاد شدند. با حمایت دولت، سامانه‌هایی نظیر نماوا، فیلیمو، فیلمنت، تیوا، تی‌وی نت، تماشاخونه، پیشتاز مووی و غیره با

1. Digital Video Disk (DVD)
2. Netflix
3. Apple Tv +
4. Vimo
5. Amazon Prime
6. Youtube
7. Hayes
8. Sánchez-Mompeán

هدف جلوگیری از فعالیت و رونق سایت‌های غیرمجاز ایجاد شده و طی سال‌های اخیر روندِ توسعهٔ روبه‌رشدی داشته‌اند. این سامانه‌های داخلی، تقریباً هم‌زمان با سامانه‌های ویدئو به‌درخواست بین‌المللی، به‌ویژه نتفلیکس، محصولات ویدئویی روزِ دنیا را به اشتراک گذاشته و به‌صورت دوبله یا زیرنویس در اختیار مخاطبان قرار می‌دهند. امروزه تعداد زیادی از مردم، محتوای دیداری‌شنیداری را در تلفن‌های هوشمند، تبلت یا رایانهٔ همراه خود می‌بینند، دیگر نیازی به انتظار برای زمانِ پخش برنامهٔ تلویزیونی موردعلاقهٔ خود ندارند و می‌توانند به‌سادگی برنامه‌ها را در هر زمان و هرمکان و بدون وقفه تماشا کنند. باوجوداین کیفیت ترجمه در این سامانه‌ها برای مخاطبان روشن نیست. با توجه به این‌که سامانه‌های برخط ویدئو به‌درخواست داخلی در ایران طرفداران خاص خود را دارند، بررسی کیفیت ترجمه در این سرویس‌ها ضروری به‌نظر می‌رسد. در رقابت بین سامانه‌های گوناگون داخلی، فیلمیو و نماوا پیشتاز هستند.

نماوا و فیلیمو روی هم نزدیک به ۹۵ درصد از کل بازار ویدئو به‌درخواست در ایران را در دست دارند و اگرچه سهم فیلیمو از نماوا بیشتر است، اما ترافیک رایگان کاربران نماوا، که از اینترنت شاتل استفاده می‌کنند، باعث شده تا سهم قابل‌توجهی از کاربران نماوا را مشترکین شاتل تشکیل دهند (مدیرعامل نماوا در گفت‌وگو با دیجیاتو[1]، ۱۴۰۰).

علی‌رغم پژوهش‌های ذکرشده، تا جایی‌که پژوهشگران این تحقیق اطلاع دارند تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی سامانه‌های مجاز ویدئو به‌درخواست تماشای فیلم و سریال در بستر ایران با تمرکز بر نحوهٔ سیاست‌گذاری و فرایند دوبله و ترجمه و به‌ویژه بررسی کیفیت ترجمهٔ فیلم‌های دوبله‌شده در این سامانه‌ها نپرداخته است. در این پژوهش کیفیت ترجمهٔ نمونه‌ای از فیلم‌های انگلیسی‌زبان و فرانسوی‌زبان در سامانهٔ برخط ویدئو به‌درخواست نماوا مورد مطالعه و بررسی قرار خواهد گرفت.

۳. روش پژوهش

این پژوهش اکتشافی با رویکردی کیفی، درپی بررسی و کسب شناخت بیشتر درمورد کیفیت و شیوهٔ ارائهٔ خدمات دوبله در بسترِ جدید سامانه‌های ویدئو به‌درخواست در ایران است. این پژوهش شامل دو مرحلهٔ مستقل و مکمل است. هدف مرحلهٔ اول، آشنایی و شناخت کلی سیاست‌ها و فرایندهای انتخاب محصولات و مترجمان دیداری‌شنیداری در سامانه‌های ویدئو به‌درخواست است. نتایج گزارش‌شده در این مرحله، برگرفته از مصاحبه با چندین تن از دست‌اندرکاران ترجمه و دوبله در استودیوهای این شرکت‌ها و همچنین مشاهدات میدانی نویسندگان است. در مرحلهٔ دوم، با توجه به رویکرد کیفی این مطالعه، نماوا به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شرکت‌های ارائهٔ خدمات ویدئو به‌درخواست در ایران انتخاب شد. سپس، اشتراک این سامانه خریداری شد، نمونه‌گیری به شیوهٔ هدفمند صورت گرفت و پیکره‌ای متشکل از فیلم‌های فرانسوی و انگلیسی‌زبان دوبله‌شده به فارسی در استودیوهای

[1]. https://www.ictna.ir/id/129375/

اختصاصی این سامانه انتخاب و بررسی شدند. این پیکره شامل چهار فیلم فرانسوی‌زبان، افسر و جاسوس (۲۰۱۹)، فقط حیوانات (۲۰۱۹)، اکسیژن (۲۰۲۱) و دوگل (۲۰۲۰)، و همچنین چهار فیلم انگلیسی‌زبان، جاذبه (۲۰۱۳)، قتل در قطار سریع‌السیر شرق (۲۰۱۷)، تاریک‌ترین ساعت (۲۰۱۷)، و پیک (۲۰۲۰) است. بدین منظور نگارندگان این پژوهش، تمام دیالوگ‌های هشت فیلم یادشده را با ترجمه‌هایشان مطابقت داده و چالش‌های ترجمه‌ای موجود در دیالوگ‌ها را استخراج کرده و در رابطه با راهکارهای اتخاذشده توسط مترجمان در ترجمهٔ فیلم‌های یادشده به دسته‌بندی زیر دست یافتند: جایگزینی، کاهش، افزایش، خطا (ترجمه‌ای، تلفظ)، ترجمهٔ اصطلاحات، بازنویسی با حفظ مفهوم. درنهایت تحلیل داده‌ها با استفاده از نظریهٔ داده‌بنیاد انجام شد.

۴. یافته‌ها

به‌منظور پاسخ به پرسش اول پژوهش و طی مصاحبه‌های صورت‌گرفته، به سیاست‌گذاری‌ها و فرایند ترجمه برای دوبله دست یافتیم که شامل موارد زیر است:

۴ـ۱. سیاست‌گذاری‌ها و فرایند ترجمه برای دوبله

الف) معیارهای انتخاب آثار برای نمایش در سامانه‌های ویدئو به‌درخواست

در حال حاضر در ایران، سامانه‌های ویدئو به‌درخواست، بسیاری آثار خارجی از جملهٔ آثار انگلیسی‌زبان، فرانسوی‌زبان، اسپانیولی‌زبان، کره‌ای‌زبان و غیره را بر روی سایت خود قرار می‌دهند. البته با توجه به نقش پُررنگ فیلم‌های انگلیسی‌زبان در حوزهٔ جهانی، عمدهٔ این فیلم‌ها را فیلم‌های انگلیسی‌زبان تشکیل می‌دهند. به‌طور کلی معیار سایت‌های دارای حق اشتراک برای انتخاب آثار سینمایی و دیگر محتوای دیداری‌شنیداری بر چند اساس است:

– محبوب‌شدنِ فیلم، سریال، یا محتوای چندرسانه‌ای (انیمه، مستند و غیره) در فضای مجازی؛ به‌گونه‌ای که صاحبان سایت به این نتیجه برسند که فیلم موردنظر، مخاطبان خود را دارد. به‌ویژه، برای دوبله کردن آثاری که مخاطبان بیشتری دارند.

– بالابودنِ امتیاز فیلم؛ در سایت‌های محبوب نظرسنجی سینمایی توسط علاقه‌مندان نظیر «بانک اطلاعات اینترنتی فیلم‌ها»[1]، «راتن تومیتوز»[2] و همچنین، «متاکریتیک»[3] که نقدهای منتقدان دربارهٔ فیلم‌های سینمایی و سریال‌های تلویزیونی را گردآوری می‌کند.

[1]. IMDb
[2]. Rotten Tomatoes
[3]. Metacritic

– جوایز معتبری به‌دست آورده باشد؛ مانند «جوایز آکادمی اسکار»[1]، «جشنوارهٔ کن»[2]، «جشنوارهٔ ونیز»[3]، «جایزهٔ گلدن‌گلوب»[4].

– حضور بازیگران مشهور و برجستهٔ جهان؛ مانند برندگان جوایز اسکار و گلدن گلوب.

– فیلم‌های مطرح کلاسیک جهان.

به‌طور کلی تقریباً تمامی آثاری که یک یا چند ویژگی مذکور را داشته باشند بر روی سامانه قرار می‌گیرند.

ب) معیار انتخاب نمایش اثر به‌صورت دوبله یا زیرنویس

پرمخاطب‌ترین نوع ترجمهٔ دیداری‌شنیداری در ایران دوبله است. ازاین‌رو، این سامانه‌ها عمدهٔ فیلم‌هایی را که ویژگی‌های پیش‌تر ذکرشده را داشته باشند دوبله می‌کنند و سایر آثار را به‌صورت زیرنویس فارسی ارائه می‌دهند. البتّه، زیرنویس به زبان انگلیسی یا زبان اصلی تقریباً همیشه برای تمام آثار ارائه می‌شوند. در اینجا، فیلمِ مهم و خاص به معنای ارزش هنری و فاخر بودنِ فیلم نیست. فیلمِ مهم به فیلم‌هایی گفته می‌شود که مخاطب بیشتری دارند. برای مثال، فیلمِ مهمی مانند آثار اقتباسی از شکسپیر در مقایسه با فیلمی از سری آثار ابرقهرمانی دنیای مارول[5] و دی‌سی[6] برای مخاطب نوجوان که درصد عمدهٔ مخاطبان را تشکیل می‌دهند، اهمیت کم‌تری دارد. بنابراین، از آنجا که دوبله فی‌النفسه مخاطب‌محور است، برای دوبلهٔ آثار این گونه فیلم‌ها بیشتر هزینه می‌شود.

ج) معیار انتخاب گروه‌های دوبله

گروه‌های دوبله در ایران به دو دسته تقسیم می‌شود: افرادی که عضو «انجمن گویندگان و سرپرستان گفتار فیلم» هستند (در بین عموم علاقه‌مندان به دوبلهٔ سندیکایی هم معروف هستند)، و افرادی که خارج از این انجمن فعالیت دارند (همان دوبلهٔ غیرسندیکایی یا خارج از انجمن). گفتنی است که اعتبار اصلی دوبلاژ فارسی در ایران به انجمنی است که بیش از چند دهه (تاریخ تأسیس: ۱۳۴۲) در زمینهٔ دوبله فعالیت مستمر داشته و هنوز هم دارد. استادان پیشکسوت دوبله هم در این انجمن عضو هستند و طبق قانونی که در انجمن وجود دارد اعضا اجازه ندارند با افراد خارج از انجمن در زمینهٔ دوبله همکاری کنند. ازاین‌رو، دوبلهٔ عمدهٔ آثار مهم را بر عهدهٔ اعضای «انجمن گویندگان و سرپرستان گفتار فیلم» می‌گذارند و سایر آثار نیز بر عهدهٔ اعضای خارج انجمن (غیرسِندیکایی) گذاشته می‌شود.

د) گروه‌های دوبلهٔ اختصاصی برای سایت نماوا

مهم‌ترین و اصلی‌ترین گروهی که عمدهٔ دوبله‌های اختصاصی سامانهٔ نماوا را انجام می‌دهند «استودیو کوالیما» است. این استودیو با مهم‌ترین و کلیدی‌ترین گویندگان و استادان دوبله که عضو انجمن هستند فیلم‌ها،

[1]. The Oscars Academy Awards
[2]. Cannes Film Festival
[3]. Venice Film Festival
[4]. Golden Globe Awards
[5]. Marvel
[6]. DC

سریال‌ها، سریال‌های کوتاه[1]، انیمیشن‌ها، انیمه‌ها، و مستندهای سینمایی را دوبله می‌کند. اما عمدهٔ مستندهای غیرسینمایی را استودیوی دیگری به نام «استودیو آریان» دوبله می‌کنند که این استودیو نیز تنها با گویندگان انجمن همکاری می‌کند. بنابراین، دوبلهٔ اختصاصی آثار مهم برای نماوا بر عهدهٔ «استودیو کوالیما» و «استودیو آریان» است. دوبلهٔ سایر آثار نیز بر عهدهٔ اعضا و گروه‌های مستقل خارج از انجمن است.

ه) روند انتخاب مترجم‌های دیداری‌شنیداری

از آنجا که این شرکت‌ها یا همان سفارش‌دهندگان اصلی کار، صفر تا صد دوبلهٔ آثار را بر عهدهٔ گروه‌های خاصی می‌گذارند، انتخاب مترجم‌های دوبلاژ هم بر عهدهٔ همان گروه‌ها و استودیوهاست. ورود به جمع مترجم‌های دوبلاژ دشوار است، زیرا هیچ‌گونه آزمون ورودی از سوی استودیوها و گروه‌های دوبله برای جذب مترجم صورت نمی‌گیرد. مگر در موارد نادری که از مترجم آزمون می‌گیرند. البته این آزمون ارتباط چندانی به سطح دانش زبانی یا کیفیت ترجمهٔ مترجم ندارد. تنها چیزی که در مرحلهٔ نخست اهمیت دارد نحوهٔ آشنایی کامل مترجم با تنظیم دیالوگ برای دوبله است. انتخاب مترجم‌ها در غالب موارد از طریق معرفی یا توصیهٔ مترجم از سوی فرد یا افرادی صورت می‌گیرد که مورد تأیید گروه‌های دوبله و استودیوها باشند.

و) قرارداد مترجم‌های دیداری‌شنیداری

هیچ‌گونه قراردادی با مترجم‌های دیداری‌شنیداری منعقد نمی‌شود. ازاین‌رو، هرگاه واسطه‌های گروه‌ها یا استودیوها با مترجمی مشکل پیدا کنند به‌راحتی او را حذف و مترجم دیگری را جایگزین می‌کنند. اما از سوی دیگر، چند سالی است که سامانهٔ نماوا با برخی از دوبلورهای خاص و کلیدی و همچنین استادان پیشکسوت دوبله قراردادی منعقد کرده است که طبق این قرارداد این افراد بایستی تنها برای دوبله‌های اختصاصی نماوا گویندگی کنند. اما همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، هیچ‌گونه قراردادی برای مترجم‌ها وجود ندارد.

ز) تعداد مترجم‌های دیداری‌شنیداری برای تمامی زبان‌ها

به‌طور میانگین حدود سی مترجم با دو گروه اصلی دوبلهٔ نماوا همکاری دارند که ۲۹/۷ درصد ایشان از زبان انگلیسی و ۰/۳درصد از زبان فرانسوی و سایر زبان‌ها ترجمه می‌کنند. بنابراین، می‌توان گفت که زبان مبدأ ترجمه‌ها برای دوبله، زبان انگلیسی است و اکثر آثار غیرانگلیسی‌زبان ازجمله فرانسوی، ترکی‌استانبولی، هندی، عربی، ژاپنی، کُره‌ای، چینی و ... از زبان میانجی یعنی زبان انگلیسی به فارسی ترجمه می‌شوند.

ح) سطح‌بندی و دستمزد مترجم‌های دیداری‌شنیداری

در تمامی سامانه‌های ویدئو به‌درخواست از جمله نماوا، در ظاهر هیچ‌گونه سطح‌بندی‌ای برای مترجم‌های دوبلاژ وجود ندارد. دستمزد تمام مترجم‌ها تقریباً به یک میزان است. اما حدود ۰/۹ درصد از مترجم‌ها دستمزد بیشتری نسبت‌به سایر مترجم‌ها دریافت می‌کنند. این دستمزدِ بیشتر دلایل پنهان زیادی دارد. اما از دلایل به‌ظاهر

[1]. Mini-series

مشخص آن می‌توان به میزان سابقهٔ کاری و همچنین میزان فعالیت مترجم با گروه یا استودیوی خاصی اشاره کرد. همچنین، میزان رضایت مخاطبان از کیفیت ترجمه و دانش زبانی مترجم در بازخوردی که از سوی ایشان در فضای مجازی به‌دست می‌آید نیز در پرداخت دستمزد بیشتر به مترجم‌ها مؤثر است.

ازطرفی درمورد فیلم‌ها نیز داشتن امتیاز بالا، بازیگران برجسته یا کارگردان به‌نام (یا برای مثال فرنچایزی[1] بودن و فروش زیاد در گیشه) معمولاً معیار رایجی برای انتخاب مترجمان خاص و باتجربه نیست، اما در پاره‌ای از موارد، ترجمهٔ برخی فیلم‌ها با توجه به میزان سابقهٔ کار و مهم‌تر از آن استقبال مخاطب از نام مترجم، بر عهدهٔ مترجمی خاص گذاشته می‌شود؛ به عبارتی بر عهدهٔ ۹/۰ درصد مترجم‌های یادشده که دستمزد بیشتری نیز دریافت می‌کنند.

ط) ترجمهٔ انفرادی یا گروهی

به‌طور کلی، دو الی سه گروه فعال وجود دارند که ترجمه‌ها را به‌صورت گروهی انجام می‌دهند و درنهایت ترجمه‌ها با نام سرپرست گروه یا نام گروه منتشر می‌شوند. اما گاهی سریال‌هایی را که دارای چندین فصل و طولانی هستند نیز بین چند مترجم تقسیم می‌کنند تا هر کدام فصل خاصی را ترجمه کنند. آن هم بدون آن‌که با هم ارتباط و مشورتی داشته باشند. اما عمدهٔ ترجمه‌ها به‌صورت انفرادی انجام می‌شوند.

ی) ارتباط شرکت‌های رقیب با یکدیگر

هیچ‌گونه تعاملی بین شرکت‌ها برای ترجمه یا دوبله کردن فیلم‌ها و سریال‌ها وجود ندارد. اما گاهی خود مترجم صرفاً به‌دلیل سود مالی بیشتر ترجمه‌اش را به‌طور هم‌زمان در اختیار دو گروه قرار می‌دهد. گاهی نیز افراد سودجو مانند واسطه‌های سایت‌های مختلف ترجمه‌هایی را که در اختیارشان قرار گرفته است بدون اجازه و اطلاع مترجم بین خودشان رد و بدل می‌کنند.

۴ـ۲. مرحلهٔ دوم ـ کیفیت ترجمه

۴ـ۲ـ۱. بررسی فیلم‌های فرانسوی‌زبان

جهت مطالعهٔ کیفیت ترجمهٔ فیلم‌های فرانسوی‌زبان در سامانهٔ ویدئو به‌درخواست نماوا، نسخهٔ اصلی فیلم‌های انتخابی و نسخهٔ دوبله‌شده به‌دقت با یکدیگر مقایسه و راهکارهای اتخاذشدهٔ مترجمان در ترجمهٔ این فیلم‌ها استخراج شدند که در ادامه به بررسی این راهکارها می‌پردازیم. طی بررسی‌های صورت‌گرفته مشخص شد که سه فیلم اکسیژن، فقط حیوانات و افسر و جاسوس از زبان واسطه، یعنی زبان انگلیسی به فارسی ترجمه شده‌اند که می‌تواند در کیفیت ترجمهٔ ارائه‌شده برای این فیلم‌ها مؤثر باشد.

[1]. Franchise

۴ـ۲ـ۱ـ۱. جایگزینی[1] در ترجمه

جدول ۱. نمونه‌های جایگزینی با هدف اعمال ممیزی

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
جایگزینی تابو با غیرتابو	پس دیگه رابطهٔ جنسی ندارید.	پس یعنی جدا کردین.	Donc vous ne baisez plus	فقط حیوانات
کاستن از شدت ناسزا	هرزه، لعنتی	گندش بزنن	Putain	
جایگزینی تابو با غیرتابو	می‌بوسمت.	مراقب خودت باش.	Je vous embrasse	ژنرال دوگل
کاستن از شدت ناسزا	پیش هرزه‌هات دنبالش بگرد.	پس بین همون زنا دنبالش بگرد.	Va la trouver chez tes putes.	افسر و جاسوس
جایگزینی عنصر تابو با عنصر غیرتابو	نوعی شراب	قهوه لطفاً	Un cognac	
کاستن از شدت ناسزا	هرزه، لعنتی	به درد نخور	putain	اکسیژن

همانطور که در جدول ۱ مشاهده شد، در برخی موارد، مترجم به جای حذف عناصری که جزو موارد تابو شناخته می‌شوند و ترجمهٔ سایر عناصر کلامی بیگانه که با فرهنگ ایرانی در تضاد هستند، از روش جایگزینی یا به‌کار بردن کلماتی با بار منفی کم‌تر استفاده کرده است. فیلم فقط حیوانات، علی‌رغم داشتن موضوعی مغایر با فرهنگ ایرانی، توسط سامانهٔ ویدئو به‌درخواست نماوا دوبله و در اختیار مخاطبان قرار گرفته است. اما با توجه به حجم حذف‌ها، جایگزینی‌ها و ممیزی‌های اعمال‌شده، داستان فیلم دستخوش تغییر زیادی شده است. این فیلم روایتگر رابطهٔ عاشقانه‌ای بین دو زن است که در بسیاری از موارد، این رابطه، سانسور و دیالوگ‌های نشان‌دهندهٔ آن نیز حذف یا با جمله‌ای کاملاً متفاوت جایگزین شده است. به همین ترتیب، تعداد عبارات حذف‌شده و جایگزین‌شده نسبت‌به سایر فیلم‌ها بیشتر است.

[1]. Replacement

جدول ۲. نمونه‌های جایگزینی با هدف توضیح

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
ژنرال دوگل	J'ai eu trè s peur, mon tout-petit.	فکر کردم پیدات نمی‌کنم	خیلی ترسیدم عزیزم.	توضیح
افسر و جاسوس	- Une bonne adresse. - Comment s'appelle-t-il ?	اونجا رستوران‌های خوبی هست! آره، یه بارم با هم بریم!	جای خوبیه. اسمش چیه؟	توضیح
	J'ai l'impression que nous allons nous entendre.	فکر می‌کنم خودم از بقیهٔ چیزها سردربیارم.	فکر می‌کنم می‌تونیم با هم کنار بیایم.	توضیح
اکسیژن	Je le connais pas!	چیزی یادم نمی‌آد.	نمی‌شناسمش.	توضیح
	Il me faut les codes!	باید تا حالا پیدام می‌کردی.	کدها رو لازم دارم.	توضیح

در جدول ۲، شاهد نمونه‌هایی از جایگزینی هستیم که با هدف توضیح دیالوگ یا صحنه صورت گرفته‌اند. در بسیاری از موارد، هدف مترجم از جایگزین کردن جملات، شفاف‌تر ساختن دیالوگ برای مخاطب بوده است؛ مترجم که از داستان فیلم به صورت کامل مطلع است با جایگزین کردن برخی جملات سعی داشته تا با توجه به تصویر، امکان فهم راحت‌تر و سریع‌تر را برای مخاطب فراهم کند.

۴ـ۲ـ۱ـ۲. کاهش

جدول ۳. نمونه‌های کاهش

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
حذف بخشی از دیالوگ	هیچ جایگزینی وجود نداره و ما نمی‌دونیم که کی برمی‌گرده.	حتی بهش نگفته کی قراره برگرده	Il n'y a pas de remplaçante et on sait pas quand elle revient.	فقط حیوانات
حذف بخشی از دیالوگ	هیچ اثری از زن پاریسی مفقود که ماشینش رها شده پیدا نشده.	و هنوز هم هیچ اثری از شخص مفقود پیدا نشده	Aucune nouvelle de Parisienne disparue dont la voiture é tait abandonné e	
حذف بخشی از دیالوگ	باید به بعدش هم فکر کرد. آنا دختر آسیب‌پذیریه و دنیای ما ممکنه براش نامناسب باشه	آنا دختر آسیب‌پذیریه و دنیای ما ممکنه براش نامناسب باشه	Il faut ré flé chir a la suite. Anne restera vulné rable et inadapté e a notre monde.	ژنرال دوگل
حذف بخشی از دیالوگ	نگران نباش! ما این شانس رو داریم که زنده بمونیم و باهم باشیم.	این تنها فرصت برای زنده موندنه	T'inquiê te pas, on a la chance d'ê tre ensemble et vivants.	
حذف بخشی از دیالوگ	ممنونم توصیهٔ عاقلانه‌ای است، مطمئنم.	ممنون بابت نصیحتت	Je vous remercie. Sage conseil, j'en suis sû r.	افسر و جاسوس
حذف بخشی از دیالوگ	متخصصان تأیید کردند که دست خط استرازی دقیقاً همون دست خط توی نامه است.	دست خط استرازی دقیقاً همون دست خط توی نامه است.	Les experts confirment que l'é criture d'Esterhazy est celle du bordereau.	

مترجمان علاوه‌بر استفاده از روش جایگزینی، بعضی از جملات یا عناصر فرهنگی را در ترجمه حذف کرده‌اند. این حذف‌ها به دلایلی همچون اعمال ممیزی یا رعایت همگاهی و مسائل فنی صورت گرفته است و مترجم بخش‌های کم‌اهمیت را که در درک مخاطب تأثیر چندانی ندارد، از دیالوگ‌ها حذف کرده است (جدول ۳).

۴ـ۲ـ۱ـ۳. افزایش

جدول ۴. نمونه‌های افزایش

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
فقط حیوانات	Une femme a disparue	یک زن این نزدیکی‌ها گم شده	یک زن گم شده	توضیح
	C'est une femme indé pendante	اولین زن مستقلیه، اما بی‌احتیاط نیست.	اون زن مستقلیه.	توضیح
	ce qu'Yvonne a dit en voyant votre fils	یادت می‌آد ایوان وقتی اولین‌بار پسرت رو دید چی گفت	یادت می‌آد ایوان وقتی پسرتون رو دید چی گفت	توضیح
افسر و جاسوس	Les Romains jetaient les Chré tiens aux lions, nous, c'est les Juifs.	رومی‌ها خائنین رو می‌انداختن جلوی شیرها، ما می فرستیمشون جزیرهٔ خوش آب‌وهوا	رومی‌ها خائنین رو می‌انداختن جلوی شیرها، ما یهودیان هستیم.	توضیح
	Les preuves ne manquaient pas	ولی مدارک زیادی وجود داشت که خیانتش رو ثابت می کرد.	مدارک کم نبودند.	توضیح
اکسیژن	Je ne vous ai jamais dit mon pré nom.	اسممو از کجا می‌دونی؟ من که هیچ‌وقت اسممو بهت نگفتم.	من هیچ‌وقت اسممو بهت نگفتم.	توضیح

در ترجمهٔ فیلم‌ها مواردی از افزایش به دیالوگ اصلی ملاحظه شد که در جدول ۴، نمونه‌هایی برای مثال آورده شده است. مبحث افزایش شامل افزودن عبارتی به دیالوگ اصلی یا افزودن دیالوگی کامل به ترجمهٔ فیلم است. برای مثال در فیلم‌های بررسی‌شده در صحنه‌ای که بازیگران پشت به دوربین درحال قدم زدن هستند، مترجم جملاتی را به نسخهٔ اصلی افزوده است. یا در صحنه‌هایی که جمعیتی هم‌زمان در حال صحبت هستند و صدای واضحی از آن‌ها به گوش نمی‌رسد. مثلاً در صحنه‌ای دو بازیگر با فاصله از دوربین در حال صحبت هستند و صدای آن‌ها در نسخهٔ اصلی شنیده نمی‌شود، اما مترجم صحبت‌های ردوبدل‌شده بین آن دو را به ترجمه افزوده است. یا صحبت‌های افراد در کِشتی که قابل تشخیص نبوده و مترجم عباراتی را به نسخهٔ اصلی اضافه کرده است. در چنین مواردی مترجم به‌منظور ایجاد فضایی آشنا برای مخاطب فارسی‌زبان، جملاتی را به ترجمه افزوده است. در برخی دیگر از موارد نیز مترجم ناچار است جهت افزایش طول جمله برای رعایت همگاهی یا به جهت روشن‌تر شدن موضوع برای مخاطب، چندکلمه‌ای به عبارت اصلی بیفزاید.

۴ـ۲ـ۱ـ۴. خطاهای ترجمه‌ای

جدول ۵. نمونه‌های خطاهای ترجمه‌ای

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
ترجمهٔ نادرست عبارت	خانوم کالوت با دفتر تماس گرفته. خانوم لوجسکی در مرخصی استعلاجی است.	خانوم کالوت با دفتر تماس گرفته و گفته خانوم لوجسکی اونو بدون مراقبت رها کرده.	Mme calvet a appelez le cabinet. Mme lojewski est en arret maladie.	فقط حیوانات
ترجمهٔ نادرست کلمهٔ cybercriminalité	واحد جرایم سایبری	واحد جرایم خطرناک	du pôle cybercriminalité d'Abidjan	

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
ژنرال دوگل	Bienvenue dans "Le quart d'heure français".	به برنامهٔ ۱۵ دقیقه‌ای فرانسه خوش آمدید.	به برنامهٔ «پانزده دقیقه فرانسه» خوش آمدید.	ترجمهٔ نادرست کلمه
	Avez-vous pensé ? a l'encre	ربان پیدا کردید؟	به جوهر فکر کردید؟	ترجمهٔ نادرست کلمهٔ encre
	La dé faite est-elle ? dé finitive	آیا این آخرین شکست ماست؟	آیا شکست ما قطعی است؟	ترجمهٔ نادرست عبارت
	Et je vous reconnais, me^me seul.	منم تنهاییت رو تأیید می‌کنم!	من شما را به رسمیت می‌شناسم، حتی اگر تنها باشید!	ترجمهٔ نادرست عبارت
افسر و جاسوس	pour l'honneur de mon nom et pour mes enfants	به شرف خودم و پدرانم قسم می‌خورم.	به شرف خودم و فرزندانم	ترجمهٔ نادرست کلمهٔ mes enfants
	Je suis un honne^te homme et fils d'un honne^te homme.	من مرد باصداقتی هستم که با صداقتم بزرگ شدم.	من مردی باصداقت و فرزند مردی باصداقت هستم.	ترجمهٔ نادرست عبارت

نکتهٔ قابل توجه در ترجمهٔ فیلم‌ها، خطاهای ترجمه‌ای ناشی از بی‌دقتی یا عدم درک صحیح مترجم است که در جدول ۵ به آن‌ها اشاره شده است. فراوانیِ این‌گونه اشتباهات در فیلم ژنرال دوگل بیش از همه است. « Le quart d'heure français » یا «پانزده دقیقه فرانسه» اسم برنامه‌ای رادیویی است که ژنرال دوگل در آن متن سخنرانی خود را می‌خواند، اما در ترجمه آمده است به «برنامهٔ ۱۵ دقیقه‌ای فرانسه» خوش آمدید. در حینِ سخنرانی، ژنرال دوگل که شکست خوردن در مقابل نازی‌ها را باور ندارد و فرانسوی‌ها را به ادامهٔ مبارزه و مقاومت فرا می‌خواند، از مردم فرانسه می‌پرسد «آیا شکست ما قطعی است؟» درحالی که ترجمه مفهومی کاملاً متفاوت را می‌رساند. اشتباه فاحشِ دیگری که در ترجمه مشهود است ترجمهٔ کلمهٔ «encre»، «جوهر» به «روبان» است. حال آن‌که بازیگران هم مشغول کار با ماشین تایپ هستند و به جوهر نیاز دارند. در صحنهٔ دیگر نیز ژنرال دوگل در حال صحبت با چرچیل است و چرچیل خطاب به او می‌گوید: من شما را به رسمیت می‌شناسم، حتی اگر تنها باشید! اما ترجمه‌ای نادرست برای این جمله ارائه شده است.

۴ـ۲ـ۱ـ۵. ترجمهٔ اصطلاحات

جدول ۶. نمونه‌های ترجمهٔ اصطلاحات

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
ترجمهٔ دقیق اصطلاح فرانسوی	اصطلاح: به تو ربطی نداره.	نه این به تو ربطی نداره!	Non, c'est pas tes oignons !	فقط حیوانات
استفاده از اصطلاح فارسی برای ترجمهٔ جمله	خوبه که آدم خوش‌بین باشه.	نیمهٔ پر لیوانو می‌بینی!	C'est bien d'etre optimiste	
ترجمهٔ دقیق اصطلاح فرانسوی	اصطلاحی برای بیان شدت سرما	چقدر هوای بیرون سرده!	Il fait un froid de canard	
استفاده از اصطلاح فارسی برای ترجمهٔ جمله	و حتی اوضاع رو برعکس کنیم.	و حتی ورق رو به نفع خودمون برگردونیم.	et me'me renverser la situation	ژنرال دوگل
ترجمهٔ دقیق اصطلاح فرانسوی	اصطلاح: استعداد داشتن در یک زمینهٔ خاص.	دستات جادو می‌کنه.	Tu as toujours eu la main verte.	
ترجمهٔ دقیق اصطلاح فرانسوی	اصطلاح: تغییر وضعیت.	ورق به نفع ما برگشت.	Quel coup de thé atre.	

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
افسر و جاسوس	que voulez-vous de plus ?	دیگه چی ازجونش می‌خوای؟	دیگه چی می‌خواید؟	استفاده از اصطلاح فارسی برای ترجمهٔ جمله
	mais ils sont amoureux.	چه دل و قلوه ای هم بهم میدن.	آنها عاشق هم هستند.	استفاده از اصطلاح فارسی برای ترجمهٔ جمله
اکسیژن	Vous m'avez drogué e ?	چیز خورم کردی؟	به من مواد مخدر دادی؟	استفاده از اصطلاح فارسی برای ترجمهٔ جمله
	En forme de croissant	به شکل هلال ماه	به شکل کراواسان	استفاده از هلال ماه به جای کراواسان (شیرینی فرانسوی)

همانطور که در جدول ۶ مشاهده شد، مترجمان به‌درستی اصطلاحات فرانسوی را تشخیص داده و آن‌ها را با اصطلاحات رایج در زبان فارسی جایگزین کرده‌اند. برای مثال، در ترجمهٔ عبارت « En forme de croissant»، به جای استفاده از «کراواسان» که نوعی شیرینی فرانسوی و به شکل هلال است و ممکن است برای همه شناخته شده نباشد، مترجم از واژهٔ هلال ماه استفاده کرده است.

۴ـ۲ـ۱ـ۶. بازنویسی با حفظِ مفهوم

جدول ۷. نمونه‌های بازنویسی

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
تغییر ساختار گرامری	می‌تونی همه‌چیز رو بهم بگی	راحت باهام حرف بزن	Tu peux tout me dire	فقط حیوانات
تغییر ساختار گرامری	زیاد عجله نکن	پیشنهاد می‌کنم بازم راجع بهش فکر کنی	Ne sois pas trop pressé .	ژنرال دوگل
تغییر ساختار گرامری	خیلی می‌ترسم که وضعیتش بهتر نشه.	اون بیچاره حالش خوب نمیشه.	J'ai bien peur que son é tat ne s'amé liore pas.	افسر و جاسوس
تغییر ساختار گرامری	نمی‌تونم برم بیرون.	به بیرون راه نداره.	Je peux pas sortir.	

بررسی ترجمهٔ فیلم‌ها و جدول ۷ نشان‌دهندهٔ آن است که در بسیاری از موارد، مترجمان تنها به انتقال مفهوم دیالوگ‌ها اکتفا کرده و از کلمات و یا ساختارهای متفاوتی استفاده کرده‌اند. مترجم در برگردان این جملات، با هدف تسهیل درک مخاطبان، عملکردی کاملاً آزادانه و رویکردی مقصدگرا داشته است.

۴ـ۲ـ۱ـ۷. اشتباهات تلفظی

جدول ۸. نمونه‌های خطاهای تلفظی

تلفظ دقیق	تلفظ در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
پتَن	پتین	Petain	ژنرال دوگل
ساندر	سیندر	Cendre	
ماری باستی یَن	ماری باستین	Marie Bastian	افسر و جاسوس
تولُن	تولِن	Toulon	

جدول ۸ نشان‌دهندهٔ آن است که در فیلم‌های ژنرال دوگل و افسر و جاسوس، صداپیشگان در تلفظِ برخی از اسامیِ خاص دچار اشتباه شده‌اند. این امر نشانگر عدم ارتباط مترجم با سایر عوامل دوبله است. از آنجایی که تنها متن

ترجمهٔ فیلم در اختیار صداپیشگان قرار می‌گیرد و تلفظ اسامی در زبان فرانسوی با زبان انگلیسی متفاوت است، درمورد اسامی خاص انتظار می‌رود که تلفظ صحیح آن‌ها پیش از مرحلهٔ ضبط بررسی شود یا این‌که مترجمان از طریق اِعراب‌گذاری، تلفظ درست را در اختیار سایر عوامل قرار دهند.

۴ـ۲ـ۲. بررسی فیلم‌های انگلیسی‌زبان

برای بررسی کیفیت ترجمهٔ فیلم‌های انگلیسی‌زبان در سامانهٔ ویدئو به‌درخواست نماوا، نسخه‌های اصلی فیلم‌های انتخابی و نسخه‌های دوبله‌شده به‌دقت با یکدیگر مقایسه و راهکارهای اتخاذشدهٔ مترجمان در ترجمهٔ این فیلم‌ها استخراج شدند. در ادامه به بررسی این راهکارها می‌پردازیم:

۴ـ۲ـ۲ـ۱. جایگزینی در ترجمه

جدول ۹. نمونه‌های جایگزینی با هدف اعمالِ ممیزی

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
جاذبه	Just remember, Houston's partial to **margaritas**	پس یادت باشه هیوستون **غذای مکزیکی** دوست داره	پس یادت باشه هیوستون **مارگاریتا** دوست داره	جایگزینی تابو با غیرتابو مارگاریتا (نوعی نوشیدنی الکلی)
	So you have to sip, not gulp. **Wine, not beer**.	پس باید کم‌کم نفس بکشی نه یه مرتبه **فرض کن داری نوشیدنی مورد علاقتو مزه‌مزه می‌کنی**	پس باید مزه‌مزه‌اش کنی نه این‌که یه مرتبه سر بکشی. مث شراب قرمز، نه آبجو.	جایگزینی تابو با غیرتابو
قتل در قطار سریع‌السیر شرق	No, thank you. I do not drink.	نه مچکرم اهلش نیستم	نه، ممنون. اهل نوشیدنی الکلی نیستم.	کاستن از بار تابو
تاریک‌ترین ساعت	to not buggering it up.	به افتخار گند نزدن	ناسزا	کاستن از شدت ناسزا
	Not after that **spotted dick** you served last week, eh?	بعد از اون **غذای مزخرفی** که هفته پیش سرو کردی	استفاده از الفاظ رکیک	کاستن از شدت ناسزا

مواردی در فیلم‌های خارجی وجود دارند که مطابق با استانداردهای فرهنگی کشورمان نیستند. این مواردِ تابو در ترجمه جایگزین، بازنویسی و یا به‌صورت جزئی یا کامل حذف می‌شوند. در برخی موارد، مترجم به‌جای حذف جملاتی که جزو مواردِ تابو شناخته می‌شوند، از روش جایگزینی یا به‌کار بردن کلماتی با بار منفی کم‌تر استفاده کرده است (جدول ۹).

جدول ۱۰. نمونه‌های جایگزینی با هدف توضیح

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
جاذبه	You gotta admit one thing: Can't beat the view. The silence. I could get used to it.	یه چیزو باید اعتراف کرد **عظمت اینجا** عاشق این سکوتم	یه چیزو باید اعتراف کرد: هیچی نمی‌تونه رو دست زیبایی اینجا بزنه. این سکوت. می‌تونم بهش عادت کنم.	توضیح
تاریک‌ترین ساعت	Ensuring his fingerprints are not on the murder weapon.	نیومده که کسی نفهمه همهٔ اینا کار خودشه	داره از این مطمئن می‌شه که اثر انگشتش روی آلت قتاله باقی نمونده باشه	توضیح
پیک	- Thank you. - Mm.	**-اِم نمیدونم باید پیگیری کنم. -فردا بهت خبر میدم**	- ممنون. - آ.	توضیح

در جدول ۱۰، همانند پیکرهٔ فرانسوی‌زبان، شاهد نمونه‌هایی از جایگزینی هستیم که با هدف توضیح دیالوگ یا صحنه صورت گرفته‌اند. در بسیاری از موارد، هدف مترجم از جایگزین کردن جملات، شفاف‌تر ساختن دیالوگ برای مخاطب بوده است؛ مترجم که از داستان فیلم به‌صورت کامل مطلع است با جایگزین کردن برخی جملات سعی داشته است تا با توجه به تصویر، امکان فهم راحت‌تر و سریع‌تر را برای مخاطب فراهم کند.

۴ـ۲ـ۲ـ۲. کاهش

جدول ۱۱. نمونه‌های کاهش

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
حذف بخشی از دیالوگ	**گردش ضایعات برجای‌مانده** فعلاً با مسیر شما تداخلی نداره.	اما فعلاً با مسیر شما تداخلی نداره.	Current **debris orbit** does not overlap with your trajectory.	جاذبه
حذف بخشی از دیالوگ	**در صورت ایجاد هرگونه پیشرفت،** شما رو در جریان می‌ذاریم.	بازم شما رو در جریان می‌ذاریم.	We'll keep you posted **on any developments**.	
حذف بخشی از دیالوگ/ عدم تکرار دیالوگ تکراری	دکتر استون از فضاپیما جداشد. دکتر استون از فضاپیما جداشد.	دکتر استون از فضاپیما جدا شد.	**Astronaut is off structure**. Dr. Stone is off structure.	
حذف بخشی از دیالوگ/ عدم تکرار دیالوگ تکراری	بسیارخوب، آقایون محترم! اجازه بدین! (۳ بار)	درود اجازه بدین	All right, honorable gentlemen! Give way! Give way! Give way!	تاریک‌ترین ساعت
حذف بخشی از دیالوگ	برای شما پسرها هدیه آوردم	من براتون هدیه آوردم	I've brought you boys a present.	پیک

صرف‌نظر از مواردی که به‌علت اعمال ممیزی کاهش می‌یابند و حذف می‌شوند، نظیر فیلم پیک که با حذف کامل صحنه‌ای مواجه هستیم که در آن شخصیت‌ها به رقص و پای‌کوبی و استعمال نوشیدنی‌های الکلی می‌پرداختند، سایر موارد کاهش‌یافته بنا به دلایلی نظیر رعایت همگاهی و مسائل فنی صورت گرفته است و مترجم بخش‌های کم‌اهمیت یا پرتکرار را که در درک مخاطب تأثیر چندانی ندارد، حذف کرده است. چنان‌که در دو فیلم جاذبه و تاریک‌ترین ساعت، دیالوگ‌های تکراری کاهش یافته‌اند. اما در فیلم پیک همان‌طور که در جدول ۱۱ مشخص است، با حذف کلمهٔ پسرها توسط مترجم، بار معنایی جمله تغییر پیدا کرده است. چنانچه در این صحنه زنی جوان

که مأمور آژانس اطلاعاتی آمریکا است با دو مرد میان‌سال که از مقامات سرویس جاسوسی انگلستان هستند دیدار می‌کند و حذف کلمهٔ پسرها از بودن زن در موضع قدرت کاسته است.

۴ـ۲ـ۲ـ۳. افزایش

جدول ۱۲. نمونه‌های افزایش

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
جهت فضاسازی و القای حس به مخاطب	مت، دید داری؟	مت می‌تونی ببینی که **(چه تفریحی می‌شه اونم این بالا)**	Matt, do you have a visual...	جاذبه
جهت فضاسازی و القای حس به مخاطب	باید به حرفت گوش می‌کردیم دکتر	**(کار کن دیگه)** باید به حرفت گوش می‌کردیم دکتر	We should have listened to you, doc.	
جهت فضاسازی و القای حس به مخاطب	درست انجامش دادی	ولی خوب از پسش بر اومدی **(شیطون)**	Well, you did all right.	
جهت فضاسازی و القای حس به مخاطب	عدم وجود دیالوگ	**تخم‌مرغ آفرین**		قتل در قطار سریع‌السیر شرق
جهت فضاسازی و القای حس به مخاطب	صداهای نامفهوم پس‌زمینه	**آخرین مسافرا لطفاً سوار شن**	INDISTINCT CHATTER	
برای طنزافزایی اضافه شده و با لحن خاصی هم ادا می‌شه این جمله	من روح این شهرو توی این نون‌های معمولی می‌بینم	من روح این شهرو توی این نون‌های بربری می‌بینم	I can see the soul of the city in these humble breads.	

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
تاریک‌ترین ساعت	Shame on you! Shame!	شرم بر تو. شرم **(مرتیکه کچل هیچی حالیش نیست. دروغگوی کثیفه)**	شرم بر تو! شرم!	جهت فضاسازی و القای حس به مخاطب
	Sit down!	بشین **(دیوانه. خجالت نمی‌کشه با این سن و سالش)**	بشین!	جهت فضاسازی و القای حس به مخاطب

همانطور که در جدول ۱۲ مشاهده شد و در بخش فیلم‌های فرانسوی‌زبان به‌تفصیل در این‌باره پرداخته شد، در پاره‌ای از موارد، کلمات یا جملاتی به دیالوگ‌های نسخهٔ اصلی اضافه می‌شوند. دو هدف عمده از این افزایش وجود دارد، اولی توضیح و کمک به درک بیشتر مخاطب و واضح‌تر شدن دیالوگ است و دومی در جهت فضاسازی و القای حس فضای فیلم به مخاطب است. برای مثال، در فیلم جاذبه، شخصیت فضانورد مرد، فردی شوخ‌طبع است که علاوه‌بر این‌که این اهل‌مزاح بودن وی با لحنِ دوبلهٔ دوبلور کاملاً مشخص است، در مواردی نظیر مثال‌هایی که در جدول ۱۲آورده شده، با اضافه کردن کلمه و جملاتی، شوخ‌طبعی او در دوبله نیز همانندسازی شده است. همچنین، در فیلم قتل در قطار سریع‌السیر شرق نیز صداهای نامفهوم و همهمه‌های غیرقابل‌تشخیص به کلماتی ترجمه شدند که به فضاسازی بهتر فیلم در دوبله کمک می‌کنند. در این فیلم نیز، شخصیت اصلی شوخ‌طبع است و این شوخ‌طبعی در دوبله در لحن دوبلور کاملاً مشهود است. برای مثال، این شخصیت جملهٔ «من روح این شهرو توی این نون‌های بربری می‌بینم» را می‌گوید که به قصد افزایش بار طنز اضافه شده است، زیرا در نسخهٔ اصلی نان بربری وجود ندارد. و درنهایت در فیلم تاریک‌ترین ساعت، در صحنه‌هایی که در دادگاه رخ می‌دهد مترجم برای انتقال اعتراض و عصبانیت افراد حاضر در صحنهٔ دادگاه، کلماتی را اضافه کرده است تا تنش فضای حاکم در دوبله شبیه‌سازی شود.

۴ـ۲ـ۲ـ۴. خطاهای ترجمه‌ای

جدول ۱۳. نمونه‌های خطاهای ترجمه‌ای

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
جاذبه	**it's been a privilege**. **Right back at you,** Houston.	**این یک امتیازه حق با تویه** هیوستون	کار کردن با تو افتخاره همینطور با تو هیوستون	ترجمهٔ نادرست جملهٔ دوم
	Houston clocked that debris.. ..at 50,000 miles an hour.	هیوستون سرعت حرکت ضایعات رو پنجاه هزار**مایل** در ساعت اندازه‌گیری کرده		عدم پیوستگی در ترجمه (مایل)
	The Chinese station's about 100 miles. Just a little Sunday drive.	ایستگاه چینیا ۱۶۰ **کیلومتری** اینجاس مث گشت روز تعطیله		عدم پیوستگی در ترجمه (کیلومتر)
	It's the same feeling I had about **Mardi Gras** in 1987. Surprisingly, Control the hasn't heard Mardi Gras story.	دقیقا مث حسیه که **تو جشن ماردی گراس** داشتم جای تعجبه که بخش کنترل چیزی راجع به جشن ماردی گراس شما نشنیده		عدم پیوستگی در ترجمه (جشن ماردی گراس)
	Tell me about, uh, **Mardi Gras**.	دربارهٔ **ماردی گارا** بگو		عدم پیوستگی در ترجمه (جشن ماردی گرا)

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
جاذبه	Tell me about, uh, **Mardi Gras**.	دربارهٔ **ماردی گارا** بگو		عدم پیوستگی در ترجمه (جشن ماردی گرا)
	How long was your training? Including holidays?	تمرینات چقد طول می‌کشه؟ تعطیلاتم حساب کردی؟		اشتباه در ترجمهٔ زمان فعل
	Okay, uh, undocking, undocking. Um... **Uh, eenie, meenie…** Okay, that doesn't sound good. **Minie… …mo**.	جداسازی، جداسازی اینی مینی صداش که جالب نیست ماینی چینی بلد نیستم مو	ده بیست سه پونزده هزار و شصت و شونزده!	ترجمهٔ غیردقیق اینجا مترجم می‌توانست ترجمه کند «ده بیست سی چهل» تا معلوم شود کاراکتر بلد نبوده کدام دکمه را بزند و دکمه‌ها را تصادفی می‌فشرده.

از بین چهار فیلم مورد بررسی، تنها در فیلم جاذبه چند مورد خطای ترجمه‌ای مشاهده شد، شامل یک مورد خطا در ترجمهٔ زمان فعل و یک مورد ترجمهٔ نادرست جمله. همچنین، خطای پرتکرار دیگر این فیلم، عدم رعایت پیوستگی در ترجمه بود. چنان‌که «mile» یک‌بار به کیلومتر و بار دیگر به مایل ترجمه شده و جشن « Mardi Gras » یک‌بار به ماردی گراس و بار دیگر به مردی‌گرا ترجمه شده است (جدول ۱۳).

۴ـ۲ـ۲ـ۵. ترجمهٔ اصطلاحات

جدول ۱۴. نمونه‌های ترجمهٔ اصطلاحات

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
استفاده از اصطلاح فارسی برای ترجمهٔ جمله	حال احوالت چطوره؟ مثل یه سگ چی‌واوای چروکیده شدم	حال احوالت چطوره؟ **مثل خر تو گل گیر کردم**	How you feeling? Like a **Chihuahua that's being tumble-dried**.	جاذبه
ترجمهٔ دقیق اصطلاح انگلیسی	اصطلاحی برای تحقق یادگیری کامل	سخت می‌گیرم تا تموم کشورهای جهانو از بر شن	and monster them till they have the world **down cold**.	قتل در قطار سریع‌السیر شرق
استفاده از اصطلاح فارسی برای ترجمهٔ جمله	نوشیدنی حاوی داروی روان‌گردان که بدون اطلاع شخصی به او خورانده شود.	باربیتال. چیزخورش کردن	Barbital. **The Mickey slipped**.	
ترجمهٔ دقیق اصطلاح انگلیسی	اصطلاحی برای انتقاد یا تنبیه	انگار مورد سرزنش سلطنتی قرار گرفتم	I believe I have just received a royal **rap on the knuckles**.	تاریک‌ترین ساعت
ترجمهٔ دقیق اصطلاح انگلیسی	اصطلاحی به معنای مناسب بودن برای هدفی مشخص	کسیو داریم که برای این‌کار مناسب باشه؟	Do we know of someone who could **fit the bill**?	پیک
ترجمهٔ دقیق اصطلاح انگلیسی	اصطلاحی برای برخوردن به مشکلات متعددی در برههٔ زمانی خاص	ما یکم به مشکل خوردیم	we've...**hit a bit of a rough patch**.	

همانطور که در جدول ۱۴ مشاهده شد، مترجمان به‌درستی اصطلاحات انگلیسی را تشخیص داده و این موارد را در ترجمه با ساختارها و اصطلاحات رایج در زبان فارسی جایگزین کرده‌اند.

۴ـ۲ـ۲ـ۶. بازنویسی یا حفظِ مفهوم

جدول ۱۵. نمونه‌های بازنویسی

نام فیلم	گفت‌وگوی اصلی	گفت‌وگو در دوبله	ترجمهٔ دقیق	توضیح ترجمه
جاذبه	That applause you hear is for you	بچه‌ها دارن برات دست می‌زنن	صدای تشویقی که می‌شنوی برای توئه	کاهش/ تغییر ساختار گرامری
	That's as close to an apology as you're going to get from them	در حال حاضر این یه چیزی تو مایه‌های معذرت‌خواهیه	این نزدیک‌ترین حالت به معذرت‌خواهیه که می‌تونی انتظارشو از طرف اونا داشته باشی	کاهش/ تغییر ساختار گرامری
قتل در قطار سریع‌السیر شرق	Bouc, keep everyone inside!	بوک نذار کسی پیاده بشه	بوک همه رو داخل نگه دار!	تغییر ساختار گرامری
تاریک‌ترین ساعت	You didn't lack for admirers.	همه تو رو می‌خواستن	خاطرخواه کم نداشتی	تغییر ساختار گرامری
	We've lost the prime minister.	نمی‌دونیم نخست‌وزیر کجاست	نخست‌وزیر رو گم کردیم	تغییر ساختار گرامری
پیک	- Emily. Lovely as ever. - Ah! You do brighten up the old place.	امیلی مثل همیشه زیبایی با اومدنت بهمون افتخار دادی	امیلی مثل همیشه دوست‌داشتنی هستی. با اومدنت مکان رو منور کردی	تغییر ساختار گرامری
	I have a light day.	امروز زیاد کار ندارم	روز سبکی دارم	تغییر ساختار گرامری

بازنویسی زمانی رخ می‌دهد که شکل بیان تغییر کرده، اما همان مفهوم حفظ شده است. این ویژگی بارها در ترجمه تکرار شده است. طبق بررسی‌های صورت‌گرفته، این بازنویسی‌ها نشانی از کاهش کیفیت نداشته‌اند (جدول ۱۵).

۴ـ۲ـ۲ـ۷. اشتباهات تلفظی

جدول ۱۶. نمونه‌های خطاهای تلفظی

تلفظ دقیق	تلفظ در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
(درسِت) با ضمه تلفظ شده به جای این‌که با فتحه تلفظ شود.	پس کی می‌خوای یاد بگیری؟ کی می‌خوای دُرُست رو یاد بگیری؟ چن تا دیکتاتور دیگه باید بیان و بهمون زور بگن خدای من بهشون امتیازای ویژه داده بشه تا ما یاد بگیریم	When will the lesson be learned? When will the **lesson** be learned? How many more dictators must be, wooed, appeased, good God, given immense privileges before we learn?	تاریک‌ترین ساعت

در پیکرهٔ انگلیسی، تنها یک مورد اشتباه در تلفظ وجود داشت، اما همین مورد نیز در عمل اشکالی پدید نیاورده است زیرا با مفهوم صحنه سازگاری داشته است (جدول ۱۶).

۴ـ۲ـ۲ـ۸. چندزبانگی

جدول ۱۷. نمونه‌های چندزبانگی در ترجمه

توضیح ترجمه	ترجمهٔ دقیق	گفت‌وگو در دوبله	گفت‌وگوی اصلی	نام فیلم
عدم ترجمهٔ کلمه فرانسوی	تقصیر تو نیست دوست من	تقصیر تو نیست **مونامی**	It's not you, **mon ami**.	قتل در قطار سریع‌السیر شرق
ترجمهٔ کلمهٔ انگلیسی به فرانسوی	من با قتل مخالفم دوست من	من با قتل مخالفم **مون امی**	I do not approve of murder, **my friend**.	
ترجمهٔ کلمهٔ فرانسوی به فارسی	این‌ها دوتا **تخم‌مرغ** بی‌نقص نیستن	این‌ها دوتا **تخم‌مرغ** بی‌نقص نیستن	These are two perfectly good **oeufs**.	
ترجمهٔ جملهٔ انگلیسی به فرانسوی	ببخشید، مشکلی پیش آمده جناب؟	پقدون موسیو ایل یه پرابلم؟	Sorry, is there a problem sir?	

در هر چهار فیلم انگلیسی‌زبان به‌نوعی و با درجات مختلف با پدیدهٔ دوزبانگی روبه‌رو هستیم. در فیلم جاذبه، زمانی‌که دکتر استون (ساندرا بولاک) درون کاوشگر فضایی در تلاش برای برقرای ارتباط با زمین است، به‌صورت تصادفی از طریق امواج رادیویی صدای مردی را می‌شنود که به زبان چینی صحبت می‌کند. در دوبله نیز زبان چینی حفظ شده است، احتمالاً به این دلیل که مخاطبان همانند شخصیت اصلی نیازی ندارند تا متوجهٔ زبان شوند، بنابراین این عدم ترجمه و دوبله کاملاً در راستای هدف این صحنه است.

در فیلم پیک که روایتگر داستان روابط آمریکا و شوروی در دوران جنگ سرد است، در صحنه‌هایی از فیلم که در بستر شوروی رخ می‌دهد، کاراکترها به زبان روسی سخن می‌گویند و به انگلیسی زیرنویس می‌شوند. درحالی‌که در دوبله، دیالوگ‌های کاراکترها دوبله شده‌اند. به‌نظر می‌رسد دلیل این امر باشد که در این صحنه‌ها مشخص است که فیلم در شوروی رخ می‌دهد. بنابراین نیازی نیست تا این تفاوت به مخاطب یادآور شود. به‌علاوه، گاه دیالوگ‌هایی طولانی ردوبدل می‌شوند و به‌هنگام دوبله، زیرنویس‌گذاری به‌لحاظ تکنیکی در اولویت نیست.

در فیلم تاریک‌ترین ساعت، وینستون چرچیل (گری اولدمن) درصحنه‌ای با همتای فرانسوی‌اش ملاقات می‌کند و چند جمله‌ای را به فرانسوی به‌طور ناقص ادا می‌کند. در دوبله نیز با استفاده از کلمات فرانسوی این جملات کاملاً به‌طور ناقص شبیه‌سازی شده‌اند.

اما در فیلم چهارم، قتل در قطار سریع‌السیر شرق، شخصیت اصلی (کنت برانا/هرکول پوآرو) اصالتاً بلژیکی است و زبان مادری‌اش فرانسوی است. بنابراین، با این‌که زبان اصلی فیلم انگلیسی است، وی انگلیسی را با لحنی خاص صحبت می‌کند و به‌دفعات از واژگان فرانسوی استفاده می‌کند. در دوبله هم دقیقاً این امر شبیه‌سازی شده است و بسیاری از واژگان فرانسوی در دوبله شنیده می‌شوند. حال آن‌که مخاطب انگلیسی‌زبان بیشتر با زبان فرانسوی آشنایی دارد تا مخاطب فارسی‌زبان. با این‌حال، کلمات فرانسوی‌ای که به ترجمه راه پیدا کرده‌اند، ابتدایی بوده و مترجم تصور کرده است که مخاطب احتمالاً معانی‌شان را می‌داند یا حتی اگر هم نداند مطلب خاصی را ازدست نمی‌دهد. بنابراین هدف اصلی این بوده که بر تفاوت این کاراکتر با سایر کاراکترها تأکید شود. همچنین، از تکنیک جبران[1] هم استفاده شده است. چنانچه گاهی در زبان اصلی از واژه‌ای فرانسوی استفاده شده، اما به فارسی ترجمه شده چون آن واژهٔ فرانسوی برای مخاطب فارسی‌زبان قابل‌فهم نبوده است، اما در مواردی دیگر حتی با این‌که کاراکتر از واژه‌ای انگلیسی استفاده کرده، آن واژه به فرانسوی ترجمه شده است تا موارد پیشین جبران شود (جدول ۱۷).

۵. بحث و نتیجه‌گیری

پس از مقایسهٔ تمام دیالوگ‌های فیلم‌های انگلیسی‌زبان و فرانسوی‌زبان پیکرهٔ حاضر با ترجمه‌هایشان، نویسندگان این پژوهش کیفیت ترجمه در سامانهٔ ویدئو به‌درخواست نماوا را با توجه به هشت جنبه بررسی کردند. این جنبه‌ها

[1]. Compensation

عبارت‌اند از: جایگزینی، کاهش، افزایش، خطای ترجمه‌ای و تلفظی، اصطلاحات، بازنویسی، اصطلاحات و چندزبانگی. این دسته‌بندی‌ها با توجه به فراوانی‌شان در پیکرهٔ پژوهش انتخاب شدند.

در این پژوهش، مترجمان به دو دلیل از تکنیک جایگزینی استفاده کرده‌اند: در ابتدا، به هنگام مواجهه با تابو و سپس برای توضیح بیشتر. این جایگزینی‌ها گاهی به‌دلیل وجود تابو و سانسور صحنه‌ها و گاهی در جهت افزایش کیفیت همگام‌سازی‌ها به‌کار رفته است. تکنیک‌های مورد استفادهٔ مترجمانِ دیداری‌شنیداری در مواجهه با تابو در هردو پیکره، حذف، ترجمهٔ تابو به تابویی با شدت کم‌تر و جایگزینی تابو با غیرتابو بوده است. در پژوهشی مشابه، سه نسخه دوبلهٔ متفاوت فیلم ددپول (۲۰۱۶) به لحاظ ترجمهٔ تابو بررسی شدند که یکی از این سه نسخهٔ دوبله از سایت نماوا دانلود شده بود. در همین راستا، میزان ترجمهٔ تابو به تابو در نسخهٔ دانلودشده از سایت تاینی‌مووِیز برابر با ۲۱/۳ درصد و از شبکهٔ جم‌تی‌وی ۱۵/۴ درصد بود. درحالی‌که این میزان، در نسخهٔ دانلودی از سایت نماوا، تنها ۱۱ درصد گزارش شد. درنتیجه، همانطور که مشاهده شد در نسخهٔ دوبلهٔ نماوا نسبت‌به سایت تاینی‌مووِیز، ترجمهٔ تابو به تابو از ۲۱/۳ درصد به ۱۱ درصد رسیده و با کاهشی پنجاه درصدی مواجه شده است. چنان‌که، همانطور که پژوهش مذکور استدلال کرده است این موضوع ناشی از فضای اجتماعی ـ فرهنگی ایران است که دوبلهٔ فیلم‌ها را به سمتی سوق داده تا حاوی کم‌ترین تعداد کلمات تابو باشند (Beit Saeed et al., 2020, p.83). همچنین، نتایج این تحقیق حاکی از آن بود که ترجمهٔ تابو به غیرتابو (جایگزینی) رایج‌ترین استراتژی به‌کارگرفته‌شده توسط مترجمان دیداری‌شنیداری در ترجمهٔ فیلم مذکور بوده است. در پژوهش قاضی‌زاده و مردانی (۱۳۹۱، ص. ۹۸) نیز راهبردهای مترجمان در ترجمهٔ تابوها براساس مدل نمودهای تابو در ترجمهٔ فارسی شریفی و دارچینیان (۱۳۸۸) در دوبلهٔ سه فیلم بررسی شد. طبق این پژوهش در ارتباط با واژگان قبیح، جایگزینی و جبران؛ و درمورد سایر انواع تابو، دستکاری و جایگزینی تابو با غیرتابو پرکاربردترین راهبردهای مترجمان گزارش شدند.

به‌علاوه در پژوهش حاضر، در هردو پیکرهٔ فرانسوی و انگلیسی‌زبان از تکنیک کاهش به‌دفعات استفاده شده است. این کاهش‌ها نیز گاهی به‌دلیل وجود تابو و سانسور صحنه‌ها و گاهی در جهت افزایش کیفیت همگام‌سازی‌ها به‌کار رفته است.

تکنیک افزایش نیز بارها در پیکره مشاهده شد. این تکنیک، در هردو پیکره، غالباً با هدف توضیح، کمک به فهمِ راحت‌تر مخاطب، ترسیم بهتر فضای فیلم و القای حسِ آن به مخاطب به‌کار رفته است. اما در پیکرهٔ انگلیسی‌زبان، علاوه‌بر این موارد، طنزافزایی نیز از دیگر دلایل استفاده از تکنیک افزایش بوده است. چنانچه در فیلم قتل در قطار سریع‌السیر شرق افزایش‌هایی با هدف طنزافزایی مشاهده شد. در مواردی دیگر نیز باید این دلایل را در مراحل بعدی دوبله یعنی همگام‌سازی جست‌وجو کرد. در پیکرهٔ مورد بررسی در هردو زبان، نشانی از کاهش کیفیت ترجمه به‌علت افزایش نابه‌جا مشاهده نشد.

از آنجایی که ترجمه تعاملی بین‌فرهنگی است عملکرد مترجمان دیداری‌شنیداری در ترجمهٔ اصطلاحات به‌عنوان نمونه‌ای از انتقال فرهنگ بسیار حائز اهمیت بوده و بر کیفیت ترجمه نیز اثرگذار است. بنا بر نتایج پژوهش حاضر، مترجمان هر هشت فیلم در برگردان اصطلاحات، عملکردی قابل قبول داشته و ترجمه‌ای دقیق ارائه داده‌اند. درمجموع، با بررسی روش‌های ترجمه‌ای مورد استفاده در ترجمهٔ اصطلاحات، می‌توان نتیجه گرفت که مترجمان در فیلم‌های یادشده از وفاداری مطلق فاصله گرفته‌اند و بیشتر به فرهنگ مقصد پای‌بند هستند و ترجمهٔ مقصدگرا رویکرد غالب در ترجمهٔ اصطلاحات بوده است.

موارد بازنویسی در پیکره‌ها نیز در غالب موارد با اهداف توضیح و قابل‌فهم کردن دیالوگ‌ها جهت راحتی مخاطبان در درک آن‌ها صورت گرفته‌اند. استفاده از این تکنیک موجب کاهش کیفیت ترجمه نشده است، بلکه تنها همان مفهوم به گونه‌ای دیگر در ترجمه انتقال یافته است. به‌علاوه، بازنویسی با حفظِ مفهوم به دلایل متفاوتی نظیر همگام‌سازی و سلیقهٔ مترجم صورت گرفته است.

همانطور که مشاهده شد، تعداد خطاهای ترجمه‌ای و تلفظی در فیلم‌های فرانسوی‌زبان از فیلم‌های انگلیسی‌زبان بیشتر بود که نشان از لزوم دقت بیشتر در ترجمه و توجه به تلفظ صحیح اسامی خاص فرانسوی دارد. در فیلم‌های فرانسوی‌زبان، در مواردی نیز شاهد تغییرات دستوری جملات در ترجمهٔ فارسی هستیم که در برخی عبارات با توجه به تفاوت ساختاری زبان فارسی و زبان فرانسوی این تغییر ناگزیر است، اما در برخی دیگر سلیقهٔ مترجم یا بی‌دقتی او دخیل بوده است. این تغییرات در فیلم فقط حیوانات بیش از همه به چشم می‌خورد. از چهار فیلم موردمطالعه در پیکرهٔ فرانسوی‌زبان، اشتباهات تلفظی در دو فیلم ژنرال دوگل و افسر و جاسوس مشاهده شد. در سه فیلم ژنرال دوگل، افسر و جاسوس و فقط حیوانات، در مواردی محدود شاهد درک نادرست مترجمان از جملات و خطاهای ترجمه‌ای نیز بودیم که بیشتر به‌دلیل بی‌دقتی مترجم بوده است نه ناشی از فهم اشتباه جمله. درمورد خطاهای ترجمه‌ای در پیکرهٔ انگلیسی‌زبان نیز، مواردی در فیلم جاذبه یافت شد که ناشی از درک نادرست، بی‌دقتی مترجم و عدم پیوستگی در ترجمهٔ کلمات بودند. درنهایت، در پیکرهٔ فرانسوی‌زبان و انگلیسی‌زبان به‌ترتیب هشت و یک مورد خطای ترجمه‌ای ناشی از درک نادرست مترجم مشاهده شد. علت وجود خطاهای بیشتر در ترجمهٔ فیلم‌های پیکرهٔ فرانسوی در مقایسه با پیکرهٔ انگلیسی می‌تواند در این امر نهفته باشد که در ترجمهٔ اکثر فیلم‌های فرانسوی‌زبان از مترجمان مسلط به زبان فرانسوی استفاده نمی‌شود، بلکه ترجمهٔ این فیلم‌ها به مترجمانی که با زبان انگلیسی آشنایی دارند سپرده می‌شود و آن‌ها با استفاده از زبان میانجی و براساس زیرنویس انگلیسی به ترجمه می‌پردازند که این امر می‌تواند در افزایش تعداد خطاها و کاهش کیفیت ترجمه تأثیرگذار باشد..

همچنین، در پیکرهٔ انگلیسی‌زبان شاهد پدیدهٔ چندزبانگی با کارکردهای متفاوت نیز بودیم. پدیده‌ای که کوریوس و زابالبیاسکو (2019) از آن با عنوان زبان سوم یاد می‌کنند. زبان سوم عبارت است از زبانی به غیر از زبان اول (مبدأ) و زبان دوم (مقصد). نتایج پژوهش نعمتی (۱۴۰۱، ص. ۲۰۳) با بررسی دوبلهٔ فارسی شش فیلم

که در استودیوهای خصوصی و جهت پخش از رسانه‌هایی خارج از صداوسیما دوبله شده بودند؛ براساس مدل پیشنهادی ترجمهٔ زبان سوم کوریوس و زابالبیاسکو (2019) نشان داد در حدود ۷۵ درصد مواقع رویکرد مترجمان دیداری‌شنیداری، انتقال زبان سوم بوده است. این انتقال زبان سوم با استفاده از دو راهکار پخش صدای شخصیتی که به زبان سوم در فیلم اصلی صحبت می‌کند و یا ترجمهٔ واجی که صداپیشه آن را بیان می‌کند، صورت گرفته است. منظور از ترجمهٔ واجی، ترجمه‌ای است که در آن «عناصر واجی متن مبدأ با عناصر واجی زبان مقصد جایگزین می‌شوند، اما عناصر دستوری، واژگانی و نویسه‌ای تغییر نمی‌کنند» (فرح‌زاد، ۱۳۹۴، ص. ۱۴۰). در همین راستا، در پژوهش پیش‌رو، در فیلم جاذبه صدای شخصیتی که به زبان سوم در فیلم اصلی صحبت می‌کند حفظ می‌شود، در فیلم پیک زبان سوم حذف می‌شود، زیرا کارکرد آن بن‌مایهٔ داستان نیست و در فیلم‌های تاریک‌ترین ساعت و قتل در قطار سریع‌السیر شرق نیز از ترجمهٔ واجی استفاده شده است که این امر نشان از توجه مترجمان و دوبلوران به بحث چندزبانگی و تلاش برای بازآفرینی هرچه تمام‌تر آن در دوبله دارد.

امید است تحقیق حاضر بتواند برای دانشجویان ترجمه، پژوهشگران، دست‌اندرکاران ترجمهٔ دیداری‌شنیداری و دوبله، عوامل مربوطهٔ سامانه‌های ویدئو به‌درخواست و درنهایت بینندگان در انتخاب این سامانه‌ها کمک‌کننده باشد. این پژوهش از اولین تلاش‌ها جهت کاوش پیرامون کیفیت ترجمهٔ محصولات دیداری‌شنیداری در سامانه‌های ویدئو به‌درخواست بوده و با توجه به محدودیت‌های پیکرهٔ پژوهش حاضر، تحقیقات بیشتر در این خصوص با استفاده از پیکره‌های گوناگون و مقایسهٔ سامانه‌های ویدئو به‌درخواست از جنبه‌های مختلف ازجمله نیازهای مبرم برای رسیدن به نتایج جامع در این حوزه است. هچنین، پیشنهاد می‌شود با توجه به ظرفیت و نیاز ترجمهٔ دیداری‌شنیداری و جهت ارائهٔ ترجمه‌ای دقیق‌تر از مترجمان مسلط به زبان فرانسوی برای ترجمهٔ محصولات فرانسوی‌زبان استفاده شود.

منابع

پاکار، ا.، خوش‌سلیقه، م.، و خزاعی راوری، ز. (۱۳۹۹). سیاست ممیزی در دوبلهٔ رسمی در ایران: موردپژوهشی سه‌گانهٔ پدرخوانده. مطالعات زبان و ترجمه، ۵۳، ۱۲۹-۱۶۵.

خوش‌سلیقه، م.، و فاضلی‌حق‌پناه، ا. (۱۳۹۵). فرایند و ویژگی‌های زیرنویس غیرحرفه‌ای در ایران. مطالعات زبان و ترجمه، ۴۹ (۲)، ۶۷-۹۵.

فرح‌زاد، ف. (۱۳۹۴). فرهنگ جامع مطالعات ترجمه. تهران: علمی.

معصومی، ج. (۱۳۹۰). سانسور و اقسام و روش‌های آن. مطالعات نقد ادبی، ۲۴(۶)، ۱۶۳-۱۸۴.

نعمتی لفمجانی، ح. (۱۴۰۱). ترجمهٔ فیلم‌های چندزبانه در دوبله. مطالعات زبان و ترجمه، ۵۵ (۱)، ۱۷۸-۲۰۷.

Alemzadeh, E., & Khoshsaligheh, M. (2020). The Issues of Culture and Politics in Redubbing Anglophone Films in Iran. *Journal of Intercultural Communication Research*, *49*, 1-21.

Beit Saeed, H., Nemati, A., & Falahati Qadimi Fumani, M. R. (2020). A Comparative Study of Taboo Rendition in 3 Dubbed Versions of 'Deadpool'Movie: A Case Study of Swearwords. *Applied Linguistics Research Journal*, *4*, 70-87.

Bolaños García-Escribano, A., Díaz Cintas, J., & Massidda, S. (2018). Recent trends in translator training – audiovisual translation and applied technologies at stake. *The Interpreter and Translator Trainer*, *12*, 254-255.

Bosseaux, Ch. (2019). Investigating dubbing: Learning from the past, looking to the future. In Pérez-González, Luis. In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge.

Chaume, F. (2005). Synchronization in dubbing: A translational approach. In Orero, Pilar (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (Vol. 56). Amsterdam: John Benjamins.

Chaume, F. (2007). Quality standards in dubbing: a proposal. *Tradterm*, *13*, 71-89.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.

Chaume, F. (2020). Dubbing. In Bogucki, Lukasz. & Deckert, Mikolaj. In *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. London: Palgrave Macmillan.

Corrius, M., & Zabalbeascoa, P. (2019). Translating code-switching on the screen: Spanglish and L3-as theme. *Journal of Audiovisual Translation*, *2*, 72-91.

Danaiefar, M., Khoshsaligheh, M., & Pakar, E. (2020). Synchrony and Translation Quality in Persian Unauthorized Dubbing in Iran, *SKASE Journal of Translation and Interpretation*, *13*, 2-20.

Danan, M. (1991). Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta*, *36*, 606-614.

Dries, J. (1995). *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Manchester: The European Institute for the Media.

Gambier, Y. (2004). La traduction audiovisuelle: un genre en expansion. *Meta*, *49*, 1-12.

Gambier, Y. (2012). The position of audiovisual translation studies from. In Millán, Carmen. & Bartrina, Francesca. In *The Routledge Handbook of Translation Studies Routledge*. London: Routledge.

Georgakopoulou, P. (2019). Technologization of audiovisual translation. In Pérez-González, Luis. In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation.* London: Routledge.

Goris, O. (1993). La question du doublage français : À la recherche d'un cadre d'investigation systématique. *Target*, *5*, 169-190.

Hayes, L. (2021). Netflix disrupting dubbing: English dubs and British accents. *Journal of Audiovisual Translation*, *4*, 1-26.

Jenner, M. (2017). Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom. *International journal of cultural studies*, *20*, 304-320.

Khoshsaligheh, M. (2022, May 17-18). Dubbing varieties in the Iranian mediascape: Typology revisited [Paper presentation]. The 4th Conference on Interdisciplinary Approaches to Language Teaching, Literature and Translation Studies, Ferdowsi University of Mashhad, Iran.

Martinez, X. (2004). Film dubbing, its process and translation. In Orero, Pilar. In *Topics in Audiovisual Translation*. Amesterdam: John Benjamins.

Matamalal, A. (2010). Translations for dubbing as dynamic texts: Strategies in film synchronization. *Babel*, *56*, 101-118.

Moscoso, P., Lago, A., & Sastre Boquet, I. (February 07, 2021). Netflix: From DVD-by-Mail to Streaming. *Harvard Business Review*. https://store.hbr.org/product/netflix-from-dvd-by-mail-to-streaming/ies822?sku=IES822-PDF-ENG

Namava CEO in a conversation with Digiato. (October 12, 2021). A conversation with the CEO of Namava: from self-censorship to the pressure of the judiciary to comply with SATRA. *ICTNA.ir.* https://www.ictna.ir/id/129375/

Nord, Ch., Khoshsaligheh, M., & Ameri, S. (2015). Socio-Cultural and Technical Issues in Non-Expert Dubbing: A Case Study. *International Journal of Society, Culture & Language*, *3*, 1-16.

Pakar, E., & Khoshsaligheh, M. (2020). American House of Cards in Persian : culture and ideology in dubbing in Iran. *Perspectives Studies in Translation Theory and Practice.*

Sánchez-Mompeán, S. (2021). Netflix likes it dubbed: Taking on the challenge of dubbing into English. *Language & Communication*, 80, 180-190.

Sharifi, Sh., & Darchinian, F. (2009). Investigating the representation of taboo in translation into Persian and its consequences. *Linguistics and Khorasani Dialects*, *1*, 127-149.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

Analyse du rôle de l'idéologie politique des médias francophones et anglophones dans la couverture médiatique de « l'accord Iran-Chine de 25 ans » suivant la méthode de l'analyse critique du discours

Zeinab Rezvantalab (Auteur correspondant) [1]
Maître de conférences, Département de langue et littérature françaises ,Université de Téhéran, Téhéran, Iran

Mahsa Parsafar
MA en traduction française, Département de langue et littérature françaises, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

Shamim Kordbache
MA en langues pour communication dans les entreprises et organisations internationales, Département de Linguistique et études culturels, Université de Modena et Reggio Emilia

Résumé

À l'ère de l'information, en raison de la couverture immédiate des événements internationaux à travers le monde, le rôle du positionnement idéologique et politique des médias dans la redistribution des informations retient de plus en plus l'attention des chercheurs. Les médias d'aujourd'hui, s'appuyant sur différentes stratégies pour rediffuser les événements de leur point de vue, essaient constamment d'inculquer leur vision au public. Le présent article examine le rôle de l'idéologie et des orientations politiques de quelques médias francophone et anglophone face à l'accord de coopération Iran-Chine de 25 ans. Les textes examinés comprennent un journal et un hebdomadaire de langue française, et un journal et un site d'information de langue anglaise, poursuivant des idéologies de droite et de gauche. L'examen et l'analyse des articles d'actualité publiés dans les médias sélectionnés ont été effectués sur la base de la théorie de l'analyse critique du discours et en s'appuyant sur les principes de modalité, lexicalisation, intertextualité, présupposition et manipulation. Les résultats montrent l'influence directe de l'idéologie dans la production et la diffusion par ces médias des textes qui seraient différentes et parfois même en contradiction par rapport au texte original de l'accord.

Mots-clés: Traduction, idéologie, politique, Accord Iran-Chine, Analyse critique du discours.

[1]. E-mail: z.rezvantalab@ut.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76065.1044
https://orcid.org/0000-0001-8361-9666

Reçu: 27 Avril 2022 Révisé: 20 Août 2022 Accepté: 23 Août 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

Analyzing the Role of Ideology and Political Orientation of French and English-Language Media in News Coverage of the "25-Years Iran-China Agreement" from the Perspective of Critical Discourse Analysis

Zeinab Rezvantalab (Correspondant author) [1]
Assistant Professor, Department of French Language & Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Mahsa Parsafar
MA in French Translation, Department of French Language & Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Shamim Kordbache
MA in Languages for Communication in International Enterprises and Organizations, Department of Linguistic & Cultural Studies, University of Modena and Reggio Emilia

Abstract

The significance of media ideology and political orientation in the redistribution of news has garnered more attention from researchers than ever before in the era of digital communication, owing to the widespread coverage of international events in the shortest feasible period. Today's media is attempting to instill their ideologies in their audiences through various strategies and directional news coverage. The present study investigates the role of ideology and political positions in some French and English media regarding the 25-year Iran-China cooperation agreement. The texts were selected from a French-language newspaper and weekly, as well as an English-language newspaper and a news site, representing both right-wing and left-wing ideologies. The analysis of news texts published in selected media has been done according to the theory of critical discourse analysis and relying on the principles of Modality, Lexicalization, intertextuality, Presupposition, and manipulation. The research findings indicate that media ideology has a direct impact on the production and redistribution of news that differs from, and sometimes contradicts, the source news text. And he will show us yet again that the orientation of the media is an important factor in the coverage of news especially those which become controversial all over the world

Keywords: Translation, ideology, politics, Iran-China agreement, critical discourse analysis.

[1]. E-mail: z.rezvantalab@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-8361-9666

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76065.1044

Received: 27 April 2022 Revised: 20 August 2022 Accepted: 23 August 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

بررسی نقش ایدئولوژی و جهت‌گیری سیاسی رسانه‌های فرانسوی و انگلیسی‌زبان در پوشش خبری «توافق ۲۵ سالهٔ» ایران و چین از منظر تحلیل گفتمان انتقادی

مقالهٔ پژوهشی

زینب رضوان‌طلب (نویسندهٔ مسئول)[1]
استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تهران، تهران، ایران

مهسا پارسا
کارشناس ارشد مترجمی زبان فرانسه دانشگاه تهران، تهران، ایران

شمیم کردبچه
کارشناسی ارشد زبان برای ارتباطات در شرکت‌ها و سازمان‌های بین‌المللی دانشگاه مودنا رجیو امیلیا

چکیده

در عصر ارتباطات دیجیتال، با توجه به انعکاس گستردهٔ رخدادهای بین‌المللی در کم‌ترین زمان، نقش ایدئولوژی و جهت‌گیری سیاسی رسانه‌ها در بازبخش اخبار بیش‌ازپیش مورد توجه محققان قرار گرفته است. رسانه‌های امروزی با تکیه بر راهبردهای مختلف از طریق پوشش جهت‌گیرانهٔ وقایع به‌طور مستمر در صدد القای دیدگاه‌های خود به مخاطبان هستند. تحقیق پیش‌رو به بررسی نقش ایدئولوژی و مواضع سیاسی چند رسانهٔ فرانسوی و انگلیسی زبان درمورد قرارداد همکاری ۲۵ سالهٔ ایران و چین می‌پردازد. متون مورد بررسی از یک روزنامه و یک هفته‌نامهٔ فرانسوی‌زبان و یک روزنامه و یک سایت خبری انگلیسی‌زبان، از هردو طیف فکری راستگرا و چپ‌گرا گزینش شده‌اند. بررسی و تحلیل متون خبری منتشرشده در رسانه‌های منتخب طبق نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان و با تکیه بر اصول تقید، واژه‌گزینی، بینامتنیت، پیش‌انگاری و دستکاری اطلاعاتی صورت گرفته است. یافته‌های به‌دست‌آمده، تأثیر مستقیم ایدئولوژی رسانه را در تولید و بازنشر اخباری متفاوت و گاهاً متناقض با متن خبری مبدأ نشان می‌دهد و درواقع، به توصیف شیوهٔ این تأثیرگذاری می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: ترجمه، ایدئولوژی، سیاست، توافق ایران و چین، تحلیل انتقادی گفتمان.

[1]. E-mail: z.rezvantalab@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-8361-9666
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76065.1044

تاریخ دریافت: ۷ اردیبهشت ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۲۹ مرداد ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۱ شهریور ۱۴۰۱

۱. مقدمه

در جوامع امروزی، ایدئولوژی و موضع‌گیری‌های خاص سیاسی نقش بسزایی را در روابط اجتماعی و رویکردهای مختلف بشری نسبت‌به وقایع مختلف ایفا می‌کنند. وندایک در حوزهٔ تحلیل گفتمان برخلاف بیشتر رویکردهای سنتی، ایدئولوژی را براساس چارچوبی چندرشته‌ای که حاصل ترکیب مؤلفه‌های اجتماعی، شناختی و گفتمانی است تعریف می‌کند. از منظر این دیدگاه ایدئولوژی‌ها در کنش‌های اجتماعی اعضای خود بیان و بازتولید می‌شوند و به‌طور ویژه از طریق گفتمان کسب، تأیید، تغییر و تداوم می‌یابند (Van Dijk, 2006).

تحقیق و بررسی مفهوم ایدئولوژی و تأثیر آن بر رسانه‌ها تاریخچه‌ای طولانی و گسترده دارد. تامپسون دو تعریف متمایز برای ایدئولوژی ارائه می‌دهد: در تعریف اول ایدئولوژی را به‌عنوان یک اصطلاح کاملاً توصیفی خنثی، متشکل از نظام‌های افکاری و باورها، و یا عملکردهای نمادین بیان می‌دارد. درحالی‌که در تعریف دوم، ایدئولوژی به‌عنوان فرایندی برای حفظ روابط نامتقارن قدرت و سلطه درنظر گرفته می‌شود. این دو دیدگاه ایدئولوژیکی خنثی و انتقادی، بر چگونگی تلقی نقش رسانه‌ها تأثیر قابل توجهی گذاشته است. در همین راستا، مالکاوی بر این باور است که رابطهٔ عمیق و ریشه‌داری بین ایدئولوژی و رسانه وجود دارد. طبق اعتقاد او، ایدئولوژی قدرت نامرئی تولید و تداوم‌یافته در مکانیزم رسانه‌هاست که به زبان این قدرت را می‌بخشد تا در خدمت منافع ایدئولوژیک قدرت‌ها قرار گیرد (Malkawi, 2012).

همانطور که فرکلاف نیز در تحقیقات خود اشاره می‌کند، محتوای رسانه‌ها عموماً حاصل تفکرات ایدئولوژیک و جهت‌گیری‌های سیاسی آن‌هاست. ایدئولوژی عامل اصلی شکل‌گیری یک متن رسانه‌ای است و حتی می‌توان چنین اذعان داشت که اخبار با اهداف ایدئولوژیک رسانه‌ای می‌شوند. امروزه در بسیاری از موارد به‌خصوص در پوشش اخبار سیاسی، تلاش کلی رسانه‌ها برای القای ایدئولوژی و خط‌مشی خود حین پوشش خبری وقایع مختلف چه در سطوح ملی و چه بین‌المللی مشهود است. عموماً این امر از طریق ایجاد تغییرات زبانی و یا فرازبانی در متن مقصد و با به‌کارگیری تکنیک‌ها و تدابیر هوشمندانه میسر می‌شود (Fairclough, 1995).

۲. بیان مسئله و روش تحقیق

در پژوهش حاضر، می‌کوشیم تا بر مبنای نظریات فوق در حوزهٔ تحلیل انتقادی گفتمان، نشان دهیم چگونه ایدئولوژی و خط‌مشی فکری خاص رسانه‌ها بر نحوهٔ بازتاب قرارداد همکاری ۲۵ سالهٔ ایران و چین تأثیر گذاشته است؟ و این تأثیرات در قالب چه واژه‌گزینی‌ها، روابط بینامتنی، و حتی پیش‌انگاری‌هایی تجلی و نمود پیدا کرده است؟

پژوهش حاضر از میان نظریات و رویکردهای متفاوت و متنوعی که در حوزهٔ تحلیل انتقادی گفتمان توسط پژوهشگران مطرح شده، بیشتر تئوری‌های ریچاردسون، فرکلاف، و وندایک را مدنظر قرار داده، چراکه ایشان دارای نظرات مشترک و نزدیک به هم بوده و مفاهیم و تعاریف ارائه‌شده توسط ایشان می‌تواند مکمل یکدیگر باشد و

ابزاری کافی و مناسب را جهت تحلیل گفتمان چند رسانه در اختیار قرار دهد. بدین ترتیب، نگارندگان می‌کوشند با استناد به این نظریات به بررسی تحلیل نقش خط‌مشی ژئوپولیتیک در پوشش خبری رسانه‌های فرانسوی و انگلیسی‌زبان بپردازد. در نگارش مقاله، تنها به شکل و فرم متون خبری بسنده نشده و تلاش شده است که متون هم از نظر شکل و هم از منظر محتوا موردبررسی قرار گیرند تا بتوان به تحلیلی چندبعدی و چندلایه دست یافت. رسانه‌های موردبررسی که از بین رسانه‌های پرمخاطب و از هردو طیف فکری راست‌گرا و چپ‌گرا انتخاب شده‌اند، عبارت‌اند از:

- روزنامهٔ La Croix
- هفته‌نامهٔ Le Point
- روزنامهٔ New York Times
- سایت خبری BBC

در این تحقیق، ابتدا داده‌های موردنیاز از طریق مراجعه به سایت رسانه‌های مذکور جمع‌آوری شده و سپس با تجزیه، تحلیل و مقایسهٔ آن‌ها به بررسی نقش و اهمیت ایدئولوژی رسانه با بهره‌گیری از نظریات تحلیل انتقادی گفتمان پرداخته شده است.

۳. پیشینهٔ تحقیق

امروزه در عصر ارتباطات نقش ایدئولوژی و خط‌مشی رسانه‌ها در فرایند ترجمه و حتی پوشش خبری رسانه‌ای امری مهم و تأثیرگذار است. ازاین‌رو بررسی متون خبری و پیاده‌سازی نظریه‌های مختلف تحلیل گفتمان بر روی آن‌ها هدف بسیاری از محققان در سراسر دنیا قرار گرفته است. در حیطهٔ تحلیل گفتمان انتقادی رسانه‌ها می‌توان به مقالهٔ بررسی نقش ایدئولوژی از نظر بافت زبانی در ترجمهٔ متون سیاسی نزد رسانه‌های خبری فرانسوی‌زبان اشاره کرد (رضوان طلب و صدیقي، ۱۳۹۸). در این پژوهش ترجمه و بازنشر سخنان رئیس‌جمهور پیشین ایران، حسن روحانی، در چندین رسانهٔ فرانسوی‌زبان که از طیف‌ها و گرایش‌های مختلف انتخاب شده‌اند، از منظر نظریهٔ بافت زبانی مورد بررسی قرار گرفته است. طی این بررسی از دستاوردهای پالمر، نایدا، فرث، مالینوفسکی، چامستکی، هایمز، مارتینه، سوسور، بالی، گری و کاپلان در حوزهٔ انتخاب واژگان برپایهٔ روابط هم‌نشینی و جانشینی استفاده شده است. براساس یافته‌های این پژوهش تأثیر ایدئولوژی و گرایش سیاسی رسانه‌های موردمطالعه به ایجاد ترجمه‌های متفاوت و یا کاملاً متضاد با متن مبدأ منجر شده است.

همچنین مقالهٔ «ایدئولوژی و ترجمه: تحلیل گفتمان انتقادی با رویکرد ارائهٔ اخبار سیاسی در ترجمه» مثالی دیگر از تحقیقات در این حوزه است. این پژوهش طبق نظریه‌های تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف و تئوری حمایت لفور به بررسی تأثیر ایدئولوژی رسانه بر روی جهت‌گیری در ترجمه پرداخته است. طبق یافته‌های این تحقیق اخبار منتشرشده به‌شدت تحت تأثیر روابط قدرت و ایدئولوژی رسانه‌های منتشرکنندهٔ خود هستند. همچنین در اکثر

اوقات این اخبار طی فرایند ترجمه دستخوش تغییرات مغرضانهٔ رسانه‌ها می‌شوند (Aslani & Salmani, 2015).

در همین باب پژوهش دیگری با بهره‌گیری از روش نورمن فرکلاف، به تحلیل گفتمان انتقادی بیانیهٔ گام دوم انقلاب اسلامی پرداخته است. طی این تحقیق کوشش شده است تا نمود تفکر و ایدئولوژی انقلاب اسلامی در متن بیانیه از طریق تحلیل واژگانی و ویژگی‌های دستوری در سه بخش توصیف، تفسیر و تبیین واکاوی شود. طی بررسی‌های انجام‌شده چنین نتیجه‌گیری می‌شود که نگارندهٔ متن در عین صراحت، شفافیت، جهان‌بینی، خودباوری و تعهد، سعی در ایجاد گفتمانی تعاملی داشته و به تبیین آرمان‌های اصیل انقلاب اسلامی و متهد کردن جوانان انقلابی در مسیر آینده پرداخته است (نصرت‌پناه و همکاران، ۱۳۹۸).

در ادامه می‌توان به پژوهش «تحليل گفتمان انتقادي سياست‌هاي رسانه‌اي بي بي سي فارسي (مطالعهٔ موردي: برنامهٔ "صفحهٔ ۲ آخر هفته")» اشاره کرد. هدف این پژوهش درحقیقت شناسايي و تحليل شگردهاي گفتماني مورد استفاده در برنامهٔ «صفحهٔ ۲ آخر هفته» پخش‌شده از شبکهٔ بي بي سي فارسي در سال‌هاي ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵ است که در آن محققان سعی کرده‌اند با استفاده از تکنیک‌ها و شگردهای گفتماني برنامه را شناسايي کنند و سپس با بهره جستن از روش تحلیل گفتمان انتقادی، این برنامه را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند. طبق نتایج به‌دست آمده از این تحقیق، برنامهٔ بی بی سی از شگردهاي تخاصم گفتماني بین مهمانان برنامه، طرد گفتمان‌های مختلف، مانند اسلام سياسي استفاده کرده است تا با زیر سؤال بردن ارزش‌های تثبیت‌شده در ذهن مخاطبان خود، درنهایت موجب تسریع روند موفقیت سیاست‌های کلان برنامه شود (کاظمی و تفنگچی، ۱۳۹۶).

۴. مبانی نظری تحقیق

واضح است که تحلیل انتقادی گفتمان به یک تئوری و یا یک روش‌شناسی مشخص و واحد ختم نمی‌شود، بلکه مطالعه‌ای است مبتنی بر تئوری‌ها، داده‌ها و اصول گوناگون، که محقق را بر آن می‌دارد تا زمینهٔ تحقیق خود را در این حیطه به روشنی بیان کند (Wodak & Fairclough, 2004). طبق نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان، زبان به‌کاربرده شده در گفتار و یا نوشتار به‌منزلهٔ یک عمل اجتماعی درنظر گرفته می‌شود. درنظر گرفتن گفتمان به‌عنوان عملی اجتماعی بر رابطه‌ای منطقی بین یک رویداد گفتمانی خاص با موقعیت(ها)، نهاد(ها) و ساختار(های) اجتماعی که در شکل‌گیری آن تأثیر مستقیم دارند مبتنی است (Wodak, 1997).

از دیدگاه وندایک علم تحلیل انتقادی گفتمان به بررسی نمود نابرابری‌ها و تسلط قدرت‌های اجتماعی در متن و یا گفتارهای سیاسی و اجتماعی می‌پردازد (Linde, 2001). طبق ایدهٔ این نظریه‌پرداز در بررسی انتقادی یک گفتمان، فرد تحلیلگر در میان رابطهٔ اجتماعی متشکل از عناصر گفتمان، قدرت‌های حاکم در جامعه و نابرابری‌های اجتماعی قرار می‌گیرد (Van Dijk, 1993).

تحلیل گفتمان انتقادی نزد فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی می‌شود. اساس کلی بررسی بر مبنای دید تحلیلی است، اما تحلیل در هریک از این سطوح براساس ویژگی‌ها و ماهیت خاص آن سطح صورت می‌گیرد. در مرحلهٔ توصیف به بررسی ویژگی‌های ظاهری گفتمان و ارزش‌های ایدئولوژیک نهفته در آن پرداخته می‌شود. در این مرحله با بررسی دقیق ویژگی‌های دستوری و زبان‌شناختی می‌توان به ارزش‌های نهفته در متن که ارتباط مستقیم با رویکردها و روابط اجتماعی دارند پی برد. در مرحلهٔ تفسیر، روابط بین شرکت‌کنندگان در گفتمان، موقعیتی که گفتمان در آن در حال صورت پذیرفتن است، ارتباط بین گفتمان و بافت و پیش‌فرض‌های حاکم در آن مورد واکاوی قرار می‌گیرد. در مرحلهٔ آخر که مرحلهٔ تبیین است، گفتمان به‌عنوان یک تعامل اجتماعی مورد بررسی قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر تأکید بر روی تأثیرات ساختارهای اجتماعی و نظام حاکم بر روی فرایندهای اجتماعی است (مظفری، ۱۳۹۶). ریچاردسون در کتاب خود که به بررسی گفتمان مطبوعات می‌پردازد، از تئوری تحلیل انتقادی گفتمان به‌عنوان شیوه‌ای برای مطالعهٔ روش بهره‌مندی افراد و نهادها از زبان یاد می‌کند (Richardson, 2006).

هدف اصلی این تئوری کشف و افشای نقش‌هایی است که گفتمان در بازتولید و یا مقاومت در برابر نمود نابرابری‌های اجتماعی ایفا می‌کند (Linde, 2001). با بررسی گفتمان رسانه از منظر تحلیل انتقادی گفتمان می‌توان به ارزش‌ها و باورهای ایدئولوژیکی رسانه از طریق نمود ساختاری‌های زبانی در متن پی برد. در تأیید این امر می‌توان چنین بیان کرد که ایدئولوژی‌های حاکم بر ساختار رسانه با استراتژی‌های زبانی به‌کار گرفته‌شده در گفتار آن ارتباط مستقیم دارند (مظفری، ۱۳۹۶).

از طریق به‌کارگیری ابزارهای گوناگون می‌توان نحوهٔ کنش‌پذیری متن در مواجهه با روابط اجتماعی و تأثیرپذیری از ایدئولوژی‌های حاکم را شناسایی و بررسی کرد. در ادامه به مفاهیم و ابزارهایی که در بررسی و تحلیل انتقادی متن‌های انتخاب‌شده از رسانه‌های منتخب از آن‌ها بهره گرفته شده است به اختصار پرداخته می‌شود.

۴ـ۱. وجهیت[1]

طبق نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، مدالیتی که به «وجهیت» یا بعضاً «تقید» ترجمه شده است از ابزارهای گرامری مهمی است که از طریق بازشناسی آن در متن می‌توان به اهداف ایدئولوژیک گفتمان به خوبی پی برد. وجهیت، میزان تعهد و وابستگی مولد گفتمان را نسبت‌به جملهٔ تولید و یا بازتولیدشده بیان می‌کند. از دیدگاه فرکلاف، وجهیت انواع گوناگونی دارد که در این مقوله به دو نوع حقیقت[2] و اجازه[3] می‌پردازیم. در نوع اول، نویسنده یا گوینده تعهد قاطع و کاملی را نسبت‌به جملهٔ خود بیان می‌کند. اما در نوع دوم همانطور که از اسم آن مشخص

[1]. Modality
[2]. Truth
[3]. Permission

است، نویسنده یا گوینده اظهارنظر دربارهٔ احتمال وقوع اتفاقی را به مخاطب خود واگذار می‌کند (یورگنسن، ۱۳۹۱).

این تئوری توسط ریچاردسون نیز مورد بررسی قرار گرفته است. از منظر ریچاردسون مدالیتی را می‌توان به قضاوت، نظر و نگرش در متن و گفت‌وگو اطلاق کرد. وجهیت، میزان اطمینان و نگرش کلی مولد گفتمان را دربارهٔ گزاره‌ای که بیان می‌کند نشان می‌دهد. وجهیت نیز به دو نوع وجه اخباری[1] و وجه التزامی[2] دسته‌بندی می‌شود. در وجه اخباری می‌توان به درجات مختلفی از قاطعیت گوینده یا نویسنده دربارهٔ گزارهٔ بیان‌شده دست یافت. این در حالی است که در مواجهه با وجه التزامی می‌توان ازمیزان اطمینان و اعتقاد گوینده یا نویسنده از وقوع حتمی عملی در آینده آگاه شد. افعال وجهی و صورت منفی‌شدهٔ آن‌ها و بعضاً قیدها از ابزارهای مهمی هستند که در بررسی گفتمان از منظر وجهیت ریچاردسون و یا تقید فرکلاف به تحلیلگر کمک می‌کنند (Richardson, 2006).

۴ـ۲. واژه‌گزینی[3]

از دیدگاه ریچاردسون، بررسی واژگان انتخاب‌شده برای رساندن پیام خبر نخستین قدم در راستای تحلیل گفتمان رسانه است. کلمات نشانگر ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه هستند که قادرند معانی صریح و معانی ضمنی را منتقل کنند. اگرچه تمامی واژگان می‌توانند معانی ضمنی نیز در برداشته باشند، اما از دیدگاه دستوری به‌طور ویژه اسم‌ها، افعال، قیدها و صفت‌ها عموماً علاوه‌بر معانی صریح خود دارای معانی ضمنی نیز هستند (Richardson, 2006).

از دیدگاه وندایک نیز واژه‌گزینی چه در سطوح خرد مانند معانی جملات و چه در سطوح کلان مانند انتخاب موضوع و معنای کلی تحت تأثیر ایدئولوژی‌های اساسی قرار می‌گیرد. هرچند که بررسی این تأثیرات ایدئولوژیک خود نیاز به مطالعهٔ دقیق تمام جنبه‌های شناختی و معناشناسی دارد. براساس نظریهٔ وندایک، زبان و گفتمان دارای طیف وسیعی از ویژگی‌های ساختاری و دستوری هستند که قدرت تأکید و یا عدم تأکید بر گزاره‌ها و نظرات کنترل‌شدهٔ ایدئولوژیکی را دارند. از جملهٔ این ویژگی‌ها می‌توان به تقابل در انتخاب کلماتی با بار مثبت و یا منفی در فرایند واژه‌گزینی به‌منظور ایجاد یک گفتمان اشاره کرد (Van Dijk, 2006).

[1]. Truth modality
[2]. Obligation/duty modality
[3]. Lexicalization

۴ـ۳. بینامتنیت[1]

از دیدگاه فرکلاف، بینامتنیت به چگونگی تغییر و تأثیر متون در متون قبل از خود و ایجاد ساختارهای جدید در قراردادهای موجود (گفتمان و ژانر) به‌منظور ایجاد قراردادهای تازه می‌پردازد (Fairclough, 1995b). هرچند که فرایند ایجاد قراردادهای نوظهور از نظر اجتماعی دارای محدودیت‌های فراوان است. درواقع الزامات و محدودیت‌های بسیاری از سوی قدرت‌ها و نظام اجتماعی حاکم بر این فرایند وارد می‌شود. از دیدگاه میلز، بینامتنیت به شیوه‌ای باعث ایجاد ایهام می‌شود که این ایهام در فرایند تحلیل بسیار حائز اهمیت است، به گونه‌ای که ادغام گزاره‌ای از یک متن در گزاره‌ای دیگر باعث ایجاد نوعی گسست خواهد شد (میلز، ۱۳۸۸).

وانگ بینامتنیت را روشی می‌داند که امکان بررسی تعاملات متن با متون، نویسندگان، خوانندگان و قراردادهای قبلی را از طریق خواندن و نوشتن فراهم می‌آورد. از دیدگاه وانگ هدف از آنالیز بینامتنی گفتمان، درک مفاهیمی ازقبیل چگونگی استفادهٔ نویسندگان از منابع دیگر در متون خود، کشف انواع گوناگون منابع مورد استفادهٔ آن‌ها، هدف استفادهٔ نویسندگان از این منابع و نحوهٔ جهت‌گیری نویسندگان در ارتباط با منابع برای بیان اظهارات خود است (Wang, 2006).

۴ـ۴. دستکاری اطلاعاتی[2]

دستکاری اطلاعاتی یکی از موضوعاتی است که امروزه با آن خواه یا ناخواه مواجه هستیم. دستکاری و تحریف اطلاعات در زمینه‌های مختلفی نمود پیدا می‌کند که یکی از آن‌ها بی‌تردید دستکاری اطلاعات رسانه‌هاست. ما به‌عنوان مخاطبان رسانه‌های جمعی همواره بی‌آن‌که بدانیم در معرض سیل عظیمی از اطلاعات دستکاری‌شده قرار داریم. دستکاری اطلاعات آن‌گونه که در بسیاری از مطالعات گفتمان و مشروعیت از آن یاد می‌شود نه‌تنها شامل قدرت، بلکه به‌طور خاص سوء استفاده از قدرت، یعنی سلطه است (Chouliaraki, 2005; Rojo & van Dijk, 1997). بدان معنا که دستکاری، خود اعمال نوعی نفوذ نامشروع از طریق گفتمان است. درحقیقت دستکاری‌کنندگان دیگران را وادار به انجام کارهایی می‌کنند که به‌نفع دستکاری‌کننده است و برخلاف منافع افرادی است که مورد دستکاری واقع شدند. بدون درنظر گرفتن معانی منفی، دستکاری می‌تواند نوعی اقناع مشروع باشد. تفاوت اساسی در این مورد این است که در اقناع، گفت‌وگوکنندگان آزادند، بسته به این‌که استدلال‌های متقاعدکننده را قبول دارند یا نه، هرطور که می‌خواهند باور کنند یا عمل کنند، درحالی که در دستکاری معمولاً نقش منفعل‌تری به گیرندگان محول می‌شود؛ آن‌ها قربانی هستند.

[1]. Intertextuality
[2]. Manipulation

این پیامد منفی گفتمان یا به بیان دیگر دستکاری معمولاً زمانی رخ می‌دهد که گیرندگان قادر به درک مقاصد واقعی یا مشاهدهٔ پیامدهای کامل باورها یا اقدامات مورد حمایت دستکاری‌کننده نیستند.

این امر ممکن است به‌ویژه هنگامی که گیرندگان از دانش خاصی که ممکن است برای مقاومت در برابر دستکاری استفاده شود، برخوردار نباشند (Wodak, 1987). همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردیم دستکاری اطلاعات به نوعی ابزار قدرت و سلطه‌جویی قلمداد می‌شود.

مطالعات بیشتر نشان می‌دهد این اعمال سلطه و سوء استفاده از قدرت، مستلزم دسترسی به رسانه‌های جمعی و گفتمان عمومی است؛ یعنی منبعی که اعضای نخبگان «نمادین»، مانند سیاستمداران، روزنامه‌نگاران، دانشمندان، نویسندگان، معلمان و غیره به اشتراک می‌گذارند (van Dijk, 1996). بدیهی است برای این‌که بتوانید اذهان بسیاری دیگر از افراد را از طریق نوشتار و گفتار دستکاری کنید، باید به نوعی به گفتمان عمومی مانند مناظرات پارلمانی، اخبار، مقالات نظری، کتاب‌های درسی ، مقالات علمی، رمان، برنامه‌های تلویزیونی و تبلیغات دسترسی داشته باشید. بنابراین رسانه‌های جمعی ازجمله محیط‌هایی هستند که دستکاری و اعمال نفوذ در آن‌ها به منصهٔ ظهور می‌رسد.

در بحث دستکاری اطلاعات، بعضی از عناصر گفتمانی از نقش مهم‌تری نسبت‌به سایر عناصر برخوردارند. برای مثال عناوین معمولاً برای بیان موضوعات و نشانه‌گذاری مهم‌ترین اطلاعات یک متن یا خبر استفاده می‌شوند و بدین ترتیب باعث اهمیت بخشیدن به رویدادهایی می‌شوند که به خودی خود چندان مهم نیستند و یا بالعکس از اهمیت رخدادهای مهم، به‌منظور حمایت از شخص یا اشخاص یا جریان ایدئولوژیکی به‌خصوصی می‌کاهند. دستکاری اطلاعاتی شامل موارد مختلفی می‌شود و طبق نظریهٔ وندایک، در سطوح مختلفی از گفتمان اجرایی است که به اختصار به مطالبی که در این پژوهش پیاده شدند در ادامه اشاره می‌کنیم (van Dijk, 2003):

- استراتژی‌های کلی تعامل
  - ارائهٔ تصویری مثبت از خود
  - ارائهٔ تصویر منفی دیگر
- گفتار کلان
  - بیان کردن اعمال خوب «ما» و اعمال بد «آن‌ها»
- ساختارهای کلان معنایی: انتخاب عناوین
  - تأکید یا عدم تأکید مثبت یا منفی بر عناوین دربارهٔ «ما» یا «آن‌ها»

- مفاهیم درونی: اعمال مثبت یا منفی «ما» یا «آن‌ها»
  - ذکر یا عدم ذکر جزئیات
  - کلی یا جزئی بودن
  - مبهم یا دقیق بودن
  - صراحت یا عدم صراحت
- واژگان: انتخاب واژگان مثبت برای «ما» و منفی برای «آن‌ها»
- ساختار درونی
  - جملات معلوم یا مجهول، تأکید یا عدم تأکید بر مسئولیت‌های «ما» یا «آن‌ها»
- آرایه‌های ادبی
  - اغراق یا حسن تعبیر برای مفاهیم مثبت یا منفی
  - مجاز یا استعاره با تأکید بر ویژگی‌های مثبت یا منفی «ما» یا «آن‌ها»
- طرز بیان: صداها، جنبهٔ بصری
  - تأکید (با صدای بلند ادا کردن، بزرگ و پررنگ نوشتن) بر مفاهیم مثبت و منفی
  - ترتیب (ابتدا، و انتها در کلام و بالا و پایین در متن) مفاهیم مثبت و منفی

٤ـ٥. پیش‌انگاری[1]

از دیدگاه ریچاردسون درک معانی اصلی یک گفتمان همیشه ساده و در دسترس نیست، بلکه گاهاً محتوای متن دارای معانی ضمنی و نهفته‌ای است که نیاز به بررسی بیشتر دارد. بر این اساس می‌توان چنین بیان کرد که پیش‌انگاری «ادعای بدیهی و ضمنی است که در معنای صریح یک متن یا سخن تعبیه شده است» (Richardson, 2006). راه‌های مختلفی برای یافتن پیش‌انگاری در متن وجود دارد که ریا در بررسی‌های خود به چند نمونه از ساختارهای رایج زبان‌شناسی که عموماً آشکارکنندهٔ مفهوم پیش‌انگاری هستند اشاره کرده است. در اولین دسته‌بندی می‌توان به برخی از کلمات مانند افعال تغییر حالت و افعال ضمنی اشاره کرد. حرف تعریف «The» و ضمایر ملکی از دیگر ساختارهایی هستند که می‌توانند نشانگر وجود پیش‌انگاری در متن باشند. همچنین طرح سؤال با کلمات پرسشی ازجمله دیگر نشانگرها هستند (Reah, 2002). اما ریا در دسته‌بندی‌های خود به این نکته توجه نمی‌کند که گاهاً پیش‌انگاری می‌تواند از طریق اسامی و صفت‌هایی که برای توصیف یا تغییر عبارات اسمی استفاده می‌شوند نیز ایجاد شود. بنابراین ریچاردسون در ادامهٔ بررسی‌ها دسته‌بندی دیگری با عنوان پیش‌انگاری اسمی به نشانگرهای ریا اضافه می‌کند (Richardson, 2006).

۵. تحلیل و بررسی داده‌ها

۵ـ۱. رسانهٔ La Croix

Entre la Chine et l'Iran, un accord de coopération surtout symbolique

La Chine et l'Iran ont annoncé le 27 mars la signature d'un accord pour les vingt-cinq prochaines années. Il apparaît davantage comme un « signal diplomatique » qu'un réel partenariat commercial, aucun détail n'ayant filtré sur les montants engagés.

در ابتدای تحلیل متن خبر این رسانهٔ فرانسوی‌زبان که باید آن را در زمرهٔ رسانه‌های چپ‌گرای کشور فرانسه بدانیم، برآنیم تا مصادیق بارز واژه‌گزینی و اثرات آن در پذیرش خبر را مورد بررسی قرار دهیم. رسانهٔ « La Croix» در همان تیتر، ماهیت قرارداد ایران و چین را با استفاده از واژهٔ «symbolique» به معنای نمادین زیر سؤال برده است. در قسمت سوتیتر هم بار دیگر این قرارداد را صرفاً نشانه‌ای دیپلماتیک قلمداد می‌کند و نه همکاری تجاری و با بیان این‌که جزئیاتی مبنی بر تعهدات طرفین منتشر نشده است، آن را غیرواقعی می‌خواند. گفتنی است که به‌کارگیری واژگانی مانند «filtrer» که در اینجا می‌توان معنای افشا شدن را از آن برداشت کرد و درحقیقت ایدهٔ «échappement» و به اصطلاح درز کردن اطلاعات را نشان می‌دهد نیز چندان اتفاقی به‌نظر نمی‌رسد، چراکه این تصویر در ذهن مخاطب تداعی می‌شود که طرفین قرارداد دربارهٔ بندهای قرارداد شفافیت لازم را ندارند. همانگونه که مشاهده می‌شود، انتخاب واژگان در انعکاس خبری، موضوعی بسیار حائز اهمیت است و باعث می‌شود مخاطب برداشتی کاملاً متفاوت و به‌تبع آن موضع متفاوت‌تری نسبت‌به خبر داشته باشد.

در قسمت لید خبر، این رسانه ضمن بیان کردن تیتر خبرگزاری تسنیم، مشخص کردن خط‌مشی این رسانه و انتساب آن به فرامین رهبری، عامدانه سعی دارد این قرارداد را به نحوی با استفاده از واژهٔ «Rupture» به معنای «شکاف» و «فاصله»، در تناقض با یکی از شعارهای انقلاب اسلامی یعنی: «نه شرقی، نه غربی جمهوری اسلامی» قرار دهد و بنا بر اصل پیش‌انگاری، تلویحاً ایران را کشوری وابسته نشان دهد که حتی به اصول ابتدایی انقلاب خود نیز پای‌بند نیست.

[1]. Presupposition

Ainsi l'agence de presse iranienne Tasnim a-t-elle célébré l'accord conclu samedi 27 mars entre l'Iran et la Chine, ą l'occasion d'une visite ą Téhéran du ministre chinois des affaires étrangčres. Une maničre, pour cette agence liée aux Gardiens de la Révolution, d'en souligner la cohérence avec la ligne adoptée depuis quelques années par le guide suprźme, Ali Khamenei, en rupture avec l'un des slogans les plus populaires de la révolution iranienne de 1979 : *« Ni Ouest, ni Est, République islamique »*.

در ادامه، این رسانه به نقل قسمت‌هایی از گفتار سخنگوی وزارت امور خارجه دربارهٔ این قرارداد پرداخته، و مجدداً ادعای فقدان جزئیات کافی دربارهٔ مفاد این قرارداد را عنوان کرده، و سعی دارد اعتبار قرارداد را به‌طور کلی زیر سؤال ببرد.

Une vente de l'Iran à la Chine

Pékin devait investir « 400 à 600 milliards de dollars » en Iran dans une variété de domaines comme les infrastructures, les télécommunications ou encore les transports ; la présence de militaires chinois sur le territoire iranien était envisagée pour encadrer les projets financés par Pékin, ainsi qu'un droit chinois de préemption sur les projets pétroliers iraniens. Au point que l'opposition iranienne avait protesté contre une « vente de l'Iran à la Chine ».

در قسمت میان تیتر، این خبرگزاری با استفاده از کلمهٔ «vente» به معنای «فروش» سعی دارد به مخاطب دیکته کند که این قرارداد به‌منزلهٔ فروش ایران به چین است و برای اثبات ادعای خود در ادامه تنها به ذکر بندهایی که در همهٔ آن‌ها ایران به نوعی امتیازات ویژه‌ای به چین داده است، اکتفا می‌کند. برای مثال: « (La présence de militaires chinois, le droit de préemption sur les projets pétroliers iraniens)» «حضور نظامیان چینی و برخورداری چین از حق اولین امتناع در پروژه‌های نفتی ایران». این امر طبق تعریفی که وندایک ارائه می‌دهد، از مثال‌های عینی دست‌کاری اطلاعات به‌شمار می‌رود؛ حال آن‌که این رسانه پیش‌تر از نبود جزئیات کافی دربارهٔ مفاد قرارداد و مبالغ تعهدشدهٔ فی مابین سخن به‌میان آورده بود، که این خود نشان‌دهندهٔ وجود تناقض آشکار در متن خبر است. در انتها، این رسانه می‌کوشد با دستاویز قرار دادن جریان‌های زرد در فضای مجازی که بدون درک درست از بندهای مندرج در این قرارداد کما فی‌السابق اقدام به جریان‌سازی سیاسی و هشتگ‌سازی کردند و همچنین قرار دادن مغرضانهٔ آن‌ها در زمرهٔ اوپوزیسیون نظام، به ادعای خود مبنی بر فروش ایران به چین دامن بزنند؛ چنان که بر طبق اصل آهنگ کلام تئوری تقید نگارندهٔ خبر با به‌کارگیری عبارت « Au point que» ساختار جمله را به گونه‌ای ادا کرده که گویی حقیقتی انکارناپذیر است:

Au point que l'opposition iranienne avait protesté contre une « vente de l'Iran à la Chine »

همانگونه که در قسمت‌های دیگر خبر نیز به‌وضوح نگارندگان خبر قصد شبهه‌دار کردن ماهیت توافق ایران و چین و همچنین نمادین خواندن آن را دارند، در قسمت‌های پایانی خبر نیز با اضافه کردن نقل قول‌هایی از یک تاریخ‌نویس آمریکایی، مبنی بر این‌که این قرارداد سندی است جاه‌طلبانه بدون آن‌که روش‌های اجرایی، اهداف قابل سنجش و برنامه‌های دقیقی را فراهم آورد، بار دیگر قصد سایه انداختن روی اصل قرارداد را دارند. این خبرگزاری ضمن خاطرنشان کردن این موضوع که این قرارداد برای ایران تنها به‌منزلهٔ قدرت‌نمایی[1] است، آن را مفری توصیف می‌کند که ایران به‌واسطهٔ آن قصد دارد از انزوایی که آمریکا بر آن تحمیل کرده است، خارج شود.

این خبرگزاری با هم‌ردیف قرار دادن این توافق با سایر قراردادهای منعقد بین چین و و دیگر کشورهای خاورمیانه و نام بردن از عربستان سعودی برای مثال، قصد دارد ارزش این قرارداد را به‌صورت قابل‌توجهی کاهش دهد.

و درنهایت هم موضوع قرارداد را به انتخابات آیندهٔ ریاست جمهوری پیوند می‌دهد و بیان می‌کند که این قرار داد نباید باعث شود که دولت حسن روحانی کارنامهٔ اقتصادی خود را در روزهای قبل از انتخابات درخشان کند.

۵ـ۲. رسانهٔ Le point

Coopération stratégique : la Chine et l'Iran signent un pacte sur 25 ans

Samedi 27 mars, à Téhéran, les deux pays ont signé un accord dont ni les grandes lignes ni les détails n'ont été pour l'instant dévoilés.

رسانهٔ فرانسوی‌زبان و راست‌گرای «Le point» تیتر خنثی‌تری را نسبت‌به رسانهٔ «La Croix» برمی‌گزیند، اما در قسمت سوتیتر مستقیماً به این مسئله اشاره می‌کند که از متن قرارداد امضاشده، نه مباحث کلی و نه حتی جزئیاتی آشکار شده است. این تأکید بر عدم انتشار جزئیات قرارداد در قسمت‌های آغازین خبر مصداق بارزی از دستکاری اطلاعات در سطح ماکرو ساختارهای معنایی عنوان خبر از نظریهٔ وندایک است که طبق آن، نگارندگان خبر به نحوی سعی دارند روی موضوعی خاص، با نگاهی جانبدارنه، پافشاری و تأکید بیشتری کنند. ضمن این‌که استفاده از این نوع ادوات منفی کردن جمله در زبان فرانسه (ni…ni) حالت تأکیدی بیشتری را به مخاطب القا می‌کند و مصداق دستکاری در ساختار است.

[1]. Image de puissance

با استناد به نظریهٔ پیش‌انگاری این رسانه نیز همانند رسانهٔ «La Croix»، با اشاره به این مسئله که ارتباط با شرق درحقیقت منافی شعار «نه شرقی، نه غربی، جمهوری اسلامی» است، قصد دارد به مخاطب نشان دهد که جمهوری اسلامی ایران به پایه‌ای‌ترین اصول خود نیز پای‌بند نیست.

La signature de ce pacte illustre la priorité donnée aux relations avec « l'Est » (c'est-à-dire pour l'Iran des États comme la Chine, les deux Corées, l'Inde, le Japon ou la Russie) conformément à l'inflexion donnée par Ali Khamenei en 2018 en rupture avec l'un des slogans les plus populaires de la révolution iranienne de 1979 : « Ni Ouest, ni Est, République islamique. »

در قسمت‌های پایانی خبر نیز، از نظر محتوایی، پرداختن به صحبت‌های محمود احمدی‌نژاد و از نظر ظاهر و فرم، استفادهٔ هوشمندانه از شبکهٔ معنایی کم‌وبیش اغراق‌شده، بار دیگر به موضوع عدم شفافیت قرارداد دامن زده شده است. این امر نه‌تنها به‌منزلهٔ دستکاری اطلاعاتی در سطح گفتار کلان است، بلکه انتخاب واژگانی ازقبیل «à l’insu de»، «dénoncer»، «agiter»، «chahuter» و «rétorquer» به‌معنای «بدون اطلاع (مردم)»، «تقبیح کردن»، «تهییج کردن»، «تلافی کردن»، «بلوا یا غوغا به پا کردن»، اهمیت واژه‌گزینی را بار دیگر متذکر می‌شود. در ادامه، نقل‌قول این بخش « un nouvel accord de 25 ans avec un pays étranger» از محمود احمدی‌نژاد که آکسان را به نوعی روی سه بخش مختلف متمرکز می‌سازد : «قرارداد جدید»، «۲۵ سال»، «کشور بیگانه» نیز خود به نوعی دستکاری در سطح واژگانی تلقی می‌شود.

En juillet 2020, une polémique avait agité les réseaux sociaux iraniens après des propos tenus par l'ancien président Mahmoud Ahmadinejad pour dénoncer les négociations en cours selon lui pour « un nouvel accord de 25 ans avec un pays étranger », à l'insu du peuple. Chahuté lors d'une intervention au Parlement, Mohammad Javad Zarif avait alors rétorqué qu'il n'y avait « rien de secret » dans les discussions en cours avec Pékin, promettant que la nation serait informée « lorsqu'un accord sera conclu »

۵ـ۳. رسانهٔ The New York Times

China, with $400 Billion Iran Deal, Could Deepen Influence in Mideast

The countries signed a sweeping pact on Saturday that calls for heavy Chinese investments in Iran over 25 years in exchange for oil — a step that could ease Iran’s international isolation.

چین با معاملهٔ ۴۰۰ میلیارد دلاری با ایران، می‌تواند نفوذ خود را در خاورمیانه تقویت کند.

این تیتر متفاوت و جهت‌گیرانه‌ای است که روزنامهٔ انگلیسی‌زبان و دموکرات نیویورک تایمز برای پوشش خبری «قرارداد همکاری ۲۵ سالهٔ ایران و چین» انتخاب کرده است. براساس نظریهٔ واژه‌گزینی ارائه‌شده توسط ریچاردسون و وندایک مترجم و یا نویسنده براساس ایدئولوژی رسانه و نظام حاکم قادر است با تغییر در واژگان و یا ساختارهای نحوی به اخبار جهت دهد. در همین راستا روزنامهٔ نیویورک تایمز برای بیان قرارداد همکاری ۲۵ سالهٔ ایران و چین در تیتر خبری خود از واژهٔ «deal» استفاده کرده است. به استناد دیکشنری «Marriam-webster» واژهٔ «deal» اگرچه دارای معنی ثانویهٔ «قرارداد» نیز است، اما معنای ابتدایی آن «معامله» است. گفتنی است که این رسانه خود نیز در ادامه و در بخش بدنهٔ خبر از واژهٔ «agreement» که انتخاب واژگانی شفاف و دقیق‌تری برای مفهوم «قرارداد» و «توافق‌نامه» است بهره برده که این خود تأییدی بر انتخاب مغرضانهٔ واژهٔ «deal» در تیتر خبری است.

از منظر اصل بینامتنیت فرکلاف، روزنامهٔ نیویورک تایمز با اشاره به پرداخت مبلغ ۴۰۰ میلیارد دلار توسط چین در تیتر خبری خود قصد داشته توجه خوانندگان خبر را به متن پیش‌نویس اولیهٔ قرارداد که در سال گذشته اعلام شده است جلب کند. با توجه به این نکته که جزئیات و صحت این امر در هیچ‌کدام از خبرگزاری‌های رسمی دیگر بیان نشده است، چنین به‌نظر می‌رسد که این خبرگزاری با ذکر این مبلغ قصد داشته است بار دیگر به مفهوم معامله که پیش‌تر به آن اشاره کرده بود، دامن بزند.

همچنین با اشارهٔ مستقیم به واژهٔ «خاورمیانه» «Mideast» در عنوان اصلی و همچنین در ادامه با بیان جملهٔ ذیل، مهم‌ترین هدف چین از برقراری این سند همکاری را پیشی گرفتن از ایالت متحده در راستای تأثیر و نفوذ استراتژیک در ایران و دیگر کشورهای منطقهٔ خاورمیانه بیان می‌کند.

That capped a two-day visit by Mr. Wang that reflected China’s growing ambition to play a larger role in a region that has been a strategic preoccupation of the United States for decades.

در بررسی این پوشش خبری براساس اصل تقیید فرکلاف و یا وجهیت ریچاردسون، در بخش سوتیتر نگارندهٔ خبر با استفاده از فعل وجهی «could» «توانستن» در چارچوب اصل اجازه و یا وجه التزامی، از منظر خود احتمال این را بیان کرده است که ایران با برقراری این سند همکاری درصدد کاهش تحریم‌هایی است که آمریکا در سطح بین‌المللی بر آن تحمیل کرده است.

The countries signed a sweeping pact on Saturday that calls for heavy Chinese investments in Iran over 25 years in exchange for oil — a step that could ease Iran’s international isolation .

در بررسی جملات این متن خبری می‌توان نمونه‌های زیادی از تئوری دستکار وندایک مشاهده کرد، برای مثال می‌توان به این نکته اشاره کرد که مطابق سند منتشرشده، ایران و چین در بُعد اقتصادی نیز به‌دنبال همکاری‌های دوجانبه در حوزه‌های مختلف هستند. این درحالی است که خبرگزاری نیویورک تایمز با سعی در دستکاری خبر و به‌صراحت بیان نکردن اهداف دوطرفه، با بیان کردن مبلغی مشخص برای سرمایه‌گذاری چین و با استفاده از واژهٔ «In exchange» به معنای «در مقابل» سعی دارد ایدئولوژی معامله را به جای پیمان همکاری القا کرده و همچنین با استفاده از عبارت تأکیدی «Heavily discounted» «تخفیف بسیار زیاد» تفکر به تاراج زدن منابع نفتی ایران را در خوانندهٔ خبر ایجاد کند.

That draft detailed $400 billion of Chinese investments to be made in dozens of fields, including banking, telecommunications, ports, railways, health care and information technology, over the next 25 years. In exchange, China would receive a regular — and, according to an Iranian official and an oil trader, heavily discounted — supply of Iranian oil.

۵ـ۴. رسانهٔ BBC

China sets sights on Middle East with Iran co-operation deal

China and Iran signed a deal over the weekend that their foreign ministers said was designed as a strategic partnership to last for the next quarter of a century.

«چین با توافق همکاری با ایران به خاورمیانه چشم دوخته است».

این عنوانی است که بنگاه خبری بی بی سی برای پوشش خبری امضای قرارداد همکاری ۲۵ سالهٔ ایران و چین انتخاب کرده است. طبق اصل واژه‌گزینی، این خبرگزاری در تیتر خبری خود با استفاده از اصطلاح «Set sights» به معنای «چشم دوختن» به صراحت هدف چین از ایجاد همکاری با ایران را افزایش نفوذ در منطقهٔ خاورمیانه بیان می‌کند.

در سوتیتر این خبر بار دیگر تأثیر ایدئولوژی حاکم بر رسانه در قالب انتخاب‌های واژگانی به‌خوبی قابل مشاهده است. این رسانه برای بیان مدت زمان ۲۵ سالهٔ قرارداد ایران و چین عبارت «Quarter of century» «ربع قرن» را به کار برده است. چنین به‌نظر می‌رسد که نویسندهٔ خبر با استفاده از واژهٔ «قرن» که از نظر بار معنایی یادآور مدت زمان طولانی‌تری در ذهن مخاطبان است قصد داشته است توجه و تأکید بیشتری بر روی طولانی بودن مدت زمان این سند همکاری داشته باشد.

The Chinese People's Liberation Army has already built its first overseas military base on the Red Sea, in Djibouti. It overlooks one of the world's busiest shipping lanes

and is only 10km (six miles) away from the home of the US military's Africa Command. Could Beijing be planning something similar on Iran's Gulf coast, giving it a naval foothold in what the US Navy has regarded as its own lake?

طبق نظریهٔ پیش‌انگاری، در عبارت بالا یک پیش‌فرض ضمنی وجود دارد، بدین صورت که نویسنده با طرح سؤال خود و استفاده از واژهٔ «برنامه‌ریزی کردن» «Planning» به‌دنبال گرفتن پاسخ آری و یا خیر نبوده، بلکه قصد دارد به‌صورت ضمنی هدف استراتژیک چین از ایجاد همکاری با ایران را نفوذ به منطقهٔ خلیج فارس و مقابلهٔ نظامی با آمریکا از طریق ایجاد مقر نظامی در خلیج فارس بیان کند.

۶. نتیجه‌گیری

در جهان امروز به‌دلیل پیشرفت تکنولوژی، دسترسی انسان‌ها به اخبار و آنچه که در جهان پیرامون می‌گذرد به‌طرز قابل‌توجهی افزایش یافته است؛ به‌طوری که در دورافتاده‌ترین نقاط جهان نیز امکان آگاهی از حوادث و رویدادهای جهان پیرامون فراهم است که خود باعث می‌شود انسان‌ها در سراسر جهان بیش‌ازپیش در معرض سیل عظیمی از اطلاعات قرار بگیرند. این درحالی است که در نگارش و پردازش اخبار، همواره سلیقه و خط فکری ـ ایدئولوژیکی رسانه‌های منعکس‌کنندهٔ آن‌ها دخیل است و تصمیم‌گیری دربارهٔ صحت و سقم اخبار برای مخاطبان آن‌ها عملاً غیرممکن خواهد بود. تأثیرپذیری ایدئولوژیک جوامع بشری مسئله‌ای است که نقش آن همزمان با هموار شدن مسیر دسترسی به رسانه‌ها به‌خوبی قابل‌لمس است.

انتخاب واژگان خاص، جابه‌جایی ارکان جمله با هدف تحریف، دستکاری اطلاعات، تغییر فرم متن به نفع محتوا و تمام مواردی که در این پژوهش به آن‌ها اشاره شد، درحقیقت گواه نقش انکارناپذیر خط‌مشی و موضع سیاسی رسانه در نگارش اخبار است و مهر تأییدی است بر این موضوع که به تعداد رسانه‌های موجود، از یک خبر واحد برداشت‌های متفاوتی وجود دارد و هریک از آن‌ها واقعیت موجود را به شکلی که سیاست رسانه به آن‌ها دیکته می‌کند، منعکس می‌کنند.

همان‌گونه که در این پژوهش با بررسی رسانه‌های انگلیسی و فرانسوی‌زبان نشان داده شد، رسانه‌ها با تبعیت از عقاید ایدئولوژیکی سیاستمداران و صاحب‌منصبان خود در اخبار تغییراتی ایجاد می‌کنند و در انتقال اخبار اصل بی‌طرفی را رعایت نمی‌کنند. در این تحقیق مشاهده کردیم که هریک از رسانه‌ها موضوع قرارداد ۲۵ سالهٔ ایران و چین را به گونه‌ای متفاوت و بر طبق سیاست‌های خود بیان کرده است. برای مثال، روی بخش‌های خاصی از خبر عامداً آکسان و تأکید بیشتری گذاشته و بالعکس قسمت دیگری از آن را کم‌رنگ‌تر جلوه داده است. یا قسمتی از خبر را تحریف کرده و از دادن جزئیات دربارهٔ قسمت‌هایی که به ضرر رسانه است، پرهیز می‌کند. درنهایت در بسیاری از بخش‌های خبر با القای این موضوع که جزئیاتی از مفاد قرارداد در دست نیست، سعی دارند قرارداد منعقد بین دو کشور را زیر سؤال ببرند. آنچه از این یافته‌ها قابل استنباط است این است که هردو گروه، رسانه‌های فرانسوی‌زبان و انگلیسی‌زبان، با نگاهی مغرضانه که نشئت‌گرفته از ایدئولوژی حاکم بر کشورهایی است که اخبار

در آن‌ها منتشر می‌شود، به این قرارداد واکنش نشان دادند و از هیچ فرصتی برای القای آنچه به آن باور دارند به مخاطبان خود فروگذار نبودند.

منابع

سلطانی، ع. ا.، تفضلی، ب.، چوکانلو، ر. ص. (۲۰۰۸). تحلیل گفتمان سیاسی رسانه‌ها. علوم سیاسی، ۴۲ (۱۱)، ۶۵-۹۳.

رضوان‌طلب، ز.، و صدیقي، ن. (۱۳۹۸). بررسی نقش ایدئولوژی از نظر بافت زبانی در ترجمهٔ متون سیاسی نزد رسانه‌های خبری فرانسوی‌زبان. پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، ۱ (۲)، ۲۱۳-۲۳۸ .

کاظمی، ه.، و تفنگچی، س. (۱۳۹۶). تحلیل گفتمان انتقادی سیاست‌های رسانه‌های بی بی سی فارسی، مطالعهٔ موردی: برنامهٔ «صفحهٔ ۲ آخر هفته»، مطالعات رسانه‌ای، ۱(۱۲)، ۶۵-۷۶.

مظفری، ز. (۱۳۹۶). تحلیل زبان‌شناختی بازتاب «برجام» در گفتمان‌های رقیب براساس رویکرد انتقادی فرکلاف. مطالعات زبان و گویش‌های غرب ایران، ۱۹ (۵)، ۶۳-۸۰.

میلز، س. (۱۳۸۸). گفتمان. ترجمهٔ ف. محمدی. زنجان: نشر هزارهٔ سوم.

نصرت‌پناه، م. ص.، مرادی، م. ح.، رشیدی، ا. م. (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان انتقادی بیانیهٔ گام دوم انقلاب اسلامی با بهره‌گیری از روش نورمن فرکلاف. مطالعات راهبردی بسیج، ۸۳ (۲۲)، ۳۹-۶۵ .

یورگنسن، م. (۱۳۹۱). تحلیل گفتمان. ترجمهٔ ه. جلیلی. تهران: نشر نی.

Aslani, M., & Salmani, B. (2015). Ideology and translation: A critical discourse analysis approach towards the representation of political news in translation. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, *4*(3), 80–88.

Chouliaraki, L. (2005). Introduction: The soft power of war: Legitimacy and community in Iraq war discourses. *Journal of Language and Politics*, *4*(1), 1–10.

Fairclough, N. (1995a). *Media discourse*. Edward Arnold London.

Fairclough, N. (1995b). *Media discourse*. Edward Arnold London.

Linde, C. (2001). 26 Narrative in Institutions. *The Handbook of Discourse Analysis*, 518.

Malkawi, R. (2012). *The ideological stamp: Translation of political discourse in news media*. Writescope Publishers.

Reah, D. (2002). *The language of newspapers*. Psychology Press.

Richardson, J. (2006). *Analysing newspapers: An approach from critical discourse analysis*. Palgrave.

Rojo, L. M., & van Dijk, T. A. (1997). "There was a Problem, and it was Solved!": Legitimating the Expulsion ofIllegal'Migrants in Spanish Parliamentary Discourse. *Discourse & Society*, *8*(4), 523–566.

Thompson, J. B. (1984). Ideology and the Critique of Domination (II). *CTheory*, *8*(1–2), 179–196.

Van Dijk, T. (2003). Las estructuras ideológicas del discurso. *Ideología y Discurso. Barcelona: Ariel Lingüística*.

Van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, *4*(2), 249–283.

Van Dijk, T. A. (1996). Discourse, power and access Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis. *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis, Routledge and Kegan Paul, London*, 84–104.

Van Dijk, T. A. (2006). Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies*, *11*(2), 115.

Wang, W. (2006). *Newspaper commentaries on terrorism in China and Australia: A contrastive genre study*.

Wodak, R. (1987). 'And where is the Lebanon?'A socio-psycholinguistic investigation of comprehension and intelligibility of news. *Text-Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, *7*(4), 377–410.

Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis and the study of doctor-patient interaction. *The Construction of Professional Discourse*, *19*(1), 173–200.

Wodak, R., & Fairclough, N. (2004). Critical discourse analysis. *Qualitative Research Practice: Concise Paperback Edition*, 185–202.

https://www.bbc.com/news.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

A la Recherche d'une Traduction Négociée de Proust

Atefeh Navarchi (Auteur correspondant) [1]
Professeur assistant, Département de langue française, Université d'Alzahra, Téhéran, Iran

Sogol Ghashghaei
Etudiante en master, Département de langue française, Université d'Alzahra, Téhéran, Iran

Résumé

Marcel Proust, romancier français du XXe siècle, est reconnu pour ses phrases longues et sans fin. Ses phrases, dépassant parfois dix lignes, font partie de son style. La réputation mondiale du roman de Proust de sept volumes, *A la recherche du temps perdu*, lui aussi le plus long dans son genre, incite beaucoup de traducteurs iraniens à le traduire. Mais, ce n'est qu'un seul qui arrive à relever le défi et à présenter la version persane et cela après plus de soixante-dix ans de la parution de la version originale. En effet, la syntaxe simple et la clarté recherchée de la langue persane s'opposent à ce qu'on reconnait comme style de l'écrivain. Autrement dit, rendre les phrases complexes proustiennes par les phrases simples du persan irait à l'encontre du style du texte source et la sauvegarde de ces phrases donnerait naissance aux phrases inhabituelles et non compréhensible dans la langue d'arrivée. La présente recherche a comme objectif de déceler les stratégies permettant de respecter les principes du persan tout en restant fidèle au style de l'écrivain. Cela étant, nous adoptons la notion de la "négociation" dans la traduction, proposé par Umberto Echo et, dans un premier temps, nous étudions le rôle de la langue d'origine et celui de la langue d'arrivée dans cette négociation ainsi que les différences grammaticales qui séparent ces deux langues. Dans un deuxième temps, après avoir cerné les composants du style de Proust, nous examinons leur transfert dans la traduction du grand traducteur Mahdi Sahabi. Certes, la détermination des éléments du style de l'écrivain favorise toute la sauvegarde possible, dans la "négociation" entre les deux langues.

Mots-clés: Mahdi Sahabi, Marcel Proust, Négociation, Traduction littéraire, Transfert du style.

[1]. E-mail: a.navarchi@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.78228.1059
https://orcid.org/0000-0003-3635-0697

Reçu: 15 Août 2022 Révisé: 11 Septembre 2022 Accepté: 20 Septembre 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

In Search of a Negotiated Translation of Proust

Atefeh Navarchi (Correspondant author) [1]
Assistant Professor, Department of French Language, Alzahra University, Tehran, Iran

Sogol Ghashghaei
MA Student, Department of French Language, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran

Abstract

Marcel Proust, a 20th-century French novelist, is renowned for his long sentences. His sentences, sometimes exceeding ten lines, are part of his style. The worldwide reputation of Proust's seven-volume novel, *In Search of Lost Time*, also the longest of its kind, prompted many Iranian translators to translate this novel from French into Persian. However, only one translation manages to take up the challenge and present the Persian version and this novel after more than seventy years from the publication of the original version. The simple syntax and the clarity of Persian language are opposed to what is recognized as the style of the writer. In other words, transferring the Proustian complex sentences to simple Persian sentences would go against the style of the source text, and saving these sentences would give rise to unusual and incomprehensible sentences in the target language. The objective of this research is to identify the strategies that make it possible to respect the principles of Persian language, while remaining faithful to the style of the writer. To do this, we adopted the notion of "negotiation" in translation, proposed by Umberto Echo, and, first studied the role of the source and target languages in this negotiation, as well as the grammatical differences between the two languages. Second, after identifying the components of Proust's style, we examined their transfer in Mahdi Sahabi's translation. Identifying the elements of the writer's style allow us to transfer them as much as possible in the "negotiation" between the two languages.

Keywords: Mahdi Sahabi, Marcel Proust, Negotiation, Literary Translation, Transfer of style.

[1]. E-mail: a.navarchi@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.78228.1059
https://orcid.org/0000-0003-3635-0697

Received: 15 August 2022 Revised: 11 Septembre 2022 Accepted: 20 Septembre 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

در جست‌وجوی ترجمه‌ای مذاکره‌محور از آثار پروست

مقالهٔ پژوهشی

عاطفه نوارچی (نویسندهٔ مسئول) [1]
استادیار گروه فرانسه، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

سوگل قشقایی
دانشجوی کارشناسی ارشد گروه فرانسه، دانشگاه الزهرا ، تهران، ایران

چکیده

مارسل پروست نویسندهٔ فرانسوی قرن بیستم، به تحریر جملات طولانی و بی‌انتها مشهور است. جملات او گاه به بیش از ده خط می‌رسند، و این به نوعی سبک نویسنده تلقی می‌شود. رمان در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته که از شهرت جهانی برخوردار است و عنوان طولانی‌ترین رمان جهان را به خود اختصاص داده، مترجمان زیادی را به چالش ترجمهٔ این اثر سوق داده است. اما از این میان پس از حدود هفتاد سال از زمان انتشار این اثر، فقط یک ترجمه در ایران به فارسی‌زبانان ارائه شد. شاید این امر به‌دلیل تعارض بین سبک نوشتاری نویسنده و ماهیت سادهٔ جملات فارسی باشد، چراکه می‌توان ترجمهٔ جملات مرکب پروست با جملات ساده در زبان فارسی را تغییر سبک نویسنده به حساب آورد و حفظ جملات مرکب در همان سبک نویسنده، خواندن و درک متن ترجمه‌شده را برای فارسی‌زبانان سخت می‌کند. تحقیق پیش‌رو به‌دنبال دستیابی به راهکارهایی است که با حفظ سبک نویسنده ترجمه‌ای با رعایت اصول زبان مقصد ارائه کند. ازاین‌رو با تکیه بر نظر اومبرتو اکو که ترجمه را حاصل فرایندهایی از جنس «مذاکره» می‌داند در ابتدا به نقش زبان مبدأ و مقصد و تفاوت‌های دستوری این دو زبان می‌پردازیم، در ادامه با شناسایی ویژگی‌های سبک پروست، برگردان آن‌ها را در ترجمهٔ مهدی سحابی، مترجم بزرگ این اثر، به بحث و بررسی می‌گذاریم. شناخت دقیق ویژگی‌های سبک نویسنده به ما امکان می‌دهد تا طی فرایندهای ترجمه تا حد مقدور به حفظ آن‌ها در مذاکره بین زبان مبدأ و مقصد بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: برگردان سبک، ترجمهٔ ادبی، مارسل پروست، مذاکره، مهدی سحابی.

[1]. E-mail: a.navarchi@alzahra.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-3635-0697
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.78228.1059

تاریخ دریافت: ۲۴ مرداد ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۲۰ شهریور ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۲۹ شهریور ۱۴۰۱

۱. مقدمه

مارسل پروست نویسندهٔ قرن بیستم، که جایگاه ویژه‌ای در ادبیات فرانسه و شهرتی جهانی دارد، به تحریر جملات طولانی و بی‌انتها مشهور است. آنچه این نویسنده را از دیگر نویسندگان متمایز کرده همراهی سبک نوشتاری وی با نوع نگاه و تصویرپردازی ذهنی اوست. درواقع جملات طولانی به این نویسنده امکان انعکاس افکارش را می‌دهند، آن هم با همان ترتیبی که به ذهنش هجوم می‌آورند؛ افکاری که زنجیره‌وار به یکدیگر متصل‌اند، به‌طوری که هر حلقه قبل از تکمیل شدن، به حلقه‌ای دیگر وصل می‌شود و جملات متعدد در قالب یک جمله به‌هم تنیده می‌شوند. پروست همچنین به‌عنوان نویسندهٔ بلندترین رمان در جهان شناخته می‌شود، رمانی هفت‌جلدی با عنوان در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته. در ایران مترجمان زیادی اقدام به ترجمهٔ این رمان کرده‌اند که از میان آن‌ها تنها مهدی سحابی موفق به اتمام این کار شده است. شاید دلیل رها کردن کار توسط دیگر مترجمان تعارض بین سبک نوشتاری این نویسنده و ماهیت سادهٔ جملات فارسی باشد، چراکه ترجمهٔ جملات مرکب پروست با جملات ساده در زبان فارسی تغییر سبک نویسنده را به همراه دارد و حفظ جملات مرکب خواندن و فهم جمله را برای فارسی‌زبانان مشکل می‌کند.

درواقع تحقیق پیش‌رو به‌دنبال پاسخ به این پرسش است: در ترجمهٔ اثر پروست به فارسی، چگونه جملات طولانی را برگردانیم؟ باتوجه به این نکته که در زبان مبدأ جملات طولانی بخشی از سبک نویسنده و ارزش متن را تشکیل می‌دهند، اما در ادبیات زبان مقصد اطالهٔ جملات نه‌تنها به ارزش ادبی نمی‌افزاید بلکه برعکس، این ایجاز و سادگی است که مورد تقدیر است؟ یا به بیانی دیگر با توجه به این واقعیت که در زبان فارسی ابزار کافی برای اطالهٔ جمله وجود ندارد، مترجم چگونه می‌تواند بدون زیر پا گذاشتن اصول زبان مقصد سبک نویسندهٔ فرانسوی را در ترجمهٔ خود منعکس کند؟

برای پاسخ به این سؤال ابتدا نظریه‌های جدید در ترجمهٔ متون ادبی و نقش زبان مبدأ و مقصد را موردبررسی قرار می‌دهیم. همچنین به‌طور مختصر به بیان تفاوت‌های ساختاری دو زبان و خصوصیات زبان مقصد می‌پردازیم. سپس به بازشناسی ویژگی‌های سبک نویسنده خواهیم پرداخت. با مشخص شدن ویژگی‌های سبک نویسنده، برگردان آن‌ها در ترجمهٔ مهدی سحابی (۱۳۲۲ـ۱۳۸۸)، در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته، را به بحث و بررسی می‌گذاریم. این مترجم بزرگ که علاوه‌بر فرانسه بر زبان‌های انگلیسی و ایتالیایی نیز تسلط داشته است در کارنامهٔ کاری خود ترجمهٔ بسیاری از آثار ادبی دنیا و نویسندگانی چون سلین را دارد. او در مقدمهٔ مترجم طرف خانهٔ سوان عنوان می‌کند که «افزون‌بر دو متن زبان اصلی، دو ترجمه نیز برای کمک‌گیری در حل برخی دشواری‌های ترجمهٔ پروست، یا برای روشن‌تر دیدن برخی نکته‌های گنگ، به‌کار گرفته شده است» (۱۳۶۹، ص. ۱۵). با توجه به تبحر مترجم و اطمینان از درک کامل وی از متن مبدأ، به‌نظر می‌آید که بتوان از ورای تحلیل بخش‌هایی از کار او، الگوهایی از راهکارهای به‌کارگرفته شده برای برگردان سبک به‌دست آورد. از سوی دیگر گمان ما بر این است که

به‌کارگیری دستاوردهای مطالعات ترجمه و یا علم ترجمه‌شناسی، می‌تواند در ارتقای کیفیت ترجمه چه از منظر وفاداری به سبک چه از منظر رعایت اصول زبان مقصد مؤثر باشد.

طبق تحقیقات ما پیش از این در ایران مطالعهٔ منتشرشده‌ای در این زمینه صورت نگرفته است.

۲. ترجمهٔ ادبی

همانطور که در مکتب فرمالیسم روسی عنوان می‌شود در ادبیات « "چه گفتن" را نمی‌توان از "چگونه گفتن" جدا کرد؛ پس درواقع صورت و ساختار اثر ادبی بخشی از موضوع آن را تشکیل می‌دهد. به عبارتی دیگر در ادبیات، ادبیّت یا درواقع "ادبی بودن" اثر، در گرو صورت و ساختار آن است» (فرحزاد، ۱۳۹۸، ص. ۲۴). هرچند این نکته بیشتر برای تمایز ادبیات از زبان روزمرّه بیان شده است، لیکن خط مشی مترجم ادبی را نیز مشخص می‌کند.

مطالعات ترجمهٔ ادبی به‌طور سنتی بر نوع رابطه میان متون مبدأ ـ مقصد متمرکز است؛ دو مسئله‌ای که در این مطالعات مورد بررسی قرار می‌گیرند: یکی مسئلهٔ تعادل و دیگری هدف ارتباطی. درمورد تعادل این سؤال مطرح است که آیا مترجمان تاکنون توانسته‌اند شبکهٔ پیچیدهٔ مشخصه‌های سبکی متون ادبی را در ترجمهٔ خود عیناً بازسازی کنند یا خیر. اگر نتوانسته‌اند، چه چیزی را باید در اولویت قرار دهند؟ از جنبهٔ اهداف ارتباطی این سؤال مطرح است که مترجمان تا کجا باید وفاداری به نویسندهٔ مبدأ را در تقابل با تولید متنی در اولویت قرار دهند؟ (دایرةالمعارف مطالعات ترجمه، ۱۳۹۶، ص. ۲۰۲).

اون زوهر[۱] ترجمه‌پژوهی که برای اولین‌بار نظریهٔ نظام چندگانهٔ ادبیات را مطرح می‌کند معتقد است:

ادبیات هر جامعه‌ای، پس از آن‌که ترجمه می‌شود و به جامعهٔ مقصد راه می‌یابد، در آنجا رفتاری مستقل از جامعهٔ مبدأ پیش می‌گیرد و تأثیرات خاصی برجای می‌گذارد. پس ادبیات ترجمه‌شده مستقل از ادبیات مبدأ درنظر گرفته می‌شود. درواقع متن ترجمه، به محض پدید آمدن، وارد نظام چندگانهٔ ادبیات مقصد می‌شود و هویتی مستقل پیدا می‌کند؛ یعنی همانند گونه‌ای از ادبیات مقصد خوانده می‌شود، گویی که اصل آن از زبان و ادبیاتی دیگر نبوده است (فرحزاد، ۱۳۹۸، ص. ۳۸).

در تکمیل این نظر، توری[۲] از همکاران زوهر چنین می‌افزاید: «متن ترجمه واقعیتی در زبان مقصد است، پس تابع هنجارها یا عرف زبانی مقصد است» (فرحزاد، ۱۳۹۸، ص. ۳۹). به نظر فرحزاد، اون زوهر ترجمه را از بند تقابل متن مبدأ و متن مقصد آزاد می‌کند و حاصل ترجمه را جزئی از ادبیات مقصد می‌داند (همان).

بحث حفظ سبک نویسنده، وفاداری به ادبیات مبدأ و یا مقصد پیوسته در ترجمهٔ متون ادبی مطرح بوده و هست. شری سیمون ترجمه را فعالیتی مبتنی بر «مذاکره»[۳]، [به تعبیر ما چانه‌زنی] و رفت‌وبرگشت بین زبان‌ها در متنی معین قلمداد می‌کند (Sherry Simon,1995, p.180). این واژه را اطهاری نیک‌عزم (۱۳۹۷) به فارسی

۱. Itamar Even-Zohar

۲. Gideon Toury

۳. Négociation

«داد و ستد» ترجمه کرده است. واژهٔ «مذاکره» در مطالعات ترجمه بار اول در سال ۲۰۰۲ توسط اومبرتو اکو به‌کار گرفته شد (Umberto Eco, 2003, p.13). از نظر اکو ترجمه بر مبنای فرایندهایی از جنس مذاکره و چانه‌زنی است و مفاهیم مطرح در مطالعات ترجمه مانند تعادل، وفاداری و یا ابتکار عمل مترجم ذیل این واژه قرار می‌گیرند. اکو مفهوم این واژه را در مبحث ترجمه چنین معنی می‌کند: فرایندی که طی آن برای به‌دست آوردن چیزی باید از چیز دیگری گذشت و درنهایت طرفین مذاکره با احساس رضایت و با علم به این‌که نمی‌شود همه‌چیز را با هم داشت میز مذاکره را ترک می‌کنند (Eco, 2003, p.19). او طرفین مذاکره را ازیک‌سو متن مبدأ با حقوق مستقل ازجمله، حق نظارت نویسنده بر ترجمه (در صورتی که وی در قید حیات باشد) و فرهنگی که متن در آن خلق شده و ازسویی‌دیگر متن مقصد و فرهنگی که متن در آن مجدداً موجود می‌شود و توقعات و انتظار خوانندگان آن می‌داند. البته اکو، ناشر را نیز در لیست مذاکره‌کنندگان لحاظ می‌کند (ibid).

سیمون ترجمه را به‌عنوان الگویی از تبادلات بین‌فرهنگی، پلی بین دو ملت و دو فرهنگ و حتی دو زبان می‌داند. این محقق کانادایی چارچوبی را برای مذاکره مشخص می‌کند، یا به عبارتی رعایت سه اصل را برای این مذاکره ضروری می‌شمارد: خصوصیات دستوری هر زبان، اقتدار نویسنده، و قالب ملی ادبیات.

در تحقیق حاضر به‌منظور دستیابی به راهکارهای عملی در ترجمهٔ پروست و با الهام از شری سیمون، ابتدا پس از شرح کوتاهی از سیر ساختار جمله در طول تاریخ ادبیات فارسی به تفاوت‌های دستوری جمله در دو زبان فارسی و فرانسه خواهیم پرداخت. در ادامه، سعی خواهیم کرد با شناسایی عناصر سازندهٔ سبک پروست، برگردان جملاتی از این نویسنده را به زبان فارسی با توجه به خصوصیات دستوری زبان مقصد مورد بحث و بررسی قرار دهیم.

۲ـ۱. ساختار جملات در زبان و ادبیات فارسی

هنر نویسندگان و شاعران کلاسیک ایرانی در فن بیان و خلق آثار نظم و نثر، طی قرن‌ها مورد توجه علاقه‌مندان ادبیات در جهان قرار گرفته است. از قرن ششم خلق آثاری با ساختار متکلف، بیان مفهوم با پیچ‌وتاب‌های زبانی و عناصر ادبی و استفاده از مترادف‌های فراوان عربی، اهمیت زیادی داشته که برای نمونه می‌توان تاریخ جهانگشای جوینی و کلیله و دمنه را نام برد. هرچند طی این دوره، زیبایی کلام را در پیچیدگی جملات می‌جستند، اما بزرگان زبان و ادب فارسی، جاودانگی اثر را در قابل فهم بودن و نزدیکی آن به زبان عموم مردم می‌دانند. این ویژگی در کنار ایجاز و رسایی و همچنین به‌کارگیری ماهرانهٔ عناصر ادبی، ازجمله ویژگی‌های بارز آثار سعدی شاعر کلاسیک و پرآوازهٔ ایرانی است که آن‌ها را دارای سبک «سهل و ممتنع یا آسان ناممکن» می‌دانند «به‌طوری که خواندن و لذت بردن از آن دشوار نیست» (کاتوزیان، ۱۳۹۴، ص. ۶۶).

بسیاری از نقادان سیر تحولات نثر فارسی، عصر صفوی را به‌دلیل استفادهٔ نادرست از عناصر زبان عربی، عصر شکوفایی ادبی نمی‌دانند. تاجایی که تأثیر اطناب و استفادهٔ افراطی از واژگان و مترادف‌های عربی بر نثر فارسی را نکوهیده‌اند، چراکه قلم زدن‌های آن‌ها «به تکلّفات تهوع‌آوری انجامید و معنا و مفهوم در پشت توده‌ای از واژگان

نهان گشت» (کشاورز قدیمی، ۱۳۹۵، ص. ۳۰). اما از طرفی «عنصر عربی زبان فارسی هنگامی که به‌وسیلهٔ استاد بزرگی چون سعدی پرداخته شد، سرشار از زیبایی و دل‌انگیزی گشت» (همان، ص. ۲۹).

اما با آغاز عصر قاجار، با رواج ترجمه، چاپ روزنامه و تغییر خط فکری جامعه، دیگر آثار دارای ساختارهای زبانی پیچیده مورد پسند عام نبود و نویسندگان با ذوق و قریحه بیش‌ازپیش به نثری ساده و روان روی آوردند. از عوامل دیگر رواج ساده‌نویسی می‌توان به سفرنامه‌نویسی اشاره کرد؛ برای مثال سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک. انقلاب مشروطه هم به نوبهٔ خود با ایجاد روشنفکری و تحولات اجتماعی در تغییر نثر فارسی و ساده‌نویسی تأثیر بسزایی داشت. تا آنجا که «نویسندگان فهمیده بودند که از این به بعد زیاده‌روی در کاربرد لغت‌های سنگین بیانگر میزان فضل آنان نخواهد بود، بلکه ارزش هر نویسنده، به اعتبار بلندی اندیشه و توانایی بیان آن به زبان ساده و روان و تسلط در رشتهٔ تخصصی و نیروی تحلیل و تشریح اوست» (همان، ص. ۴۷).

درمورد ساختار جملات فارسی ذوالفقاری تأکید دارد که جمله‌های فارسی در گذشته بسیار کوتاه بوده‌اند، چنانکه اغلب در هر خط از دو یا سه فعل (هر خط سه جمله) استفاده می‌شده است. اما امروزه به‌طور متوسط هر خط یک جمله است. او دلایل طویل شدن جمله‌ها را عواملی چون «عادت به پرگویی، شاخ‌وبرگ دادن، کاربرد عبارت‌ها و افعال طولانی، آوردن جمله‌های معترضه و ...» می‌داند که در اثر آن جمله «دراز، نامفهوم و موضوع دور از دسترس می‌شود» (ذوالفقاری، ۱۳۹۶، ص. ۲۳۸). وی ملاک اصلی در نوشتن به زبان فارسی را ساده‌نویسی، ایجاز و کوتاهی جملات می‌داند (همان) و به صراحت اظهار می‌کند که «جمله باید کوتاه و مستقل باشد. عطف‌های پی‌درپی، جمله را نفس‌گیر و خواندن و درکشان را مشکل می‌کند» (همان، ص.۲۴۰). ذوالفقاری تأکید دارد که «ارجاع جملهٔ اصلی به چند جملهٔ معترضه، دریافت را مشکل می‌کند» و برای اجتناب از آن پیشنهاد می‌کند که در هر جمله فقط از یک جملهٔ میان‌پیوندی استفاده شود و جمله‌های دیگر پس از جملهٔ اصلی آورده شود، و جمله‌های معترضه، تفسیری، بدلی به اسم یا گروه‌های اسمی تبدیل شود (همان، ص. ۲۴۱).

درواقع در نگارش به زبان فارسی جملات طولانی مورد انتقاد است: «هنگامی که نویسنده برای بیان مفهومی از واژگان و عبارت‌ها و جمله‌های طولانی یا مترادف بهره ببرد، به حوزهٔ درازنویسی وارده شده است» (باقری، ۱۳۹۷، ص. ۱۲۲). صاحب‌نظران درازنویسی را از عیوب زبان معیار می‌دانند، چراکه «پایهٔ زبان معیار بر کوتاه و ساده‌نویسی است» (همان).

علت این‌که اطناب بی‌مورد در زبان فارسی جایز نیست و این‌که فارسی‌زبانان جملات روان و مختصر را تأثیرگذارتر می‌دانند، شیوهٔ دستور زبان فارسی است. جملات مرکب فارسی دو دسته‌اند؛ در دستهٔ اول دو جمله به‌وسیلهٔ قید به هم مربوط می‌شوند. این‌گونه جملات در نوشتار جایز و قابل فهم هستند، اما دستهٔ دوم جملات مرکب، که متشکل از چندین جملهٔ فرعی هستند، «برای زبان معیار فارسی، جملهٔ مناسبی نیستند، زیرا میان فاعل و فعل فاصله می‌افتد و مخاطب عام متن خبری، مفهوم جمله را گم می‌کند» (باقری، ۱۳۹۷، ص. ۱۲۱).

چنان‌که گفتیم به‌دلیل ویژگی دستوری زبان فارسی و نیز تأثیرگذاری و ایجاز کلام‌های روان و مختصر مثل اشعار و حکایات سعدی، ذهن فارسی‌زبانان گرایش و عادت به فهم جملات کوتاه دارد. اما امروزه در حوزهٔ ترجمه شاهد برگرداندن مستقیم جملات بلند و سخت‌خوان در زبان فارسی هستیم که نه‌تنها از لحاظ فن ترجمه روش قابل قبولی نیست، بلکه تفهیم و انتقال معنا را دچار مشکل می‌کند. برای مثال مفهوم جملهٔ زیر که در ترجمه‌ای تحت‌الفظی ارائه شده است با یک بار خوانش به‌راحتی حاصل نمی‌شود.

> می‌فهمیدم که این تنها راه کشتن یک عشق است، و هنوز آن اندازه جوان و بی‌باک بودم که بتوانم دست به چنین کاری بزنم، بتوانم رنجی از همهٔ رنج‌ها دردناک‌تر را تحمل کنم که از این اطمینان زاده می‌شود که، زمانش هر اندازه باشد، سرانجام در آن کار موفق خواهیم شد (پروست، ۱۹۱۹، ص. ۲۶۷).

۲ـ۲. بررسی تفاوت‌های دستوری مؤثر در اطناب در زبان فارسی و فرانسه

ایجاز و پرهیز از اطناب در زبان فرانسه نیز مانند فارسی ستوده شده و ازجمله هنرها و مهارت‌های نوشتار به‌شمار می‌رود. هرچند که معنای ایجاز در دو زبان همان تلخیص و پیراستن کلام از حواشی و زوائد است، به‌طوری که بیشترین توان بیان در عین داشتن کم‌ترین تعداد کلمات باشد، لیکن با توجه به تفاوت‌های دستوری و نحوی دو زبان، ابزار و تظاهر آن در متون به یک شکل نیست. عناصری که امکان اتصال و یا ارتباط بین جملات پیرو و پایه را فراهم می‌کنند مانند ضمایر موصولی و حروف ربط در زبان فرانسه نسبت‌به فارسی تنوع بسیار گسترده‌تری دارند. برای مثال به‌ازای ضمیر موصولی «که» فارسی، در فرانسه چهار ضمیر ساده و تعداد بسیار زیادی ضمیر ترکیبی وجود دارد که علاوه‌بر حرف اضافه تمام مشخصه‌های اسم جایگزین‌شده را دارا هستند. این ضمایر چندین جمله را به هم وصل می‌کنند و از آنجا که تمام مشخصات اسم را حفظ می‌کنند، با طولانی شدن جمله ابهامی در فهم مطلب ایجاد نمی‌کنند. بدین ترتیب در این زبان، امکان درازنویسی جمله فراهم است.

به عبارتی دیگر، از آنجا که در زبان فرانسه اسامی دارای جنسیت مؤنث و یا مذکر هستند، ضمایر با حفظ مشخصات اسم (جنسیت و مفرد و جمع بودن) تشخیص مرجع ضمیر را آسان‌تر و فهم جمله را امکان‌پذیر می‌کند. اما به‌دلیل عدم وجود این ویژگی در زبان فارسی، گاهی تنها استفاده از «آن» یا «او» ابهام ایجاد می‌کند.

در این مثال وجود چندین اسم مشترک که با ضمایر مرتبط جایگزین شده است امکان تبدیل چند جمله به یک جملهٔ طولانی را در زبان فرانسه فراهم کرده است.

> Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux (Proust, 1913, p.28).

اما این «شب خوش» آن چنان کوتاه بود، و او چنان زود می‌گذاشت و می‌رفت، که لحظه‌ای که می‌شنیدم بالا می‌آمد، و از راهروی دو در می‌گذشت، و پیرهن ململ آبی‌اش که رشته‌های نازک کاه‌بافته از آن آویخته بود به نرمی صدا می‌کرد، برایم لحظه‌ای دردآور بود (پروست، ۱۹۱۳ ص. ۷۵).

اما در زبان فارسی وجود پی‌درپی جملات فرعی با ایجاد فاصله میان اجزای اصلی جمله، خوانش و درک را با مشکل روبه‌رو می‌کند.

۳. ترجمهٔ سبک

در لغت‌نامهٔ دهخدا سبک متشکل از دو موضوع است: فکر یا معنا، صورت یا شکل. اما دایرةالمعارف مطالعات ترجمه ذیل مدخل سبک اهمیت آن را در ادبیات با دو دلیل ذکر می‌کند: اول آن‌که سبک به‌طور ناخواسته «زمان ـ فضای» فرهنگی نویسنده را تعیین می‌کند. دوم آن‌که نویسندگان عمدتاً از سبک‌های غیرمتعارف ــ مانند استعمال کلمات یا زبان کهنه، لهجه یا سبکی براساس اندیشه‌های شخصی نویسنده ــ استفاده می‌کنند (دایرةالمعارف مطالعات ترجمه، ۱۳۹۶، ص. ۲۰۲).

پروست در هیچ‌یک از مکاتب ادبی قرار نمی‌گیرد و سبک او خاص خودش است. شاید سبک امپرسیونیسم در نقاشی که وی پیوسته در آثارش از آن یاد می‌کند، الهام‌بخش نوشته‌هایش باشد. سبک روایی پروست او را از دیگر نویسندگان تفکیک می‌کند. روایت نزد او در عین پیچیدگی دارای ساختاری پرداخته شده است. جملات، طولانی، سرشار از واژه و برگرفته از زندگی حقیقی است. درواقع طولانی بودن جملات از نوع نگاه او نشئت می‌گیرد. جملاتی انباشته ازتوصیف و تحلیل با جزئیات از حقایق تا خواننده در جریان تمام جوانب واقعه قرار گیرد.

به عقیدهٔ ژان ایو تادیه[1] نویسنده و پروست‌شناس معاصر، شیفتگی که آثار پروست در خواننده برمی‌انگیزد و یا برعکس عدم علاقهٔ بعضی به خواندن آثارش مستقیماً به سبک او برمی‌گردد. تادیه معتقد است که منحصربه‌فرد بودن سبک پروست ناشی از غنای واژگانی و دامنهٔ وسیع آن نیست. او هرگز از لغات نادر و خاصی در زبان استفاده نکرده است و فقط در مواردی خاص برای استهزا لغتی ابداع کرده است. ساختار جملات پروست مانند جملات لاتین محکم و دارای تصویرگری شاعرانه است. تادیه طولانی بودن جملات پروست را سبک او قلمداد نمی‌کند و شاهد این مطلب را جملات زیبا و کوتاه این نویسنده می‌داند که برخی شبیه به حکایات و پندهای قرن هفده است. تادیه طولانی بودن جملات پروست را حاصل کشمکشی می‌داند بین دو جریان: اولی روایت مشاهده‌کننده‌ای که جهان را با زبانی شیوا بازسازی می‌کند و دومی تحلیل کنکاشگری که خصوصیات را برمی‌شمارد و به‌دنبال آن فرضیه‌چینی می‌کند. ازسوی‌دیگر جملات، پاراگراف‌ها و بخش‌های آثار پروست دارای آهنگی هستند که پژواک خود را به کل متن منتقل می‌کنند. عبارات داخل جملات، جملات داخل پاراگراف‌ها، کلمات داخل جملات اصواتی را تصویر می‌کنند که موجب آهنگین بودن کلام نویسنده می‌شود. ازجمله ابزارهای آن می‌توان به آرایه‌های لفظی مانند نغمهٔ حروف، موسیقی درونی و تکرار واج‌ها و واج‌آرایی اشاره کرد که نثر او را به نثر آهنگین و یا نثر مسجع نزدیک می‌کند. سبک شاعرانهٔ پروست علاوه‌بر آهنگین بودن کلام با تصویرپردازی او بازشناخته می‌شود. تصاویر خلق‌شدهٔ پروست فاصلهٔ بین اشیا را با تشبیه و استعاره و موازنه از بین می‌برد.[2]

اتین برونه، پروست‌شناس و زبان‌شناس مشهور فرانسوی که ازجمله بنیان‌گذاران زبان‌شناسی رایانه‌ای و آمار متنی نیز هست، اصالت سبک پروست را بیشتر از آن‌که در انتخاب واژگان و ساختار جملاتش بداند در تفکرش می‌داند (Etienne Brunet, 1982, p.233). به‌دنبال تحقیقات آماری بر روی آثار پروست، وی اذعان می‌دارد که تعداد واژگان در جملات پروست به‌طور متوسط دو برابر دیگر نویسندگان فرانسوی است (Brunet, 1982, p.238). او نیز معتقد است که منحصربه‌فرد بودن سبک پروست را نباید در به‌کارگیری کلمات، ساختار جملات و حتی موسیقایی کلام او جست‌وجو کرد که این امر تنزیل نویسنده‌ای است که دارای دیدگاه و نظر والایی از هنر است. درواقع نمی‌توان گفت که پروست در استفاده از زبان محتاطانه عمل می‌کند، چراکه او از نوشتن کلمات عامیانه و حتی پیش‌پاافتاده و یا اشتباهاتی که از زبان شخصیت‌هایش بیان می‌شود اجتناب نمی‌کند. این نویسندهٔ بزرگ فرانسوی با استفاده از قواعد ساختاری لغت در زبان فرانسوی کلماتی را ابداع و از آن‌ها در آثار خود استفاده می‌کند. برونه دویست کلمه در آثار پروست شناسایی کرده که او با استفاده از پیشوندها و پسوندهای زبان فرانسه ابداع کرده و خود تنها استفاده‌کنندهٔ آن‌هاست. اتین برونه ذیل تحقیقات خود در یک بررسی آماری بر روی

[1]. Jean -Yves Tadié
[2]. Jean Yves Tadié, "PROUST MARCEL- (1871-1922)", Encyclopœdia Universalis [en ligne], consulté le 9 mai 2022. URL:https://www. Universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/.

رده‌های دستوری به استفادهٔ بیش از حد این نویسنده از عناصر جملات مرکب مانند انواع ضمایر موصولی و حروف ربط اشاره می‌کند. جملات پروست دارای اتصال‌دهنده‌های فراوانی است که بیشتر از آن‌که تابع بلاغت باشد تابع منطق است (Brunet, 1982, p.234). در گزارش‌های آماری برونه از میان علائم نقطه‌گذاری، پرانتز، خط تیره و گیومه نشانه‌هایی هستند که پروست بیشتر از حد متعارف به‌کار گرفته و برعکس، شش علامت ؟ - !- .-:- ،-؛ کم‌تر از حد معمول در نوشته‌های او استفاده شده است (Brunet, 1982, p.239).

دانیل بیلوس، متخصص رویکردهای صوری در ادبیات فرانسه، معتقد است که درک سبک از مجموع کل اثر دریافت می‌شود نه از بخشی از آن، نه از جمله یا از کلمه (Daniel Bilous, 2018, p.45). او برای بررسی سبک پروست توصیه به درنظر گرفتن خرده‌سبک‌ها [1] می‌کند، که از آن جمله می‌توان به جملات طولانی درخت‌واره، تشبیه، کاربرد «من»، به‌کارگیری واژگان آهنگین یا تصویرساز، ابداع واژه و طرز تلفظ آن‌ها اشاره کرد.

در بخش بعدی، سعی خواهیم کرد با بررسی مجموعه عواملی که به گفتهٔ بیلوس سبک پروست را شکل می‌دهد به بحث درمورد ترجمهٔ بخش‌هایی از رمان در جست‌وجوی زمان ازدست رفته بپردازیم. در این خصوص دو مسئله را مدنظر قرار می‌دهیم:

۱. طول جملات پروست به‌طور متوسط دو برابر دیگر نویسندگان فرانسوی است.

۲. به‌طور معمول در هر جملهٔ فارسی فقط از یک جملهٔ میان‌پیوندی استفاده می‌شود.

از این دو نکته چنین نتیجه‌گیری می‌شود که خوانندهٔ پروست در زبان مبدأ دو برابر عادت و انتظارش باید جمله را در ذهن نگاه دارد و اگر بخواهیم همین انتظار را به خوانندهٔ این نویسنده در زبان مقصد تعمیم دهیم، با درنظر گرفتن عادات او، جمله می‌تواند حداکثر حاوی دو جملهٔ میان پیوندی باشد. حال با توجه به اصول زبان مبدأ و مقصد و افق انتظار خوانندگان این دو زبان حفظ سبک نویسنده را در نمونه‌هایی از این رمان به «مذاکره» می‌گذاریم.

۳ـ۱. برگردان جملات طولانی و درخت‌واره

عوامل متعددی در طولانی شدن جملات پروست و درهم تنیده شدن جملات پیرو و پایه و یا میان‌پیوندی مؤثرند. همانطور که دانیل بیلوس اشاره می‌کند (Bilous, 2018, pp.55-56) در ساختار جملات پروستی اغلب بیان عناصر پیش‌برندهٔ روایت: کنش‌ها، وقایع و افعال به تعویق می‌افتد و این مهم با کمک علائمی مانند پرانتز و یا خط تیره صورت می‌پذیرد که جملات معترضه و عبارات «تأخیرانداز» را داخل جمله وارد می‌کند. بدین ترتیب بخش‌های ثانویهٔ جمله مانند توضیحات اضافه، تحلیل‌ها، برداشت‌های شخصی و دیگر نکات روان‌شناختی در

[1]. Stylème

جایگاه نخست قرار می‌گیرند. برای نمونه در جملهٔ زیر جزء آغازگر، قیود مکانی، زمانی و جملهٔ پیرو است و جملهٔ پایه و یا اصلی پایان‌بخش جمله است و در خط سوم ظاهر می‌شود.

A Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations (Proust, 1913, p.8).

هر روز در کومبره، از همان پایان بعد از ظهر، بسیار پیش‌تر از هنگامی که باید به بستر می‌رفتم و، بی‌آن‌که بخوابم، از مادر و مادربزرگم دور می‌ماندم، اتاق خوابم گرانیگاه دردناک دلشوره‌هایم می‌شد (پروست، ۱۹۱۳، ص. ۷۰).

سحابی در ترجمهٔ خود عیناً همان ترتیب را حفظ کرده است. با وجودی که این جمله در میان جملات پروست به‌نسبت طولانی نیست، ولی وجود سه جملهٔ میان‌پیوندی آن هم قبل از جملهٔ پایه، جمله را برای فارسی‌زبان ثقیل کرده است. شاید حفظ تمام جملات معترضه و پیرو در صورتی که یکی از آن‌ها بعد از جملهٔ پایه ذکر شود بتواند در عین انتقال سبک، درک جمله را در خوانش اول میسر کند.

هر روز در کومبره، اواخر بعدازظهر، بسیار قبل از هنگام رفتن به بستر و آنجا ماندن بی‌آن که خوابم ببرد، اتاق خوابم، دور از مادر و مادربزرگ، دوباره محل دردناک دلشوره‌هایم می‌شد.

مثال زیر جمله‌ای است طولانی که به بیش از شش خط می‌رسد و حاوی ده ویرگول، دو خط تیره و شش فعل صرف شده است.

Pendant bien des années, où pourtant, surtout avant son mariage, M. Swann, le fils, vint souvent les voir à Combray, ma grand'tante et mes grands−parents ne soupçonnèrent pas qu'il ne vivait plus du tout dans la société qu'avait fréquentée sa famille et que sous l'espèce d'incognito que lui faisait chez nous ce nom de Swann, ils hébergeaient − avec la parfaite innocence d'honnêtes hôteliers qui ont chez eux, sans le savoir, un célèbre brigand − un des membres les plus élégants du jockey−club, ami préféré du comte de Paris et du prince de Galles, un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint−germain (Proust, 1913, p.19).

با آن‌که پسر آقای سوان سال‌های سال، و به‌ویژه پیش از ازدواجش، اغلب برای دیدن پدربزرگ و مادربزرگم وعمه‌بزرگ به کمبره می‌آمد، هیچ‌کدام از این‌ها بو نبردند که او دیگر در محیطی به‌سر نمی‌برد که خانواده‌اش در آن زندگی می‌کرده‌اند و آنان. با همان بی‌گناهی کامل مهمانخانه‌داران شریفی که، ندانسته، تبهکار سرشناسی را اتاق داده باشندـــ کسی را نزد خود می‌پذیرفتند که، در پس نام سوان که در خانهٔ ما به نوعی به او حالت ناشناس می‌داد، یکی از برازنده‌ترین اعضای ژوکی کلوب، دوست برگزیدهٔ کنت پاریس و پرنس دوگال، و یکی از محبوب‌ترین مردان محفل‌های فوبور سن ژرمن بود (پروست، ۱۹۱۳، ص. ۷۸).

در نگاه اول به ترجمهٔ سحابی ملاحظه می‌شود که مترجم با حفظ نه ویرگول و دو خط تیره و هشت فعل صرف‌شده، سعی بر حفظ ساختار مبدأ کرده و حاصل آن، جمله‌ای طولانی بیش ازپنج خط در فارسی شده است. در ادامه پیشنهاد ما در وهلهٔ اول برگردان این جملهٔ طولانی در قالب دو جملهٔ فارسی است. این امر حفظ جایگاه جملهٔ پایه را که در فرانسه قبل از آخرین جملهٔ پیرو آمده است میسر می‌کند و بدین ترتیب فاصلهٔ بین فاعل و فعل کم‌تر و درک جمله راحت‌تر می‌شود.

با آن‌که پسر آقای سوان سال‌های سال و به‌ویژه پیش از ازدواجش، اغلب برای دیدن پدربزرگ و مادربزرگم وعمه‌بزرگ به کمبره می‌آمد، هیچ‌کدام از این‌ها بو نبردند که او دیگر در محافلی رفت‌وآمد نمی‌کند که خانواده‌اش می‌کرده‌اند. آنان با سادگی تمام مهمانخانه‌داران ساده‌دلی که ندانسته تبهکار سرشناسی را اسکان می‌دهند، کسی را نزد خود می‌پذیرفتند که در پس نام سوان، که به او به نوعی اجازهٔ حضور در خانهٔ ما را می‌داد، یکی از محبوب‌ترین مردان محفل‌های فوبور سن ژرمن بود، یکی از برازنده‌ترین اعضای ژوکی ـ کلوب و دوست محبوب کنت پاریس و پرنس گال.

۲ـ۳. برگردان تشبیه

به‌کارگیری تشبیه‌های متعدد از دیگر مشخصات سبک پروست است (Bilous, 2018, p.56). این تشبیهات که در فارسی غالباً با جملات پیرو ترجمه می‌شوند و بسیاری از آن‌ها برگرفته از فرهنگ زبان مبدأ هستند، جمله را ثقیل، طولانی و فهم آن را برای فارسی‌زبانان دشوار می‌کنند. شاید به همین سبب است که در ترجمهٔ جملهٔ زیر مترجمی دیگر، کامران برادران، آن‌ها را حذف کرده است، حال آن‌که سحابی این مشخصهٔ سبکی را رعایت کرده است.

> On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané (Proust, 1913, p.8)

«برای سرگرمی‌ام در شب‌هایی که به هیچ روی تسکین نمی‌یافتم، چراغی جادویی به من داده بودند» (اوئه، ۱۹۹۸، ص. ۸).

شب‌هایی که بیش از اندازه درمانده به‌نظر می‌رسیدم، چراغ جادویی به من داده بودند که در انتظار زمان شام، آن را روی چراغ اتاقم می‌گذاشتند؛ و، به همان گونه که شیوهٔ نخستین معماران و استادان شیشه‌گر دورهٔ گوتیک بوده است، آن چراغ

دیوارهای مات اتاق را از بازتاب‌های رنگین‌کمانی لمس‌نکردنی و تصویرهای فراطبیعی رنگارنگ می‌پوشانید که در آن‌ها افسانه‌هایی را آن سان که در شیشهٔ نگاره لرزان و گذرا نقاشی کرده بودند (پروست، ۱۹۱۳، ص. ۷۰).

پیشنهاد ما برای حفظ این عنصر سبکی و اجتناب از سنگینی ساختار استفاده از نقطه‌ویرگول قبل از تشبیه آخر است که هم جمله را از سخت‌خوانی خارج و هم تشبیه را برجسته می‌کند.

شب‌هایی که بیش از اندازه درمانده به‌نظر می‌رسیدم، چراغ جادویی به من داده بودند که، در انتظار زمان شام، آن را روی چراغ اتاقم می‌گذاشتند؛ و به همان گونه که شیوهٔ نخستین معماران و استادان شیشه‌گر دورهٔ گوتیک بوده است، آن چراغ دیوارهای مات اتاق را از بازتاب‌های رنگین‌کمانی لمس‌نکردنی و تصویرهای فراطبیعی رنگارنگ می‌پوشانید؛ انگار افسانه‌ها بر روی شیشه نگاره‌ای لرزان و گذرا نقش می‌بست.

۳ـ۳. برگردان ضمیر اول شخص

حضور پررنگ ضمایر اول شخص[1] در جملات پروست از دیگر مشخصه‌های سبک او دانسته شده است (Bilous, 2018, p.56)، چراکه در زبان فرانسه از ذکر مکرر این ضمیر اجتناب می‌شود. استفاده از ضمیر اول شخص در فارسی کاملاً متداول است و نشان از سبک خاصی ندارد. برای نمونه در جملهٔ زیر پروست هفت بار از ضمیر فاعلی «je » و دوبار از ضمیر تأکیدی «moi» استفاده کرده است که در زبان فرانسه این تعداد ضمیر اول شخص مفرد در یک جمله کاملاً غیرعادی بوده و جلب نظر می‌کند.

> Pourtant un jour où je lui disais dans une lettre que j'avais appris la mort de notre vieille marchande de sucre d'orge des Champs-Élysées, comme je venais d'écrire ces mots : « J'ai pensé que cela vous a fait de la peine, en moi cela a remué bien des souvenirs », je ne pus m'empêcher de fondre en larmes en voyant que je parlais au passé, et comme s'il s'agissait d'un mort déjà presque oublié, de cet amour auquel malgré moi je n'avais jamais cessé de penser comme étant vivant, pouvant du moins renaître (Proust, 1919, pp.254-255).

سحابی در ترجمهٔ خود همان‌طور که در فارسی متداول است با قید ضمیر شخصی پیوستهٔ «م» (ده بار) به انتهای فعل از ذکر ضمیر «من» خودداری کرده و دوبار هم از ضمیر تأکیدی «خودم» استفاده کرده است که حاصل آن از جهت مورد بحث، در فارسی عادی تلقی می‌شود و تکرار این ضمیر جلب توجه خاصی نمی‌کند.

[1]. Je, moi

اما روزی که درنامه‌ای برایش نوشتم که از مرگ پیرزن آب‌نبات‌فروشمان در شانزه‌لیزه باخبر شده‌ام، پس از نوشتن این کلمه‌ها: «فکر کردم که شاید این خبر دلتان را به درد آورده باشد، چون برای خودم یادآور بسیاری خاطره‌ها بود» نتوانستم خودم را مهار کنم و به گریه افتادم، چون می‌دیدم که دارم دربارهٔ عشقی که، برخلاف میلم، آن را همواره چیزی زنده، یا دست‌کم دوباره زنده‌شونده، پنداشته بودم، به زمان گذشته حرف می‌زنم، انگار که مرده‌ای باشد که به همان زودی کمابیش از یاد رفته است (پروست، ۱۹۱۹، صص. ۲۶۸ـ۲۶۹).

پیشنهاد ما برای این جمله علاوه‌بر قطع جمله در دو جا و روان کردن فهم آن، ذکر ضمیر «من» است تا آنجایی که زبان مقصد را از هنجارخارج نکند.

با این حال روزی من در نامه‌ای برایش از باخبرشدنم از مرگ پیرزن آب‌نبات‌فروشمان در شانزه‌لیزه نوشتم: «من فکر کردم که شاید این خبر دلتان را به درد آورده باشد، چون برای خودم یادآور بسیاری خاطره‌ها بود». خودم با نوشتن این کلمه‌ها نتوانستم جلوی سیل اشک‌هایم را بگیرم چون می‌دیدم که هنوز هیچی نشده، من به گذشته می‌نویسم. انگار نه انگار دربارهٔ عشقی حرف می‌زدم که علی‌رغم میل باطنی‌ام نتوانسته بودم فراموشش کنم و آن را همواره زنده، یا دست‌کم قابل دوباره زنده شدن می‌پنداشتم، انگار درمورد مرگی حرف می‌زدم که دیگر تقریباً از خاطره‌ها پاک شده است.

۳ـ۴. برگردان موسیقی و تصویرسازی

همانطور که قبلاً ذکر شد، از دیگر مواردی که سبک پروست را تشکیل می‌دهد به‌کارگیری واژگان آهنگین یا تصویرساز است که نثر این نویسنده را به نثر مسجع نزدیک می‌کند. در برگردان موسیقی کلام حاصل از آرایه‌های لفظی مانند نغمهٔ حروف، موسیقی درونی، تکرار واج‌ها و واج‌آرایی، مترجم ناگزیر به ابتکار و خلاقیت است و ترجمهٔ تحت‌الفظی هرگز قادر به ایجاد این عناصر شعری نیست.

> Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir (Proust, 1913, pp.44-45).

اما، هنگامی که از گذشتهٔ کهنی هیچ‌چیز به‌جا نمی‌ماند، پس از مرگ آدم‌ها، پس از تباهی چیزها، تنها بو و مزه باقی می‌مانند که نازک‌تر اما چابک‌ترند، کم‌تر مادی‌اند، پایداری و وفایشان بیشتر است، دیرزمانی چون روح، می‌مانند و به یاد می‌آورند، منتظر، امیدوار، روی آوار همه چیزهای دیگر، می‌مانند و بنای عظیم خاطره را، بی‌خستگی، روی ذره‌های کم‌وبیش لمس‌نکردنی‌شان، حمل می‌کنند (پروست، ۱۹۱۳، ص. ۱۱۴).

سحابی با تکرار کلمات (چیز، پس از، می‌مانند...) و یا واج‌ها (تر، می، نمی، ها ...) گزینش واژگان ادبی (کهن، دیرزمان، بنای عظیم خاطره ...) و چیدمان آن‌ها، سبک آهنگین و تصویرگری نویسنده را حفظ می‌کند. این موضوع در سراسر رمان به چشم می‌خورد که ما به ذکر یک مثال کوتاه دیگر بسنده می‌کنیم:

«Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes» (Proust, 1913, p.5).

«آدم خفته، رشتهٔ ساعت‌ها و ترتیب سال‌ها و افلاک را حلقه‌وار در پیرامون دارد» (پروست، ۱۹۱۳، ص. ۶۶).

۳ـ۵. ابداع واژه و تلفظ متفاوت کلمات

اتین برونه در تحقیقات آماری خود بر روی آثار پروست دویست واژه استخراج کرده است که تنها در نوشته‌های این نویسنده به چشم می‌خورد (Brunet, 1982, p.232). یک بخش از این واژگان شامل تلفظ‌های اشتباه و یا ساختار اشتباه کلماتی می‌شود که بعضی از شخصیت‌های رمان مانند فرانسواز مستخدم و یا سرپیشخدمت به‌کار می‌برند. پروست آن‌ها را به همان صورت و البته به‌گونه‌ای مشخص‌شده خواه با گیومه خواه با توضیح ذکر می‌کند و بدین ترتیب رنگی از طنز به گفته‌های آن‌ها می‌بخشد. در مثال‌های زیر این کلمات و ترجمهٔ آن‌ها را با خط کشی زیر آن‌ها مشخص کرده‌ایم.

…Vous verrez ça, Françoise, ils préparent une nouvelle attaque d'une plus grande enverjure que toutes les autres. » M'étant insurgé, sinon au nom de la pitié pour Françoise et du bon sens stratégique, au moins de la grammaire, et ayant déclaré qu'il fallait prononcer « envergure », je n'y gagnai qu'à faire redire à Françoise la terrible phrase chaque fois que j'entrais à la cuisine, car le maître d'hôtel, presque autant que d'effrayer sa camarade, était heureux de montrer à son maître que, bien qu'ancien jardinier de Combray et simple maître d'hôtel, tout de même bon Français selon la règle de Saint-André-des-Champs, il tenait de la Déclaration des droits de l'homme le droit de prononcer « enverjure » en toute indépendance, et de ne pas se laisser commander sur un point qui ne faisait pas partie de son service, et où par conséquent, depuis la Révolution, personne n'avait rien à lui dire puisqu'il était mon égal (Proust, 1927, p.185).

همین روزها خبرش می‌آید فرانسواز، دارند حملهٔ تازه‌ای را تدارک می‌بینند که دامنّه‌اش از همهٔ حمله‌های قبلی وسیع‌تر است. اگر نه از سر ترحم به فرانسواز یا احترام به منطق سوق‌الجیشی دست‌کم به دفاع از حرمت زبان اعتراض کردم و گفتم که دامنه را باید بدون تشدید تلفظ کرد، اما تنها نتیجه‌ای که گرفتم این بود که هربار که پا به آشپزخانه می‌گذاشتم این جملهٔ وحشتناک را دوباره خطاب به فرانسواز می‌شنیدم، زیرا سرپیشخدمت تقریباً به همان اندازه که از ترساندن فرانسواز لذت می‌برد این را هم خوش می‌دانست که به اربابش نشان دهد که گرچه در گذشته یک باغبان سادهٔ کومبره بوده و حال یک سرپیشخدمت ساده است، به هر حال برپایهٔ سنت‌های سنت آندره دشانی یک فرانسوی درست و حسابی است و اعلامیهٔ حقوق بشر این حق را به او می‌دهد که در کمال آزادی بگوید «دامنّه»، و اجازه ندهد کسی دربارهٔ

موضوعی به او امر و نهی کند که ربطی به وظایف شغلی‌اش ندارد و درنتیجه، از زمان انقلاب کبیر کسی حق ندارد در این زمینه به او چیزی بگوید، چون که هردو با هم مساوی هستیم (پروست، ۱۹۲۷، صص. ۱۸۰ـ۱۸۱).

سحابی در ترجمهٔ خود همان کلمه‌ای که در متن اصلی به اشتباه تلفظ شده را با اشتباهی در فارسی جایگزین می‌کند و ادامهٔ متن را با این اشتباه تطبیق می‌دهد. فرایند تطبیق در موضوعات صرف زبانی مانند بازی‌های کلامی، در ترجمه اجتناب‌ناپذیر است و ابتکار عمل مترجم را می‌طلبد. البته این ابتکار بایستی تابع عواملی باشد تا متن مقصد برای خواننده طبیعی و حاوی همان طنز باشد. گذاشتن تشدید بر روی کلمهٔ «دامنه» نه‌تنها دور از ذهن خوانندهٔ فارسی‌زبان است بلکه تلفظ این کلمه را بسیار مشکل می‌کند و بعید است افراد عامی این چنین اشتباه کنند. اگر تلفظ کلمهٔ «دامنه» چندان چالش‌برانگیز نیست شاید بشود با جایگزین کردن آن با کلمهٔ مترادف دیگری، که موقعیت اجازهٔ آن را می‌دهد، این عنصر سبکی را برگرداند. مثلاً در متن بالا کلمهٔ «ابعاد» را به جای دامنه به‌کار برد که می‌شود به اشتباه «ابغاد» نوشته شود. یا حتی می‌توان اشتباه را به کلمهٔ دیگری در همان جمله انتقال داد. مثلاً به جای کلمهٔ «حمله» معادل «تهاجم» استفاده شود و در آن اشتباه تلفظی «تخاجم» را گذاشت که می‌تواند با توجه به موقعیت جنگی تعمیم کلمهٔ تخاصم باشد.

در جملهٔ زیر پروست اشتباه کلامی دیگری را به استهزا می‌گیرد و با بیان کلمهٔ «alliancé » که در زبان مبدأ وجود ندارد، ولی با توجه به ساختارهای مشابه کاملاً قابل فهم است، طنز دیگری می‌آفریند.

> Oh ! non, ça ne servirait à rien, il n'y a rien à faire avec ce vieux bonhomme-là, c'est tout ce qu'il y a de pis, il est patriotique », Françoise, dès qu'il avait été question de la guerre, et quelque douleur qu'elle en éprouvât, trouvait qu'on ne devait pas abandonner les «pauvres Russes», puisqu'on était «alliancé» (Proust, 1927, p.68).

وای! نه! فایده‌ای نمی‌کند، هیچ امیدی به این پیرمرده نیست چون از هرکس دیگری بدتر است، وطن‌پرست است، همین فرانسواز، همین که حرف جنگ پیش آمد، با همه درد و رنجی که حس می‌کرد، گفت که نباید «بیچاره روس‌ها» را تنها گذاشت چون «هم متحد» ما هستند (پروست، ۱۹۲۷، ص. ۶۳).

سحابی با تقلید از نویسنده کلمه را در گیومه قرار داده و در برگردان آن از همان فرایند تعمیم اشتباه ساختارهای موجود در زبان استفاده کرده است. بدین ترتیب خوانندهٔ متن مقصد همان طنزی را دریافت می‌کند که خوانندهٔ متن مبدأ دریافت کرده است.

بخش دوم واژگان خاص پروست که اتین برونه به آن اشاره می‌کند (Brunet, 1982, p.232)، کلماتی است که نویسنده ابداع کرده و آن‌ها را در آثار خود به‌کار می‌گیرد. پروست در ساخت کلمات از منابع موجود در زبان فرانسه استفاده می‌کند و با ترکیب اجزای کلمه با استفاده از ساختارهای موجود، واژگان قابل فهمی می‌سازد. در جملهٔ زیر واژهٔ «caféterie » با استفاده از اسم «café» و پسوند مکان‌ساز «rie» و الگوی کلمات مرکب از

«café» که در زبان فرانسه برای سهولت تلفظ به آن‌ها حرف «t» را اضافه کرده‌اند (مانند «cafetière ») معنایی مترادف با قهوه‌خانه می‌سازد.

Ainsi Françoise ayant fait la connaissance du cafetier et d'une petite femme de chambre qui faisait des robes pour une dame belge, ne remontait plus préparer les affaires de ma grand-mère tout de suite après déjeuner, mais seulement une heure plus tard parce que le cafetier voulait lui faire du café ou une tisane à la caféterie, que la femme de chambre lui demandait de venir la regarder coudre et que leur refuser eût été impossible et de ces choses qui ne se font pas (Proust, 1919, pp.327-328).

در این موارد سحابی از ابداع مشابه در زبان فارسی اجتناب کرده و مفهوم را با توجه به موقعیت با استفاده از کلمات متداول زبان فارسی ترجمه کرده است.

در نتیجه، از آنجا که با کافه‌دار هتل و دختر خدمتکاری که برای یک خانم بلژیکی پیرهن می‌دوخت آشنا شده بود، پس از ناهار بی‌درنگ به اتاق مادربزرگم نمی‌رفت تا کارهای او را آماده کند، بلکه یک ساعت دیرتر می‌رفت چون کافه‌دار می‌خواست برایش قهوه یا دم‌کرده درست کند، یا این‌که دخترک از او می‌خواست برود و خیاطی‌اش را ببیند، و به هیچ وجه نمی‌شد خواهششان را رد کرد چون صورت خوشی نداشت (پروست، ۱۹۱۹، صص. ۳۳۸-۳۳۹).

در مثال پیش‌رو نویسنده با استفاده از فعل «busquer » و پسوند «age» مبادرت به ساخت اسم این فعل کرده و بدین ترتیب کلمهٔ «busquage» را ابداع کرده است.

De sorte qu'il y avait telle femme qu'on avait connue bornée et sèche, chez laquelle un élargissement des joues devenues méconnaissables, un busquage imprévisible du nez, causaient la même surprise, la même bonne surprise souvent, que tel mot sensible et profond, telle action courageuse et noble qu'on n'aurait jamais attendu d'elle (Proust, 1927, pp.288-289).

چنین بود که نزد زنی که پیش‌تر خشک و متعصب شناخته می‌شد، گونه‌ها به شکلی بازنشناختنی پهن‌تر شده بینی به شکلی غیرقابل پیش‌بینی خم برداشته بود و این بیننده را غافلگیر می‌کرد. آن هم اغلب به گونهٔ خوشایندی شبیه فلان گفتهٔ پراحساس و عمیق یا فلان حرکت زیبا و شهامت‌آمیزی که هرگز از او انتشار نمی‌رفت (پروست، ۱۹۲۷، ص. ۲۸۱).

با توجه به ساختار مشابه کلمه در زبان فارسی یعنی قابلیت ساخت کلمه با استفاده از بن و پسوند و پیشوند، عدم برگردان این وجه سبکی نویسنده توسط مترجم را که خود نویسنده و روزنامه‌نگار نیز بود، باید آگاهانه و ناشی از انتخاب او دانست.

۴. نتیجه‌گیری

همانطور که دیدیم امروزه دیگر عملیات ترجمه را فعالیتی یک‌سویه از طرف زبان مبدأ به طرف زبان مقصد قلمداد نمی‌کنند، بلکه آن را مجموعه‌ای از فرایندهایی از جنس «مذاکره» می‌دانند که در رفت‌وبرگشت بین عوامل دخیل

از هردو سو شکل می‌گیرد. سیمون ذیل این تعریف «رفت‌وبرگشت بین زبان‌ها در متنی معین» (Simon, 1995, p.180) بر اهمیت درنظر گرفتن هر متن به صورت موردی خاص تأکید دارد.

در مطالعهٔ حاضر در بررسی ترجمهٔ آثار پروست و اهمیت رعایت سبک نویسنده به این نتیجه رسیدیم که جملات طولانی که به‌عنوان سبک نویسنده شناخته می‌شوند، تنها بخشی از سبک او هستند و اگر این جزء از سبک او بقیهٔ ویژگی‌های سبکی را نزد ما تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، شاید به‌دلیل تعارض آن با مشخصه‌های زبان و ادبیات فارسی و همچنین انتظار خوانندهٔ فارسی‌زبان است.

با تکیه بر نظر اومبرتو اکو که مفاهیم مطرح در مطالعات ترجمه مانند تعادل، وفاداری و یا ابتکار عمل مترجم را متأثر از مبحث «مذاکره» می‌داند (Eco, 2003, p.13) به بررسی برگردان عناصر سبکی در رمان در جست‌وجوی زمان ازدست رفته پرداختیم و دیدیم مهدی سحابی تا چه حد در حفظ این عناصر کوشیده است. در یک جمع‌بندی می‌توان گفت که این مترجم بزرگ در گزینش واژگان و عبارات معادل، آهنگ کلام و تصویرپردازی نویسنده را مدنظر داشته است. طنز او در بیان اشتباه کلمات از سوی برخی از شخصیت‌هایش را برگردانده، لیکن ابداع کلام را در فارسی لازم و یا جایز ندانسته است. او در حفظ استعاره و تشبیه، جزئیات وقایع، تعابیر شخصی نویسنده در قالب جملات معترضه، تفسیری، بدلی، علی‌رغم اطناب جملات کوشیده است. لیکن این امر گاه به ناخوانا شدن جمله و عدم دریافت مفهوم این عناصر سبکی نویسنده منجر می‌شود. درمورد این جملات با تأسی به توصیه‌های ذوالفقاری در کتاب آموزش ویراستاری و درست‌نویسی، (۱۳۹٤، صص.۲۳۸ـ ۲٤۰) پیشنهاداتی را مبنی بر قطع جمله خصوصاً زمانی که به بیش از شش خط می‌رسد، جابه‌جایی جملات پیرو و پایه به‌منظور حفظ فاصله میان اجزای اصلی جمله ارائه دادیم تا خوانندهٔ فارسی‌زبان در عین خوانش جملات مرکب مفاهیم را ازدست ندهد. قدر مسلم ترجمهٔ «مذاکره»محور ادعا بر حفظ تمام مشخصات متن مبدأ ندارد، چراکه به گفتهٔ اومبرتو اکو: فرایندی است که طی آن برای به‌دست آوردن چیزی باید از چیز دیگری گذشت (Proust, 2003, p.19).

منابع

اطهاری نیک عزم، م.، و طاهرزاده، ر. (۱۳۹۷). بررسی ترجمهٔ سه اثر از اریک امانوئل اشمیت براساس آرای نظری اومبرتو اِکو. پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، ۱، صص۴۳-۶۵

افضلی، ف.، و فرضی شوب، ف. (۱۳۹۷). بررسی مؤلفه‌های سبکی در ترجمهٔ متون نثری از عربی به فارسی. پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی نگاهی تازه به سبک‌شناسی، بلاغت، نقد ادبی. تهران.< https://civilica.com/doc/761606>

اوئه، ا. (۱۹۹۸). کمبره. ترجمهٔ ک. برادران. تهران: چترنگ.

باقری، ا. (۱۳۹۷). فارسی عمومی و آیین نگارش. تهران: گیوا.

بیکر، م. (۱۳۹۶). دایرةالمعارف مطالعات ترجمه. ترجمهٔ ح. کاشانیان. تهران: فرهنگ نشرنو.

پروست، م. (۱۹۱۳). در جست‌وجوی زمان ازدست رفته، طرف خانهٔ سوان. ترجمهٔ م. سحابی. تهران: نشر مرکز.

پروست، م. (۱۹۱۹). در جست‌وجوی زمان ازدست رفته، در سایهٔ دوشیزگان شکوفا. ترجمهٔ م. سحابی. تهران: نشر مرکز.

پروست، م. (۱۹۲۷). در جست‌وجوی زمان از دست رفته، زمان بازیافته. ترجمهٔ م. سحابی. تهران: نشر مرکز.

ذوالفقاری، ح. (۱۳۹۴). آموزش ویراستاری و درست‌نویسی. تهران: علم.

شکراللهی، ر. (۱۳۹۶). مزخرفات فارسی. تهران: ققنوس.

فرحزاد، ف. (۱۳۹۸). مطالعات ترجمه در پرتو نظریه‌های ادبیات و زبان‌شناسی. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

کاتوزیان، م.ع.ه. (۱۳۹۴). سعدی، شاعر زندگی، عشق و شفقت. تهران: نامک.

کشاورز قدیمی، ع. (۱۳۹۵). فرهنگنامهٔ نثر فارسی معاصر. ج ۱. تهران: گیوا.

Bilous, D., & Cyprès, A. (2018). *Une question de vision, autour d'un pastiche de Proust, Union rationaliste | «Raison présente», 207* , 45 - 57 (https://www.cairn.info/revue-raison-presente-2018-3-page-45.htm).

Brunet, E. (1982). *Le style de Proust dans la Recherche du temps perdu, Etude quantitative*. *VII International Symposium of the Association for Literary and Linguistic Computing*. Pise, Italie. pp.51-76. ffhal-01574516f

Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose.* Editions Grasset & Fasquelle.

Proust, M. (1913). *A la Recherche du Temps Perdu, Du Côté de Chez Swann*. Livros Grátis.

Proust, M. (1919). *A la Recherche du Temps Perdu, A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs.* Bibliothèque numérique romande.

Proust, M. (1927). *A la Recherche du Temps Perdu, Le Temps Retrouvé.* Bibliothèque numérique romande.

Simon, Sh. (1994). *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

Les Défis de la Traduction Médicale et le Rôle des Procédés Techniques dans la Résolution des Problèmes

Mohammad-Rahim Ahmadi (Auteur correspondant)[1]
Maître de conférences, Université Alzahra, Téhéran, Iran

Hanieh Djafari
Étudiante en doctorat en littérature française, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

Résumé

Notre travail concerne des problèmes communs auprès des traducteurs des textes médicaux. Les procédés de traduction ici sont ceux que J. P. Vinay et J. Darbelnet analysant dans leur ouvrage Stylistique comparée du français et de l'anglais. Nous parlerons de l'ambigüité des textes médicaux, la polysémie des termes, des termes latins et étrangers et de la traduisibilité des textes médicaux. Nous aborderons la question des cultures médicales y compris la variété des institutions médicales et le défi du manque d'accès à une institution similaire. Le traducteur médical devra avoir une connaissance de base des textes dont il a l'intention de traduire. Les difficultés et complexités sont en raison du style et de la structure du texte. Elles sont dues également à l'écriture longue, l'emploi des termes techniques et médicaux, ainsi que l'utilisation abondante des termes latins et étrangers. On ne peut pas aussi simplifier facilement certains termes médicaux dont les significations sont profondes .La question essentielle concerne les défis de la traduction du texte médical. Enfin, à l'aide d'exemples tirés de la traduction du livre Guide des techniques de soins en imagerie médicale par Elisabeth Moerschel, nous expliquerons comment les procédés de traduction nous ont servi pour résoudre les difficultés de la traduction.

Mots-clés: Traduction des Textes Spécialisés, Traduction Médicale, Langue Médicale, Difficultés, Termes latins et étrangers.

[1]. E-mail: m.rahim@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76003.1043
http://orcid.org/0000-0002-2492-3139

Reçu: 30 Mars 2022 Révisé: 04 Août 2022 Accepté: 16 Août 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

The Challenges of Medical Translation and the Role of Technical Solving Processes in Problem

Mohammad-Rahim Ahmadi (Corresponding author)[1]
Associate professor, Alzahra University, Tehran, Iran

Hanieh Djafari
PhD student in French literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Irrespective of the field or of the languages involved, translation represents a means of communication. Nevertheless, translation in the medical field involves the translation of documents that are related to the medical, pharmaceutical, or health care field. As with any specific field, medical translation requires training and extensive knowledge of the subject matter besides linguistic skills.

All fields of translation are equally important and involve specific features, difficulties, and methods. However, translation in the medical field often involves the translation of documents related to new drug applications, of clinical, regulatory, or marketing documents that are related to the medical, pharmaceutical, or health care field. Medical translation facilitates communication and proper treatment and care for patients who speak various languages.

A medical translator should be a professional, since any sort of wrong translation or mistake could trigger serious consequences. As with any specific filed, medical translation requires training and extensive knowledge of subject matter besides linguistic skills. Medical translation is an area of extremely high importance as good translations could be able to save patients' lives, while those of poor quality may endanger them.

In this study, translating the book Guide to Care Techniques in Medical Imaging by Elisabeth Moerschel, we presented the difficulties of translation due to the components of the medical language. We chose this book to address the theoretical and regulatory bases of the care techniques that the student in initial training can rely on. The difficulties that will be examined are common problems with the translators of medical texts, so we can say that finding them a solution would make it easier for a large number of medical text translators. We talked about the ambiguity of medical texts, the polysemy of terms, Latin and foreign terms and the translatability of medical texts. We discussed the issue of medical cultures including the variety of medical institutions and the challenge of lack of access to a similar institution.

Keywords: Translation of Specialized Texts, Medical Translation, Medical Language, Difficulties, Latin and foreign terms.

[1]. E-mail: m.rahim@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76003.1043
http://orcid.org/0000-0002-2492-3139

Received: 30 March 2022 Revised: 04 August 2022 Accepted: 16 August 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

چالشهای ترجمهٔ متون پزشکی و نقش شیوه‌های ترجمه در حل آن

مقالهٔ پژوهشی

محمدرحیم احمدی (نویسندهٔ مسئول)[1]
عضو هیئت علمی ادبیات فرانسه، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران

حانیه جعفری
استاد مدعو ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد تهران شمال، تهران، ایران

چکیده

در این پژوهش مثال‌هایی از کتاب *Guide des techniques de soins en imagerie médicale* نوشتهٔ الیزابت مرشل، که تاکنون به فارسی ترجمه نشده است، انتخاب و ترجمه و چالش‌های ترجمهٔ متون تخصصی پزشکی و مشخصه‌های آن بررسی شد. با لحاظ این مشخصه‌ها دشواری‌های ترجمهٔ این متون همچون ابهام، وجود عبارات لاتین، واژگان بیگانه و درنتیجه ضرورت معادل‌نویسی کاربردی، هنگام ترجمهٔ متون پزشکی آشکار شد. ازاین‌رو یافتن راه حلی برای ترجمهٔ این کلمات می‌تواند به مترجمان کمک شایانی در امر ترجمهٔ متون تخصصی کند. در این مقاله در ابتدا با درنظر گرفتن هدف ترجمه مشکلات ترجمهٔ متون پزشکی بررسی شد، سپس به کمک نظریهٔ سبک‌شناسی ساختاری وینه و داربلنه و با تکیه بر مثال‌هایی که از ترجمهٔ کتاب انتخاب شده‌اند به تحلیل و بررسی دقیق تئوری‌های مطرح‌شده، مشکلات و راه‌حل‌های پیشنهادی پرداخته شد.

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ متون تخصصی، ترجمهٔ متون پزشکی، دشواری ترجمهٔ متن تخصصی، واژگان لاتین و بیگانه، شیوه‌های ترجمه.

[1]. E-mail: m.rahim@alzahra.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-2492-3139

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.76003.1043

تاریخ دریافت: ۱۰ فروردین ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۱۳ مرداد ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۲۵ مرداد ۱۴۰۱

۱. مقدمه

زبان پزشکی به‌عنوان ابزاری برای ایجاد پیوند در حوزهٔ پزشکی، همیشه برای افراد ناآشنا غیرقابل درک بوده است. دشواری درک زبان پزشکی تنها به‌دلیل استفاده از اصطلاحات تخصصی فنی و پزشکی نیست، بلکه به‌دلیل ویژگی‌های سبکی و نحوی است. هر رشته اصطلاحات مخصوص به خود را دارد. در زمینهٔ پزشکی، هر کلمه معنای خاص خود را دارد. نقش مترجم در اینجا یافتن معادل مناسب است. نتایج تحلیل زبان‌شناختی در این زمینه نشان می‌دهد که دشواری درک زبان پزشکی نه‌تنها به‌علت استفاده از اصطلاحات فنی و پزشکی خاص، بلکه به‌دلیل ویژگی‌های سبکی و ساختاری این زبان است. فرایندهای ترجمه یکی از ابزارهای درک معنای متن مبدأ برای مترجمان است که با کمک این ابزارها و با درنظر گرفتن مخاطب، این معنا را در زبان مقصد بازگو می‌کنند. دانش و تسلط بر فرایندهای ترجمه به مترجم اجازه می‌دهد تا از منابع زبان مقصد حداکثر استفاده را ببرد و نیز نتایج مطابق با انتظارات مخاطب در زبان مقصد را تضمین کند.

در این مقاله سه سؤال مطرح می‌کنیم که به دنبال یافتن پاسخ آن‌ها با مثال‌هایی از کتاب *Guide des techniques de soins en imagerie médicale* نوشتهٔ الیزابت مرشل هستیم:

۱. با توجه به فنی بودن زبان به‌کاررفته در این اثر، چگونه می‌توانیم در ارائهٔ ترجمهٔ صحیح به زبان مقصد موفق شویم؟

۲. مشکلات معناشناختی و معناسازی در ترجمهٔ متون پزشکی چیست؟

۳. آیا باید بگوییم فقط پزشکان می‌توانند متون پزشکی را ترجمه کنند؟

این مطالعه نیز براساس فرضیات زیر است:

۱. دشواری‌های ترجمهٔ متون پزشکی عمدتاً برخاسته از واژگان تخصصی است. مترجم باید بتواند اطلاعات و ایده‌های نویسنده را درک کند. ما باید ببینیم که آیا ترجمهٔ تحت‌اللفظی برخی کلمات متأثر از زبان انگلیسی و نیز حل مسئلهٔ ابهام می‌تواند در انجام این کار مؤثر باشد یا خیر.

۲. متون پزشکی همگی از جملاتی اغلب طولانی و سخت تشکیل شده است که ناشی از پیچیدگی واژگان تخصصی آن است.

۳. به‌نظر می‌رسد برای هر کسی که پزشک نیست، متون پزشکی به‌راحتی رمزگشایی نمی‌شود.

۲. ضرورت ترجمهٔ متون پزشکی

زبان پزشکی برای اکثر مردم بسیار فنی، پیچیده و گاهی ناشناخته است. درواقع، اصطلاحات و فرمول‌های پزشکی ابزار ارتباطی مفاهیم و تکنیک‌های پزشکی هستند. در اصل، پیچیدگی زبان پزشکی کاربردی است، زیرا امکان ارتباط مؤثر را فراهم می‌کند. با این حال، زبان پزشکی از مفاهیم و کلمات بسیار خاصی استفاده می‌کند که اغلب مبهم هستند. اگر مترجمان رشتهٔ پزشکی این مفاهیم را درک کنند و به آن مسلط شوند، قطعاً می‌توان خلأهای

موجود در این زمینه را برای دانشجویان پیراپزشکی و پزشکان و همچنین کارورزان پزشکی در حال آموزش در ایران پر کرد.

هر واژه فقط یک معنی را در یک متن پزشکی مانند سایر متون بیان می‌کند. واژگان پزشکی، مانند سایر زمینه‌های فنی، شامل اصطلاحات اساسی، مشتق‌شده یا ترکیبی مانند « épidémie, épidémiologie, hôte, hôpital» و غیره است.

عبارات، اختصارات و فرمول‌ها از نظر کیفی بخش اصلی و اساسی زبان پزشکی است. جست‌وجوی معانی و مفاهیم متون پزشکی از طریق تحلیل و تحقیق انجام می‌شود. بنابراین، ابتدا باید معنای یک اصطلاح را در یک متن پزشکی پیدا کرد. پزشکی زمینه‌های مختلفی را گرد هم می‌آورد، از تحقیقات در زیست‌شناسی گرفته تا اطفال و رادیولوژی و درنتیجه ترجمهٔ این متون مستلزم مهارت‌های گسترده است، چراکه یکی از دشواری‌های درک زبان پزشکی ویژگی‌های سبکی و نحوی آن است. در پزشکی، جملات باید در چارچوب اشکال و فرمول‌های کامل و قابل فهم در زبان مقصد بیان شوند. هدف همیشه انتقال پیام به‌گونه‌ای است که برای گیرنده قابل درک باشد.

۳. شیوه‌های به‌کارگرفته‌شده در ترجمه

متخصصان کم‌وبیش درمورد ابزارهای موجود در اختیار مترجم توافق دارند. وینه و داربلنه به‌خصوص هفت شیوهٔ ترجمه را تعریف کرده‌اند: وام‌گیری، گرته‌برداری، ترجمهٔ تحت‌اللفظی، تغییر مقولهٔ دستوری، تغییر زاویهٔ دید، معادل‌سازی و اقتباس. بسیاری از مترجمان دیگر از آن زمان به‌منظور دستیابی به معادل‌سازی، ابزارها و روش‌های دیگری را برای نزدیک شدن به متنی که باید ترجمه شود، پیشنهاد کرده‌اند.

این نظریه‌پردازان به‌دنبال جایگزینی روش‌های سنتی ترجمه با رویکردهای جدید هستند تا بتوانند همان مفهوم متن در زبان اصلی را به گیرندهٔ ترجمه منتقل کنند. در ابتدا گفتنی است که دانش و تسلط بر فرایندهای ترجمه به مترجم امکان استفادهٔ حداکثری از منابع زبان مقصد را می‌دهد. به این ترتیب، ترجمهٔ هر واژهٔ پزشکی مستلزم درک مفهوم یا شناخت پزشکی در سیستم و زبان مبدأ است تا بتوان مطابقت آن را در سیستم و زبان مقصد پیدا کرد. بنابراین چالش اصلی در ترجمهٔ این متون، جست‌وجوی مفهوم است و صرفاً ترجمهٔ متون پزشکی به معنای جست‌وجوی یک کلمه نیست.

بنابراین، نظریه‌هایی همچون نظریهٔ وینه و داربلنه ین امکان را برای مترجم فراهم می‌کند تا فراتر از کلمات و پرسش‌های زبان‌شناختی برود و بتواند مفهوم دقیق متن اصلی را با رعایت ساختار نحوی در زبان مقصد تولید کند. در این کتاب «راهنمای تکنیک‌های مراقبت در تصویربرداری پزشکی» چند اصطلاح تخصصی در زمینهٔ تصویربرداری پزشکی آمده است. ما تصمیم گرفتیم برخی از اصطلاحات پزشکی را که در زبان ما وجود ندارد قرض بگیریم.

باید درنظر داشت که برخی از فرایندهای ترجمه برای ترجمه مناسب‌تر از بقیه هستند. روش‌های ترجمه به‌طور کلی به دو گروه تقسیم می‌شوند: روش‌های ترجمهٔ مستقیم و روش‌های ترجمهٔ غیرمستقیم. روش‌های ترجمهٔ

مستقیم در متونی اعمال می‌شود که زبان مبدأ و زبان مقصد از نظر ساختاری یا مفهومی طبقه‌بندی‌های موازی دارند. بنابراین پیام اصلی به‌راحتی به زبان مقصد منتقل می‌شود.

روش‌های ترجمهٔ غیرمستقیم زمانی ضروری است که زبان مبدأ و زبان مقصد عناصر ساختاری یا مفهومی مشترکی نداشته باشند؛ آنچه وینه و داربلنه به ترتیب توازی ساختاری و موازی‌گرایی فرازبانی می‌نامند. شیوه‌های که در اینجا استفاده می‌شوند (procédés techniques de traduction)، همان‌هایی هستند که وینه و داربلنه در کتاب خود، سبک‌شناسی تطبیقی زبان فرانسه و انگلیسی، معرفی و تحلیل کرده‌اند.

وام‌گیری لغات ساده‌ترین فرایند ترجمه درنظر گرفته می‌شود و می‌تواند لغوی، نحوی یا معنایی باشد. وام‌گیری لغوی به‌سادگی قابل تشخیص است. وام‌گیری شامل قرض گرفتن یا استفاده از واژه‌ای است که برای زبان مقصد بیگانه است. از سوی دیگر، وام‌گیری نحوی نیز به‌راحتی قابل تشخیص است و از یک شکل نحوی مخصوص به یک زبان خارجی تشکیل شده است (Vinay & Darbelnet,1958, p.4).

گرته‌برداری نیز وام‌گیری از عناصر هم‌نشین بیگانه با ترجمهٔ تحت‌الفظی عناصر آن است. در ابتدا، ما ضمن ترجمهٔ هر کلمه به‌صورت تحت‌الفظی، ساختار نحوی زبان مبدأ را نیز حفظ می‌کنیم و نتیجه ایجاد عبارتی جدید است.

وینه و داربلنه چنین توضیح می‌دهند که ترجمهٔ تحت‌الفظی زمانی قابل‌قبول است که امکان تولید متنی صحیح و مصطلح را به ما دهد. آن‌ها ترجمهٔ تحت‌الفظی را هنگامی غیرقابل قبول معرفی می‌کنند که استفاده از این روش سبب تولید متنی بدون معنا شود و یا آن‌که با تغییر معنی و با ساختاری بیگانه در زبان مقصد همراه باشد (Danica Seleskovitch & Marianne Lederer, 1986, p.28.).

جابه‌جایی شامل تغییر مقولهٔ دستوری یک کلمه یا گروهی از کلمات بدون تغییر معنای پیام است و در ترجمه نیز مانند داخل ساختار یک زبان استفاده می‌شود. وینه و داربلنه برای مثال ترکیب « il a annoncé son retour» را پیشنهاد می‌دهند که می‌تواند با « *Il a annoncé qu'il reviendrait*» جایگزین شود. با آن‌که این دو جمله از نظر نحوی و ساختاری تفاوت دارند، ولی معنای یکسانی دارند.

تعدیل یا تغییر زاویهٔ دید (مودولاسیون) عبارت است از تغییر دیدگاه یا برای دور زدن مشکل ترجمه، یا برای نشان دادن روشی برای دیدن چیزها، متناسب با گویندگان زبان مقصد. مدولاسیون نحوی شامل تغییر ترتیب کلمات به‌منظور روان‌تر کردن جمله است (Vinay & Darbelnet, 1958, p.51).

معادل‌سازی فرایندی است که در آن فرد با استفاده از نگارشی کاملاً متفاوت، وضعیت مشابهی را در نسخهٔ اصلی ایجاد می‌کند. بیشتر معادل‌ها درواقع ثابت هستند و به مجموعه‌ای از اصطلاحات، کلیشه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، عبارات قابل جایگزین یا صفتی تعلق دارند (ibid, p.52).

شناخت شیوه‌های ترجمه اساس صلاحیت فنی یک مترجم است. اقتباس تفاوت بین واقعیت‌های فرهنگی را درنظر می‌گیرد تا تأثیر یکسانی را بیان کند. وینه و داربلنه این فرایند را به‌عنوان «حد نهایی ترجمه» توصیف می‌کنند.

به نظر هلن شوکه و میشل پایار، جداسازی اقتباس به‌عنوان یک فرایند ترجمه دشوار به‌نظر می‌رسد، زیرا عوامل اجتماعی ـ فرهنگی و ذهنی و همچنین عوامل زبان‌شناختی را وارد بازی می‌کند (ibid, pp. 52-54).

اقتباس زمانی استفاده می‌شود که امکان ترجمه به مرز خود برسد و پیدا کردن معادلی مناسب در زبان مقصد بسیار دشوار و دور از دسترس باشد. رشتهٔ پزشکی حوزه‌ای است که ترجمه اغلب به مرز فعالیت خود می‌رسد. در زمینهٔ ترجمهٔ پزشکی به‌صورت خاص، مقبولیت معادل‌سازی پزشکی باید براساس نوع متن موردترجمه و عملکرد آن در زبان مقصد باشد.

بنابراین می‌توان گفت که ترجمه‌ناپذیری متون پزشکی امروزه رد شده است. ما می‌دانیم که حتی زبان‌شناسی معاصر ترجمه را به‌عنوان «عملیاتی با موفقیت نسبی و متغیر در سطوح ارتباطی» می‌شناسد.

به این ترتیب، مترجمان و به‌ویژه مترجمان متون پزشکی با توجه به پیچیدگی و ماهیت فنی این متون، مسئولیت بزرگی بر دوش خود دارند. مترجمان متون فنی اغلب از لغت‌نامه‌های دوزبانه یا چندزبانه با هدف ارائهٔ ترجمهٔ باکیفیت استفاده می‌کنند.

۴. دشواری‌های ترجمهٔ متون پزشکی

در زمینهٔ پزشکی، درک متن برای فردی که پزشک نیست بسیار دشوار به‌نظر می‌رسد. از این نظر است که ما به‌عنوان نویسندگان این مقاله و نیز مترجمان بخش‌های انتخاب‌شده از این کتاب، تلاش زیادی کرده‌ایم تا بتوانیم نشان دهیم که درک موضوعات و فرایندها در این زمینه با کمک مستنداتی پزشکی مؤثر همچون فرهنگ لغت‌های تخصصی پزشکی چندزبانه امکان‌پذیر است تا درنهایت بتوانیم نتایجی را که انتظارات خوانندهٔ نسخهٔ فارسی‌زبان این کتاب را برآورده می‌کند، تضمین کنیم. به همین دلیل است که در تحقیق حاضر ساعت‌ها برای ترجمهٔ هر پاراگراف از این اثر که مثال‌هایی از آن در انتهای مقاله ذکر شده است، وقت گذاشتیم. بنابراین لازم است قبل از ترجمه به‌طور جامع مستندات موردنیاز را جمع‌آوری کنیم: « مترجم باید درمورد ساختار این دستگاه یا این اندام، آناتومی یا بافت‌شناسی آن، درمورد بافت‌ها، سپس درمورد عملکرد آن، درمورد فیزیولوژی آن، سپس درمورد خود بیماری (ریشه‌شناسی، روند آن، علائم و نشانه‌ها و غیره) و درنهایت درمورد دارویی که قرار است آن بیماری را درمان کند (طبقه‌ای که به آن تعلق دارد، ترکیب آن، نحوهٔ عملکرد آن، اثر درمانی آن، اثرات نامطلوب آن و غیره) مستندات لازم را جمع‌آوری کند.» (Jammal, Amal & Pierre Dussault, 1983).

گفتنی است اگرچه در ترجمه همواره با مسئلهٔ دوزبانگی (زبان فرانسه ـ زبان فارسی) در سطح معادل‌یابی مواجه هستیم ولی این امر در ترجمهٔ متون پزشکی نمایان‌تر و دشوارتر است. از سوی دیگر، در ترجمهٔ متون پزشکی، مواردی وجود دارد که مثلاً سازمان‌ها و ارگان‌های ملی را در متون پزشکی مشاهده می‌کنید که در ایران وجود ندارند و مشکلاتی را ایجاد می‌کنند که باید حل شوند. بنابراین مترجم پس از شناسایی معنای کلی متن، به‌دنبال معادل‌هایی برای اصطلاحات فنی است که به نظر او مبهم می‌آیند.

علاوه‌براین، هنگامی که اصطلاحات و معادل‌های آن‌ها تک‌معنایی هستند و به خوبی در فرهنگ لغت تخصصی پزشکی فهرست شده‌اند، این جست‌وجو آسان است، اما اگر واژه‌ای باشد که فرهنگ لغت دوزبانه چندین معادل ممکن برای آن ارائه دهد یا اگر مفهوم جدیدی باشد که هنوز نام آن در فرهنگ لغت‌ها مشخص نشده است، این جست‌وجو دشوار خواهد بود. گاهی اوقات، فرهنگ لغت دوزبانه، برای یک اصطلاح فرانسوی، معادل فارسی می‌دهد، اما به نظر می‌رسد که این معادل از نظر منطقی در متن مناسب نیست. یا فرهنگ لغت دوزبانه، برای یک اصطلاح فرانسوی، چندین معادل فارسی می‌دهد، اما بافت متن اجازه نمی‌دهد یکی از آن‌ها با قطعیت مطلق در اولویت استفاده قرار گیرد. سپس می‌توان به فرهنگ‌های یک‌زبانه مراجعه کرد یا در صورت عدم موفقیت، کتابچه‌های راهنما یا مجلات تک‌زبانه، زمینه‌های تعریفی را در آنجا یافت و سپس حوزه‌های معنایی واژگان فرانسوی و فارسی را در کنار هم قرار داد تا از هم‌ارزی مطلق آن‌ها اطمینان حاصل شود.

به‌کارگیری جملات مجهول در متون پزشکی سبب خنثی و عینی‌تر شدن این متون می‌شود، اما در زبان فارسی مترجم متون پزشکی سعی می‌کند تا همان معنی را بازتولید کند، اما ساختار نحوی زبان مقصد را رعایت کند تا ترجمه قابل فهم باشد.

هر زبان علمی و فنی دارای سرواژه، واژه‌های اختصاری و سرنام‌هایی است. زبان پزشکی هم از این قاعده مستثنی نیست و همین عامل کار مترجم را دشوار می‌کند، چراکه در اکثر موارد این اختصارات در فرانسه و فارسی یکسان نیستند.

۵. مشکلات لغوی و نحوی در ترجمهٔ متون پزشکی

یک تلهٔ دیگر نیز در ترجمه وجود دارد که بسیار ظریف است. برای یک واژهٔ انگلیسی یا لاتین، گاهی اوقات چندین معادل فرانسوی وجود دارد که به‌طور کامل قابل تبادل نیستند. برای مثال درمورد واژهٔ انگلیسی «Fold» همواره مترجم ممکن است به‌سمت ترجمهٔ آن با کلمهٔ «Pli» گرایش پیدا کند. سپس مترجم معنی را به دقت بررسی می‌کند تا مطمئن شود که اشتباه احتمالی وجود ندارد. بنابراین، یکی از مسئولیت‌های مترجم آن است که با آگاهی کامل از علت آن، انتخاب صحیحی داشته باشد. ترجمهٔ متون پزشکی با کلماتی غیردقیق یا تعاریف تقریبی قابل قبول نیست. به این ترتیب، دشواری ترجمه در تشخیص معانی واقعی هر جمله است، حتی جملاتی که برای مترجمان جوان متون پزشکی مبهم به‌نظر می‌رسند. به‌علاوه، هنگامی که یک کلمه چندین معانی دارد، نیاز است که فوراً هرگونه ابهام درمورد آن حذف شود، در جایی که بافت متن به اندازهٔ کافی روشنگر است، زیرا ممکن است ترجمهٔ پزشکی نادرست تأثیر منفی بر درمان پزشکی داشته باشد. علاوه‌براین، صحت اطلاعات ارائه‌شده به پزشک درمورد یک مورد خاص به کیفیت ترجمهٔ پزشکی بستگی دارد. بنابراین، متون پزشکی بایستی به‌صورت کاملاً واضح و قابل‌فهم ترجمه شوند.

زبان پزشکی یک زبان تخصصی است، زیرا توسط متخصصان برای متخصصان ایجاد شده است. با این حال، زبان پزشکی تنها با واژگان فنی آن مشخص نمی‌شود. همچنین با بیان واژگان در گفتار مشخص می‌شود.

به این ترتیب، یکی از مشکلات عمده در ترجمهٔ متون پزشکی، مرحلهٔ استخراج معنا از عبارات پزشکی و تمرکز بر نگارش مجدد آن به‌صورت قابل فهم است. به‌طور خلاصه، برای درک زبان پزشکان و ترجمهٔ متون پزشکی به همان سبک، مترجم بهتر است بسیاری از آثار پزشکی را بخواند و به حقایق زبانی که از آنچه در زبان عمومی است متمایز است بسیار توجه داشته باشد. تنها در این صورت است که مترجم متون پزشکی می‌تواند ترجمهٔ خوبی را تولید کند، متنی که رنگ‌وبوی ترجمه ندارد.

٦. آنالیز ترجمه با ارائهٔ چند مثال

شناخت مترجم از این رشته، یادگیری و خواندن ادبیات پزشکی به‌ویژه در زبان مقصد برای آشنایی با اصطلاحات و نحو ازجمله نیازهای اساسی در ترجمهٔ این متون است. بنابراین، برای دستیابی به این هدف، چند نمونه از ترجمهٔ خود از کتاب *Guide des techniques de soins en imagerie médicale* را انتخاب کرده‌ایم تا در ادامه نشان دهیم که چگونه فرایندهای وینه و داربلنه ـ که در قسمت‌های قبل توضیح داده شد ـ به ما در گذر از این مشکلات ترجمه کمک می‌کنند. تمام ویژگی‌های فنی متون پزشکی و دارویی تابع طیف وسیعی از مقررات و قوانین هستند که دامنهٔ کاربرد و در بسیاری از موارد واژه‌شناسی و عبارت‌شناسی را محدود می‌کنند. به همین دلیل لازم است مترجمان بسیاری از متون پزشکی را با دقت مطالعه کنند و درنهایت همیشه بتوانند از تفسیرهای خود از متن دفاع کنند.

مثال۱:

Selon le mode de transmission, on distingue :

- les infections d'origine endogène où le malade est infecté par ses propres micro-organismes à l'occasion d'un acte de soin, soit parce qu'il présente une fragilité particulière, soit parce que les règles fondamentales de prévention n'ont pas été respectées ;

- les infections d'origine exogène où le malade est infecté par un autre malade, le personnel, le matériel, l'environnement ou l'alimentation (Moerschel, Elisabeth, 2012, p. 23).

ترجمه: با توجه به شیوهٔ انتقال، موارد زیر را از هم تمیز می‌دهیم:

– عفونت‌های آندوژن که بیمار از طریق میکروب‌های بدن خود در اثر اقدامی درمانی یا به‌علت آسیب‌پذیر بودن ویژهٔ بدن بیمار و یا به‌علت عدم رعایت قوانین اساسی پیشگیری، مبتلا می‌شود.

– عفونت‌های اِگزوژن که بیمار از طریق بیمار دیگر، پرسنل، تجهیزات، محیط یا مواد غذایی مبتلا می‌شود (ص. ۶۷).

در مثال قبل، از تعریف هریک از اصطلاحات سعی کردیم معادل آن را در فارسی استنباط کنیم. از طریق این معادل‌ها، سعی کرده‌ایم مفاهیم موجود در هر اصطلاح فرانسوی را پوشش دهیم.

مثال ۲:

C'est au début des années 1980 que le Center for Diseases Control (CDC) relève une consommation accrue d'un antibiotique employé dans les cas de pneumonies. Parallèlement, plusieurs cliniciens sont frappés par l'apparition de pneumocystoses et du sarcome de Kaposi chez de jeunes homosexuels (ibid, p. 18).

ترجمه: در اوایل سال‌های ۱۹۸۰ مرکز کنترل پیشگیری بیماری‌ها (سی دی سی) استفادهٔ روزافزون از نوعی آنتی‌بیوتیک مورد استفاده جهت درمان ذات‌الریه را مطرح کرد. به‌طور هم‌زمان، بسیاری از پزشکان بالینی با بروز بیماری التهاب ریه پنوموسیستیک کارینی و نیز سارکوم کاپوسی در میان جوانان هم‌جنس‌گرا مواجه شدند (ص. ۴۹).

مثال ۳:

Technique de l'encéphalographie gazeuse (contraste négatif par injection d'air), la patiente étant attachée sur un fauteuil fixé sur un anneau tournant comportant la chaîne radiologique (ibid, p. 4).

ترجمه: تکنیک آنسفالوگرافی (کنتراست منفی با تزریق هوا)، درحالی‌که بیمار بر روی یک صندلی ثابت است، روی حلقه‌ای چرخنده که دارای زنجیره‌ای رادیولوژیکی است، بسته شده است (ص. ۶).

مثال٤:

Pose d'une voie veineuse en vue d'une injection de produit de contraste avant examen scanographique (ibid, p. 12).

ترجمه: جای‌گذاری کاتتر وریدی جهت تزریق مادهٔ کنتراست قبل از انجام اسکنوگرام (ص. ۳۲).

مثال ٥:

La lactase, ferment produit par les bactéries que l'on trouve en général dans le lait, fait tourner le lait en transformant le lactose (sucre du lait)en acide lactique (ibid, p. 20).

ترجمه: لاکتاز مخمر تولیدشده به‌وسیلهٔ باکتری‌هایی است که به‌طور معمول در شیر یافت می‌شود. این مخمر شیر را با ایجاد تغییر شکل در لاکتوز (قند شیر) به اسید لاکتیک تبدیل می‌کند (ص. ۵۶).

در زمینهٔ پزشکی، گاهی اوقات جملات طولانی یکی از مشخصات این گونه از متون است. بنابراین نیاز است تا مترجم متون پزشکی تجربهٔ زیادی در ترجمهٔ اسناد پزشکی به‌ویژه گزارش‌های پزشکی، پروتکل‌های پیچیده و کارآزمایی‌های بالینی داشته باشد تا بتواند حتی درمورد ترجمهٔ جملات طولانی با فنی‌ترین لغات دقت بیشتری داشته باشد، آنچه در مثال‌های زیر شاهد آن هستیم.

مثال ٦:

Article L4351-1
Est considérée comme exerçant la profession de manipulateur d'électroradiologie médicale toute personne qui, non médecin, exécute habituellement, sous la responsabilité et la surveillance d'un médecin en mesure d'en contrôler l'exécution et d'intervenir immédiatement, des actes professionnels d'électroradiologie médicale, définis par décret en Conseil d'État pris après avis de l'Académie nationale de médecine (*ibid, p. 11*).

ترجمه: مادهٔ اِل ۴۳۵۱-۱

طبق این ماده تکنسین تصویربرداری فردی است به غیر از پزشک که به‌طور معمول تحت نظارت و مسئولیت یک پزشک، اقدامات تخصصی مربوط به تصویربرداری پزشکی را انجام می‌دهد تا پزشک بتواند عملکرد او را کنترل کند و فوراً مداخلهٔ درمانی داشته باشد. این اقدامات به دستور شورای ملی فرانسه پس از نظر آکادمی ملی پزشکی فرانسه تعیین می‌شود (ص. ۳۰).

در حین ترجمه، گاهی مجبور می‌شدیم که ساختار جمله را کاملاً تغییر دهیم یا به‌علت رعایت قواعد نحوی زبان مقصد یا به دلایل مرتبط با ریتم زبان فارسی.

مثال ۷:

Pour être plus pragmatique sans être exhaustif, l'information a priori lors de la prise en charge du patient consisterait donc à se présenter, expliquer au patient la nature de l'examen, sa durée approximative, les contre-indications à l'examen, la vérification de la bonne préparation somatique et physique du patient pour la réalisation de l'acte, les efforts secondaires, la conduite à tenir a posteriori, la position d'installation, la collaboration souhaitée pendant et après l'acte, la pose et le bénéfice d'un cathéter pour la réalisation d'une injection lors de l'examen (ibid, p. 10).

ترجمه: برای آن‌که بیشتر به‌صورت عملی و بدون کلی‌گویی صحبت کنیم، در وهلهٔ اول، اطلاعات مربوط به زمان پذیرش بیمار عبارت است از: معرفی خود، توضیح ماهیت معاینات به بیمار، مدت زمان تقریبی معاینات، موارد که در معاینات توصیه نمی‌شود، بررسی آماده‌سازی مناسب جسمانی و فیزیکی بیمار جهت انجام اقدامات پزشکی، عوارض جانبی، مواردی که پس از آن باید انجام شود، محل بستری شدن بیمار، همکاری مورد انتظار قبل و پس از عمل، وارد کردن کاتتر و فایدهٔ آن در انجام تزریق هنگام معاینات (ص. ۲۴).

به نظر ما وارونگی نقش کلمات و جابه‌جایی آن‌ها در جمله این امکان را فراهم می‌کند که ترجمهٔ روان‌تری داشته باشیم تا خوانندگان میل بیشتری به خواندن کتاب داشته باشند و این مهم در ترجمهٔ متون پزشکی مانند مثال‌های قبل رعایت شده است.

مثال ۸:

Le 6 mars 2006 a été créée par la Haute autorité de santé, sur demande du ministre de la Santé, la mission nationale d'information et de développement de la médication sur les infections nosocomiales afin de constituer un lieu d'écoute et de réponse aux demandes individuelles des usagers et de permettre une interface qui renforce le dialogue entre les usagers, les professionnels de santé et les institutions de la santé (ibid, p. 24).

ترجمه: در تاریخ ششم مارس ۲۰۰۶، سازمان عالی بهداشت عمومی به درخواست وزیر بهداشت، مأموریت ملی اطلاع و توسعهٔ میانجی‌گری درمورد عفونت‌های بیمارستانی را به‌منظور ساخت محلی جهت گوش کردن و پاسخ به درخواست‌های فردی کاربران و نیز رابطی ایجاد کرده که مکالمهٔ میان کاربران، متخصصان و نهادهای بهداشت را استحکام می‌بخشد (ص. ۷۲).

ترجمهٔ متون پزشکی و دارویی جزئی از ترجمه‌های تخصصی و فنی با واژگان خاص برای تعیین محصولات یا تعهد خدمات است. به همین دلیل است که ما موظف‌ایم برای ارائهٔ ترجمهٔ با کیفیت بالا در حوزهٔ پزشکی برای مؤسسات بهداشتی و شرکت‌های دارویی کشورمان بر رعایت اصطلاحات رشته‌های مختلف پزشکی تأکید ویژه‌ای داشته باشیم. برای دستیابی به این هدف، داشتن ابزارهای مناسب برای تحقیق نیز ضروری است، که با فرهنگ لغت‌های تخصصی تک‌زبانه، دوزبانه یا چندزبانه شروع می‌شود. همچنین کتاب‌هایی که اصول، دشواری‌ها و مشکلات اصطلاحات و ترجمه‌های پزشکی را خلاصه می‌کنند، که می‌توان به آن‌ها نیز در زمان تردید تکیه کرد. به این ترتیب، هنگام ترجمهٔ این کتاب و مثال‌های استخراج‌شده از آن، ما به معادل‌هایی متناسب در بافت زبان مقصد متوسل شدیم.

مثال ۹:

Tous les antibiotiques n'agissent pas de la même manière, sur les germes; leur effet s'opère à différents niveaux, selon les produits :

- *par inhibition de la synthèse de la paroi bactérienne ;*
- *par altération de la structure de la membrane bactérienne ;*
- *par perturbation de la réplication de l'ADN ;*
- *par troubles de la synthèse des protéines ;*
- *par perturbation du métabolisme (ibid, p. 21).*

ترجمه: تمامی آنتی‌بیوتیک‌ها اثرگذاری یکسانی ندارند، تأثیر آن‌ها در سطوح مختلف با توجه به فرآورده‌های دارویی است:

- از طریق جلوگیری از سنتز دیوارهٔ باکتریایی؛
- از طریق تخریب ساختار غشای باکتریایی؛
- از طریق ایجاد اختلال در فرایند همانندسازی دی اِن اِی؛
- از طریق ایجاد اختلال در سنتز پروتئین‌ها؛
- از طریق ایجاد اختلال در متابولیسم بدن (ص. ۶۲).

مثال ۱۰:

Les moutons morts doivent être incinérés ou enfouis et recouverts de chaux vive (ibid, p. 20).

ترجمه: گوسفندان تلف‌شده باید سوزانده یا دفن شوند و با آهک آب‌ندیده پوشانده شوند (ص. ۵۷).

برای این‌که کار ترجمه را خوب انجام دهیم و بسیار دقیق باشیم، گاهی لازم بود یک عبارت کامل ابداع کنیم که توضیح دهد هر اصطلاح پزشکی شامل چه مواردی است. این شکاف بین‌فرهنگی گاهی اوقات برای مترجمی که یا مجبور است با توضیح مفصل آنچه به آن اشاره می‌شود، بیش از حد ترجمه کند، یا همان‌طور که در اینجا انجام داده‌ایم، کم‌تر ترجمه کند، درعین‌حال به معنا وفادار باشد، اما متن را سبک‌تر کند، مشکلاتی ایجاد می‌کند.

مثال ۱۱:

Il découvre l'origine et le mode de contagion de la maladie du charbon ;
Il découvre entre autres, le streptocoque, cause de la fièvre puerpérale qui décimait les femmes en couches, le staphylocoque du furoncle, le bacille de la gangrène (ibid, p. 20).

ترجمه: او منشأ و چگونگی سرایت بیماری سیاه زخم را کشف کرد. از جمله او، عامل تب پس از زایمان «استرپتوکوک» را که سبب مرگ زنان در زایمان می‌شد، باکتری مولد کورَک «استافیلوکوک» و باسیل مولد قانقاریا را کشف کرد (ص. ۵۶).

مثال ۱۲:

Il inocule du pus prélevé sur une pustule de cowpox de la main d'une paysanne contaminée par sa vache, Sarah Nelmes, à un garçon de 8 ans, James Philipps, qui n'avait jamais été en contact avec la variole. Au 18e jour, l'enfant présenta une postule vaccinale au point d'inoculation, qui guérit sans incident. Ensuite, Jenner lui fit subir une variolisation, qui n'eut aucun effet (ibid, p. 20).

ترجمه: او با چرک گرفته‌شده از تاول آبله‌گاوی موجود روی دست یک کشاورز به‌نام سارا نِلمز که به‌وسیلهٔ گاوش به آبله‌گاوی مبتلا شده بود، پسری هشت‌ساله به نام جیمز فیلیپس را که هرگز در تماس با آبله نبوده است مایه‌کوبی کرد. ده روز بعد، روی پوست پسربچه در آستانهٔ مایه‌کوبی یک تاول آبله‌گاوی ظاهر شد که بدون مشکل بهبود یافت. سپس جِنر، فیلیپس را تحت تلقیح مایهٔ آبله قرار داد که هیچ اثری نداشت (ص. ۵۸).

مثال ۱۳:

Fleming répéta et multiplia les expériences :
- avec des dilutions croissante (actif jusqu'à 1/500 sur les staphylocoques)
- il vérifia que le liquide pouvait être injecté sans danger dans les veines d'un lapin ;
- il utilisa le produit sur des plaies chez l'homme (il n'observa pas de signes pas de signes de toxicité alors que l'irrigation des plaies s'avérait efficace (ibid, p. 21).

ترجمه: فلمینگ بارها آزمایشات خود را تکرار کرد:
– با افزایش میزان رقیق کردن (فعال بودن یک پانصدم اِستافیلوکوک‌ها در محلول)؛
– او بررسی کرد که این مایع می‌تواند بدون خطر در رگ‌های یک خرگوش تزریق شود؛
– او از محتویات زخم‌های انسان استفاده کرد (درحالی‌که شست‌وشوی زخم‌ها به نظر مؤثر می‌رسید اثری از سمی بودن مشاهده نکرد) (ص. ۶۱).

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا به‌دنبال شناخت مشکلات ناشی از مؤلفه‌های زبان پزشکی بودیم که ترجمهٔ متون پزشکی را برای کسانی که می‌خواهند لذت ترجمهٔ یک اثر پزشکی را تجربه کنند، پیچیده می‌کند. سپس راهبردهایی پیشنهاد شد که هدف آن‌ها حل این مشکلات باشد. شناخت اصطلاحات، واژگان، کاربرد اصطلاحات پزشکی و داشتن دانش پزشکی کافی برای ترجمهٔ این نوع متون ضروری است. بنابراین مترجم متون پزشکی باید از متونی که قصد ترجمهٔ آن را دارد شناخت اساسی داشته باشد. ترجمهٔ صحیح متون پزشکی فرانسه به فارسی مستلزم آگاهی از نحوهٔ نگارش متون پزشکی در ایران است. آموزش اصطلاحات کافی نیست. همچنین این ترجمه مستلزم عبارت‌شناسی مربوطه است. از منظر زبان‌شناسی، اولین گامی که مترجم با آن مواجه است رمزگشایی متن مبدأ است و گام دوم بر اطلاعات کلی مترجم درمورد پزشکی استوار است. فنی بودن متون پزشکی مشکل‌ساز است، البته دقت این متون می‌تواند فرایند درک و ترجمهٔ آن را تسهیل کند. می‌توان گفت که ترجمهٔ پزشکی به عوامل ناشناخته ازجمله اصطلاحات، دامنهٔ معنایی و مستندات وابسته است. مهم‌ترین چالشی که مترجم با آن روبه‌رو است، ترجمهٔ صحیح مفاهیم با انتخاب معادل‌هایی مناسب و دقیق است. مشکل عمدهٔ دیگر این است که متون پزشکی نیز پیوند نزدیکی با زبان فنی، علمی، حقوقی یا اقتصادی دارند که خود واژگان خاص خود را دارد. جا دارد از مسئولیت

مترجم نیز صحبت کنیم. مسئولیتی که از آن صحبت می‌کنیم مربوط به تصمیماتی است که مترجم در حین ترجمه با درنظر گرفتن گزینه‌های زبان‌شناختی عملی و نظری در حوزهٔ فنی خود اتخاذ می‌کند تا متن مورد نظر بیشترین اعتبار را در نظر مخاطب داشته باشد. سپس با استفاده از چند مثال، راهبردهای پیشنهادی را نشان دادیم. چند نمونه ترجمه به‌عنوان مثال برای نشان دادن فنی بودن متون پزشکی، چندمعنایی بودن اصطلاحات، اصطلاحات لاتین و بیگانه و ترجمه‌پذیری متون پزشکی را از کتاب « *Guide des techniques de soins en imagerie médicale*» به شیوهٔ وینه و داربلنه ارائه دادیم.

بنابراین، درک واژگان پزشکی، فنی و تخصصی برای انجام ترجمه‌ای دقیق به‌دلیل معانی متعدد مهم است. کاستی در زمینهٔ اسناد قابل مراجعه نیز یکی دیگر از مشکلات مهم ترجمهٔ پزشکی است، برای مثال تنوع مؤسسات پزشکی و چالش عدم دسترسی به مؤسسهٔ مشابه در زبان مقصد. در همین نقطه است که جایگاه قابل‌توجه مطالعات بین‌رشته‌ای مشخص می‌شود، زیرا متون پزشکی کم‌وبیش شامل همهٔ زمینه‌های دیگر مانند زمینه‌های اقتصادی، فنی، علمی و غیره می‌شوند. درمجموع به چند نتیجه رسیدیم:

۱. درک کامل مفاهیم متون پزشکی و بهداشتی و خودداری از ترجمهٔ تحت‌الفظی.
۲. ترجمه‌ناپذیری زبان‌شناختی متون پزشکی گاهی به‌دلیل عدم وجود معادل‌های زبانی در زبان مقصد است.
۳. برای موفقیت در ترجمهٔ عبارات پزشکی، مترجم می‌تواند با توجه به فنی بودن حوزهٔ موردبحث، به جابه‌جایی کلمات، ترجمهٔ تحت‌اللفظی یا تفسیر متوسل شود. بنابراین، او باید فحوای کلام نویسنده را جست‌وجو، آن را تفسیر و به زبان مقصد بازگو کند. به همین دلیل است که مترجم باید تلاش زیادی برای درک معنای عمیق متن پزشکی در زبان اصلی انجام دهد تا بتواند آن را به زبان مقصد به‌نحوی قابل فهم و با رعایت جوانب و معیارها، تفسیر و فرمول‌بندی مجدد کند.

با این حال، پرسش دشواری‌های ترجمهٔ متون پزشکی همچنان گشوده است، زیرا پزشکی کم‌وبیش به همهٔ زمینه‌های زندگی ما مربوط می‌شود.

References

Chevallier, J., (1987). *Précis de terminologie médicale*. 5e éd. Paris : Maloine.

Faure, P. (2010). *Des discours de la médecine spécialisés multiples et variés à la langue médicale et unique et universelle*. In *AS.p.58.*

Ghazi, J. (1985). *Vocabulaire du discours médical : structure, fonction et apprentissage*. Paris: Didier Erudition, 464 p. (Linguistique; 16)

Hamon, A. (1964). *Grammaire française: cycle d'observation* 6e -5e. Paris: Hachette.

Jammal, Amal et Pierre Dussault (1983). *L'hypertension artérielle*. Montréal : Sodilis.

Kocourek, R. (1991). *La langue française de la technique et de la science*. 2e édition, Wiesbaden : Brandstetter.

Meunier-Crespo, M. (1997). *Les locutions nominales dans les dictionnaires de spécialités*. *Meta* , *42*, 1.

Moerschel, E. (2012). *Guide des techniques de soins en imagerie médicale*. Elsevier Masson S.A.S.

Rouleau, M. (1994). *La traduction médicale. Une approche méthodique*. Brossard: Linguatech.

Rouleau, M., La traduction médicale. Une approche méthodique, Brossard, Linguatech, 1994.

Seleskovitch, D., & Lederer, M. (1986). *Interpréter pour traduire*. p.28.

Vinay J. P., & Darbelnet, J. (1960). *stylistique comparée du français et de l'anglais.* Paris : Laval, Editions Beauchemin.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

Présence des Femmes dans les Œuvres de Molière : Une Approche Sociologique

Maryam Ghassemi Darian [1]
Lectrice, Département de français, Faculté des Langues et Littératures étrangères, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

Résumé

La littérature reflète constamment plusieurs aspects de la vie de l'homme, et elle a en soi tous les thèmes de la science humaine. L'homme se trouve ainsi au centre d'intérêt de ces études. La comédie s'applique à étudier sensiblement l'homme et sa condition de la vie. Molière, à travers des héroïnes qu'il crée, dessine la condition sociale de la vie des femmes.

Nous tentons de répondre à quel degré Molière réussi à mettre en lumière les évolutions dans l'attitude sociale des femmes. Nous nous penchons aussi à connaître si Molière a un regard féministe. Le but de cette étude consiste à analyser les points de vue de Molière sur la présence des femmes dans la société en appuyant sur la vision sociocritique de Lucien Goldmann. La méthode que nous suivons est basée sur les données bibliothécaires. Nous avons aussi recours directement ou indirectement aux œuvres de Molière et aux critiques faites sur ses œuvres. Nos études démontrent que la vision de Molière est conforme à la réalité de la condition de la vie des femmes au XVIIème siècle. Il a une opinion positive sur le rôle des femmes au cœur de la vie sociale.

Mots-clés: Femmes, Comédie, sociocritique, Molière, littérature.

[1]. E-mail: mgdarian@ut.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77854.1055
https://orcid.org/0000-0002-1201-9687

Reçu: 25 Juillet 2022 Révisé: 27 Novembre 2022 Accepté: 29 Novembre 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

Women in Moliere's Works: A Sociological Study

Maryam Ghassemi Darian [1]
Lecturer, French Department, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Literature always reflects various aspects of human life and therefore has a complete set of theories of human sciences in its belly. Man is the central point of these studies. Comedy deals with the study of human beings and their living conditions with a remarkable sensitivity. Moliere depicts their social life by creating female characters in his works.

In this research, we want to find an answer to the question that to what extent Moliere has succeeded in reflecting a clear reflection of this change and transformation in the social behavior of women. Does he have a feminist view of women's issues or not? The purpose of this research is to investigate and analyze Moliere's views regarding the social presence of women and it is based on the sociological criticism of literature proposed by Lucien Goldman.

The research method is based on library findings. All Moliere's works are directly or indirectly the result of this effort. In addition, we deal with the works of Moliere's critics. This research shows that Moliere's view is in line with the reality about the living conditions of women in the 17th century and he has a positive opinion on the presence and progress of women in social fields.

Keywords: Woman, comedy, Sociological literary, Moliere, literature.

[1]. E-mail: mgdarian@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-1201-9687
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77854.1055

Received: 25 July 2022 Revised: 27 November 2022 Accepted: 29 November 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم(پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

رویکرد جامعه شناختی به حضور زنان در آثار مولیر

مقالهٔ پژوهشی

مریم قاسمی داریان[1]
مربی گروه فرانسه دانشکده زبان ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

ادبیات همواره جنبه‌های گوناگونی از زندگی بشر را منعکس می‌کند و ازاین‌رو مجموعهٔ کاملی از نظریات علوم انسانی را در بطن خود دارد. انسان نقطهٔ مرکزی این مطالعات است. کمدی با حساسیتی قابل توجه به مطالعهٔ انسان و شرایط زیستن او می‌پردازد. مولیر با خلق شخصیت‌های زن در آثار خود زندگی اجتماعی آنان را به تصویر می‌کشد.

در این پژوهش می‌خواهیم پاسخی برای این پرسش بیابیم که مولیر تا چه اندازه موفق شده است بازتابی روشن از این تغییر و دگرگونی در رفتار اجتماعی زنان را منعکس کند. آیا او نگاه فمینیستی به مسائل زنان دارد یا خیر. هدف این پژوهش بررسی و تحلیل دیدگاه‌های مولیر در رابطه با حضور اجتماعی زنان است و با تکیه بر نقد جامعه‌شناختی ادبیات که توسط لوسین گلدمن مطرح شده است صورت می‌گیرد.

روش تحقیق مبتنی بر یافته‌های کتابخانه‌ای است. تمامی آثار مولیر به‌شکل مستقیم و یا غیرمستقیم دست‌مایهٔ این تلاش هستند. علاوه برآن به کنکاش در آثار منتقدان مولیر می‌پردازیم. این پژوهش نشان می‌دهد که نگاه مولیر منطبق بر واقعیت دربارهٔ شرایط زندگی زنان در قرن هفدهم است و او نظر مثبت به حضور و پیشرفت زنان در عرصه‌های اجتماعی دارد.

کلیدواژه‌ها: زن، کمدی، نقد جامعه شناختی، مولیر، ادبیات.

[1]. E-mail: mgdarian@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-1201-9687
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77854.1055

تاریخ دریافت: ۰۳ مرداد ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۰۶ آذر ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۰۸ آذر ۱۴۰۱

۱. مقدمه

هنر و ادبیات ابزاری هستند که می‌توان به‌وسیلهٔ آن‌ها مشکلات جوامع بشری را انعکاس داد و یا راه‌حل‌هایی برای آن‌ها پیدا کرد. مولیر[1] یکی از نمایشنامه‌نویسان موفق در این عرصه است. توجه وی عمدتاً روی مشکلات زنان است. او به نوعی کمدی انسانی را بنا می‌نهد و انسان را در شکل واقع‌گرایانه ترسیم می‌کند. درنتیجه در این مبحث با نوعی اثر ادبی منطبق بر حقایق مواجه هستیم. باید اذعان داشت که مولیر در ابتدا در جست‌وجوی نوعی کنکاش در رابطه با مسائل عمیق انسانی بود و سعی داشت در قالب تراژدی این مفاهیم را منعکس کند. اما در این عرصه به موفقیت چندانی دست نمی‌یابد. بنابراین قدم در عرصهٔ کمدی می‌گذارد و سعی می‌کند سطح اثر کمدی را ارتقا دهد و آن را در سطحی برابر با تراژدی قرار دهد و ارزش این نوع ادبی را به این ترتیب گسترده می‌کند.

در این پژوهش ما درپی یافتن پاسخی به این سؤال هستیم که چگونه می‌توان رابطهٔ زنان و نمایشنامه‌های کمدی مولیر را بررسی کرد و نگاه نمایشنامه نویس نسبت به زنان حول چه محورهایی است؟ آیا مولیر از خلال نمایشنامه‌های خود موفق شده است که انعکاس جامع و کاملی از شرایط زنان در جامعهٔ فرانسه در قرن هفدهم را مطرح کند؟

روش تحقیقی که ما در نظر گرفته‌ایم شامل پژوهش‌های کیفی است که درستی و یا نادرستی آن‌ها را ارزیابی می‌کنیم. برای تحقق این امر ابتدا به تحلیل محتوای آثار مولیر در حوزه‌های که مربوط به زنان است می‌پردازیم. اسناد مورد بررسی در وهلهٔ اول نمایشنامه‌های مولیر و در وهلهٔ دوم شامل آثاری است که با رویکرد منتقدانه دربارهٔ حضور زنان در آثار مولیر نگاشته شده است. این تحقیق بر پایهٔ داده‌های کتابخانه‌ای انجام شده است. برای نیل به این هدف از نظریه‌های لوسین گلدمن[2] برای تجزیه و تحلیل افکار مولیر در رابطه با زنان بهره می‌گیریم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

درمورد مطالعهٔ شخصیت‌های زن در آثار مولیر تحقیقات چندی انجام شده است. ازجمله در یک رساله (Grace, 1982) نویسنده به رابطهٔ بین زنان و نوع تربیت آنان در آثار مولیر اشاره می‌کند. همچنین تاریخچهٔ زندگی زنان در جامعهٔ سنتی فرانسه را بررسی می‌کند.

در پژوهشی دیگر محقق در رسالهٔ خود (Mofazali, 1992) به کنکاش دربارهٔ این موضوع می‌پردازد که آیا مولیر دیدگاه فمینیستی به مسئلهٔ زنان دارد یا خیر. نویسنده در ادامه مولیر را یک نویسندهٔ اخلاق‌گرا می‌داند.

همهٔ این تحقیق‌ها نگاه جزئی‌نگر به موضوع دارند و فقط جنبه‌های محدودی از دیدگاه مولیر نسبت به

[1]. Molière
[2]. Lucien Goldmann

شرایط زندگی زنان را مطرح کرده‌اند. در پژوهش حاضر ما به گونهٔ جامع و گسترده به تحقیق در این مورد می‌پردازیم و با به‌کارگیری نظریه‌های لوسین گلدمن به‌شکل منسجم و علمی نمایشنامه‌های مولیر را بررسی می‌کنیم. بنابراین تحقیق بر پایهٔ علمی استوار است و با تکیه به مبانی علوم انسانی مطالعه شده است.

۳. چارچوب نظری

در این پژوهش تلاش می‌کنیم که از داده‌های نقد جامعه‌شناسی که براساس نظریهٔ گلدمن است به تجزیه و تحلیل نمایشنامه‌های مولیر دربارهٔ زنان بپردازیم. در این نوع نقد، ارتباط نویسنده با جامعه و متقابلاً تأثیر جامعه در آفرینش ادبی مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد. طبقهٔ اجتماعی که خالق اثر به آن تعلق دارد می‌تواند نقش مهمی بر اثر داشته باشد.

در این نوع نقد می‌توان به تضادهای موجود مابین طبقات اجتماعی اشاره کرد. در این خصوص حتی می‌توان نگاه تطبیقی به محتوای ادبیات در قرون گذشته و عصر حاضر انداخت. همچنین می‌توان تحولات پدیدآمده در طول قرون گوناگون را مشاهده کرد. برای مثال بررسی اندیشه‌های سیاسی، فلسفی و راون‌شناختی آندره مالرو[1] مبین این نکته است که نویسنده از شرایط اجتماعی عصر خود تأثیر می‌گیرد. این آثار که پس از اتمام جنگ جهانی دوم نگاشته شده، متأثر از حوادث این دوره است و ازاین‌روست که مرگ نقطهٔ مرکزی آثار مؤلف است.

باید اذعان داشت که تحت تأثیر همین فرایندهای اجتماعی و تاریخی ادیب به انعکاس رویدادهای عصر خود و یا عصر پیشین می‌پردازد. این نوع نگرش مبین آن است که نه‌تنها نویسنده از مباحث جامعه‌شناختی سخن می‌گوید، بلکه ناگزیر علوم دیگری چون انسان‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، قوم‌شناسی، تاریخ و جغرافیا نیز دست‌مایهٔ کار او قرار می‌گیرند. انسان وجه مشترک تمام این علوم است و ادیب تحت تأثیر همین موضوع به بیان نگرش خود دربارهٔ هستی و انسان در مرکز آن می‌پردازد.

گلدمن در تمام آثار خود با تأکید بر فعالیت‌های ذهن ادیب به کنکاش در رابطه با آفرینش‌های ادبی و هنری جامعه می‌پردازد. اندیشه‌های او در این خصوص روح تازه‌ای در کالبد نقد ادبی می‌دمد و معیارهایی گسترده را پیش روی منتقدان قرار می‌دهد که دست‌مایهٔ تحقیقات جامعه‌شناختی می‌شود.

مولیر نیز با نگاه موشکافانه رویدادهای اجتماعی در قرن هفدهم را به چالش می‌کشد. می‌توان پیوستگی عمیقی مابین نمایشنامه‌های وی و حضور زنان در جامعهٔ آن عصر مشاهده کرد. با تکیه به اندیشه‌های گلدمن وضعیت اجتماعی زنان در آثار مولیر را به چالش می‌کشیم.

[1]. André Malraux

۴ . بحث و بررسی

۴ـ۱. زنان طبقهٔ اشرافی

میشل بوکه[1] قدرت خلاقیت شخصیت‌های گوناگون را که از میان همهٔ اقشار جامعه توسط نمایشنامه‌نویس انتخاب شده‌اند به توانایی مولیر برای تجزیه و تحلیل زوایای مختلف روحی انسان مربوط می‌داند. او مولیر را بیش از هر چیز دیگر یک انسان‌شناس معرفی می‌کند:

> چرا مولیر بزرگ‌ترین است. چون او یک نویسنده نیست، او جهان‌بینی خاصی ارائه نمی‌کند. باید گفت که جهان‌بینی او به انسان خلاصه می‌شود. او پیش از آن‌که یک روشنفکر باشد یک انسان به تمام معنا باهوش و باذکاوت است. ما روی زمین هستیم و با صراحت بگوییم چیز زیادی نمی‌فهمیم، اما مولیر ما را به دوردست‌ها می‌برد (Bouquet, 2022, p.45).

گلدمن نیز محور اصلی متون ادبی را انسان و ارتباط او جهان پیرامونش می‌داند. رابطهٔ ناگسستنی میان فرد و سایر انسان‌ها و مجموعهٔ هستی وجود دارد. در متون ادبی، گلدمن از انسانی سخن می‌گوید که در برابر مشکلات می‌ایستد. او انسان بی آینده و معترض و پرمشکلی است که در جهانی تباه، جویای ارزش‌های کیفی و اصیل انسانی است. مقاومت و پشتکار زنان در آثار مولیر نیز منطبق با نظریهٔ گلدمن است و آن به دین گونه که نزاعی سخت در پیش می‌گیرند تا هویت انسانی خود را پاس بدارند.

مولیر از بُعد انسان‌شناختی به ترسیم چهرهٔ زنان می‌پردازد. در میانهٔ قرن هفدهم زنان به محافل ادبی و هنری وارد می‌شوند و درپی آن هستند که حقوق خود را از جامعهٔ مردسالار بازپس گیرند. نمونهٔ بارز زنان موفق این دوره مارام دو سیوینیه[2] و مادموازل سکودری[3] هستند. انبوهی از زنان به یادگیری علومی چون خواندن، نوشتن، محاسبه، ریاضیات، تاریخ، ادیان ورقص روی می‌آورند. مولیر به مطالعهٔ شخصیت زنان در میان اقشار اشرافی بورژوازی و طبقهٔ خدمتکاران می‌پردازد.

در اثر مردم‌گریز[4] مولیر از دختر جوانی به نام سلیمین[5] سخن می‌گوید. او یک زن بیوهٔ جوان است که به‌خاطر پول و ثروت ازدواجی مصلحتی انجام داده است. بعد از فوت همسرش خود را زنی آزاد می‌پندارد، ولی بنا بر رسوم آن زمان باید دوباره ازدواج کند. سلیمین هیچ علاقه‌ای به ازدواج مجدد ندارد. مولیر از او شخصیتی سطحی‌نگر به نمایش می‌گذارد. شخصیت اصلی این نمایش مردی به نام آلسزت[6] است که تمایل دارد با سلیمین ازدواج کند. برای شناخت بیشتر شخصیت سلیمین به قسمتی از اثر مردم‌گریز اشاره می‌کنیم:

---

1. Michel Bouqet
2. Madame de Sévigné
3. Mademoiselle Scudéry
4. *Le Misanthrope*
5. Célimène
6. Alceste

این درواقع روش جدیدی است.
شما یک نفر را دوست دارید تا با او مجادله کنید.
شما با کلمات و عبارات خشن عشق خود را ابراز می‌کنید.
هرگز کسی چنین عشق سرزنش‌گری را ندیده است (Molière, 1666, p. 25).

شخصیتی که مولیر از سلیمین ساخته است زنی را به نمایش می‌گذارد که لج‌باز، مغرور و خودرأی است که سعی در جلب نظر اطرافیان خود به هر قیمتی دارد. موریس دکت[1] افکار مولیر را چنین تجزیه و تحلیل می‌کند:

مولیر در خلال نمایشنامه‌های خود بر هویت برخی از شخصیت‌هایش تأسف می‌خورد. تأسف از عصری که متحول شده است. او از عصری سخن می‌گوید که پاکی و صداقت به سخره گرفته شده است. مولیر بر ضد سرشت و طبیعت انسانی سخن نمی‌گوید، بلکه ضدیت او با آداب و سنی جدید است که انسانیت را مخدوش کرده است. درواقع این گناه زمانه است که قلب سلیمین را آلوده کرده است (Descotes, 1972, p. 749).

گلدمن معتقد است که ویژگی‌های شرایط سخت زندگی انسان مسئله‌دار نشان می‌دهد که او تلاش می‌کند به زندگی معنا ببخشد. تلاش مولیر برای به‌تصویر کشیدن جنبه‌های منفی رفتار زنان در قرن هفدهم و در جامعهٔ فرانسهٔ آن دوران به نوعی اغراق‌آلود است. زنان آن دوره می‌خواهند خود را از چنگ سنت‌های غلط و بی‌پایهٔ اعصار پیشین رها کنند. اما مولیر شاید به‌دلیل تجربهٔ تلخ جدایی از همسرش به نوعی با نگاه منفی به تحولات زندگی زنان نگاه می‌کند. او می‌خواهد زنان شیوهٔ زندگی سنتی را ادامه دهند و در مقابل همسران خود مطیع و رام باشند. گلدمن به رابطهٔ میان خالق اثر ادبی و خود اثر معتقد است و می‌گوید: «می‌توان این ساختار آثار هنری نویسنده را در سیر تحول زندگی‌نامهٔ او جای داد» (Goldnmann, 1975, p. 334).

مولیر در اثر زنان جاه‌طلب مضحک[2] به معرفی دختر جوانی به نام مگدلون[3] می‌پردازد. پدر او دو مرد را انتخاب کرده است تا با او و خواهرزاده‌اش ازدواج کنند. با توجه به آنچه در سطور قبلی به آن اشاره کردیم شاهد نوعی تضاد در نوع نگرش مولیر به موضوع زنان هستیم . وی گاه زبان به انتقاد می‌گشاید و رفتار زنان عصر خود را نادرست می‌داند و گاه با بینشی روشنفکرانه خود را همسو با جریاناتی قرار می‌دهد که راه را برای استقلال و برابری آنان با مردان هموار می‌کند.

این گفتار مگدلون با افکار و احساسات بسیاری از دختران جوان در قرن هفدهم منطبق است. در آن عصر بسیاری از دختران طبقهٔ بورژوازی به عشقی رویایی و دور از واقعیت می‌اندیشیدند. شاهزادهٔ خیال آن‌ها

[1] . Maurice Decotes
[2] . *Les précieuses ridicules*
[3] . Magdelon

فقط در میان ورق‌های رمان‌ها حقیقت داشت و بسیار از واقعیت زندگی به دور مانده بودند. درواقع مولیر سعی داشت جنگ و مقابله میان نسل‌ها و تضاد بین آنان را در نمایشنامه‌هایش به تصویر بکشد. گلدمن نشان می‌دهد که انسان‌ها تلاش می‌کنند مفهومی برای زندگی خود بیابند:

> همهٔ آدمیان ذاتاً گرایش دارند که معنایی به زندگی ببخشند و از همین رهگذر بر طلب حیثیت خویش تأکید ورزند. ممکن است ستم ، سرکوب و اوضاع اقتصادی و اجتماعی این گرایش طبیعی را در وجود آنان در هم شکند و نابود کند، اما از ورای ساختارهای سرکوب‌گرایانه که در جریان تاریخ دگرگون می‌شود، یگانه واقعیت انسانی جاودان باقی می‌ماند و آن سرنوشت بشر است که عبارت از طلب حیثیت است (Goldmann, 1975, p.218).

سرکوب‌گری حس آزادی و رهایی زنان از سلطهٔ پدران به نوعی حیثیت انسانی آنان را زیر سؤال می‌برد. بنابراین تحولی در ساختار افکار خود ایجاد و بند قیود گذشته را پاره می‌کنند. استقلال زن برای حق انتخاب یکی از اصول اساسی حرمت انسانی است.

مولیر شخصیت مگدلون را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که گویی او را نمایندهٔ زنانی می‌داند که سعی دارند هویت گم‌شده و خود حقیقی‌شان را بازشناسند. مولیر مخالف آموختن علوم توسط زنان نیست، ولی رفتار زنانی را مورد انتقاد قرار می‌دهد که شناخت عمیقی از جامعه و علوم ندارند و تنها به تقلید از سخنان عالمانه می‌پردازند تا از این راه خودنمایی کنند.

او در مقابل زنانی مانند مگدلون به معرفی زنان دیگری می‌پردازد که شناخت عمیق‌تری از هویت انسانی خود دارند. برای مثال می‌توان به شخصیت الیانت[1]،دختر عموی سلیمین، در اثر مردم‌گریز اشاره کرد. مولیر با پرداختن به این شخصیت چهرهٔ مثبتی از زنان ارائه می‌کند که دانش فرا گرفته‌اند و قادرند به شکل آگاهانه پیرامون خود را بشناسند و تجزیه و تحلیل کنند. مولیر مفهوم عشق را این‌چنین از زبان الیانت معرفی می‌کند:

> «عشق تابع قوانین خاصی نیست.
> در درون انسانی که دوست می‌داریم همه‌چیز دوست‌داشتنی می‌شود»
> (Molière, 1666, p.34)

مولیر مفهوم عمیقی از عشق را از زبان شخصیت‌های زن در نمایشنامه‌هایش مطرح می‌کند و این روایت تعریفی جهان‌شمول از عشق است. تمام عیوب معشوق در نگاه عاشق همه یک‌سره حسن و جمال است.

۴ـ۲. دختران جوان بورژوازی

مولیر در آثار خود به معرفی قشری از زنان می‌پردازد که محکوم به زیستن در زیر سلطهٔ پدران و یا همسران

[1] Éliante

سخت‌گیر و متعصب هستند. در این راستا می‌توان به شخصیت الیز[1] در نمایشنامهٔ خسیس مولیر اشاره کرد. در این نمایشنامه الیز دختر هارپاگون [2] است که از اوامر پدرش پیروی نمی‌کند و آنقدر شهامت و توانایی دارد که ساختار سنتی جامعه را بر هم زند. در این راستا مولیر به نحو کاملاً ملموسی جنگ و تضاد میان نسل‌ها را بازگو می‌کند.

الیز دختری شجاع، متفکر، آگاه و به دور از اوهام و تخیلات است. او از رفتار مبالغه‌آمیز و دروغین مردان انزجار دارد و این‌گونه با نوکر خانه سخن می‌گوید: «آه والر همه یک نوع جملات را تکرار می‌کنند. در سخن گفتن مردان همه شبیه یکدیگرند فقط هنگام عمل است که با هم متفاوتند» (Molière, 1687, p.53)

این جملات به خوبی بیانگر این حقیقت است که نه‌تنها مولیر شخصیت زنان را بررسی و به تصویر می‌کشد، بلکه مردان نیز در آثارش به‌چالش کشیده می‌شوند. عدم صداقت بین زنان و مردان در آثار مولیر مورد انتقاده واقع شده است. در اثر خسیس هارپاگون نمونه پدرانی است که پول و ثروت تنها هدف آنان است. در واقع نمایشنامهٔ خسیس به شکل بسیار بارزی هویت پدرسالانهٔ مردان را آشکار می‌کند. مولیر با نگارش این نمایشنامه جنبه‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناسی رابطهٔ پدران و دختران را به چالش می‌کشد:

الیز: از شما عذر می‌خواهم
هارپاگون: از شما عذر می‌خواهم
الیز: من یک خادمهٔ حقیر هستم
هارپاگون: من یک نوکر حقیر هستم
الیز: این کار امکان دارد
هارپاگون: این کار امکان دارد
الیز: خیر
هارپاگون: چرا (Molière, 1678, p.44)

این گفت‌وگوی به ظاهر ساده معانی خاصی را در بطن خود دارد. از سوی دیگر این نوع تکرار نشان می‌دهد که هارپاگون سخنان و افکار دختر خود را به سخره می‌گیرد. گویی پدر اصلاً به سخنان او گوش نمی‌دهد و اهمیتی برای او و احساساتش قائل نیست. بنابراین تکرار یکی از عناصر مهم در یک اثر کمدی است که نه‌تنها مخاطب را به خنده وامی‌دارد، بلکه نشان می‌دهد که شنوندهٔ این مطالب توجه به سخنان مخاطب خود ندارد و او را مسخره می‌کند.

در جایی دیگر از نمایشنامهٔ خسیس هارپاگون بی‌وقفه عبارت «بدون جهاز» را تکرار می‌کند. در این

[1]. Elise
[2]. Harpagon

حالت ما شاهد بروز صفت خساست نزد هارپاگون هستیم که تنها یک اندیشه در سر دارد و آن این‌که برای ازدواج دخترش حاضر به عمل به سنن آن دوره نیست و تنها عامل مهم برای پدر در این ازدواج توجه به امور مادی است، بی‌آن‌که دغدغهٔ احترام به احساسات و افکار دختر خویش را داشته باشد.

بسیاری اذعان دارند که کمدی در بطن خود مفاهیمی غمگین و عمیق دربارهٔ زوایای مختلف زندگی بشر را دارد. هدف کمدی فقط خنداندن نیست. شاید بی‌دلیل نباشد که بسیاری معتقدند که خسیس کمدی نیست، بلکه این نمایشنامه یک درام است. مولیر جنبه‌های تاریک و خشن و غیرانسانی را بازگو می‌کند. بنابراین خسیس را می‌توان یک اثر دراماتیک به حساب آورد که از دردها و آلام انسانی سخن می‌گوید.

در نمایشنامهٔ زنان دانشمند شخصیت زنی به نام آرماند [1] جلب توجه می‌کند. او نمایندهٔ زنانی است که خود را روشنفکر و متجد می‌پندارند و خود را از قشر زنانی متمایز می‌دانند که به امور زندگی چون آشپزی، خیاطی و مراقبت از کودکان می‌پردازند. او دختر جوان جاه‌طلبی است که به شعر و ادبیات علاقه دارد.

اما مطالعهٔ آثار مولیر در این مورد طرز تفکرش را منعکس می‌کند. او فکر می‌کند این زنان به شکل پراکنده و بسیار سطحی به مطالبی درمورد علوم اشاره می‌کنند. آن‌ها شناخت کافی و عمیق در این حوزه‌ها را ندارند و بنابراین در بسیاری از نمایشنامه‌های خود به انتقاد از آنان می‌پردازد و ادعاهای زنانی که خود را آگاه و دانشمند می‌دانند بی پایه و اساس می‌شمرد و به‌نوعی رفتار و گفتار آنان را به سخره می‌گیرد و مضحک می‌داند. سخنان آرماند طرز تفکر این زنان را نشان می‌دهد:

> ما با تکیه به قوانین خود می‌توانیم کتاب‌ها را ارزیابی کنیم.
> هیچ کس دیگری جز ما و دوستان ما حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد.
> خواهیم دید که این ما هستیم که همه چیز را می‌دانیم و می‌توانیم مطالب ارزنده و خوبی بنویسیم (Molière, 1671, p.15).

ژول لمتر [2] این‌گونه شخصیت آرماند را معرفی می‌کند:

> این‌گونه به‌نظر می‌آید که از نظر مولیر آرماند دختری با صفات ناخوشایند است. از نظر او شخصیت آرماند بسیار خشک است و دختری جاه‌طلب است. شخصیتی که مولیر از او ارائه می‌کند حتی به نظر مضحک است. مولیر از او انتقاد می‌کند چون شخصیت او واقعی نیست و رفتارهایش تصنعی و ساختگی است. اما مولیر شخصیت هانریت [3] را دوست دارد، چون او یک شخصیت اصیل و طبیعی دارد و رفتارهایش بی‌غل‌وغش است. باید اذعان کرد که ما اندکی جاه‌طلبی را در رفتار آرماند مشاهده می‌کنیم، ولی این به این مفهوم نیست که از او متنفر باشیم(Lemaître, 1739, p.230) .

[1]. Armande
[2]. Jules Lemaître
[3]. Henriette

به نظر می‌رسد نگاه انتقادی که لمتر به نظریهٔ مولیر دربارهٔ زنان دارد اغراق‌آلود است. مطالعهٔ بسیاری دیگر از شخصیت‌های زنان در آثار مولیر بیانگر این واقعیت است که او نگاه مثبتی به زنان دارد و معتقد است که زنان باید دانش بیاموزند و فراتر از وظایف خود در خانواده در ارکان جامعه نیز حضور داشته باشند، ولی خودنمایی آنان را نکوهیده می‌داند. دانیل مورنه[1] در کتابی با عنوان مولیر می‌نویسد:

> بی‌شک مولیر افکار جاه‌طلبانه را نمی‌پسندد، ولی او نمی‌خواهد که دختران جوان و زنان ناآگاه باقی بمانند. مولیر معتقد است که زنان باید حس کنجکاوی خود را دربارهٔ علوم زنده نگاه دارند. از نظر او این کافی نیست که زنان فقط بچه به‌دنیا بیاورند و آنان را بزرگ کنند و فقط به ادارهٔ امور خانه بپردازند (Mornet, 1950, p. 28).

۴ـ۳. زنان طبقهٔ بورژاوزی

یکی از اقشار مهم جامعه در قرن هفدهم زنانی هستند که به طبقهٔ بورژوازی تعلق دارند. آنان یا مادران در خانواده یا زنانی بیوه هستند و یا این‌که هرگز ازدواج نکرده‌اند. در میان این زنان شخصیت فیلامینت[2] در نمایشنامهٔ زنان دانشمند جلب نظر می‌کند. او قدرت زیادی در خانواده دارد و همه امور زندگی در دستان اوست و حتی می‌توان گفت به نوعی شخصیت مردانه دارد که گاه چهرهٔ خشنی از او به نمایش می‌گذارد. خودخواهی و غرور کاذب تمام لطافت و ظرافت رفتار و افکار او را ازبین برده است و از او زنی با خلق و خوی تند و خودرأی و لجباز ساخته است.

فیلامینت یکی از زنانی است که خود را دانشمند و متمایز از زنان عادی جامعه می‌داند. او زنی جاه‌طلب است که تحمل نمی‌کند کسی برخلاف عقیده و میل او حرفی بزند و یا کاری بکند. مدام مستخدمهٔ خانه را تحقیر می‌کند که قادر نیست هنگام حرف زدن قواعد گرامری را به‌درستی استفاده کند و از تضاد بین رفتار این دو نفر صحنه‌های کمدی ایجاد می‌شود. کمدی در این قسمت نشانگر دید انتقادی مولیر به این موضوع است. فیلامینت خواستهٔ خود را حتی به دختر جوان خود تحمیل می‌کند و سعی می‌کند او را به ازدواج با کسی وادار بکند که خود او می‌خواهد و خواسته و اراده و عشق فرزند خود را نادیده می‌انگارد. او مادری است که می‌خواهد همه چیز طبق میل او پیش برود و به خواسته‌ها و علایق دیگران اهمیتی نمی‌دهد. او حتی رفتار غیرارادی نوکرش را نکوهش می‌کند که پایش به جایی برخورد می‌کند و به زمین می‌افتد.

از تضاد بین رفتار فیلامینت و دخترش صحنه‌های مضحک به‌وجود می‌آید. او مادری است که از دخترش می‌خواهد با مردی که او می‌گوید ازدواج کند. دختر او با دنیای خیالی که مادرش در آنجا خود را زنی اندیشمند و عالم می‌داند، بیگانه است. او به دخترش نصیحت می‌کند که به جای اندیشدن به صورت زیبای

---

[1]. Daniel Mornet
[2]. Philaminte

همسر آینده به زیبایی افکار و دانایی‌هایش اهمیت دهد، چون گذر زمان صورت را پیر می‌کند، ولی اندیشه و علم با گذر زمان پیر نمی‌شوند. مولیر در اثر خود زنان دانشمند نشان می‌دهد که جاه‌طلبی زنان و مدعی بودن مبنی بر این‌که با علوم زمان خود آشنایی دارند در قرن هفدهم یکی از معضلات اجتماعی بود.

در نمایشنامهٔ بورژوای جنتلمن شخصیت زنی به نام مادام ژوردن[1] جلب توجه می‌کند. او خود را زنی متجدد می‌داند و بی‌وقفه به انتقاد از رفتار، سخن گفتن و لباس پوشیدن همسر خود می‌پردازد و به نوعی خود را برتراز او می‌داند. اما همسر او نیز احترامی برای او قائل نیست و با وی همان رفتار تحقیرآمیزی را می‌کند که با مستخدمه‌اش دارد.

مادام ژوردن شخصیتی قوی دارد و همچون یک مادر دلسوز به حمایت از دختر خود می‌پردازد . آقای ژوردن[2] با بی‌احترامی با همسرش برخورد می‌کند و او را تحقیر می‌کند. در مقابل مادام ژوردن شوهرش را مردی نادان و سطحی‌نگر می‌داند که به جای اهمیت دادن به سرنوشت دخترش به پیروی از تمایلات خود می‌پردازد و مسئولیتی در مقابل خانواده حس نمی‌کند. مادام ژوردن نمونهٔ زنانی در عصر مولیر است که نقش مؤثری در بطن خانواده دارند و با ارادهٔ خود خانواده را به سویی که می‌خواهند هدایت می‌کنند.

بلین[3] در نمایشنامهٔ مریض خیالی همسر دوم آرگون [4]است. او تظاهر می‌کند که نگران سلامتی همسرش است و به اطرافیان نشان می‌دهد که مرتب و بی‌وقفه مراقب سلامتی اوست، ولی درحقیقت منتظر مرگ شوهرش است تا صاحب دارایی‌های او شود. بسیار باملایمت با آرگون سخن می‌گوید و گاهی چنان اغراق‌آمیز رفتار می‌کند که مخاطب می‌پندارد وی مادر اوست. نوع رفتار او به این گونه خندهٔ مخاطب را سبب می‌شود. و این خنده نگاه انتقادی مولیر را نشان می‌دهد:

بلین: چه مشکلی پیش آمده پسر کوچک من؟
آرگون: مامی
بلین: دوست من
آرگون: من را عصبانی کرده‌اند
بلین: شوهر بیچارهٔ من. چگونه؟ (Molière, 1673, p. 61)

بلین زن فریبکار و دورویی است، ولی آرگون ساده‌لوح است و این حقیقت را درک نمی‌کند. او در وصیت‌نامه‌اش تصمیم می‌گیرد تمام دارایی خود را به او ببخشد. مولیر از زبان بلین صحنه‌های خنده‌آوری را خلق می‌کند. چنین می‌خوانیم:

[1]. Madame Jourdin
[2]. Monsieur Jourdin
[3]. Béline
[4]. Argon

بلین: نه، آه من هیچ‌کدام از این اموال را نمی‌خواهم. چه مقدار اموال دارید؟
آرگون: بیست هزار فرانک عشق من.
بلین: اصلاً راجب پول و دارایی با من حرف نزنید. چه مقدار اسکناس دارید؟ (Molière, 1673, p. 73)

وقتی مستخدمه با فریاد و ناله خبر مرگ آرگون را به اعضای خانواده اعلام می‌کند، چهرهٔ واقعی این زن آشکار می‌شود. او به خدمتکارخود می‌گوید که تو یک ابله هستی که برای مرگ کسی مثل آرگون ناله و زاری می‌کنی. این‌گونه است که بلین در دام این نقشهٔ آرگون می‌افتد و چهرهٔ خشن و مرموز او آشکار می‌شود. او زنی خودخواه، پول‌دوست و دروغگوست که جز رسیدن به منافع پلید خود به چیز دیگری فکر نمی‌کند. بلین نمونهٔ زنان بدسیرتی در آثار مولیر است که نمایشنامه‌نویس با به تصویر کشیدن شخصیت پلید آنان به نکوهش چنین قشری از زنان می‌پردازد.

۴ـ۴. زنان طبقهٔ مردمی

این گروه از زنان نقش های بسیار مهمی در آثار مولیر بازی می‌کنند. ژورژت[1] یکی از این مستخدمه‌هاست که در نمایشنامهٔ مکتب زنان ایفای نقش می‌کند. او یک زن روستایی است که نمی‌تواند جملات را درست تلفظ کند و این خطای او جنبهٔ خنده‌داری به حرکات و سخنان او می‌دهد. او از دستورها و امر و نهی صاحب‌خانه سر باز می‌زند و همیشه با حاضرجوابی در مقابل او می‌ایستد. تضاد بین رفتار اشرافی صاحب‌خانه و رفتار ساده‌لوحانهٔ ژورژت باعث خندهٔ مخاطب می‌شود. ژورژت به همراه نوکر خانه دربارهٔ صاحب‌خانه حرف می‌زنند و کارهای او را تمسخر می‌کنند:

بگو به من آیا این نکته درست است که وقتی تو زمین زراعی در اختیار داری و گرسنه‌ای بیاید و بخواهد از محصول تو بخورد تو خشمگین خواهی شد و اجازهٔ این کار را به او نخواهی داد (Molière, 1677, p.38)

این جملات نشان می‌دهد که تفکرات قشر خدمتکاران بسیار محدود است و آنان همه چیز را با زمین کشاورزی، دام و طیور و درختان در روستا مقایسه می‌کنند. اما نیکل[2] یک مستخدمه است که در نمایشنامهٔ بورژاوی جنتلمن نقش متفاوتی از ژورژت ایفا می‌کند. او وقتی می‌بیند که ارباب خانه، آقای ژوردن، لباس مضحکی به تن کرده است به تمسخر او می‌پردازد و بی‌آن‌که بتواند خود را کنترل کند بی‌وقفه می‌خندد.

نیکول به نوعی تجسم افکار مولیر است. از نظر مولیر رفتار بورژواها که سعی می‌کنند شبیه طبقهٔ اشراف لباس بپوشند و یا مانند آنان سخن بگویند مضحک و بی‌ارزش هستند. از سوی دیگر او از منافع و افکار زن

2. Nicole

خانه خانم ژوردن حمایت می‌کند. یکی از صحنه‌هایی که موجب خندهٔ مخاطب می‌شود وقتی اتفاق می‌افتد که مادام ژوردن می‌خواهد به مستخدمهٔ خود درس تلفظ صحیح کلمات را بدهد و مستخدمهٔ بینوا نمی‌تواند این کار را انجام دهد. مولیر از تضاد رفتار بین زن خانه و مستخدمه صحنه‌های مضحکی را خلق می‌کند. خلق صحنه‌های کمدی به نوعی روشی برای استهزای ساختار نادرست روابط دو قشر اجتماعی مستخدمه‌ها و زنان بورژوازی است. گلدمن وقتی از طبقهٔ اجتماعی بورژوازی سخن می‌گوید تمامی معیارهای ارزشی این گروه را زیر سؤال می‌برد و به انتقاد از آنان می‌پردازد: «آثاری که بر مبنای ارزش‌های آگاهانهٔ بورژوازی ساخته شده است؛ ارزش‌هایی مانند فردگرایی، عطش قدرت، پول و شهوت». (Goldmann, 1975, p. 40)

بنابراین مولیر از زبان طبقهٔ فرودست جامعه یعنی مستخدمه‌ها به انتقاد از زنان طبقهٔ قدرت‌طلب بورژوازی می‌پردازد. دراین میان خنده ابزاری است برای نمایشنامه‌نویس که افکار نادرست زنان بورژوازی را مورد نکوهش قرار دهد. مارتین حتی قادر نیست کلمهٔ «گرامر» را تکرار کند و ناگفته خود پیداست که چنین فردی چگونه می‌تواند قواعد گرامری را که بلیز می‌خواهد بیاموزد فرا بگیرد: «بلیز: آیا تو می‌خواهی در همهٔ زندگی خود به گرامر توهین کنی؟ مارتین: من نه به مادربزرگ و نه به پدربزرگ توهین نمی‌کنم» (Molière, 1670, p.65)

کلمهٔ «گرامر»[1] با کلمهٔ «مادربزرگ»[2] که در فرانسه شبیه هم نوشته می‌شوند تقریباً هم‌آواست و بسیار نزدیک به هم تلفظ می‌شود. هنر مولیر در نگارش صحنه‌های کمدی این است که با استفاده از عوامل خنده‌آوری چون تکرار جملات و کلمات، رفتارهای مضحک همچون بی‌اراده به زمین خوردن، کسی را به جای کس دیگری اشتباه گرفتن و تضاد و ساده‌لوحی خدمتکاران در رابطه با ارباب‌هایشان ایجاد می‌شوند. ژرمن[3] تعریف جالبی از زبان یک اثر کمدی می‌دهد:

> به خوبی می‌دانیم که در یک متن تراژدی نویسنده زبان خاصی را استفاده می‌کند. اما در کمدی چنین نیست. کمدی در جست‌وجوی زبانی پر از رنگ و گوناگونی است. کمدی زبان خاصی نیاز ندارد و چه مارکیز و چه روستایی می‌توانند با نحوهٔ سخن گفتن خود صحنه‌های خنده‌آور خلق کنند (Germain, 1962, p.34)

بسیاری کمدی‌های مولیر را تلخ و تراژیک می‌دانند، چراکه در پشت این خنده‌ها شادی نهفته نیست، بلکه درد و رنج انسانی با ظرافت خاصی به تصویر کشیده می‌شود. در این خصوص می‌توان از خندهٔ تلخ سخن گفت. انسان با زبان کمدی به راحتی جذب یک نمایشنامه می‌شود. مولیر به شکل زیرکانه با زبان خنده

---

[1]. Grammaire

[2]. Grand-mère

[3] Germain

به انتقاد از تلخی‌های جامعهٔ انسانی می‌پردازد و این هنری است که چندان آسان نیست و درایت و توانمندی در پس آن نهفته است. مارتین[1] یک دختر روستایی ساده‌لوح است، ولی باوجوداین می‌تواند درک درستی از مشکلات داشته باشد. او بسیار به ارباب خود وفادار است و کار خود را به‌عنوان یک مستخدمه بی‌کم وکاست و بسیار درست انجام می‌دهد. اما سخت‌گیری‌های فیلامنت که سعی می‌کند قواعد گرامر و نحوهٔ سخن گفتن همچون زنان دانشمند فخرفروش را به او بیاموزد از او چهرهٔ حقیر و احمقی ساخته است.

توانت وقتی با ارباب خود سخن می‌گوید صحنه‌های خنده‌آوری را خلق می‌کند. مکالمه میان ارباب و مستخدمه جنبهٔ کمدی نمایشنامه را برجسته می‌کند. برای مثال هر بار که آرگون عبارتی می‌گوید توانت فقط یک جواب دارد و آن تکرار کلمهٔ «آه» است. درواقع این نوع عکس‌العمل او برای تمسخر سخنان اربابش است:

«آرگون: این‌گونه است
توانت: آه
آرگون: حدود یک ساعت است
توانت: آه
آرگون: تو مرا رها کرده‌ای
توانت: آه»(Molière, 1670, p.62)

تکرار کلمهٔ «آه» جنبهٔ مضحکی به این صحنه از نمایشنامه می‌دهد، ولی می‌توان گفت که توانت به این وسیله بی‌ارزش بودن افکار و رفتار ارباب خود را نشان می‌دهد. حتی می‌توان گفت این مستخدمه با این شیوه اجازه نمی‌دهد که آرگون حرف بزند. تکرار کلمات ، موقعیت‌ها و حرکات جنبهٔ کمدی به نمایشنامه می‌دهد و مولیر به‌خوبی از این امر استفاده می‌کند. برگسون[2] در این باره چنین می‌نویسد: «تکرار فقط شامل تکرار کلمات و جملات نیست، بلکه صحنه‌ها و موقعیت‌ها نیز می‌توانند در یک اثر کمدی تکرار شوند و جنبهٔ خنده‌داری به نمایشنامه بدهند» .(Bergson, 1925, p. 94)

خنده ابزاری برای انتقاد از یک مسئله است. توانت با این‌که یک خدمتکار ساده است، ولی آگاهی خوبی نسبت به مسائل زندگی دارد. طرز استدلال او هم خنده‌آور و مضحک و هم مبتنی بر منطق است. توانت قدرت آن را دارد که اعضای خانواده را در مقابل مشکلاتی که برایشان پیش آمده است راهنمایی و حمایت کند. این پیشنهاد او به اربابش است که به او می‌گوید خود را به شکل تصنعی به مردن بزند تا با دیدن عکس‌العمل اعضای خانواده بتواند دوست را از دشمن باز شناسد. و این‌گونه است که بلین، همسر دوم آرگون، چهرهٔ واقعی خود را نشان می‌دهد و آرگون متوجه دروغ‌های او می‌شود و می‌فهمد این زن فریبکار تنها

[1] Martine
[2]. Bergson

درپی تصاحب اموال با او ازدواج کرده است. بنابراین درمی‌یابیم که توانت زنی باهوش و زیرک است که به همهٔ اعضای خانواده وفادار است و علاوه‌بر وظایفی که به‌عنوان خدمتکار در خانه ایفا می‌کند همچون دوستی فداکار درپی حل مشکلات اعضای خانواده است. نکتهٔ جالب دیگری که مولیر از زبان توانت آن را بیان می‌کند انتقاد مولیر از پزشکان است. مکالمه بین توانت و آرگون در این باره بسیار جالب است:

«آرگون: دکتر به من گفته سوپ بخورم
توانت: ابله
آرگون: مرغ و طیور بخورم
توانت: ابله
آرگون: گوشت گوساله بخورم
توانت: ابله» (Molière, 1673, p.73).

مولیر در این نمایشنامه قشر پزشکان را افرادی سودجو و بی‌تجربه می‌داند. توانت به ارباب خود توصیه می‌کند به پزشکان اعتماد نکند. او این قشر از جامعه را به سخره می‌گیرد و به ارباب خود می‌گوید پزشک شدن چندان کار سختی نیست. او به آرگون می‌گوید که ریش بگذارد چون با گذاشتن ریش شبیه آنان می‌شود و فقط همین کار برای پزشک شدن کافی است. درمی‌یابیم که مولیر چهره‌ای از مستخدمه‌ها در نمایشنامهٔ مولیر را به نمایش می‌گذارد که شامل افرادی باهوش، وفادار و فداکار می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

مولیر زندگی و افکار طیف وسیعی از اقشار مختلف زنان را در کمدی‌های خود به تصویر می‌کشد، همچون دختران جوان، زنان جوان، زنان بیوه، مستخدمه‌ها. زنانی که می‌خواهند زندگی مستقلی را برای خود رقم بزنند و حاضر نیستند پیرو سنت‌ها و افکار پیشینیان باشند. زنان می‌خواهند از کنج خانه‌ها و زندگی سنتی خود خارج شوند. آنان می‌خواهند علم بیاموزند و در محافل ادبی و هنری شرکت کنند. دانیل مورنه در کتابی با عنوان مولیر نظر او را دربارهٔ زنان چنین بیان می‌کند:

بی‌شک مولیر افکار جاه‌طلبانه را نمی‌پسندد. او نمی‌خواهد دختران و زنان ناآگاه باقی بمانند. او معتقد است زنان و دختران باید حس کنجکاوی خود نسبت‌به علوم را در خود زنده نگه دارند. کافی نیست که زنان بچه به دنیا بیاورند و تنها به ادارهٔ امور خانه بپردازند (Mornet, 1950, p.90)

حاصل این پژوهش ما را رهنمون می‌سازد تا به سؤال مطرح‌شده در ابتدای مقاله پاسخ دهیم. چگونگی نگاه مولیر به زنان دو جنبه را در بطن خود دارد؛ از یک سو کمدی‌های او واقعیت زندگی و شرایط حقیقی موقعیت زنان را منعکس می‌کند و از سویی دیگر ما شاهد نگاه منتقدانهٔ نمایشنامه‌نویس هستیم که خواستار ایجاد تحول در این ساختار جامعه‌شناختی زنان است. باید اذعان کرد که شخصیت‌های زن در آثار مولیر

نمودار واقعیت اجتماعی عصری است که نمایشنامه‌نویس در آن می‌زیسته است، اما مولیر از طریق خلق آثار ادبی به تحولی نوین در این عرصه می‌پردازد.

حضور زنان در جامعه و عبور از مرز زندگی سنتی به عصر مدرن مورد توجه بسیاری از اندیشمندان آن عصر قرار می‌گیرد و آنان با دیدگاه منتقدانه این تحول سریع و حتی غیرمنتظره را مورد مطالعه قرار می‌دهند. مولیر در آثار خود به نوعی به انعکاس این رخداد اجتماعی در قالب طنز روی می‌آورد.

کمدی ابزار قدرتمندی است که مولیر آن را به‌شکل هوشمندانه به‌کار می‌گیرد تا خطایا و نکات مثبت انسانی زنان از هر طبقهٔ اجتماعی را برجسته کند. آثار وی قاب تصویر حقایق اجتماعی عصر است که گاه در آن نوع تفکر منحصربه‌فرد نمایشنامه‌نویس هویدا می‌شود . نمایشنامه‌های مولیر گاه موقعیت زنان را به راستی و بی دخل و تصرف نمایان می‌کنند و گاه تصویری از آنان عرضه می‌کند که حاصل نوع نگرش او به هستی و چرایی‌های آن است.

ادبیات دست‌مایه‌ای برای او به‌شمار می‌آید که به‌گونه‌ای هوشمندانه و ظریف و زیبا این هدف خود را اجرا کند. سبک نگارش مولیر بسیار زیرکانه و توأم با آگاهی است و این‌گونه تیپ‌هایی جهان‌شمول می‌آفریند. او را بی‌شک می‌توان یکی از چهره‌های خاص و بی‌همتا در حوزهٔ نمایشنامهٔ کمدی دانست.

Références

Bergson, H. (1925). *Essai sur la signification du comique*. Paris : PUF.

Bouquet, M. (2022). *Michel Bouquet raconte Molière.* Paris : Philippe Rey.

Chaouche, S. (1999). A propos de l'action naturelle Prônée par Molière. *Revue d'histoire littéraire de la France*, *6*, 99, 1116-1199.

Descotes, M. (1972). Molière et le conflit des générations. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, 34, 786-799.

Germain, F. (1962). *L'art de commenter une comédie*. Paris: Foucher. Grace,

W. (1982). *Molière and the education of women*. Mémoire Soutenu en, university of Canterbury.

Goldmann. L. (1956). *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard.

Lemaître, J. (1739). *La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*. Paris : Forgotten Books.

Lochert, V. (2016). Y a-t-il une critique féminine ? Représentations du jugement des spectatrices dans le théâtre français du XVIIe siècle. *Revue Littératures classiques*, *1*(89), 75-86.

Mofazali, M. (1992). Féministe ou anti- féministe : image de la femme dans le théâtre de Molière. *Mémoire soutenu en* 1992, University of British Columbia

Molière, J. B.-P. (1670). *Le Bourgeois Gentilhomme.* Paris : Larousse.

Molière, J. B.-P. (1670). *Les précieuses ridicules*. Paris : Larousse.

Molière, J. B.-P. (1673). *Le malade imaginaire.* Paris : Larousse.
Molière, J. B.-P. (1677). *L'école des femmes*. Paris : Didier.
Molière, J. B.-P. (1687). Jean-Baptiste Poquelin. *L'Avare*. Paris : Bordas.
Molière, J. B.-P. (1666). *Le Misanthrope*. Paris : Larousse.
Molière, Molière, J. B.-P. (1671). *Les femmes savantes*. Paris : Larousse.
Mornet, D. (1950). *Molière*. Paris : Boivin.
Simon, A. (1970) *Molière par lui-même*. Paris : Seuil.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

Le Cocon de la Famille dans les Œuvres d'Anna Gavalda

Allahshokr Assadollahi (Auteur correspondant) [1]
Professeur des uiniversités, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Mohammad Hossein Djavari
Professeur des uiniversités, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Tahere Zahedi
Doctorante, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Résumé

L'homme d'aujourd'hui est plongé dans la fin d'un monde sombre, mais il a toujours essayé de combler en quelque sorte des lacunes personnelles et existentielles. Le concept d'être un génie peut prendre de larges dimensions. De ce point de vue, Anna Gavalda, cette femme écrivaine contemporaine, a su très bien mettre en scène des relations interpersonnelles en tant que principe de la vie humaine à travers ses œuvres. Puisque la famille est le lieu de rencontres des besoins psychologiques des personnes et la source de frustrations et de lacunes psychologiques qui se manifestent plus tard au sein de la sociétém cela double l'importance accordée à ce statut à travers toutes œuvres gavaldiennes. A cet égard, Dans cette recherche, nous essayons d'examiner les questions suivantes à travers les approches psychanalytiques de Julia Kristeva. D'abord, comment l'auteure a-t-elle abordé les rôles de la mère et du père à travers ses œuvres ? D'une part, dans quelles mesures peuvent apparaître les résultats négatifs des relations fragiles surtout dans *Je l'aimais* au sein de la famille ? D'autre part, quels sont les aspects remarquables de la présence du père dans la vie des enfants et quelle est la stratégie propre à l'auteure pour donner un sens à la vie à travers le roman *L'Ensemble, c'est tout ?* La lecture des œuvres de l'auteure nous incite à penser davantage aux incompréhensions familiales, aux conflits intergénérationnels, aux errances affectives et aux relations humaines précaires. De ce point de vue, il dépeint le véritable reflet de la vie actuelle de l'homme contemporain qui pourrait être la clé pour résoudre des problèmes auxquels toute famille peut être confrontée au quotidien.

Mots-clés: Anna Gavalda, enfant, lacune émotionnelle, mère, père.

[1]. E-mail: nassadollahi@yahoo.fr DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.79628.1066
https://orcid.org/0000-0001-6336-8695

Reçu: 16 Novembre 2022 Révisé: 21 Janvier 2022 Accepté: 27 Janvier 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

The cocoon of the family in the works of Anna Gavalda

Allahshokr Assadollahi (Correspondant author) [1]
Professor, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Mohammad Hossein Djavari
Professor, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Tahere Zahedi
Doctoral student, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Abstract

Today's man is drowned in the end of dark world, but he has always tried to heal his personality and existence gaps. The concept of a creator of valuable works with genius can assume wide dimensions. From this point of view, Anna Gavalda, the contemporary French female writer, has been able to portray the relationships between people, which are the shape of human life in her works. Since the family is the meeting point of people's psychological gaps that later become evident in the heart of the society, it doubles the importance of examining this place through the works of Anna Gavalda. In this sense, we intend to explain the following subjects through the psychological of approaches of Julia Kristeva. First, how did the author address the roles of mother and father in her works? In what dimensions can the negative and harmful results of shaky relationships within the family appear in Someone I loved? On the other hand, what are the bright aspects of the father's presence in the children's lives, and what is the author's strategy to make life meaningful, in a novel Hunting and Gathering? Reading the author's works encourages us to think more about family misunderstanding, intergenerational conflicts, emotional wandering and shaky human relationships. In the sense, it portrays the real reflection of the current life of contemporary man, which could be the key to solve the problems that every family struggles with on a daily basis.

Keywords: Anna Gavalda, children, emotional gap, father, mother.

[1]. E-mail: nassadollahi@yahoo.fr
https://orcid.org/0000-0001-6336-8695
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.79628.1066

Received: 16 November 2022 Revised: 21 Janvier 2022 Accepted: 27 Janvier 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

پیله خانواده درآثار آنا گاوالدا

مقالهٔ پژوهشی

الله شکر اسداللهی تجرق (نویسندهٔ مسئول) [1]
استاد ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

محمد حسین جواری
استاد ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

طاهره زاهدی
دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

چکیده

انسان امروزی در منتهی‌الیه دنیایی تاریک غرق شده است، اما همواره سعی بر آن داشته تا خلأهای شخصیتی و وجودی خود را به گونه‌ای التیام بخشد. مفهوم یک خالق آثار ارزشمند دارای نبوغ می‌تواند ابعاد گسترده‌ای را به خود بگیرد. از این منظر، آنا گاوالدا، این زن نویسندهٔ معاصر فرانسوی به خوبی توانسته است روابط بین انسانی را که شاکلهٔ زیستن آدمی است در آثارش به تصویر بکشد. از آنجایی که خانواده محل تلاقی نیازهای روانی افراد و ریشهٔ سرخوردگی‌ها و خلأهای روانی است که بعدها در بطن جامعه هویدا می‌شوند، اهمیت بررسی این جایگاه از خلال آثار آنا گاوالدا را دو چندان می‌کند. از این حیث در نظر داریم تا از طریق رویکردهای روانی مورد نظر ژولیا کریستوا به تبیین موضوعات زیر بپردازیم. در ابتدا، نویسنده چگونه به نقش‌های مادر و پدر در خلال آثارش پرداخته است؟ نتایج منفی و زیان‌بار روابط متزلزل درون خانوادگی در اثر من او را دوست داشتم می‌تواند در چه ابعادی ظاهر شود؟ از سوی دیگر، حضور پدر چه جنبه‌های پررنگی در زندگی فرزندان خواهد داشت و راهکار نویسنده برای معنادار کردن زندگی، در رمان با هم بودن چیست؟ خوانش آثار نویسنده ما را به تعمق بیشتر نسبت‌به سوءتفاهم‌های خانوادگی، تضادهای بینانسلی، سرگردانی‌های عاطفی و روابط انسانی متزلزل وامی‌دارد. و از این حیث بازتاب واقعی از زندگی کنونی انسان معاصر را به تصویر می‌کشد که می‌تواند به‌عنوان شاه‌کلیدی برای حل مشکلاتی باشد که هر خانواده‌ای به‌طور روزمره با آن‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کند.

واژه‌های کلیدی: آنا گاوالدا، پدر، مادر، فرزند، خلأ عاطفی.

[1]. E-mail: nassadollahi@yahoo.fr
https://orcid.org/0000-0001-6336-8695
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.79628.1066

تاریخ دریافت: ۲۵ آبان ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۰۱ بهمن ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۰۷ بهمن ۱۴۰۱

۱. مقدمه

از آنجایی که آنا گاوالدا خود به‌عنوان یک زن، نقش مادری و همسری را بر عهده داشته به خوبی توانسته است آسیب‌های فراروی کودکانی را که در خانواده‌های متزلزل رشد می‌یابند به تصویر بکشد. از یک سو، خود در بطن خانواده‌ای ازهم گسیخته رشد یافت که این موضوع او را به کار کردن از سنین کودکی سوق داده و از سوی دیگر وی خود طعم تلخ جدایی از همسرش را چشیده است؛ موضوعی که به وضوح در رمان من او را دوست داشتم، پررنگ است. خانواده‌هایی که عرصهٔ رشد و نمو فرزندان خود را فراهم نمی‌کنند، در پیله‌هایی آن‌ها را حبس می‌کنند و مجال پرواز به آن‌ها نمی‌دهند. این مسئله ما را به تعمق درمورد جنبه‌هایی از زندگی انسان واداشته، زیرا وی نه‌تنها به بیان مشکلاتی که انسان امروزی با آن‌ها دست به گریبان است پرداخته، بلکه سعی داشته تا راهکارهای عملی را نیز به شیوه‌های مختلف کلامی بازگو کند.

با توجه به رویکردهای روان‌کاوانهٔ مطرح‌شده از سوی ژولیا کریستوا، در وهلهٔ اول به تقابل تجربیات واقعی نویسنده با مشکلاتی که ما خود به نوعی با آن‌ها دست به گریبانیم خواهیم پرداخت. در ابتدا، نویسنده چگونه به نقش‌های مادر و پدر در خلال آثارش پرداخته است؟ بررسی روابط تنش‌زای کودک و مادر در رمان با هم بودن موضوع قابل تأملی است که باید بدان پرداخته شود، زیرا از دیرباز آغوش مادر به‌عنوان مأمن امن آرامش و امنیت عاطفی و روانی کودک تلقی شده است اما در این اثر نویسنده چهره‌هایی خلاف انتظار از یک زن، در نقش مادرانگی‌اش به تصویر کشیده است، اما این روابط چالش‌برانگیز تنها در ارتباط با مادر نیست، بلکه نویسنده در رمان من او را دوست داشتم به سایهٔ سنگین پدر و حضور سردش در بطن خانواده اشاره دارد. در این شرایط خواهیم دید که خانه به عرصهٔ کشمش دائمی بین خودمحوری و دگرمحوری مبدل می‌شود. نتایج منفی و زیان‌بار روابط متزلزل درون خانوادگی در اثر من او را دوست داشتم می‌تواند در چه ابعادی ظاهر شود و از این حیث، قصد داریم تا به نتایج منفی این روابط ازهم‌گسیخته بین اعضای خانواده اشاره کنیم که می‌تواند به اشکال مختلفی ازجمله ازدست دادن هویت فردی، خشونت کلامی، تنهایی و هزارتوی از ناگفته‌ها مبدل شود. از سوی دیگر، حضور پدر چه جنبه‌های پررنگی در زندگی فرزندان خواهد داشت و راهکار نویسنده برای معنادار کردن زندگی، در رمان با هم بودن چیست؟ نقطهٔ قوت آنا گاوالدا تنها در ترسیم مشکلات درون خانوادگی و اجتماعی محدود نمی‌شود، بلکه وی همواره سعی داشته تا به نقش مثبت پدر در حمایت‌های روحی ـ روانی فرزندان در رویارویی با مرارت‌های زندگی و شکوفایی استعدادهایشان اشاره کند و در پایان به خویشاوندی گزینشی به‌عنوان راهکار مورد نظر نویسنده خواهیم پرداخت که به‌عنوان روزنهٔ امید برای شخصت‌های رمان با هم بودن قلمداد می‌شود که هر یک به نوعی از روابط خانوادگی خود تحت فشارهای روحی و روانی قرار داشته‌اند. هر چند این موضوع تأثیرات سوئی بر روان و جسم آن‌ها داشته، اما همفکری و تشریک مساعی چهرهٔ دیگری از آن‌ها به تصویر کشیده است.

به‌عنوان پیشینهٔ تحقیق می‌توان به روش «نقد روان‌کاوانهٔ داستان‌های کودک گوگو اثر پاتریک رینگنبرگ»[1] اشاره داشت که با توجه به نقد روان‌کاوانه به نقد و بررسی داستان‌های گوگو پرداخته و در همین راستا نیز می‌توان به «بررسی مقایسه‌ای گزینش شخصیت‌های مونث در آثار کولت و آنا گاوالدا» در مجلهٔ مطالعات زبان فرانسه دانشگاه اصفهان اشاره کرد که به تبیین نقش زنان در جامعه با توجه به دو نویسندهٔ فوق پرداخته شده است[2]. اما همانطور که اشاره شد هدف ما از این تحقیق بررسی روان‌کاوانهٔ تأثیر نقش‌های پدر و مادر در آثار آنا گاوالدا بر پیکر و روان کودکان است که در چه ابعادی در جامعه نمود پیدا می‌کند.

۲. روابط تنش‌زای کودک و مادر در رمان *با هم بودن*

از نظر روان‌شناختی، اکثر روان‌شناسان بعد از فروید و لاکان بر نقش پدر تأکید بیشتری داشته‌اند. از منظر ژولیا کریستوا، «به نظر می‌رسد که مفسران و روان‌شناسان کم‌تر از نقش مادر الهام گرفته‌اند، شاید بدین دلیل است که مادرنگی سراسر در شیفتگی و اشتیاق خلاصه می‌شود تا این‌که نقشی برای مادر شدن قائل باشند» (Kristeva, 2003, p.60). در دومین داستانک مجموعهٔ دوست داشتم کسی جایی منتظرم باشد با عنوان «سقط جنین»، گاوالدا به خوبی فلسفهٔ تولد و مادر شدن را زیر سؤال برده است. «زن‌ها احمق‌اند، زن‌هایی که بچه می‌خواهند. آن‌ها احمق‌اند. همین که می‌فهمند حامله‌اند، بی‌درنگ دریچه‌ها به تمامی می‌گشایند، دریچه‌های عشق، عشق، عشق. و دیگر آن‌ها را نمی‌بندند» (گاوالدا، ۱۳۸۵، ص. ۱۹). با توجه به این ایده، می‌بینیم که تنها عشق در برابر تمامی احساساتی قرار دارد که یک مادر درک می‌کند. وی عشق مادری را با تمام وجود احساس می‌کند، «دوست دارد پی‌درپی کودکش را ببوسد. همه جایش را، گردنش را، گونه‌هایش را، سرش را» (گاوالدا ،۱۳۸۵، ص. ۲۰). مادر شدن آنقدرها برای یک زن اهمیت دارد که وی خود را یک لحظه از کودکش جدا نمی‌داند.

از سوی دیگر، اسطورهٔ مادرنگی از دیرباز مشهود است: «مادر مهربان، محافظ، فداکار، یاری‌دهنده ... شرور و ویرانگر» (El-Khoury, 2004, p.45)، اما در رمان با هم بودن شاهد مادرانی هستیم که نمی‌توانند از حس مادرانگی و همسر بودن لذت ببرند، زیرا هر یک از این احساسات توسط دیگری سرکوب می‌شود، پس هیچ‌گونه دلبستگی، توجه و پیوندهای عاطفی بین آن‌ها برقرار نمی‌شود، زیرا فرزندان از محبت اولیهٔ مادر نسبت به خود محروم مانده‌اند. آنا گاوالدا به نوعی به مفهوم ضد مادر در آثارش اشاره داشته است. مثال‌های عینی این رفتارها را می‌توان در دو شخصیت کامیل و فرانک یافت، مادر کامیل بدلیل حس خیانت همسرش نسبت به او دخترش را همواره مورد سرزنش قرار می‌داد و چندین بار اقدام به خودکشی کرد. همچنین وی با زبانی نیشدار دخترش را مورد

---

۱ . آندیا عبائی، سارا طباطبائی، آرزو رسولی، نقد روان‌کاوانهٔ داستان‌های کودک گوگو اثر پاتریک رینگنبرگ، *پژوهش‌های زبان وترجمه فرانسه*، شمارهٔ ۲، اسفند ۱۳۹۸، صص.۴۳ـ ۶۰.

۲. محبوبه قاضیان، و ندا آتش وحیدی، گزینش شخصت‌های مؤنث در آثار کولت و آنا گاوالدا، *مطالعات زبان فرانسه دانشگاه اصفهان*، شمارهٔ ۱، فروردین ۱۴۰۰، صص. ۱۴۳ـ ۱۵۸.

خطاب قرار می‌دهد و او را به‌دلیل حرفه‌اش مذمت می‌کند. از طرف دیگر فرانک، از بدو تولد از جانب مادر ترد شده و به‌دلیل مشکلات بسیار رفتاری وی مجبور به زندگی کردن در کنار پدربزرگ و مادربزرگ خود شده است. «ویرانگی» اصطلاحی است که توسط لاکان برای بیان رابطهٔ مادر و دختر ارائه شده، شاخصهٔ اصلی این عشق ویرانگی است که از نفرت و تخریب جدایی‌ناپذیر است» (Lavandier, 2018, p. 60). این پیوند اولیه با مادر، تضمین‌کنندهٔ تعامل و همکاری کودک با دنیای بیرون است. سرچشمهٔ نیاز به محبت در عشق مادرانه انباشته می‌شود که اولین شرط سازگاری اجتماعی تلقی شده. از این منظر، مادر را مایهٔ حیات می‌دانیم. از نظر ژولیا کریستوا «برای مرد و زن، از دست دادن مادر یک ضرورت زیستی و روانی، اولین نقطهٔ عطف توانمندسازی است» (Kristeva, 1987, p. 38). اگر زیگموند فروید خاطر نشان کرد که روابط بین «مادر و پسر... خالص‌ترین نمونه از مهربانی را ارائه می‌دهد، بدون هیچ ملاحظهٔ خودخواهانه» (Freud, 2003, p.133)، اما همانطور که گفتیم گاوالدا روی دیگر سکه را نشان می‌دهد. از نظر میشل فوکو به نوعی «بدخواهی آگاهانه» (1975, p. , Foucault 141) تلقی می‌شود. به عبارت دیگر، این روابط پرفرازونشیب باعث انحراف از انتظارات اجتماعی در رفتارهای درون‌خانوادگی می‌شود. انتظار می‌رود که در خانواده مادر و فرزند پیوندی متقابل داشته باشند. به همین سبب است که در اینجا از خشونت‌های خانوادگی صحبت می‌کنیم که به آزار و بدرفتاری نسبت‌به یکی از اعضای خانواده اشاره دارد که به اشکال مختلف، گاهی عاطفی و روانی، گاهی سهل‌انگارانه، ظاهر می‌شود. این‌ها نقاط آسیب‌زایی هستند که جنبه‌های ذهنی همهٔ افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهند. فروید در این باره چنین اشاره می‌کند:

«این احساس بیگانگی نسبت به مادر تحت تأثیر دشمنی رخ می‌دهد، در اینجا دل‌بستگی جای خود را به نفرت می‌دهد. چنین نفرتی می‌تواند چشمگیر و در طول زندگی ادامه‌دار باشد. و درنهایت، می‌تواند بیشتر به حد جبران شود. به‌طور کلی، بر بخشی از آن غلبه می‌شود و بخشی دیگر باقی می‌ماند» (Freud, 1984, p. 163).

در اینجا وقتی کامیل فرانک را به صحبت وادار می‌کند و از او چند سؤال درمورد خانواده‌اش می‌پرسد، او هیچ توضیحی ندارد که به او بدهد: « ـ پدر و مادرت کجا هستند؟ ـ نمی‌دونم. ـ چه طور نمیدونی؟ – من کسی رو ندارم. ـ پدرم رو هیچ‌وقت ندیدم ... یک ناشناس بود ...» (گاوالدا، ۱۳۹۵، ص. ۳۴۴). از این نظر، تصویری که فرانک از مادر برای خودش ترسیم کرده بود، شبیه به فردی بود که جز به لذت‌های خودش به فرد دیگری حتی فرزندش فکر نمی‌کرد، پس می‌توان ریشهٔ رفتارهای ناهنجار فردی را در روابط متزلزل درون خانوادگی جست‌وجو کرد. فرانک دائماً سیگار می‌کشید، دست به دزدی می‌زد تا به هر نحوی بتواند انتقام بگیرد و به «شاه آشغال‌کله‌ها» شناخته شده بود. حضور مادربزرگش تنها دلگرمی برای وی محسوب می‌شد. در این آثار می‌بینیم که مفهوم فداکاری مادرانه جای خود را به رنج، تزلزل و خشونت داده است. شخصیت‌ها هر کدام به نحوی با ترک خانه علیه

مادر شورش می‌کنند، اما هیچ‌گاه نمی‌توانند از جامعه بگریزند.

نویسنده بر این نکته تأکید دارد که این نقش والدین است که به‌طور خودجوش احساسات عاطفی را در قلب کودکان ایجاد و بازسازی کنند. مفاهیم آموزش و مسئولیت غالباً نکات کلیدی مورد نظر آنا گاوالدا هستند. اما می‌دانیم که تنها حضور فیزیکی شرط لازم انجام وظیفهٔ پدری نیست. شخصیت‌های داستان من او را دوست داشتم هر یک به نوعی از این بی‌اعتنایی اخلاقی پدرانه رنج برده‌اند. تضاد بین عشق شخصی و شرافت خانوادگی در قلب تراژدی‌های راسین و کورنی، دو نمایشنامه‌نویس مشهور فرانسوی در قرن هفدهم، قرار داشت. از یک طرف فرد می‌خواهد خودش را راضی کند و از طرف دیگر مجبور به پای‌بند ماندن به تعهدات خانوادگی خودش است.

۲ـ۱. زنجیره‌های منفصل خانوادگی و زناشویی در رمان *من او را دوست داشتم*

به‌طور طبیعی، انسان به‌ویژه به یک الگو در بطن خانواده نیاز دارد تا بتواند به حقایق زندگی از طریق او دست پیدا کند. کودکی که در یک فضای بی‌تفاوت رشد کند، و هنر عشق ورزیدن را نیاموخته باشد و الگویی در کنار خود نداشته باشد، نه‌تنها نمی‌تواند این حس را به دیگران منتقل کند، بلکه خود نیز همواره از برقراری ارتباط با دیگران خودداری می‌کند، گویی این ترس در ضمیر ناخودآگاهش رخنه کرده است. وراثت به‌طور ناخودآگاه بر افکار و احساسات تأثیر می‌گذارد و می‌تواند روند عادی زندگی را مختل کند. این موضوع جنبهٔ خاموشی از شخصیت ماست که بر منش ما اثر می‌گذارد. زمانی که فردی در یک موقعیت حساس رشد کند و عشق پدرانه را لمس نکرده باشد نمی‌تواند خود منعکس‌کنندهٔ آن باشد. در اینجا اشاره به دو واژهٔ کلیدی رابطهٔ فرزندی و وابستگی و تلاقی این دو نیز ضروری است، زیرا بیانگر تقابل طبیعت و فرهنگ، خیال و واقعیت، پیوندهای روانی و اجتماعی هستند. پس از این حیث، نویسنده بر مسئولیت بی‌چون‌وچرا و انکارناپذیر والدین در خانواده تأکید می‌کند، از آنجایی که که کودک محصول فرایندی زیستی و اجتماعی است. این انفصال خانوادگی به شدت قابل لمس است، فضای سرد خانه شکاف قلب‌های ساکنانش را فریاد می‌زند و بیانگر مفهوم طلاق عاطفی است. گاوالدا در این خصوص چنین می‌گوید: «نهایت خرابکاری. نهایت آشفتگی. نه ماتیلد و نه سوزان سزاوار چنان وضیعتی نبودند. من همه چیز را ضایع کرده بودم. هرگز خود را تا آن حد بینوا احساس نکرده بودم» (گاوالدا، ۱۳۸۵، ص. ۹۹). شخصیت مرد داستان به خوبی از وضعیت پیش‌آمده آگاهی دارد، وی به‌عنوان سوژه مسبب ظلمی است که نسبت‌به خانواده‌اش مرتکب شده است. او خود را مقصر و قربانی می‌بیند، زیرا خود نیز در چنین جو سنگینی رشد یافته و گویی این انفصال نسل به نسل بین آن‌ها منتقل شده است. در اینجا شاهد نقش سنتی پدر در خانواده هستیم، زیرا هیچ گفت‌وگویی بین آن‌ها ردوبدل نمی‌شود. هیچ کس جرئت مخالفت با خواسته‌های وی را ندارد. برای جلب رضایت وی فرزندان باید خواسته‌های خود را زیر پا بگذارند. این پدر شکننده خود از سوی خانواده‌اش طرد شده، روابط خانوادگی همه دوسویه است و سکوت او به‌عنوان نشانه‌ای از بی‌تفاوتی تعبیر می‌شود. گویی از مریخ پا بر

زمین گذاشته و با همه ازجمله فرزندانش احساس غریبگی دارد. خود را غرق در دنیای کار و رقابت‌های اجتماعی کرده و احساسات را نادیده گرفته است. شخصیت معماگونهٔ افراد به ما فرصت رمز گشایی می‌دهد.

روابط علت و معلولی را می‌توان بین پدر و پسر یافت. اما چگونه بین ایماگو (تصویر پدری) و جایگاه واقعی‌اش در خانواده ارتباطی برقرار کنیم:

«ایماگو اصطلاحی است که بازنمایی را نشان می‌دهد که در ناخودآگاه سوژه تثبیت می‌شود و متقاعباً رفتار و رابطهٔ او با جهان را جهت می‌دهد. بنابراین تصور یک پدر قوی یا توانا می‌تواند جایگزینی برای یک پدر ضعیف و ناتوان در واقع باشد» (Croix, 2011, p. 35).

از نظر نویسنده، چنین پدری می‌تواند هدف تمام عیب‌ها و عقده‌های خانواده باشد و جایگاه خود را به‌کلی از دست بدهد. در مصاف روح با جسم، ارادهٔ نفسانی در مقابل ارادهٔ روحی قرار می‌گیرد. گاوالدا به این نکته اشاره دارد که در یک چنین خانواده‌ای فرزندان شیوهٔ تربیتی والدین خود را زیر سؤال می‌برند و پدرشان را به‌دلیل کوتاهی در انجام وظایف پدرانه‌شان محکوم می‌کنند و خانه به دادگاه مبدل می‌شود و پدر در جایگاه متهم قرار می‌گیرد. خواسته‌های سرکوب‌شده آن‌ها در کودکی در وجودشان انباشته شده و به این وسیله فرصت ظهور یافته‌اند تا بتوانند عقده‌های خود را بازگو کنند. شاید اندکی تسلی یابند. گاوالدا از شخصیت پدر به‌عنوان «بولدوزر» یاد می‌کند، زیرا هر چه بر سر راهش قرار داشته به نابودی کشانده است. گویی رهایی والدین مانند یک میراث به فرزندانشان منتقل می‌شود.

در اینجا می‌خواهیم بر دو رفتار عمدهٔ انسان در تقابل با دیگران و دنیای پیرامونش تمرکز کنیم. زیرا انسان همواره بین برتری بخشیدن به حضور خود و دیگری در کشمش دائمی به سر می‌برد. این رویکرد به خود و به دیگری می‌تواند در دو نگاه نزدیک و دور اتفاق بیفتد و این کنش از هر سو مدام در حال انعطاف باشد (اسداللهی، ۱۳۶۸، صص. ۱۹-۲۰).

۲ـ۲. کشمش دائمی بین خودمحوری و دگرمحوری

از یک سو، واژهٔ خودمحوری از دو اصطلاح لاتین «ایگو[1]» در معنای «من»، و «مرکز[2]» تشکیل شده است. و از نظر ریشه‌شناسی «خود را مرکز جهان گرفتن»[3] فرض کردن است. علاوه‌براین، در زبان روان‌کاوانه، ایگو بخشی از شخصیت را مشخص می‌کند، که نیروهایی را که فرد در معرض آن‌ها قرار می‌گیرد، یعنی انگیزه‌های خود (گرایش‌های عمیق)، اخلاق او (یا دقیق تر، سوپر ایگوی او) و درنهایت، واقعیت دنیای بیرون را متعادل می‌کند (Norbert, 2019). از سوی دیگر، دگرمحوری، اولویت را به دیگری، به‌عنوان مرکز توجه، قرار می‌دهد. این دو

1 . ego

2 . centrum

3. fr.m.wikipedia.org. égocentrisme

رفتار خلاصه‌کنندهٔ دو گرایش متفاوت انسان در مقابل دیگران است. تنها ما شاهد این دو رفتار در بطن جامعه نیستیم، بلکه خانواده‌ها نیز از آن مستثنی نیستند. در داستان‌های آنا گاوالدا اصولاً مردها افکار خودمحورانهٔ بیشتری نسبت‌به زنان دارند. یعنی ارضای خواسته‌ها و خود آن‌ها در وهلهٔ اول اهمیت قرار دارند. این خودمحوری می‌تواند ریشهٔ بی‌وفایی و عدم ثبات در خانواده تلقی شود. در اینجا شاهد شخصیت‌هایی هستیم که شاید ظاهرا پای‌بند به زندگی و فرزندانشان هستند، اما درواقع بی‌تفاوتی در حضور فیزیکی‌شان موج می‌زند. در نقطهٔ مقابل آن‌ها، زنانی قرار دارند که دیگری اولویت آن‌ها در زندگی اطلاق می‌شود. شاید نگاه سنگین جامعه و نیازهای مادی یک زن تنها دلایل قانع‌کننده‌ای باشند که گاهی وی مجبور به تحمل خودمحوری مردسالارانه می‌شود. و ترس از جدایی را در تمام طول زندگی در کهن جانش احساس می‌کند و این وابستگی به خانه و فرزندانش سد راه احساسات واقعی او می‌شود. بی‌مهری، مسئله‌ای است که یک زن از آن رنج می‌برد، پس وی به مصداق واقعی به تسلیم و هم‌نوایی مطلق تن می‌دهد. محدودیت‌های اجتماعی او را از وضعیت «فاعل سوژه» محروم می‌کند، او به فردی مطیع تبدیل می‌شود. زن سرخورده بین دو احساس متناقض عشق و وظیفه، صحبت کردن و سکوت در کشمش است. نویسنده بر این نکته تأکید می‌ورزد که تمرکز بر خود اجازه می‌دهد تا فراموش کنیم و یاد بگیریم که چگونه با درد رها شدن زندگی کنیم.

«نتایج خشونت‌های خانوادگی اغلب درازمدت و عمیق هستند که به دو صورت نمایان می‌شوند: ضربه‌های جسمی و شکنجه‌های روحی و روانی» (Fischer, 2010, p. 269). بی‌اشتهایی و افسردکی کامیل و لکنت زبان و کمبود اعتماد به نفس در فیلیبر نمونه‌های بارز تأثیرات خشونت‌های خانوادگی است که بر نقاط خاکستری شخصیت افراد و اختلالات روان‌رنجور آن‌ها اشاره دارد. در بخش بعدی سعی داریم تا به یکی از نتایج زیان‌بار روابط سمی درون خانوادگی از نظر آنا گاوالدا بپردازیم. اما ریشهٔ این رفتارها را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ همانطور که می‌دانیم مفاهیم تراژدی اگزیستانسیالیستی را می‌توان در سه گروه طبقه‌بندی کرد (عزتی و سپهران، ۱۳۹۸، ص. ۲۸): ترسی که انسان در خارج از وجود خود احساس می‌کند، رنجی که مربوط به روح انسان است و همچنین بیگانگی و از خود بیگانگی نسبت به همه چیز را می‌توان نام برد. بنابراین از خود بیگانگی او در نتیجهٔ افکار مارکسیستی است که او را به شیئی بی‌ارزش و بی‌هویت در جامعه مبدل کرده است. پس می‌توان به تخریب فردیت افراد، ترس از آینده و بی‌تفاوتی نسبت به آن اشاره کرد.

۳. ازخود بیگانگی: هویت از دست رفته

اساس نظریهٔ ازخود بیگانگی نقطهٔ آغازین تئوری مارکسیستی تلقی می‌شود. زمانی که کودک در محیطی رشد می‌یابد که مفهوم روابط اجتماعی را نمی‌آموزد، زیرا خود را فردی تردشده و شکست‌خورده می‌داند، در چنین شرایطی وی اعتماد به نفس خود را کاملاً از دست می‌دهد. مفهوم ازخود بیگانگی می‌تواند دو بُعد داشته باشد یک بُعد درونی و رشد روانی که فرد بین دو فردیت خود در جدال است و درنهایت باید یکی را قربانی دیگری کند و بُعد

دیگر می‌تواند در جامعه ظهور کند. در حین آن فرد نسبت‌به جایگاهی که در آن قرار دارد شکاف و بیگانگی را احساس می‌کند. در آثار گاوالدا نه‌تنها شاهد این ازخودبیگانگی‌های هویتی هستیم، بلکه نویسنده به این موضوع اشاره دارد که در بطن خانواده‌ها هویت واقعی نادیده گرفته می‌شود پس این اشخاص نمی‌توانند به جایگاه واقعی خود در جامعه دست یابند و دائماً با این احساس از خود بیگانگی دست و پنجه نرم می‌کنند. این دو قطب بسته به شرایط و موقعیت‌های مختلف کم‌وبیش در تنش یا هم‌افزایی، در تقابل یا همسویی، در تضاد یا هماهنگی با یکدیگر قرار دارند. در فرهنگ لغت روان‌کاوی، این تعریف را از کلمهٔ کلیدی از خودبیگانگی می‌یابیم:

«عملیاتی که در طی آن فرد به تفکیک ابعاد وجودی خود می‌پردازد تا این‌که درنهایت حذف یکی از آن‌ها را به دنبال دارد. بنابراین او خود را از بخشی از خود محروم می‌بیند. لاکان ازخودبیگانگی در ارتباط با تشکیل من صحبت می‌کند. علاوه‌براین می‌توان انتظار داشت که تمام تفصیل‌هایی که به رابطهٔ سوژه با دیگری به‌عنوان جایگاه تعیین‌کنندهٔ مهم مربوط می‌شود، مستقیماً به نظریهٔ بیگانگی منتهی می‌شود» (Chemama et Vandermersch, 2018, p, 40).

از نظر لاکان نیز شکافی بین «من فکر می‌کنم» و «من هستم» وجود دارد که به آن بیگانگی می‌گویند. او می‌گوید:

«من در جایی که نیستم فکر می‌کنم، پس جایی هستم که فکر نمی‌کنم. تقسیم سوژه بین من و ایگو، بین «من فکر می‌کنم» و «من هستم» نشان می‌دهد که سوژه هرگز ناب نیست. در این بیگانگی، در این تقسیم اساسی است که دیالکتیک سوژه برقرار می‌شود» (Védrine, 2000, p. 116).

اما وقتی از سوبژکتیویته صحبت می‌کنیم، به گفتهٔ سارتر می‌خواهیم بر یک نظام درونی یا یک کنش درونی تمرکز کنیم. همانطور که مشاهده می‌کنیم، فرد طی فرایند ذهنیت از یک فرایند درونی می‌گذرد. بین روند شخصی‌سازی که به وسیلهٔ آن جامعه افراد را تولید می‌کند و فرایند ذهنیت‌سازی، همسانی وجود دارد که به وسیلهٔ آن فرد به دنبال جایگاه دیگری است که جامعه قبلاً به او نسبت داده است. بیگانگی در جامعه به این موضوع اشاره می‌کند که هیچ فردی در جایگاهی که باید باشد قرار نگرفته است. آنچه که گاوالدا در جامعهٔ مصرف‌گرای کنونی مذمت می‌کند جابه‌جایی ارزش‌های کیفی با معیارهای کمی است که زندگی افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد. پس وجود انسان دائماً بین آنچه که خود می‌خواهد و میل دیگری در نوسان است. در شرایطی که فرد مورد تحقیر، سرزنش یا طردشدگی قرار می‌گیرد که این مسیر وی را به تنهایی و اندوه می‌کشاند. زمانی که نویسنده از عنوان شبح برای یک شخصیت استفاده می‌کند نشان‌دهندهٔ این فقدان هویت شخصی است.

در قسمت بعدی خواهیم دید که وی چگونه توجه ما را نسبت به خشونت کلامی و ابتذال روزمره جلب می‌کند که می‌تواند در خانواده ریشه داشته باشد و ظهور عینی آن در جامعه هویدا شود.

۳-۱. خشونت کلامی

امروزه خشونت به‌عنوان یک واقعیت اجتماعی مهم درنظر گرفته می‌شود که می‌تواند فطری یا واکنشی باشد. خشونت به نوعی بیان ناتوانی در مواجهه با حوادث غیر قابل پیش‌بینی است. از این حیث، آزار کلامی، یکی از جنبه‌های ظاهری در زندگی روزمره است. گاهی اوقات انسان ضربات روحی و روانی سرکوب‌شدهٔ خود را با خشونت کلامی نشان می‌دهد. در این میان سخن به ابزار درمانی شبیه است که انسان خود را از آن عقده‌ها خالی می‌کند. استفاده از اصطلاحات درشت سرکوب‌های روحی را به تصویر می‌کشد که در یک «لباس مبدل» ظاهر می‌شوند (Bellemin-Noël , 2000, p. 9). پس نشانه‌های نوشتاری می‌توانند ما را به‌سمت واکنش معضلات اجتماعی «به صورت مشکلات معنایی و روایی» (Zima, 1985, p. 105) سوق دهند. نویسنده در خلال آثارش بر این معضل اجتماعی از خلال رفتارهای شخصیت‌هایش صحه می‌گذارد. افرادی که روح و روان ضعیفی دارند، دوران کودکی سختی را پشت سر گذاشته‌اند. قبل از ورود به جامعه و دایرهٔ دوستانشان افرادی بسیار عصبانی بودند، فحاشی می‌کردند، یا با همکارانشان وارد بحث و مشاجرات لفظی می‌شدند. چون از حمایت‌های خانواده برخوردار نبودند پس گرفتار نوعی احساس ترس از بین رفتن شده‌اند. در این شرایط، فرد درگیر سردرگمی بین واقعیت بیرونی و واقعیت درونی در بطن خانواده می‌شود. بنابراین، خانواده به‌عنوان اولین نهاد نقشی در نهادینه کردن ارزش‌های مثبت ایفا نمی‌کند، زیرا از بدو تولد کودک را در معرض آسیب‌های عمیق قرار می‌دهد همچون اعتیاد به مواد الکلی که به دنبال آن خشونت‌های رفتاری و گفتاری امری غیرقابل‌اجتناب می‌شود. وجود آشفتهٔ او از امنیت و حمایت خانواده محروم مانده است. در چنین شرایطی، انسان خود را از هر چیزی که متعلق به اوست حتی از هویت خویش فاصله می‌گیرد. تحقیر و سرزنش خود، عدم توانایی در عشق ورزیدن و از دست دادن تعادل در انجام کارهای روزمره از دیگر ویژگی‌های شخصیت‌های تردشده از خانواده است. گاوالدا این افراد را این چنین توصیف می‌کند: «وقتی مشروب می‌خورم، زیاد می‌نوشم. وقتی سیگار می‌کشم، قاطی می‌کنم، وقتی عاشقم عقلمو از دست می‌دم و وقتی کار می‌کنم خودمو می‌کشم. هیچ کاری را نمی‌توانم با آرامش انجام دهم» (گاوالدا، ۱۳۹۵، ص. ۱۲۰).

از آنجایی که تنهایی بیش‌ازپیش انسان را در یک دنیای پرهرج‌ومرج سرگردان کرده است، شخصیت‌ها سعی می‌کنند خلأهای درونی خود را با یافتن یک عنصر خارجی پر کنند. اما چرا بیشتر موجودات در هنگام مواجهه با بن‌بست‌ها منفعل و ساکت می‌مانند؟ والدین، فرزندان خود را غریبه می‌دانند و هیچ توجهی به آن‌ها نمی‌کنند.

۳-۲. هزارتوی تنهایی و سکوت

همانطور که گفتیم آنا گاوالدا نیاز انسان‌ها به برقراری ارتباط با دیگران را به خوبی به‌تصویر می‌کشد در عین حال که سطحی بودن روابط بین انسانی و افول آن‌ها را نیز خاطر نشان می‌سازد. در اینجا، رابطهٔ مثلثی بین پدر_ مادر_ فرزند به چشم نمی‌خورد، روابطی معلق و نامشخص که ایدهٔ انعطاف و سیال بودن را درمورد شخصت‌های آنا

گاوالدا زیر سؤال می‌برد. حتی انسان‌ها در یک خانواده بسیار تنها هستند، آن‌ها با یکدیگر صحبت نمی‌کنند. سکوت مشخصهٔ بارز شخصیت‌های آنا گاوالداست، زیرا در بطن خانواده‌هایی رشد یافته‌اند که سکوت همچون دیوار قد علم کرده و قلب‌هایشان را از هم دور کرده است. در اینجا، خانواده همچون جامعه آثار زیان‌باری بر اعضا می‌گذارد، زیرا به جای آن‌که حلقهٔ حمایتی باشد و محبت و آسایش به ارمغان بیاورد، مشکلات آن‌ها را تشدید می‌کند. این ترس از تنهایی تمامی وجود شخصیت‌ها را فرا گرفته است، به طوری که سعی می‌کنند تا اعتماد کردن به یکدیگر را بیاموزند و از این طریق بتوانند از شر تنهایی‌هاشان خلاص شوند. از طرفی، انسان از درون خلأ عاطفی را احساس می‌کند، و از سوی دیگر، وقتی در جامعه به دنبال مأمن امنی می‌گردد انعکاسی جز بی‌تفاوتی و بی‌معنایی را نمی‌یابد. «آنچه به طرز عجیبی نگران‌کننده است همان ضمیر ناخودآگاهی است که در برخی شرایط مجال ظهور می‌یابد ... دیگری، ناخودآگاه من است» (Kristeva, 1988, p. 271). فروید این مقولهٔ نگرانی را به اضطراب، ترس از تنهایی یا بی‌مهری نسبت می‌دهد که در جاهای تاریک ذهن مانده و در یک فرصت مناسب خود را بروز می‌دهند. در اینجا می‌توان تمایزی بین تنهایی تحمیلی از سوی جامعه و خانواده و تنهایی اختیاری قائل شد. از یک سو، یک زن خانه‌دار وابسته، و مطیع هیچ‌گاه نمی‌تواند به تنهایی به زندگی خود ادامه دهد. این موضوع را می‌دانیم که «الگوی زن خانه‌دار که در قرن نوزدهم خود را تحمیل کرد، مرجعی اساسی برای همهٔ گفتمان‌ها دربارهٔ زنان و خانواده است» (Singly, 2004, p. 17). در چنین شرایطی، وی حضوری نامرئی در خانه دارد، ازدواج، زنان را به جای مردان کاملاً متحول می‌کند. آنا گاوالدا با زبانی کنایه‌آمیز به شدت زنانی که خود را وقف خانه و آشپزخانه می‌کنند محکوم می‌کند. از خلال داستان‌های گاوادا شخصیت‌هایی را می‌بینیم که به ظاهر زندگی مشترکی دارند، اما از نظر عاطفی کاملاً احساس تنهایی و خلأ می‌کنند. در مقابل دستهٔ اول، شاهد حضور زنانی جسور، مستقل و مدرن هستیم که به محض این‌که سنگینی نگاهی را بفهمند تنهایی را انتخاب می‌کنند:

«تنهایی نه در کنار جامعه، بلکه در درون آن و در درون ما باقی می‌ماند. همه می‌دانند که جامعه نه نقطه مقابل تنهایی است و نه تنهایی بر عکس جامعه. اغلب ما هر دو تنها و همه در کنار هم هستیم» (Comte-sponville, 1933, p. 28).

این تنهایی را نیز می‌توان درمورد شخصیت‌های مرد شاهد باشیم. درد این تنهایی به‌مثابهٔ قطع عضو اندام فیزیکی تلقی می‌شود. به علاوه این‌که، افراد درون‌گرا جامعه را ترجیح نمی‌دهند، و افرادی که در احساس تنهایی و بدبینی خویش گم می‌شوند. چنین افرادی به دنبال تغییر یا تأثیرگذاری بر محیط پیرامونشان نیستند:

«سکوت همچنان نمایانگر یک نهاد نظری بنیادی است: در میان تمام مظاهر مختلف انسانی، آن چیزی است که به بهترین شکل، به شیوه‌ای بسیار ناب، ساختار متراکم و فشرده، بدون سرو صدا و گفتار، ناخودآگاه ما را بیان می‌کند» (Nasio, 2001, p. 9).

از این زاویه، به گفتهٔ فروید، سرکوب امیال یا برآورده نشدن آن‌ها بخشی از دلایل این سکوت است. این سکوت با احساس تنهایی ارتباط مستقیم دارد، برای مثال کودک از دوران کودکی نیاز دارد بشنود که او را دوست دارند. این بحران در روابط اجتماعی او در آینده کاملاً نمایان است. تا جایی که وی حضور خود را انکار می‌کند، زیرا احساس طردشدگی تمام وجودش را فرامی‌گیرد. پس سکوت می‌تواند معادل عدم درک متقابل باشد. و افراد خود را پشت سکوتشان پنهان می‌کنند. گاوالدا در این باره می‌نویسد:

«انگار می‌خواستم چهل‌ودو سال سکوت را تلافی کنم، چهل‌ودو سالی را که خاموش مانده بودم و همه چیز را فقط به خودم گفته بودم. چندی پیش تو چه می‌گفتی؟ که ساکت بودن من توهین‌آمیز است، همین را گفتی؟ دردناک است، اما می‌توانم درک کنم. می‌توانم ایرادهایی را که از من می‌گیرند بفهمم. می‌توانم آن‌ها را درک کنم، اما میل ندارم از خودم دفاع کنم... اما فکر می‌کنم سکوت من بیشتر از روی کم‌رویی است» (گاوالدا، ۱۳۸۷، ص. ۹۱).

هر سکوتی می‌تواند نشانه‌ای داشته باشد، که به نوعی به بن‌بست عاطفی اشاره می‌کند. فروید در این باره این موضوع را بیان می‌کند:

«تقسیم درونی سوژه را می‌توان به‌عنوان تجربه‌ای دردناک از طرد شدن تجربه کرد. از دست دادن جهان، از دست دادن واقعیت، از دست دادن ارتباط با خود و دیگری» (Kristeva, 2002, p 197).

گاهی سکوت به افراد تحمیل می‌شود، و آن‌ها خواه‌ناخواه خود را طردشده احساس می‌کنند. گاوالدا می‌گوید: «آدم‌هایی که حرف نمی‌زنند، دیوانه می‌شوند ... اما مسئله اینه که هیچ‌کس نمی‌تونه بدون بیان زندگی کنه. هیچ‌کس... امکان نداره...» (گاوالدا، ۱۳۹۵، ص. ۵۹)، زیرا کلام وسیله‌ای است که به‌وسیلهٔ آن انسان رنج خود را علنی می‌کند، به عبارت دیگر ارزش پالایشی دارد. در کل در آثار گاوالدا، با سکوت معنادار شخصیت‌ها مواجهه هستیم.

همچنانکه مشاهده کردیم نویسنده تنها به طرح مسئله و مشکل نمی‌پردازد، بلکه به دنبال کشف راه‌های جدید برای حل مشکلاتی است که انسان امروزی با آن‌ها دست به گریبان است. شخصیت‌های وی جرئت مبارزه با هر مشکلی را دارند. هیچ قدرتی نمی‌تواند سدی برای رسیدن آن‌ها به اهداف و آرزوهایشان باشد.

۴. جرئت بازیافته در رمان *او را دوست داشتم*

شجاعت را می‌توان یک ارزش اخلاقی ابدی و تغییرناپذیر برای از سرگیری مسیر زندگی دانست که جایگاهی استثنائی برای آن قائلیم. گاوالدا می‌خواهد از تمام افرادی سخن بگوید که برای به‌دست آوردن حقوق خود می‌جنگند و انسان‌هایی را بر روی صحنه می‌آورد که ترجیح می‌دهند تا به جای رنج کشیدن زندگی‌شان را تغییر دهند. از خلال داستان من او را دوست داشتم، شخصیت اصلی که یک زن است می‌کوشد که در برابر فروپاشی روانی، فشارهای عاطفی به‌عنوان محور اصلی غم، عشق و استقامت درنظر گرفته شود. وی کاملاً به بلوغ عاطفی

رسیده، رفتارهای او نشان از ارادهٔ اوست. شخصیت‌های زن محورهای انگیزشی در آثار گاوالدا به حساب می‌آیند که وی ارزش ویژه‌ای برای این جایگاه زنانگی قائل شده است. آن‌ها همواره خود را وقف همسر و زندگی زناشویی خود کرده‌اند تا پله‌های ترقی را برایشان مرتفع سازند، از این حیث، زندگی روزمرهٔ آن‌ها کاملاً تحت تأثیر زندگی مشترکشان تغییرات زیادی را متحمل می‌شود. آن‌ها به خوبی توانستند نقش پرستار را نیز برای همسرانشان ایفا کنند، همدردی زنانه نقطهٔ اتکایی است برای مردانی که تحت سلطهٔ پدرانشان نتوانستند روی پاهای خود بایستند. و در این رابطه زنان سمبل عاشقانه‌های محض هستند، بی‌آن‌که در جست‌وجوی جنبه‌های مثبت شخصیتی همسرانشان باشند، زیرا هرگز آن‌ها را پیدا نمی‌کنند.

وی مفهوم جنس دوم را که به زنان اطلاق شده است، کاملاً زیر سؤال می‌برد و هوش و کارایی آن‌ها را هم‌ردیف با مردان می‌داند، و معتقد است آنان می‌توانند در یک جامعهٔ مردسالار برای رسیدن به استقلال خود تلاش کنند و پیروز شوند، زیرا آن‌ها ظرفیت‌های درونی خود را بازمی‌یابند تا علی‌رغم همهٔ ناملایمات و دلسردی‌های خانوادگی و اجتماعی، خود را بازسازی کنند. گاوالدا می‌گوید: « ـ فکر می‌کنی زندگی‌ات ارزش زنده ماندن را دارد؟ ـ اوه... بله... به هر حال کمی... تازه بچه‌ها... ـ دلیل خوبی است» (گاوالدا ، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۱). شخصیت‌ها سعی دارند هر کدام به نحوی از کشمش‌های درونی و بیرونی بگریزند تا به ثبات نسبی در زندگی دست یابند و در مواجهه با دوراهی، یا باید خود را قربانی کنند یا قربانی شوند. آن‌ها با تسلط بر احساسات وجودی خویش، دیگر تابع دیگری نیستند. تأکید نویسنده بر حمایت‌های یک پدر از یک دختر می‌تواند او را از بند کشمش‌های عاطفی رها سازد تا بتواند زندگی را از نو بسازد. نویسنده معتقد است جسارت رها کردن یک زندگی بدون عشق بسیار بالاتر از تحمل تعارض‌ها و چفت شدن‌های زورکی است، هر چند به قیمت رنج کشیدن نیز باشد. اما تحمل رنج‌های مقطعی بسیار باارزش‌تر از نکوهش خود در تمام طول زندگی است. این تصور را داریم که هر چند زنان در آثار گاوادا در معرض افسون‌زدایی مردان هستند، اما می‌توانند ابتکارات خود را در زندگی روزمره بیابند.

۴-۱. پدر و تجلی حضورش در اثر *با هم بودن*

از نظر روان‌شناختی، اکثر روان‌شناسان پس از فروید و با حضور ژاک لاکان بر کارکرد پدرانه تأکید بیشتری داشته‌اند. می‌دانیم که تصویر پدرانه نسبت‌به دختر کاملاً لطیف، محافظ، مهربان و ملایم است، در اینجا نیز نویسنده هیچ استثنائی را قائل نشده است. اگر دختران پدر را به‌عنوان اولین هدف عشق می‌پذیرند، به این دلیل است که او معادل ایدئالی در تشخیص هویت وی محسوب می‌شود. برای مثال، کامیل شکوفایی استعدادهایش در نقاشی را مدیون حضور پدرش است از این حیث از نظر لاکان: «خانواده نقش اولیه را در انتقال فرهنگ ایفا می‌کند ... و بر فرایندهای اساسی رشد روانی نظارت دارد» (Lacan, 1938, p. 20). آنقدر شخصیت پدر در این داستان پررنگ است که حتی پس از مرگش، کامیل با خاطراتش زندگی می‌کند و این دلتنگی عمیق متأثر حضور گرم او در کنار دخترش بوده است. «عدم حضور وی زخمی است، سیاه‌پاله‌ای که دختر در آن فرو رفته است»

(گاوالدا، ۱۳۸۵، ص.۱۹). وی سعی دارد از دور مسئولیت پدرانهٔ خود را به نحو احسنت انجام دهد وی مانند سایه‌ای است تا شاید بتواند اندکی از دغدغه‌های فرزندش بکاهد. و در اینجا هنر می‌تواند نقش پالایشی خود را ایفا کند و نماد امید و پنجرهٔ گشوده‌ای رو به جهان باشد. وی در اینجا دخترش را تشویق می‌کند تا در کشف ناشناخته‌ها قدم بردارد. از سوی دیگر، در مقابل شخصیت‌های مرد داستان هیچ‌گونه حس مثبتی از سمت خانواده‌های خود و ازجمله پدران خود دریافت نمی‌کنند. نگاه سنگین پدر فیلیبر، نسبت‌به پسرش، در تمامی اثر احساس می‌شود. وی او را به‌عنوان فررند خود قبول ندارد، زیرا نسبت به اصالت خانوادگی و میراث مادی و عاطفی بی‌تفاوت بوده است. به عبارت دیگر، از نگاه پدر وی نتوانسته است میراث‌دار طبقهٔ بورژاری باشد که به آن تعلق دارد. مثال بارز دیگر، عدم تمایل فرانک برای شناخت پدر و ریشهٔ خانوادگی‌اش، دلیل محکمی است بر عدم شکل‌گیری هویت فردی که به‌صورت تخریب ارزش‌های انسانی نمایان می‌شود.

۴-۲. خویشاوندی گزینشی در رمان *با هم بودن*

این موضوع را به خوبی می‌دانیم که خویشاوندی تنها در پیوندهای خونی تعریف نمی‌شود، بلکه با دل‌بستگی‌های قلبی می‌تواند مفهوم گسترده‌تری به خود بگیرد. از این زاویه خویشاوندی دوستانه جایگزین خویشاوندی زیستی می‌شود. اما رفتار اجتماعی پایداری که ثمربخش و جامع درنظر گرفته می‌شود افراد را به هم مرتبط می‌کند.

از نظر آنا گاوالدا تلاش افراد برای ادامهٔ بقا می‌تواند نکتهٔ قابل اتکایی برای خویشاوندی گزینشی تلقی شود، زیرا گاهی حمایت‌های روحی و روانی افراد بیش از کمک‌های مادی می‌توانند نقش‌های پررنگ‌تری در زندگی افراد ایفا کنند با این روابط دوستانه، افراد جسارت و شهامت انجام کارهایی را پیدا می‌کنند که قبلاً جرئت انجام آن‌ها را نداشتند، زیرا خانواده‌هایشان آن‌ها را از این حمایت‌ها محروم کرده بودند. در یک بافت خانوادگی جدید، همه سعی در کشف توانایی‌های وجودی یکدیگر دارند تا بتوانند با تجربیات تازه‌ای روبه‌رو شوند. به عبارت دیگر، جامعه‌پذیری به انواع مختلف یادگیری اشاره دارد که یا به صورت مستقل عمل می‌کنند یا به‌عنوان پیامد تعاملات اجتماعی در نظر گرفته می‌شوند. گاوالدا با رودررو قرار دادن شخصیت‌هایی که هر یک به نحوی از خانواده‌های خود جدا شده‌اند، به ما یادآوری می‌کند که آن‌ها بدون هیچ رابطهٔ خونی تمام توان خود را برای حل مشکلات عاطفی و روانی یکدیگر به‌کار بسته‌اند. انطباق شخصیت آن‌ها با انتظارات دیگران، با نقش مورد انتظار، با رفتار مناسب اغلب به‌عنوان کشف یک خود واقعی تعبیر می‌شود. می‌توانیم به این موضوع نیز اشاره کنیم که «خود بودن» «هویت صمیمی، عمیق، منحصربه‌فرد، و واقعی فرد را آشکار می‌کند ... این "من" حقیقتی است که امکان رویارویی‌های موفق را فرهم می‌کند» (Boussard, 2021, p. 14). به لطف این حلقهٔ خانوادگی جدید، همه احساس امنیت و آرامش بیشتری دارند، و همچنین قدرت مبارزه با چالش‌های روزمره را پیدا می‌کنند. گاوالدا این

چنین از این احساسات عمیق سخن می‌گوید:

«مدت‌ها بود چیزهای کم‌اهمیت آزارشان نمی‌داد؛ برای اولین بار همگی احساس می‌کردند واقعاً خانواده دارند. حتی بهتر از یک خانوادهٔ واقعی، خانواده‌ای برگزیده، خانواده‌ای خودخواسته که برایش مبارزه کرده بودند و در مقابل توقعی ازشان نداشت، مگر این‌که با هم و شاد باشند؛ حتی آن‌قدرها برای شادی اصرار نداشت، فقط این‌که با هم باشند، همین. و این چیزی بود که خوابش را هم نمی‌دیدند» (گاوالدا، ۱۳۸۵، ص. ۴۰۴).

فیلیبر از نگاه کامیل حکم برادر بزرگ‌ترش را داشت که در واقعیت جز سایه‌ای کم‌رنگ از پدر را ندیده و چنین حسی را تجربه نکرده بود. یعنی هر یک سعی می‌کنند تا به نحوی جای مهره‌های خالی را در زندگی دیگری پر کرده تا احساس کمبود نکنند، کامیل نقش دختر را برای پلت ایفا می‌کند. در اینجا نویسنده، گاهی عملکردهای سنتی که در جامعه به زنان یا مردان نسبت می‌دهند به عمد تغییر می‌دهد، اصولاً زنان در همه جا هنر آشپزی را به نحو احسنت انجام می‌دهند اما در اینجا آشپز ماهر یک مرد است. انعطاف نویسنده در به‌چالش کشیدن اشخاص در مشاغل مختلف، هنر دیگری از نگاه وی به زندگی است. این موضوع روشنی است که «انسان از بدو کودکی، آنچه را که هم‌نوعش تجربه می‌کند، احساس می‌کند. و اگر شاهد رنج او باشد، به دنبال ابزار آرامش او می‌گردد. اما وقتی در بی‌تفاوتی زندگی کند، زندگی به نظر پوچ و عبث می‌آید» (Rillaer, 2017, p. 29).

از این منظر، هر فردی برای بازسازی یه زندگی مشترک، بیش از همه نیازمند بازیابی و حفظ هویتی است که قبلاً از دست داده، و از این حیث، نیازمند کمک و نگاه عاطفی است. در اینجا رابطه براساس اصل فداکاری شکل می‌گیرد. این حلقهٔ دوستانه، نمونه‌ای بارز از تقابلات دگرخواهانه را به تصویر می‌کشد که در بستر خانهٔ اشرافی شکل گرفته است.

۵. نتیجه

در تمام آثار آنا گاوالدا، پدر و مادر به‌عنوان محورهای اصلی ارتباط آغازین یک کودک با دنیا درنظر گرفته می‌شوند که می‌توانند مسیر فرزندانشان را تحت‌الشعاع قرار دهند. از خلال این تحقیق سعی کردیم تا نشان دهیم آنا گاوالدا تا چه اندازه به‌عنوان یک نویسندهٔ متعهد سعی داشته تا از طریق نوشتار آثار برجسته به نقش پررنگ خانواده اشاره کند، زیرا همانطور که گفتیم این بنیان به‌عنوان نقطهٔ تقابل ارزش‌های فردی و اجتماعی درنظر گرفته می‌شود که اهمیت بررسی این موضوع را خاطر نشان می‌کند. خانواده می‌تواند کل جامعه را در خود منعکس کند و تعارضات خانوادگی می‌تواند آسیب‌هایی را بر زندگی اجتماعی افراد بگذارد. زیرا والدین اولین اشخاصی هستند که انسان برای برآوردن نیازها و خواسته‌های خود به آن‌ها متوسل می‌شود. همان طور که در بخش اول این تحقیق بیان کردیم روابط متزلزل کودک با مادر زنگ خطری است برای جامعهٔ مدرن که شکاف بین نسل‌ها را به گونه‌ای ریزبینانه و دقیق بازگو می‌کند. نویسنده بر این نکته تأکید دارد که از نسلی به نسل دیگر، شخصیت‌ها نمی‌توانند عشق را نثار فرزندان خود کنند، زیرا آن‌ها این مسئله را درک نکرده‌اند و آن را نیاموخته‌اند. نتایج این ناهنجاری‌ها را می‌توان از

طرق مختلف ازجمله ازخودبیگانگی، خشونت کلامی، سکوت و تنهایی شخصیت‌ها حس کرد و در پایان، این موضوع را یادآور شدیم که روابط مستحکم درون‌خانوادگی می‌تواند ابعاد چشم‌گیر شخصیتی و اجتماعی به همراه داشته باشد. همانطور که می‌گویند: یک شمع با روشن کردن شمع دیگر خاموش نمی‌شود. تقابل حضور دو پدر در این دو رمان بسیار حائز اهمیت است، در داستان من او را دوست داشتم، پدر علی‌رغم حضور فیزیکی‌اش، بی‌تفاوتی در رفتارش موج می‌زند، اما نقطهٔ مقابل این حضور، پدر کامیل است که علی‌رغم دوری، دست از آموزش و حمایت‌های روحی و روانی دخترش برنداشته است. تقابل این دو نقش کاملاً متفاوت در آثار گاوالدا بسیار حائز اهمیت است.

شخصیت‌های آنا گاوالدا هر کدام به نوبهٔ خود دارای جوانه‌ای از روحیه‌ای اصلاح‌کنندهٔ جدید هستند که از طریق مطالعه، کلام یا هنر متفاوت عمل می‌کنند. آن‌ها سعی می‌کنند جهان بسته‌ای را که در آن زندگی می‌کنند، تغییر دهند. آرمان آن‌ها این است که خود و حتی دیگران را به قیمت جان خودشان نجات دهند.

منابع

اسداللهی، ا. (۱۳۸۶). نیکولا بوویه: از تبریز تا میرجاوه. چهارمین همایش ادبیات تطبیقی، خودی از نگاه دیگری، دانشگاه تهران. صص ۱۹- ۲۰.

عزتی، م.، و سپهران، ک. (۱۳۸۵). مفهوم اگزیستانسیالیستی نمایشنامه در مانفرد اثر لرد بایرون. هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳، ۲۷ ـ ۳۶. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1539081

عبائی، آ.، و طباطبائی، س.، و رسولی، آ. (۱۳۹۸). نقد روان‌کاوانهٔ داستان‌های کودک گوگو اثر پاتریک رینگنبرگ. پژوهش‌های زبان وترجمهٔ فرانسه، ۲، ۶۰-۴۳.

قاضیان، م.، و آتش وحیدی، ن، (۱۴۰۰). گزینش شخصت‌های مؤنث در آثار کولت و آنا گاوالدا. مطالعات زبان فرانسه دانشگاه اصفهان، ۱، ۱۴۳ـ ۱۵۸.

گاوالدا، آ. (۱۳۸۵). دوست داشتم کسی جایی منتظرم باشد. ترجمهٔ ا. دارچینیان. تهران: قطره.

گاوالدا، آ. (۱۳۸۷). من او را دوست داشتم. ترجمهٔ ا. دارچینیان. تهران: قطره.

گاوالدا، آ. (۱۳۹۵). با هم بودن. ترجمهٔ خ. کیهان. تهران: کتاب پارسه.

Bellemin-Noël, J. (2002). *Psychanalyse et littérature.* Paris: Presses Universitaire de France.

Boussard, V. (2021). Je . *de société, sociologie de l'identité individuelle.* Paris : Armand Colin, coll. Sociologia.

Comte-Sponville, A. (1993). *L'amour la solitude.* Paris: Mont Saint Rigaud.

Croix, L. (2011). *Le père dans tous ses états,* coll. OXALIS, groupe De Boeck, Belgique : Bruxelles.

Chemama, R., & Vandermersch, B. (2018). *Dictionnaire de la Psychanalyse.* Paris: Laroussse.

El-Khoury, B. (2004). *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992).* Paris : L'Harmattan.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison,* Paris: Gallimard.

Freud, S. (1984). *La Féminité,* Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse. Paris : Gallimard.

Freud, S. (2003). *A General Introduction to Psychoanalysis* (1920). tr. Joan Rivière, New York, Garden City Publishing. 1943. L'extrait est cité et traduit en français par Lisa R. Van Zwoll dans « Mort, meutre et maternité : Le torrent et Un habit de lumière ». Les Cahiers Anne Hébert, no 4.

Fischer, G-N. (2010). *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale.* Paris : Dunod.

Kristeva, J. (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie.* Paris: Gallimard.

Kristeva, J. (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: librairie Arthème, Fayard.

Kristeva, J. (2002). Le génie féminin, Paris: Galliamard, Tome III.

Kristeva, J. (2013). *Seule une femme*. Paris: L'Aube.

Lacan, J. (1938). *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu.* Paris : Navarin.

Lavandier, R. (2018). *Ecritures féminines et psychosexualité.* Paris: L'Harmattan.

Nasio, J. D. (2001). *Le silence en psychanalyse.* Paris: Edition Payot & Rivages.

Norbert, S. (2019). *Dictionnaire de psychologie.* Paris: Larousse in extenso.

Rillaer, J. (2017). *Psychologie de la vie quotidienne.* Paris: Odile Jacob.

Singly, F. (2004). *Fortune et infortune de la femme mariée.* Paris: PUF.

Védrine, H. (2000). *Le sujet éclaté.* Paris: Librairie Générale Française, Coll. Dirigiée par Jean-Paul Enthoven.

Zima, P. (1985). *Manuel de Sociocritique.* Harmatton, Paris.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

Redéfinition du Rôle des Média et de l'Attention dans le Processus éducatif à partir de la Pensée d'Yves Citton

Hassan Zokhtareh (Auteur correspondant) [1]
Maitre-assistant en langue et littérature françaises, Université Bu-Ali Sina, Hamadan, Iran

Akbar Momeni Rad
Maitre-assistant en sciences de l'éducation, Université Bu-Ali Sina, Hamadan, Iran

Résumé

Cet article se propose de présenter la pensée d'Yves Citton sur l'écologie de l'attention d'une part, et de tisser des liens entre cette notion et l'enseignement, d'autre part. Afin d'y parvenir, tout d'abord, il montre pourquoi cet archéologue des *média* met en question les approches économique et psychologique de l'attention, incapables d'étudier le capitalisme cognitif créé par les médias numériques et les métamédias produisant massivement des données immatérielles. On va également y découvrir pourquoi, contre toute économie de l'attention, le penseur suisse est pour une écologie de l'attention qui, proposant la typologie de l'attention et l'énumération des pouvoirs de chacune sur les plans collectif, groupal et individuel, peut se transformer en une approche à la fois politique, anthropologique, éducative et écologique. En effet, à l'origine des troubles les plus importants de l'homme dans la société du spectacle contemporaine, il faut chercher le trouble de l'attention et la distraction causés par les *média*. Comme l'attention s'est appropriée une place importante dans la société de la communication, après avoir critiqué les discours lamentables sur l'inattention juvénile, le présent article, tout en s'appuyant sur l'écologie de l'attention, accomplit une étude pathologique de l'attention dans le milieu d'apprentissage et fixe des objectifs de l'enseignement. Cette étude montre que l'approche écologique de l'attention, en mettant fin à l'autorité de l'enseignant maitrisant le savoir, transforme le processus de l'apprentissage en une aventure faisant vivre des valeurs telles que la mise en partage des connaissances, la variation et la nuance.

Mots-clés: Citton, Ecologie de l'attention, Multitasking, Media, Education.

[1]. E-mail: h.zokhtareh@basu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.80260.1070
https://orcid.org/0000-0001-6452-2623

Reçu: 27 Décembre 2022 Révisé: 17 Février 2022 Accepté: 21 Février 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

Redefining the role of media and attention in the education process based on Yves Citton's thought

Hassan Zokhtareh (Correspondant author) [1]
Assistant professor in French language and literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

Akbar Momeni Rad
Assistant professor in Education sciences, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

Abstract

The following essay is an attempt to introduce Yves Citton's thought about the ecology of attention on the one hand; and to show its connection with education on the other hand. This essay first shows why this media paleontologist considers economic and psychological approaches to be ineffective in examining the cognitive capitalism that digital media and metamedia have created with the mass production of immaterial data. We also find out why the Switzerland thinker, defends the ecology of attention, against the economy of attention, which, in addition to the typology of attention and enumerating the abilities of each of them at the collective, group, and individual levels, can be considered as a political, anthropological, educational and environmental approach. The origin of the most important human problems in today's dramatic society is attention disorder and distraction, which undoubtedly the media plays an important role in its creation and expansion. Since attention has attained an important position in the communication society, after criticizing the discourses blaming of inattention on the young generation, it examines how relying on the ecology approach can either do attention pathology in the learning environment and also determine educational goals at the rest of this article. Thus, the ecological approach to attention, by ending the authority of the knowledgeable teacher as the source of knowledge, turns the education process into a risky adventure for each person involved in it, in order to achieve values such as the sharing of knowledge, variation and nuance.

Keywords: Citton, Ecology of attention, Multitasking, *Media*, Education

[1]. E-mail: h.zokhtareh@basu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.80260.1070
https://orcid.org/0000-0001-6452-2623

Received: 27 November 2022 Revised: 17 February 2022 Accepted: 21 February 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

بازتعریف نقش رسانه و توجه در فرایند آموزش با تکیه بر اندیشهٔ ایو سیتون

مقالهٔ پژوهشی

حسن زختاره (نویسندهٔ مسئول) [1]
استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

اکبر مومنی راد
استادیار گروه علوم تربیتی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

چکیده

جستار پیش‌رو تلاشی است برای شناساندن اندیشهٔ ایو سیتون پیرامون محیط شناسی توجه از یک سو، و نشان دادن پیوند آن با آموزش از سویی دیگر. این نوشته نخست نشان می‌دهد چرا این دیرینه‌شناس رسانه رویکردهای اقتصادی و روان‌شناختی را در بررسی سرمایه‌داری شناختی که رسانه‌های دیجیتال و متامدیا با تولید انبوه داده‌های غیرمادی ایجاد کرده‌اند، ناکارآمد می‌داند. همچنین درمی‌یابیم چرا اندیشمند سوئیسی، در برابر اقتصاد توجه، به دفاع از محیط‌شناسی توجه برمی‌خیزد که افزون‌بر گونه‌شناسی توجه و برشمردن توانایی‌های هر کدام از آن‌ها در سطح جمعی، گروهی و فردی، می‌تواند رویکردی سیاسی، انسان شناختی، آموزشی و زیست‌محیطی به شمار آید. چه به‌نظر می‌رسد خاستگاه مهم‌ترین گرفتاری‌های انسان در جامعهٔ نمایشی هم‌روزگار، اختلال توجه و حواس‌پرستی است که بی‌گمان رسانه نقش مهمی در پیدایش و گسترش آن ایفا می‌کند. از آنجایی‌که توجه جایگاه مهمی را در جامعهٔ ارتباطی از آن خود کرده است، پس از خرده‌گیری بر گفتمان‌های سرزنش‌آلود به توجه در نسل جوان، در ادامه این مقاله بررسی می‌کند چگونه با اتکا به رویکرد محیط‌شناختی هم می‌توان به آسیب‌شناسی توجه به‌ویژه در محیط یادگیری پرداخت و هم هدف‌های آموزشی را تعیین کرد. بدین‌ترتیب، رویکرد محیط‌شناختی به توجه، با پایان بخشیدن به اقتدار معلم دانا به‌مثابهٔ سرچشمهٔ دانایی، فرایند آموزش را به ماجراجویی پرمخاطره برای تک‌تک افراد دخیل در آن بدل می‌سازد تا ارزش‌هایی چون به‌اشتراک‌گذاری را در عین گوناگونی و ظرافت‌های جزئی تجربه کنند.

کلیدواژه‌ها: سیتون، محیط‌شناسی توجه، چندکارگی، رسانه، آموزش.

[1]. E-mail: h.zokhtareh@basu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.80260.1070
https://orcid.org/0000-0001-6452-2623

تاریخ دریافت: ۰۶ دی ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۲۸ بهمن ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۰۲ اسفند ۱۴۰۱

۱. مقدمه

کم‌توجهی، بی‌توجهی، حواس‌پرتی، ناتوانی در تمرکز، بیش‌فعالی و چندکارگی[1] یادگیرندگان ازجمله مشکلاتی است که تقریباً تمامی یاددهندگان در دوران هم‌روزگار از آن شکایت دارند. بر همین اساس، بسیاری بر نسل جوان خرده می‌گیرند که نمی‌توانند در کلاس درس یا هنگام انجام تکلیف آن‌گونه که باید روی موضوعی تمرکز کنند، متنی طولانی را بخوانند، یا به جزئیات و به عمق آن غور کنند و دلالت پنهان آن را بیابند، یا حتی متنی را بدون اشتباه املایی بنویسند. سرعت، ناپایداری و به‌ویژه خودشیفتگی فزاینده در برخی رسانه‌های جمعی چون اینستاگرام و فیس‌بوک جوانان را در خود غرق کرده است. همچنین، به‌نظر می‌رسد که این یادگیرندگان جوان زمانی‌که با آن‌ها صحبت می‌کنید به سخن‌تان گوش نمی‌دهند، محرک‌های بیرونی بی‌شماری هم‌زمان توجه آن‌ها را به خود جلب می‌کند، پیش از آن‌که پرسشی به پایان برسد به آن پاسخ می‌دهند، از روی بی‌دقتی مرتکب اشتباهات فراوانی در حل تمرین‌ها و تکلیفشان می‌شوند، نمی‌توانند مدت زمان زیادی یک جا بنشینند، مدام حرف دیگری را قطع و حواس هم‌کلاسی‌های‌شان را پرت می‌کنند. به باور لوان[2] (2011) با پیدایش رسانه‌های جدید رقابت شدیدی بین رسانه‌های چاپی و الکترونیکی بر سر تصاحب زمان و توجه مخاطب درگرفته است.

تمامی این موارد می‌تواند هر کس را به این نتیجهٔ روشن برساند که معلم در رقابت با بازی‌های ویدئویی، موبایل، تصویر، «جامعهٔ نمایشی»[3] و دنیای مجازی از میدان به در رفته است. تردیدی نیست که انگارهٔ توجه، مضمون اصلی تمامی این گفتمان‌های خرده‌گیرانه به یادگیرندگان است و به دل‌مشغولی مهمی در روند آموزش و یادگیری بدل شده است. از همین رو، امروزه افراد بی‌شماری برای رفع این مشکل و آشفتگی عصب‌شناختی و بازیابی «جادوی تمرکز»[4]، چه با یا بی‌تجویز پزشک به مصرف بی‌اندازهٔ دارو، ازجمله ریتالین روی می‌آورند تا این مشکل به ظاهر فردی را برطرف سازند.

جستار پیش‌رو تلاشی است برای شناساندن رویکردی متفاوت و نوین به انگاره و بحران توجه. خوب می‌دانیم که از سال ۱۹۶۹م به این سو که هربرت سیمون[5] برای نخستین بار از ضرورت پیدایش اقتصاد توجه سخن گفته است، مطالعات و پژوهش‌های بی‌شماری به بررسیِ توجه، علاقه نشان داده‌اند. بررسی این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که تقریباً تمامی نوشته‌هایی که در حوزهٔ اقتصاد توجه جای می‌گیرند توجه را پدیده‌ای سراسر فردی به‌شمار

1. Multitasking
2. Loan
۳. وَنسان کُفمان (Vincent Kaufmann)، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی سوئیسی بر این باور است که متن‌محوری که در سدهٔ نوزدهم و با رمانتیسم به اوج خود رسیده بود با پیشرفت فناوری جای خود را به تصویرمحوری داده است. او هنگام توصیف جامعهٔ نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم به این سو و به‌ویژه عادت‌های آن از واژهٔ جامعهٔ نمایشی بهره می‌گیرد.
۴. *جادوی توجه* عنوان گویای کتابی است از ژان-فیلیپ لاشو (Jean-Philippe Lachaux)، متخصص علوم اعصاب‌شناختی، که در سال ۲۰۲۰ به چاپ رسیده است.
5. Herbert Simon

می‌آورند و با رویکردی تاریخی و اقتصادی به پدیدهٔ رسانه که در پیوند مستقیم با انگارهٔ توجه است می‌پردازند. اما ایو سیتون[1]، فیلسوف، دیرینه‌شناس رسانه و پژوهشگر و استاد ادبیات اهل سوئیس، از لزوم بررسی توجه، به‌مثابهٔ پدیده‌ای یکسر جمعی سخن می‌گوید[2]. او در بررسی‌های خود رویکرد محیط‌شناختی[3] را برمی‌گزیند که تحت تأثیر فلیکس گاتاری[4]، اندیشمند فرانسوی، و به‌ویژه آرن نائس[5]، فیلسوف نروژی، به محیط‌شناسی ژرف‌نگر[6]، خرد زیست‌محیطی[7] یا اکوزوفی[8] توجه (Citton, 2014, p. 41) منتهی می‌شود. نوشتهٔ کنونی که می‌توان آن را بیشتر در حوزه‌هایی چون مطالعات رسانه‌ای، علوم تربیتی، آموزش، جامعه‌شناسی و ادبیات گنجاند، تلاش خواهد کرد، از یک سو، رویکرد محیط‌شناختی و دیرینه‌شناختی سیتون به رسانه‌های نوین و توجه را به هم‌سخنش بشناساند، و از سوی دیگر، پیوند و کارکرد آن را با و در علوم تربیتی و آموزشی بررسی کند. از دیگر ویژگی‌های بارز و بدیع نوشته‌های سیتون به رسانه و توجه که تاکنون هیچ نوشته‌ای آن‌ها را به فارسی‌زبان معرفی نکرده این است که رویکرد او برآیندی است نوآورانه از اندیشه‌های نظریه‌پردازانی آلمانی، انگلیسی، ایتالیایی، فرانسوی و نروژی‌زبان[9].

این مقاله از دو بخش اصلی تشکیل می‌شود. در بخش نخست می‌کوشیم تا پس از بررسی دلایل و ضرورت پیدایش اقتصادِ توجه، به ویژه از گذار آن به محیط‌شناسیِ توجه در اندیشهٔ ایو سیتون سخن بگوییم. این مقدمه به ما مجال می‌دهد تا به بخش دوم سخنمان که همان بررسی پیوند توجه با مسائل آموزشی است وارد شویم. در این بخش بر آن خواهیم بود تا به پرسش‌های بعدی پاسخ دهیم: چگونه می‌توان به توجه جهت داد؟ در فضای بسیار رقابتی دنیای کنونی، توجه را باید به سوی چه هدفی متمرکز کرد؟ آیا توجه امری است فردی و قابل کنترل؟ رؤیا و جادوی تمرکز امری است شدنی؟ آیا چندکارگی ممکن است؟ آیا در کلاس باید به یادگیرنده اجازهٔ استفاده از رسانه‌های نوین را داد؟ چگونه باید دید منفی به لحظات حواس‌پرتی یادگیرندگان را تغییر داد؟ چگونه می‌توان

1. Yves Citton

۲. کوتاه یادآوری کنیم که در روان‌شناسی تجربی، اقتصاد توجه و علوم اعصاب، حرکت از سوی فرد به سوی جمع است، در نتیجه اختلال توجه اختلالی یکسر ذهنی و فردی به‌شمار می‌رود که باید برای آن درمان شیمیایی یا دارویی تجویز کرد، اما محیط‌شناسی توجه از جمع به فرد حرکت می‌کند.

3. Écologique
4. Félix Gattari
5. Arne Naess
6. Écologie profonde
7. Sagesse environnementale
8. Écosophie

۹. ازجمله چهره‌های سرشناس در این حوزه می‌توان به هربرت سیمون، نیکلاس لومان، کاترین هیلز، مارشال مک‌لوهان، تیم اینگولد، گابریل تارد، آرن نائس، ژیل دُلوز، فلیکس گاتاری، ژان ـ ماری شِفِر و ژان ـ فیلیپ لاشو اشاره کرد.

فضای کلاس را به محیطی تبدیل کرد که در آن یادگیرنده به حضور دیگران اهمیت و به موضوع درس توجه نشان دهد؟ چگونه می‌توان بر کیفیت توجه یادگیرنده افزود؟

کوتاه دو نکته را یادآوری کنیم: نخست این‌که این مقاله با رویکردی سراسر توصیفی به پدیدهٔ آموزش می‌پردازد و در برخی موارد حتی نگاه‌هایی متضاد به یک پدیده را، به‌عنوان نمونه درمورد استفاده از موبایل در کلاس، مطرح می‌کند و می‌کوشد از تحمیل کردن هرگونه شیوهٔ تجویزی حتی هنگام به چالش کشیدن برخی دیدگاه‌ها یا توصیه کردن برخی شیوه‌های آموزشی دوری کند، چه پرهیز از شیوه‌ای یا به کارگیری آن به عوامل متعددی چون دورهٔ تحصیلی، محیط آموزشی و غیره بستگی دارد. دوم این‌که بررسی‌ها نشان می‌دهد که پیش‌تر مقاله‌ای با نام «توجه، حکمرانی جدید در اقتصاد رسانه»، به قلم علی‌اکبر فرهنگی و همکاران، در سال ۱۳۸۹ به اقتصاد توجه پرداخته است. این نوشتهٔ ارزشمند گرچه تا جایی می‌تواند با نوشتهٔ ما نزدیکی داشته باشد، اما رویکردی یکسر اقتصادی، کمّی و فردگرایانه به توجه دارد و بیشتر در حوزهٔ اقتصاد و مطالعات رسانه‌ای قرار می‌گیرد حال آنکه جستار کنونی رویکرد اقتصادی به توجه را به چالش می‌کشد، آن را پدیده‌ای جمعی به‌شمار می‌آورد و سرانجام با آموزش گره می‌زند. جلوتر در قسمت سوم این نوشته خواهیم دید که با تعریفی که سیتون از گونه‌های رسانه ارائه می‌دهد، تقریباً آنچه که ما امروزه از آن با نام مطالعات رسانه یاد می‌کنیم در تعریف دوم او از رسانه جای می‌گیرد و به دیگر دلالت‌های معنایی این انگاره چندان توجهی نشان نمی‌دهد.

۲. پیدایش اقتصاد توجه

سیتون در پیش‌گفتار کتابش با نام حکومت رسانه‌ها پرسشی مهم را در عنوان پیش‌گفتار («دموکراسی یا حکومت رسانه؟») مطرح می‌کند و بدون هیچ تردید و وقفه‌ای پاسخش را که همان نظریهٔ اصلی کتابش است بیان می‌کند: تصور ما این است که در جوامع دموکراتیک زندگی می‌کنیم اما واقعیت این است که بررسی نظام‌های قدرت نشان می‌دهند که حکومت رسانه‌ها[1] بر زندگی ما چیره است (Citton, 2017, p. 13). به‌نظر می‌رسد پیش‌نیاز درک این نظریه تعریفی است که سیتون از رسانه، سرمایه‌داری شناختی[2] و جامعهٔ اطلاعاتی می‌دهد که خود نیازمند فهم تقابل و حتی شباهت‌های میان اقتصاد کلاسیک و اقتصاد توجه است.

برای نشان دادن شباهت‌ها، تفاوت و به ویژه پیوندهای این دو گونه از اقتصاد، سیتون در کتابی دیگر با نام در دفاع از محیط‌شناسی توجه[3] (2014) دو صحنه را با هم مقایسه می‌کند: نیازمندی که در خیابان نشسته و دست نیاز به سوی رهگذران دراز می‌کند و کوچه و خیابان‌های شهر آوینیون[4] در زمان جشنوارهٔ سالانهٔ تئاتر که در آن، آگهی نمایش‌ها و گروه‌های نمایش خیابانی می‌کوشند به هر نحوی توجه رهگذران را به خود جلب کنند. نیازمند

1. *Médiarchies*
2. Capitalisme cognitif
3. *Pour une écologie de l'attention*
4. Avignon

خیابان منتظر مبلغی ناچیز است تا بقایش را تضمین کند، و نمایش و دارایی‌های فرهنگی گدای توجه تا دیده شوند و به شهرت و موفقیت دست یابد. اما یادمان باشد که ما تنها زمانی به نیازمند کمک خواهیم کرد که در کانون توجه ما قرار گیرد و نمایش‌ها نیز برای بقای‌شان تنها نیازمند توجه ما نیستند، زیرا از قبل به آماده‌سازی و تبلیغات آن‌ها بودجه‌هایی اختصاص یافته است. با وجود شباهت‌ها و پیوندهای میان این اقتصاد اما سازوکارهای آن‌ها از منطق و اصول متفاوتی پیروی می‌کند.

هدف اصلی اقتصاد کلاسیک که بیشتر با فراوانی تقاضا روبروست مدیریت کمبود منابع در مرحلهٔ تولید و سروکارش با دارایی‌ها و اموال مادی است. به دیگر سخن، به ویژه در طول سه سدهٔ اخیر، تمامی تلاش‌ها و تحلیل‌های اقتصاد کلاسیک معطوف به افزایش نیروهای تولید بوده است تا بتواند به نیازهای مصرف‌کنندگان پاسخ مناسبی بدهد. اما اقتصاد توجه بر کمبود میزان توانایی‌های مصرف‌کنندگان برای دریافت تولیدات غیرمادی و داده‌ها متمرکز است. برای تبیین سرشت این نوع جدید از فرآورده‌های غیرمادی، ایو سیتون پیش‌تر در کتاب آیندهٔ علوم انسانی. اقتصاد آگاهی یا فرهنگ‌های تأویل؟[1] چهار ویژگی بنیادین دارایی و اموال غیرمادی نوظهور را این گونه برمی‌شمرد: ۱. این دست از دارایی‌ها سراسر غیر رقابتی‌اند و برخلاف دارایی‌های مادی منقول و غیرمنقول با واگذاری‌شان به دیگری آن‌ها را از دست نمی‌دهیم؛ ۲. نمی‌توان تأثیرگذاری مثبت و بیرونی این نوع از دارایی‌ها را به‌ویژه در کوتاه مدت و به شیوهٔ کمّی ارزیابی کرد؛ ۳. با توجه به گسترش فناوری‌های اطلاعات و ارتباطات، هزینهٔ انتقال دارایی‌های غیرمادی بسیار ناچیز است؛ ۴. سه ویژگی قبلی، تولید انبوه و فراوانی داده‌ها و دارایی‌های غیرمادی را به دنبال خواهد داشت (Citton, 2010, pp. 17-19).

درحقیقت، پس از پیدایش و گسترش فناوری ارتباطات و رسانه‌های نوین، به‌ویژه اینترنت و موبایل، ما با حجم بالایی از داده‌ها و اطلاعات روبه‌روییم که با سرعت هر چه بیشتر تولید می‌شوند، اما در جلب توجه مصرف‌کنندگان یکسر ناکام می‌مانند. این مهم درمورد محصولات فرهنگی نیز صدق می‌کند چه امروزه بسیاری از آفرینش‌های هنری و ادبی با حمایت دولت‌ها و حامیان خصوصی به مرحلهٔ تولید می‌رسند و حتی به صورت مجانی یا به قیمت ناچیزی به ما عرضه اما با محدودیت توجه روبرو می‌شوند. برای نمونه، هر سال در فرانسه ششصد رمان جدید چاپ می‌شود به نحوی که سیتون به مزاح می‌گوید که امروزه همگان دست به قلم شده‌اند و یافتن خواننده به مراتب از پیدا کردن نویسنده دشوارتر شده است (Citton, 2014, p. 21). بدین ترتیب، از دو دههٔ پیش به این سو، بسیاری از متخصصان از لزوم ایجاد اقتصادِ توجه سخن می‌گویند، دانشی که بتواند به مطالعه و واکاوی شرایط تولید انبوه اطلاعات و داده‌ها در جامعهٔ ارتباطی یا جامعهٔ اطلاعاتی بپردازد.

کوتاه یادآور شویم که اقتصاد کلاسیک نیز از وجود چنین اقتصادی بهره می‌برد چه از یک سو، تلاش می‌کرد کارگران در زنجیرهٔ تولید از بیشترین میزان توجه یا تمرکز بهره گیرند، و از سوی دیگر، همواره با ایجاد و گسترش

1. *L'Avenir des humanités. Economie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?*

رسانه و به‌ویژه ابزار تبلیغاتی می‌کوشید توجه را به محصولات خاصی جلب کند و در مخاطبان خود نیازها و تقاضاهای جدیدی به‌وجود آورد (Citton, 2014, p. 23). در چنین شرایطی، فراوانی داده‌ها و اطلاعات با کمبود چیزی روبه‌رو می‌شود که اطلاعات آن را مصرف می‌کند. اطلاعات نیز چیزی مصرف نمی‌کند مگر توجه کسانی که آن را دریافت می‌کنند (Herbert Simon cité par Citton, 2014, p. 24) و توجه نیز به نوبهٔ خود ارزش می‌آفریند.

در این راستا می‌توان به پیوند تبلیغات و به‌ویژه معروفیت یا شهرت[1] با توجه اشاره کرد که آنتوان لیلتی[2] در کتابی با نام چهره‌های مردمی. پیدایش شهرت در بازهٔ زمانی ۱۷۵۰-۱۸۵۰[3] تاریخچهٔ آن را با دقت بررسی کرده است. سرمایه‌داران دوران سرمایه‌داری توجه افراد مشهوری هستند که به کمک رسانه‌ها، به‌ویژه تلویزیون، توانسته‌اند توجه افراد بسیاری را به خود جلب کنند. این نوع سرمایه‌داری خود خاستگاه گونه‌ای جدید از بی‌عدالتی و تبعیض اجتماعی است، چراکه افراد هرگز در قبال میزان توجهی که به فرد خاصی نشان می‌دهند از همان میزان توجه بهره‌مند نمی‌شوند و فضای تلویزیون و رسانه‌های جمعی در ارتباط و دادوستدی دوطرفه همواره در اختیار افراد مشهور است. در این ارتباط، برای نمونه تلویزیون افراد مشهور را دعوت می‌کند تا از توجه بیشتری از سوی بینندگان عادی برخوردار شود و هم‌زمان خود نیز در افزایش توجه به فرد مشهور فعالانه سهیم می‌شود. به باور سیتون، افراد عادی زمانی در فرانسه، آن هم برای چند دقیقه، در رسانهٔ جمعی ظاهر می‌شوند که در حال آشوب و شکستن شیشه‌های بانک‌ها و آتش زدن اتومبیل‌ها در خیابان‌ها هستند (Citton, 2014, pp. 77-80). هر چه میزان این نابرابری و تبعیض نوین بیشتر شود بر میزان رفتارهای خشونت‌بار افراد عادی در زمان اعتراض و آشوب خواهد افزود تا شاید برای مدتی کوتاه توجه رسانه را به خود جلب کند.

سیتون در ادامهٔ بحث خود پیش‌بینی جالبی را ارائه می‌دهد: به احتمال زیاد، تا چند سال یا دههٔ دیگر به ما مبلغی می‌پردازند تا به پدیده‌های فرهنگی توجه نشان دهیم. البته فراموش نکنیم که هم‌اکنون چنین رخدادی در فضای مجازی روی می‌دهد. برای نمونه، می‌توان به موتور جست‌وجویی چون گوگل اشاره کرد که چندین هزار سرور پرهزینه را به کار گرفته و حجم بالایی از برق را مصرف می‌کند تا به صورت کاملاً جادویی خدماتی مجانی به استفاده‌کنندگانش ارائه دهد. سخت می‌توان چنین چیزی را باور کرد چه شعار اقتصاد نوین به ما یادآوری می‌کند که به یاد داشته باشید که هرگاه محصولی را مجانی به شما عرضه کرده‌اند بی‌گمان خود شما به محصول بدل شده‌اید! (Citton, 2014, p. 27) درحقیقت، حیات گوگل، اینستاگرام، فیسبوک، یوتوب و بسیاری از شبکه‌های

1. Célébrité
2. Antoine Lilt
3. *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*

اجتماعی و ارتباطی دیگر تنها به توجه ما انسان‌ها وابسته است، زیرا آن‌ها با رصد کردن توجه‌مان آن را به شرکت‌های دیگری می‌فروشند (Citton, 2014, pp. 27-28).

۳. گذار از اقتصاد توجه به محیط‌شناسی توجه

سیتون برای گذار از اقتصاد توجه به محیط‌شناسی توجه چندین استدلال بنیادین را مطرح می‌کند. برای درک نخستین استدلال لازم است کوتاه یادآوری کنیم که این دیرینه‌شناس سوئیسی چهار گونه رسانه را از هم تمیز می‌دهد: ۱. رسانه در معنای کلی آن که شامل تمامی ابزارهایی است که انتقال، ضبط و تغییر حواس و اطلاعات را در زمان و مکان ممکن می‌سازند؛ ۲. رسانه در معنای محدود آن به تمامی رسانه‌های جمعی‌ای اطلاق می‌شود که مطالعات رسانه بیشتر بر آن متمرکز است؛ ۳. رسانه می‌تواند به‌دلیل انتقال اطلاعات در زمان و در مکان به نوعی واسطه‌گری روحی نیز اطلاق شود چه مثلاً هنگام نگاه کردن به تصویری در موبایل یا در تلویزیون ما درحقیقت با نوعی اشباح سروکار داریم و خودمان نیز به مردهٔ متحرکی بدل می‌شویم؛ ۴. رسانه همچنین می‌تواند به معنای متامدیا[1] نیز باشد که در این صورت ویژگی‌های منحصربه‌فرد رسانه‌های دیجیتال[2] و مدرن بررسی می‌شوند. این گونه از رسانه، همانند موبایل و کامپیوتر، نه‌تنها تمامی رسانه‌های پیشین را در خود می‌گنجاند، بلکه افزون‌بر دریافت داده‌ها، برخلاف رسانه‌های نسل قبلی، به ما امکان تولید، تغییر و به اشتراک‌گذاری آن‌ها را هم می‌دهد (Citton, 2017).

و اما استدلال نخست سیتون این است که نمی‌توان رسانه را تنها مجموعه‌ای از دستگاه‌های قابل برنامه‌ریزی دانست که تنها به شبکه‌های ارتباطی وصل می‌شوند چه رسانه، به‌ویژه متامدیا یا رسانه‌های دیجیتال، از این توانایی برخوردارند که محیطی را می‌آفرینند که به سختی می‌توان گفت انسان در مرکز آن جای دارد یا ماشین‌ها. پس به آسانی می‌توان به نگرش صرفاً ابزاریِ اقتصادِ توجه به رسانه خرده گرفت، زیرا تنها به مدیریت منابع می‌پردازد بی‌آن‌که به نتیجهٔ استفاده از این منابع توجهی نشان دهد. پس مسئلهٔ توجه را نمی‌توان به مسئلهٔ ابزار تقلیل داد و گفتمانی خنثی و جدا از هرگونه ارزش درونی نسبت به آن اتخاذ کرد چه فرایند توجه، پیوندی جدانشدنی و چرخشی با فرایند ارزش‌گذاری دارد: توجه به هر آنچه من به آن توجه نشان می‌دهم ارزش می‌بخشد و من هم به هر آنچه برایش ارزش قائلم توجه نشان می‌دهم. انسان هم‌روزگار از طریق رسانه‌ها، با آن‌ها و مطابق با آن‌ها می‌اندیشد و تعامل ما با رسانه‌ها پیامدهای مهمی هم در حوزه‌های عصب‌شناختی، زیست‌شناختی و روان‌شناختی و هم در عرصه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی درپی دارد. نیکلاس کار[3] یادآوری می‌کند که مک‌لوهان[4]، اندیشمند کانادایی، به‌خوبی دریافته بود که انسان با پیدایش هر رسانهٔ جدیدی اسیر اطلاعات و داده‌هایی می‌شود که آن رسانه

1. Métamédia
2. Média numérique
3. Nicholas Carr
4. Marshal McLuhan

به او می‌دهد (Carr, 2011, p. 4) و فناوری کاملاً گذرا[1] و شفاف می‌شود تا خود را در افکار عمومی به ابزاری بی‌خطر جا بزند (Carr, 2011, p. 8)، حال آن‌که با پیدایش هر رسانهٔ جدیدی، هم ساختار مغز وذهن انسان تغییر می‌کند (Carr, 2011, p.123)، هم خوراک فکری جدیدی به ذهن او داده می‌شود، و هم عادت‌ها و اعتیادهای جدیدی در او شکل می‌گیرد[2].

دوم این‌که، برخلاف رویکرد غالب اقتصادی به توجه که جمع را منتج از فعالیت‌های فردی می‌داند، باید توجه را پدیده‌ای سراسر جمعی به‌شمار آورد که فعالیت‌های فردی از آن سر بیرون می‌آورند: «من» همواره به چیزی توجه نشان می‌دهد که «ما» به صورت جمعی و هم‌زمان به آن توجه می‌کند (Citton, 2014, p. 39). این چنین است که به‌عنوان نمونه در کشور فرانسه در بازهٔ زمانی خاصی همگان به مسائلی چون حجاب و اسلام‌هراسی توجه نشان می‌دهند یا بیشتر ساکنان زمین هر چهار سال به تماشای جام جهانی فوتبال می‌نشینند. بنابراین، رسانه محیطی را شکل می‌دهد که هم‌زمان بر هر آنچه پیرامون و حتی در درون ما رخ می‌دهد تأثیر می‌گذارد، حتی بر فردی‌ترین اندیشه‌هایمان، و در بیشتر موارد ما را در حالت هشدار قرار می‌دهد تا در سریع‌ترین زمان ممکن به محرک‌ها پاسخ دهیم (Citton, 2014, p. 67). بدین ترتیب، باید توجه را به سان پدیده‌ای کاملاً جمعی و در بطن سپهررسانه‌ای[3] (Citton, 2014, p. 52) بررسی و از انگاشتن حواس‌پرتی[4]، بیش‌فعالی و چندکارگی به‌عنوان مشکلاتی صرفاً فردی پرهیز کنیم. رویکرد محیط‌شناختی بر این باور است که وجود افراد بر وجود روابطی که آن‌ها را شکل می‌دهد مقدم نیست و نمی‌توان افراد را از محیط‌شان جدا دانست. بر این اساس، توجه نوعی تعامل به‌شمار می‌رود که ضامن ایجاد پیوند من با محیطی است که بقای من به آن بستگی دارد.

۴. گونه‌های توجه و توانایی‌های نهفتهٔ آنها

پیش از پرداختن به پیوند محیط‌شناسی توجه و آموزش، لازم است به بخش دیگری از اندیشهٔ سیتون پیرامون توجه اشاره کرد. فارغ از گونه‌های متفاوت نظام توجه، سیتون سه گونهٔ توجه را از یکدیگر متمایز می‌کند: توجه جمعی[5]، توجه مشترک[6] و توجه فردی‌ساز[7]. تمایزی دیگر در بطن این گونه‌شناسی، میان رویکرد اقتصادی به توجه و رویکرد

1. Transitive

۲. نمونهٔ سادهٔ پیامدهای استفاده از یک فناوری نوین را می‌توان در تأثیر موبایل بر شیوهٔ رانندگی، میزان دقت و توجه و همچنین آمار تصادفات جاده‌ای بررسی کرد. نمونهٔ دیگر را نیز می‌توان بر تأثیر استفاده از صفحه‌های نمایش‌گر بر نسل جدید بشر بررسی کرد که موجب افزایش بی‌شمار بیماری نزدیک‌بینی و چاقی در آینده خواهد شد.

3. Médiasphère
4. Distraction
5. Attention collective
6. Attention conjointe
7. Attention individuante

محیط‌شناختی به آن پدیدار می‌شود. برخلاف اقتصاد توجه، رویکرد محیط‌شناختی به توجه بر این باور است که توجه، تنها به صورت کنش‌پذیر هدف محرک‌ها قرار نمی‌گیرد و انسان می‌تواند از توانایی‌های نهفتهٔ آن‌ها برای تغییر و اصلاح در عرصه‌های متفاوت بهره بگیرد. با توجه به این‌که میزان توجه انسان‌ها در یک لحظهٔ مشخص محدود است و توجه ما به چندین پدیده از کیفیت آن نیز می‌کاهد (Citton, 2014, p. 56)، پرسش‌های مهمی در این باره به ذهن خطور می‌کند. با توجه به سرعت تغییرات اقلیمی، بحران و کمبود آب، ذوب شدن یخ‌های قطبی، نابودی جنگل‌ها و کوه‌ها، آلودگی هوا و وجود ریزگردهای مضر در آن و همین بیماری همه‌گیری که چندین سال است تمامی انسان‌ها را درگیر خود کرده است، که البته همگی پیامد بی‌توجهی ما و به اندازهٔ «خطر تروریسم» وحشتناک و جدی است، آیا بهتر نیست از توجه‌مان بهتر بهره بگیریم و آن را بیهوده صرف دیدن ازدواج یا مراسم تدفین شاهزاده یا ملکهٔ کشوری خاص، مسابقهٔ فوتبال یا عکس‌ها و حرف‌های فردی مشهور و غیرمتخصص نکنیم؟ به نظر می‌رسد مهم‌ترین چالش محیط‌شناسی توجه واکاوی و برملا کردن این حقیقت است که چگونه رسانه‌های جمعی به‌مثابهٔ سلاح‌های حواس‌پرتی جمعی ذهن و حواس ما را درگیر مسائلی بی‌اهمیت می‌کنند.

در همین راستا، به باور سیتون، اصلاح زیرساختار رسانه‌ای باید اولین و مهم‌ترین هدف محیط‌شناسی توجه در سطح سیاسی به‌شمار رود، زیرا چنین زیرساختاری شکل‌دهندهٔ محیط توجه جمعی است. به زعم اندیشمند سوئیسی، از آن‌جایی که توجه به هر چیزی موجب اعطای ارزش به آن می‌شود پر بی‌راهه نیست اگر از خود بپرسیم چرا و چگونه جامعه‌ای خاص به آسانی هزینه‌های سنگین یک روزنامهٔ سیاسی، یک شبکهٔ تلویزیونی خاص یا حتی یک برنامهٔ تلویزیونی یا رادیویی خاصی را متقبل می‌شود، اما از اختصاص هرگونه بودجه‌ای به یک مجلهٔ ادبی و علمی یا پژوهشی در حوزهٔ علوم انسانی و اجتماعی سرباز می‌زند. بی‌گمان برای مدیریت و استفادهٔ بهتر از توجه جمعی باید اقدام‌هایی ملموس در عرصهٔ کلان‌ساختار سیاسی دست زد، قوانین را تغییر داد و با حضور پررنگ در رادیو، تلویزیون و فضای مجازی در این باره آگاهی رسانی کرد (Citton, 214, pp. 160-168). همین بس که به صورت گروه کوچک چند نفره در کلاس، نشست یا جلسه‌ای دور هم جمع شویم تا بتوان از توجه مشترک سخن گفت. سیتون پیشنهاد می‌دهد که تمرین کنیم تا در چنین گروه‌هایی با احترام به یکدیگر گوش دهیم و فضایی بسازیم که در آن صمیمیت، اعتماد و امنیت بر روابط حاکم باشد.

سومین گونه از توجه در سطح فردی عمل می‌کند و به فرد امکان می‌دهد تا با استفادهٔ بهینه از آن درون و ذهنیت خویش را شکل دهد. سیتون در این سطح از توجه با بهره‌گیری از اندیشهٔ زیگموند فروید پیرامون رؤیاپردازی، اندیشهٔ ژیل دُلوز[1] درباب اندیشیدن، اندیشهٔ رولان بارت[2] درخصوص کتاب خواندن و اندیشهٔ ژان-ماری شِفِر

1. Gilles Deleuze
2. Roland Barthes

[1]دربارهٔ تجربهٔ زیباشناختی، همگان را به تمرین توجه شناور[2] یا توجه زیباشناختی[3] توصیه می‌کند. فرد در چنین حالتی نه کاملاً ارتباط خود را با محرک‌های بیرونی قطع می‌کند و نه در شرایط هشدار قرار داد و بی‌درنگ به آن‌ها پاسخ می‌دهد. توجه شناور به فرد امکان می‌دهد از هرگونه پیش‌داوری و پیش‌ساخته‌های ذهنی و رسانه‌ای دوری کند و تلاش کند مسیرها و شیوه‌های دیگری را بیازماید. در این صورت، توجه به گونه‌ای تجربه و ماجراجویی بدل می‌شود که فرد را از عادات و روزمرگی دور می‌کند. بدین ترتیب، شاید بتوان تجربهٔ شناور را تجربه‌ای کنجکاوانه و میدانی به‌شمار آورد که هر لحظه فرد را با جذابیت شگفتی روبه‌رو خواهد ساخت. واضح است که این نوع از توجه با تمرکز انحصاری بر موضوعی خاص که محیط‌های آموزشی بر آن اصرار می‌ورزند همخوانی ندارد چه در چنین محیطی تمرکز فرد به کارگر خط تولید در دوران صنعتی بدل می‌شود که محکوم به اسارت است.

۵. نقد گفتمان‌های انتقادی به توجه نسل جوان

آنچه در ادامه می‌آید تلاشی است برای ایجاد پیوند میان آنچه محیط‌شناسی توجه نامیده می‌شود و حوزهٔ آموزش، که هم انگارهٔ توجه نقشی بنیادین در آن ایفاء می‌کند و هم پدیده‌ای است جمعی که باید رویکرد محیط‌شناختی به آن داشت. نخست باید بگوییم که هرگونه گفتمان انتقادی، بدبینانه و آخرالزمانی پیرامون توجه یادگیرندگان نسل جدید را می‌توان بی‌تردید گفتمانی محدودکننده و ناقص دانست و از چندین منظر آن را به چالش کشید. نخست این‌که یکی از تأثیرات مهم سلطهٔ متن‌محوری[4] (Vaillant, 2005)، فردگرایی و ذهنیت‌گرایی، به‌ویژه از سدهٔ نوزدهم به این سو، بر فرهنگ و آموزش این بوده است که ما تنها یک نظام توجه را خوب می‌پنداریم: دوری از جمع و قطع هرگونه ارتباطی با محیط اطراف و دیگران برای خواندن یک کتاب، لذت بردن از یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی یا تمرکز کردن بر روی یک شیء یا موضوعی خاص. این‌ها تمامی، همان دگرگونی‌های ذهنی، عادت‌ها و باورهایی هستند که فناوری چاپ با خود به ارمغان آورده بود، چه صنعت چاپ با فراگیرسازی خواندن و دسترسی همگان به کتاب، به هر فردی امکان می‌داد که در خارج از کلیسا و «دانشگاه»، به شیوهٔ خود و در خانهٔ خود فعالیت کتاب‌خوانی را در سکوت و تنهایی تجربه کند (Le Pestipon, 2014, p. 14). گرچه تمرکز بر موضوعی خاص می‌تواند درخور ستایش باشد، اما به‌خوبی آگاهیم که توجه فرد در دنیای کنونی و به‌ویژه پس از پیدایش

1. Jean-Marie Schaeffer
2. Attention flottante
3. Attention esthétique
4. Textocentrisme

رسانه‌های نوین هر لحظه تحت فشار محرک‌های محیط اطراف است[1]. تمرکز یا توجه عمیق گرچه خوب است، اما تنها نظام توجه درخور ارزشگذاری نیست و گاه حتی می‌توان آن را شایستهٔ سرزنش دانست.

دوم این‌که، تقریباً همگان، چه در محیط‌های آموزشی و چه در محیط‌های غیرآموزشی، نگاهی دوقطبی به پدیدهٔ توجه دارند، بدین معنی که افراد را در دو دستهٔ بادقت و حواس‌پرت، یعنی در دو قطب انتهایی محور توجه، تقسیم‌بندی می‌کنند؛ حال آن‌که لاشو در کتاب مغز بندباز. کاربست علوم اعصاب در درک و رام کردن توجه[2] (2015)، خیال همگان را راحت کرده و به تصور بسیاری خرده می‌گیرد، چه او بر این باور است که ما همگی دچار درجات گوناگونی از اختلال توجه در موقعیت‌های متفاوت زندگی در طول روز هستیم که موجب آشفتگی، استرس، تشویش و ناسازگاری ما با دیگران و دنیای بیرونی می‌شود (Lachaux, 2015, p. 8). این مهم به ما نشان می‌دهد که برخلاف تصورمان، مهار سازوکارهای ذهنی و استفاده بهینه از توجه در هر لحظه کار چندان آسانی نیست و نیازمند یادگیری برخی مهارت‌هاست چه ما در کسری از ثانیه کنترل توجه‌مان را از دست می‌دهیم (Lachaux, 2015, p. 16). بنابرین، برداشتی که توجه را در حد تمرکز پایین می‌آورد، پدیدهٔ ذهنی را به خوبی درک نکرده است، زیرا نگاهی حتی سرسری به یک منظره یا به پاره‌متنی هرگز به معنای بی‌توجهی یا حواس‌پرتی نیست و اتفاقاً شکلی از توجه و مهارت است که ذهن انسان مدرن در دنیای گمراه‌کننده و سرشار از داده‌ها و محرک‌ها پیدا کرده است[3]. این موضوع از رهگذر توجه به رسانه‌های غنی و سرشار از اطلاعات امروزی شفاف‌تر می‌شود. در این زمینه دد[4] (2005) و میلوتینویک[5] (2022) معتقدند رسانه‌های دیجیتیال چنان با سبک زندگی نسل جدید که آن‌ها را «بومیان دیجیتیالی»[6] می‌نامند، درهم تنیده شده‌اند که می‌توان از تغییر سبک یادگیری و شناختی صحبت کرد.

---

۱. این پدیده را می‌توان در نظام هشدار دید که توجه همیشگی را می‌طلبد و ناپایداری از ویژگی‌های بنیادین آن است. این حالت را می‌توان در پدیدهٔ بورس نشان جست.

2. *Le Cerveau funambule. Comprendre et apprivoiser son attention grâce aux neurosciences*.

۳. روان‌شناسی تجربی حتی نشان داده است که مغز انسان براساس چه سازوکاری حجم بالایی از داده‌ها را به صورت خودکار پردازش می‌کند بی‌آنکه خود انسان متوجه این فرایند باشد (Citton, 2014, Pp. 175-176). این گونه از توجه را توجه خودکار می‌نامند.

4. Dede

5 . Milutinović

۶. اولین بار پرنسکی (Prensky, 2001) این اصطلاح را درمورد نسلی که در بازهٔ زمانی ۱۹۹۶ تا ۲۰۱۲ به دنیا آمده، به دلیل آشنایی آن با فناوری اطلاعات و ارتباطات و تکیه بر این فناوری به کار برده است. گالاردو و همکاران (۲۰۱۵) با بررسی ادبیات پژوهشی در این زمینه به ۴۸ اصطلاح در رابطه با این نسل همچون نسل شبکه، نسل کلیک، نسل Z، نسل اینترنت... اشاره کرده‌اند.

بدین ترتیب، در کنار توجه عمیق، برخی متخصصان از کثرت‌گرایی توجه[1] یا چندکارگی و تقویت آن در نسل جوان حرف می‌زنند. درحقیقت، آنچه که برخی با دید منفی از آن با نام حواس‌پرتی مزمن یاد می‌کنند و از معایب جوانان می‌دانند همان توانایی‌ای است که ذهن نسل جدید بشریت برای پاسخ‌گویی مناسب به درخواست‌های هم‌زمان چندین محرک بدان دست یافته است. البته لاشو باز به ما یادآوری می‌کند که چندکارگی هرگز به معنای توجه هم‌زمان به چندین چیز نیست، زیرا علوم اعصاب ثابت می‌کند که چنین پدیده‌ای از لحاظ ذهنی ناشدنی است. چندکارگی را باید گونه‌ای نظام تناوبی درنظر گرفت که در آن ذهن به‌طور منظم و بسیار سریع از محرکی به محرک دیگر توجه می‌کند یا فعالیتی را انجام می‌دهد. پس می‌توان به تمامی گفتمان‌های سرزنش‌آلودی که توجه را صرفاً پدیده‌ای فردی به‌شمار می‌آورند و فرد را سراسر مقصر بی‌توجهی و حواس‌پرتی می‌دانند خرده گرفت، زیرا فرد می‌کوشد در محیط‌هایی که رفتارش را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد بهترین استراتژی رفتاری را در قالب چندکارگی از خود نشان دهد.

نکتهٔ مهم دیگر این‌که ما توجه را در محیط‌های آموزشی، به‌ویژه در مدرسه، به گوش‌دادن مطیعانه و یک‌جانبه به آموزه‌های معلم فرومی‌کاهیم، گوش‌دادنی که قادر به جذب حداکثری سخنان معلم است آن هم در حالی‌که شاید یکی از مهم‌ترین آموزه‌ها و ارزش‌های محیط‌هایی آموزشی، که شاید بیشتر در حوزهٔ علوم انسانی یا گفتمانی بیشتر نمود دارد، باید این باشد که دنیایی سرشار از گفتمان‌های اغلب متضاد و متناقض دربارهٔ حقیقت ما را فراگرفته است. حال اگر محیط آموزشی را به‌صورت اکوسیستم توجه[2] متشکل از بازتاب، سطوح و روابط متعدد درنظر بگیریم شاید آنگاه بتوانیم دلایل بی‌توجهی یادگیرندگان را به برخی شیوه‌های آموزشی بهتر درک کنیم چه در چنین حالتی معلم خود نیز می‌تواند در سطحی خاص از یک محیط خاستگاه بی‌توجهی و بی‌انگیزگی یادگیرندگان به‌شمار رود.

۶. هدف‌های آموزش

در این بخش می‌کوشیم تا با توجه به آنچه در بالا آمده است دربارهٔ برخی از هدف‌های اصلی آموزش در دوران سرمایه‌داری شناختی سخن بگوییم که بی‌تردید همگی ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند و مکمل هم به‌شمار می‌روند: پرورش انسان‌های بادقت و باملاحظه، پرورش هنر به‌گزینی، پرورش هنر گفت‌وگو و همچنین پرورش توجه کاوشگر و خلاق در یادگیرندگان. همچنین باید اهمیت ارزش‌آفرینی را یادآور شد. گرچه توجه فرآورده‌ای است باارزش که محرک‌های بیرونی در جلب و مصرف آن می‌کوشند با یکدیگر وارد رقابتی جدی شوند، اما از یاد نبریم که توجه، خود می‌تواند تولیدکنندهٔ ارزش نیز باشد. با اهمیت دادن و توجه کردن به هر موضوع ناچیزی، ما به

1. Pluralisme attentionnel
2. Écosystème attentionnel

نوعی در حال ایجاد یا افزایش ارزش برای آن موضوع خاص هستیم. فلوبر[1]، نویسندهٔ فرانسوی سدهٔ نوزدهم، بر این باور بود که همین بس که مدت زمان زیادی به چیزی نگاه کنیم تا به شیئی جالب و درخور توجه بدل شود. پس به یاد داشته باشیم که این توجه ماست که ارزش، شهرت و دیده‌شدن را می‌آفریند (Flaubert cité par Citton, 2014, p. 192). بهتر است به نسل جوان یادآوری کرد که ستاره‌ها و افراد سرشناس، خواه آگاهانه یا ناآگاهانه، در رسانه‌های مدرن از شکل جدیدی از استثمار بهره می‌برند، از توجه طرفدارن‌شان تغذیه می‌کنند و این ما هستیم که آن‌ها را مشهور و سرشناس می‌کنیم. تمامی این موارد ما را بر آن می‌دارد که استفاده درست از منابع توجه را به نسل جوان‌مان بیاموزانیم. اتفاقاً در همین جاست که پیوند سیاست و محیط‌شناسی توجه شکل می‌گیرد، درواقع، نخستین رسالت محیط‌شناسیِ توجه، اصلاح زیرساخت‌های رسانه‌ای است زیرا امروزه رسانه‌ها در شکل‌گیری کانون‌های توجه نقش بنیادین ایفا می‌کنند.

مهم‌ترین وظیفهٔ معلم در هر محیط آموزشی این است که یادگیرنده به درس و دیگران توجه نشان دهد. پس یکی از اصلی‌ترین هدف آموزش، پرورش انسان‌های بادقت و باملاحظه است، انسان‌هایی که به دیگری، به جهان و چیزها توجه و از آن‌ها مراقبت می‌کنند.

اما چگونه می‌توان به چنین هدفی دست یافت؟ بررسی‌ها ثابت می‌کنند که میزان توجهی که یادگیرندگان به موضوع یادگیری نشان می‌دهند ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ به میزان توجهی دارد که خود معلم برای آن موضوع خاص قائل است. درحقیقت، بر عهدهٔ معلم است که تازه‌سازی حس کنجکاوی و جذابیت را همواره در خود پرورش دهد و آن را به یادگیرندگان انتقال دهد یا در آن‌ها چنین حسی را برانگیزاند. به دیگر سخن، میزان توجهی که یادگیرنده به سخن معلم نشان می‌دهد به میزان و به‌ویژه کیفیت توجهی بستگی دارد که پیش از آن، معلم به یادگیرندگان خود نشان می‌دهد، که آن نیز به کیفیت توجهی بستگی دارد که معلم در محیط کاری خود از سوی همکاران و مدیران آموزشی در سطح‌های مختلف دریافت می‌کند. این امر به‌خوبی نشان می‌دهد که مقدار و کیفیت توجهی که یادگیرنده به معلم نشان می‌دهد به توجهی که مجموعهٔ نظام آموزشی به یادگیرنده و معلم نشان می‌دهد، بستگی دارد. سرانجام باید پذیرفت که میزان و کیفیت توجهی که نهادهای غیرآموزشی به نهادهای آموزشی نشان می‌دهند بسیار مهم و کلیدی است (Citton et Doudet, 2019, p. 13).

امروزه، پس از پیدایش رسانه‌های مدرن، دیگر با کمبود با کمبود اطلاعات و داده‌ها پیرامون موضوع یادگیری مواجه نیستیم و حتی با پدیده‌ای چون ویکی‌پدیازدگی[2] و گوگل‌زدگی[3] دانش روبه‌روییم. یادآوری چندین نکته در این باره ضروری است. نخست این‌که بهتر است میان دریافت داده‌ها که روندی است کنش‌پذیر، از یک سو، و فعالیت تأویل، فعالیتی بنیادین در علوم انسانی که باید به‌شدت آن را در انسان هم‌روزگار تقویت کرد، از سوی دیگر،

1. Flaubert
2. Wikipédiasation
3. Googlisation

تفاوت بگذاریم چون داده‌ها تنها زمانی که درونی و ذهنی شوند جزئی از دانش یک فرد به شمار خواهند آمد. دوم این‌که آموزش، دیگر به معنای توانایی یادگیرنده در انباشتن و حفظ اطلاعات در ذهن نیست، چراکه ما امروزه از فراوانی اطلاعات رنج می‌بریم.

در چنین موقعیتی، باید آن‌چه معلم به یادگیرندگان خود انتقال می‌دهد هنر به‌گزینی باشد، مهارت تشخیص سره از ناسره، توانایی جداسازی داده‌های معتبر از نامعتبر. امروز هر یادگیرنده‌ای باید به این توانایی برسد که در مدت زمان مناسب و قابل‌قبولی به اطلاعات درست و خوب در منابع اطلاعاتی، به‌ویژه رسانه، و به‌طور خاص شبکهٔ اینترنتی، دست یابد. دست‌یابی به این مهارت باید به صورت عملی در کلاس درس و به کمک معلم یاد داده و تمرین شود. بدین ترتیب، کلاس درس به محلی برای جست‌وجوی جمعی، برای به اشتراک‌گذاری مهارت‌ها و تجربه‌های فردی، منابع، شگردها، حساسیت‌ها و حس شهود بدل می‌شود. کلاس و روند یادگیری به مکان و زمانی برای تجربهٔ هم‌زمان آموزش و پژوهش، یا بهتر بگوییم «آموزش-پژوهش»، هم برای معلم و هم برای یادگیرنده تبدیل خواهد شد. تجربهٔ آموزش ـ پژوهش به یک ماجراجویی شگفت‌انگیز و سرشار از اتفاقات پیش‌بینی‌نشده تغییر شکل می‌دهد، تجربه‌ای که نمی‌توان با تقلید، آن را به دیگری انتقال یا یاد داد.

یادگیرنده در چنین فرایندی می‌آموزد که به اولین اطلاعاتی که در شبکه به آن دست می‌یابد، که گاه براساس سازوکار اقتصادی و مالی خاصی در اولین ردیف قابل مشاهده جای داده شده‌اند و همگان به راحتی به آن دسترسی دارند، بسنده نکند و به جست‌وجویش وسعت و عمق ببخشد تا بتواند بهترین داده‌ها را برای فرایند بعدی، یعنی فرایند تأویل و فردی‌سازی داده‌ها یا تبدیل آن به دانش فردی آماده کند. این توجه شناور و کنجکاو، برخلاف تجربهٔ کارگران دوران سرمایه‌داری صنعتی که بر روی فعالیتی خاص متمرکز می‌شد و آن‌ها را اسیر خود می‌ساخت، توجه‌ای است نامتمرکز، مرکزگریز و کاملاً باز، تا بتواند بیشترین امکان‌های احتمال را بررسی کند.

در زمینهٔ خلاقیت در توجه و کاوشگری نخست این‌که باید تقابل میان فعالیت و بی‌فعالیتی، کار و خواب را مورد بازبینی قرار دهیم: علوم اعصاب نشان داده که گاه مغز انسان در خواب به اندازهٔ حالت بیداری فعال است. در حقیقت، مغز در حالت بی‌فعالیتی یا خواب با قطع پیوند و هرگونه تماسی با محرک‌های بیرونی به پردازش اطلاعات می‌پردازد. هرچند رسانه‌های نوین این عادت را در ما به وجود آورده‌اند که در حالت بیداری همواره در حالت هشدار باشیم و به محرک‌های بیرونی در همان لحظه پاسخ دهیم، اما نباید دیگر فعالیت‌های مهم ذهنی و مغزی چون اندیشیدن، رؤیاپردازی و خیال‌بافی را که به همان اندازه مهم‌اند از یاد ببریم، زیرا این فعالیت‌ها به انسان امروزی مجال می‌دهند تا به‌طور موقت خود را از پاسخ‌گویی سریع، لحظه‌ای و خودکار به محرک‌های دنیای پیرامونش که سراسر استرس‌زاست برهاند.

دوم این‌که، این تصور که معلم همه چیز را می‌داند و تنها منبع انتقال داده‌ها و دانش است، بی‌اعتبار است، زیرا امروزه هر کس می‌تواند در زمانی اندک به داده‌هایی دست باید که دیگری کاملاً از آن ناآگاه است. در تأیید این

موضوع شولز و اسکرو[1] چنین بیان می‌دارند: «امروزه معلم بیش از آن‌که حاکمی روی صحنه[2] باشد، راهنمایی در حاشیه[3] است». به عبارتی، بیش از آن‌که معلم در کلاس درس حاکم بی‌همتای دانش باشد، راهنما و تسهیل‌کنندهٔ ساخت دانش برای یادگیرندگان است. پس معلم خود نیز به فردی نادان در فرایند آموزش ـ پژوهش که البته از مهارت بالایی در کاوشگری اطلاعات برخوردار است بدل می‌شود. آن‌چه مهم است نه تنها نتیجهٔ آموزش- پژوهش بلکه خود فرایند جستجوست که در آن معلم، افزون بر انتقال و به اشتراک‌گذاری تجربه‌های خود برای یافتن بهترین و معتبرترین داده‌ها باید به مواردی که توجه یادگیرندگان را به خود جلب می‌کنند توجه نشان دهد و آن‌ها را مورد واکاوی قرار دهد. بدین ترتیب، هر جلسهٔ یادگیری به آموزش ـ پژوهشی بدل می‌شود که ممکن است معلم با تعداد بی‌شماری موارد پیش‌بینی نشده روبه‌رو شود، مواردی که شاید حتی پیش‌فرض‌ها یا نکته‌هایی را که او پیش از آن جلسه آماده کرده بود به چالش بکشند.

یاددهندهٔ امروزی خوب می‌داند که تنها زمانی می‌توان کلاس یادگیری‌ای را خوب ارزیابی کرد که در آن تمامی شرکت‌کنندگان توانسته باشند بهترین بهره را از هوش جمعی برای حل مسائل و مشکلات پژوهش برده باشند. پس در دنیای کنونی، بهترین روش برای بهره‌گیری از بالاترین میزان از توجه در دنیای انسانی همان توجه به دیگری باشد. درست است که دستگاه‌ها و رسانه‌های نوین امکان دسترسی آسان و سریع به بیشترین میزان از داده‌ها را در هر زمان و مکان برای ما فراهم می‌کنند، اما به‌نظر می‌رسد که بدترین و مخرب‌ترین شیوهٔ آموزش این است که تعامل آموزشی را بر روی ماشین‌ها متمرکز کنیم. از یاد نبریم که زنده‌ترین، پویاترین و غنی‌ترین قلب آموزش همواره همان هنر گفت‌وگو بوده است و باقی خواهد ماند. معلم همواره باید بیشترین اهمیت و توجه را برای گفت‌وگوی جمعی قائل باشد، گفت‌وگویی که در بافت خاصی به تغییر مداوم، غریزی، جزئی و ظریف کنش‌گرانش منتهی خواهد شد، کنش‌گرانی بادقت و باملاحظه نسبت به همدیگر.

۷. نتیجه

با پیدایش رسانه‌های دیجیتال و متامدیا که افزون‌بر تولید داده‌ها، امکان پردازش، دستکاری، انتقال و به‌اشتراک‌گذاری را برای مخاطبشان فراهم کرده‌اند، شاهد تولید انبوه داده‌های غیرمادی هستیم که در جلب توجه انسان هم‌روزگار ناکام می‌ماند و نادیده گرفته می‌شود؛ نادیده گرفتن از کلیدواژه‌ها و از رنج‌های دردآور دنیای مجازی و واقعی امروزی است. اهمیت این موضوعات در محیط‌های آموزشی چندین برابر می‌شود چه نظام آموزشی بیش از پیش به‌ویژه از بی‌توجهی، کم‌توجهی، حواس‌پرتی، بیش‌فعالی و کم‌انگیزگی یادگیرندگان شکایت می‌کند. درحقیقت، فراوانی داده‌های غیرمادی و محصولات فرهنگی از یک سو، کمبود منابع توجه و وقت از سوی

1. Schulz, J., & Iskru
2. Sage on the stage
3. Guide on the side

دیگر، توجه را به یکی از موضوعات و مشکلات بنیادین علوم اجتماعی و انسانی در دورهٔ هم‌روزگار بدل کرده است. نارسایی‌ها و کاستی‌های رویکردهای اقتصادی و روان‌شناختی به توجه که آن را یکسر پدیده‌ای فردی، ذهنی و شیمیایی می‌انگارند این امکان را فراهم نمی‌سازد تا به درک درستی از سازوکار، بحران و اختلال توجه دست یافت. رویکرد محیط‌شناختی به توجه اما، با دیدگاهی انتقادی و دیرینه‌شناختی، ضمن خرده‌گیری به تمامی رویکردهای فردگرا به پدیدهٔ «توجه»، آن را پدیده‌ای سراسر جمعی و در پیوند با محیط پیرامون در نظر می‌گیرد. محیط‌شناسیِ «توجه» بر این باور است که رسانه‌ها تنها بازاری برای انتقال اطلاعات و داده‌ها نیستند و برعکس، نقشی کلیدی در شکل‌گیریِ دنیای بیرونی و عینی و حتی در سطح روابط بینافردی و نیز دنیای درونی و ذهنی دارند.

به نظر می‌رسد با توجه به بحران‌های گوناگونی که امروزه گریبان‌گیر انسان است (به‌ویژه مسئلهٔ مهمی چون مشکلات زیست‌محیطی که آیندهٔ بشر به آن وابسته و یکی از مضمون‌های اصلی آثار ادبی معاصر است[1]) همگی به‌گونه‌ای در بی‌توجهی و کم‌توجهی انسان ریشه دارند، اهمیت پیوند آموزش و توجه، بیش از پیش به چشم می‌آید، آن‌هم در زمانه‌ای که رسانه‌ها، به‌خصوص رسانه‌های تصویری، بسیار در ایجاد و گسترش حواس‌پرتی سهیم‌اند. از دیدگاه محیط‌شناسی توجه، آن‌چه امروزه در فرایند یادگیری و در میان هدف‌های آموزش از انتقال دانش و اطلاعات بسیار مهم‌تر و بنیادی‌تر است تربیت توجه به مثابهٔ مهارتی حیاتی است. فرایند یادگیری، دیگر ارتباطی یک‌سویه در بطن یک تعامل چهره به چهره تعریف نمی‌شود، بلکه اشتراک‌گذاری دانسته‌ها و ندانسته‌ها، پرسش‌ها، تردیدها و کنجکاوی‌های یادگیرنده و معلم در یک جست‌وجوی ماجراجویانهٔ جمعی، به‌منظور به چالش کشیدن پاسخ‌ها و دانسته‌هاست. این دقیقاً همان اصلی است که بی‌توجهی به آن موجب شده است تا نظام دانشگاهی ما دو حوزهٔ پژوهش و آموزش را از هم جدا بداند.

گوناگونی[2] و تفاوت‌های ظریف[3] از انگاره‌های بنیادین و واژگان کلیدی این نوع از آموزش به‌شمار می‌رود که همواره در علوم انسانی یا گفتمانی بر آن‌ها تأکید می‌شود، مفاهیم و ارزش‌هایی که امروزه بیش از هر زمان دیگری به آن نیازمندیم. از یاد نبریم که اگر اطلاعات، شک‌ها، ندانسته‌ها، پیش‌داوری‌ها و دیدگاه‌های همگان یکی باشد، یعنی همان همگن‌سازی[4]، پدیده‌ای که رسانه‌های نوین در شکل‌گیری آن بسیار می‌کوشد، به‌اشتراک‌گذاری دیگر بی‌معنا خواهد بود. چنینی برداشتی از آموزش و توجه پایانی است بر میل به اقتدار و سلطهٔ آموزگار و استادی که خود را مسلط بر دانایی و دانشی می‌داند که نمی‌توان آن را به چالش کشید و از هرگونه تجربهٔ خطر و سرنگونی مصون است. هم‌اینجاست که نقش بنیادین علوم انسانی به‌مثابهٔ علومی که به ما در شکل‌گیری و گسترش آموزش

۱. در این زمینه توجه خواننده را به مقاله‌ای با عنوان «بوطیقای آخرالزمان در تخیل محیط‌زیستی امروز فرانسه» به قلم حمیدرضا رحمت‌جو جلب می‌کنیم.

2. Variations
3. Nuances
4. Homogénéisation

زنده و طرح پرسش‌های دقیق و معتبر، و نه یافتن پاسخی اطمینان‌بخش، یاری می‌رساند بیش از پیش آشکار می‌شود. هم‌اینجاست که امروزه، با توجه به پیچیدگی مسئله‌ها و مشکل‌هایی که انسان معاصر با آن روبه‌روست،

دیگر حتی باید از گفت‌وگوهای میان‌رشته‌ای که تنها به وجود و بقای مرزهای تصنعی و ساختگی و یکپارچگی رشته‌ها دامن می‌زند به بی‌مرزی رشته‌ها و بی‌رشتگی گذار کرد.

منابع

رحمت‌جو، ح.ر. (۱۴۰۰). بوطیقای آخرالزمان در تخیل محیط‌زیستی امروز فرانسه. پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، ۴(۳)، ۴۷-۲۷.

فرهنگی، ع. ا.، قراگوزلو ع.، و صلواتیان س. (۱۳۸۹). توجه، حکمرانی جدید در اقتصاد رسانه. پژوهش‌های ارتباطی، ۱۷(۶۳)، ۱۱۴-۹۱.

Caar, N. (2011). *Internet rend-il bête? Réapprendre à lire et à penser dans un monde fragmenté*, traduit par Marie-France Desjeux. Paris: Robert.

Citton, Y. (2010). *L'Avenir des humanités. Economie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?*. Paris: La Découverte.

Citton, Y. (2014a). *L'Economie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme?*. Paris: La Découverte.

Citton, Y. (2014b). *Pour une écologie de l'attention*. Paris: Seuil.

Citton, Y. (2017). *Médiarchies*. Paris: Seuil.

Citton, Y., E. Doudet (2019). *Ecologies de l'attention et archéologie des média*. Grenoble: UGA.

Dede, C. (2005). Planning for neomillennial learning styles. *Educause Quarterly, 28*(1), 7-12.

Gallardo-Echenique, E. E., Marqués-Molías, L., Bullen, M., & Strijbos, J. W. (2015). Let's talk about digital learners in the digital era. *The International Review of research in open and distributed learning, 16*(3).

Kaufmann, V. (2011). *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Seuil.

Lachaux, J.-Ph. (2011). *Le Cerveau attentif. Contrôle, maîtrise et lâcher-prise*. Paris: Odile Jacob.

Lachaux, J.-Ph. (2015). *Le Cerveau funambule. Comprendre et apprivoiser son attention grâce aux neurosciences*. Paris: Odile Jacob.

Lachaux, J.-Ph. (2020). *La Magie de la concentration. Un parcours ludique et initiatique*. Paris: Odile Jacob.

Le Pestipon, Y. (2014). *Oublier la littérature?*. Toulouse : Verdier.

Lilti, A. (2020). *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*. Paris: Fayard.

Loan, F. A. (2011). Media preferences of the net generation college students. *International Journal of Library and Information Science, 3*(7): 155-161 .

Milutinović, V. (2022). Examining the influence of pre-service teacher's digital native traits on their technology acceptance: A Serbian perspective. *Education and Information Technologies*, 1-29.

Prensky, M. (2001). Digital natives, digital immigrants part 1. *On the Horizon, 9*(5): 1-6.

Schulz, J., & Iskru, V. V. (2021). Video in Education From 'Sage on the Stage' to 'TV Talk Show Host': Where to Next? *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education*, *17*(9), em2005.

Vaillant, A. (2005). *La Crise de la littérature: Romantisme et modernité*. Grenoble: ELLUG.

دانشگاه فردوسی مشهد
Université Ferdowsi de Mashhad

Recherches en Langue et Traduction françaises

Revue semestrielle du département de français

Vol. 4, N°. 2, Automne / Hiver 2021

- **L'Etude de la narration de "Mise en abyme" de *La Mort d'un Vendeur* d'Arthur Miller dans le film du *Vendeur* d'Asghar Farhadi selon trois modèles suggérés par Lucien Dallenbach, théoricien français**
  Mahla Azizi, Samira Bameshki, Zohreh Taebi Noghandari
- **Étude analytique du poème "Albatros" de Charles Baudelaire d'après l'Approche sémiologique de Michael Riffaterre**
  Behzad Hashemi
- **Doublage des longs métrages francophones et anglophones sur des plateformes de vidéo à la demande en Iran**
  Masood Khoshsaligheh, Fatemeh Ghaderi, Sima Imani, Seyed Shojaa Naynava
- **Analyse du rôle de l'idéologie politique des médias francophones et anglophones dans la couverture médiatique de « l'accord Iran-Chine de 25 ans » suivant la méthode de l'analyse critique du discours**
  Zeinab Rezvantalab, Mahsa Parsafar, Shamim Kordbache
- **A la recherche d'une traduction négociée de Proust**
  Atefeh Navarchi, Sogol ghashghaei
- **Les défis de la traduction médicale et le rôle des procédés techniques dans la résolution des problèmes**
  Mohammad-Rahim Ahmadi, Hanieh Djafari
- **Présence des femmes dans les oeuvres de Molière : une approche sociologique**
  Maryam Ghassemi Draian
- **Le Cocon de la famille dans les oeuvres d'Anna Gavalda**
  Allahshkr Asadollahi; Mohammad Hossein Djavari; Tahere Zahedi
- **Redéfinition du rôle des média et de l'attention dans le processus éducatif à partir de la pensée d'Yves Citton**
  Hassan Zokhtareh, Akbar Momeni Rad

ISSN: 2322-1569