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.

ویراستاری فارسی: لیلا احمدی کمرپشتی **ویراستاری انگلیسی:** مرکز ویراستاری و ترجمه دانشکده ادبیات و علوم انسانی(عبدالله نوروزی)
ویراستاری فرانسه: فاطمه قاسمی آریان **دستیار سردبیر:** زهرا سعادت نژاد
کارشناس مجله : زهرا بنی اسد **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 پنجم، شماره دوم (پیاپی ۹) پاییز و زمستان ۱۴۰۱

(تاریخ انتشار این شماره: اسفند 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

تصویرشناسی ایرانیان عصر صفوی از رهگذر بررسی امثال و اصطلاحات فارسی در سفرنامه رافائل دومان	فرزانه صنیعی، احسان قبول	**۱-۲۳**
بررسی پیش‌گویه و خاتمه در رمان *حرف‌هایی که نگفتیم* اثر مارک لوی	میترا مرادی، علی عباسی	**۲۴-۴۸**
ویژگی های معماری «خانه مشروطیت» با رویکرد ژئوپوئتیک کنت وایت	زهرا بمپوری رضاآباد، مژگان مهدوی زاده	**۴۹-۶۷**
ساده‌سازی در ترجمه متون حقوقی با تکیه بر رویکرد هرمنوتیک اشتاینر	نصرت حجازی، سحر نظری	**۶۸-۹۳**
هویت و سرگشتگی انسان معاصر در آثار ژان اشنوز، از منظر فلسفه هستی شناسی بنیادین مارتین هایدگر	فاطمه پورعزت، مهدی حیدری، آناهیتا سادات قائم مقامی	**۹۴-۱۱۷**
تحلیل ترجمهٔ فارسی «رؤیای آشنا» و «خاکسپاری» سروده پل ورلن بر پایه آرای اتکین	صدیقه شرکت مقدم، سپیده صفیه نواب زاده شفیعی، غزل زارع	**۱۱۸-۱۳۸**
بررسی مقایسه‌ای دو ترجمه از نمایشنامه *دست های آلوده* بر اساس نظریه گرایش های ریخت شکنانه آنتوان برمن	زهرا خسروی، محمدرضا حاجی آقابابایی	**۱۳۹-۱۶۵**
بررسی تطبیقی معادل های واژگان «الموالی» و «ولی» در ترجمه های فارسی و فرانسه آیه ۵ سوره مریم	مختار عیسائیان، میترا طوسی	**۱۶۶-۱۹۱**
در جست وجوی ناتورالیسم در آثار صادق چوبک از طریق خوانش *رمان تجربی*	سعدی جعفری کاردگر	**۱۹۲-۲۱۴**

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

Imagologie des Iraniens à travers l'étude des proverbes et idiomes persans dans le récit de voyage de Raphaël Du Mans

Farzaneh Saniei
Doctorante en langue et littérature persanne, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Ehsan Ghabool[1] (Auteur correspondant)

Professeur adjoint de department de langue et littérature Persanes, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Résumé

Raphaël Du Mans est l'un des premiers Français à s'être rendre en Iran à l'époque safavide ayant consigné le résultat de son long séjour à Ispahan sous la forme d'un ouvrage intitulé *L'Estat de la perse en 1660* en français. Etant donné que cet ouvrage est à l'origine de nombreuses représentations des Iraniens dans d'autres récits de voyage français, il est nécessaire d'analyser et d'examiner les images des Iraniens sous différents angles.

Dans cette recherche, nous avons identifié et classifié les proverbes et idiomes persans mentionnés par Du Mans dans son ouvrage, et en profitant de l'imagologie – approche étudiant les représentations d'une nation dans la littérature et la culture d'une autre nation - et en nous référant aux sources historiques tout en examinant les indices présents dans le texte, nous avons expliqué les raisons de leur émergence et de leur diffusion parmi les Iraniens. Ainsi, d'une part, nous pouvons faire connaissance avec le peuple et la société de l'Iran à l'époque safavide, et d'autre part, nous pouvons clarifier les raisons de l'attitude de Du Mans envers les Iraniens.

Donc, un total de 6 proverbes et 11 idiomes en persan ont été identifiés dans le récit de voyage de Du Mans, dont 12 portent des images directes et 5 des images indirectes. Parmi les 17 proverbes et idiomes recensés, 12 ont une charge de valeur négative, ce qui révèle la vision négative de Du Mans envers les Iraniens. Les origines de ce point de vue sont enracinées dans la mission missionnaire de Du Mans et sa vision orientée vers l'Europe. D'un point de vue conceptuel, la plupart des proverbes et idiomes ont un contexte culturel, exprimant ainsi la priorité de cette question pour l'écrivain.

Mots-clés : Raphaël Du Mans, L'estat de la perse en 1660, l'époque safavide, le proverbe, l'idiome, l'imagologie.

[1]. E-mail: Ghabool@um.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-0557-8445

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.80372.1071

Reçu: 14 Janvier 2023 Révisé: 13 Avril 2023 Accepté: 16 Avril 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

Imagology of Iranians of Safavid era through the study on Persian Proverbs and Idioms in Raphael Du Mans' Travelogue

Farzaneh Saniei
PhD candidate of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Ehsan Ghabool[1] (Corresponding author)
Assistant Professor of Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

Rafael Du Mans is one of the first Frenchmen who traveled to Iran during the Safavid era and wrote the results of his long-term stay in Isfahan in his work entitled *Iran's Situation in 1660* in French. This work became the source of many images of Iranians in other French travelogues; so it is necessary to explore the images of Iranians from various points of view. This study identified and classified the Persian proverbs and idioms mentioned by Du Mans in his work, and based on imagology (that studies the images of one nation in the literary works of another nation) and by referring to historical sources and examining intertextual signs, the reasons for their emergence and spread among Iranians were explained, to know more about the people and society of Safavid Iran, on the one hand, and to clarify Du Mans' attitude towards Iranians on the other hand. Accordingly, a total number of 6 proverbs and 11 idioms in Persian were identified in Du Mans' travelogue consisting of 12 direct and 5 indirect imaging. Out of 17 proverbs and idioms, 12 are negative which expresses Du Mans' negative attitude towards Iranians. The reasons for this view can first be traced to the purpose of Du Man's trip and his European arrogance. Moreover, after classifying the genesis of proverbs and idioms, it was found that most of them have a cultural background that expresses the priority of this issue for the author.

Keywords: Raphael Du Mans, travelogue, Safavid era, proverbs, imagology.

[1]. E-mail: Ghabool@um.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-0557-8445

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.80372.1071

Received: 14 January 2023 Revised: 13 April 2023 Accepted: 16 April 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

تصویرشناسی ایرانیان عصر صفوی از رهگذر بررسی امثال و اصطلاحات فارسی در سفرنامه رافائل دومان

مقالهٔ پژوهشی

فرزانه صنیعی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
احسان قبول [1] (نویسندهٔ مسئول)
عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

رافائل دومان جزو اولین فرانسویانی است که در دورهٔ صفویه به ایران سفر می‌کند و حاصل اقامت طولانی‌مدّتش را در اصفهان در قالب اثری با عنوان وضع ایران در سال ۱۶۶۰ به زبان فرانسوی می‌نویسد. از آن‌جایی که این اثر سرچشمهٔ بسیاری از تصاویر ایرانیان در دیگر سفرنامه‌های فرانسوی به شمار می‌آید لازم است تصاویر ایرانیان از نظرگاه‌های متنوّع تحلیل و بررسی شود. در این پژوهش امثال و اصطلاحات فارسی‌ای را که دومان در اثرش ذکر کرده است شناسایی و طبقه‌بندی کرده‌ایم و با بهره‌گیری از دانش تصویرشناسی ـ که تصاویر یک قوم را در ادبیات و فرهنگ ملّتی دیگر بازمی‌جوید ـ و با مراجعه به منابع تاریخی و بررسی نشانه‌های درون‌متنی، علل پیدایش و گسترش آن را در میان ایرانیان شرح داده‌ایم تا از این رهگذر از یک سو به شناختی از مردم و جامعهٔ ایران عصر صفوی دست یابیم و از سوی دیگر دلایل نگرش دومان به ایرانیان را روشن سازیم. بر این اساس مجموعاً ۶ مثل و ۱۱ اصطلاح به زبان فارسی در سفرنامهٔ دومان شناسایی شد که ۱۲ مورد دارای تصویرپردازی مستقیم و ۵ مورد تصویرپردازی غیرمستقیم است و از مجموع ۱۷ مثل و اصطلاح، ۱۲ مورد دارای بار ارزشی منفی است که دیدگاه منفی دومان را به ایرانیان آشکار می‌سازد. علل این نگاه در مأموریت تبلیغی و نگاه اروپامحور دومان ریشه دارد. از منظر مفهومی نیز بیشتر امثال و اصطلاحات دارای زمینهٔ فرهنگی است که اولویت این مسئله را برای نویسنده بیان می‌کند.

کلیدواژه‌ها: رافائل دومان، وضع ایران در سال ۱۶۶۰، عصر صفوی، امثال، اصطلاحات، تصویرشناسی.

---

[1]. E-mail: Ghabool@um.ac.ir DOI: https://doi.org/ 10.22067/RLTF.2023.80372.1071
https://orcid.org/0000-0003-0557-8445

تاریخ دریافت: ۲۴ دی ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۲۴ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۷ فروردین ۱۴۰۲

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین ژانرهای ادبی مورد مطالعه در تصویرشناسی، سفرنامه‌ها هستند. یک روایت از سفر، هنگامی که توسط ناظری که شاهد آن ماجرا بوده و آن را زندگی کرده است به نگارش درمی‌آید، دیگری را به مردمی از فرهنگ و سرزمین دیگر معرفی می‌کند. یکی از عناصر فرهنگ عامه، ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات متداول در محاورات مردم هستند که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

از ابتدای روی کار آمدن دودمان بوربن[1] در فرانسه، تلاش‌هایی برای برقراری رابطه با ایران انجام شد که ماحصل آن، سفر مبلغان، سفیران و سیاحانی از فرانسه به ایران بود که از آن میان می‌توان پاسیفیک دو پروونس[2] و الکساندر دو رودس[3] را نام برد. برخی از این سفرها بی‌نتیجه بودند، و از برخی دیگر سفرنامه‌هایی به جا مانده است که تنها بخش کوچکی از آن به ایران اختصاص دارد.

متن مورد پژوهش، کتاب وضع ایران در سال ۱۶۶۰[4] نوشتهٔ رافائل دومان[5] است که می‌توان آن را نخستین سفرنامه در قرن هفدهم دانست که تماماً به ایران اختصاص دارد. نویسندهٔ آن، ژاک دوترتر[6] مشهور به رافائل دومان مبلغی از فرقهٔ کاپوسن[7] بود. وی در آگوست ۱۶۱۳ در شهر لومان[8] کشور فرانسه متولد شد. در ۱۶۴۱ یا ۱۶۴۲ رسماً کشیش شد و نام رافائل دومان را برای خود برگزید، و در ۱۶۴۷ وارد دیر کاپوسن فرانسوی اصفهان شد. مأموریت کاپوسن‌ها در شرق از ۱۶۲۶ آغاز شده بود (Richard, 2012) .

هدف فرانسویان از فرستادن این مبلّغان، تنها تبلیغ مذهبی نبود، بلکه در اصل، اهداف سیاسی و اقتصادی خود را دنبال می‌کردند که در قرون بعد نیز ادامه یافت، مانند مأموریت کشیش سیمون ویرویل[9] در قرن هجدهم که تحت لوای یک مأموریت علمی ـ تبلیغی، به اخذ معافیت مالیاتی به نفع تجار فرانسوی و حفاظت از منافع سایر میسیونرهای فرانسوی ساکن ایران در آن دوره منجر شد (محمدزاده و همکاران، ۱۴۰۰، صص. ۵۹ـ۶۰). دومان نیز از این قاعده مستثنا نبود. او با کلبر[10]، وزیر اقتصاد لویی چهاردهم، مکاتبه داشت. گمان می‌رود کتاب وضع

1. Bourbon
2. Pacifique de provins
3. Alexandre de Rhodes
4. Estat de la Perse en 1660
5. Raphaël Du Mans
6. Jaques du tertre
7. capucin
8. Le Mans
9. Simon Vierville
10. Colbert

ایران در ۱۶۶۰راهنمای کلبر برای تأسیس کمپانی هند شرقی در ۱۶۶۴ بوده باشد (Richard, 2012). به کمک دومان، فرانسویان از امتیازاتی چون معافیت گمرکی سه ساله برخوردار شدند (عقیلی، ۱۳۹۳، ص.۹۲).

کتاب وضع ایران در ۱۶۶۰ کتابی است در شرح و توصیف وجوه مختلف زندگی ایرانیان، همچون عقاید مذهبی، آداب و رسوم و آیین‌ها، مشاغل و مناصب درباری، وضع بهداشت و بیماری‌ها و حتی تفریحات رایج در ایران. این کتاب با حواشی و تعلیقات شارل شفر[1] در سال ۱۸۹۰ منتشر شد و تاکنون به فارسی ترجمه نشده است.

هرچند اثر دومان نسبت به بسیاری از سفرنامه‌های اروپاییان دربارهٔ ایران، همچون سفرنامهٔ شاردن[2] و تاورنیه[3] فضل تقدم دارد، اما تا به حال چندان در ایران مورد مطالعه قرار نگرفته است. این در حالی است که دومان را به‌دلیل نقشی که در راهنمایی و آموزش سیاحان تازه‌وارد داشت، می‌توان بر ذهنیت آن سیاحان نسبت به ایرانیان تأثیرگذار دانست. از این جهت، سفرنامهٔ وی به‌عنوان یک اثر سرچشمه و تصویرساز شایستهٔ بررسی و پژوهش است.

از ویژگی‌های این کتاب، فراوانی لغات، عبارات و جملات فارسی در آن است. دومان در موقعیت‌های مختلف سعی بر این داشته است که عین عبارت فارسی را به مخاطب فرانسه‌زبان انتقال دهد. بنابراین تنها به ترجمه بسنده نکرده و تلفظ فارسی کلمه یا جمله را نیز در متن آورده است: از لغات معمول تا دشنام‌ها، اصطلاحات مربوط به مذهب، نام آداب و رسوم گوناگون، غذاها و میوه‌ها، دو مورد شعر و چند اصطلاح و مثل.

بررسی این مثل‌ها و اصطلاحات علاوه بر این‌که ما را با فرهنگ عامه در عصر صفوی آشنا می‌کند، روشن‌کنندهٔ قسمتی از حقایق زندگی اجتماعی در آن دوران است. همچنین نوع نگاه سیاحی فرانسوی را به ایرانیان عصر صفوی به‌عنوان «دیگری» بیان می‌کند. در این پژوهش برآنیم تا با استخراج این امثال از کتاب رافائل دومان، زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی پیدایش آن را مشخص کنیم. بر این اساس، سؤالات اصلی پژوهش حاضر به شرح زیرند:

۱. چه مثل‌ها و اصطلاحاتی از زبان فارسی ایران قرن یازدهم در کتاب وضع ایران در سال ۱۶۶۰ بازتاب یافته است؟

۲. براساس این ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات نگرش دومان به ایرانیان عصر صفوی چگونه بوده است؟

همچنین فرضیات زیر را در پاسخ به سؤالات مطرح کرده‌ایم:

۱. مثل‌هایی دربارهٔ اوضاع سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی ایران، در کتاب رافائل دومان درج شده است.

۲. دومان به‌دلیل وجود پیش‌فرض‌های منفی در ذهن خود، با ذکر این امثال و اصطلاحات تصویری منفی از ایرانیان عصر صفوی ارائه می‌دهد.

1. Charles Schefer
2. Chardin
3. Tavernier

طبق نظر لاتیشیا نانکت[1]، بررسی تصویرشناختی هر متن طیّ مراحل زیر انجام می‌گیرد: نخستین مرحلهٔ تصویرشناسی در سطح زبان اتفاق می‌افتد. کاری که در این مرحله انجام می‌شود بررسی واژگان ازجمله صفت‌ها، تکرارها و اتفاق‌ها، استفاده ناخودآگاه از واژگان هنگام توصیف مکان‌ها، و کلماتی است که بدون ترجمه در متن مقصد به کار می‌رود و فضایی غریب ایجاد می‌کند (نانکت، ۱۳۹۰، ص.۱۰۸). از بررسی سطح زبان به بررسی شخصیت‌های متن می‌رسیم: با کدام شخصیت هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم و کدام یک در ما احساس تنفر برمی‌انگیزد؟ مرحلهٔ بعدی بازنمایی فضا و رابطهٔ شخصیت با آن است. مقصود از فضا، بافت تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی‌ای است که در متن بازتاب یافته است و در این مرحله، موقعیت شخصیت در این فضا و پیوندش با آن بررسی می‌شود (همان، ص. ۱۰۹).

در پژوهش حاضر، طبق آنچه نانکت مشخص می‌کند، ابتدا مثل‌ها و اصطلاحات فارسی به‌کار رفته در کتاب فهرست و زمینه‌های پیدایش آن‌ها بررسی شده است. سپس آن‌ها را در جدولی فهرست کرده و نگاه ارزش‌گذارانه (مثبت، منفی یا خنثی بودن تصویر)، نوع روایت (مستقیم یا غیرمستقیم بودن تصویر) و صحت و سقم آن را در جدول ثبت کرده‌ایم. هر یک از موارد ذکرشده را براساس منابع مکمل تحقیقی سنجیده‌ایم تا ارتباط شرایط تاریخی، فرهنگی و اجتماعی عصر با فضای بازتاب یافته در متن مشخص شود. در انتها، براساس آمار به‌دست آمده، درمورد دیدگاه نویسندهٔ سفرنامه نسبت به ایرانیان نتیجه‌گیری کرده‌ایم.

۲-پیشینهٔ تحقیق

نامور مطلق در مقالهٔ «درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی» (مطالعات ادبیات تطبیقی، دورهٔ سوم، (۱۲) صص.۱۱۹ـ۱۳۸) و ایلمیرا دادور (۲۰۱۱) در کتاب «تصویرشناسی»[2] (تهران، انتشارات سمت) به معرفی نظریه تصویرشناسی پرداخته‌اند. پژوهش‌های گوناگونی از تصویرشناسی به‌مثابهٔ چارچوب نظری بهره برده‌اند. برای مثال، محمدرضا فارسیان و فاطمه قاسمی آریان (۱٤۰۰) در مقالهٔ «بازتاب ادبیات عامهٔ ایران در سفرنامهٔ از خراسان تا بختیاری اثر هانری رنه دالمانی»، (مطالعات زبان و ترجمه) به بررسی بازنمایی ادبیات فولکلور ایران در این سفرنامه پرداخته‌اند.

پژوهشگرانی که به رافائل دومان پرداخته باشند کم‌تعدادند. آگاهی (۱۳۵۳) در مقالهٔ «وضع ایران در زمان شاه عباس ثانی» (بررسی‌های تاریخی، سال نهم، شمارهٔ ۳) برای نخستین بار سفرنامهٔ رافائل دومان را اجمالاً معرفی و صفحاتی از آن، که دربارهٔ مشاغل درباری و درآمد صاحبان آن مشاغل است، به فارسی ترجمه کرده است. ساجدی (۱۳۹۷) نیز در مقالهٔ «رافائل دومان فرانسوی و ایران عصر صفوی» (نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ شانزدهم،

1. Laetitia Nanquette
2. Imagologie

شمارهٔ ٤) براساس کتاب رافائل دومان، مبلّغی در شرق[1] نوشته فرانسیس ریشار[2] رافائل دومان را به جامعهٔ علمی ایرانیان معرفی کرده و به فعالیت‌های میسیونری مسیحیان در زمان او و ارتباطاتش با سایر مبلّغان و سیاحان اروپایی پرداخته است. کتاب مذکور از فرانسیس ریشار جامع‌ترین تحقیق دربارهٔ رافائل دومان به زبان فرانسه است که زندگی‌نامه‌ای کوتاه از او، نوشته‌هایش و اسناد و نامه‌هایی مربوط به دوران حضورش در ایران را دربرمی‌گیرد. تا به حال پژوهشی به زبان فارسی که سفرنامهٔ رافائل دومان را به‌طور مستقل بررسی کرده باشد و به صورت خاص مثل‌ها و اصطلاحات رایج در زبان فارسی قرن هفدهم میلادی را مسئلهٔ اساسی خود قرار داده باشد انجام نشده است.

۳. چارچوب نظری تحقیق

تصویرشناسی شاخه‌ای از مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی است که به بررسی تصویر خودی در ادبیات بیگانه و تصویر بیگانه در ادبیات خودی می‌پردازد و موضوع آن، تقابل میان «خود» و «دیگری» است. توصیف دیگری، تصویری از او روایت می‌کند که بیانگر دیدگاه روایت‌کننده است. به گفتهٔ گی‌یار[3]:

هر فرد، هر گروه و حتی هر ملت، تصویری ساده شده از دیگر مردمان دارد که در آن، تنها خطوطی از تصویر اصلی باقی مانده‌اند، که گاه اصیلند و گاه نه. چیزی به نام «آلمان» نداریم، بلکه آلمان میشله، آلمان فلاسفه و آلمان فرانسوی‌ها داریم (Guyard, 1969, pp.110-111).

پاژو تأکید می‌کند که از نظر تطبیق‌گر، آنچه در یک اثر ادبی راجع به «دیگری» می‌خوانیم تنها گزارش صرف تعدادی واقعیت‌های عینی و محسوس نیست، بلکه با یک برداشت، دیدگاه و درک و دریافت شخصی از آن واقعیات مواجهیم و کار تطبیق‌گر، بررسی این میل به «بازنمایی» از دیگری مشاهده‌شونده است (Pageaux, 2006, pp. 83-84). بارزترین جلوه‌های بازنمایی بیگانه در آثار ادبی را می‌توان در سفرنامه‌ها دید. به گفتهٔ مونتاندون[4]، تصویرشناسی از جهتی بر مستنداتی استوار است که روایت سفر باشند (Montandon, 2002, p.252).

در کتاب رافائل دومان تعداد زیادی واژه، ترکیب و جمله را می‌توان دید که او به زبان فارسی و املای لاتین نقل کرده و سپس ترجمهٔ فرانسه آن را هم آورده است. در میان این عبارات فارسی تعدادی مثل و اصطلاح نیز مشاهده می‌شود که بررسی آن‌ها از دو جهت اهمیت دارد. نخست، ارائه تصویری از ایرانیان عصر صفوی و دوم، معرفی، طبقه‌بندی و تحلیل محتوا و بار ارزشی تعدادی از امثال رایج در آن عصر براساس دانش تصویرشناسی.

۳. بحث و بررسی

در این بخش، مثل‌هایی که دومان در کتاب خود معرفی کرده است، به همراه ترجمهٔ قسمتی از متن ارائه می‌شود. در ادامه نیز به زمینهٔ تاریخی پیدایش آن مثل می‌پردازیم.

1. Raphaël Du Mans: missionnaire en Perse au XVIIe siecle
2. Francis Richard
3. M. F. Guyard
4. Alain Montandon

٤-١- مثل‌ها

٤-١-١- کسی را نکشتی دزدی نکردی آیا خانه‌ات خراب چرا گیلان می‌روی؟[1]

دومان دربارهٔ آب و هوای گیلان می‌نویسد:

> مازندران و گیلان سرد و مرطوبند، آن هم به‌دلیل وجود مرداب‌هایی که به دریا نمی‌ریزند و این ایالات را مرطوب می‌سازند که باعث می‌شود هوایش بسیار دل‌آزار شود. اینجا ضرب‌المثلی هست که وقتی کسی را به گیلان بفرستند، هرچند برای پست فرماندهی یا کاری پرسود باشد، به مسخره به او می‌گویند: کسی را نکشتی، دزدی نکردی، آیا خانه‌ات خراب چرا گیلان می‌روی؟ (Du Mans, 1890, p. 12).

از این ضرب‌المثل مشخص می‌شود که رفتن به گیلان، برای مردم حکم مجازات و تبعید را داشته است، و دلیل آن نیز آب و هوای شرجی و ناخوشایند آن منطقه است. طبق این مثل، تا کسی مرتکب جنایتی نشده باشد دلیلی ندارد راهی گیلان شود. با بررسی اوضاع این ناحیه در دوران صفوی می‌توان حدس زد این ذهنیت مردم نسبت به گیلان، به جز آب و هوا، می‌تواند دلایل دیگری نیز داشته باشد.

گیلان با توجه به اقلیم خاص خود حتی پس از ورود اسلام به ایران، پناهگاهی مطمئن برای ناراضیان حکومت بود. وجود همین امنیت طبیعی بود که اسماعیل میرزای جوان و خواص او را در خود جای داد (رازنهان و نعیمی، ۱۳۹۴، ص.۲۲۴) تا زمانی که موقعیت مناسب را جهت قیام و به دست گرفتن حکومت فراهم دید. در زمان حکومت شاه عباس روابط صفویه با آل کیا، حکمرانان محلی گیلان، دچار تنش فراوانی شد. این مسئله به برخورد نظامی شاه و تصرف کامل لاهیجان و فرار خان‌احمدخان، آخرین حاکم کیایی به عثمانی انجامید. از دلایل احتمالی این حمله، فرار برخی سرداران شاه‌عباس به گیلان و پناه بردن آنان به خان‌احمدخان است. به تصریح منابع تاریخی، در طول تاریخ ایران اغلب مخالفان حکومت به گیلان پناهنده می‌شدند تا در پناه کوه و جنگل و روحیهٔ مهمان‌پذیری و جنگاوری ساکنان آن پنهان شوند (همان، ص. ۲۲۷).

در زمان حکومت شاه عباس ثانی که دومان مشغول نگارش کتاب بود، کم‌تر از هفتاد سال از پایان استقلال گیلان می‌گذشت. حکومت صفوی پس از فتح گیلان تا سال‌ها درگیر سرکوب شورش‌های مردم آن ناحیه بود. بنابراین می‌توان احتمال داد که خاطرهٔ پناه بردن مغضوبان حکومت به گیلان و حمایت حاکمان محلی از آنان، از ذهن

---

[1] در متن:

Kessira ne kochti dozdi ne kerdi aie krone karabe tchera guilan mirevi

در پانویس مصحح:

Kessyra nekouchty, douzdy nekerdy, aya khanet kharab tchira Guilan my revy?

مردم پاک نشده و منشأ این ضرب‌المثل بوده باشد (رازنهان و نعیمی، ۱۳۹٤).

به‌طور خلاصه تصویری که از مردم گیلان از این مثل به‌دست می‌آید و دومان آن را منتقل کرده منفی است که ریشهٔ این تصویر از باور عمومی مردم دورهٔ صفویه حاصل شده است. نشانه‌ای یافت نمی‌شود که دومان به گیلان سفر کرده باشد، لذا روایت او از گیلان غیرمستقیم تلقی می‌شود. از نظر زبانی نیز کلمهٔ «آیا» زائد به نظر می‌رسد که احتمالاً دومان در ضبط مثل خطا داشته است.

٤ـ۱ـ۲. مثل صوفی‌هاست، پیاز نشانش بدهی پوستش را هم باقی نمی‌گذارد[1] (Du Mans, 1890, p. 17)

دومان از صوفیان به‌عنوان کسانی سخن می‌گوید که فقیر و بی‌سروپا هستند، به دنبال یک تکه نان یا قابی پلو از پس‌ماندهٔ آشپزخانهٔ شاهی می‌گردند و از اینجاست که مثلی درمورد آنان رایج شده است: فلانی مثل صوفی‌هاست، اگر پیازی نشانش دهی پوستش را هم باقی نمی‌گذارد. جایگاه تصوف در عصر صفوی، با فراز و فرودهایی همراه بود. شاه اسماعیل، مؤسس سلسلهٔ صفوی از اعقاب صوفی برجسته‌ای به نام شیخ صفی‌الدین اردبیلی بود و با تکیه بر چنین پیشینه‌ای، حمایت صوفیان قزلباش را جلب کرده و به قدرت رسید. اما برای تحکیم پایه‌های قدرت خود نیازمند پشتوانهٔ ایدئولوژیک علمای شیعه نیز بود. این چنین بود که علمای شیعه در دستگاه حکومت صفوی وارد شدند و از آن پس، منازعهٔ میان آنان با صوفیان قزلباش که عموما نظرات غالیانه و در تضاد با شریعت داشتند ادامه یافت.

قزلباشان شاه را مرشد کامل و مولای خود می‌دانستند، اما پس از شکست چالدران این عقیده در آنان تضعیف شد، خودسری پیشه کردند و رفته‌رفته روابط حکومت با نهاد تصوف به تیرگی گرایید. خود شاه عباس یکم هرچند پادشاهی خود را مدیون گروهی از صوفیان قزلباش می‌دانست، اما از دخالت‌های گستردهٔ صوفیان در امور مختلف ناراضی بود. این موضوع درنهایت به تضعیف و سپس از دست‌رفتن جایگاه سیاسی اجتماعی صوفیان قزلباش منجر شد. از طرفی، فراوانی درویشان دوره‌گرد و لاابالی و انحطاط در تصوف عامیانه از دیگر عواملی بود که به جایگاه اجتماعی معنوی صوفیان لطمه می‌زد. در ادبیات دینی زمان طریقهٔ ردیه‌نویسی باب شد، به این‌گونه که علمای آن دوران آثار متعددی در ردّ آراء و منش صوفیه نوشتند و اباحه‌گری و بدعت‌گزاری‌های صوفیان را به نقد کشیدند. در زمان شاه عباس دوم، برخی علمای شیعه حکم تفسیق چند تن از صوفیان قزلباش را صادر کردند (ن.ک: متولی حقیقی، ۱۳۸۷، صص.۱۸۴ـ۱۸۵).

موضوع این مثل صوفیان هستند و تصویری که از ایشان ارائه شده تصویری کاملاً منفی است و دلالت به فرصت‌طلبی صوفیان عصر صفوی دارد. تضاد مفهومی این مثل که بیانگر شکم‌بارگی صوفیان و بهره‌بری از تمتعات

1 Il ressemble aux souphis, monstres leure un oignon, ils n`en laissront pas meme pas la peau. ضبط فارسی این مثل ذکر نشده است.

دنیایی حتی از نوع پست آن با تصویر صوفیان دوران گذشته که زهد و قناعت سرلوحهٔ سلوکشان بوده محلّ درنگ است. سرمنشأ این تصویر منفی نیز از یک سو به باور عمومی مردم به صوفیان بازمی‌گردد و از یک سو نگاه منفی دومان به ایشان بوده که این بخش از نگرش منفی مردم به صوفیان را بازتاب داده است.

٤ـ١ـ٣. محتسب دزد است قاضی رشوتی …(Du Mans, 1890, p.39)

دومان در دو مورد از ضرب‌المثل‌های منظوم فارسی یاد می‌کند. نخستین مورد، دو بیت شعر دربارهٔ متولیان مناصب مذهبی است که پس از توضیحی کوتاه دربارهٔ این افراد آن را نقل می‌کند:

> پیش‌نماز کسی است که نمازها را در مسجد برگزار می‌کند، یک واعظ هم هست که موعظه می‌کند و با تظاهر به قداست، اسم قدیس‌ها را به خودش می‌بندد که راحت‌تر به اهدافش برسد. این آدم‌ها همان طالب علم هستند، یعنی دانشجو یا طلبه، که پیش از رسیدن به درجهٔ شیخ‌های قدیمی باید خیلی چیزها را متحمل شوند … یک شعر فارسی این آدم‌ها و نسبتشان با یکدیگر را روشن می‌کند:
>
> محتسب دزد است قاضی رشوتی
>
> شیخ شیطان است ملنا [ملا] نکبتی
>
> در جهنم آش بغرا می‌پزند
>
> شیخ و مولانا انتظاری دارند[1](Du Mans, 1890, p.39) .

از ایراد وزنی بیت دوم این شعر برمی‌آید به شکل صحیحی ضبط نشده و مفهوم آن نیز به روشنی از متن فارسی مستفاد نمی‌شود. در ترجمهٔ فرانسه مفهوم دومین بیت چنین بیان شده که محتسب و قاضی در جهنم انتظار شیخ و ملا را می‌کشند. تنها توضیح مصحح کتاب در پانویس، نخست این است که ترجمهٔ فرانسه دیگری از شعر را ارائه کرده و سپس می‌گوید براساس کتاب فرهنگ اصطلاحات آشپزی، آش بغرا آشی بوده که توسط بغراخان خراسانی ابداع شده است.[2]

---

1. Mohteseb dos est , kasi ruchveti
Cheik chaitan est, moulna negbeti
Der gehennam ech bogra mipezende
Cheikh ve moulna entezari darende

ضبط شعر با حروف فارسی و لاتین هر دو بر اساس متن سفرنامه است.

۲. در *فرهنگ جهانگیری* آمده: به ترکی نام آشی است مشهور و معروف چون واضع آن آش بُغراخان است که یکی از پادشاهان ترک بوده به نام او موسوم ساخته بغراخانی گفتند (جهانگیری، ۱۳۵۹، ج۲/صص. ۱۴۲۰ـ۱۴۲۱).

سرایندهٔ این ابیات مشخص نیست، اما وجود کلمات عامیانه مانند رشوتی (به جای رشوه‌گیر یا رشوه‌خوار یا معادل عالمانه و عربی آن، مرتشی)، نکبتی و آش بغرا، می‌توان حدس زد که این شعر را خود مردم ساخته‌اند تا حسّ خود نسبت به این طبقه از اجتماع را بیان کنند.

اما دلیل این تنفر از روحانیون چه بود؟ قدرت سیاسی و روحانیت در عصر صفوی بسیار درهم‌تنیده بود و نمی‌توان رابطهٔ حکومت و روحانیت در این عصر را رابطه‌ای یک‌سویه و تنها به نفع حکومت دانست. هرچند بسیاری از اقدامات شاهان صفوی مطابق با دستورات دینی نبوده باشد، روحانیون شیعه می‌دانستند که تشکیل حکومتی شیعی بعد از گذشت نهصد سال می‌تواند فرصت کم‌نظیری برای تشیع به شمار آید. لذا باید در برقراری رابطه با قدرت، با توجه به واقعیات تاریخی تصمیم بگیرند (حاجی‌بابایی و اصلانی، ۱۳۸۸، ص.۳۲). بنابراین بسیاری از نخبگان روحانی، حکومت صفوی را تأیید کرده و به رابطهٔ خود با آن ادامه دادند. این حضور کم‌سابقهٔ روحانیون نخبه در کنار حکومت احتمالاً برخی روحانیون کم‌مایه‌تر را در مواردی به اشتباه انداخته باشد تا خود را مجاز به سوءاستفاده از مردم بدانند. از طرفی شاید مردم نیز به این درهم‌تنیدگی حکومت و مذهب عادت نداشتند و روحانیون را در فساد عمال حکومت شریک می‌دیدند. این مسئله واضح است که مردم از روحانیون توقع بیشتری دارند، به همین علت است که علی‌رغم فساد و رشوه‌خواری عمال حکومت ـ که خود دومان نیز از آن بارها سخن می‌گوید ـ از این دست امثال برای آنان ساخته نشده و حتی ظلم و ستم و آزار آنان برای مردم عادی به نظر می‌رسیده است. برای مثال دومان می‌نویسد که وقتی مأموران حکومت بیچاره‌ای را دستگیر کرده و به زجر و استخفاف همراه خود می‌برند سایر مردم بی‌تفاوت او را تماشا می‌کنند و می‌گویند «جهنم! گناهکار است!» (Du Mans, 1890, p. 41). لذا دلیل ساختن مضامین تمسخرآمیز و هجوآلود برای روحانیون را می‌توان در این وقایع جست‌وجو کرد.

در این دوبیتی که به صورت مثل میان مردم رایج بوده و تصویر دینی اجتماعی است، چهار طبقه از نظام حکومتی عصر صفوی با صفتی منفی توصیف شده‌اند، محتسب دزد، قاضی رشوتی، شیخ شیطان، ملای نکبتی. صفات منفی‌ای که برای هر طبقه ذکر شده دقیقاً مقابل مسئولیت اصلی ایشان است؛ محتسبی که باید دزدان را دستگیر کند، خود دزد است. قاضی به جای عدالت، براساس رشوه حکم می‌کند. شیخی که باید راه‌های مقابله به وسوسه‌های شیطانی را به مردم بیاموزد، خود شیطان است. ملایی که باید مظهر عزت و بزرگ‌منشی باشد، پست و فرومایه است. این تصویر بیانگر جامعه‌ای است که دچار واژگونی ارزش‌ها شده است و افرادی که به نحوی با نهاد دین در ارتباطند خلاف آن عمل می‌کنند. البته نگرش منفی دومان به دین اسلام و منتسبان به آن در جای جای کتابش آشکار است که بخشی از آن به ذهنیت و نوع شغل و مأموریت تبلیغی او در ایران بازمی‌گردد.

٤ـ١ـ٤. بر حال آن کسی باید گریست
که درآمدن ده خرج بیست»[1] (Du Mans, 1890, p. 127)

دومان بیتی را هنگام سخن گفتن از طبقه اشراف به کار می‌برد:

هنگامی که پادشاه به آن‌ها منصبی بدهد در سایهٔ آن آتشی برای خود می‌افروزند که از آن جز دود و خاکستر برای فرزندانشان باقی نمی‌ماند، بلکه معمولاً فقیرتر هم می‌شوند، زیرا از پدرشان ده‌ها خانه‌زاد و کنیز و کلفت روی دست آن‌ها می‌ماند که باید ضبط و ربط کنند در حالی که «درآمدن»[۲] ندارند و از روی غرور اشرافی‌گری نمی‌توانند حتی یکی از این دهان‌های بی‌مصرف را حذف کنند. زندگی‌شان هر لحظه با آه می‌گذرد و اینجا و آنجا خود را گرفتار می‌کنند به امید آن‌که شاه به آن‌ها منصبی بدهد یا عطا و هدیه‌ای از شاه برسد، که گاهی می‌رسد و گاه نه. شعرشان در این باره حقیقت را گفته است:

بر حال آن کسی باید گریست
که درآمدن ده خرج بیست[۳] (Du Mans, 1890, p. 127) .

اصل این مثل به این شکل در میان مردم رواج داشته است:

بر آن کدخدا زار باید گریست
که دخلش بود نوزده، خرج بیست

به درستی مشخص نیست که این بیت به چه کسی تعلق دارد. در لغت‌نامهٔ دهخدا بیت فوق دوبار به‌عنوان شاهد مثال مطرح شده است، یک بار ذیل مدخل «دخل» که شاعر آن نامعلوم ذکر شده و یک بار ذیل مدخل «خرج» که به نظامی منتسب شده است، اما بیت در اشعار نظامی یافت نشد و به نظر می‌رسد از آن دست ابیاتی است که در میان خود مردم به وجود آمده و به‌دلیل استحکام نسبی و شباهت سبکی به اشعار شعرای قدیم، به آنان نسبت یافته است.

بعید به نظر می‌رسد مردم این بیت را چنان که دومان ضبط کرده است به کار می‌برده باشند، زیرا ایراد وزنی و معنایی آن واضح است، ازجمله ذکر واژهٔ «درآمدن» به جای «درآمد». این دست خطاها در ضبط مثل‌ها و اصطلاحات در اثر دومان مسبوق به سابقه است و این خود نشانگر تسلط کافی نداشتن دومان به زبان فارسی دست‌کم نوع ادبی آن و مهارت شنیداری است. دومان از این مثل معنای «کفاف ندادن درآمد به‌دلیل هزینه‌های

1. Ber hale on kess baied guriste
Ke der omeden deh der krarge biste

۲. در متن به همین شکل (Der ameden) ضبط شده است.

3. Ber hale on kess baied guriste
Ke der omeden deh der krarge biste

اجباری» را برداشت کرده و در ترجمهٔ فرانسوی‌اش معادل «مجبوربودن» را به کار برده است،[1] در حالی‌که این مثل عموماً برای مذمّت کردن ولخرجی و صرفه‌جویی نکردن به‌کار می‌رود. کاربرد کلمهٔ «درآمدن» به جای «درآمد» نیز این فرض را تأیید می‌کند.

تصویری که از بیت استنباط می‌شود، تصویری منفی است، چراکه دومان آن را در این بافت به کار برده که اعطای منصب درباری به افراد باعث تنعّم خودشان می‌شود، اما هزینه‌ها و بدبختی‌اش را برای فرزندانشان برجای می‌گذارد. البته دومان برای تأیید دیدگاه اقتصادی ـ سیاسی خود هیچ نمونه و مصداقی را بیان نمی‌کند و صرفاً مثلی را ذکر می‌کند که این خود نوعی مغالطه به‌شمار می‌آید. نوع تصویر نیز غیرمستقیم به شمار می‌آید، چراکه اگر براساس مشاهدات او بود نمونه و مثالش را ذکر می‌کرد.

٤ـ١ـ٥. مگر تریاک تو نرسیده است؟ (Du Mans, 1890, p.140)[2]

دومان از رواج موادمخدر، به ویژه تریاک، در ایران سخن می‌گوید و مثل فوق نیز شاهد این ادعاست. دومان در اصفهان زندگی می‌کرد و کشت خشخاش در ایران عصر صفویه در بلوک لنجان اصفهان رواج داشت (مومنی و همکاران، ۱۳۸۹، ص. ۱۶)، پس دور از ذهن نیست که رواج مصرف این ماده در اصفهان حتی بیش از سایر مناطق ایران بوده باشد. در دوران صفویه، استفاده از تریاک به‌عنوان دارو رواج داشت و شمار معتادان نیز فراوان بود، هر چند که افراد جامعه نگاه مثبتی به معتادان نداشتند (همان، ص. ۲۰).

دلایل گرایش ایرانیان به مصرف مواد مخدر در عصر صفوی را می‌توان منع شرعی نوشیدن شراب، باور عامه به برخی خواص درمانی آن و افزایش نسبی سطح رفاه زندگی مردم دانست. این رفاه در زندگی عامّهٔ مردم باعث کاهش زمان کار و افزایش اوقات فراغت ایشان شد و افراد برای پرکردن اوقات بیکاری‌شان از یک‌سو به مصرف تریاک روی آورند و از سوی دیگر به داستان‌های عامیانه و نقالی‌ها.

٤ـ١ـ٦. آب با آب قاطی کردن

دومان هنگام نوشتن از روال فعالیت اقتصادی در ایران، می‌گوید فروشندگان اصفهانی آب با آب قاطی می‌کنند (Du Mans, 1890, p. 191)، بدین معنی که هرگز نمی‌توان به خلوص جنس خریداری شده از آنان اطمینان داشت.

1. Il faut pleurer de l`estat de celui qui n`a que dix de revenue et est obligé à faire vingt de dépense

۲. در متن: miguer theriaque tou ne reside est

در پانویس مصحح:

Meguer teriyaki tou neressideh est

تقلب و حیله‌گری در معاملات هرچند امر غریبی نیست، اما تبدیل شدن این مسئله به مثل نشان‌دهندهٔ رواج گسترده آن است. دلیل آن را نیز شاید بتوان در اوضاع اقتصادی جامعه جست‌وجو کرد. درگیری‌های طولانی با ازبکان و دولت عثمانی هزینه‌های حکومت را بالا برده بودند که ناگزیر باید از محل مالیات اخذ شده از مردم تأمین می‌شدند. از طرفی، ناامنی به‌وجودآمده بر اثر این درگیری‌ها، مانعی برای تجارت داخلی و خارجی بود. کمبود نقدینگی در دست مردم باعث می‌شد علی‌رغم فراوانی کالا، داد و ستد رونقی نداشته باشد. به گفتهٔ شاردن مردم برای حراست و صیانت خود از آزار بزرگان کشور، سخت حیله‌گر و دغل‌باز شده بودند و به همین جهت انواع حقّه و حیله در تجارت رونق یافته بود (شاردن، ۱۳۳٦، ج٤/ ص.۳۹). از نظر زبانی آب اول به نشانهٔ مفعولی «را» نیازمند است که دومان آن را ضبط نکرده و این ضبط ناقص نشانه‌ای دیگر بر ضعف او در زبان فارسی است.

٤ـ۲. اصطلاحات

در این قسمت اصطلاحات استخراج‌شده از کتاب را نقل و تحلیل می‌کنیم. برای روشن شدن مفهوم هر اصطلاح، بافتی که دومان برای کاربرد آن اصطلاح نقل کرده ترجمه کرده‌ایم. ضبط امثال با حروف لاتین در پانوشت براساس ضبط خود نویسنده در کتاب است.

٤ـ۲ـ۱. سر شما سلامت باشد[1] (Du Mans, 1890, p. 38)

۴ـ۲ـ۲. شکسته‌نفس[2] (ibid)

دومان هنگام سخن گفتن از مراتب اجتماعی مردم ایران به نقش «معرف» اشاره می‌کند. دو اصطلاح ذکرشده در همین زمینه به‌کار رفته‌اند:

> معرف یا شناسا... کارش این است که، هنگام مرگ یکی از بزرگان، آن وقت که پس از دفن، پسر متوفی در خانه می‌نشیند و مردم برای دیدنش می‌آیند و به او می‌گویند سر شما سلامت، معرف آنان را به آن پسر معرفی می‌کند؛ پسری که به خاطر سنش نمی‌تواند با همه تسلیت‌گویندگان و موقعیتشان آشنایی داشته باشد و متناسب با مقامشان از آن‌ها با قلیان و تنباکو و قهوه پذیرایی کند و سخنان تشکرآمیز و سخنان شکسته‌نفس و پر از احترام را به آنان بگوید (ibid).

از نظر زبانی شکسته‌نفس باید به صورت صفت به‌کار رود، در حالی که به غلط صورت اسمی آن استفاده شده است که نشانه‌ای دیگر از ضعف زبانی دومان است. نوع تصویر نیز مستقیم است چراکه دومان به توصیف جزئیات مراسم عزاداری اشاره کرده است. نگاه ارزش‌گذارانهٔ دومان در این خصوص خنثی است و هیچ برداشت مثبت و یا منفی از توصیفات او قابل برداشت نیست.

٤ـ۲ـ۳. آموت یا آموته[3] (ibid, p.122)

دومان ذیل توضیح دربارهٔ مراسم عروسی در ایران، گریزی به انواع ازدواج در اسلام می‌زند. وی از ازدواج موقت با عنوان «آموته» نام می‌برد که احتمالاً صورت به‌هم‌ریختهٔ «متعه» باشد:

نوع دیگری از ازدواج، آموته یا زن اجاره‌ای[4] است. در این مورد هم باید ملایی آورد که صیغه یا کلمات مربوط به قرارداد ازدواج را بخواند، که می‌تواند بسته به توافق طرفین محدود به ده سال، دو سال، چندماه یا چند روز باشد. در پایان مدت، مرد ملزم است مبلغی را که متعهد شده بود بپردازد. زن هم ملزم است تا چهل روز خود را حفظ کند و به کسی تسلیم نکند تا مشخص شود که از آن مرد حامله نباشد (همان‌جا).

مصحح در پانویس توضیح می‌دهد که آموت یا آموته، یک واژهٔ فارسی قدیمی به معنای کنیز است. با توجه به توضیح، احتمالاً مصحح پی به شکل اصلی کلمه نبرده و آن را با واژهٔ عربی «اُمُوَّت»، صورت مصدری کلمهٔ «اَمَه» (کنیز) و یا «اَموَه»، جمع کلمهٔ «اَمَه» اشتباه گرفته است. دومان تنها اصطلاح «همسر اجاره‌ای» را به‌کار برده است.

در این‌جا نیز ضعف دومان در شنیدن زبان فارسی و ثبت آن مشهود است. همچنین این‌که بر خلاف موارد دیگر در این خصوص صفات منفی برای ایران به کار نبرده است محلّ درنگ است. آیا او با این نوع ازدواج موافق بوده و یا خود به کار بسته که نگاهی خنثی نسبت به آن داشته است؟

٤ـ٢ـ٤. آتشک فرنگی[5]

دومان در بخشی از کتاب دربارهٔ بیماری‌های شایع در ایران توضیح می‌دهد، ازجمله برخی بیماری‌های مقاربتی، که آتشک یا سوزاک یکی از آن‌هاست. او در این بخش ضمن نسبت دادن صفت‌هایی منفی به ایرانیان می‌گوید:

این مردم مثل ساردانا‌پال[6] هستند ... به همین خاطر عجیب نیست که بیشترشان سوزاک،[7] آتشک[8] و دمل[9] دارند، و هر مرض دیگری که شخص با رابطه جنسی دچارش می‌شود. اما چون اینجا هوا به شدت خشک است و اصلاً رطوبتی در کار نیست، آتشک در اینجا مثل مغرب‌زمین خطرناک نیست.

---

1. Ser chouma salemat bached
Que votre tête soit en santé
2. Chekeste nafse
humilité

ترجمهٔ فرانسه و آوانگاری لاتین این دو اصطلاح بر اساس متن اصلی و از خود نویسندهٔ سفرنامه است.

3 Amouthé
4 Femme à louage
5. Atechek ferengi

٦. Sardanapale: آشوربانیپال، پادشاه خوشگذران و فاسق بابل

7. Suzenak
8. Atechek
9. furoncles/Dumbel

به خاطر همین است که اینجا وقتی مردم می‌بینند آتشک کسی را بسیار ضعیف و ناتوان کرده یا کشته، اسمش را آتشک فرنگی می‌گذارند (همان جا).

اشاره به شخصیت تاریخی ساردانا‌پال نشانگر دانش شرق‌شناسی دومان است. تمایل به شهوات جنسی و تنوع‌پذیری در این خصوص و بیماری‌های مرتبط به آن ویژگی‌هایی است که دومان برای ایرانیان نام برده است. در این بخش توصیف او از ایرانیان به استرئوتیپ[1] نزدیک می‌شود. سازندهٔ استرئوتیپ یک نفر نیست و در حافظهٔ جمعی ثبت می‌شود. با تکرار تبدیل به تصویری غیرقابل تغییر می‌شود و عموماً با نوعی تقلیل تصویر دیگری همراه است. این تقلیل با متمرکز شدن بر خصوصیات منفی دیگری شکل می‌گیرد (Namvar Motlagh, 2011, p.65). دومان ایرانیان را حریص به امور جنسی می‌داند، فرضی که ریشهٔ آن مشخص نیست، و آن را دلیل رواج امراضی می‌داند که به اذعان خود او، به نحو کشنده‌تری در اروپا رایج‌اند. از این رو، چنین توصیفی را می‌توان به استرئوتیپ یا تفکر قالبی نزدیک دانست.

٤ـ٢ـ٥. علف‌شمشیر[2]

این اصطلاح، نوعی دشنام رایج در میان نظامیان عصر صفوی است که سربازان مسلح به سلاح گرم، به سبیل تحقیر نسبت به کسانی که جنگ‌افزار سنتی داشتند استفاده می‌کردند:

تفنگچی‌باشی، رئیس تفنگداران یا افراد پیادهٔ مسلح به تفنگ است. این تفنگداران از بین روستاییان و دهاتی‌ها اجیر می‌شوند که در به‌کاربردن بیل ماهرترند تا تفنگ. این افراد خود را از دو دسته سپاهی مخلوع قبلی (قزلباش‌ها و ترکمانان) بالاتر می‌بینند و ایشان را تحقیر می‌کنند و به آن‌ها علف شمشیر می‌گویند. چون دو گروه سابق تنها مسلح به شمشیر و تیر و کمانند (Du Mans, 1890, p. 152).

این اصطلاح روشن‌کنندهٔ سامان نظامی جدید صفویان، یعنی تجهیز افراد به سلاح آتشین و متروک شدن سلاح‌های سرد است. ضرورتی که پس از جنگ چالدران به آن پی‌بردند و برای دستیابی به آن تلاش کردند. از مطلب دومان نیز می‌توان به انحلال دو سپاه قزلباش‌ها و ترکمانان پی‌برد و این‌که علی‌رغم مهارت ایشان در جنگاوری، شاه‌عباس ایشان را بدون ادوات جنگی گرم و تنها با سلاح‌های سرد در خط مقدم قرارمی‌داد و سپاهیان مبتدی را در پس ایشان.

1. Stéréotype
2. Alefi chemchir

مصحح در پانوشت، این واژه را به فارسی با همین املا آورده است.

l'herbe pour l'épee

٤ـ٢ـ٦. کاسه‌لیس[1]

دومان این اصطلاح را برای طالبان علم به کار می‌برد و صفت منفی «انگل» را برای آن قرار می‌دهد:

> استاد با مبحثی دور و دراز شروع می‌کند به گیج کردن شاگرد، و سعی می‌کند به اصطلاح از یک تخم‌مرغ، دو جنگ تروا را نتیجه بگیرد. شاگرد که تحت‌تأثیر قرار گرفته به دروغ می‌گوید «الان خوب متوجه شدم، مطلب کاملاً واضح است. فکر نمی‌کنم در دنیا کسی بتواند به این خوبی توضیح بدهد. اگر ارسطو هم به دنیا برمی‌گشت به این خوبی نمی‌توانست مطلب را روشن کند!» این‌گونه است سخنان متملقانه این انگل‌ها و کاسه‌لیسان (ibid, p.169).

با توجه به مطالبی که دومان از آیین اسلام و اصول و احکام آن بیان کرده روشن می‌شود مطالب وی آمیخته با تفاسیر ناراست است که دلیل اصلی آن به مأموریت وی برای گسترش آیین مسیحیت در ایران بازمی‌گردد. لذا در جای‌جای اثرش شاهد این نگاه منفی هستیم، ازجمله توصیفی که از مدارس علمیه و مدرسان آن که از روحانیون بوده‌اند ارائه می‌دهد. در همین نمونه چند اشکال در ارائهٔ این تصویر منفی مستقیم قابل برداشت است: دومان مصداق بحث را مشخص نکرده تا خواننده قضاوت کند آیا استاد هدف گیج کردن شاگرد را داشته؛ آیا دومان که از ضعف مهارت شنیداری زبان فارسی رنج می‌برد و اطلاعاتش از اسلام و مباحث آن نیز ناقص و ناراست است می‌تواند بحث استاد را بفهمد و دربارهٔ آن قضاوت کند؛ از کجا فهمیده است که شاگردان بحث استاد را نفهمیده‌اند و از سر دروغ و تملق اظهار فهم مطلب را کرده‌اند. ضمن آن‌که آمیختن کلامش با انواع دشنام و کلمه‌های تحقیرآمیز نشانگر شخصیت متعصب و خودبرتربین دومان دارد.

٤ـ٢ـ٧. بی‌موسم[2]

این اصطلاح برای اسامی نامتناسب نوکران و خادمان به کار رفته است. ضبط کلمه با حروف فارسی از مصحح است و احتمالاً منظور نویسنده از «بی‌موسم» همان «بی‌مسما» بوده است. طبق گفتهٔ دومان، ایرانیان به نوکرهایشان اسم‌هایی می‌دهند که ارزشش از صاحب اسم بیشتر است، مثل میرزاخان، دولتیار، عنبر، فصیح، خوش‌قدم، مبارک و این‌گونه اسم‌هایی که به اصطلاح، بی‌موسم (بی‌اساس) هستند (ibid, p.129). در این بخش نیز تصویر منفی و تحقیرآمیزی را شاهد هستیم والبته همچون موارد متعدد پیشین ضعف زبانی دومان.

٤ـ٢ـ٨. کیست که فلان اولکه می‌خورد[1]

اصطلاح بالا بدین معنی است: حاکم فلان ولایت کیست؟ ضبط اصطلاح با حروف فارسی از مصحح است و منظور از «اولکه» همان «علقه» به معنی ناحیه بوده است:

1. Kasselis
Parasite
2. Bi mousem

«مقاماتی که به‌عنوان رئیس ذکرشان رفت [بیگلربیگی، خان و سلطان] ایالات را می‌خورند، کلمهٔ رایج خاص آن‌ها در این زبان همین است. بهتر بگویم، وقتی می‌خواهند بپرسند حاکم فلان ولایت کیست می‌گویند کیست که فلان اولکه (علقه) می‌خورد؟» (ibid, p.152).

این اصطلاح روشن‌کنندهٔ نوع تعامل طبقه حاکم و مردم عادی است و نوعی ستم پذیرفته‌شده را بیان می‌کند.

٤ـ٢ـ٩. شیطان بر پشت تو آمد؟[2]

«برای قضاوت [درمورد رشید بودن یا نبودن نوجوان]، او را نزد قاضی می‌برند. قاضی به صورتش نگاه می‌کند، سنش را از او می‌پرسد، و به فارسی فصیح به او می‌گوید: شیطان بر پشت تو آمد؟» (ibid, p.124).

دومان نشان می‌دهد که در سیستم قضائی ایران عصر صفوی، بلوغ جنسی معادل بلوغ عقلی بوده است و با ظهور علائم بلوغ جنسی، فرد می‌توانست مستقلاً طرف معامله قرار بگیرد. از طرفی، شیطانی‌دانستن امر جنسی نشان‌دهندهٔ تابوبودن مسائل جنسی و شرم جامعه از بیان مستقیم آن است. در جای دیگر دومان ایرانیان را نسبت به امور جنسی حریص و بی‌حیا نشان می‌دهد که با این شواهد در تناقض است.

٤ـ٢ـ١٠. استخاره کردم، دست نداد[3]

دومان در چند جای کتاب خود از دروغگویی و دورویی ایرانیان انتقاد می‌کند، ازجمله ادعا می‌کند ایرانیان برای قطع کردن معامله‌ای که متوقف مانده به دروغ می‌گویند: استخاره کردم، دست نداد (ibid, p.22). ممکن است این تناقض در برخی خصایص فرهنگی ایرانیان ریشه داشته باشد، ازجمله وجود فرهنگ «تعارف» و پرهیز ایرانیان از صراحت در ابراز پاسخ منفی. اما دومان به‌دلیل ناآشنایی با چنین فرهنگی، آن را حمل بر دروغگویی ایرانیان کرده است.

٤ـ٢ـ١١. خیرجاری [4]

این اصطلاح برای نامیدن کاروان‌سراهای عام‌المنفعه به‌کار می‌رفته است. توصیف دومان از کاروانسراهای ایرانی جزو معدود توصیفات مثبت او از ایران در این کتاب است:

---

sans fondement
1. Quis flan olkei mikouret
qui est celui qui mange tel païs ou telle province
2. Cheiton ber poucht tou omed
Le diable est- il venu de nuit sur tes épaules?
3. J'ai fait tiré estekharé, dest ne dad
4. Kreir gari
Bien courant et eternel

کاروانسرا را هر جای ایران می‌توان دید و بسیار زیبا هستند. از خشت پخته ساخته شده‌اند و هر کس از روی پارسایی آن را وقف عام کرده. اسمش را گذاشته‌اند خیر جاری، چون هر کس در آنجا رایگان اقامت کند و چیزی ندهد دعایی در حق بانی آن خواهد کرد (ibid, p.245).

نگاه مثبت دومان ـ برخلاف دید غالباً منفی او در موارد قبلی ـ در این مورد قابل توجه است. یکی از دلایل آن را می‌توان برجستگی هنر معماری ایرانیان در ساخت بناهایی این چنین دانست. دومان در جای دیگر از سفرنامهٔ خود، مهارت صنعتگران و هنرمندان ایرانی را تحسین می‌کند و معماری کاروانسرا نیز به همین دلیل توجه او را جلب کرده است.

دلیل دوم می‌تواند به ویژگی عام‌المنفعه و رایگان بودن این بناها برای استفاده مسافران مرتبط باشد. برای کشیشی از فرقهٔ کاپوسن که فعالیت‌های عام‌المنفعه و دستگیری از فقرا و ضعفا جزء آموزه‌ها و ارزش‌های مورد تأکید فرقه است، چنین تدبیری برای رفاه حال مسافران ارزشمند محسوب می‌شود.

جدول ۱. امثال و اصطلاحات فارسی به‌کار رفته در سفرنامه دومان، زمینه استفاده و بار معنایی آن‌ها

مثل	تصویر	موضوع	نگاه ارزش‌گذارانه	نوع روایت	زبانی
کسی را نکشتی، دزدی نکردی...	تبعیدگاه بودن گیلان	جغرافیایی	منفی	غیرمستقیم	خطا
مثل صوفی‌هاست، پیاز نشانش بدهی...	فرصت‌طلبی افراد	اجتماعی	منفی	غیرمستقیم	صحیح

اصطلاح	تصویر	موضوع	نگاه ارزش‌گذارانه	نوع روایت	زبانی
محتسب دزد است قاضی رشوتی...	فساد ضابطان دینی	دینی ـ اجتماعی	منفی	غیرمستقیم	خطا
بر احوال آن مرد باید گریست...	متناسب نبودن دخل و خرج درباریان	اقتصادی ـ سیاسی	منفی	غیرمستقیم	خطا
مگر تریاک تو نرسیده؟	رواج استعمال تریاک	اجتماعی	منفی	مستقیم	صحیح
آب با آب قاطی می‌کند	تقلب در معامله	اقتصادی	منفی	مستقیم	خطا
سرش سلامت / شکسته‌نفس	عزاداری	فرهنگی	خنثی	مستقیم	خطا
آموته	ازدواج	فرهنگی	خنثی	مستقیم	خطا
آتشک فرنگی	بیماری جنسی	بهداشتی	منفی	غیرمستقیم	صحیح
علف‌شمشیر	جایگاه نازل نظامیان قزلباش و ترکمن	نظامی	منفی	مستقیم	صحیح
کاسه‌لیس	تملّق شاگردان دینی	دینی	منفی	مستقیم	صحیح
بی‌موسم	لقب‌های بی‌مسما	اجتماعی	منفی	مستقیم	خطا
کیست که فلان اولکه می‌خورد	فساد حاکمان	سیاسی	منفی	مستقیم	خطا

شیطان بر پشت تو آمد	به بلوغ رسیدن	دینی	خنثی	مستقیم	صحیح
استخاره کردم دست نداد	فسخ معامله	اقتصادی	منفی	مستقیم	صحیح
خیر جاری	کاروان‌سراسازی	فرهنگی	مثبت	مستقیم	صحیح

نتیجه‌گیری

رافائل دومان در اثنای توصیفاتش از ایرانیان ۶ ضرب‌المثل و ۱۱ اصطلاح را به زبان فارسی نقل کرده است. از این ۶ مثل، ۴ مثل موضوع اجتماعی ـ اقتصادی، ۱ مثل موضوع دینی و ۱ مثل موضوع جغرافیایی دارند. از ۱۱ اصطلاح نیز ۵ اصطلاح با زمینهٔ فرهنگی ـ اجتماعی و ۲ اصطلاح با زمینهٔ دینی ذکر شده و در زمینه‌های اقتصادی، سیاسی، نظامی و بهداشتی هر کدام یک اصطلاح نقل شده است. این توزیع موضوعی از یک سو نشانگر نمود این ابعاد در قالب مثل‌ها و اصطلاحات فارسی است و از سوی دیگر توجه دومان به این جنبه‌ها را نشان می‌دهد. غلبهٔ جنبهٔ فرهنگی ـ اجتماعی بر دیگر موضوعات (مجموعاً ۹ مورد از ۱۷ مورد مثل و اصطلاح) دلالت بر اهمیت این جنبه نسبت به سایر جوانب در نظر نویسنده دارد. بار ارزشی همهٔ مثل‌ها منفی است و از ۱۱ اصطلاح به کار رفته ۶ مورد بار ارزشی منفی، ۴ مورد بار ارزشی خنثی و تنها یک مورد بار مثبت دارند که نشان‌دهندهٔ نگاه کاملاً منفی دومان به ابعاد مختلف زندگی ایرانیان است. دلیل این نگاه منفی را در دو عامل می‌توان جست‌وجو کرد: نخست، مأموریت مذهبی او. دومان به‌عنوان مبلغ مذهب کاتولیک به ایران آمده بود و مسلمانان از نظر او افرادی هستند که باید تغییر می‌کردند. دلیل دوم نیز دید اروپامحور اوست. دومان در جای‌جای سفرنامه‌اش مشاهدات خود را از ایران، با اروپا مقایسه می‌کند و اروپا را به ایران برتری می‌بخشد. لذا دور از ذهن نیست که این نگاه اروپامحور، در ثبت امثال و اصطلاحات نیز بازتاب یافته باشد و دومان را به درج امثال و اصطلاحاتی که دلالت بر جوانب منفی زندگی ایرانیان می‌کنند سوق دهد.

از مجموع ۱۷ مثل و اصطلاح ۱۲ مورد دارای تصویر مستقیم و ۵ مورد با تصویرپردازی غیرمستقیم است که با توجه به زندگی طولانی‌مدت دومان در ایران (در مجموع، پنجاه سال و در هنگام نگارش کتاب، حدود ۱۵ سال) طبیعی به نظر می‌رسد. ۹ خطای زبانی در ثبت ۱۷ مثل و اصطلاح، از سویی ضعف زبانی نویسنده را نشان می‌دهد و از طرفی با توجه به تعلق داشتن امثال و اصطلاحات به فرهنگ شفاهی و زبان محاوره، همچنین تأثیر لهجه‌های محلی در آن‌ها، احتمالاً درک تلفظ صحیح آن برای دومان فرانسوی‌زبان آسان نبوده است.

فهرست منابع

آگاهی، ع. (۱۳۵۳). وضع ایران در زمان شاه عباس ثانی. بررسی‌های تاریخی، ۵۲، ۱۵۱-۱۷۰.

احمدی‌نسب، ن.، و قدمی، ح. (۱۳۹٤). بررسی سیر ورود و مصرف مواد مخدر در دورهٔ صفویه. تاریخ نو، ۱۰، ۵۹-۸۶ .

انجو شیرازی، م. (۱۳۵۹). فرهنگ جهانگیری. ویراستار ر. عفیفی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد

حاجی‌بابایی، م.، و اصلانی، ا. (۱۳۸۸). بازشناسی تعامل روحانیت و صفویان. تاریخ ایران، ٤، ۲۷-٤٦.

رازنهان، م.، و نعیمی، س. (۱۳۹۴). پیامدهای سیاست شاه‌عباس در براندازی حکومت شیعی آل‌کیا در گیلان. شیعه‌شناسی، ۵۰، ۲۲۱-۲۴۴.

ساجدی، ط. (۱۳۹۷). رافائل دومان فرانسوی و ایران عصر صفوی. نامهٔ فرهنگستان، ۶۸، ۱۶۸-۱۸۶.

شاردن، ژ. (۱۳۳۶). سیاحتنامهٔ شاردن. ترجمهٔ م. عباسی. ج ۴. تهران: امیرکبیر.

عقیلی، ا. (۱۳۹۳). تحلیل تاریخی فعالیت‌های میسیونری در عصر جانشینان شاه عباس اول (۱۰۳۸-۱۱۳۵ق/۱۶۲۹-۱۷۲۲م). پژوهش‌های تاریخی، ۲۱، ۸۵-۱۰۸.

فارسیان، م.ر.، و قاسمی آریان، ف. (۱٤۰۰). بازتاب ادبیات عامهٔ ایران در سفرنامهٔ از خراسان تا بختیاری اثر هانری رنه دالمانی. مطالعات زبان و ترجمه، ۳، ۹۷-۱۲۲.

متولی حقیقی، ی. (۱۳۸۷). کنکاشی پیرامون جایگاه تشیع و تصوف در ساختار سیاسی دولت صفویه. پژوهش‌نامهٔ تاریخ، ۱۱، ۱۶۹-۱۸۸.

محمدزاده، ا.، پورمحمدی املشی، ن.، و رحیمی، ع. (۱۴۰۰). جایگاه سفرنامه‌های فرانسویان در حفظ روابط فرهنگی ایران و فرانسه در قرن هجدهم میلادی. پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، ۲، ۵۲-۷۱.

مومنی، م.، کجباف، ع.ا.، و اللهیاری، ف. (۱۳۸۹). مواد مخدر در ایران عصر صفوی. تاریخ و اخلاق پزشکی، ٦، ۱۷-۲۶.

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۰). استروتیپ‌ها از منظر تصویرشناسی. پژوهش زبان و ادبیات فرانسه، ۷، ۶۱_۸۱.

نانکت، ل. (۱۳۹۰). تصویرشناسی به‌منزلهٔ خوانش متون نثر فرانسه و فارسی. ترجمهٔ م. دقیقی. ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامه فرهنگستان)، ۳، ۱۰۰-۱۱۵.

Du Mans, R. (1890*). Estat de la Perse en 1660*, Paris: libraire de la societe asiatique de l`ecole des langue orientales vivantes

Guyard, M.-F. (1969). *La littérature compare*. Paris: Presses universitaires de France

Montandon, A. (2002). Les caractères nationaux dans la littérature française : problèmes de méthode. In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, *54*, 251-269

Pageaux, D.-H. (2006). littérature générale et comparée et imaginaire. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Richard, F. (1995): *Raphaël Du Mans: missionnaire en Perse au XVIIe s*. Paris: Société d'histoire de l'Orient.

Richard, F. DU MANS, RAPHAEL. Encyclopaedia Iranica, VII/6, pp. 571-572, available online at http://www.iranicaonline.org/articles/du-mans (accessed on 30 December 2012)

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

L'Etude de L'incipit et de La Clôture dans *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites* de Marc Levy

Mitra Moradi [1] (Auteur correspondant)
PhD in French literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Ali Abbasi
Professor of Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Résumé

La partie initiale du roman, appelée *incipit*, constitue la base du texte. L'incipit est le lieu où la voix narrative commence à apparaître dans le monde imaginaire du récit. Cette relation établie entre le lecteur et le texte par l'incipit se termine finalement à la clôture ou à la fin du texte. Or, la partie finale revêt une signification stratégique car elle fait état des données spatio-temporelles essentielles pour le lecteur. Dans cette recherche, nous étudions l'incipit et la clôture dans *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites*, de Marc Levy. Nous nous penchons sur cette question épineuse qui pourrait établir une connexion entre les deux extrémités du roman. La structure de ce roman ressemble à un cycle, d'où l'intérêt d'analyser comment l'histoire prend forme et atteint sa fin. Des liens tissés entre ces deux parties nous révèlent des secrets sur le statut des personnages et leur présence dans la formation de l'histoire. Nous essayons alors de présenter, tout d'abord, des bases méthodologiques et des explications sur la notion de l'incipit et de la clôture et ensuite, nous procédons à l'analyse du texte. Les résultats de cette recherche montrent que l'auteur, en utilisant des techniques telles que in medias res, a amené le lecteur directement dans l'histoire, puis a utilisé la technique de l'énigme de texte pour encourager la poursuite de la lecture. De plus, les similitudes entre l'incipit et la clôture démontrent l'habileté de l'auteur à utiliser les techniques de langage dans le traitement de ces deux éléments narratifs.

Mots-clés: clôture, incipit, Levy, position stratégique, voix narrative.

[1]. E-mail: mitra17moradi@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81373.1076
https://orcid.org/0000-0003-0511-7024

Reçu: 27 Février 2023 Révisé: 10 Avril 2023 Accepté: 10 Avril 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

The study of the incipit and the closure in *All those things we never said* by Marc Levy

Mitra Moradi [1] (Correspondant author)
PhD in French literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Ali Abbasi
Professor of Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract

The beginning section of the novel, incipit, is the basis of the text. Incipit is where the narrative voice appears in the imaginary world of the story. The relationship created between the reader and the text is discontinued in the final section of the text, thus, the closure has also strategic significance because it involves time-space where the reader is separated from the text. This study examines the incipit and the closure of the novel *All Those Things We Never Said* written by Marc Levy. The study tries to see what mechanisms the author used to process these two positions. The structure of this novel is like a cycle; that is why it is interesting to study how the story takes shape and how it comes to an end. The links between these two positions reveal secrets about the presence of the characters in the formation of the story. First, methodological issues and explanations on the notion of incipit and closure are presented, and then the text is analyzed. The results showed that the author, using techniques such as in medias res, brought the reader directly into the story, then used the technique of enigma of text to encourage the reader to continue reading. The similarities between the incipit and the closure show the author's skill in using the language techniques dealing with the incipit and the closure.

Keywords: incipit, closure, strategic position, Levy, narrative voice.

[1]. E-mail: mitra17moradi@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0511-7024
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81373.1076

Received: 27 February 2023 Revised: 10 April 2023 Accepted: 10 April 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

بررسی پیش‌گویه و خاتمه در رمان *حرف‌هایی که نگفتیم* اثر مارک لوی

مقالهٔ پژوهشی

میترا مرادی (نویسندهٔ مسئول) [1]
دانش‌آموخته دکترای ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران ، ایران
علی عباسی
استاد دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

بخش آغازین رمان که ما از آن تحت عنوان پیش‌گویه یاد می‌کنیم، شالوده و اساس متن است. پیش‌گویه جایی است که صدای روایی[2] شروع به ظاهر شدن در دنیای خیالی داستان می‌کند. از سوی دیگر این رابطه‌ای که توسط پیش‌گویه بین خواننده و متن ایجاد می‌شود، محکوم به این است که سرانجام در جایی که همان بخش پایانی یا خاتمهٔ متن است قطع شود، در نتیجه بخش پایانی نیز دارای اهمیتی استراتژیک است، زیرا دربرگیرندهٔ زمان ـ مکانی است که خواننده از متن جدا می‌شود. در این بررسی برآنیم تا بخش‌های آغازین و پایانی رمان حرف‌هایی که نگفتیم[3] نوشتهٔ مارک لوی[4] را مورد مطالعه قرار دهیم. می‌خواهیم بدانیم نویسنده از چه مکانیسم‌ها و تکنیک‌هایی جهت پردازش این دو جایگاه استراتژیک استفاده کرده است؟ ساختار این رمان مانند چرخه است، به همین دلیل بررسی چگونگی شکل‌گیری داستان و چگونگی پایان آن بسیار جالب بوده و پیوندهای میان این دو قسمت رازهایی را دربارهٔ جایگاه شخصیت‌ها و حضور آن‌ها در شکل‌گیری داستان آشکار می‌کند. لذا ابتدا مبانی روش‌شناختی و توضیحاتی دربارهٔ مفهوم پیش‌گویه و خاتمه ارائه کرده و سپس به تحلیل متن می‌پردازیم. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده با به‌کارگیری تکنیک‌هایی نظیر داستان‌پردازی فوری و شروع در میانهٔ رویدادها خواننده را مستقیماً وارد داستان کرده و سپس با بهره‌گیری از تکنیک معمای متن خواننده را ترغیب به ادامهٔ خوانش می‌نماید. به‌علاوه، شباهت‌هایی که بین پیش‌گویه و خاتمه مشاهده می‌شود، بیانگر مهارت نویسنده در به‌کارگیری بازی‌های زبانی در پردازش دو آستانهٔ آغازین و پایانی داستان است.

کلیدواژه‌ها: پیش‌گویه، خاتمه، جایگاه استراتژیک، لوی، صدای روایی.

---

1. E-mail: mitra17moradi@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81373.1076
https://orcid.org/0000-0003-0511-7024

2 . Voix narrative
3 . *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites.*
4 . Marc Levy

تاریخ دریافت: ۰۸ اسفند ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۲۱ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۱ فروردین ۱۴۰۲

۱. مقدمه

نویسنده در حین نگارش رمان مجموعه‌ای از تکنیک‌های روایی را به‌کار می‌گیرد که در ابتدا امکان عبور از دنیای تجربیات (بیرون از متن) به دنیای خیالی و داستانی متن را فراهم می‌کنند و در پایان رمان، برعکس بخش آغازین، امکان خروج از دنیای خیال و بازگشت دوباره به جهان عینی و ملموس را ایجاد می‌کنند. در واقع می‌توان گفت در هر متن با دو آستانهٔ آغازین و پایانی مواجه هستیم؛ این ویژگی آستانه به این دو جایگاه استراتژیک، کارکردی منحصر به‌فرد می‌دهد که نشان‌دهندهٔ پتانسیل بی‌نهایت ظرافت زبانی و ترکیبی متن داستانی است، زیرا اثر هنری که به لحاظ فضایی محدود است، معرف مدلی از یک جهان نامحدود است.

«نقد ساختارگرا و روایت‌شناسی معاصر، رمان، داستان کوتاه و نمایشنامه را به‌عنوان متنی در نظر می‌گیرد که دارای نظامی بسته، واحد و کامل است و همچون فضایی دلالت‌شناختی[1] است که با ترکیبی خطی عینیت یافته و در اختیار خواننده قرار می‌گیرد» (Hamon, 1975, p.495).

لذا می‌توان گفت پدیدآورندهٔ یک متن ادبی در حین آفرینش این فضای دلالت‌شناختی به برخی جایگاه‌های ویژه، نظیر بخش‌های آغازین و پایانی، توجه بیشتری مبذول می‌دارد و پیرو همین امر، این دو بخش ازجمله جایگاه‌های استراتژیک محسوب می‌شوند.

پیش‌گویه به‌عنوان یک جایگاه استراتژیک در متن، نحوهٔ خوانش را طرح‌ریزی می‌کند. لذا باید در پیش‌گویه به دنبال شناسایی شاخصه‌های گفته‌پردازی[2] باشیم. طرح‌وارهٔ روایی[3] مفهومی است که خاستگاه آن زبان‌شناسی ساختاری سال‌های ۱۹۶۰ است؛ براساس این تئوری، هر داستان از توالی منطقی مجموعه‌ای از مراحل به‌وجود می‌آید. در همین راستا تودوروف[4] می‌گوید:

> یک حکایت مطلوب با وضعیتی پایدار آغاز می‌شود که به هر دلیل نیرویی در آن اخلال می‌کند و به نوعی حالت عدم تعادل می‌انجامد: به‌وسیلهٔ کنشی که از نیرویی ناشی می‌شود که در جهت عکس هدایت شده، باز تعادل برقرار می‌شود؛ تعادل دوم شبیه اولی است، اما این دو به هیچ وجه با هم یکی نیستند. درنتیجه در یک حکایت دو نوع اپیزود[5] داریم، یک دسته آن‌هایی که حالتی را به تصویر می‌کشند (تعادل یا عدم تعادل) و دستهٔ دیگر آن اپیزودهایی که گذار از یک حالت به حالت دیگر را ترسیم می‌کنند. نوع اول نسبتاً ایستا و ساکن و

1 . Sémiotique
2 . Énonciation
3 . Schéma narratif
4 . Tzvetan Todorov
5 . Épisode

می‌شود گفت تکراری است: یعنی این‌که یک گونه از کنش می‌تواند تا بی‌نهایت تکرار شود. در عوض نوع دوم پویاست و اصولاً یک بار بیشتر اتفاق نمی‌افتد (تودوروف، ۱۳۸۸، ص.٦٧).

بر همین اساس می‌توان گفت در پیش‌گویه شاهد توصیف تعادل اولیه هستیم که همان وضعیت آغازین در طرح‌وارهٔ روایی است. خاتمهٔ متن نیز همان تعادل ثانویه محسوب می‌شود؛ همانگونه که تودوروف می‌گوید این دو وضعیت شباهت‌هایی به هم دارند، اما با این حال به‌هیچ‌وجه با هم یکی نیستند.

۱ـ۱. مسئلهٔ اصلی تحقیق

در این پژوهش برآنیم تا با بررسی پیش‌گویه و خاتمه در رمان حرف‌هایی که نگفتیم اثر مارک لوی به این سؤال اساسی پاسخ دهیم که نویسنده از چه مکانیسم‌ها و تکنیک‌هایی جهت پردازش این دو جایگاه استراتژیک متن استفاده کرده است؟

۱ـ۲. پرسش‌های تحقیق

همچنین با انجام این بررسی قصد داریم به پاسخ سؤالاتی دست یابیم نظیر این‌که: آیا بین پیش‌گویه و خاتمه شباهتی وجود دارد؟ نویسنده از چه تکنیک‌هایی جهت ورود خواننده به متن و ترغیب وی به ادامهٔ خوانش استفاده کرده است؟

۱ـ۳. فرضیه‌های تحقیق

فرضیهٔ اصلی ما در این پژوهش این است که نویسنده از ترفندها و مکانیسم‌های داستان‌پردازی متناسب با ساختار و پیام موردنظر خود بهره می‌برد تا پیش‌گویه و خاتمهٔ متن ادبی را به‌عنوان دو جایگاه استراتژیک در متن به خوبی شکل دهد. فرضیهٔ دیگر از این قرار است که عناصر مشترکی بین پیش‌گویه و خاتمه وجود دارد که نه‌تنها بیانگر مهارت نویسنده در به‌کارگیری بازی‌های زبانی است، بلکه موجب انسجام متن نیز می‌شوند. براساس آخرین فرضیهٔ این پژوهش، یکی از دلایل اهمیت پیش‌گویه آن است که نویسنده تمام تلاش خود را می‌کند تا با به‌کارگیری تکنیک‌های مناسب خواننده را وارد جهان خیالی داستان کند و سپس وی را به ادامهٔ خوانش ترغیب نماید.

۱ـ۴. هدف تحقیق

هدف از این پژوهش شناخت نقش دو جایگاه آغازین و پایانی متن در انتقال پیام نویسنده و آشکار ساختن مکانیسم‌ها و تکنیک‌های ادبی و زبانی مورداستفادهٔ نویسنده جهت وارد کردن خواننده از جهان برون‌متنی به جهان خیالی متن و نیز ترغیب وی به پیگیری و ادامهٔ خوانش متن است. همچنین ما به دنبال مقایسهٔ دو وضعیت آغازین و پایانی در طرح‌وارهٔ روایی به منظور کشف شباهت‌های موجود بین این دو وضعیت هستیم.

۱ـ۵. روش تحقیق

روش ما به یک رویکرد نظری خاص محدود نیست، خود مفهوم «جایگاه استراتژیک» مستلزم تحلیل مجموعه‌ای از عناصر است که به آغاز و پایان متن بعدی استراتژیک و قابل اهمیت می‌دهند. روشی که در این بررسی دنبال

می‌شود مبتنی بر نشان دادن جنبه‌های معتبر در تولید و پذیرش متن و نیز واکاوی بُعد معناشناختی متن مورد بررسی است. به‌علاوه تحلیل آغاز و پایان متن به‌عنوان جایگاه‌های استراتژیک مستلزم آن است که آن‌ها را به‌عنوان طبقه‌بندی‌های رسمی در نظر بگیریم که نیازمند یک مسیر تحلیلی هستند که اولویت را به مکانیسم‌های ساختاری پنهان در ترکیب‌بندی اثر می‌دهند. از این رو، بررسی حاضر در محل تلاقی چندین رویکرد نقد ادبی همچون روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد، زیرا تحلیل آغاز و پایان متون مستلزم این امر است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

برخی چهره‌های شاخص نقد نو همچون ژرار ژنت[1]، رولان بارت[2] و ژان روسه[3] به بررسی پیش‌گویه در آثار ادبی همت گمارده‌اند.

> رولان بارت ضمن بررسی و تفسیر اولین جملهٔ در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته[4]، اثر به یاد ماندنی مارسل پروست[5]، نشان می‌دهد که درون‌مایهٔ این جمله، یعنی خواب، نه‌تنها ارزشی بنیادین در پیکره‌بندی رمان دارد، بلکه با مضمون اصلی اثر، یعنی زمان ـ که در همین جملهٔ نخست دوبار به آن اشاره می‌شود ـ پیوندی تنگاتنگ برقرار می‌کند (قویمی، ۱۳۸۵، ص.۱۱۷).

لویی آراگون[6] در سال ۱۹۶۹ مسئلهٔ آغاز داستان را از منظر یک نویسنده در کتاب خود با عنوان من هرگز نوشتن را نیاموختم، یا پیش‌گویه‌ها[7] بررسی کرده است که در آن شاهد مجموعه‌ای از تأملات و اندیشه‌های نویسنده درمورد ابتدای رمان‌هایش هستیم. او نخستین عبارت رمان را به‌عنوان خط هادی کل متن تلقی می‌کند؛ همین عبارت است که کارکرد متن را تنظیم می‌کند.

کلود دوشه[8] از منظر جامعه‌شناختی به بررسی پیش‌گویه می‌پردازد، وی پیش‌گویه را «آستانهٔ میان دو جهان واقعی یعنی خارج از متن[9] و جهان خیالی یعنی متن[10]» می‌داند. از نگاه او «گذار از جهان واقعی به جهان خیالی از طریق تکنیک‌های واقع‌نمایی محقق می‌گردد» (Duchet, 1973, p.9).

در حوزهٔ نشانه‌شناسی، فیلیپ هامون روی جنبهٔ فرازبانی آغاز و پایان متون کار کرده است. وی آغاز و پایان متون را به‌عنوان جایگاه‌هایی تلقی می‌کند که یک گفتمان تفکری در آن‌ها متمرکز می‌شود که دربرگیرندهٔ کدهای اثر ادبی است.

---

1 . Gérard Genette
2 . Roland Barthes
.3 . Jean Rousset
4 . *À la recherche du temps perdu*
5 . Marcel Proust
6 . Louis Aragon
7 . *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit.*
8 . Claude Duchet
9 . Hors-texte
10 . Texte

شارل گریول[1] در مقالهٔ خود با عنوان «تولید جذابیت داستانی»[2] به نظریه‌پردازی پیش‌گویه و خاتمهٔ متن می‌پردازد. وی رویکردهای مختلفی را مورد بررسی قرار می‌دهد، اما نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی غالب‌تر هستند، زیرا او رمان را به‌عنوان نشانه مورد مطالعه قرار داده و فرایندهای زیبایی‌شناختی و روایی را که موجب کارکرد جذب‌کنندگی متن می‌شوند واکاوی می‌نماید.

منسجم‌ترین کاری که درمورد خاتمهٔ رمان ارائه شده، متعلق به گی لارو[3] است[4]. وی در سال ۱۹۹۵ با تقطیع سکانس‌های روایی پایانی به بررسی سیر نشانه‌شناختی و روایی داستان‌ها پرداخته است.

ژاک دوبوآ[5] در مقالهٔ خود بیست پیش‌گویهٔ روگون ماکار[6] اثر زولا[7] را بررسی کرد. کریستین موآتی[8] در سال ۱۹۸۴ مطالعات کلود دوشه، ژاک دوبوآ و فیلیپ هامون را از سر می‌گیرد تا پیش‌گویه و خاتمهٔ چند رمان از مالرو[9] به‌خصوص سرنوشت بشری[10] را مورد مطالعه قرار دهد. وی از کلمهٔ «گشایش» در معنایی گسترده استفاده می‌کند: «از پیش‌گویه تا پایان سکانس اول، که توسط یک فضای خالی تایپوگرافیک مشخص شده است» (Moatti, 1984, p.113). بخش پایانی نیز به‌عنوان سکانس نهایی در نظر گرفته شده است.

در زبان فارسی منسجم‌ترین پژوهشی که در زمینهٔ بخش‌های آغازین و پایانی رمان‌های ایرانی صورت گرفته متعلق به مهوش قویمی است که در سال ۱۳۸۵، در قالب یک طرح پژوهشی تحت عنوان «بررسی آغاز و پایان در مشهورترین داستان‌های معاصر فارسی» به انجام رسیده است و مقاله‌ای نیز با عنوان «در آستانهٔ متن» از همین طرح پژوهشی مستخرج و به چاپ رسیده است. قویمی در نتیجه‌گیری این مقاله اذعان داشته که بررسی پیش‌گویه راهی است برای کشف و درک اهداف اصلی نویسنده از آفرینش داستان و نگارش اثر، همچنین گرایش‌های اخلاق‌گرایانه یا تعهدات اجتماعی او. در عین حال وی به اهمیت بخش پایانی متن و راهگشا بودن بررسی این بخش به‌عنوان جایگاهی کلیدی اشاره کرده است.

پژوهش حاضر این مزیت را دارد که هم‌زمان به بررسی هر دو جایگاه آغازین و پایانی متن در یک رمان پرداخته و با بهره‌گیری از چندین رویکرد نقد ادبی، مکانیسم‌های پنهان در ساختار و پیکربندی متن ادبی و سهم آن‌ها در انتقال پیام نویسنده را آشکار می‌کند.

1 . Charles Grivel
2 . «Production de l'intérêt romanesque»
3 . Guy Larroux
4 . *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*.
5 . Jacques Dubois
6 . *Les Rougon-Macquart*
7 . Émile Zola
8 . Christianne Moatti
9 . André Malraux
10 . *La Condition humaine*

۳. چارچوب نظری

پیش‌گویه و خاتمه در واقع مکان‌هایی هستند که در آن بازی‌های زیبایی‌شناختی و معناشناختی شکل می‌گیرند؛ در همین جاست که مفاهیم کدگذاری[۱]، فرازبان[۲]، پذیرش[۳]، برنامه‌ریزی[۴] و مسائل خوانش‌پذیری متن[۵] مطرح می‌شوند.

روایت‌شناسی به ما اجازه می‌دهد که ساختار روایی آغاز و پایان متون را مطالعه کنیم؛ به بیان دیگر در این راستا ما سعی می‌کنیم به سؤالاتی نظیر این‌که «چگونه داستان از طریق نخستین واحد روایی آن ایجاد شده است؟» یا «چگونه متن سخن راوی را به مخاطب منتقل می‌کند؟» پاسخ دهیم.

نشانه‌شناسی این امکان را فراهم می‌آورد که گسترش نشانه‌های آغازین و پایانی ازجمله نشانه‌های فرازبانی[۶]، چاپ و حروف‌چینی[۷] و موقعیت مکانی[۸] را در متن تحلیل کنیم.

به‌علاوه پیوند میان بخش آغازین و پایانی به ما اجازه می‌دهد تا چارچوب‌بندی سیر روایی سوژه‌های گفتمانی را بررسی کنیم و به‌عنوان ابزاری برای رمزگشایی تکنیک‌های به کار رفته در رمان برای گذار از برون متن به متن و سپس از متن به برون‌متن به کار می‌رود. این گذار به خواننده اجازه می‌دهد که با پذیرش بازی تخیل، از دنیای واقعی به دنیای خیالی وارد و در پایان از آن خارج شود. لذا امکان تحلیل پروتکل‌های ورودی و خروجی متن برای ما فراهم می‌شود. این پروتکل‌ها پل‌هایی در دو آستانهٔ متن ایجاد می‌کنند که امکان ورود خواننده به دنیای خیال و در پایان خروج از آن را فراهم می‌آورند.

۳ـ۱. اهمیت پیش‌گویه و خاتمه

«اولین قدم چقدر می‌ارزد؟» این سؤال که توسط ژان ـ ژاک لوسرکل[۹] مطرح شده است، نشان‌دهندهٔ اهمیت و ارزش آغاز یک متن برای نویسندهٔ آن است. از طرفی، لوسرکل[۱۰] در نخستین سطرهای مقالهٔ خود همین سؤال را از منظر خواننده نیز عنوان می‌کند: «حال باید از خود پرسید برای منِ خواننده، عبور از آستانهٔ آغازین متن چقدر اهمیت دارد؟» (Lecercle, 1997, p.102) . درحقیقت رابطهٔ دیالکتیکی بین تولید و پذیرش متن وجود دارد و ما را ملزم می‌دارد تا این موضوع را هم از منظر نویسنده و هم از منظر خواننده مورد بررسی قرار دهیم و همین رابطهٔ دیالکتیک است که موجب می‌شود بخش آغازین یک متن به‌خصوص متن ادبی دارای ارزشی تعیین‌کننده هم در

1 . Codification
2 . Métalangage
3 . Réception
4 . Programmation
5 . Lisibilité du texte
6 . Métalinguistique
7 . Typographique
8 . Topographique
9 . «Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l’incipit»
10 . Jean-Jacques Lecercle

حوزهٔ نگارش و هم در زمینهٔ خوانش ایفا کند. به‌علاوه می‌دانیم که هر آغازی الزاماً باید پایانی نیز داشته باشد، بر همین مبناست که نقد ادبی مفهوم «حلقهٔ متن» را مطرح کرده است؛ هر متنی، از آنجا که دارای یک بخش آغازین است، تنها می‌تواند به‌صورت حلقه‌ای باشد، زیرا پایان متن چیزی جز بازگشت به آغاز، پس از طی مسیر روایی نیست. بنابراین این دو «جایگاه استراتژیک» (de Biasi, 1990, p.26) (یعنی آغاز و پایان متن) رابطه‌ای مستقیم با هم دارند و نمی‌توان آن‌ها را به‌طور مستقل و بدون پرداختن به ارزش ترکیبی و معناشناختی اثر موردنظر بررسی کرد.

به گفتهٔ باختین[1] «کرونوتوپ[2] آستانهٔ رمان همواره، گاهی به صورتی ضمنی اما اغلب به‌طور صریح و عینی، استعاری و نمادین است» (Bakhtine, 1978, p.389).

باختین به این کرونوتوپ آستانه، کرونوتوپ بحران نیز گفته است؛ چراکه سؤالاتی مطرح می‌شود ازجمله این‌که چطور باید متن را آغاز کرد و چطور باید آن را به پایان رساند؟

۳ـ۲. تعریف پیش‌گویه

بخش آغازین که منتقدان فرانسوی برای آن از واژهٔ incipit استفاده می‌کنند، در واقع آستانهٔ ورود خواننده به دنیای خیالی داستان است. در زبان فارسی واژهٔ «پیش‌گویه» را به‌عنوان معادل incipit برگزیده‌اند. واژهٔ incipit از زبان لاتین وام گرفته شده است و معنای آن «او شروع می‌کند» است. این واژه به‌طور کلی بیانگر نخستین جملهٔ یک متن است و در آغاز در حوزهٔ مذهب و موسیقی به‌کار می‌رفته و به «نخستین کلمات یک سند کلیسایی یا فرمانی از سوی پاپ» و یا «نخستین سلسله اصوات یک آهنگ، یک سرود یا یک تصنیف» اطلاق می‌شده است (Larousse,1964 tome6).

پس از مدتی مفهوم این واژه گسترش یافته و به «نخستین کلمات و اولین جملهٔ یک دست‌نوشته یا کتاب» اشاره می‌کند (Robert, 1977, p.978). «اولین جملات در هر داستان وضعیت اولیه (α) را مشخص می‌کند» (درخشان‌نسب و همکاران، ۱۳۹۹، ص.۸۹). پراپ می‌نویسد:

هر قصه معمولاً با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود؛ مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند یا قهرمان آینده با ذکر نام و موقعیتش معرفی می‌شود. این صحنه با آن‌که کارکرد محسوب نمی‌شود، یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است (پراپ، ۱۳۸۶، ص.۶۰).

1 . Mikhail Bakhtine

۲. واژه‌ی «کرونوتوپ»، از نظر ادبی به معنای «زمان-مکان» است و باختین آن را به عنوانِ «پیوستگی ذاتی روابطِ زمانی و فضایی که به‌گونه‌ای هنری در ادبیات بیان می‌شوند» تعریف می‌کند.

پس از مدتی مفهوم این واژه گسترش یافته و به «نخستین کلمات و اولین جملهٔ یک دست‌نوشته یا کتاب» اشاره می‌کند (Robert, 1977, p.978). «اولین جملات در هر داستان وضعیت اولیه (α) را مشخص می‌کند» (درخشان‌نسب و همکاران، ۱۳۹۹، ص.۸۹). پراپ می‌نویسد:

> هر قصه معمولاً با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود؛ مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند یا قهرمان آینده با ذکر نام و موقعیتش معرفی می‌شود. این صحنه با آن‌که کارکرد محسوب نمی‌شود، یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است (پراپ، ۱۳۸۶، ص.۶۰).

منتقدانی مانند کلود دوشه و ریمون ژان[1] این تقطیع را به نخستین عبارت، با تکیه بر ریشهٔ کلمهٔ incipit، محدود کردند.

در سال‌های اخیر پس از بازنگری‌های فراوان مفهوم پیش‌گویه باز هم گسترش یافته و در فرهنگ ادبیات به‌عنوان «نخستین پارهٔ یک متن»، بدون آن‌که الزاماً به نخستین جملهٔ متن محدود باشد، تعریف می‌شود (Demougin, 1985, p.757). گراهام فالکنر[2] و ژاک دوبوآ برای اشاره به پیش‌گویه از اصطلاح «ورود به موضوع»[3] استفاده کردند.

از آنجا که پیش‌گویه در واقع یک برش[4] انتزاعی است، لذا مستلزم یک تعریف انتزاعی نیز هست، از این رو ما تعریف آندره‌آ دل لونگو[5]، استاد دانشگاه تولوز و نظریه‌پرداز در حوزهٔ بوطیقای نثر، را که مبتنی بر تعیین حدومرز این برش است بیشتر می‌پذیریم. بدین‌ترتیب پیش‌گویه را می‌توان این گونه تعریف کرد:

> برشی از متن که در آستانهٔ ورود به دنیای خیال شروع می‌شود (...) و در پایان نخستین گسست مهم متن پایان می‌یابد؛ یک دکوپاژ متنی که به واسطهٔ موقعیت گذرگاهی‌اش، می‌تواند روابط مستقیمی به‌خصوص به‌طور مجازی با متون قبل و بعد خود داشته باشد. پیش گویه نه تنها یک جایگاه جهت‌گیری است، بلکه همچنین یک ارجاع همیشگی برای متن بعدی محسوب می‌شود (Del Lungo, 2003, p.137).

از منظر آراگون جملهٔ نخست یک متن ادبی «هدیه‌ای از سوی خدایان، ضمیر ناخودآگاه یا یک اثر ادبی دیگر» است، وی بر این باور است که سرتاسر متن کشف و واکاوی همان امکانات زبان‌شناختی است که در پیش‌گویه ارائه شده است (Aragon, 1981, p.89).

از دیگر سو، پیش‌گویه محل تلاقی تمایلات نویسنده با انتظارات خواننده است. در همین فضاست که اهداف نویسنده محقق شده و پلی است که خواننده را وارد سرزمین ناشناخته‌ای می‌کند که نویسنده با ظرافت و حساسیت فراوان خلق کرده است.

1 . Raymond Jean
2 . Graham Falconer
3 . Entrée en matière
4 . Découpage
5 . Andrea Del Lungo

«درحقیقت پیش‌گویهٔ یک رمان یا یک داستان کوتاه، محل تلاقی دو دنیا، دنیای واقعی و دنیای خیالی، است؛ سرحد متن و مرز مسلم اثر است و نیز حد فاصل بین سکوت و گفتار، سپیدی اوراق و نوشتار برای نویسنده، قلمروی گاه مبهم و پیش‌بینی‌ناپذیر برای خواننده، در گذر از جهان واقعی و بیرونی به دنیای درونی داستان که سرزمین تخیل است» (قویمی، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۱).

براساس نظریهٔ یاکوبسن[1]، متن نوعی پیام تلقی می‌شود که در واقع موجب برقراری ارتباط زبان‌شناختی می‌شود. لذا نویسنده همان فرستندهٔ پیام و خواننده، گیرندهٔ پیام محسوب می‌شود. بر همین مبنا، پیش‌گویه نیز لحظهٔ آغازین برقراری تماس بین فرستنده و گیرنده تلقی می‌شود. در این نوع پیام نقش غالب «نقش شعری» یا به عبارتی «نقش ادبی» است (Jakobson, 1977, p.77).

لیکن از آنجا که بین تولید پیام توسط فرستنده (نویسنده) و دریافت آن توسط گیرنده (خواننده) فاصلهٔ زمانی قابل توجهی واقع می‌شود، فرستنده ملزم به بذل توجه ویژه به نقش ترغیبی[2] پیام نوشتاری است. این بدان معناست که نویسنده باید در پیش‌گویه با توسل به تکنیک‌ها و ترفندهای خاص، نظر خواننده را جلب کند و در وی اشتیاق و تمایل جهت حفظ و تداوم این ارتباط زبان‌شناختی پدید آورد.

در واقع می‌توان به پیروی از آراگون پیش‌گویه را محل تلاقی چند مسیر نوشتاری[3] دانست، به زعم وی پیش‌گویهٔ «چهارراهی است بین گفتن و خاموش ماندن، بین مرگ و زندگی، بین خلاقیت و سترونی» (Aragon, 1981, p.91).

«پیش‌گویه را می‌توان تبلور تلاش سبک‌شناختی نویسنده و جلوه‌گاه جست‌وجوهای زیبایی‌شناختی او دانست که برانگیختن شور و شوق مطالعه در ذهن خواننده را آماج خود قرار می‌دهد» (قویمی، ۱۳۸۵، ص.۱۲۳).

از نظر برخی پژوهشگران نقد نو پیش‌گویهٔ چکیده‌ای از تمام داستان است، برخی دیگر نیز بر این باورند که پیش‌گویه تجلی‌گاه فضای خاص و منحصربه‌فرد هر رمان بوده و مضامین غالب روایت به نوعی در پیش‌گویه نمود پیدا می‌کنند.

۳-۳. حدومرز پیش‌گویه

از منظر نقد نو پیش‌گویه «پاره‌ای از متن است که در آستانهٔ ورود به دنیای تخیلی آغاز می‌شود» (Del Lungo, 2003, p.51). گاهی آستانهٔ ورود به متن محدود به عبارت آغازین است و گاه صفحهٔ نخست را دربرمی‌گیرد، گاهی نیز از آن فراتر می‌رود.

1 . Roman Jakobson
2 . Fonction conative
3 . Parcours d’écriture

از نظر برخی پژوهشگران نقد نو پیش‌گویهٔ چکیده‌ای از تمام داستان است، برخی دیگر نیز بر این باورند که پیش‌گویه تجلی‌گاه فضای خاص و منحصربه‌فرد هر رمان بوده و مضامین غالب روایت به نوعی در پیش‌گویه نمود پیدا می‌کنند.

۳-۳. حدومرز پیش‌گویه

از منظر نقد نو پیش‌گویه «پاره‌ای از متن است که در آستانهٔ ورود به دنیای تخیلی آغاز می‌شود» (Del Lungo, 2003, p.51). گاهی آستانهٔ ورود به متن محدود به عبارت آغازین است و گاه صفحهٔ نخست را دربرمی‌گیرد، گاهی نیز از آن فراتر می‌رود.

ژان کورنی[۱] که پیش‌گویهٔ رمان بیگانه[۲] اثر ماندگار آلبر کامو[۳] را مورد تحلیل قرار داده است، فصل نخست این رمان را به‌عنوان پیش‌گویه تلقی کرده است (Corneille, 1976, p.49).

با این وصف می‌توان مدعی شد که در حال حاضر مفهوم پیش‌گویه تنها به نخستین جمله یا پاراگراف متن محدود نبوده و گسترهٔ وسیع‌تری را دربرمی‌گیرد. لذا تشخیص محدودهٔ پیش‌گویه ما را به شناخت نقطهٔ پایانی پیش‌گویه و گسستگی میان پیش‌گویه و ادامهٔ متن ملزم می‌دارد.

آندره‌آ دل لونگو در مقالهٔ خود با عنوان «برای بوطیقای پیش‌گویه»[۴] این حدومرز را مشخص کرده و با بررسی آثاری که پیش از او در این زمینه منتشر شده‌اند، یک طبقه‌بندی کاربردی از پیش‌گویه‌ها ارائه کرد.

به گفتهٔ دل لونگو، برای تعیین محدودهٔ پیش‌گویه باید «به دنبال یک نشانهٔ پایان یافتن پیش‌گویه باشیم، نوعی گسست در متن که می‌تواند در ظاهر متن قابل تشخیص باشد یا این‌که ضمنی باشد که به هر صورت نخستین واحد متن را از بقیهٔ متن جدا می‌کند» (Del Lungo, 1993, pp.135-136). پس گاهی این پایان پیش‌گویه به صورت ظاهری و ساختاری قابل تشخیص است و گاه به لحاظ معنایی.

قویمی در مقالهٔ خود با عنوان «در آستانهٔ متن» به برخی معیارهای غالباً صوری جهت تشخیص پایان پیش‌گویه اشاره کرده است (قویمی، ۱۳۸۵، صص.۱۱۹ـ ۱۲۰) که وی نیز به سهم خود آن را از رسالهٔ آندره‌آ دل لونگو (Del Lungo, 2003, p.52) به عاریت گرفته است، در زیر به اختصار به این معیارها اشاره می‌کنیم:

۱. وجود اشارات یا توضیحات نویسنده، اشاراتی که در صفحه‌آرایی کتاب قابل رؤیت‌اند، از جمله پایان بند یا فصل، یا وجود فاصله‌ای بین پیش‌گویه و ادامهٔ متن.

۲. تغییر راوی یا تغییر سطح روایی (به‌ویژه در «داستان در داستان»). در واقع در این حالت صدای روایی[۵] و نیز سطح روایت تغییر می‌کند و داستانی در بطن داستان نخست جای می‌گیرد.

۳. گذار از روایت به توصیف یا برعکس آن.

۴. پایان یک گفت‌وشنود و یا تک‌گویی، یا گذار از گفت‌وشنود به تک‌گویی و برعکس.

۵. تغییر در زمان یا تغییر در مکان داستان.

۶. وجود جلوه‌های پایانی در روایت (مانند تکرار تصویر اول) به شکلی که گویی دایره‌ای بسته شده است و راوی برون‌داستانی[6] از نقطه‌ای آغاز کرده که دوباره به آن بازمی‌گردد، بنابراین بخشی را که بین دو جمله تقریباً مشابه وجود دارد، می‌توان پیش‌گویه تلقی کرد.

اغلب اگر داستان مربوط به زمان حال باشد، زمان افعال نیز به صورت حال به‌کار می‌رود، لیکن اگر داستان به زمان گذشته مربوط باشد، زمان افعال در پیش‌گویه به صورت ماضی استمراری است و پایان پیش‌گویه با به‌کارگیری زمان گذشتهٔ ساده آغاز می‌شود که به معنای ورود به کنش اصلی از طریق نیروی برهم‌زنندهٔ تعادل است. البته این امر همواره به‌طور کامل به‌خصوص درمورد رمان‌های مدرن که در آن‌ها جریان رویدادها الزاماً تابع نظمی منطقی نیست، صدق نمی‌کند.

۳ـ۴. کارکردهای پیش‌گویه

پیش‌گویه دارای چهار کارکرد است که عبارت‌اند از: کارکرد کدگذاری، کارکرد جلب‌نظر، کارکرد اطلاع‌رسانی و کارکرد داستان‌پردازی.

۱. کارکرد کدگذاری اجازه می‌دهد کد متن را ایجاد کرده و پذیرش متن را جهت‌دهی کنیم، زیرا خواننده تمایل دارد کامل‌ترین ایدهٔ ممکن را از سبک متن و کدهای هنری که باید برای درک متن در ذهن خود فعال کند، دریافت نماید. این اطلاعات به‌خصوص در بخش آغازین متن حاصل می‌شوند. پیش‌گویه نشان‌دهندهٔ انتخاب‌های سبک‌شناختی نویسنده است.

بدین ترتیب، پیش‌گویه معرف چشم‌اندازی کلی از اثر است، بدان معنا که خواننده با مطالعهٔ پیش‌گویه از ژانر متن آگاهی یافته و افق انتظاری برای وی شکل می‌گیرد که رابطهٔ میان نویسنده و خواننده بر مبنای آن ایجاد می‌شود.

این رابطهٔ کمابیش ضمنی و دوجانبه میان نویسنده و خواننده همان چیزی است که از آن تحت عنوان «قرارداد خوانش» یاد می‌شود.

پیش‌گویه همچنین گونهٔ کاربردی زبان را معرفی می‌کند که مربوط به ویژگی‌های گفتمانی متن است؛ بدان معنا که خواننده با مطالعهٔ پیش‌گویه گونهٔ کاربردی زبان متن را درمی‌یابد.

به گفتهٔ دل لونگو این کارکرد ممکن است:

1 . Jean Corneille
2 . *Étranger*
3 . Albert Camus
4 . « Pour une poétique de l’incipit »
5 . Voix narrative
6 . Extradiégétique

– مستقیم باشد: وقتی متن به صراحت کد، ژانر و سبک خود را آشکار می‌کند،

– غیرمستقیم باشد: وقتی آغاز متن توسط فرایندهای بینامتنی و معماری متنی به سایر متون ارجاع می‌دهد،

– ضمنی باشد: وقتی پیش‌گویه به‌طور پنهان و مخفی کد متن را ارائه می‌کند.

۲. کارکرد جلب‌نظر یا همان جذب‌کنندگی از طریق ایجاد علاقه به طرق مختلف نمایان می‌شود؛ در واقع پیش‌گویه باید کشش و گیرایی لازم را برای جلب توجه و اشتیاق خواننده داشته باشد تا وی را به ادامهٔ خوانش ترغیب کند؛ نویسنده برای نیل به این مهم معمولاً از تکنیک‌هایی بهره می‌گیرد تا کنجکاوی خواننده را با پدید آوردن معماهایی در ذهن وی تحریک کند و وی را وادارد تا برای یافتن پاسخ این معماها خوانش متن را ادامه دهد. در این زمینه دل لونگو به سه تکنیک اشاره می‌کند:

– معمای متن که توسط «جای خالی‌های معنایی» ایجاد می‌شود، خواننده وادار می‌شود در ذهن خود این جاهای خالی را با حدس و گمان پر کند. این جاهای خالی معنایی مستلزم نوعی فقدان اطلاعات است که اهمیت معمای متن را افزایش می‌دهند.

– پیش‌بینی‌ناپذیری داستان باعث ایجاد حس انتظار و نوعی «عدم قطعیت» درمورد آنچه در طول داستان اتفاق خواهد افتاد، می‌شود.

– داستان‌پردازی فوری، که از آن با عنوان تکنیک شروع در میانهٔ رویدادها[1] یاد می‌شود، نیز می‌تواند موجب جلب توجه و علاقهٔ خواننده شود، زیرا به‌طور مستقیم خواننده را وارد سیر حوادث داستان می‌کند و به این طریق خواننده را به سمت کشف و شناسایی مسیر و پایان داستان روایت شده سوق می‌دهد.

۳. کارکرد اطلاع‌رسانی یکی از نقش‌های بنیادین پیش‌گویه است. درحقیقت پیش‌گویه باید به سه سؤال اصلی که هنگام خوانش متن در ذهن خواننده مطرح می‌شود پاسخ دهد: چه کسی؟ چه زمانی؟ کجا؟. در نتیجه در پیش‌گویه شاهد «ترفند پاسخ‌گویی» هستیم که ایتالو کالوینو[2] به آن «آیین اصلی تشخیص» می‌گوید.

نویسنده بنا بر سبک و شیوهٔ نگارش خاص خود و نیز براساس الزامات داستان‌پردازی گاهی در پیش‌گویه این ارکان اساسی داستان را بسیار دقیق و گاه به صورت مبهم در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

نویسنده با ذکر زمان و مکان واقعی که به دنیای برونی ارجاع می‌دهد و برای خواننده ملموس است، جلوه‌هایی از واقعیت[3] را در اثر خود متجلی می‌سازد. او به این شیوه پلی ارتباطی بین جهان واقعی و جهان روایی پدید می‌آورد که خوانش‌پذیری[4] متن را سهولت می‌بخشد. در واقع اشاره به مکان‌هایی معلوم و مشخص و

1 . In medias res
2 . Italo Calvino
3 . Effets du réel
4 . Lisibilité

تاریخ‌هایی دقیق، اطمینان خاطری در خواننده به وجود می‌آورد، زیرا او احساس می‌کند که برای آشنایی با جهان تخیلی داستان و درک و تفسیر آن، اولین عناصر شناخت را در اختیار دارد (قویمی، ۱۳۸۵، ص.۱۲۵).

کارکرد اطلاع‌رسانی می‌تواند به سه کارکرد فرعی تقسیم شود:

– یک کارکرد مضمونی[1] که مبتنی بر ارائهٔ اطلاعات طبق ترتیبی خاص یا کلی است، حتی اطلاعاتی که مربوط به دنیای واقعی است.

– یک کارکرد فراروایی[2] که مربوط به سازماندهی صوری روایت است.

– یک کارکرد ترکیب‌بندی[3] که مربوط به داستان به‌عنوان محتوای روایی[4] است؛ این کارکرد از طریق برجسته‌سازی طبقه‌بندی‌های روایی مانند شخصیت، زمان، مکان و ... نمایان می‌شود.

۴. کارکرد داستان‌پردازی مربوط به چیدمان و شکل‌گیری داستان روایت شده است. این چینش داستان (داستان‌پردازی) می‌تواند فوری باشد و خواننده خود را در برابر داستانی بیابد که از قبل و بدون هیچ مقدمه‌ای شروع شده است، در این صورت همانطورکه پیش از این گفتیم با پیش‌گویهٔ در میانهٔ رویدادها سروکار داریم. این نوع داستان‌پردازی می‌تواند با تأخیر نیز صورت گیرد یعنی «وقتی متن در لحظهٔ شروع داستان متفاوت می‌شود» (Del Lungo, 1993, p.145)، در این صورت پیش‌گویه را پسارویدادی[5] می‌نامیم. عناصری که قبل از شروع داستان در متن گنجانده شده‌اند در واقع به‌عنوان مقدمه‌ای تلقی می‌شوند که حس انتظار خواننده را برمی‌انگیزند.

کارکردهای کدگذاری و جلب‌نظر کارکردهای ثابت و همیشگی پیش‌گویه هستند، زیرا همواره و لو به صورت ضمنی در همهٔ پیش‌گویه‌ها وجود دارند، و از کارکردهای اطلاع‌رسانی و داستان‌پردازی به‌عنوان کارکردهای متغیر یاد می‌شود، «زیرا این دو کارکرد باید انتظار دوگانهٔ اطلاع‌رسانی به خواننده و وارد کردن خواننده به داستان پاسخ دهند» (Kotin-Mortimer, 1985, p.15).

با این حال ونسان ژوو از میان کارکردهای پیش‌گویه کارکردهای اطلاع‌رسانی و جلب‌نظر را مهم‌تر از سایر کارکردها تلقی می‌کند، به زعم وی:

1 . Thématique
2 . Métanarrative
3 . Vonstitutive
۴. ژرار ژنت، داستان (histoire) را به عنوان یک محتوای روایی (contenu narratif) در نظر می‌گیرد و آن را از یک طرف از روایت (récit) به عنوان "دال، گفته‌ی گفتمانی، یا خود متن روایی" و از سوی دیگر از عمل روایتی (narration) به عنوان عمل روایی تولیدکننده و به‌طور کلی مجموعه شرایط واقعی یا تخیلی که در آن عمل روایی شکل می‌گیرد» متمایز می‌کند. (Genette, 1972, p. 72)
5 . Post res

«در هر پیش‌گویه می‌توان تنش و کششی را بین دو نقش متفاوت ـ اطلاع‌رسانی و جلب‌نظر ـ آشکار ساخت که تا حدودی با یکدیگر در تناقض‌اند. اگر اطلاع‌رسانی شامل توضیح و توصیف است (و این امر شرح داستان را به تعویق می‌اندازد)، جلب نظر خواننده، ورود هر چه سریع‌تر به بطن حادثه را ایجاب می‌کند» (Jouve, 2001, p.19).

وقتی می‌گوییم پیش‌گویه اطلاعات ضروری را برای طرح‌ریزی خوانش در اختیار ما قرار می‌دهد بدان معناست که در پایان مطالعهٔ پیش‌گویه، خواننده باید فرضیه‌هایی درمورد خوانش در ذهن خود داشته باشد ازجمله چارچوب زمانی ـ مکانی، شناخت اجمالی شخصیت‌های داستان، آشنایی مختصر با موضوع داستان.

۳ـ۵. تعریف خاتمه

خاتمه[1] یا همان بخش پایانی داستان به نوعی نتیجه‌گیری نهایی کنش اصلی محسوب شده و نقش جمع‌بندی پایانی را دارد. در این بخش از داستان درواقع مسیر طی‌شده ارزیابی می‌شود و ما شاهد تحول روان‌شناختی شخصیت اصلی داستان هستیم. از این رو می‌توان گفت خاتمهٔ رمان به نوعی گره‌گشایی یا طبق آنچه تودوروف می‌گوید همان تعادل ثانویه است که با تعادل اولیه که عموماً در پیش‌گویه شاهد آن هستیم تفاوت دارد. درحقیقت می‌توان گفت خاتمهٔ رمان نوعی گره‌گشایی محسوب شده و سرنوشت شخصیت اصلی داستان در همین خطوط پایانی رمان رقم می‌خورد.

آرمین کوتن مورتیمه[2] واژهٔ «خاتمه»[3] را همراه با صفت «روایی»[4] به کار می‌برد؛ طبق تعریف او:

مفهوم خاتمهٔ روایی اغلب وابسته به یک احساس رضایت است که براساس آن همهٔ داده‌های روایت به هدف نهایی خود رسیده‌اند و مسائلی که توسط عمل روایی مطرح شده بود، حل شده‌اند و هیچ چیز ناتمامی به لحاظ روایی وجود ندارد و همهٔ نشانه‌های تشکیل‌دهندهٔ جهان روایی به‌طور کامل محقق شده‌اند و در واقع هر آنچه که باز و ناتمام بود، بسته شده است (Kotin-Mortimer, 1985, p.15).

این تعریف چندان کامل نبوده و برای همهٔ متون ادبی قابل کاربرد نیست؛ گاهی با رمان‌هایی مواجه هستیم که در پایان رمان مسائل به‌طور کامل حل نشده‌اند یا حتی رمان‌هایی داریم که دارای پایان باز هستند.

1 . Clausule, clôture
2 . Armine Kotin-Mortimer
3 . Clôture
4 . Narrative

فردریک شویلوت[1] مفهوم شروع دوباره[2] را مطرح می‌کند. وی این مفهوم را از نشانه‌شناسی مدرن الهام گرفته است. بدین ترتیب از نظرگرمس[1] و کورتز[2]،

> با توجه به این‌که گفتمان‌های روایی اغلب فقط از یک شاخه از طرح‌وارهٔ روایی مرکزی استفاده می‌کنند، این موضوع که آن‌ها در یک لحظهٔ خاص از این طرح‌واره متوقف شده و به نوعی بسته می‌شوند، جریان قابل پیش‌بینی حوادث داستان را به حالت تعلیق درمی‌آورد؛ در این حالت خاتمهٔ گفتمان، همان شرط اصلی امکان باز شدن و شروع دوبارهٔ آن است (Greimas & Courté s, 1993, p.38).

تنها زمانی می‌توان خاتمهٔ متن را به‌منزلهٔ خاتمهٔ معنا در نظر گرفت که متن به‌عنوان یک کلیت بسته و کامل در نظر گرفته شود. عثمان بن طالب[3] تعریف دقیق‌تری برای خاتمهٔ متن ارائه می‌دهد؛ از نظر وی

«خاتمهٔ متن جایگاهی از متن است که در پایان روایت واقع شده و نقش آن آماده‌سازی و ارائهٔ پایان عمل روایی است (...) . همچنین می‌توان خاتمهٔ متن را به‌عنوان مکان ـ زمانی از خوانش تلقی کرد که در آن عمل خوانش به پایان می‌رسد» (Ben Taleb, 1984, p.131).

در اینجا خاتمه به معنای یک مکان ـزمان عمل روایی و خوانش محسوب می‌شود، اما این تعریف هم کامل نیست، چراکه گاهی با داستان‌هایی مواجه هستیم که با توقف نهایی عمل روایی به پایان نمی‌رسند و باز هم در حوزهٔ ادبیات مدرن با آثاری برخورد می‌کنیم که هم در سطح ساختاری و هم در سطح روایی و داستانی ناتمام هستند.

به گفتهٔ گی لارو به اتمام رساندن[4]، همان اشباع برنامهٔ روایی محقق‌شده و «پایان‌یافته» پس از طی مسیر روایی است. به بیان دیگر ما زمانی از «به اتمام رسیدن» سخن می‌گوییم که همهٔ احتمالات روایی محقق‌شده، اشباع شده باشند (Larroux, 1995, p.33).

با توجه به آنچه گفته شد نتیجه می‌گیریم که خاتمه یکی از جایگاه‌های استراتژیک متن است که در آخرین بخش معنایی و ساختاری یک متن واقع شده است و متن را متوقف می‌کند؛ توقف متن همواره به معنای پایان معنایی آن نیست، بلکه در این جایگاه خوانش متن به پایان رسیده و متوقف می‌شود.

۳ـ۶. علائم و نشانه‌های خاتمهٔ متن

علائم خاتمهٔ متن را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد:

– علائمی که به طور صریح پایان روایت را با زبانی واضح و مستقیم بیان می‌کنند، مثلاً: «این همهٔ چیزی بود که می‌خواستم برایتان تعریف کنم». به این روش خاتمه دادن به متن روند بیانی[5] گفته می‌شود.

– علائم مربوط به نشانه‌های ظاهری پایان‌دهنده. این نشانه‌ها شامل همهٔ تغییرات و گسست‌هایی است که یک‌نواختی بخش پایانی متن را ازبین می‌برند، ازجمله تغییر در زمان افعال روایت؛ مثلاً گذار از گذشته به حال که

1 . Frédérique Chevillot
2 . Réouverture

به آن «ورود به حال»[6] می‌گوییم یا گذار از حال به آینده که به آن «پایان ـ آغاز»[7] می‌گوییم. یا تغییر در نوع نقل‌قول‌ها، تغییر در شخص مثلاً گذار از اول شخص به سوم شخص و ...

۴. خلاصهٔ داستان

حرف‌هایی که نگفتیم، هشتمین رمان مارک لِوی، در سال ۲۰۰۸ به‌چاپ رسید. لوی، در این اثر، داستان جولیا[8] را روایت می‌کند که قرار است چند روز بعد با آدام[9] عروسی کند، اما مرگ و مراسم تدفین پدرش که سال‌هاست جولیا با او ارتباط نداشته و به دلایلی از او متنفر است، برنامهٔ عروسی را به تعویق می‌اندازد. چند روز بعد از دفن پدر، جولیا در آپارتمانش با بستهٔ بزرگ و عجیبی مواجه می‌شود که در آن یک مجسمهٔ مومی در ابعاد انسان قرار دارد که در واقع گویا کپی بی‌نقصی از پدرش، آنتونی والش[10]، است، این یک ربات مکانیکی با ظاهر انسانی است که حافظهٔ آنتونی را داراست و فقط شش روز زندگی می‌کند تا آنتونی و جولیا بتوانند همهٔ چیزهایی را که در هنگام حیات آنتونی به هم نگفته بودند به هم بگویند. آنتونی جولیا را متقاعد می‌کند که در این مهلت شش روزه با هم سفر کنند. آن‌ها به مونترال می‌روند و جولیا روی میز یک نقاش خیابانی پرتره‌ای از توماس[11]، اولین عشق خود را بازمی‌شناسد، توماس روزنامه‌نگاری آلمانی بود، هنگامی که دیوار سقوط کرد، جولیا برای تماشای سقوط دیوار به برلین رفته بود و توماس را در برلین ملاقات کرد. آن‌ها بلافاصله عاشق هم شدند و چند ماه با مادربزرگ توماس زندگی می‌کردند: او در این دوره دانشگاه را ترک کرد؛ اما پدرش به دنبال او می‌آید و او را به زور با خود به آمریکا برمی‌گرداند.

پس از آن توماس و جولیا از طریق نامه با هم در ارتباط بودند و جولیا سخت کار می‌کرد تا بتواند بلیت تهیه کند و نزد توماس برگردد. در همین زمان توماس برای تهیهٔ گزارش به افغانستان می‌رود و در افغانستان در اثر انفجار یک بمب به شدت آسیب می‌بیند، اما چون جولیا خبری از او دریافت نمی‌کند، تمام این سال‌ها گمان می‌کند توماس از دنیا رفته است، جولیا همان زمان به‌دلیل کینه‌ای که از پدر به دل گرفته خانه را ترک می‌کند و حال پس از بیست سال آنتونی به جولیا می‌گوید که شش ماه پس از آن حادثهٔ انفجار نامه‌ای از توماس دریافت کرده است.

1 . Algirdas Julien Greimas
2 . Joseph Courtés
3 . Othman Ben Taleb
4 . Épuisement
5 . Cadence déclarative
6 . Arrivée au présent
7 . Fin-commencement
8 . Julia
9 . Adam
10 . Anthony Walsh
11 . Tomas

جولیا و پدرش برای پیدا کردن توماس به برلین می‌روند. جولیا به سراغ کناپ[1]، دوست توماس، می‌رود اما او در تمام این سال‌ها که توماس منتظر جولیا بوده و بسیار رنج کشیده، جولیا را مقصر می‌دانسته، به همین دلیل اطلاعات دروغی به جولیا می‌دهد مبنی بر این‌که توماس روزنامه‌نگاری را کنار گذاشته و با همسر و فرزندانش در ایتالیا زندگی می‌کند و در آنجا رستوران دارد. واقعیت این است که توماس در ایتالیا مشغول تهیهٔ گزارش است و با زنی به نام مارینا[2]، یک رابطهٔ کاری و دوستانه دارد. وقتی کناپ متوجه می‌شود که جولیا از زنده بودن توماس مطلع نبوده، به او خبر می‌دهد که توماس همان روز به برلین برمی‌گردد. جولیا به فرودگاه می‌رود، اما وقتی از دور مارینا را در کنار توماس می‌بیند ناامید شده و گمان می‌کند توماس ازدواج کرده است و برمی‌گردد. توماس کناپ را ملاقات می‌کند و کناپ همهٔ ماجرا را برای او تعریف می‌کند.

توماس جولیا را پیدا می‌کند و جولیا به او می‌گوید که قرار بود چند روز پیش با آدام ازدواج کند اما پدرش از دنیا رفته و مراسم به تعویق افتاده است. صبح روز بعد توماس از پنجرهٔ هتل آنتونی را می‌بیند و گمان می‌کند جولیا به او دروغ گفته است، به همین دلیل جولیا را ترک می‌کند.

جولیا به نیویورک بازمی‌گردد. آنتونی با نقشه‌ای آدام را به آپارتمان جولیا می‌کشاند. جولیا همهٔ ماجرا را برای آدام تعریف می‌کند و او جولیا را ترک می‌کند. جولیا که حالا پدرش را از زوایای دیگری شناخته به او دلبستگی پیدا کرده، اما مهلت شش‌روزه تمام شده است. فردای آن روز در حالی که جولیا هنوز خواب است آنتونی یک نامه برای او می‌نویسد و به داخل جعبه می‌رود. وقتی جولیا بیدار می‌شود نامهٔ سرشار از محبت پدر را می‌خواند. سپس طبق توصیه‌ای که آنتونی در نامه‌اش کرده از خانه بیرون می‌رود تا وقتی از طرف شرکت برای بردن ربات می‌آیند آنجا نباشد. کمی بعد آنتونی از جعبه بیرون آمده و از آپارتمان خارج می‌شود و سوار اتومبیل منشی مخصوصش که منتظر اوست، می‌شود. یک کامیون هم برای بردن جعبهٔ خالی می‌آید. درحقیقت آنتونی نمرده بود و این خود آنتونی بوده که نقش ربات را بازی می‌کرد؛ همهٔ آنچه گذشت در واقع نقشهٔ آنتونی بود برای آن‌که به جولیا نزدیک شود و ناگفته‌هایشان را به هم بگویند و مانع از ازدواج بدون عشق جولیا با آدام شده و این فرصت را به جولیا بدهد تا توماس را پیدا کند.

در آخرین صحنهٔ رمان جولیا به همراه دوستش استنلی[3] در مغازهٔ کفش‌فروشی در حال امتحان کردن کفش است که استنلی متوجه توماس می‌شود که نتوانسته دوری جولیا را تاب آورد و به دنبال او آمده و حالا بیرون مغازه ایستاده و از پشت ویترین محو تماشای جولیاست. جولیا از چهارپایه پایین آمده و به سمت او می‌دود.

1 . Knapp
2 . Marina
3 . Stanley

۵. بررسی پیش‌گویه و خاتمه در *حرف‌هایی که نگفتیم*

برای بررسی پیش‌گویه و خاتمهٔ رمان حرف‌هایی که نگفتیم باید در ابتدا محدودهٔ پیش‌گویه و خاتمه را تشخیص دهیم. با توجه به آنچه پیش از این گفته شد، با اندکی تأمل درمی‌یابیم که پیش‌گویه کل فصل اول کتاب را دربرمی‌گیرد و پایان فصل نخست همان پایان پیش‌گویه است. در واقع پایان پیش‌گویهٔ این رمان از طریق اشارات مربوط به صفحه‌آرایی کتاب قابل‌تشخیص است، زیرا در فصل دوم موقعیت روایت با تغییر در مکان و زمان و شخصیت‌های حاضر در صحنهٔ روایت دچار تغییر می‌شود. در پیش‌گویه جولیا و استنلی در مغازهٔ حراجی حضور دارند، فصل دوم مربوط به روز بعد می‌شود و با توصیف صحنهٔ مربوط به تحویل جسد آنتونی والش در فرودگاه جان فیتزجرالد شروع می‌شود و استنلی، والاس، منشی مخصوص آنتونی، و آدام نیز در کنار جولیا حضور دارند. خاتمهٔ این رمان نیز شامل فصل آخر یعنی فصل بیست و چهارم می‌شود، در پایان این فصل است که خوانش متوقف می‌شود.

حال می‌توان به مطالعهٔ کارکردهای پیش‌گویه پرداخت. کارکرد کدگذاری این متن از نوع مستقیم است، زیرا متن به صراحت ژانر و سبک خود را آشکار می‌کند و خواننده با مطالعهٔ پیش‌گویه که شامل توصیفات زمانی و مکانی و موقعیتی کاملاً ملموس و عادی است درمی‌یابد که با رمانی روبه‌روست که گونهٔ کاربردی زبان آن از نوع رایج[1] است.

لوی از یک سو با بهره‌گیری از تکنیک معمای متن خواننده را ترغیب به ادامهٔ خوانش می‌کند. خواننده در پیش‌گویه با جای خالی‌های معنایی مواجه می‌شود مانند این‌که چرا جولیا از پدرش متنفر است و حتی تمایل ندارد دربارهٔ پدرش حرفی بزند یا چیزی بشنود؟ چرا از شنیدن خبر فوت او حتی متأثر نیز نمی‌شود؟ چرا مدت‌هاست از پدرش بی‌خبر است؟ چرا با داشتن پدری ثروتمند جولیا سخت کار می‌کند و با درآمد محدود خود زندگی می‌کند تا جایی که مجبور است لباس عروسی خود را از حراجی تهیه کند؟

«ببخشید که با حقوق یه گرافیست نمی‌تونم چیز بهتری بخرم» (لوی، ۱۳۹۲، ص.۷).

«با پولی که پدرت داره، می‌تونست...» (همان، ص.۸).

«آخرین باری که پدرم رو دیدم، شیش ماه پیش پشت چراغ قرمز بودم و ماشینش داشت تو خیابون پنجم به سمت پایین حرکت می‌کرد. پایان صحبت!» (همان، ص.۸).

«دیگه درموردش با من صحبت نکن، گفتم که ماه‌هاست ازش بی‌خبرم» (همان، ص.۱۱).

«من هیچ احساسی ندارم استنلی! نه کوچک‌ترین دردی تو سینه‌م دارم و نه اشکی که گریه کنم» (همان، ص.۱۵).

1 . Courant

از سوی دیگر، نویسنده با استفاده از تکنیک داستان‌پردازی فوری خواننده را به‌طور مستقیم وارد سیر حوادث داستان کرده و این‌گونه خواننده را به کشف پیشینهٔ حوادث و نیز شناسایی مسیر داستان ترغیب می‌کند.

در این پیش‌گویه ما شاهد هر سه قسم کارکرد اطلاع‌رسانی، یعنی مضمونی، فراروایی و ترکیب‌بندی هستیم، زیرا هم اطلاعات دقیقی مربوط به دنیای واقعی وجود دارد، هم سازماندهی صوری روایت به خوبی صورت گرفته است و هم عناصر سازندهٔ داستان مانند شخصیت، زمان، مکان و ... به خوبی تشریح شده‌اند.

با مطالعهٔ پیش‌گویهٔ رمان حرف‌هایی که نگفتیم درمی‌یابیم که شخصیت اصلی داستان جولیا، یک گرافیست است که شخصیت‌های کارتونی طراحی می‌کند، او در آستانهٔ ازدواج با آدام قرار دارد و حالا چهار روز قبل از مراسم عروسی همراه با بهترین دوستش استنلی در حال خرید لباس عروسی از یک حراجی است.

به لحاظ چارچوب زمانی ـ مکانی نیز پیش‌گویه اطلاعاتی در اختیار ما قرار می‌دهد ازجمله این‌که حوادث داستان در نیویورک و در قرن بیست‌ویکم و در ماه ژوئن روی می‌دهند. همانطور که می‌بینیم نویسنده با اشاره به مکان و زمان‌های واقعی و ملموس که ارجاع بیرونی در دنیای حقیقی دارند، جلوه‌هایی از واقعیت را در متن متجلی ساخته و با ایجاد اطمینان خاطر در خواننده، خوانش‌پذیری متن را تسهیل کرده است.

«پرنسس من، نقاش! بخدا من از این کلمهٔ قرن بیست و یکم بیزارم» (لوی، ۱۳۹۲، ص.۸).

نیویورک در روشنایی طلایی رنگ ماه ژوئن شناور بود (همان، ص.۱۵).

به لحاظ چیدمان داستان نیز همانگونه که گفتیم، با پیش‌گویهٔ دینامیک و در میانهٔ رویدادها مواجهیم، زیرا خواننده با داستانی روبه‌روست که از قبل شروع شده و در ادامه نویسنده با تکنیک‌هایی نظیر فلش‌بک و صداهای خارج از قاب هم به حوادث گذشته اشاره می‌کند و افکار شخصیت اصلی (جولیا) را بیان می‌کند و به این ترتیب علاوه بر آن‌که شخصیت‌پردازی عمق بیشتری پیدا می‌کند، به معماهایی که در پیش‌گویه در ذهن خواننده پدید آمده نیز پاسخ می‌دهد.

با مقایسهٔ پیش‌گویه و خاتمهٔ این رمان درمی‌یابیم که شخصیت اصلی داستان، جولیا، از پیش‌گویه تا خاتمهٔ داستان مسیری روایی را طی می‌کند و دچار تحول می‌شود و همین تغییر در بستری از ثبات است که معنا را می‌آفریند. جولیا که در آغاز داستان از پدر به‌سبب تمامی رفتارهایش در گذشته متنفر بود و حتی شنیدن خبر مرگ پدر وی را به‌لحاظ عاطفی تحت تأثیر قرار نداده بود، در پایان داستان حس دلتنگی برای پدر را تجربه کرده و نفرت جای خود را به عشق می‌دهد.

تحول روان‌شناختی شخصیت اصلی داستان کاملاً مشهود است، در آغاز داستان حس غالب جولیا غرور و خودخواهی بود که بر همین مبنا هر چیزی را که خلاف میل و نظر او باشد برنمی‌تابد و بخشی از نفرتش از پدر نیز به‌خاطر رفتارهایی است که وی برخلاف میل جولیا انجام داده است؛ ازجمله جدا کردن جولیا از نخستین عشقش توماس، و بازگرداندن اجباری جولیا از آلمان به امریکا.

در پایان داستان پس از سفر شش روزهٔ جولیا با ربات آنتونی (که در اواخر داستان خواننده متوجه می‌شود ربات نبوده و خود آنتونی است)، جولیا زوایای دیگری از شخصیت آنتونی را شناخته و حال درک برخی رفتارهای پدر که ناشی از دغدغه‌ها و دلواپسی‌های پدرانه بوده، برای او آسان‌تر می‌شود. اینجاست که غرور جولیا بدل به تواضع شده و نگاه جولیا که در آغاز داستان از بالا به پایین بود، حالا تغییر کرده و از پایین به بالا می‌نگرد؛ این تحول به شخصیت اصلی داستان عمق می‌دهد. از سوی دیگر، این تنها شخصیت اصلی داستان نیست که دچار تحول روان‌شناختی می‌شود، بلکه همگام با جولیا در ذهن خواننده نیز نفرت به عشق بدل می‌شود. در ابتدای داستان خواننده به جولیا حق می‌دهد که از پدر متنفر باشد، اما در مسیر خوانش، هنگامی که خواننده حوادث را از منظر آنتونی می‌نگرد به او نیز حق می‌دهد و بسیاری از رفتارهای او توجیه می‌شوند. پایان این داستان دارای ارزش اخلاقی است، چراکه خودمحوری و خودخواهی شخصیت اصلی داستان جای خود را به فروتنی و مهرورزی می‌دهد. لذا در این رمان با پایانی خوش روبه‌رو هستیم این نوع گره‌گشایی مثبت بیانگر مثبت‌اندیشی مارک لوی است که در تمامی رمان‌هایش شاهد آن هستیم. وی تمامی کارکردهای گره‌گشایی داستانی ازجمله بستن طرح داستان و تحت تأثیر قرار دادن خواننده را محقق می‌سازد.

نویسنده به طرزی بسیار هنرمندانه و مسلط از شیوه‌های داستان‌پردازی برای توصیف شخصیت اصلی داستان بهره می‌گیرد؛ بدین صورت که در نخستین سطر داستان جولیا را ایستاده بر روی چهارپایه توصیف می‌کند که به صورت نمادین بیانگر غرور جولیا و نگاه از بالا به پایین جولیاست. در خاتمهٔ داستان باز هم با صحنه‌ای مشابه روبه‌رو هستیم، جولیا روی چهارپایه ایستاده و در حال امتحان کردن کفش است. این بار نیز بهترین دوستش، استنلی، او را همراهی می‌کند، پس در اینجا بین دو صحنهٔ آغازین و پایانی نوعی شباهت به‌لحاظ مکانی (مغازه)، شخصیت‌ها (جولیا و استنلی) و موقعیتی (امتحان کردن و خرید) وجود دارد، بازگشت به نقطهٔ آغازین به نوعی مبیّن بازگشت به اصالت و خاستگاه است، لیکن اگر بین دو تعادل اولیه و ثانویه هیچ تفاوتی وجود نداشته باشد، درحقیقت هیچ معنایی تولید نشده است. در این داستان معنا آنجایی پدید می‌آید که جولیا از روی چهارپایه پایین آمده و پابرهنه به سمت بیرون مغازهٔ کفش‌فروشی، جایی که توماس ایستاده و غرق تماشای اوست می‌دود، اوج تجلی پیدایش معنا نیز در واپسین سطور داستان است که نشان‌دهندهٔ نگاه از پایین به بالای جولیا، و دلتنگی برای پدر است. درحقیقت در ابتدای داستان با سبکی خنثی و بی‌روح مواجه هستیم، مانند تلگرامی که تنها نقش انتقال پیام را دارد، حال آن‌که در پایان رمان با سبکی شاعرانه و تغزلی که به مدد به‌کارگیری تصاویر شاعرانه شکل گرفته مواجه می‌شویم:

جولیا به آسمان نگاه کرد، یک ابر آسمان نیویورک را می‌پیمود، او با دیدن شکلی که ابر به خود می‌گرفت لبخند زد:

«دلم خیلی براش تنگ می‌شه».

«برای کی؟»

«پدرم، حالا بیا، می‌ریم پیاده‌روی، باید شهرم رو به تو نشون بدم».

«پابرهنه‌ای!»

جولیا جواب داد: «واقعاً! اهمیتی نداره» (لوی، ۱۳۹۲، ص.۳٦۰).

٦. نتیجه

بررسی بخش‌های آغازین و پایانی متن ادبی، با آشکار ساختن برخی ترفندهای داستان‌پردازی، ما را در شناخت ساختار و پیکربندی متن یاری می‌کند. نویسنده هنگام طرح‌ریزی پیش‌گویه با به‌کارگیری تکنیک‌هایی نظیر داستان‌پردازی فوری و شروع در میانهٔ رویدادها خواننده را به‌طور مستقیم وارد داستان کرده و سپس با بهره‌گیری از تکنیک معمای متن تلاش کرده است تا خواننده را به ادامهٔ خوانش ترغیب کند. به لحاظ اطلاع‌رسانی نیز با متنی قوی روبه‌رو هستیم، چراکه وقتی خواننده با داستانی روبه‌رو می‌شود که حوادث آن در قرن بیست‌ویکم و در نیویورک روی می دهد، به خوبی با فضای داستان ارتباط برقرار می‌کند و همین امر موجب تسهیل خوانش‌پذیری متن می‌شود. لذا نویسنده با به‌کارگیری تکنیک‌های واقع‌نمایی امکان ورود خواننده از دنیای برون داستانی به دنیای خیالی داستان را فراهم کرده است.

انواع تکرار در پیش‌گویه و خاتمهٔ رمان موجب نوعی انسجام متن در این مرزهای آغازین و پایانی می‌شوند. در همین راستا می‌توان گفت شباهت‌هایی که بین پیش‌گویه و خاتمهٔ متن مشاهده می‌شود، بیانگر مهارت نویسنده در به‌کارگیری بازی‌های زبانی و تصویرسازی‌های ناب مارک لوی در پردازش دو آستانهٔ آغازین و پایانی داستان است. در واقع می‌توان چنین استنباط کرد که برای تبیین پایان رمان باید همواره به بخش آغازین که همان پیش‌گویه است رجوع کنیم، چراکه نوعی پاراللیسم و توازی[1] بین ساختار و پیام نویسنده وجود دارد.

منابع

پراپ، و. (۱۳۸٦). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمهٔ ف. بدره‌ای. ج ۲. تهران: توس.

تودوروف، ت. (۱۳۸۸). بوطیقای نثر پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت. ترجمهٔ ا. گنجی‌پور. تهران: نشر نی.

درخشان‌نسب، ع.، فهیم کلام، م.، و محسنی، م.ر. (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی ساختار روایی افسانهٔ «گنبد مشکین» و «صادق» ولتر با تکیه بر مؤلفه‌های ریخت‌شناسانهٔ ولادیمیر پراپ. پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، ٤، ۸۳ـ ۱۰۳.

1 . Parallélisme

قویمی، م. (۱۳۸۵). در آستانهٔ متن. پژوهش زبان‌های خارجی، ۳۳، ۱۱۵ـ ۱۳۲.

لوی، م. (۱۳۹۲)، حرف‌هایی که نگفتیم. ترجمهٔ ف. برقی علیائی. تهران: افراز همزمان.

Referneces

Aragon, L. (1981). *Je n'ai jamais appris a écrire ou Les incipit*. Paris: Flammarion.

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

Ben Taleb, O. (1984). La clôture du récit aragonien. *Le Point final*. Acte du colloque international de Clermont-Ferrand. Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand. 129-144.

Corneille, J.-L. (1976). Blanc, semblant et vraisemblance. *Littérature*, *23*, 49-55.

De Biasi, P.-M. (1990). Les points stratégiques du texe. *Le grand Atlas des littératures*, *Encyclopaedia Universalis*, *35*, 26-28.

Del Lungo, A. (1993). Pour une poétique de l'incipit. *Poétique*, 94 avril 1993, 131-152.

Del Lungo, A. (2003). *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil.

Demougin, J. (1985). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*. Paris: Larousse.

Dubois, J. (1973). Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste. *Poétique*, *16*, 491-498.

Duchet, C. (1971). Pour une sociocritique ou variation sur un incipit. *Littérature*, *1*, 5-14.

Duchet, C. (1973). Éléments de titrologie romanesque. *Littérature*, *12*, 7-24.

Duchet, Claude et Tournier, I. (1996). *Genèses des fins*. Saint-Denis: P.U.V.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Grand Larousse Encyclopédique. (1964). Paris: Larousse.

Greimas, Algirdas-Julien et Courtès, J.(1993). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

Grivel, Ch. (1973). *Production de l'intérêt romanesque*. La Haye-New-York: Ed. Mouton.

Hamon, Ph. (1975). Clausules. *Poétique, 24*, 495-526.

Jakobson, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil.

Jean, R. (1978). *Pratique de la littérature*. Paris: Seuil.

Jouve, V. (2001). *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin.

Kotin-Mortimer, A. (1985). *La clôture narrative*. Paris: José Corti.

Larroux, G. (1995). *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*. Paris: Nathan.

Lecercle, J.-J. (1997). Combien coûte le premier pas? Une théorie annonciative de l'incipit. *L'incipiit*. Publication de la Licorne (hors série-colloque III), UFR, des langues et littératures de l'université de Poitiers. 102-128.

Moatti, Ch. (1984). Ouverture et clôture d'un roman engagé. *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*. n 690. Université de Wroclaw. 111-126.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et Hiver 2022

Les Spécificités Architecturales de *Khâneh Mašrouteh* (Maison de la Constitution), Vues par l'Approche Géopoétique de Kenneth White

Zahra Bampouri Rezaabad
Langue et littérature françaises, Université d'Ispahan, Ispahan, Iran

Mojgan Mahdavi Zadeh[1] (Auteur correspondant)
Maître de conférences, Département de Français-Russe, Université d'Ispahan, Ispahan, Iran

Résumé

Écrivain, poète et philosophe écossais Kenneth White a remarqué, lors d'un de ses voyages, l'énergie cachée dans les lieux, c'est ainsi que lui est venue à l'esprit la théorie de la géopoétique. Dans *Le Plateau de l'Albatros*, il explore cette hypothèse, examine les délicates relations entre l'homme et la terre, et parvient à une nouvelle vision du monde. La géopoétique étant une approche interdisciplinaire, aidera les chercheurs dans le développement des sciences humaines, notamment de la littérature. Dans cette recherche, il s'agit d'examiner comment, en se référant aux indicateurs de géopoétique whitiens, nous pourrions appliquer cette théorie à l'architecture de *Khâneh Mašrouteh* (Maison de la Constitution), appartenant à Hâj Aghâ Nourollah Najafi Esfahani. En nous appuyant sur les œuvres majeures de White, particulièrement *Le Plateau de l'Albatros,* qui constitue la principale source d'étude de cette théorie, nous examinerons de près, les spécificités architecturales de *Khâneh Mašrouteh* (Maison de la Constitution), afin de comprendre en détail cette nouvelle approche. Notre but étant de mieux saisir cette nouvelle théorie, en vue d'ouvrir une nouvelle perspective d'adaptation des sciences humaines.

Mots-clés : Géopoétique, Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros*, Espace, *Khâneh Mašrouteh* (Maison de la Constitution).

[1]. E-mail: mahdavi@fgn.ui.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-4793-130X
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.72589.1069

Reçu: 23 Mars 2023 Révisé: 28 Avril 2023 Accepté: 29 Avril 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

Architecture Specificities of *Khâneh Mašrouteh* (Constitution House) by Geopoetics Approach of Kenneth White

Zahra Bampouri Rezaabad
French Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Mojgan Mahdavi Zadeh [1] (Corresponding author)
Associate Professor, Department of French-Russian Languages and Literatures, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Abstract

Kenneth White, the Scottish writer, poet and philosopher, noticed during one of his travels, the energy hidden in places and the theory of geopoetics came to his mind. In *Le Plateau de l'Albatros*, he explores this hypothesis, examines the delicate relationship between man and the earth and arrives at a new vision of the world. Geopoetics as an interdisciplinary approach help researchers in the development of human sciences and, especially, literature. Referring to the White's geopoetic indicators, the study tried to see how this theory can be applied to understand the architecture of Khâneh Mašrouteh (House of the Constitution), belonging to Hâj Aghâ Nourollah Najafi Esfahani. Then, by referring to the major works of White, more particularly to *Le Plateau de l'Albatros*, the main source of study of this theory, we closely examined the architectural specificities of Khâneh Mašrouteh (House of the Constitution) in order to understand this new approach in detail. The goal was understanding this new theory, considering a new way of adaptation of human sciences.

Keywords: Geopoetic, Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros*, Space, *Khâneh Mašrouteh* (Constitution House).

[1]. E-mail: mahdavi@fgn.ui.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-4793-130X
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.72589.1069

Received: 23 March 2023 Revised: 28 April 2023 Accepted: 29 April 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

ویژگی های معماری «خانه مشروطیت» با رویکرد ژئوپوئتیک کنت وایت

مقالهٔ پژوهشی

زهرا بمپوری رضاآباد
فارغ التحصیل زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
مژگان مهدوی زاده [1] (نویسندهٔ مسئول)
دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه-روسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

چکیده

نویسنده، شاعر و فیلسوف اسکاتلندی، کنت وایت[2]، در طول یکی از سفرهای خود، متوجه انرژی نهفته در مکان‌ها شد و تئوری ژئوپوئتیک[3] به ذهن او خطور کرد. او در کتابی به نام فلات آلباتروس(۱۹۹٤) [4] به بررسی این فرضیه پرداخت، رابطهٔ حساس وظریف میان انسان و زمین را بررسی کرد و به دیدگاه نوینی از پیرامون خویش دست یافت. وایت در آثار خود، مکان را نه به صورت تصوری، بلکه عینی توصیف می‌کند و نیز، ویژگی‌ها و ارتباط آن با روح آدمی را به تصویر می‌کشد. ژئوپوئتیک رویکردی بینارشته‌ای است و در توسعهٔ علوم انسانی و به‌ویژه ادبیات، کمک‌های شایانی به پژوهشگران خواهد کرد. در این تحقیق، بر آنیم ببینیم چگونه با استناد به مؤلفه‌های ژئوپوئتیک وایت می‌توانیم به کاربست نظریهٔ ژئوپوئتیک در خانهٔ مشروطیت اصفهان متعلق به حاج آقا نورالله نجفی اصفهانی بپردازیم، سپس با استناد به آثار کنت وایت و به‌ویژه فلات آلباتروس که اصلی‌ترین منبع برای مطالعهٔ این رویکرد است، عوامل و پایه‌های اساسی معماری خانهٔ مشروطیت اصفهان را بررسی خواهیم کرد. هدف ما شناختی دقیق از این رویکرد نوین است و نتیجه، گامی هر چند ناچیز در راه بومی‌سازی علوم انسانی است.

کلیدواژه‌ها: ژئوپوئتیک، کنت وایت، فلات آلباتروس، فضا، خانهٔ مشروطیت.

---

[1]. E-mail: mahdavi@fgn.ui.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.72589.1069
https://orcid.org/0000-0002-4793-130X
2. Kenneth White.
3. Géopoétique.
4. *Le Plateau de l'Albatros* (1994).

تاریخ دریافت: ۰۳ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۰۸ اردیبهشت ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۰۹ اردیبهشت ۱۴۰۲

۱. مقدمه

در طول تاریخ، نویسندگان و شاعران زیادی در آثار خود به عنصر مکان اهمیت داده‌اند و هر یک با دیدگاه خاص خود به توصیف آن پرداخته‌اند. کنت وایت، فیلسوف و نویسندهٔ اسکاتلندی با خلق ژئوپوئتیک، پنجرهٔ جدیدی نه‌تنها در ادبیات، بلکه در علوم مختلف دیگر گشود و محققان را به این فکر وا داشت تا به مطالعهٔ مکان از دیدگاه ژئوپوئتیک بپردازند. ژئوپوئتیک یک رویکرد بینارشته‌ای است که به بررسی رابطهٔ میان انسان و زمین، با نگاهی شاعرانه می‌پردازد و به تمام علوم و فنون ربط پیدا می‌کند.[۱]

عبارت ژئوپوئتیک، از پیشوند ژئو به معنای مکان و پسوند پوئتیک به معنای بوطیقا تشکیل شده است. پوئتیک که از واژهٔ یونانی «پوئتیکوس»[۲] آمده، به معنی «زیبایی‌شناسی شاعرانه»[۳] تعریف می‌شود و نوعی روش نوین برای انجام پژوهش‌های مختلف به حساب می‌آید. انسان رابطهٔ بسیار عمیقی با زمین دارد. کنت وایت در فلات آلباتروس چنین می‌گوید: «با طرح ژئوپوئتیک ، دیگر مسئله نه بیش از یک "تنوع" فرهنگی، نه یک مکتب ادبی و نه شعر به‌عنوان یک هنر صمیمی در نظر گرفته شده است. بلکه به معنای حرکتی تلقی می‌شود که مربوط به همان شیوه‌ای است که انسان وجود خود را بر روی زمین شکل می‌دهد» (White, 2018, p. 11).

در این مقاله در پی آن هستیم که ببینیم چگونه می‌توان فضای خانهٔ مشروطیت را از منظر ژئوپوئتیک بررسی کرد، کدامین مؤلفه‌های ژئوپوئتیک در معماری خانهٔ مشروطیت قابل رؤیت هستند و چگونه می‌توان با این رویکرد، کیفیت شاعرانگی بنای مذکور را شرح داد.

هدف ما از بررسی خانهٔ مشروطیت، این خانه تاریخی واقع در اصفهان و شاعرانگی فضای آن از دیدگاه ژئوپوئتیک، درکی بهینه از ارتباطی است که انسان می‌تواند با ابنیه و درنهایت با این کرهٔ خاکی برقرار کند.

روش تحقیق ما اسنادی است. این پژوهش، تحقیقات تجربی را دنبال می‌کند. داده‌هایی که قبلاً توسط محققان دیگر جمع‌آوری شده‌اند باید به ما کمک کنند تا به هدفمان برسیم.

1. « La géopoétique est en effet une théorie-pratique qui peut donner un fondement et des perspectives à toutes sortes de pratiques (scientifiques, artistiques, etc.) qui tentent de sortir aujourd'hui de disciplines trop étroites, mais qui n'ont pas encore trouvé une assise et donc une dynamique durable » (White, *Le grand champ de la Géopoétique*, In https://www.institut-geopoetique.org/fr/textes-fondateurs/8-le-grand-champ-de-la-geopoetique), Date de consultation : 19.04.2023.
2. Poeticos.
3. L'esthétique poétique.

۲. پیشینهٔ تحقیق

از میان پژوهش‌هایی که تاکنون در باب ژئوپوئتیک صورت گرفته، می‌توان به کتاب کنت وایت و ژئوپوئتیک[1](۲۰۰۸) نوشتهٔ لورانت مارگانتین[2]، کتاب زبان و جهان[3] نوشتهٔ کاترین شوش[4]، محلی و جهانی در اثر کنت وایت[5] (۲۰۰۲) نوشتهٔ پیر ژامِت[6]، مکان‌های کنت وایت[7] (۱۹۹۹) نوشتهٔ اولیویر دِلبارت[8] اشاره کرد. تلاش این نویسندگان بر این بوده است که رویکرد ژئوپوئتیک، نظریه‌پرداز آن و راه‌های شناخت بهتر رابطهٔ انسان و شاعرانگی فضا را برای مخاطبان و علاقه‌مندان به این علم شرح دهند. همینطور راشل بووِ[9]، استاد دانشگاه کبک در مونترئال، مطالعات گسترده‌ای در زمینهٔ ژئوپوئتیک انجام داده است. از میان پژوهش‌های او می‌توان کتاب به سمت و سوی رویکردی ژئوپوئتیک [10] و مقالهٔ نقشه در چشم‌اندازی ژئوپوئتیک[11]را نام برد. معصومه احمدی مقاله‌ای با عنوان «مطالعه ژئوپوئتیک افق روح در آثار کریستیان بوبن»[12] در نشریهٔ قلم در سال ۱۳۹۲ به چاپ رساند که می‌توان تأثیرات موضوع مورد مطالعهٔ ما و نیز مفاهیم، کدهای زیبایی‌شناسی، نشانه‌های فرهنگی ـ محیطی و زبانی را در آثار بوبن، نویسندهٔ بزرگ فرانسوی، یافت. همچنین، محمدحسین جواری، اللهشکر اسداللهی و فاطمه سکوت جهرمی با همکاری یکدیگر، در پژوهشی به نام «جست‌وجوی مکان و خویشتن؛ بررسی داستان گل های زوال پاتریک مودیانو از منظر ژئوپوئتیک»[13] (۱۳۹۹)، با خوانشی ژئوپوئتیکی از اثر معروف مودیانو، به این سؤال پاسخ می‌دهند که: نام‌های پیوستهٔ مکان در گل های زوال[14](۱۹۹۱) چه نقشی در داستان ایفا می‌کنند؟ و چگونه مکان‌ها به شخصیت داستان کمک می‌کند تا او به شناخت بیشتری از خود و دیگری دست یابد؟

۳. از بوطیقای زمان و مکان تا ژئوپوئتیک

با شنیدن واژهٔ ژئوپوئتیک، ذهن پژوهشگر به سمت نظریهٔ بوطیقای فضای گاستون باشلار سوق داده می‌شود. در تفکیک نظریات این دو نویسنده می‌توان گفت که جوهرهٔ اصلی تفکر باشلار، تصور، تخیل و ضمیر ناخودآگاه

1. Kenneth White et la géopoétique
2. Laurent Margantin
3. Langue et Monde
4. Catherine Chauche
5. Le local et le global dans l'œuvre de Kenneth White
6. Pierre Jamet
7. Les Lieux de Kenneth White
8. Olivier Delbard
9. Rachel Bouvet
10. *Vers une approche géopoétique*
11. *La carte dans une perspective géopoétique*
12. *Etude géopoétique de l'horizon de l'esprit dans l'œuvre de Christian Bobin* (2013).
13. *Quête des lieux et de soi: Etude de Fleurs de ruine par Patrick Modiano basé sur la théorie géopoétique* (2019).
14. *Fleurs de ruine* (1991).

است. او با استناد به عناصر چهارگانه (آب، آتش، خاک، هوا) و ارتباط این عناصر با قوهٔ خیال، بر روی آثار خود متمرکز شده است. کنت وایت، برخلاف باشلار، به‌طور دائم از مکانی به مکان دیگر سفر می‌کند[1] و در یکی از آثارش از مفهوم کوچ‌گری به‌عنوان روح عشایری یاد می‌کند. اکوس، تأثیر بسیار عمیقی در روح او گذاشت و او را به سمت و سوی مناظر و طبیعت بکر، سوق می‌داد. از آن زمان به بعد، سفرهای او آغاز شد. به کبک سفر کرد و با اندیشه‌هایی که در طول سفرهای مختلف به ذهن او خطور می‌کرد، کتاب جادهٔ آبی[2] را به رشتهٔ تحریر درآورد که با انتشار آن، موفق به دریافت جایزهٔ مِدیسی اِترانژ[3] شد. در طول این سفر بود که نظریهٔ ژئوپونتیک به ذهن او خطور کرد. بنابراین در سال ۱۹۹۴، به نوشتن دومین اثر خود با عنوان فلات آلباتروس پرداخت، حاصل سفرهای خود را در این کتاب به چاپ رساند و رابطهٔ میان انسان و زمین را مورد بررسی قرار داد. پس از آن، مؤسسه‌ای به نام «مؤسسهٔ بین‌المللی ژئوپوئتیک» را در شهر مونترئال کانادا تأسیس کرد و با استفاده از پژوهش‌های اعضا به شناخت انرژی موجود در مکان و تأثیر آن بر عواطف و احساسات انسان پرداخت. کنت وایت در فلات آلباتروس این‌چنین می‌گوید:

> ژئوپوئتیک، نامی است که من پس از مدت‌ها به «زمینه»[4] ای اطلاق می‌کنم که به واسطهٔ کوچ‌گری در بعدی معنوی شکل می‌گیرد. برای توصیف این «زمینه»، می‌توانیم بگوییم که به معنای یک نقشه‌برداری جدید ذهنی است، ... (White, 2018, p.9).

مدل تحلیلی کنت وایت، تلاشی است برای احیای فرهنگ، ایجاد یک فضای فرهنگی جدید، با رجوع به مکانی که سعی می‌کنیم در آن زندگی کنیم.

وایت در آثار خود، مکان را نه به صورت تصوری، بلکه عینی توصیف می‌کند و نیز، ویژگی‌ها و ارتباط آن با روح آدمی را به تصویر می‌کشد. در حالی که باشلار معتقد است فضایی از خانه، همچون زیرزمین، اتاق زیر شیروانی، راه‌پله، اتاقی در انتهای حیاط و ... همواره همچون پناهگاه دوران طفولیت ما، در ذهن‌مان می‌ماند و همواره به مثابهٔ پناهگاهی در رؤیاهای ما ظهور می‌یابد. کنت وایت از شناخت خوبی نسبت به باشلار برخوردار است، چنان‌که در نوشته‌های خود، بسیار از تفکرات باشلار، این فیلسوف فرانسوی، یاد می‌کند: «باشلار چه زیبا نوشت: "خانه در گفتن این نکته به ما کمک می‌کند که علی‌رغم آن‌که معرف جهان هستم، خود، ساکن جهان‌ام"»[5] (Loubes, 2000, p.103).[6] بنابر امثال این نقل قول، می‌توان دریافت که وایت کاملاً به بوطیقای فضای باشلار

---

1. Cf : « La Géopoétique est le nom que je donne depuis quelque temps à un « champ » qui s'est dessiné au bout de longues années de nomadisme intellectuel » (White, 2018, p. 9).
2. *La Route bleue*.
۳. جایزه‌ای است که هر ساله به یک رمان خارجی منتشرشده با ترجمهٔ فرانسوی آن اهدا می‌شود Prix Médicis Étranger.
4. Champ (Bachelard, 1994, 72).
5. Habitant du monde (Bachelard, 1994, 72).
6. « La cabane, figure géopoétique de l'architecture » (Loubes, 2000, 103).

اشراف داشته و سعی دارد با نظریهٔ خود یعنی ژئوپوئتیک، اندیشه‌های موجود در مورد فضا را توسعه بخشد. وی، شاعر، فیلسوف و نویسنده‌ای سفرپیشه و زادهٔ گلاسگو[1] در اکوس[2] است، اما از سال‌ها پیش، در فرانسه و در بروتَنی، سکونت گزیده است.

در رابطه با شاعرانگی، آنچه که به سرعت و بی‌واسطه، ذهن یک مخاطب را مورد هدف قرار می‌دهد، بوطیقای ارسطو است. افلاطون، شعر را خلاف حقیقت می‌خواند و از آن به شدت انتقاد می‌کرد و در مقابل او ارسطو، اعتقاد داشت که شعر فلسفی‌تر از تاریخ است: «شعر به فلسفه نزدیک‌تر است و از تاریخ برتر است: شعر با حقایق کلی سروکار دارد، ولی تاریخ با وقایع خاص» (ارسطو، ۱۳۹۵، ص. ٦٢).

ارسطو اعتقاد داشت: «شعر تقلید است» (ارسطو، ۱۳۹۵، ص. ۲۰). همچون افلاطون که به این نظریه معتقد بود و هنر شعر را دور از حقیقت می‌دانست. اغلب، شاعران، شخصیت‌های شعری خود را آنگونه که می‌خواهند می‌سازند و این یعنی دوری از حقیقت و پیوستن به قوهٔ خیال و نقدی که افلاطون همواره به شعر وارد کرده است. در واقع، خلق هر اثری که عواطف و احساسات درونی شخص را برانگیزد و آن را نمایان سازد، شاعرانگی نامیده می‌شود.

مکان به عنوان یک نظام، ساختاری پیچیده و در عین حال، ساده دارد. پیچیدگی این نظام به تقابل عناصر بیرونی و درونی آن و تعاریفی که ما از این عناصر داریم، بستگی دارد. آنچه که به درون باز میگردد، شادی‌بخش، آرامش‌بخش و امن است. اما بیرون آن، اضطراب‌آور و خطرناک خوانده می‌شود. تعریف ما از درون، می‌تواند درون خانه، درون شهر، درون روستا، درون کشور و غیره باشد. انسان همواره رابطه‌ای متقابل و معنادار با مکانی که درش واقع می شود داشته است. به این صورت که انسان به مکان معنا می‌بخشد و مکان نیز متقابلاً انسان را معنادار می‌کند. هرگاه می‌گوییم «من اهل فلان کشور و یا شهر هستم» در واقع این مکان است که به ما، معنا و ارزش می‌بخشد. اما هنگامی که از محل زندگانی شخص ناموری، سخن می‌گوییم، در واقع مکان، توسط آن شخص، معنا می‌یابد. فضا و مکان به حضور انسان وابسته‌اند، چه این حضور مجازی باشد چه محقق (ساسانی، ۱۳۹۱، ص. ۹۸).

مکان به طور مداوم از طریق انسان، هویت میابد و سرشار از احساسات گوناگون ازجمله احساس شعف، عشق، آرامش، ترس، ناامیدی و غیره می‌شود. در حیطهٔ مطالعات «پدیدارشناسی»، ارزش «مکان»، تنها به ابعاد فیزیکی آن محدود نمی‌شود، بلکه ارزش آن با تعامل روحی بین انسان و فضای مورد نظر تعریف می‌شود. زمانی که انسان تمایل به بازگشت به مکانی را دارد، نوعی شعف به او دست می‌دهد. به همین علت است که گاهی با واژهٔ «حس مکان» مواجه می‌شویم. این حس، زمانی به وجود می‌آید که انسان در مکانی، وارد خاطرات گذشتهٔ خود

1. Glasgow
2. Écosse

شود، سخنانی از نیاکان خود در رابطه با آن مکان بشنود و یا عوامل بیرونی، همچون رنگ، صدا، بافت و غیره در روحیهٔ او در مواجهه با مکان، تأثیر بگذارند. «حس مکان حاصل ارتباط درونی انسان، تصورات ذهنی وی و ویژگی‌های محیطی است. به طورکلی واژهٔ حس در اصطلاح حس مکان بیشتر به مفهوم عاطفه، محبت، قضاوت و تجربهٔ کل مکان یا توانایی فضا در ایجاد حس خاص یا تعلق در افراد است» (فلاحت و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۱۹).

خیال شاعرانه به انسان، خلاقیت می‌بخشد و خودآگاه را خیال‌باف می‌سازد. همانطور که باشلار می‌گوید: «در شعر، ندانستن، شرط اولیه است» (باشلار، ۱۳۹۲، ص. ۳۴). فضا، قدرت تخیل آدمی را چند برابر می‌کند. باشلار، سخن و تفکر خود را از بوطیقای خانه آغاز می‌کند. اتاق‌ها، زیرزمین‌ها، راه پله‌های زیر شیروانی و مکان‌هایی از این قبیل که با تخیلات انسان، به‌خصوص در دوران کودکی او پیوند می‌خورند (باشلار، ۱۳۹۲، ص. ۸). غرض مکان‌هایی است که در آن‌ها احساس آرامش می‌کنیم و می‌توانیم ساعت‌ها رؤیاپردازی کنیم و خاطرات فراموش‌شدهٔ گذشته‌مان را باز یابیم. باشلار، حتی فضای خانه را به قسمت‌هایی کوچک‌تر تقسیم می‌کند: کشوها، قفسه‌ها، گنجه‌ها و ... او فضاهای درون و سپس بیرون خانه را مورد بررسی قرار می‌دهد و از مکان‌هایی سخن می‌راند که می‌توان در آن‌ها رؤیای سکونت داشت، اما در واقع، این مکان‌ها قابل سکونت نیستند. او مقیاس فضاها را با تخیل درمی‌آمیزد. مقیاس‌هایی که در خیال او، طبیعی نیستند. در واقع، او به هیچ عنوان به اندازهٔ واقعی مکان‌ها توجه نمی‌کند، زیرا قوهٔ تخیل، اساس کار اوست (باشلار، ۱۳۹۲، ص. ۳۹).

باشلار در توصیف خانه بسیار فراتر از عینیت و ذهن، عمل می‌کند. برای او، اصل، پیوند انسان با جهان خانه است و ارتباطی که با تک‌تک فضاهای خانه دارد. باید پناه‌ها را در خانه یافت و خیال‌های آن را کشف کرد. باشلار، خاطره و خیال را هم‌مسیر می‌داند. خاطره‌هایی که در این پناهگاه‌ها به سراغ ذهن می‌آیند و خیال، آن‌ها را پر و بال می‌دهد. گذشته، حال و آینده، هر سه در پویایی خانه مؤثرند و با یکدیگر پیوند می‌خورند. «مکان برای باشلار یاد آور صمیمیت است» (دیده‌بان و مهدوی‌زاده، ۱۳۹۹، ص. ۶). معمولاً، ساده‌ترین مکان‌ها را انتخاب می‌کنیم تا صمیمیت را بیش‌ازپیش احساس کنیم. مکان‌هایی را برمی‌گزینیم تا زمینهٔ بیشتری را برای خیال‌پردازی در اختیار ما قرار دهند. و هر لحظه و هر زمان، میل داریم به پناهگاه خود بازگردیم (باشلار، ۱۳۹۲، ص. ۷۱).

باشلار پس از توضیح خانه، درمورد آشیانه‌ها سخن به میان می‌آورد، همان‌جا که موجودات دیگر با رضایت کامل، آسایشی را دارند که ما در خانه‌هایمان داریم، همچون پرنده‌ای تازه متولد شده و عریان که خود را در پوششی می‌بیند و احساس آرامشی عمیق می‌کند (همان، ص. ۱۳۶). وی حتی از درون صدف‌ها نیز سخن می‌راند و قصد دارد تأثیر اشکال هندسی بر تخیلات ما را شرح دهد. برای او، اشکال هندسی به‌کار برده شده در ساخت مکان‌ها، همچون صدف، آشیانهٔ موجودی کوچک و خلاق، پناهگاه‌هایی آرام هستند (همان، صص. ۱۴۹-۱۵۱). اما کنت

وایت، همین پرنده و آشیانه‌اش را جور دیگری عنوان می کند. او از حس و حال پرندهٔ آزادی سخن می‌راند که هیچ پرندهٔ در قفسی، او را درک نخواهد کرد، زیرا توان حرکت را از آن ها گرفته‌اند (White, 2013, pré face)[1]

در اوایل سدهٔ بیست و یکم میلادی، برتراند وستفال برای اولین بار واژهٔ ژئوکریتیک یا نقد جغرافیایی را به کار برد و عموماً نقد جغرافیایی در حیطهٔ ادبیات تطبیقی مورد بررسی قرار می‌گیرد (کهنمویی‌پور، ۱۳۹۱، صص. ۸۰-۸۲). در این نوع نظریه، مکان ذهنی و مکان عینی در مقابل هم قرار می‌گیرند، اما آنچه در ژئوپوئتیک کنت وایت مطرح است، اهمیت دادن به مکان عینی و کشف آن است و مرحلهٔ بعدی، شامل ایجاد ارتباط احساسی میان انسان و مکان و درک شاعرانگی آن است (White, 2018, p. 9).[2]

نویسندگان بزرگ به محیط، به یک جغرافیای صرف نگاه نمی‌کنند، بلکه نوعی نگاه همه‌جانبه، فیلسوفانه و شاعرانه به آن دارند. با درنظر گرفتن این‌که واژهٔ ژئوگرافی، «نوشتار زمین» نامیده می‌شود، در نوشتن سفرنامه‌ها، شاهد آن هستیم که این علم با ادبیات گره خورده است. البته، در طول سال‌های ۱۹۸۰، تبادل میان علم ژئوگرافی (جغرافیا) و ادبیات از اهمیت زیادی برخوردار بود. چنان‌که ژئوگرافی (جغرافیا)، تاریخ طولانی سفرنامه‌ها را شرح می‌داد و از نظر جغرافیایی به توصیف مکان می‌پرداخت. مسلماً علمی که نگاهش را به جغرافیای صرف می دوخت، نمی‌توانست دیدگاهی همه جانبه داشته باشد.

پس باید به دنبال راهی جدید می‌بودیم، راهی بهینه که کنت وایت، در سال ۱۹۹۴، کشف کرد و آن را ژئوپوئتیک نامید. تعریف وایت از جهان، در واقع، پیوند زمینه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و یادآور «چشم‌انداز با عظمت روح»[3] است (White, 2018, p. 9)[4]. چیزی که در گذشته به این چشم‌انداز، جایگاه می‌بخشید، براساس ترتیب زمانی، اسطوره‌ها، مذهب و علم ماوراءالطبیعه بود. مطمئناً امروزه نیز این علوم و عناصر وجود دارند، اما به عقیدهٔ کنت وایت، می‌بایست به چیزی فراتر دست یافت. به زعم او، در پی دیدن چند عکس

1. Cf. : « Comment l'oiseau en cage peut-il comprendre les aspirations du cygne sauvages ? » (White, 2013, préface).
2. Cf : « L'accent ici, n'est pas mis sur la définition, mais sur le désir, un désir de vie et de monde, et sur l'élan. Avec le projet géopoétique, il ne s'agit ni d'une « variété » culturelle de plus, ni d'une école littéraire, ni de la poésie considérée comme un art intime. Il s'agit d'un mouvement qui concerne la manière même dont l'homme fonde son existence sur la terre » (White, 2018, p. 9).

3. Grand champ de l'esprit
4. Cf. : « Il s'agit d'une nouvelle cartographie mentale, d'une conception de la vie dégagée enfin des idéologies, des mythes, des religions, etc., et de la recherche d'un langage capable d'exprimer cette autre manière d'être au monde, mais en précisant d'entrée qu'il est question ici d'un rapport à la terre (énergies, rythmes, formes), non pas d'un assujettissement à la Nature, pas plus d'un enracinement dans un territoire » (White, 2018, p. 9).

در دوران طفولیت، بوم‌گردی در مخیلهٔ شخص نقش می‌بندد و او را در بزرگ‌سالی راهی کوه و صحرا و دریا و اقیانوس خواهد کرد:

«لابرادور. یازده ساله بودم که، [...]، این دیار مرا به سمت خود جذب کرد. و این را مدیون یک کتاب هستم و عکس‌هایش: سرخ‌پوست‌ها، اسکیموها، کوه ها، ماهی‌ها و سپید گرگانی که در مهتاب زوزه سر می‌دادند» (White, 2017, p.15). و در ادامه شرح می دهد چگونه از دوران طفولیت، تصاویر در ذهن ما حک شده و سی سال بعد ما را به سمت و سوهایی می‌کشانند که بعضاً پردردسر هستند.

شاعرانگی مکان در نظر وایت «شکل‌گیری و پویایی بنیادی» است (White, 2018, p.10)[1]. «در چندین مورد، وایت جهان را آنگونه که می‌بیند، می‌اندیشد و به رشتهٔ تحریر در می‌آورد، یعنی "به عنوان یک شاعرانگی" و "در معنای اصلی شکل‌گیری و پویایی بنیادی" ارائه داده است» (Duclos, 2006, p. 217). از نظر او، در جهانی که مکان‌ها شکل گرفته‌اند، رابطهٔ انسان و جهان باید حساس ، ظریف و هوشمندانه باشد، به‌مثابهٔ شاعرانگی زمین. «وقتی این رابطه، حساس نیست، درحقیقت چیزی جز ناپاکی نداریم. برای این‌که جهانی به معنای کامل کلمه وجود داشته باشد، لازم است یک فضای مشترک که خواستار یک زندگی متراکم است، داشته باشیم. رابطه باید از همه طرف، حساس، ظریف و هوشمند باشد» (White, 2018, p. 25)[2].

این شاعرانگی فضا، رابطهٔ موجود را تقویت می‌کند و روحیهٔ انسان را ارتقا می‌بخشد. در حقیقت، شاعرانگی برای وایت به معنای نظریهٔ شعر نیست، بلکه به معنای پویایی بنیادی اندیشه است. این شاعرانگی نه‌تنها به ادبیات مربوط می‌شود، بلکه با فلسفه ، علم و حتی سیاست نیز مرتبط است و نیز فضایی را برای فرهنگ، اندیشه، حیات و سرانجام «جهان» ایجاد می‌کند. این‌گونه جهانی، روح و زمین را به هم متصل می‌کند و یک رابطهٔ حساس و ظریف بین آن‌ها شکل می‌دهد. روح انسان از طریق این رابطه بیدار می‌شود، زیرا این، یک رابطهٔ زنده و پویاست. به همین دلیل است که می‌گوییم ژئوپوئتیک یک «حرکت» است. او خواهان خلق سیستم نوینی نیست، بلکه در پی کشف حقایقی است که به نوعی، از گره خوردن شعر، فلسفه و علم، شکل گرفته‌اند (White, 2018, p. 9).[3] کنت وایت دوست دارد روی زمین سیر کند، زیرا شاعرانگی زمین را احساس می‌کند و قصد دارد با آن ارتباط برقرار

1. « ... la formation et dynamique fondamentales » (White, 2018, 10).
2. « Il faut que le rapport soit, de la part de tous, sensible, subtil, intelligent » (White, 1995, 25).
3. Cf : « Il n’est pas question de construire un système, mais d’accomplir pas à pas, une exploration, une investigation, en se situant, pour ce qui est du point de départ, quelque part entre la poésie, la philosophie et la science » (White, 2018, p. 9).

کند. از نظر وایت، جهان سرشار از همهمه است و از این رو هیچ شخصی، قادر به درک شخص دیگری نیست. بنابراین او به دنبال سکوت است.

وقتی انسان چشم خود را به جهان باز می‌کند، با جهانی عظیم روبه‌رو می‌شود و با تعجب به آن می‌نگرد. وایت انسان روشنفکر را «جست‌وجوگر و یابنده»[1] می‌خواند. وی از اصطلاحات خاصی استفاده می کند. یکی از این اصطلاحات، «جهان سفید» است. منظور از این اصطلاح، وجود جهان متافیزیکی و عناصر آن است. از نظر او، واژۀ «جهان (موند)»، از کلمۀ لاتین «مونوس» آمده و به معنای «فضایی متمرکز سرشار از نیرو» است، همانطور که در یونان نیز کلمۀ «کوسموس» به کار می‌رود که هر دوی این کلمات، «مکانی متمرکز و فشرده» را بیان می‌کنند. آنچه که کنت وایت مد نظر دارد، فراتر رفتن از مرزهای «جهان سفید» و وارد شدن به جهانی است که با روان انسان ارتباط دارد. وایت، دامنۀ عملی عظیم، با هدف پیش‌برد افکار و برانگیختن هم‌زمان قوۀ پژوهش و خلاقیت را می‌گشاید. به طور کلی، او قصد دارد، توجه انسان را به روشی که در زمین زندگی می‌کند، جلب نماید. او از طریقتی پویا، در پی یافتن شاعرانگی خاص یک مکان صحبت می‌کند (White, 2018, p. 9). [2]

۴. خانۀ مشروطیت اصفهان، نمادی از فرهنگ و تاریخ شهر اصفهان

اصفهان پنجمین استان بزرگ ایران، در اوایل قرن چهارم هجری، تحت سلطۀ خلفای آل بویه و آل زیار بود. در واقع، از سال ۳۱۹، مرداویج پسر زیار در آن حکمرانی می‌کرد. در همین قرن بود که اصفهان، به عنوان پایتخت معرفی شد. پس از آن در قرن پنجم و در دوران سلجوقیان، این شهر به یک پایتخت بسیار وسیع امپراتوری مبدل شد. پس از حمله و غارت تیمور لنگ و نابودی مراکز فرهنگی، تجاری و صنعتی، در قرن دهم هجری و در دوران صفویه، اصفهان بیش از پیش در همین زمینه‌ها رونق گرفت و به شهرتی جهانی دست یافت. این آبادانی مقارن با حکمرانی شاه عباس اول بود. این شهر از نظر مذهبی، اقلیت‌های گوناگون ازجمله زرتشتیان، عیسویان، یهودیان و مسلمانان را پذیرا بوده و هست (غزالی اصفهانی، ۱۳۸۷، ص. ۵۱ و ۵۲).

شهر اصفهان دارای محورهای گردشگری بسیاری است. محور حسن‌آباد از بازارچه چهارسوق مقصود آغاز و از طریق چهارباغ به تخت فولاد منتهی می‌شود. محور «جوباره» یا «جویباره»، محوری است که منشأ آن به دورۀ هخامنشیان بازمی‌گردد. جویباره به قولی، به‌دلیل قرار گرفتن آن در کنار یک جوی آب این‌گونه نام‌گذاری شده است.

1 Chercheur et découvreur.

2. « Je parle de la recherche (de lieu en lieu, de chemin en chemin) d'une poétique située, ou plutôt se déplaçant, en dehors des systèmes établis de représentation : déplacement du discours, donc, plutôt qu'emphatique dénonciation ou infinie déconstruction » (White, 2018, p. 9).

و به قولی، محل اقامت یهودیان اصفهان بوده و به همین دلیل نام «جهود باره» یا «جوباره» را به خود اختصاص داده است و اکنون در شمال شرقی اصفهان قرار دارد (غزالی اصفهانی، ۱۳۸۷، ص. ۴۰۰-۴۰۵). مدارسی چون بابا قاسم، دربکوشک، حاجی حسن و شمس‌آباد قدمتی چندین ساله دارند. میدان نقش جهان نگین انگشتری اصفهان محسوب می‌شود. مسجد امام، مسجد شیخ لطف‌الله، بازار قیصریه و عمارت عالی قاپو ازجمله قسمت‌های دیدنی میدان نقش جهان هستند. حسین غزالی دربارهٔ شکوه میدان نقش جهان می‌نویسد:

> آنچه دربارهٔ میدان امام می‌توان گفت این‌که این اثر نفیس و باشکوه که در دنیا از شهرتی چشمگیر و بی‌نظیر برخوردار است، با مجموعه عناصـر و عملکردهایی که در نقش‌هاي سیاسـی، مذهبی، اقتصادي، توریستی، و تفریحی داشـته، پیوسـته در آسمان هنر و زیبـایی ایران و جهـان می‌درخشـد (غزالی اصفهانی، ۱۳۸۷، ص. ۵۹۹).

پل‌های اصفهان نیز از جاذبه‌های دیدنی این شهر به شمار می‌روند. حسین غزالی در کتاب اصفهان (۱۳۸۷) از قول یک خارجی می‌گوید: «این بناي زیبا که با وجود مرور زمان با بزرگی و مشـخصات آن سالم مانده است، ارزش آن را دارد که براي دیـدنش به اصـفهان رفت» (غزالی اصفهانی، ۱۳۸۷، ص. ٦٨٥).

کاخ چهل‌ستون با معماری بی‌نظیر و منحصربه‌فرد خود، در زمان شاه عباس دوم ساخته شده و شامل قسمت‌های تالار آینه، تالار هجده ستون، حوض مرکزی ودو اتاق بزرگ با کاشی‌کاری‌ها، آینه‌کاری‌ها و تزیینات داخلی بسیار زیباست. کاخ عالی قاپو، رفیع‌ترین بنای ساخته‌شده در دوران صفوی نیز به نوبهٔ خود در میان بناهای تاریخی اصفهان می‌درخشد. این کاخ پنج طبقه دارد که سومین آن، بر روی هجده ستون بلند قرار دارد. حوض بزرگ مرمری در میان ایوان زیبایی این بنا را دو چندان می‌کند. آخرین طبقهٔ این کاخ، معرف اتاقی بزرگ به نام تالار موسیقی است که معماری شگفت‌آور ونحوهٔ ساخت آن، باعث انعکاس صوت شده و نغمه‌ها را به‌طور واضح به گوش شنوندگان می‌رساند. کاخ هشت بهشت نیز ازجمله بناهای مجلل اصفهان است.

در تاریخ شهر اصفهان، کلیساهایی باشکوه، خودنمایی می‌کنند. پس از احداث منطقهٔ جلفا، کلیساهای کوچک وبزرگی ازجمله کلیسای وانک، با سقفی طلاکاری‌شده و دیوارهای نقاشی‌شده، کلیسای بیت‌اللحم وکلیساهای یوحنا، گیورک، سرکیس، هاکوب مقدس و مریم، ساخته شدند (غزالی اصفهانی، ۱۳۸۷، صص. ۴۱۵-۴۲۱).

خانه‌های تاریخی اصفهان نیز دارای اهمیت هستند و جلب توجه می‌کنند. فضاهای این خانه‌ها همچون دیوارهای بیرونی، حیاط‌ها، فضاهای درونی، اتاق‌ها و غیره، توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. معماری این خانه‌ها با معماری کل شهر هماهنگ است و حیاط مرکزی آن‌ها نقش و اهمیت بسیار ویژه‌ای دارد. از ویژگی‌های خانه‌های درون‌گرا نیز می‌توان به توجه به نمادپردازی و نیز اهمیت تزیینات داخلی و کاربرد رنگ‌ها اشاره کرد.

در رابطه با فضاهای ورودی خانه‌ها، این فضاها تنها برای پیوند بیرون و درون خانه به کار نمی‌رفته‌اند. مسئلهٔ محرمیت مسیرهای طولانی و ایجاد موانع برای رسیدن به اندرونی را می‌طلبیده است. سردر خانه‌ها بسیار مجلل بنا می‌شد. پشت درها، سکوهایی برای استراحت عابران ساخته می‌شد و هر در دارای دو کلون بود. کلون سمت راست، صدای بم و ضخیم داشت که مخصوص ورود مهمانان مرد بود و همینطور کلون سمت چپ با صدایی زیرتر و ظریف‌تر برای ورود مهمانان زن. طاق‌های کوتاه و پله‌های بلند، نشان از تواضع ساکنان خانه بود، زیرا عملکرد آن‌ها را کند می‌کرد و احترام کردن را به آنان می‌آموخت. ورودی خانه‌ها دارای دوهشتی (فضای هشت‌ضلعی) است. هشتی اول مکانی برای انتظار به‌شمار می‌رفت تا اهالی خانه از ورود مهمان، باخبر شوند. در این هشتی‌ها، سکوهایی برای استراحت مهمان، ساخته می‌شد. طبقهٔ دوم هشتی نیز به دفتر کار صاحب‌خانه متصل بود. دالان‌ها راهی برای ارتباط فضای بیرونی و درونی خانه بودند. تالارها و اتاق‌ها، هرکدام کارکردی متفاوت داشتند. تالارها برای پذیرایی از مهمانان خاص، اتاق‌های پنج‌دری برای پذیرایی از مهمانان نزدیک و اتاق‌های سه‌دری نیز برای خواب و زندگی استفاده می‌شدند. سه‌دری‌ها محل زندگی پسران صاحب‌خانه و همسرانشان بود و دودری‌ها مکان زندگی دختران صاحب‌خانه و همسرانشان، که داماد سرخانه نامیده می‌شدند بود. خانه‌های تاریخی معمولاً چهارفصل ساخته می‌شدند به طوری که محل‌های رو به آفتاب برای زمستان و محل‌های پشت به آفتاب، برای تابستان مورد استفاده قرار می‌گرفت. همینطور حوض‌ها و فواره‌های حیاط‌های خانه برای خنک کردن آن، در روزهای گرم تابستان بود. پنجره‌ها دارای شیشه‌های رنگی بودند و این نوع ساخت، دو دلیل داشت: اولاً، با تابش خورشید، در کف اندرونی، ترکیب رنگ بسیار زیبایی نقش می‌بست و دوماً، هنگام تابش نور خورشید به پنجره‌های چهارگوش رنگی، نور فرابنفش انعکاس می‌یافت، به چشم حشرات برخورد می‌کرد و مانع از ورود آن‌ها به داخل خانه می‌شد. حیاط مرکزی سه نقش مهم را در خانه ایفا می‌کرد: اولاً، نشانهٔ مالکیت بود، ثانیاً، قسمت‌های خانه را با یکدیگر هماهنگ می‌کرد و ثالثاً، محل بسیار مناسبی برای تفریح اهالی خانه بود.

خانه‌های اصفهان با چشم‌انداز و بافت تاریخی زیبا، مسافران زیادی را از سراسر دنیا به خود جذب می‌کنند. از بین این خانه‌ها می‌توان به خانهٔ ملاباشی، خانهٔ شریعتمدار، خانهٔ آقا نجفی، خانهٔ امین‌التجار، خانهٔ دهدشتی، خانهٔ مشیرالملک انصاری و خانهٔ مشروطیت اشاره کرد.

به زعم برخی مورخان: «کلمهٔ مشروطیت از لغت "لاشارت[1]" فرنگی به معنی فرمان و قرارداد اخذ شده است و در مشرق‌زمین این مفهوم هم به معنی قانون اساسی و به نوعی از حکومت اطلاق می‌شود» (نجفی و فقیه حقانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۵). برخی دیگر بر این باورند که:

> مشروطیت از لغت «شرط» عربی به معنی مقید شدن یا مشروط کردن چیزی به چیز دیگر آمده است و چون برخی از حکومت‌ها در حدود اقتدار، اختیارات و وظایف خود به اصول، قواعد و قوانین مقید و مشروط‌اند،

1. La charte

لذا به آن‌ها حکومت مشروطه ـ در مقابل حکومت استبدادی ـ اطلاق می‌شود (نجفی و فقیه حقانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۵).

اما در باب دلیل اطلاق واژهٔ مشروطیت به منزل مسکونی آیت‌الله حاج آقا محمد مهدی نجفی ملقب به نوراالله نجفی اصفهانی، فرزند محمدباقر آقا نجفی اصفهانی و متولد سال ۱۲۷۸ هجری، باید گفت که او از آزادی‌خواهان دورهٔ مشروطه بوده است. وی، برای تحصیلات به عتبات عالیات سفر کرد و از شاگردان آیت‌الله میرزا حبیب‌الله رشتی و آیت‌الله میرزا حسن شیرازی شد. در سال ۱۳۰۰ قمری به اصفهان بازگشت. مقیم و مسافر (۱۹۰۹)، رسالهٔ معروف اوست. حاج آقا نوراالله چندین مدرسه، کتابخانه و بیمارستان تأسیس کرد و بخشی از اموالش را وقف نمود. او در شب چهارم دی ۱۳۰۶ درگذشت. منزل وی واقع در خیابان فرشادی، بازارچهٔ حسن‌آباد اصفهان، شهرت قابل توجهی در میان مردم این شهر، مسافران و مورخان دارد. محل سکونت انسان‌ها در شکل‌گیری تفکرات آن‌ها بی‌تأثیر نیست. بررسی چگونگی این رابطه، بر عهدهٔ ماست تا با خوانش پیشینهٔ زندگانی حاج آقا نوراالله و همینطور مشاهدهٔ جنبه‌های معماری، گوشه و کنارها، فضاهای با اهمیت درونی و بیرونی خانهٔ مشروطیت، از طریق کارکرد ژئوپوئتیک کنت وایت، به تحلیل این رابطه بپردازیم و به تأثیرات این منزل بر روح و جسم حاج آقا نوراالله، پدر مشروطیت ایران، دست یابیم.

۵. ژئوپوئتیک معماری «خانهٔ مشروطیت» با رویکرد ژئوپوئتیک کنت وایت

از میان علوم مختلف، معماری با ژئوپوئتیک پیوندی ناگسستنی دارد. نقش ژئوپوئتیک در معماری، ایجاد حساسیت در معمار نسبت به پیرامون خود و ایجاد رابطه‌ای عمیق میان او و زمین است. از طرفی حس شاعرانگی فضا، ما را به منظر ژئوپوئتیک آشناتر می‌سازد. «به زعم وایت، شاعرانگی از رابطهٔ عمیق با زمین به‌دست می‌آید» (جواری و همکاران، ۱۳۹۹، ص. ۱۷۳). کنت وایت با الهام گرفتن از فیلسوفانی چون هایدگر، باشلار و واسکین، سعی در بسط رویکرد ژئوپوئتیک دارد. کشف و شناسایی مکان‌هایی که انسان در آن‌ها از مفهوم زیستن فراتر و به دنبال صحت اشیا و پدیده‌ها می‌رود، ازجمله کارکردهای ژئوپوئتیک است. نظریه‌پرداز ژئوپوئتیک درمورد فرهنگ این‌گونه اظهار می‌دارد:

> برای این‌که فرهنگ به معنای کامل کلمه وجود داشته باشد ، لازم است مجموعه‌ای منسجم از اهداف و انگیزه‌ها در ذهن گروهی وجود داشته باشد. [...] و این ، در سطح بالایی، با هدف دعوت از فرد اجتماعی به کار و استفاده از توانایی‌های بالقوه خود در یک فضای طاقت‌فرساست. آن فضا، منبع لذت واقعی فکری و وجودی به شمار می‌رود (White, 2018, p. 13).

از عناصر مدنظر ژئوپوئتیک به عنصر «خانه» اشاره خواهیم کرد. «خانه» از منظر این رویکرد، باعث کاهش قابل توجه فاصلهٔ میان انسان و جهان می‌شود. «خانه» تداعی‌کنندهٔ واژهٔ «معماری» است. معماری ژئوپوئتیک در توسعهٔ فرهنگ و تفسیر محیط‌های مختلف نقش دارد و به عنوان یک واسطه بین انسان و جهان عمل می‌کند. معمار از طریق سفر، مکان‌ها sرا کشف می‌کند و با فرهنگ اقوام گوناگون آشنایی می‌یابد. سپس رویکرد ژئوپوئتیک وارد

عمل می‌شود و از فرهنگ باستان الهام می‌گیرد و به آن مکان حالت شاعرانه می‌بخشد. ساختار بناهای هر منطقه، فرهنگ محلی آن‌ها را نشان می‌دهد: منظور، فرهنگ‌هایی است که در روش ساخت بنا و حتی در عقاید مردمان، جلوه‌گر می‌شوند. ژئوپوئتیک توانایی افزایش شناخت انسان با این فرهنگ‌ها را داراست. شاعرانگی در ژئوپوئتیک، حاصل درک دقیق اشیا و پدیده‌هاست. تقسیم فضاهای داخلی و خارجی، به عنوان نمونهٔ کوچک‌شدهٔ جهان و نماد رابطهٔ انسان و دنیای خارج است. انسان سعی دارد پدیده‌های خارجی را بشناسد و این، یعنی اثر متقابل میان خانه و خارج.

از منظر ژئوپوئتیک، در صورتی که معماری یک خانه، ما را در عالم خیال، به سفری ذهنی ببرد و حس و حال پویش، کنجکاوی، ارتباط روحی با افراد و اشیا را در ما زنده کند، بزرگ‌ترین گام در جهت برقراری ارتباط بین انسان و محیط پیرامون او شکل گرفته است. این اتفاقی است که در خانهٔ مشروطیت به وقوع می پیوندد.

خانهٔ مشروطیت دارای دو شاه‌نشین، دو حیاط اندرونی و بیرونی و دوازده اتاق است. اندرونی بسیار بزرگ است و اندرونی بزرگ، نماد بزرگی قلب و روح صاحب‌خانه برای گشودن درها به روی مهمان است. ساخت این نوع خانه، یک اقدام معمول و عادی نیست، بلکه بسیار خاص و کم‌نظیر است و این، موضوعی است که در ژئوپوئتیک اهمیت زیادی دارد. خانهٔ مشروطیت، اتاق‌های متعددی را در خود جای داده است، اتاق‌هایی که هر کدام، دارای یک شومینهٔ خشتی هستند و کارایی مخصوص به خود را دارند. هر کدام از اتاق‌ها، حس وجود رابطهٔ میان درون و بیرون را ایجاد می‌کنند، رابطهٔ میان درون یعنی اتاق و بیرون یعنی فضای باز خانه و همچنین رابطهٔ میان درون یعنی این فضای باز و بیرون یعنی خارج از خانه. این، رابطهٔ متقابلی است که فرم خانهٔ آن را به‌وجود می‌آورد. همچنین این فرم کاربردی، اولین و ساده‌ترین چیزی است که انسان با هدف پیوند خود با جهان خارج ساخت که کنت وایت از این کاربرد با نام «زیست‌شناسی شاعرانه» یاد می‌کند (White, 1987, 25)[1]. همانگونه که راشل بووِ در به سمت و سوی رویکردی ژئوپوئتیک، خاطر نشان می‌کند، تأکید وایت[2] بر نحوهٔ زیستن، یعنی آمیختن هنر زندگی، هنر تفکر و هنر حرکت، را نشان می‌دهد. او خاطر نشان می‌کند: وایت اعتقاد دارد در فضایی که هنر زیستن، تفکر و حرکت با هم درمی‌آمیزند، انسان وجود خود را کاوش می‌کند و از واژهٔ سکونت بسی فراتر می‌رود (Bouvet, 2015, p.211). بنابراین می‌توان گفت که طرح‌ها، نقش‌ها و نماد اشکال نقش‌بسته که معمولاً نشئت‌گرفته از طبیعت هستند، تزیینات داخلی اندرونی، از گچ‌کاری‌ها و آیینه‌کاری‌ها گرفته تا ارسی‌های چند لنگهٔ مزین به شیشه

1. Biocosmopoétique
2. White

رنگی‌ها، با موتیف‌ها و رنگ‌های طبیعت، بعد معماری ژئوپوئتیک را یادآور می‌شود، و این نوع معماری، رابطهٔ انسان با جهان را به خوبی نشان می‌دهند.

در پنجرهٔ چوبی و شیشه‌های رنگی، خلاقیت معمار نمایان می‌شود که با توجه به حرکت خورشید، آن‌ها را به گونه‌ای بنا کرده است که مانع ورود حشرات شوند و نیز جلوه‌ای خیره‌کننده متشکل از رنگ‌ها داشته باشند. یکی از ارکان ژئوپوئتیک، روان بودن فضا برای یکی شدن انسان با فضای پیرامون خویش است؛ طاق‌ها در نوع خود، معرف فرهنگ محلی بودند. آن‌ها بسیار کوتاه اما پلکان، بسیار بلند ساخته می‌شدند تا در هنگام عبور و مرور، احترام اهالی خانه به یکدیگر بیش از پیش، پررنگ شود. خانهٔ مشروطیت دارای یک آشپزخانهٔ بزرگ است، اما نکته‌ای که جالب به نظر می‌رسد این است که در اکثر خانه‌های قاجار، آشپزخانه‌ها متعدد بوده‌اند. به‌طور معمول در خانه‌ها، سه آشپزخانهٔ کوچک در سه طرف خانه و یک آشپزخانهٔ اصلی در طرف چهارم خانه ساخته می‌شد تا رفت و آمد ساکنان میان نقاط مختلف خانه، آسان‌تر شود و با مشکل سرد شدن غذا مواجه نشوند. درست در وسط آشپزخانهٔ خانهٔ مشروطیت، ستونی بسیار بزرگ و محکم، آن را نگاه داشته است و باعث چهارطاق شدن آن می‌شود. در این بنا، سقف چهار طاق گنبدی شکل به چشم می‌خورد که دلیل گنبدی بودن آن، تابش نور خورشید است. هر زمانی از روز، آفتاب به بخشی از سقف گنبدی می‌تابید که آن را گرم کند و قسمت مخالف آن نیز، سرد بوده است. ساخت سرداب بنابر موقعیت جغرافیایی در پشت اندرونی بنا شده است تا مانع از وجود گرما و درنتیجه، فساد غلات و حبوبات شود. درمورد موقعیت جغرافیایی خانه باید گفت که این خانه، چهار فصل بنا شده است به این صورت که قسمت زمستان‌نشین، رو به آفتاب برای تجمع گرما ساخته شده است. در واقع، حرکت خورشید، کاربرد هر قسمت خانه را در فصول مختلف نشان می‌دهد.

اما در باب فضاهای خارجی خانه، پلکان خانه برای توجه به فرهنگ محلی به گونهٔ خاصی ساخته می‌شدند و نماد رابطهٔ حساس میان انسان و جهان بوده، به این صورت که آن‌ها درون خانه را به بیرون آن پیوند می‌دادند. دالان ورودی خانه نیز مانند طاق‌ها، کوتاه است. درِ ورودی دارای دو کلون، یکی با صدای بم برای ورود مردان و دیگری با صدای زیر برای ورود زنان است. در قسمت غربی خانه، ناودان برای جلوگیری از تجمع آب و تخریب سقف در روزهای بارانی و بالای اندرونی اصلی خانه، بادگیر قرار دارد. در چنین شهری با آب و هوای گرم و خشک، بادگیر باعث چرخش هوای خنک به داخل خانه و سپس خروج آن می‌شود. این نوع ساخت، خلاقیت و ابتکاری ستودنی از دید ژئوپوئتیک محسوب می‌شود.

دو حیاط، در خانهٔ مشروطیت وجود دارد. با ورود به خانه، وارد حیاط اصلی می‌شویم که اطراف آن، باغچه‌هایی مملو از گل و گیاه و درختان بلند و در میان حیاط، حوض نسبتاً بزرگی مشاهده می‌شود. داخل حوض، فواره‌ای وجود دارد تا در هنگام تابستان، فضای بیرونی خانه را خنک نگه دارد. در ژئوپوئتیک خانه، مواد سازنده مانند چوب، خشت، سنگ و غیره، بسیار حائز اهمیت هستند، زیرا این مواد، در آیندهٔ بنا، نقشی اساسی خواهند

داشت. خشت‌ها که مواد اصلی ساخت خانه محسوب می‌شوند، در زیر حوض با اتصال به آب قنات، باریکه‌ای رو به پایین می‌سازند. سپس با اتمام باریکه و هدایت یافتن آن به صورت ناگهانی به سمت بالا، فشار آب، زیاد شده و با سرعت زیادی به بیرون حوض فوران می‌کند. حیاط دوم خانه نیز که کوچک‌تر از حیاط اصلی است، در پشت اندرونی واقع شده و به صورت شخصی، مورد استفاده قرار می‌گرفت. چهار سوی حیاط، پوشیده از درخت و گل بوده و منظره‌ای زیبا را به‌وجود آورده است. این حیاط، حریم شخصی صاحب‌خانه و خلوتگاه او به‌شمار می‌رفت. این حریم یا به بیان دیگر، این آزادی که در ژئوپوئتیک مطرح است، به معنای وجود یک خلوتگاه و مکانی بسیار خصوصی که جز صاحب‌خانه و فرزندانش کسی نمی‌توانست به آن راه یابد، خانه را به جای بهتری برای زندگی مبدل کرده است و باعث ایجاد آسایش در خانه می‌شود. چشم‌اندازها و مناظر، مهم‌ترین عوامل ژئوپوئتیک هستند، به طوری که از دید کنت وایت به عنوان «سازماندهی مجدد نیروهای حیاتی و جهت‌گیری جدید فرهنگ» محسوب می‌شوند (White, 2018, p.40)، زیرا به‌طور خاص، باعث ایجاد رابطهٔ عمیق میان انسان و زمین شده و روش زندگی انسان را شرح می‌دهند. در چشم‌انداز ژئوپوئتیک، صداها، رنگ‌ها و مشاهدهٔ طبیعت، بیان‌کنندهٔ حضور انسان در زمین هستند و باعث درک ما از پدیده‌های خارج می‌شوند. عدم ساخت فضای سبز، فضای خانه را وسعت می‌بخشند و باعث بزرگ‌نمایی آن می‌شوند در حالی که الزام وجود رابطهٔ میان انسان و زمین است که انسان دست به ساخت چنین مناظری می‌زند. مناظر، این امکان را به انسان می‌دهند که خود را بیابد و بار دیگر متولد شود. انسان با آرامشی که از مناظر دریافت می‌کند، به وجود خود در زمین پی می‌برد، به این صورت که او با حضور فیزیکی خود، چشم‌اندازها را مشاهده می‌کند، با مشاهدهٔ آن‌ها به آرامش می‌رسد، از آن‌ها انرژی دریافت می‌کند و همهٔ این فرایند، باعث پویایی ذهن و تفکر او می‌شود. این همان عملی است که ژئوپوئتیک از آن به عنوان حرکت و عدم سکون یاد می‌کند.[1] عمل و حرکت در ژئوپوئتیک یعنی ارتباط جسم، ذهن و مکانی که انسان در آن قدم می‌گذارد. این، فرایندی است که درحقیقت، باعث حرکت تفکر و پویایی ذهن می‌شود و این پویایی، حاصل احساسات به‌دست آمدهٔ انسان از مشاهدهٔ طبیعت و چشم‌انداز است، چشم‌اندازی که خانهٔ مشروطیت به آن، اهمیت ویژه‌ای بخشیده است.

۶. نتیجه‌گیری

چندرشته‌ای بودن رویکرد ژئوپوئتیک، به ما کمک می‌کند تا از طریق آن بتوانیم وارد علوم مختلف شویم و هر کدام را از دیدگاه جدیدتری بررسی کنیم. این رویکرد ما را به تحقیق عمیقی در مورد مکان و عناصر آن سوق می‌دهد تا بیشتر بتوانیم این رابطهٔ انسان و زمین را درک کنیم، رابطه‌ای که از تأثیر چشم‌گیر مکان یا به طور کلی زمین، بر احساسات ما شکل می‌گیرد. آنچه وایت را به رقص در می آورد، موسیقی هستی است نه موسیقی نواخته شده

1. Cf. : « Nous, qui avons tellement d’espace et si peu de temps, nous nous ferons nomades » (White, 2017, 17).

توسط آلات موسیقی (White, 1986, p. 177).[1] کنت وایت ژئوپوئتیک را «تفکری متراکم از زمین و تجربه‌ای از مکان‌ها» می‌داند (White, 1998, p.147).

در پاسخ به چگونگی بررسی خانهٔ مشروطیت اصفهان از دیدگاه ژئوپوئتیک، با بیان نحوهٔ ساخت خانه، معماری و موقعیت جغرافیایی آن، ادامهٔ حیات و برقراری ارتباط بین انسان و مکان را مرور کردیم. درمورد عناصر معماری ژئوپوئتیک در خانهٔ مشروطیت می‌توان به مواد سازندهٔ خانه که هر کدام برگرفته از طبیعت و زمین هستند، به موقعیت جغرافیایی بناهای کوچک‌تر خانه، نقش و نگارهای حک‌شده در اندرونی‌ها، کاربرد شیشه‌های رنگی و غیره اشاره کرد. در آخر باید به چشم‌انداز موجود در این بنای تاریخی رجوع کرد که کیفیت شاعرانگی‌اش را مشخص می‌کند. چشم‌انداز و طبیعت منحصربه‌فرد خانه اعم از باغچه‌های گل و گیاه، حوضچه و فوارهٔ آبی‌رنگ آن، هم در دید مهمان‌ها و هم در حیاط شخصی صاحب‌خانه، حاصل انرژی گرفته شده از زمین و مکان هستند و خانه را به محل بهتری برای زندگی مبدل می‌کنند.

نکتهٔ حائز اهمیت در ژئوپوئتیک این است که گرچه همهٔ ما تمایل به بازگشت به مکانی را داریم که در آن دوران کودکی و جوانی خود را سپری کرده‌ایم، اما آنچه که باید مد نظر باشد، بنای عینی و مادی است. ما عناصر ساخت، معماری، چشم‌اندازها و طبیعت آن را می‌بینیم و از طریق این مشاهده است که احساسات‌مان تحریک می‌شوند و رابطهٔ میان ما و زمین ایجاد می‌شود. ژئوپوئتیک در پی حساس کردن انسان برای درک دقیق اشیا و پدیده‌هاست. روشی که انسان برمی‌گزیند تا از طریق آن بتواند زندگی و احساس بهتری داشته باشد، او را وادار می‌کند تا نسبت به شناخت پدیده‌ها وارد عمل شود و درمورد مکان و عناصر مربوط به آن بیشتر بیندیشد. در خانهٔ مشروطیت، شاهد میزان حساسیت معمار در ساخت بنا هستیم و این احساس را که او به اشیا بسیار اهمیت داده و در تک تک عناصر خانه، دقت زیادی به خرج داده است درک می‌کنیم.

از آن جهت که تاکنون آثار تاریخی و جاذبه‌های ایران با رویکرد ژئوپوئتیک بررسی نشده‌اند، محققان علاقه‌مند می‌توانند به بررسی بناها و چشم‌اندازهای گوناگون بپردازند و عناصر ژئوپوئتیک را در آن‌ها بیابند، چراکه این رویکرد، چندرشته‌ای است و در همهٔ زمینه‌های تحقیقاتی قابل اجراست.

فهرست منابع

باشلار، گ. (۱۳۹۲). بوطیقای فضا. ترجمهٔ م. شیربچه و م. کمالی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

جواری، م.ح.، اسداللهی، ا.، و سکوت جرمی، ف. (۱۳۹۹). جست‌وجوی مکان و خویشتن؛ بررسی داستان گل‌های زوال پاتریک مودیانو از منظر ژئوپوئتیک. نقد زبان و ادبیات خارجی، ٢٤، ۱۷۱ـ۱۸۷.

جواری، محمدحسین، اسدالهی، شکراله، و سکوت جهرمی، فاطمه. (۱۳۹۹). جستجوی مکان و خویشتن؛ بررسی داستان گل های زوال پاتریک مودیانو از منظر ژئوپوئتیک. نقد زبان و ادبیات خارجی (پژوهشنامهٔ علوم انسانی)، ۱۷(٢٤)، ۱۷۱-۱۸۷.

دیده‌بان، ل.، و مهدوی‌زاده، م. (۱۳۹۹). کاربست نظریهٔ بوطیقای فضای باشلار در بارون درخت‌نشین اثر ایتالو کالوینو و کیمیاگر اثر پائولو کوئیلو. پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، ۳ (۲)، ۱-۱۶.

فلاحت، ق.، کمالی، ل.، و شهیدی، ص. (۱۳۹۶). نقش مفهوم حس مکان در ارتقاي كيفيت حفاظت معماري. باغ نظر، ٤٦، ۱۵-۲۲.

قاسمی سیچانی، م.، و سرتیپ‌زاده، ل. (۱۳۹۵). گذری بر معماری خانه‌های تاریخی. اصفهان: سازمان فرهنگی رفاهی تفریحی شهرداری اصفهان.

کهنمویی‌پور، ژ. (۱۳۹۱). ادبیات هنر و نقد جغرافیایی. نقد نامهٔ هنر، ٤، ۷۵-۸۳.

نجفی، م.، و فقیه حقانی، م. (۱۳۹۰). تاریخ معاصر ایران. اصفهان: آرما.

Bachelard, G. (1994). *Poétique de l'espace.* Paris : PUF.

Bouvet, R. (2015). *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. Le Clézio*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Duclos, M. (2006). *Kenneth White nomade intellectuel, poète du monde*. Grenoble: Ellug.

Loubes, J-P. (2000). La cabane, figure géopoétique de l'architecture. *Travaux de la Société d'Écologie Humaine*. France: Éditions de Bergier.

Sucré Salé (2008). Kenneth White. http://www.kennethwhite.org.; Date de consultation, 21 .09.2020

https://www.institut-geopoetique.org/fr/textes-fondateurs/8-le-grand-champ-de-la-geopoetique), Date de consultation : 19.04.2023.

White, K. (2018). *Le Plateau de l'Albatros*. France : Le mot et le reste.

White, K. (1986). *Lettres de Gougounel*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.

White, K. (2013). *Les Cygnes Sauvages,* traduction de Marie-Claude White. France : Le mot et le reste.

White, K. (2017). *La route bleue,* traduction de Marie-Claude White. Paris : Éditions Grasset.

White, K. (1998). *Une stratégie paradoxale*. Bordeaux: Presse Universitaire de Bordeaux.

White, K. (1987). *Le poète cosmographe*. Bordeaux: Presse Universitaire de Bordeaux.

1. Cf. : « « Je ne sais pas danser » lui dis-je, et je repris mon chemin en dansant. […] Qu'est-ce qui me fait danser alors ? Eh bien, disons : la musique du monde. Pas l'atmosphère céleste, non, tout simplement, le monde, le monde ordinaire, le monde terre à terre » (White, 1986, p. 177).

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

Simplification dans la Traduction des Textes du Droit basée sur l'Approche Herméneutique Steinerienne

Nosrat Hejazi [1] (Auteur correspondant)

Professeure assistante du département de la langue française, Université Tarbiat Modares (TMU), Téhéran, Iran

Sahar Nazari

Diplomée de Maitrise de la traductologie française, Université Tarbiat Modares (TMU), Téhéran, Iran

Résumé

Les textes du droit, de par leur nature hétérogène et protéiforme, sont difficiles à comprendre et *a fortiori* à traduire intralinguistiquement ou extralinguistiquement. Cette difficulté nous amène à souligner la nécessité de produire des textes traduits qui soient assimilables par le destinataire. Considérant l'abstraction faite des défis variés de la traduction du droit qui se repèrent au niveau terminologique, pragmatique et surtout interprétative (…) et qui s'accolent toujours à la traduction des textes de droit, la question qui se poserait alors est quels sont les enjeux, les défis et les solutions qui s'étaleront lors de l'opération simplificatrice du traducteur spécialisé. L'on pourrait supposer qu'outre le nombre et de la nature diversifiée des textes de droit qui rendent leur réception complexe, la difficulté de la compréhension de ces textes émane principalement de la superposition inextricable des multiples couches interprétatives qui leur sont innées.

Nous soutenons l'idée que l'approche interprétative-philosophique sur laquelle est fondée l'herméneutique steinérienne, pourrait servir d'aide précieuse lors du processus de simplification et de clarification des éléments interprétatifs, en particulier pour ce qui concerne l'aspect interprétatif du traducteur spécialisé.

Les résultats de cette recherche indiquent que la structure cyclique steinérienne, constituée des quatre étapes de « l'élan de confiance », « agression », « l'incorporation » et la « restitution » s'avèrerait un outil indispensable pour la compréhension de ces textes. Grâce à cette approche, le traducteur parvient à une transposition plus simple, précise et réussie des concepts souhaités.

Mots-clés : traduction spécialisée, les textes du droit, simplification, l'approche herméneutique (philosophique-interprétative), George Steiner.

[1]. E-mail: nos_hej@modares.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81590.1079

Reçu: 21 Mars 2023 Révisé: 22 Mai 2023 Accepté: 31 Mai 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

Simplification in Translation of Legal Texts based upon Steiner's Hermeneutic approach

Nosat Hejazi [1] (Corresponding author)

Assistant professor of French Language Department, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran

Sahar Nazari

Master of French Translation Studies, Tarbiat Modares University (TMU), Tehran, Iran

Abstract

Legal texts, due to by their heterogeneous and protean nature, are difficult to understand; a fortiori, to be translated intralinguistically or extralinguistically. This issue leads us to emphasize the need to produce translations that receivers understand. The question is then that, beside the various challenges of the translation of the legal texts (principally those associated with terminological, pragmatic and above all interpretative issues), what challenges and solutions a specialized translator may encounter while his simplifying operation. It is hypothesized that in addition to the multiple diversified nature of legal texts which make these texts difficult to grasp, the difficulty of understanding these texts stems mainly from the inextricable overlaying of manifold interpretative layers that are innate to them. It is therefore suggested that the interpretative-philosophical approach on which the Steinerian hermeneutics is based, serve as a precious aid during the process of simplification and clarification of interpretative elements, especially for what aligns with the interpretative side of the specialized translator. The results showed that the Steinerian cyclic structure (composed of four stages "the surge of confidence", "aggression", "incorporation" and "restitution") would prove to be an incomparable tool for a clearer understanding of these texts and that thanks to it, the translator achieves a simpler, more precise and successful transposition of the desired concepts.

Keywords: specialized translation, legal texts, simplification, the hermeneutic approach (philosophic-interpretative), George Steiner.

[1]. E-mail: Nos_hej@modares.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81590.1079

Received: 21 March 2023 Revised: 22 May 2023 Accepted: 31 May 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

ساده‌سازی در ترجمهٔ متون حقوقی با تکیه بر رویکرد هرمنوتیک اشتاینر

مقالهٔ پژوهشی

نصرت حجازی [1] **(نویسندهٔ مسئول)**
استادیار گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
سحر نظری
کارشناس ارشد مترجمی زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

متون حقوقی به‌دلیل ماهیت پیچیده و ناهمگون خود به سختی قابل درک و ترجمه ـ درون‌زبانی و به طریق اولی، ترجمهٔ بینازبانی ـ هستند. این مسئله، ضرورت ایجاد متونی ساده و قابل هضم را برای مخاطب توجیه می‌کند. پرسشی که در این میان مطرح می‌شود این است که صرف‌نظر از چالش‌های اصطلاح‌شناختی، معناشناختی، پراگماتیک و غیره که همواره مترتب متون حقوقی است، در طول «فرایند ساده‌سازی» این گونه متون، مترجم با چه چالش‌ها و برون‌رفت‌هایی روبه‌روست؟ فرض بر این است که علاوه بر تنوع و تعدد متون حقوقی که خوانش‌پذیری را با مشکل روبه‌رو می‌سازد، پیچیدگی در فهم متون حقوقی ناشی از تعدد لایه‌های درهم‌آمیخته تفسیری است. در این رابطه بر این باوریم که استفاده از رویکرد تفسیری ـ فلسفی که مبنای هرمنوتیک اشتاینری را تشکیل داده است، می‌تواند در فرایند ساده‌سازی و شفاف‌سازی متون حقوقی ـ به‌ویژه در سطح تفسیری مترجم حرفه‌ای ـ مؤثر واقع شود.

نتایج این تحقیق حاکی از آن است که کاربست ساختار چرخه‌ای اشتاینر می‌تواند براساس چهار مرحلهٔ «تسلیم»، «تجاوز»، «الحاق» و «استرداد» به ساده‌سازی ترجمهٔ متون حقوقی و فهم بهتر محتوای این متون کمک کند و مترجم را به انعکاس شفاف‌تر و کامل‌تر دلالت‌های معنایی سوق دهد.

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ تخصصی، متون حقوقی، ساده‌سازی، رویکرد هرمنوتیک (فلسفی - تفسیری)، ژرژ اشتاینر.

[1]. E-mail: nos_hej@modares.ac.ir
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81590.1079

تاریخ دریافت: ۰۱ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۰۱ خرداد ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۰ خرداد ۱۴۰۲

۱. مقدمه

مطالعه و درک متون حقوقی با توجه به ظرایف قانونی و ریزه‌کاری‌های زبانی همواره در تمامی زبان‌ها مسئله‌ای سخت و دشوار بوده است. به اعتقاد استفان روی (Roy, 2013) متون حقوقی آنچنان سخت، رسمی و پیچیده می‌نماید که درک آن برای قشر فرهیختهٔ جوامع نیز با سختی روبه‌روست. برای مثال، برای فهم یک حکم قضائی باید ساعت‌های زیادی صرف شود و چه بسیار قراردادها که بدون اطلاع کامل از مفاد و بندهای آن امضا شده‌اند. اهمیت این مسئله تا آنجاست که از اوایل دههٔ ۱۹۶۰ میلادی، در بسیاری از کشورها جنبش اجتماعی «حقوق قابل فهم» ایجاد شد و بعدها توسط دیگر حقوقدان‌ها و دیگر زبان‌دان‌ها به‌عنوان «سیاست زبان حقوقی ساده»[۱] گسترش یافت.

به‌دلیل پیچیدگی ذاتی متون حقوقی، در وهلهٔ اول ترجمه و درک درون‌زبانی آن برای مترجم متون حقوقی یا زبان‌شناس حقوقدان کاری بس دشوار است. دشواری مضاغف این مسئله زمانی است که همان متن باید به زبان دیگری ترجمه شود. همانگونه که ژِمار به درستی اشاره کرده، «ترجمه‌ناپذیری[۲] در ذات چیزهاست» و به‌دلیل ویژگی‌های زبان، فرایند ترجمه برای متونی که دارای محتوای کمابیش تخصصی هستند نتیجه‌ای نسب وبحث‌برانگیز دارند (Gémar, 1998, pp.1-3). برای مثال واژگان حقوقی رایج انگلیسی مثل «اطلاعات»[۳] یا «شرکت تجاری»[۴]، در زبان فرانسه دارای دست‌کم شش معادل هستند (Groffier & Reed, 1990). صرف‌نظر از مسئلهٔ معناشناسی[۵]، چندمعنایی[۶] در اصطلاحات کمابیش از پا افتاده ـ مثل اصطلاح «حقوق» در دو

---

1. Plain language policy
2. Intraduisibilité
3. Information
4. Business corporation
5. Sémantique

برای مثال در یک پروندهٔ کانادایی از دادگاه خواسته شد تصمیم بگیرد که آیا کلمهٔ counsel برای غیروکلا نیز استفاده می‌شود یا خیر؟ در واقع، نسخهٔ فرانسوی این اصطلاح در یک قانون سخت‌گیرانه‌تر شامل اصطلاح «وکیل» نیز می‌شد، اما متن انگلیسی فاقد این معنا بود. درنهایت دادگاه تصمیم گرفت واژهٔ counsel دارای معنای گسترده تری است که می‌تواند شامل یک «مشاور» باشد، خواه این «مشاور» وکیل باشد یا خیر.

6. Polysémie

زبان فارسی و انگلیسی[1] ـ و نیز معضل «معانی پنهان‌شده» در پسِ یک واژه به ظاهر مشترک[2]، مسئلهٔ پراگماتیک یا منظورشناسی[3] از چالش‌های مهمی است که همواره پیش روی مترجم است؛ به‌گونه‌ای که معنا تنها با درک مترجم از کارکرد متن و بافت حاصل می‌شود. در این رابطه، متیو گونزالِس هدف مترجم حقوقی را بازتولید همان ترجمه‌ای می‌داند که همان تأثیرات متن مبدأ و اولیه را در خواننده ایجاد می‌کند و بر این نکته صحه می‌گذارد که رویکرد پراگماتیک این تأثیرات را توسط تحلیل کنش‌های گفتار مورد مطالعه قرار می‌دهد (Matthews Gonzales, 2003, p.56). اما همان‌گونه که ژِمار تأکید کرده، یک متن چه پراگماتیک باشد، چه نباشد، انتقال منظور و محتوای بافتی ـ فرهنگی همواره برای مترجم سرمنشأ مشکل است و از آنجا که متن حقوقی مملو از مفاهیم فرهنگی و سنتی است، ترجمهٔ این دست از متون می‌تواند بر افزودن پیچیدگی کار مترجم بیفزاید (Gémar, 2002, p.11).

برای مثال در مادهٔ ۱۱۰۶ قانون اساسی ایران آمده است که:

انگلیسی	فارسی
The **cost of maintenance** of the wife is at the charge of the husband in permanent marriage	در عقد دائم **نفقهٔ** زن به عهدهٔ شوهر است

عبارت «نفقه» اصطلاحی فقهی ـ حقوقی[4] به زبان عربی و فارسی و البته برگرفته از فرهنگ و سنت است. از آنجا که در زبان انگلیسی چنین عبارت یا چنین مفهومی وجود ندارد، مترجم خود را موظف می‌داند که برای پر

[1]. در حالی که زبان فرانسه برای بیان اصطلاح حقوق در عبارت‌های حقوق خصوصی، حق نفس کشیدن و حق ثبت تنها از واژهٔ منفرد droit استفاده می‌کند، زبان انگلیسی به‌ترتیب از سه واژهٔ law, right و duty به تناسب بافت کاربردی و حوزهٔ دانشی حقوقی به فراست بهره برده و در برابر چندمعنایی عبارت droit، تعدد اصطلاحات حقوقی یا ترمینولوژی دقیق در زبان انگلیسی را پیشنهاد می‌دهد.

[2]. واژگان حقوقی براساس پیشینه‌های ذهنی، مفاهیم و انگاره‌های حقوقی و حتی دانش شناختی منحصربه‌فرد خود، تفسیرهای متفاوتی را ارائه می‌دهند. برای مثال، در تفسیر مادهٔ ۶ کنوانسیون حقوق کودک، دو سپهر زبانی و فرهنگی انگلیس و فرانسه ماهیت واژهٔ «حقوق» را متفاوت تفسیر کرده (droit *vs* right) و الزامات و پیامدها متفاوتی را برای آن درنظر می‌گیرند:

Article 6- Les États parties reconnaissent que tout enfant a un **droit** inhérent à la vie
Article 6- States Parties recognize that every child has the inherent **right** to life

[3]. Pragmatics

[4]. Terme jurisprudentiel

کردن این خلأ معنایی ـ پراگماتیک ناشی از زبان به معادل کارکردی یعنی cost of maintenance متوسل شود، زیرا یافتن معادلی که دقیقاً بتواند همان تأثیر و تبعات حقوقی را درپی داشته باشد، عملاً غیرممکن است.

همچنین در ترجمهٔ بینازبانی متون حقوقی، فهم و تفسیر متفاوت مترجمان نیز بر دشواری هرچه بیشتر ترجمهٔ حقوقی می‌افزاید. وانگهی، در برخی موارد، تعبیر و تفسیر یک مادهٔ واحده، یک تبصره یا حتی یک متن حقوقی ساده در درون یک زبان نیز به سادگی میسر نیست. در این رابطه، نیکول ماری فرنباخ (Fernbach, 2003) بر این باور است که زبان حقوقی نه‌تنها در متن اصلی، بلکه در متن ترجمه‌شده نیز باید خوانش‌پذیر باشد. درنتیجه زمانی که مؤلفان حقوقی (نوع بیان) خود را با خواننده تطبیق می‌دهند، برای مترجم نیز مسئولیتی این چنینی به‌وجود می‌آید. همچنین فرنباخ در جای دیگری می‌افزاید، متنی که به‌وضوح نوشته شده، نه‌تنها به خواننده امکان می‌دهد که آنچه را نگاشته شده بهتر بخواند، بلکه وی می‌تواند آن را راحت‌تر بفهمد و راحت‌تر به ذهن سپارد (Fernbach, 2003). در سیاست سادگی و قابل فهمیِ زبان برای همگان، خواننده نباید برای فهم یک دستورالعمل، یک ماده یا تبصرهٔ قانونی، جمله‌ای را دوباره یا چندباره بخواند یا مجبور به رمزگشایی از متن رسمی و قانونی شود.

در این خصوص، این پرسش قابل طرح است که مترجم در «روند ساده‌سازی»[1] درون‌زبانی و بینازبانی مفاهیم و ساختارهای زبانی متون حقوقی با چه چالش‌هایی رودرروست؟ فرض بر این است که علاوه بر چالش‌های متعدد اصطلاح‌شناختی، معنایی و بافتی که ناشی از تنوع و ماهیت غیرهم‌جنس و متأثر از کلّیت زبان‌شناختی و ارتباطی متون حقوقی است، پیچیدگی فهم متون حقوقی ناشی از لایه‌های مختلف تفسیری است که مترجم در حین مواجهه با آن‌ها دست به گریبان است. به عبارت دیگر، مسئله نه‌تنها بر سر ماهیت مؤلفه‌های پیچیدگی کلامی و ارتباطی در زبان حقوقی، بلکه چگونگی فهم، تفسیر و پذیرش مترجم در مواجههٔ اولیه‌اش با این متون است. واضح است که چنانچه مترجم، در همان قدم اول، برداشت یا تفسیر صحیحی از متن حقوقی نداشته باشد، بازتاب مفاهیم و معانی حقوقی در زبان مقصد نیز به‌درستی صورت نخواهد پذیرفت. چنین فرضیه‌ای به نوبهٔ خود دو نکته را درمورد فرایند ساده‌سازی به ذهن متبادر می‌کند: نخست اینکه «فهمیدن، [نوعی] ترجمه است»[2] و این همان مطلبی است که رویکرد فلسفی ـ تفسیری اشتاینر به آن اشاره دارد؛ دوم اینکه فهم و برداشت اولیه باید به گونه‌ای تنظیم و تعدیل شود که قابلیت «بازگویه شدن»[3] و «بازساخته شدن»[4] در زبان مقصد را برای دریافت‌کنندگان نهایی پیام داشته باشد. طبیعتاً نکتهٔ اخیر مورد توجه رویکردهای ارتباطی[5] و نظریه‌های پذیرشی[6] است. در این رابطه،

1. Processus de simplification
2. "Comprendre, [c'est] traduire"
3. Reformuler/Reverbaliser
4. Remodeler
5. Approches communicationnelles
6. Théories de réception

بهره‌گیری از مکانیسم چرخه‌ای و فرایند چهارمرحله‌ای اشتاینر در ممانعت از پیدایش اختلال در سطح لایه‌های تفسیری مترجم و نیز تضارب دو آرای فوق‌الذکر مؤثر به نظر می‌رسد.

از آنجا که متون حقوقی دارای زیرشاخه‌های مختلفی ازجمله حقوق اساسی، حقوق تجارت، حقوق زیست‌محیطی، حقوق‌بین‌الملل، حقوق قراردادها، بخشنامه، دعاوی و احکام قضائی ... است، متن حقوقی را در معنای موسّع آن ـ یعنی تمام گفتمان‌های مکتوب که حول زبان تخصصی حقوق نگاشته شده‌اند ـ درنظر گرفتیم. در این خصوص، با انتخاب دو نمونه از متون حقوقی ـ فارغ از ماهیت، نام، نوع، رشته یا زیرشاخهٔ آن‌ها ـ و سپس ارائهٔ تحلیلی کیفی ـ توصیفی به چگونگی قابلیت پیاده‌سازی الگوی هرمنوتیک و چرخه‌ای اشتاینر برای ساده‌سازی درون‌زبانی و بینازبانی متون حقوقی می‌پردازیم.

اما پیش از ورود به مبحث مبانی نظری و نیز بخش تحلیلی، در ذیل بند «پیشینهٔ تحقیق» به نوشته‌های که حول این مسئله چه در سطح ملی و چه در سطح بین‌المللی پرداخته شده است، نگاه کوتاهی می‌اندازیم. ضمن اینکه در موارد ضروری به ارائه تعریفی اجمالی از اصطلاحات و مفاهیم کلیدی خواهیم پرداخت.

۲. پیشینهٔ تحقیق

منظور از «ساده‌سازی» نوعی ترجمهٔ درون‌زبانی و فرایندی است که در طول آن محتوای حقوقی با زبانی صریح، روشن و قابل فهم به دریافت‌کننده مخابره شود. درحقیقت، «ساده‌سازی» استفاده از نوعی «زبان صریح» است؛ زبانی که به اعتقاد کسینیاک «درک آسان و بدون ابهام» را درپی دارد (Caussingnac, 1999). همچنین در این نوشتار، منظور ما از «متون حقوقی» تمام متون تخصصی دانش حقوقی است که فارغ از نام، ماهیت، رشته یا شاخه، دربردارندهٔ گفتمانی حقوقی بوده و طیف وسعی از نوشتارها شامل احکام، بخشنامه‌ها، شیوه‌نامه‌ها و غیره را دربر می‌گیرد.

روح‌الدین کردعلیوند حقوقدان و مترجم حقوقی کشورمان در مقالهٔ «زیباشناسی حقوقی» (۱۳۹۲) به بررسی دیدگاه ژرار کورنو[1] حقوقدان فرانسوی و زبان‌شناس حقوقی پرداخته است و می‌نویسد که حقوق نه یک زبان تخصصی، بلکه بیان یا گفتمانی تخصصی است. وی در مقالهٔ خود به سابقهٔ توجه حقوقدانان به مسائل زبانی در درک و تفسیر متون حقوقی اشاره می‌کند، اما بررسی جنبه‌های زبانی حقوق با ابزارهای علم زبان‌شناسی و زیرعناوین زبان‌شناسی حقوقی[2] یا زبان‌شناسی جرائم[3] در ایران را امر تازه‌ای می‌داند.

و اما درخصوص ضرورت ساده‌سازی در متون حقوقی ترجمه‌شده یا تألیف‌شده، آرای ژولیکور از اولین نوشته‌های شاخص در این زمینه است. وی معتقد است که برخلاف حوزهٔ ادبی که زیبایی‌شناسی متن وابسته به ابهامی است که مترجم باید عیناً آن را بازتولید کند، زیباشناسیِ متن حقوقی حاصل انعکاس صراحت و سادگی

[1]. Gérard Cornu, 2004
[2]. Jurilinguistique
[3]. forensic

است(Jolicoeur, 1995 , pp. 24-27). به همین ترتیب، ژمار نیز خواهان سادگی و طبیعی بودن متونی حقوقی‌ای است که خوب راجع به آن‌ها فکر شده باشد و خوب نوشته شده باشند (Gémar, 1998). درواقع ژمار به متون حقوقی ایدئالی اشاره دارد که عاری از هر گونه اثری از زبان مبدأ باشند و مترجم به خوبی از پنج سطح معنایی، نحوی، دستورزبانی، واژگانی و سبک‌شناختی بهره برده باشد. درنهایت وی چنین نتیجه می‌گیرد که ماهیت این حقوق هر چه باشد اصل یکسان است؛ بدین معنا که مترجم باید پیام حقوقی را به هر شکل و محتوایی که باشد، از یک زبان به زبان دیگر منتقل کند تا برای گیرنده به صراحت قابل درک باشد.

شادولَن (Chapdelaine, 2010) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «ارجاعات درون‌متنی و حاشیه‌نویسی متون حقوقی؛ دو دستاورد حقوقی در راستای ساده‌سازی قانون» ترجمهٔ حقوقی ساده‌سازی‌شده را از نظر ماهیت، فرم ظاهری و تبعات آن مورد بررسی قرار می‌دهد. او این فرض را مطرح می‌کند که برای ارتقای فهم و ساده‌سازی متون حقوقی باید از ارجاعات درون‌متنی استفاده کرد و نه ترانهش[1]. در همین راستا، وی حاشیه‌نویسی متون حقوقی را نیز راهکاری برای شفاف‌سازی ارجاعات درون‌متنی می‌داند؛ بدین‌گونه کلمهٔ «اطلاعات تکمیلی» اضافه‌شده در دنبال یک حکم می‌تواند موضوع را روشن کند، اطلاعات مهم را در صورت لزوم یادآوری کند و یا به سؤالی که در ذهن خواننده وجود دارد پاسخ دهد.

دیگر محقق و حقوقدانی که به موضوع «زبان صریح در حقوق» پرداخته استفان روی (Roy, 2013) است. وی با استناد به چایلد (Child, 1990)، بر این نکته صحه می‌گذارد که تحریر متون به زبانی ساده، کنشی به ظاهر ساده می‌رسد، حال آنکه این کار هنری است که نیاز به مهارت و استعداد بهترین تحریرگران و البته دانش حقوقدانان دارد. با وجود این، به زعم وی، نگارش یا برگردان حقوق به زبانی ساده و صریح امری غیرممکن است. وی در ادامه به بودوان (Baudouin, 2003) استناد کرده و همگام با او معتقد است که متون حقوقی اعم از قوانین، حکم‌ها و اصول ... همگی از قبل و فارغ از هر مسئله، «کنش‌های ارتباطی» هستند که به راهکارهای ساده‌سازی نیاز دارند. وی در انتها پیشنهاد می‌دهد که مؤسسات و مراکز آموزشی در کنار آموزش اصطلاحات تخصصی حقوقی دوره‌های را برای ادغام ترمینولوژی و آموزش زبان ساده برای دانشجویان حقوق و وکلا درنظر گیرند، یا دوره‌های آموزشی مستمر به‌منظور اجرای پروژه‌های بازنویسی قراردادها با مدل الگوی زبان ساده و البته بدون نیاز به بازنگری عمیق در قوانین برگزار کنند. درنهایت او معتقد است که همهٔ این اقدامات می‌توانند در جهت دستیابی به متون حقوقی ساده‌تر که به‌نوعی ترجمهٔ درون‌زبانی شده‌اند صورت پذیرد.

اما درمورد راهکارهای ساده‌سازی و برگردان کلام به زبانی ساده و همه‌فهم، هم دیدگاه‌های زبان‌شناسی و هم دیدگاه‌های روان‌شناسی اجتماعی ـ زبانی قابل تأمل است (Mowat,1998, p. 9). در این خصوص فرنباخ(Fernbach , 2008, pp. 99-102) نویسنده و مترجم متون و اسناد حقوقی به مواردی اشاره می‌کند؛

[1]. Transposition

از آن جمله: شناخت ویژگی‌ها و مشخصات مخاطب پیام، توجه به ساختارهای عمومی اطلاعاتی (انتخاب نوع وسطح اطلاعاتی که به مخاطب عرضه می‌شود، طبقه‌بندی اطلاعات و غیره)، توجه به اصطلاح‌شناسی یا واژگان تخصصی به‌کار رفته در سطح گفتمان (لحن به‌کار گرفته‌شده، انتخاب اصطلاحات، توضیحات و تبیین اصطلاحات و عبارت حقوقی، ...)، توجه به نحو (اطناب جملات، ابهام‌زدایی از مفاهیم یا گفتمان)، طرز چینش عبارات و جملات بر کاغذ یا فایل اطلاعاتی (برجسته‌سازی یا درشت‌نمایی بخش یا بخش‌های خاصی از اطلاعات، استفاده از نمودارها، تصاویر و چارت‌ها و ...).

با این حال، همانگونه که فرنباخ اشاره کرده ساده‌نویسی به معنی ساده کردن نوشتار یا سطحی‌سازی یا پیش‌پاافتاده‌سازی اصطلاحات و مفاهیم حقوقی نیست، بلکه منظور حفظ سلاست و فخامت در عین بهره‌وری ایدئال از حداکثر قابلیت‌های معنایی، کلامی و ارتباطی زبان است؛ به‌گونه‌ای که این زبان تخصصی در عین شیوایی، صحت و دقت، برای همه قابل فهم باشد. همانگونه که روی (Roy, 2013, pp. 982-983) اظهار داشته، نگارش حقوقی به زبان ساده و شفاف به همان شکلی نیست که یک قرارداد حقوقی یا یک تفاهم‌نامه نوشته شده یا در قالب یک رأی قضائی صادر می‌شود؛ بلکه نگارنده یا مترجم حقوقی باید به‌گونه‌ای فرایندهای ساده‌سازی زبان را به‌کار گیرد که ماهیت حقوقی متن مد نظر مخدوش نشود. از طرف دیگر، نگارش یک گفتمان تخصصی به زبان ساده، و بازآفرینی آن به همان گفتمان تخصصی ـ اما شفاف ـ در زبانی دیگر به سادگی صورت نمی‌گیرد و چه بسیار مفاهیم و اطلاعات حقوقی که در متن مبدأ وجود داشته، اما در حین ساده‌سازی در متن مقصد از میان رفته است. به همین منظور، به منظور جلوگیری از هدررفت اطلاعات حقوقی ضروری است که مجموعه داده‌های اطلاعاتی خود را از مکانیسم چهار مرحله‌ای هرمنوتیک اشتاینر عبور دهیم. اینکه مترجم چگونه باید در طول سفر

هرمنوتیک[1] خود این چهار مرحله را طی کند تا دریافت و تفسیری شیوا از متون حقوقی را برای مخاطب عام به روشنی ارائه کند، از جمله مواردی است که در بخش «بحث و بررسی» به آن خواهیم پرداخت.

و اما در پژوهش حاضر، از آن جهت که در ایران به موضوع ترجمهٔ درون‌زبانی متون حقوقی و یا به‌طور کلی راهکارهای ساده‌سازی متون تخصصی حقوقی توجه چندانی نشده، به رغم آنکه در طول دهه‌های اخیردر کشورهای توسعه‌یافته پیشرفت‌های درخور توجهی حاصل شده و در همین راستا، جنبش‌ها و انجمن‌های جهانی شکل گرفته است، بر آن شدیم تا شیوه‌های مرسوم و شناخته‌شدهٔ ترجمهٔ درون‌زبانی یا ساده‌سازی متون حقوقی از منظر هرمنوتیک را بیشتر مورد بررسی قرار دهیم تا راهگشایی باشد بر تعمیم الگوی ساده‌سازی متون تخصصی داخلی و بهره بردن از آثار و تبعات آن نزد مخاطبان خاص این دسته از زبان تخصصی برای مقاصد خاص حقوقی. در ادامه، بخش آتی دریچه‌ای است برای بسط و گسترش رویکرد نظری و تبیین زاویهٔ دید ما در نوشتار حاضر.

۳. چارچوب نظری

در این نوشتار بر این باوریم که چارچوب نظری فلسفی و هرمنوتیک ـ برگرفته از ریشهٔ فعل یونانی ***hermeueuein*** به معنای «تفسیر کردن و فهمیدن» ـ که عمدتاً توسط توسط اندیشمندان و نویسندگان رمانتیک آلمانی همچون فردریش شلایر ماخر باب شد می‌تواند در فرایند ساده‌سازی متون تخصصی به‌ویژه متون حقوقی مؤثر باشد. شلایر ماخر معتقد بود برای درک یک متن، فرد باید آن اثر را درک کرده باشد، اما برای درک همان یک اثر باید پیش‌تر مجموعه‌ای از متون را درک کرده باشد (Schleiermacher, 1989). به عبارت دیگر، از نظر او ترجمه باید مبتنی بر یک نوع فرایند همدلانه باشد، که در آن مترجم خود را به جای نویسنده تصور و سعی کند مانند او بیندیشد و احساس کند. درواقع جملهٔ «زیر پوست نویسنده رفتن» استعارهٔ کلیدی دوران هرمنوتیک است که به مفهوم «خود را به جای نویسنده گذاشتن» اشاره دارد (Guidère, 2008). بعد از او، جرج اشتاینر در کتابش با عنوان بعد از بابل عقاید اشلایرماخر و نیز آرای خود را درمورد ترجمه بسط داد و اولین فصل از کتاب خود را با این عبارت که: «فهمیدن، [نوعی] ترجمه است» عنوان‌گذاری کرد. بعد از شلایر ماخر، جرج اشتاینر نویسندهٔ چندزبانه، فیلسوف و منتقد ادبی فرانسوی ـ آمریکایی ادامه‌دهندهٔ این رویکرد تفسیری در دوران معاصر بود. اندیشه‌های فلسفی اشتاینر درمورد ترجمه و فلسفهٔ زبان که در کتاب بعد از بابل نگاشته شده در قالب شش سرفصل انعکاس می‌یابد: ۱. فهمیدن، ترجمه است؛ ۲. زبان و عرفان؛ ۳. کلمه در برابر شیء؛ ٤. ادعاهای نظری؛ ٥. رویکرد هرمنوتیک؛ ٦. گونه‌شناسی‌های فرهنگ.

در دیدگاه اشتاینر دو نوع «واژه» وجود دارد: واژگانی که در «کلام آنی»[1] یافت شده و ابزاری است برای برآوردن نیازهای انسانی و دیگری واژگانی که در «کلام ذاتی»[2] یا متعالی وجود دارد و ما را به حقیقت وجودی خود نزدیک

[1]. برای مطالعهٔ بیشتر در این خصوص به مقاله زیر مراجعه شود:

می‌سازد. «وقتی از یک کلمه استفاده می‌کنیم گویی تمام تاریخچهٔ قبلی آن را بازتاب می‌دهیم. خواندن کامل یعنی استرداد ارزش و قصدی که گفتار در بستر آن حقیقتاً شکل می‌گیرد». او با بازخوانی مفهوم خرد تا آنجا پیش می‌رود که زبان را وسیله‌ای برای بازتاب برساخت‌های ذهنی خود از واقعیت تلقی می‌کند. به عبارتی زبان محصول جهان‌های در حال تضارب با یکدیگر است. زبان ازبین‌برندهٔ اشیاست[۳].

از نظر او ترجمه به منظور انتقال معنا، پدیده‌ای انحصاری نیست، بلکه اساس تمام فعالیت‌های شناختی انسان است. او برای درک سختی امر تفسیر در ترجمه معتقد است که همانطور که دو خوانش یکسان وجود ندارد، دو ترجمهٔ یکسان نیز وجود ندارد. بنابراین، ترجمه امری است پایدار و همیشه تقریبی و دیگر آنکه تمام مدل‌های ارتباطی در آن واحد یک مدل ترجمه‌ای هستند[٤]. از آنجا که از نظر او مرحلهٔ تکاملی زبان‌شناسی به‌دلیل بد شکل-گیری سؤالات اساسی هنوز پیشرفت نکرده و در همان مرحلهٔ فرضیه‌های بد شکل گرفته باقی مانده است، وی مدل ترجمهٔ چهار مرحله‌ای خود را با هدف ارائهٔ مدل یک ترجمهٔ خوب ارائه می‌دهد و آن را در درون یک دینامیسم چهار مرحله‌ای تفسیر می‌کند؛ بدین معنی که در مرحلهٔ اول که مرحلهٔ «تسلیم» یا «خیزش اعتمادگونه»[٥] است، مترجم متن را می‌خواند، در برابر تفاوت‌ها و ماهیت بیگانهٔ آن سرتعظیم فرو می‌آورد و می‌پذیرد که این متن به رغم غرابت ظاهری و بیگانه بودن پوستهٔ بیرونی‌اش، «معنایی»[٦] دربردارد[٧]. در واقع، فهم مترجم اولین گام ساده‌سازی است. یوری لوتمان (Lotman, 2005) این مرحله را تحت عنوان ورود به مرز[٨] بازتاب می‌دهد. درواقع مرز

حجازی، ن. (۱۴۰۱). ترجمه به عنوان سفر. رویکرد هرمنوتیک و دیالکتیک به ترجمه. *زبان و ترجمهٔ فرانسه*، *۵* (۱)، ۱۱۷_ ۱۳۴.

1. Parole immédiate
2. Parole essentielle
3. " […] le langage est le principal moyen de l'homme de dire non à la réalité telle qu'elle est. Il est la création constante de mondes en rechanges (counter-worlds). Le processus du dire détruit l'objet (cité par Goffin, 596-597)
4. "A human being performs an act of translation, in the full sense of the word, when receiving a speech-message from another human being. All communication involves translation" (Steiner, 1998, p. 235).
5. Élan de confiance/initiative trust
6. Signification
7. "The first move toward translation, which I have called "initiative trust" is at once most hazardous and most pronounces where the translator aims to convey meaning between remote languages of cultures […] The linguist will proceed and commit himself to an expectation of understanding by intuitive judgement based on details of the native's behaviour: his scanning movements, his sudden look of recognition and the like". (Steiner, 1998, p. 371-372)
8. Frontière (espace sémiotique)

یکی از مهم‌ترین وجوه سپهر نشانه‌ای[1] است که خود را از دیگری جدا می‌سازد و با نشانه‌ای‌سازی[2] عناصر واردشونده به مرز زیستی و زبانی را رمزگشایی[3] می‌کند. در این مرحله اگر مترجم خود را تمام و کمال وقف متن نکند و رمزگان مناسبی را برای درک اولیهٔ متن استفاده نکند یا به متن و بافتار پیرامونی آن اعتماد نکند و سر تسلیم در برابر الزامات و شئونات آن فرود نیاورد، رهاورد او ترجمه‌ای هضم‌نشده و ناپخته‌ای است که در آن مترجم به همان ترجمه‌ای کلمه به کلمه یا همان پوستهٔ ظاهری بسنده کرده است. در این حالت، از میان روابط دال و مدلول برای تولید معنا، تنها دال به‌دست آمده است و نه معنا. بر این اساس، در مرحلهٔ اول چرخهٔ اشتاینر مترجم هر آنچه را از معنای متن استنباط کرده است در قالب ساده‌ترین عبارات و حذف پیچیدگی‌های نحوی و دستور زبانی ـ به همان زبان مبدأ ـ استنتاج می‌کند.

مرحلهٔ دوم که اشتاینر از آن یاد می‌کند، و البته رابینسون (Robinson, 2021, pp. 104-107) و گوودوین (Goodwin, 2010, p. 34) نیز بر ماهیت خشونت‌وار آن صحه گذاشته‌اند[4]، مرحلهٔ «تجاوز»[5] است. برخلاف مرحلهٔ قبل که مترجم نوعی انفعال و سربه‌زیری را تجربه کرده بود، در این مرحله مترجم در جایگاه جست‌وجوگر فاتح قرار گرفته و برای فهم بهتر متن در «درون آن تاخت می‌کند»[6] یا به اصطلاح آن را تکه‌پاره می‌کند[7]. درحقیقت، مترجم به فهم ابتدایی مرحلهٔ قبل دست یافته، ولی به منظور ساده‌سازی باید متن را آنالیز و «تجزیه» کند. به زعم تاشدیلن در این مرحله کشف و بیرون کشیدن جزئیات، داخل شدن در پرده‌های پنهان متن و دستیابی به هستهٔ اصلی ضروری است (Taşdelen, 2014, p. 33). در این حالت، متن در حال ترجمه

---

1. Sémiosphère
2. Sémiotization
3. Décodage

1. "Goodwin's words was of course for Steiner (1975/1998: 314) "an act of appropriative *aggression*, *or penetration*. Steiner uses the image first conjured by Jerome, of military conquest and 'bringing home the meaning, captive'" (Goodwin 2010: 31). He continues: This imagery offended some readers; a more acceptable analogy might be the operating table. The patient is "opened up" and his or her inner workings are open to the translator's gaze in a way that is quite unnatural but essential for the process […]. We will recall from earlier in the argument that for Steiner a language is a skin—like the surgeon's knife, this second stage of translation will always feel like a violation, and this is why it has to be an ethically-governed procedure of understanding." (Robinson, 2021:104; see also: Goodwin 2010:31).

5. Agression
6. Incursion
7. "After trust comes aggression. The second move of the translator is incursive and extractive". (Steiner, 1998: 297); "we break a code. We 'break' a code: decipherment is dissective, leaving the shell smashed and the vital layers stripped…. [T]he text in the other language has become almost materially thinner, the light seems to pass unhindered through its loosened fibers. " (Steiner, 1998: 314). "Translator invades, extracts and bring home" (Steiner, 1998, p. 314).

نازک‌تر می‌شود و چنان به نظر می‌رسد که نور از لابه‌لای تار و پود آن بلامانع عبور می‌کند (Steiner, 1998, p. 314). در این مرحله حذف پیچیدگی‌ها و دسته‌بندی داده‌ها آگاهانه صورت می‌پذیرد و لذا نوعی مشارکت فعال و پرخروش را از جانب مترجم به مدد می‌طلبد. هم لوتمان و هم اشتاینر معتقدند که انفعال در این مرحله، عدم توانایی مترجم در عبور از مرزهای نشان‌گذاری شده و بیرون کشیدن هستهٔ مرکزی معنا، قطعاً به شکست منجر است.

در مرحلهٔ سوم که اشتاینر آن را نوعی «الحاق»[1] می‌داند، متنِ ساده‌سازی‌شده باید به زبان دیگر ترجمه شود. در این حالت، مترجم با معانی و مفاهیم که از دو مرحلهٔ پیشین طی مکانیسم‌های استنباط و استنتاج به چنگ آورده بود، به سپهر زبانی و فرهنگی مقصد باز می‌گردد[2]. چنانچه مترجم در این مرحله متوقف شود، ترجمهٔ او «شبیه» متن اصلی خواهد بود.[3] در اینجا مجدداً پاره‌ای از رخدادهای کنشی و زبانی لازم است تا معنا به همان شیوه اما با رمزگذاری جدید به متن مقصد باز گردد. این کدگذاری[4] باید به گونه‌ای باشد که پاره‌ای از عناصر یا کدهای مبدأ را در خود حفظ کند، اما در عین حال باید رمزگانی داشته باشد تا برای بازگشت مجدد برای «مرز مقصد» آماده باشد. در این قسمت، مترجم بار خود را برای بازگشت به به قلمرو مقصد آماده می‌سازد، بدون آنکه پای از قلمرو مبدأ بیرون کشد. البته، اگر مترجم در این مرحله متوقف شود و نتواند به سلامت از مرحلهٔ سوم به مرحلهٔ چهارم بازگردد، رهاورد او ترجمه‌ای مقلدانه است که نه ویژگی‌های سپهر نشانه‌ای زبان «مبدأ» را به‌طور کامل دارد و نه با ویژگی‌های معنایی و کلامی «مقصد» قرابت دارد. بنابراین، گامی دیگر لازم است تا انتقال معنای صریح با ارزشی افزوده[5] به مقصد رسد[6].

اما در مرحلهٔ چهارم که اشتاینر از آن تحت عنوان «استرداد»[7] یا «بازگشت» به روح اثر می‌داند مترجم همانند یک مفسر به برگرداندن تعادل میان مبدأ و مقصد، ظاهر و باطن، دال و مدلول پرداخته و متن را در قالب زبان دیگر «بازآفرینی» می‌کند[8]. مترجم معنا را که از دیگری برگرفته و آنچه از رمزگان مبدأ را ازبین برده است، در قالبی دیگر

---

1. Incorporation/embodiment
2. The third movement is incorporative, in the strong sense of the word. (Steiner, 1998, p. 298). The importation process "dislocate and relocate the very nature of the source structure" (Steiner, 1998, p. 315).
3. Traduction assimilatrice
4. Encodage
5. Plus-value du sens
6. Yet, all even decipherment modes are invasive to a certain degree, there are certain differences in 'bringing back process'. That is why the imbalance should be restored with the fourth step, in Steiner's terms the 'piston stroke' so that the cycle could be completed.
7. Restitution
8. The final stage or moment in the process of translation is that which I have called "compensation" or "restitution". (Steiner, 1998: 395)

و با رمزگذاری جدید به مقصد خود می‌رساند[1]. استرداد به این معناست که معنای به سرقت رفته در دو مرحلهٔ قبلی، به قلمرو مقصد باز می‌گردد. ماهیت و ویژگی‌های ذاتی شئ ارزشی (معنای به‌دست آمده از طریق ترجمه) همانی است که در متن مبدأ وجود دارد، اما ویژگی‌های جدیدی بر آن افزوده شده و رمزگذاری‌های آن با ویژگی‌های مرز جدید ـ قلمرو مفهومی و شناختی مقصد ـ ارزش‌گذاری می‌شود. در اینجا معنایی بیش از معنای اولیه و ارزشی بیش از ارزش اولیه به سپهر زبانی ـ فرهنگی جدید آورده شده است[2]. در این حالت، متن ترجمه‌شده از ژرف‌ساخت خارج شده و می‌تواند به مرحلهٔ بالاتری از سطح زبان (روساخت) برود و سطح زبانی آن ارتقا پیدا می‌کند.

از این رو، ما نیز در این نوشتار بر این باوریم که بر اساس طرح‌وارهٔ فلسفی ژُرژ اشتاینری که ترجمه را «قرابتی انتخابی»[3] (Steiner, 1998, p. 398) و ماحصل رفت‌وآمد مترجم بین جاذبه و دافعهٔ معنایی بین سپهر زبانی ـ نشانه‌ای خودی و دیگری می‌داند، مترجم باید از مجموعهٔ چهارمرحله‌ای خوانشی و کنشی به هم پیوسته‌ای برای ساده‌سازی یک متن حقوقی اقدام کند. درواقع، در مرحلهٔ اول، مترجم، به عنوان خوانندهٔ دست اول باید به درک قابل قبولی از متن اصلی برسد. در گام بعدی باید بتواند درک اولیهٔ خود را به زبان دیگری برگرداند؛ به‌گونه‌ای که برای مخاطب هدف (خوانندهٔ دست دوم) قابل فهم باشد. سوم اینکه در ترجمهٔ یک متن حقوقی، مترجم علاوه بر ساده‌سازی اولیه و حرکت بین ژرف‌ساخت سطوح درون‌زبانی و بینازبانی باید مجدداً به روساخت زبان حقوقی متن مقصد وارد شود تا برای آخرین گام سطح زبانی آن را از زبان ساده‌شده[4] به زبان حقوقی[5] ارتقا دهد (Guidère, 2008)؛ به‌گونه‌ای که متن حقوقی ترجمه‌شده نهایتاً مورد تأیید حقوق‌دانان زبان مقصد[6] نیز باشد. به اعتقاد اشتاینر، تنها در مرحلهٔ چهارم است که دستمایهٔ مترجم ـ و به تبع او فرهنگ مقصد ـ به واسطهٔ وارادات سوغات غیرخودی غنی می‌شود و درنهایت فعالیت مترجم در قالب ساختاری چرخه‌ای[7] به کمال می‌رسد

1. In the last step of Hermeneutic motion, that is restitution, the translator ‘restores the equilibrium between itself and the original, between source language and receptor language which had been disrupted by the translator’s interpretative attack and appropriation (Steiner, 1998: 415).
2. “Genuine translation, will therefore, seek to equalize, though the mediating steps may be lengthy and oblique. Where it falls short of the original, the authentic translation makes the autonomous virtues of the original more precisely visible…. Where it surpasses the original, the real translations infer that the source text posesses potentialities, elemental reserves as yet unrealized by itself (Steiner, 1998: 318).
3. Affinité élective/ Wahlverwandtschaft
4. plain language
5. Language of law
6. Jurilinguiste
7. Structure cyclique

(Steiner, 1998, pp.316, 319). یعنی آنچه مترجم در زبان ـ فرهنگ مبدأ به صورت فاخر و کامل مشاهده کرده، در سپهر زبانی و فرهنگی غیرخودی یا دیگری مجدداً بازآفرینی می‌کند.

۴. بحث و بررسی

پیش‌تر گفتیم که در فرایند تفسیر و فهم یک تبصرهٔ حقوقی، ماده یا متن حقوقی در درون یک زبان به‌دلیل لایه‌های تفسیری متفاوت به سادگی میسر نیست و این امر به هنگام ترجمهٔ بینازبانی نیز دشواری را برای مترجم مضاعف خواهد کرد. در ادامه با بهره‌گیری از دینامیسم فلسفی و چهار مرحله‌ای اشتاینر و گزینش سه نمونه از متون حقوقی به چگونگی کاربست رویکرد اشتاینر در فرایند ساده‌سازی متون حقوقی می‌پردازیم. بدین منظور، نمونه‌ای از حقوق تجارت را انتخاب کردیم.

مرحلهٔ ۱ . نسخهٔ اصلی متن حقوقی ـ «مرحلهٔ تسلیم»

> « Appareil acoustique usagé » désigne un appareil qui a été porté pendant un certain temps par l'acheteur ou par l'acheteur éventuel ; sauf que cet appareil ne sera pas considéré comme usagé simplement parce qu'il a été porté par un acheteur ou par un acheteur éventuel dans le seul but de vérifier si l'acheteur allait arrêter son choix sur l'appareil en question, si cette vérification s'est déroulée en présence du vendeur ou d'un spécialiste des appareils acoustiques choisi par le vendeur dans le but d'aider l'acheteur à faire son choix ».

براساس مرحلهٔ اول رویکرد هرمنوتیک اشتاینر ـ که پیش‌تر ذیل چارچوب نظری مطرح کردیم ـ ضروری است که مترجم خیزش اعتمادگونه و عزم رو به جلویی را برای فهم کلیات اطلاعاتی که در متن اصلی وجود دارد به کار بندد. این مرحله مستلزم آن است که مترجم به اولین مرحله یعنی فهم موضوع و بیرون کشیدن عصارهٔ کلام اهتمام ورزد. فاز اول این فرایند اگرچه به ظاهر ساده به نظر می‌رسد، اما به‌دلیل ماهیت متغیر و چندوجهی زبان حقوقی چالش‌های خاص خودش را دارد، زیرا هرگونه تفسیر و درک نادرست از سوی مترجم می‌تواند به سوء تعبیر منجر شود. پرسش اصلی که مترجم در این مرحله از خود می‌پرسد این است که متن مبدأ چه معنای اولیه ـ و احتمالاً معانی دیگر ـ را در بر دارد.

در گام دوم، به عکس حالت اول که سراسر براساس تسلیم و اعتماد مترجم استوار بود، مترجم حالت تهاجمی گرفته و با تکه پاره کردن متن، متن را «ترجمهٔ درون‌زبانی» می‌کند. این امر از طریق کلام‌سازی[1] و دگرگونه‌نویسی[2] ساده به صورت زیر نگاشته می‌شود؛ مرحله‌ای که ما اصطلاحاً آن را «نسخه‌نویسی به زبان ساده» می‌نامیم:

مرحلهٔ ۲. نسخه به زبان ساده ـ «مرحلهٔ تجاوز»

« Un appareil acoustique est usagé lorsqu'il a été porté pendant un certain temps. Ceci comprend un nouvel appareil acoustique qui a été retourné. Cependant, si l'appareil acoustique a seulement été essayé en présence d'un vendeur ou d'un professionnel, il est encore neuf »

متن فوق هنوز از حوزهٔ زبانی ـ فرهنگی زبان تخصصی مبدأ خارج نشده و در پس ذهن مترجم به‌صورت درون زبانی باقی می‌ماند. در واقع در این نسخه سعی شده است از زبانی شفاف و ملموس استفاده شود و به سطح درک عمومی خوانندگان احترام گذاشته شود. پرهیز از اطناب، شکستن جمله‌های پیچیده به ساده، حذف اصطلاحات تخصصی، جایگذاری اصطلاحات ساده و روزمره به جای اصطلاحات مغلق و بازنویسی جمله به زبان عام از ویژگی‌های این مرحله است.

مرحلهٔ بعد (مرحلهٔ «الحاق» یا «مستحیل‌سازی») گامی است برای انتقال همان پیام ساده‌شده به حوزهٔ زبانی ـ فرهنگی زبان دیگر. در این گام مترجم سعی می‌کند تا آنچه از زبان بیگانه برداشت کرده در زبان خودی «الحاق» کند، یا به عبارتی آن را به درون خود بکشد و در زبان جدید «مستحیل» کند. براساس مرحلهٔ سوم رویکرد اشتاینری ضروری است که مترجم معنا را به همان شیوه اما با رمزگذاری جدید در متن مقصد «بازسازی» کند. این کدگذاری باید به گونه‌ای باشد که پاره‌ای از عناصر یا کدهای مبدأ را در خود حفظ کند، اما در عین حال باید رمزگانی داشته باشد تا برای بازگشت مجدد برای «مرز مقصد» آماده باشد. در این حالت، «ترجمهٔ بینازبانی به صورت صریح» صورت می‌پذیرد که نمونهٔ آن را در ذیل می‌بینیم:

مرحلهٔ ۳. نسخهٔ ترجمه‌شده (ترجمهٔ بینازبانی) صریح ـ «مرحلهٔ الحاق»

«یک سمعک» زمانی مستعمل است که برای یک مدت معین برده شده باشد. این مشمول یک سمعک نو است که برگشت خورده شده. با وجود این، اگر آن سمعک تنها در حضور یک فروشنده و یا یک متخصص امتحان شده باشد، هنوز نو است.

از آنجا که این متن درواقع یک اقتباس ساده از نسخهٔ اولیه است، هنوز نمی‌توان اذعان داشت که متن تولیدشده ترجمهٔ یک متن تخصصی حقوقی است. بنابراین در مرحلهٔ بعد که در رویکرد اشتاینر «استرداد» یا بازگشت به روح اثر است، مترجم باید معنا را که از دیگری برگرفته و آنچه از رمزگان مبدأ را ازبین برده است، در قالبی دیگر و با رمزگذاری جدیدی که در زبان مقصد به‌صورت هنجار پذیرفته‌شده نزد مخاطبان تخصصی انتقال دهد. بنابراین ضروری است که مترجم سطح کلام در زبان صریح را به زبان حقوقی ارتقا دهد و ویژگی‌های یک متن تخصصی

[1]. Reverbalisation
[2]. Reformulation

حقوقی را در آن ایجاد کند. ماهیت و ویژگی‌های ذاتی شیء ارزشی (معنای به‌دست آمده از طریق ترجمه) همانی است که در متن مبدأ وجود دارد، اما ویژگی‌های جدیدی بر آن افزوده شده و رمزگذاری‌های آن با ویژگی‌های مرز جدید ـ قلمرو مفهومی و شناختی مقصد ـ ارزش‌گذاری می‌شود. واضح است که در این مرحله، مترجم علاوه بر مواجهه با چالش‌های گام پیشین با مشکلات مربوط به اصلاح‌شناختی، معناشناختی و مسائل مربوط به پراگماتیک یا منظورشناختی روبه‌روست. نمونهٔ زیر متنی «بازتولیدشده»ای است که ردپا و روح حقوقی در آن حفظ شده و به لطف مرحلهٔ «استرداد» قابلیت استناد نزد گویشوران تخصصی (حقوقی) دارد:

مرحلهٔ ٤. ترجمهٔ حقوقی به زبان مقصد ـ «مرحلهٔ استرداد»

«سمعک مستعمل» دلالت بر دستگاهی دارد که توسط خریدار و یا خریدار احتمالی برای مدتی معین برده شده است: مگر آنکه صرفاً به این دلیل که برای مدتی معین توسط خریدار یا خریدار احتمالی تنها با هدف بررسی برده شده باشد، و یا خریدار از انتخاب دستگاه صرف‌نظر نکرده باشد ـ مادامی که این بررسی در حضور فروشنده یا یک متخصص سمعک که توسط فروشنده برگزیده شده و با هدف کمک به انتخاب خریدار انجام شود ـ دستگاه مستعمل تلقی نمی‌گردد.

بدیهی است که عبور از مرحلهٔ سوم به چهارم ساده نیست و مستلزم مهارت، درایت و دانش زبان‌شناس و نیز مسائل حقوقی[1] نیز هست. متن زیر نیز نمونهٔ دیگری از ساده‌سازی بندی از قرارداد اجاره است که روبرت دیک[2] در کتاب نسخه‌پردازی حقوقی به زبان ساده[3] (و البته همچنان درون‌زبانی) به آن استناد کرده و ما ترجمهٔ درون‌زبانی و بینازبانی آن را براساس الگوی چرخه‌ای و چهارمرحله‌ای اشتاینر بازتاب می‌دهیم:

مرحلهٔ ۱. نسخهٔ اصلی متن حقوقی ـ «مرحلهٔ تسلیم»

« Nom du commerce du locataire.
Ledit locataire convient de ce qui suit et il s’engage à ne pas exploiter un autre commerce ni d’en permettre l’exploitation dans les lieux qui font l’objet du présent bail sous un autre nom que celui dudit locataire énoncé aux présentes ni d’appeler ou de permettre à quiconque d’appeler les lieux qui font l’objet du présent bail ou le commerce qui y serait exploité

[1]. به قول لِرا (Lerat, 1995) نه‌تنها وجود یک مترجم متخصص در زمینه حقوقی را به مشارکت می‌طلبد، بلکه این مترجم باید به‌دلیل آثار و تبعات متن حقوقی، یک حقوقدان (یا حقوقدان زبانشناس) باشد.

[2]. Robert Dick

[3]. *Legal Drafting in Plain Language*

par tout autre nom que celui-ci, sans le consentement écrit du locataire reçu et obtenu au préalable ».

همانطور که از مرحلهٔ تسلیم انتظار می‌رود مترجم صرفاً متن اصلی را خوانده و به ضبط و گردآوری آنچه فهمیده است بسنده می‌کند. وی آنچه را که در این مرحله از سر «تسلیم» و »اعتماد» به‌دست آورد تجزیه و تحلیل می‌کند و بدین‌ترتیب مرحلهٔ دوم را که تحت عنوان «تجاوز» یا «تاخت» می‌شناسیم وارد صافی جدیدی می‌کند. مرحلهٔ تاخت قطعاً با جرح و تعدیل و حذف و اضافات و جایگزینی‌های متعدد همراه است. نمونهٔ زیر نسخهٔ ساده شده ـ و البته همچنان درون‌زبانی ـ از متن حقوقی در زبان اصلی است.

مرحلهٔ ۲. نسخه به زبان ساده ـ «مرحلهٔ تجاوز»

« Nom du commerce du locataire.
Vous ne devez pas exploiter votre commerce ni en permettre l'exploitation dans les lieux visés par ce bail sous un autre nom que le vôtre (énoncé au bail) sans avoir obtenu au préalable notre consentement écrit ».

مرحلهٔ ۳. نسخهٔ ترجمه‌شده (ترجمهٔ بینازبانی) صریح ـ «مرحلهٔ الحاق»

نام آژانس معاملاتی
شما بدون کسب رضایت کتبی از ما، نباید از مال معامله‌شده بهره‌برداری کنید و نباید مجوز بهره‌برداری از مکان‌های مورد هدف را به‌واسطهٔ اجاره‌نامه، تحت عنوان نام دیگری غیر از نام شما (که در اجاره‌نامه ذکر شده) را بدهید.

در گام بعدی، یعنی مرحلهٔ چهارم ضروری است که بین صورت و معنا، دال و مدلول، مبدأ و مقصد تعادلی برقرار شود و آنچه در مراحل پیشین به‌ویژه مرحلهٔ دوم و سوم به تاراج رفته، به تمام و کمال و البته با کدهای جدیدی به سپهر زبانی ـ نشانه‌ای مقصد استرداد شود. متن زیر نمونه‌ای از ترجمهٔ حقوقی به زبان مقصد را براساس مرحلهٔ «بازگشت» یا «استرداد» اشتاینر به نمایش می‌گذارد.

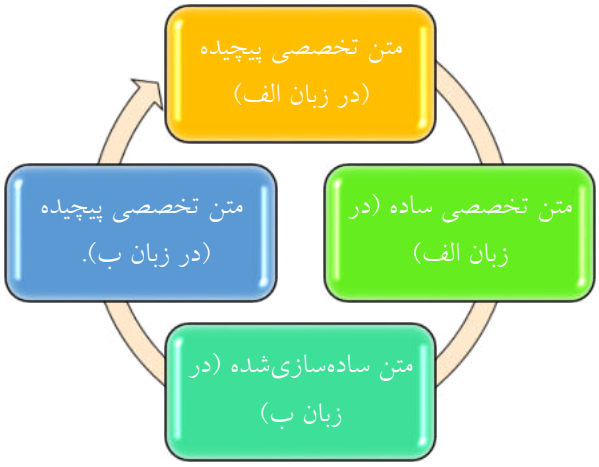
مرحلهٔ ٤. ترجمهٔ حقوقی به زبان مقصد ـ «مرحلهٔ استرداد»

نام آژانس معاملاتی.
مستأجر با موارد زیر موافقت دارد و متعهد می‌شود بدون رضایت قبلی که مستأجر دریافت و اخذ کرده از مال دیگری بهره‌برداری نکند وهمچنین اجازه ندهد از مکان‌هایی که موضوع اجاره‌نامهٔ حاضر است

تحت عنوان نام دیگری غیر از نام مستأجر ذکرشده بهره‌برداری کنند، نه به نام کند و نه اجازهٔ به نام کردن مکان‌ها یا مالی که از آنجا توسط نام دیگری جز نام موجود بهره‌برداری شده را بدهد.

در مرحلهٔ چهار با حرکت مترجم از زبان ترجمه‌شدهٔ ساده‌سازی‌شده به زبان ترجمه‌شدهٔ حقوقی فاخر روبه‌رو هستیم. این مرحله متضمن حرکت عمودی مترجم از لایه‌های زیرین (ژرف‌ساخت) که حاوی عصارهٔ کلام به زبانی ساده است به سمت روساخت ـ که غایی‌ترین و کامل‌ترین دلالت‌های صوری را به همراه دارد ـ روبه‌رو هستیم. درواقع تعادل نهایی و مطلوب نظر اشتاینر تنها در پسِ مرحلهٔ چهارم و به دنبال تناسب و تعادل بین دال و مدلول، معنا و مفهوم و مبدأ و مقصد حاصل می‌شود. وحدت و یکپارچگی این مرحله به تفسیر و برداشت صحیح مترجم در هر یک از مراحل قبلی وابسته است. نقص در تعبیر یا انفعال در انتخاب ساده‌ترین، شفاف‌ترین و صریح‌ترین ساختارها و عبارت‌ها می‌تواند بر ابهام یک لایهٔ تفسیری بیفزاید و لایه‌ها/مراحل تفسیری بعدی را تحت تأثیر قرار دهد.

به همین ترتیب، در مثال بعدی که برگرفته از فرم تعهدنامهٔ درخواست وام از سیتی‌بانک کانادا و نسخهٔ ساده‌سازی‌شدهٔ آن به زبان فرانسه هستیم، مترجم در فاز اول و دوم اقدام به ساده‌سازی درون‌زبانی کرده و در فاز سوم و چهارم اقدام به بازنمایی متن حقوقی در قالب سطح زبانی ساده و درنهایت سطح زبانی تخصصی می‌کند. بدین‌ترتیب با تکیه بر رویکرد هرمنوتیک اشتاینری، ساده‌سازی متن تخصصی را به‌صورت الگوی زیر نشان می‌دهیم:



نمودار ۱. مراحل ساده‌سازی متن تخصصی در طول فرایند ترجمه درون‌زبانی و بینازبانی

واضح است که در نمودار فوق، دو مرحلهٔ اول ترجمهٔ درون‌زبانی و دو مرحلهٔ آخر ترجمهٔ بینازبانی از متن حقوقی اولیه هستند:

مرحلهٔ ۱. نسخهٔ اصلی متن حقوقی ـ «مرحلهٔ تسلیم»

در این مرحله مترجم به متن حقوقی که طولانی است، ساختار پیچیده، جملات پراطناب و واژگان تخصصی دارد اعتماد می‌کند و در راستای درک و فهم درست آن در برابر مفاهیم و ارزش‌های آن سر تسلیم فرود می‌آورد:

> "In the event of default in the payment of this or any other Obligation or the performance or observance of any term or covenant contained herein or in any note or other contract of agreement evidencing or relating to any observed; or the undersigned Borrower shall die ; or any of the undersigned become insolvent or make an assignment for the benefit of creditors ; or a petition shall be filed by or against any of the undersigned under any provision of the Bankruptcy Act; or any money, securities or property of the undersigned now or hereafter on deposit with or in the possession or under the control of the Bank shall be attached or become subject to distrain proceedings or any order or process of any court; or the Bank shall deem itself to be insecure then and in any such event the Bank shall have the right (at its option), without demand or notice of any kind, to declare all or any part of the Obligations to be immediately due and payable, whereupon such Obligations shall become and be immediately due and payable, and the Bank shall have the right to exercise all the rights and remedies available to a secured party upon default under the Uniform Commercial Code (the "Code") in effect in New York at the time, and such other rights and remedies as may otherwise be provided by law".

مرحلهٔ ۲. نسخه به زبان ساده (ترجمهٔ درون‌زبانی) ـ «مرحلهٔ تجاوز»

در این مرحله واژگان تخصصی ساده‌سازی‌شده، جملات کوتاه و اطلاعات حاشیه‌ای حذف می‌شوند. در همین راستا، اسکلت معنایی برای انعکاس معنای حداکثری بیرون کشیده می‌شود. ماحصل ترجمهٔ درون‌زبانی نسخه‌ای است که ساده‌سازی شده و فحوای کلام آن در قالب شفاف‌ترین واژگان و ساختارهای نحوی به خواننده منتقل شده است:

> "Default.
> I'll be in default: 1. If I don't pay an installment on time; or 2. If any other creditor tries by legal process to take any money of mine in your possession".

مرحلهٔ ۳. نسخهٔ ترجمه‌شده (ترجمهٔ بینازبانی) صریح ـ «مرحلهٔ الحاق»

در این نسخه، مترجم هر آنچه در زبان مبدأ به‌صورت ساده و شفاف به چنگ آورده است به درون زبان مقصد می‌کشد؛ بی‌آنکه در ساختار سادهٔ آن تغییری ایجاد کند. این مرحله، صرفاً بازتاب مفهومی از اطلاعاتی است که مترجم در زبان مبدأ به چنگ آورده و به نوعی اقتباس ساده از لُب مطالب در زبان اولیه است. در این حالت، ساختارهای زبانی و مفهومی که مترجم در زبان مقصد بازتولید کرده هنوز ارزش حقوقی و استنادی ندارد، چراکه هنوز رمزگان و نشانگان استاندارد و/یا تخصصی در زبان مقصد بر آن افزوده نشده است:

قصور–

قصور من محرز است اگر:

۱. اگر قسطی را به موقع پرداخت نکنم، یا

۲. اگر هر طلبکار دیگری با طی مراحل قانونی سعی در گرفتن هرگونه پول از من داشته باشد این امر در اختیار شماست.

گامی دیگر لازم است تا متن ساده‌سازی‌شده در ترجمهٔ بینازبانی ارزش حقوقی پیدا کند و این امر تنها زمانی میسر است که گفتمان جدید حقوقی بر قامت اسکلت معنایی به‌دست آمده در مراحل قبلی پوشانده شود. قطعاً در متن بازتولیدشدهٔ حقوقی، مترجم باید تمام موانع اصطلاح‌شناختی، دستوری، زیباشناختی و منظورشناختی را از میان بردارد و متن نهایی را با تمام ویژگی‌های جدیدی که در جهان مقصد بر آن افزوده شده (و البته با رعایت تمام رمزگذاری‌هایی که برآمده از مرز جدید و قلمرو مفهومی ـ شناختی در سپهر زبانی ـ فرهنگی مقصد است) بازآفرینی کند. نمونهٔ زیر می‌تواند انعکاسی از مرحلهٔ چهارم در چرخهٔ فلسفی اشتاینر باشد:

مرحلهٔ ٤. ترجمهٔ حقوقی به زبان مقصد ـ «مرحلهٔ استرداد»

در صورت مشاهده یا کوتاهی در پرداخت قسط یا هرگونه تعهد دیگر یا رعایت یا انجام هر شرایط یا عهدی که در اینجا ذکر شده است یا در هر یادداشت یا قرارداد دیگری که گواه یا مربوط به هرگونه تعهد یا وثیقه از طرف وام‌گیرنده باشد، یا فوت وام‌گیرنده یا امضاکننده، یا ورشکستگی هریک از امضاکنندگان یا واگذاری به نفع طلبکاران. یا تنظیم دادخواست توسط یا علیه هریک از امضاکنندگان براساس مفاد قانون ورشکستگی. یا ضمیمهٔ هرگونه پول، اوراق بهادار یا دارایی امضاکنندگان متن زیر در حال حاضر و یا پس از آن در سپرده‌گذاری که در اختیار یا تحت کنترل بانک ضمیمه شده یا مشمول رسیدگی‌های مزاحم یا مشمول هرگونه دستور یا روند هر دادگاه می‌شود. یا بانک خود را ناامن می‌داند و در هر صورت بانک حق دارد (در صورت تمایل)، بدون هیچ گونه تقاضا یا اختیاریه، تمام یا بخشی از تعهدات را فوری قابل پرداخت اعلام کند، بدین ترتیب پس از آن این تعهدات بلافاصله سررسید و قابل پرداخت

خواهد بود و بانک حق دارد از کلیهٔ حقوق و راهکارهای موجود برای طرف تضمین‌شده در صورت پیش‌فرض تحت قانون تجارت یک‌نواخت (کد) که در نیویورک اعمال می‌شود در آن زمان و سایر حقوق و راهکارهای دیگری که ممکن است به موجب قانون پیش‌بینی شده باشد استفاده کند.

واضح است که در این مرحله ـ همانطور که از نام آن پیداست ـ تمام ویژگی‌های زبانی ـ واژگانی، ارتباطی و منظورشناختی که برای یک متن تخصصی حقوقی مترتب است، بازتاب یافته و متن در کلّیت تخصصی خود «استرداد بینازبانی» می‌شود. در ترجمهٔ متون تخصصی مشابه چنانچه صرفاً سیاست‌های ساده‌سازی زبانی مورد توجه باشد اختتام کار مترجم با مرحلهٔ سوم ـ یعنی «مرحلهٔ الحاق» ـ خواهد بود، اما چنانچه ماهیت استنادی و کارکردی متن حقوقی مد نظر باشد ورود به مرحلهٔ چهار ـ «مرحلهٔ استرداد» ـ برای مترجم ضروری است.

۵. نتیجه‌گیری

نوشتار حاضر درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش بود که مترجم در «روند ساده‌سازی» درون‌زبانی و بینازبانی مفاهیم و ساختارهای زبانی متون حقوقی چه چالش‌هایی در پیش دارد؟ صرف‌نظر از چالش‌های متعدد اصطلاح-شناختی، معنایی، بافتی و ارتباطی که ناشی از تنوع و ماهیت غیرهم‌جنس و متأثر از کلّیت زبان‌شناختی و ارتباطی متون حقوقی است ـ و البته مجالی خارج از بحث این مقاله را می‌طلبد ـ فرض را بر آن گذاشتیم که این پیچیدگی ناشی از لایه‌های مختلف تفسیری است که مترجم در روند ساده‌سازی درون‌زبانی و بینازبانی با آن روبه‌روست. به عبارت دیگر مسئله نه صرفاً بر سر ماهیت مؤلفه‌های پیچیدهٔ زبان‌شناسی و ارتباطی در متون حقوقی، بلکه چگونگی فهم، تفسیر و پذیرش مترجم در ارتباط اولیه‌اش با این متون است. واضح است که چنانچه مترجم در همان قدم اول، برداشت یا تفسیر صحیحی از متن حقوقی نداشته باشد، بازتاب مفاهیم و معانی حقوقی در زبان مقصد نیز به درستی صورت نخواهد پذیرفت. اتخاذ رویکرد هرمنوتیک از آن جهت بود که در این نحلهٔ فکری «فهمیدن»، و اساساً تمام فعالیت‌های شناختی آدمی نوعی ترجمه است. در همین راستا، ارتباط‌گرایان و طرفداران نظریه‌های پذیرشی معتقدند که فهم و برداشت اولیه باید به گونه‌ای تنظیم و تعدیل شود که قابلیت بازگویی و بازسازی در زبان مقصد را برای دریافت‌کنندگان نهایی داشته باشد. در سه مثالی که برای نمونه از بافتار حقوقی مبدأ آوردیم دیدیم که با گذر از مرحلهٔ ۱ تا ٤ و برداشته شدن ابهام و پیچیدگی هر لایهٔ تفسیری، مترجم می‌تواند به فهم بهتری معنا و مفهوم حقوقی دست یابد؛ به‌گونه‌ای که هر متن متشکل از چندین لایهٔ تفسیری است که تنها با استفاده از مکانیسم چهارمرحله‌ای اشتاینر ـ و در هر بار با برداشته شدن ساختارهای مغلق، جایگزینی واژه‌های عام‌تر با اصطلاحات خاص تخصصی ـ حذف اطلاعات پرکنندهٔ فرعی کم‌دامنهٔ اطلاعاتی و در یک کلام استفاده از رمزگان شناخته‌شده‌تر به جای رمزگان نامألوف و تخصصی قبلی ـ می‌توان آن را ترجمهٔ درون‌زبانی و سپس ترجمهٔ بینازبانی کرد. درواقع همانگونه که کیمبل (Kimbel, 2006: 55) از ترجمه‌پذیری متون تخصصی حقوقی سخن گفته، ما نیز معتقدیم که با استفاده از مکانیسم چهار مرحله‌ای اشتاینر می‌توانیم پیچیده‌ترین متون حقوقی را با دقت عمل

نسبتاً قابل قبولی به زبان مقصد مخابره کنیم، بی‌آنکه معنا در سپهر زبانی ـ نشانه‌ای مقصد دگرگونه شود یا بخشی از آن در این گذار از میان رود. بی‌تردید متن به‌دست آمده در فرجام مرحلهٔ چهارم دقیقاً همان متن مبدأ با همان رمزگذاری‌ها و نظام‌های ارزشی و معنایی متن اولیه نیست، اما به هر تقدیر ردپایی از رمزگان متن مبدأ و نظام ارزشی متن مبدأ را در خود دارد؛ بی‌آنکه دقیقاً همان باشد. وانگهی معنای به‌دست آمده در متن مقصد با ارزش افزوده به مخاطب مخابره می‌شود، چراکه این مرحلهٔ تفسیری به فعال‌سازی ویژگی‌های بالقوهٔ مفاهیم زبان تخصصی ـ که به صورت خفته در سپهر زبانی و نشانه‌ای مقصد وجود دارد ـ و البته به فعال‌سازی عناصر بالقوهٔ شناختی جدیدتر نزد مخاطب پیام منتهی می‌شود.

به علاوه، در هر لایه با مکانیسم‌های متعددی چون حذف، جایگزینی، دگرگونه‌سازی، کلامی‌سازی، تنظیم، رمزگشایی، رمزگذاری، بهینه‌سازی و ... روبه‌رو می‌شویم. در واقع در هر لایهٔ تفسیری به فراخور ضرورت، بافت گفتمانی، ویژگی‌های کلامی، معنایی، زیباشناختی و منظورشناسی گزاره‌های حقوقی،... استراتژی‌های خاصی به‌کار می‌رود؛ استراتژی‌هایی که عمدتاً به سمت ساده‌سازی و شفاف‌سازی متن اولیه می‌رود و با پالایش و پیرایش چندمرحله‌ای به بازتولید روح اثر (متن حقوقی) با رمزگان جدید و و زبان تخصصی جدید در زبان مقصد می‌انجامد.

همچنین علم به این نکته که کدام ساختارهای نحوی را تغییر دهیم، کدام اصطلاحات و عبارت‌ها را حفظ کنیم یا چگونه از هر مرحله به مرحلهٔ تفسیری دیگر بازسازی کلام صورت دهیم، مسئله‌ای است که نه‌تنها دانش زبان تخصصی یک مترجم حرفه‌ای برای مقاصد خاص زبانی (زبان‌شناسی حقوقی) را به مدد می‌طلبد، بلکه به زعم آدلر (Adler, 2007, pp. 48, 49) این مترجم باید یک حقوقدان زبان‌شناس باشد و به آموزه‌های صرفاً زبانی خود ـ ولو زبان تخصصی حقوقی ـ اکتفا نکند، بلکه مترجم حقوقی باید حقوقدانی باشد که زبان را نه‌تنها به‌عنوان «ظرف» یا «هادی صرف» یا حتی یک ابزار ارتباطی صرف، بلکه زبان را به‌عنوان «عامل حقوقی» که واجد «هدف و انگیزهٔ حقوقی» است و البته عملکردش «پیامدهای حقوقی» به همراه دارد درنظر گیرد.

منابع

حجازی، ن. (۱٤۰۱). ترجمه به عنوان سفر. رویکرد هرمنوتیک و دیالکتیک به ترجمه. پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، ۵ (۱)، ۱۱۷ـ ۱۳٤.

کردعلیوند، ر. (۱۳۹۲). زبان‌شناسی حقوقی. ویژه‌نامهٔ زبان و متن. ۳.

[En ligne] [http://ensani.ir/file/download/article/20131103075219-9877-1.pdf]

References

Adler, M. (2007). *Clarity for Lawyers. Effective Legal Writing*. 2nd Edition. London : Law Society.

Baudouin, J-L. (2003). L'illisible : la lecture contemporaine de la loi et du jugement. dans Ysolde Gendreau (dir.) *Le lisible et l'illisible. The Legible and the Illegible*. Montréal : Éditions Thémis. 1-5.

Berman, A. (1999). *La traduction et la Lettre ou l'Auberge de lointain*. Paris : Seuil.

Chapdelaine, J-P. (2010). L'incorporation par renvoi et l'annotation des textes législatifs, deux enjeux légistiques qui se prêtent à l'exercice de la simplification du droit. In *Qu'en est-il la simplification du droit ?* (Roueda, F., Pousson-Petit, J.). Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole. LGDJ – Lextenso Editions. pp.41-51.

Caussignac, G. (1999). *Une législation claire*. dans R.C. Bergeron, Essais sur la rédaction législative. Ottawa. Ministère de la Justice du Canada en collaboration avec le ministère de la justice d'Ukraine et le Centre de réforme du droit et de rédaction législative. p. 117. ji-ilp/lc-cl/index.html*]* .

Child, B. (1990). *Language Preferences of Judges and Lawyers*: A Florida Survey.

Cornu, G. (2004). Compréhension ou incompréhension du droit ? Sombre verdict dans K. D. Lerch (dir.). *Recht verstehen. Verständlichkeit, Missverständlichkeit und Unverständlichkeit von Recht*. Berlin : de Gruyter, p. 63.

Deschamps, C. (2012). Problématiques de l'enseignement/apprentissage du français juridique dans la formation de traducteurs juridiques. In *La traduction juridique, points de vue didactiques et linguistiques. Actas do Colóquio*

organizado pela. Faculté des Langues. Université Jean Moulin Lyon : Publications du CEL.

Dick, R. C. (1995). *Legal Drafting in Plain Language*. 3rd Edition. Toronto: Carswell.

Fernbach, N. (2003). *Le mouvement international pour la simplification des communications officielles*. Montréal : Centre international de lisibilité. 5.

Gémar, J-C. (1998). Les enjeux de la traduction juridique, principes et nuances. Traduction de textes juridiques : problèmes et méthodes. *Equivalences 98.* Séminaire ASTTI du 25 septembre 1998.

Gémar, J-C. (2002). Traduire le texte pragmatique. *ILCEA* [En ligne], 3 | 2002. mis en ligne le 08 juin 2010. consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ilcea/798. DOI : 10.4000/ ilcea.798.

Goodwin, P. (2010). Ethical Problems in Translation. Why We Might Need Steiner After All. *The Translator* 16(1). 19–42.

Groffier, E., & Reed, D. (1990). *La lexicographie juridique*. *Principes et méthodes.* Québec (Cowansville) : Éditions Yvon Biais, 151 pages.

Gonzáles Matthews, G. (2003). *L'équivalence en traduction juridique : Analyse des traductions au sein de l'accord de libre-échange américain (ALENA)*. Thèse présentée à la Faculté des Etudes supérieures de l'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.) .

Guidère, M. (2008). *Introduction à la traductologie, Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles: Éditions De Boeck. Collection Traducto.176 pages.

Jolicoeur, L. (1995). *La sirène et le pendule*. Québec : L'instant même. 171 pages.

Kimble, J. (2006). *Lifting the Fog of Legalese*. Durham : Carolina Academic Press.

Lerat, P. (1995). *Les langues spécialisées*. Paris : Presses Universitaires de France.

Mowat. Christine. (1998). *A Plain Language Handbook for Legal Writers*. Scarborough: Carswell. p. 9; [cité par] Schriver, K. et Gordon, F.(2010). "Grounding Plain Language in Research Clarity". 64. pp. 33, 35 et 36.

Robinson, D. (2021). George Steiner's Hermeneutic Motion and the Ontology, Ethics, and Epistemology of Translation. *Yearbook of Translational Hermeneutics, 1*, 103–138. DOI: <10.52116/yth.vi1.20>

Roy, S. (2013). Le langage clair en droit : pour une profession plus humaine, efficace, crédible et prospère ! *Revue Le Cahier de Droit*, *5*(4), 975-1004.

Steiner, G. (1998). *After Babel. Aspects of language and translation*. 3rd Edition. Oxford: Oxford University Press.

Taşdelen, N. (2014). *A Hermeneutic Approach to the English Translation of Blge Karasu's Göçmüş Kediler Bahçesi and Uzun Sürmüş Bir Günün Akşami*. Master Thesis. Ankara: Hacettepe University Graduate School of Social Sciences. Department of Translation and Interpretation.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

L'Identité et la confusion de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean Echenoz, du point de vue de la philosophie de l'ontologie fondamentale de Martin Heidegger

Fatemeh Pourezzat
Doctorante, Département de français, Branche centrale de Téhéran, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran

Mehdi Heydari [1] (Auteur correspondant)
Maître de conférences, Département de français, Branche centrale de Téhéran, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran

Anahita sadat Ghaemmaghami
Maître-assistante, Département de français, Branche centrale de Téhéran, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran.

Résumé

Martin Heidegger est l'un des philosophes contemporains qui a joué un rôle clé dans l'émergence d'importants courants philosophiques. Il croyait que la bonne façon de penser était de découvrir l'horizon de la question fondamentale de l'existence, qui signifie « l'existence » d'un être. Pour l'interpréter, il faut s'interroger sur l'existence du Dasein (l'homme). De son point de vue, le « Dasein » est le seul être qui ait conscience de la mort, et cette prise de conscience, en trouvant un sens à la vie, devient une force pour rompre avec le quotidien et l'absurdité.

Dans cette recherche, avec la méthode d'analyse textuelle-descriptive, nous avons l'intention d'examiner certains aspects inédits et internes des personnages fictifs des œuvres de Jean Echenoz à travers les théories ontologiques de Heidegger et de refléter les caractéristiques du Dasein dans les romans d'Echenoz. De plus, nous examinons le rôle de la confusion, de l'errance et leur effet sur l'identité humaine, dans la lignée des concepts philosophiques formés au-delà des écrits de cet auteur. Nous conclurons qu'en recevant cette connaissance de "l'être et l'existence"; ce Dasein (humain ou personnalité Echenozienne) si sa façon d'être dans le monde est considérée, dans la position d'un être parmi tous les êtres, n'est pas limité au temps et à l'espace. Ce Dasien ne sera peut-être jamais parfait, mais son existence est le chemin qu'il parcourt, et c'est ainsi que la solitude, l'errance, la peur, la chute des personnages Echenoziens contribuent tous à une plus grande prise de conscience, une reconnaissance et une conscience de soi.

Mots-clés : Martin Heidegger, Jean Echenoz, ontologie, identité humaine, errance, peur.

[1]. E-mail: meh.heidari@iauctb.ac.ir
https://orchid.org/0009-0003-1556-049X

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81883.1080

Reçu: 17 Avril 2023 Révisé: 25 Juin 2023 Accepté: 02 Juillet 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

The Identity and Confusion of Contemporary Man in the Work of Jean Echenoz, from the point of view of Martin Heidegger's Philosophy of Fundamental Ontology

Fatemeh Pourezzat
PhD Candidate, Department of French language, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Mehdi Heydari [1] (Corresponding author)
Associate Professor, Department of French language, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Anahita Sadat Ghaemmaghami
Assistant Professor, Department of French language, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract
Martin Heidegger is one of the philosophers who has played a key role in the emergence of important philosophical currents. He believed that the right way to think is to discover the horizon of the fundamental question of existence, which means "the existence" of a being. To interpret it, one must question the existence of Dasein (man). From his point of view, “Dasein” is the only being who is aware of death, and this awareness, by finding meaning in life, becomes a force to break with the everyday and the absurd. Using textual-descriptive analysis, this study tried to examine some unpublished and internal aspects of the fictional characters of the works of Jean Echenoz through the ontological theories of Heidegger and to reflect the characteristics of Dasein in Echenoz’s novels. Furthermore, it examined the role of confusion, wandering and its effect on human identity, in line with philosophical concepts formed beyond the writings of this author. The study concluded that by receiving this knowledge of “being and existence”, this Dasein (human or Echenozian personality), if his way of being in the world is considered, in the position of a being among all beings, is not limited to time and space. This Dasien may never be perfect but his existence is the path he travels and this is how the loneliness, the wandering, the fear, the fall of the Echenoz’s characters all contribute to a greater grip of consciousness, recognition, and self-awareness.

Keywords: Martin Heidegger, Jean Echenoz, ontology, human identity, wandering, fear.

[1]. E-mail: meh.heidari@iauctb.ac.ir
https://orchid.org/0009-0003-1556-049X
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81883.1080

Received: 17 April 2023 Revised: 25 June 2023 Accepted: 02 July 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

هویت و سرگشتگی انسان معاصر در آثار ژان اشنوز، از منظر فلسفهٔ هستی‌شناسی بنیادین مارتین هایدگر

مقالهٔ پژوهشی

فاطمه پورعزت
دانشجوی دکتری، گروه زبان فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
مهدی حیدری[1] (نویسندهٔ مسئول)
دانشیار، گروه زبان فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
آناهیتاسادات قائم مقامی
استادیار، گروه زبان فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

چکیده

مارتین هایدگر یکی از فلاسفهٔ معاصر است که در پیدایش جریان‌های مهم فلسفی نقش اساسی داشته است. او معتقد بود که راه درست اندیشیدن، کشف افق پرسش بنیادین دربارهٔ هستی است. اینکه اساساً «وجود داشتن» یک موجود به چه معناست، برای تفسیر آن می‌بایست وجود و هستی دازاین (انسان) را بررسی کرد. از دید ایشان «دازاین» تنها موجودی است که مرگ‌آگاهی دارد و این آگاهی شاید در ابتدا او را دچار اضطراب وجودی کند و به پوچی سوق دهد، ولی درنهایت با یافتن مفهومی برای زندگی به نیرویی برای گسست از روزمرگی و پوچی تبدیل می‌شود. ما برآنیم در این پژوهش با روش تحلیل متنی ـ توصیفی، برخی جنبه‌های ناپیدا و درونی شخصیت‌های داستانی ژان اشنوز (نویسندهٔ معاصر فرانسوی) را از خلال نظریه‌های هستی‌شناسی هایدگر مورد بررسی قرار دهیم و انعکاس مشخصه‌های دازاین را در رمان‌های اشنوز بازیابیم. همچنین به بررسی نقش سرگشتگی، حیرانی و تأثیر آن بر هویت انسان که در راستای مفاهیم فلسفی شکل گرفته است از ورای نوشته‌های این نویسنده بپردازیم و نشان دهیم با دریافت این شناخت از «هستایش و وجود داشتن»، دازاین (انسان یا شخصیت اشنوزی) اگر نحوهٔ بودنش در جهان لحاظ شود در جایگاه موجودی میان همهٔ موجودات، محدود و متناهی به زمان و مکان نیست، شاید این دازاین هیچ‌گاه در هستی خود کامل نباشد، ولی وجود داشتن او همان در راه بودن اوست و این‌گونه است که تنهایی، سرگردانی، هراس، سقوط شخصیت‌های اشنوزی همگی شرایطی را مهیا می‌سازند که به آگاهی بیشتر، شناخت و خودآگاهی ایشان منتهی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: مارتین هایدگر، ژان اشنوز، هستی‌شناسی، هویت انسان، حیرانی، هراس.

[1]. E-mail: meh.heidari@iauctb.ac.ir
https://orchid.org/0009-0003-1556-049X
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81883.1080

تاریخ دریافت: ۲۸ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۰۴ تیر ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۱ تیر ۱۴۰۲

۱. مقدمه

می‌دانیم شوق به جاودانگی بازتاب هراس انسان از مرگ است. انسانی که مرگ را هراس‌انگیز می‌یابد، در عالم ذهن و واقع می‌کوشد راهی برای گریز از آن بیابد. اساطیر گذشته سرشار از حکایات انسان‌هایی است که در جست‌وجوی اکسیر حیات جان باخته‌اند. اما «عدم اعتقاد به مسئلهٔ جاودانگی» مبنای تفکر مارتین هایدگر[1]، فیلسوف آلمانی است. او زندگی جاودان را فاقد معنا می‌داند، از آنجایی که در یک زمان بی‌نهایت، تمام احتمالات بالقوهٔ زندگی می‌توانند به وقوع پیوندند، دیگر اختیار و انتخاب نمی‌تواند مفهوم و اهمیت داشته باشد. از همین روست که پرسش بنیادی‌تری را پیش می‌کشد: «وجود داشتن» یعنی چه؟ ... چگونه باید وجودشناسی بنیادی را به انجام برسانیم و بر این اساس، به پرسش از معنای وجود پاسخ دهیم؟ در اینجاست که هایدگر مفهوم دازاین[2] (آنجا بودن De-sein) را پیش می‌کشد، یک پیشنهاد برای درک اصطلاح «دازاین» این است که بگوییم هایدگر آن را به نحوهٔ متمایزی از وجود که به دست انسان‌ها متحقق می‌شود اختصاص می‌دهد و «هستی و زمان» پژوهشی است در باب این پرسش (دانشنامهٔ استنفورد، ص. ۲۴ فایل الکترونیک). آغاز مطالعه و بررسی هایدگر، نه از وجود، بلکه از موجودی است که از وجود سؤال می‌کند (میرقادری، ظفرآبادی، ۲۰۱۸، ص.۱۰) .

او در کتاب *هستی و زمان* اذعان می‌کند که وجود در افق زمان مفهوم پیدا می‌کند و با این بینش می‌توان آن را بهتر درک کرد. درواقع زمان حقیقت وجود است، چراکه حیات بشر و وجود توسط عدم و نیستی احاطه شده است، و بخشی از مفهوم و ماهیت «وجود» را باید در نیستی جست‌وجو کرد. او مرگ را امکان تام دازاین می‌داند. دازاین (انسان) می‌میرد و به این امر آگاهی دارد و این از تفاوت‌هایش با حیوانات دیگر است، چراکه حیوانات به پایان خود می‌رسند و از مردن خود آگاهی ندارند، اما این دازاین است که مرگ‌آگاه است. هایدگر به جای کاربرد کلمهٔ انسان از دازاین استفاده می‌کند. دازاین به این جهان پرتاب شده و از این رو اضطرابی همواره با اوست، اما این اضطراب مفهوم روان‌شناسانه ندارد. حتی این اضطراب با مفهومی که سارتر بیان کرده است نسبتی ندارد! بدین ترتیب دازاین هستنده‌ای متناهی است، زیرا هستی او در زمان‌مندی‌اش آشکار می‌شود. هایدگر معتقد است مرگ شیوه‌ای از بودن است، به محض اینکه

[1] . Martin Heidegger (1889 –1976)
[2] . Dasein

دازاین هستی بیابد این بار را بر دوش می‌کشد. همین که انسانی زاده شود، حتی اگر بی‌درنگ بمیرد، پیر است.

دازاین هم می‌تواند اصیل باشد هم نااصیل! دازاین اصیل «هستی» را فراموش نمی‌کند. وی بر این عقیده است که مرگ رویدادی نیست که در آینده اتفاق بیفتد، بلکه «ساختاری بنیادی» و «جدایی‌ناپذیر» از «در- جهان - بودن»[1] او می‌باشد. از این رو، رویارویی انسان با مرگ و پذیرش صادقانهٔ آن، کلید «خودمختاری»، و «تمرکز» و یا به بیان دیگر «زندگی اصیل» است. هایدگر مرگ‌آگاهی و به تعبیری، مرگ‌اندیشی را مختص «دازاین اصیل» می‌داند. به نظر او چنین زیستنی بااصالت است و با ساختار وجودی دازاین تناسب دارد. اما دازاین نااصیل بر این باور است که اگر من ممکن است بمیرم، پس لازم نبود به‌وجود بیایم، هیچ کس لازم نیست وجود داشته باشد. وجود انسان بین دو نیستی است و این نیستی است که حقیقت دارد و هر چیز دیگری پوچ است. امکان‌ناپذیریِ وجود، امکان‌پذیر می‌شود و آنگاه پوچی او را فرامی‌گیرد.

مکتب‌ها حاصل نگرش متفاوت افراد به زندگی پیرامونشان هستند و ادبیات ازجمله عرصه‌های بروز این نگرش‌ها است. پیوند فلسفه و ادبیات موجب می‌شود که به آثار ادبی از دریچهٔ دیگر نگریسته شود؛ نگاهی که فهم و ادراکی نوین به ارمغان می‌آورد. از این رو در صدد هستیم تا در این پژوهش نگاهی از ورای نظریهٔ هستی‌شناسی هایدگر به آثار ژان اشنوز داشته باشیم.

ژان اشنوز[2]، رمان‌نویس معروف فرانسوی، که تاکنون توانسته دو جایزهٔ معتبر ادبیات فرانسه، مدیسی و گنکور را به‌دست آورد، منتقدان فرانسوی، او را نویسنده‌ای پست‌مدرن می‌دانند که سعی دارد در آثارش به طیفی که هم مخاطب تخصصی رمان و هم بخشی از مخاطب عام رمان را دربر می‌گیرد، نزدیک شود. به همین جهت اشنوز در رمان‌هایش سبک سیالی دارد، چون ناگهان هر آنچه را که ساخته است، به شیوه‌ای طنزگونه فرو می‌ریزد و دوباره بر همان ویرانه‌ها، سازه‌ای جدید برپا می‌کند. در راستای داستان، زمان به دیدگاهی مبدل می‌شود که می‌توان از ورای آن، آثارش را با نگاهی نو و در جست‌وجوی معنایی تازه نگریست. بدین‌ترتیب ارتباط

[1] . Être-au-monde
[2] . Jean Echenoz

زمان و هستی وجودی انسان از عناصر مهم و بسیار تأثیرگذار در آفرینش آثار ادبی اوست که می‌توان به‌عنوان یک رویکرد تفسیری درنظر گرفت.

روش تحقیق مورد استفاده در این پژوهش روش تحلیل متنی ـ توصیفی با استفاده از نظریه‌های موجود در اسناد مکتوب و استدلال منطقی ـ تطبیقی نظریه‌های فلسفی موجود ازجمله اصالت وجود، هستی‌شناسی و حرکت جوهری به‌صورت استنتاج روان‌شناسی ـ فلسفی است. از نتایج حاصل از پژوهش در حوزهٔ وجودی و هستی، می‌توان در تبیین ریشه و منشأ هویت، فهم رابطهٔ وجود و ماهیت برای ادراک هویت بهره برد. هدف اصلی، بررسی بنیادین فلسفهٔ هایدگر و کاربرد این نظریه‌ها در تحلیل آثار اشنوز است. همچنین از ورای نوشته‌های این نویسنده، نقش سرگشتگی، حیرانی و تأثیرشان بر هویت انسان که در راستای مفاهیم فلسفی شکل گرفته، سرگذشت شخصیت‌های داستانی، نحوهٔ برخورد با فضاهای آشنا یا بیگانه و تأثیری که در شکل‌گیری هویت از فضای داستان‌ها دارند و درنهایت حالات روحی، هراس و سردرگمی‌شان در دنیا مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۲.پیشینهٔ پژوهش

اشنوز یکی از نویسندگان توانمند معاصر فرانسه است که در کشور ما شناخته‌شده نیست. این تحقیق کمک می‌کند تا با اندیشه‌ها و جهان‌بینی او و از ورای نظریهٔ هستی‌شناسی هایدگر آشنا شویم. در این پژوهش از مقالات و آثار متعددی بهره برده‌ایم، مانند:

- الیاسی، بهروز، و محمدجواد صافیان (۱۳۹۸)، «نقش دازاین در هنر اندیشی هایدگر»، *نشریهٔ پژوهش‌های فلسفی (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲۹.
- سهرابی‌فر، محمدتقی (۱۳۹۶)، «هایدگر و ذاتمندی انسان»، نشریهٔ *قبسات*، شمارهٔ ۸۴.
- گلن گری، جی (۱۳۹۰)، هستی و انسان در اندیشهٔ هایدگر، *نشریهٔ خردنامه*، شمارهٔ ۷.
- میلر، مایکل، (۱۳۹۵)، *دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد ۷۷ مارتین هایدگر*، ترجمهٔ سید مسعود حسینی، تهران: ققنوس.
- میرقادری، سیدفضل‌الله و حانیه ظفرآبادی (۲۰۱۸)، «خصوصیات اگزیستانسیالیسم دازاین در مقدمات طللی معلقات سبع»، فصلنامهٔ *هنر زبان*، شمارهٔ ۳، صص ۷-۲۲.

در چارچوب ادبیات ایران، بررسی آثار ژان اشنوز براساس نظریهٔ هایدگر کاری نو به‌شمار می‌رود. طبق نظر هایدگر «دازاین» یا انسان امروز، چون پاسخی برای مواجهه با مرگ نمی‌یابد

زندگی را پوچ می‌انگارد. او پیوسته در تلاش است تا برای معنی بخشیدن به زندگی‌اش، مفهومی برای مرگ بیابد تا بتواند زندگی خویش را معنی کند. از دید هایدگر مرگ برابر با نابودی نیست (البته برای بقیهٔ موجودات «هستنده‌ها»، مرگ همان نابودی و نیستی است)، ولی برای انسان چگونه معنا کردن آن، مفهوم زندگی و منش او را تغییر می‌دهد.

۳. تعریف هستی از دیدگاه هایدگر و جوهرهٔ وجودی انسان در دنیای ژان اشنوز

هایدگر «مسئلهٔ هستی» را «موضوع بنیادین اندیشه» می‌دانست و در آغاز پیش‌گفتار *هستی و زمان*، مسئله‌ای به ظاهر ساده را بنیادین خواند: «معنای هستی چیست؟» (Heidegger, 1927, p.19). او برای پاسخ به این پرسش، به سراغ یگانه «هستنده»‌ای که قادر به طرح چنین پرسشی و درک «هستی» آن است می‌رود و آن «انسان» است. هایدگر میان «هستی» با «هستندگان» و حتی هستنِ هستندگان تفاوت می‌گذاشت. هستی، تنها انسان است، اما هستندگان یعنی تمامی افراد، حیوانات، چیزهایی که هستند، خواه طبیعی، خواه تولیدی. هایدگر فقط امور مادی و محسوس را هستنده نمی‌دانست و فکرها، زاده‌های اندیشه و خیال و تصورها را هم مطرح می‌کرد.

وقتی صحبت از «نحوهٔ هستیِ آدمی» می‌کنیم، منظور مجموعه امکاناتِ هستی‌شناسانه است که در قلمرو روزمره بی‌آنکه علناً به چشم آیند، انتخاب‌های آدمی را به‌وجود می‌آورند. هایدگر ترجیح می‌دهد به جای کلمهٔ «انسان»، (که آن را انتزاعی و به‌لحاظ هستی‌شناسی غیردقیق می‌داند)، از واژهٔ آلمانی «دازاین» استفاده کند. او در معرفی این واژه می‌گوید: «دازاین هستنده‌ای است که در ضمن هستنِ خود با هستیِ خود نسبتی از سر فهم دارد» (هایدگر، ۱۳۸۸، ص.۱۶۹). بدیهی است که انتخاب دازاین برای پی‌بردن به معنای وجود (being) به‌دلیل ویژگی‌هایی است که دازاین از آن برخوردار است. دازاین برخلاف دیگر موجودات دارای یک ماهیت ثابت و مشخصی نیست و طبیعت انسان را تنها می‌توان براساس ارتباط بشر با عرصهٔ هستی تعریف کرد. هایدگر در کتاب *هستی و زمان* تأکید می‌کند که دازاین باید از غوطه‌وری‌اش در فعالیت‌های روزانه فهمیده شود. دازاین در چارچوب این امکانات در هر لحظه دست به انتخاب می‌زند و وجود خود را می‌سازد. درواقع نحوهٔ وجود دازین هیچ‌گاه تام و تمام نیست و مدام در حال شکل‌گیری و تحول است.

نکته‌ای که در آثار اشنوز می‌بایست مد نظر قرار داد، نقش هویت و هستی انسان است. در فلسفهٔ پست‌مدرن، اشنوز به جای تأکید بر هویت منسجم فرد و اجتماع، بر دگرگونی و بی‌ثباتی این عناصر تأکید می‌کند. از آنجا که انسان و اندیشه، لازم و ملزوم یکدیگرند و تنها از راه اندیشیدن است که انسان می‌تواند از سایر موجودات متمایز شود، هنگامی که یکی از این دو، بشر یا اندیشهٔ بشری، دستخوش تغییر و تحول و بی‌ثباتی باشد، طبعاً دیگری نیز در معرض تغییر و تبدیل خواهد بود. این برداشتی است که از هویت تحول‌پذیر فرد ارائه می‌شود و انسان را به بی‌هویتی و پوچی سوق می‌دهد. درنتیجه هویت امری نسبی است و هر کس در فضا و زمانی خاص، هویتی متفاوت از خود نشان می‌دهد.

در داستان‌های اشنوز، شخصیت‌ها همواره به دنبال هستی و وجود درونی خود، با سرگردانی به دنبال حقیقت می‌روند. در طول مسیر زندگی‌شان، با ترس‌ها و سرگشتگی‌های فراوان و حتی انگیزهٔ مرگ روبه‌رو می‌شوند و از مکانی به مکان دیگر کوچ می‌کنند یا می‌گریزند، اما دوباره به همان نقطه و مکان اولیهٔ شروع داستان باز می‌گردند. با این تفاوت که هویت و شناخت درونی‌شان از هستی تغییر کرده است. از نظر هایدگر انسان جدا از عالم وجود ندارد، هر دو در یکدیگر وجود دارند و در هم غوطه‌ورند (تابان و همکاران، ۱۳۹۱، ص.۸۴).

دازاین‌های اشنوزی، اکثراً موجوداتی سیال، چند هویتی یا حتی بدون هویت منسجم هستند و وجودشان دربرگیرندهٔ افکار، اعمال و گفتار واقعی و غیرواقعی، رؤیاگونه و کابوس‌وار است که گاهی درصدد گسستن از همه چیز هستند؛ همواره حقیقت وجودی‌شان را زیر سؤال برده، از این حجم از آگاهی و فهم درونی دچار هراس از پوچی وجود و زندگی‌شان می‌شوند و در برابر پیشامدهای دنیا خود را ناکارآمد می‌یابند. این بی‌هویتی و سرگردانی وجودی را می‌توان بازتابی از سردرگمی انسان عصر حاضر دانست که شرایط اجتماعی و محیطی، انسان کنونی را به آمیزه‌ای از کلیشه‌های شخصیتی تبدیل کرده است. جابه‌جایی، فرار، سرگردانی در آثار اشنوز همواره مورد تحلیل منتقدان قرار می‌گیرد و این مضامین از زمان نگارش رمان یک *سال* [1] و *مدار گرینویچ* [2]، با انسجام و قدرت نفوذ بیشتری خود را نشان می‌دهند.

1 . *Un an* (2014).
2 . *Le Méridien de Greenwich*, (1979).

در رمان مدار گرینویچ، شخصیتی که بیش از سایرین توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، تئو سلمر[1] ، مترجم سازمان ملل متحد است. یک شب، پس از ملاقاتی مخفی، شغل خود را ترک می‌گوید، از آمریکای لاتین می‌گذرد و در آنجا مرتکب سه قتل می‌شود و پس از آن به عضویت سازمانی مخفی درمی‌آید. تئو سلمر در ابتدای داستان، به‌عنوان انسانی ساده و بی‌حاشیه نشان داده می‌شود که زندگی بسیار عادی را سپری می‌کند، اما در زمان کوتاهی، همه چیز تغییر می‌یابد و در شکلی بسیار خاص از درک دنیای پیرامونش و سرگردانی قرار می‌گیرد: «بی‌آنکه دقیقاً بداند چگونه یا چرا، ناگهان متوقف شد. دست از ترجمه و کارش کشید و اعتصاب کرد» (اشنوز، ۱۹۷۹، ص.۶۳). به دنبال این توقف ناگهانی، که تنها مطابق با انگیزه‌های خود عمل می‌کرد، ماه‌های بعد را «در یک مسیر زیگزاگی در طول آمریکای جنوبی حرکت می‌کرد» (همان، ص.۶۴) بی‌آنکه که متوقف شود: «تئو به نوعی بی‌حوصلگی، رخوت و سرگردانی مداوم گرفتار شد، برای او ماندن بیش از دو هفته در یک شهر دیگر غیرممکن بود» (همان، ص.۶۵).

شخصیت‌هایی که اشنوز انتخاب می‌کند همواره هویت گنگی دارند و بیشتر زندگی‌شان صرف ناپدید شدن و فرار از خود می‌شود. برای مثال، در رمان *یک سال*، اشنوز شخصیت اصلی داستانش را زنی به نام ویکتوار[2] انتخاب می‌کند که از همان ابتدای داستان به تصور کشتن و مرگ دوست خود فلیکس[3]، با اضطرابی که درونش شکل می‌گیرد به‌طور مداوم در حال فرار از خود و پاریس است: « یک روز صبح در ماه فوریه ویکتوار بی‌آنکه از شب قبل چیزی را به خاطر آورد، فلیکس را مرده در نزدیکی خود در رختخواب یافت. چمدانش را پیش از رفتن به بانک جمع کرد و با یک تاکسی به ایستگاه مونتپارناس رفت» (اشنوز، ۱۹۹۷، ص.۷). اما در ادامه مسیر و طی حوادثی که قادر به کنترل و تسلط بر آن‌ها نیست، به حومهٔ شهرها، جنگل و درنهایت نزد بی‌خانمان‌ها پناه می‌برد. در تمام طول داستان خواننده سقوط انسانی و هویتی زنی را شاهد است که از پاریس و زندگی مناسب به بی‌خانمانی و حتی دزدی نزول پیدا می‌کند

از نظر هایدگر، زمانی که اضطراب فرد از مکانیسم دفاعی روانش فراتر می‌رود، به‌طور خودکار، به سازش با دنیای پیرامونش جذب می‌شود که این حالت، موقتی است (Matei,

[1] . Théo Selmer
[2]. Victoire
[3] . Félix Ferrer

2012, p.140). درواقع نویسنده با ترسیم ترس، فرار و از دست دادن هویت وجودی و حالت‌های روحی فرد در داستان‌هایش، قصد به تصویر کشیدن سرگشتگی‌های انسان معاصر را دارد. این آشتی و سازش با شرایط محیطی، یکی از مفاهیم کلیدی هستی‌شناسی هایدگر است. ساکن شدن، حیرانی و انزوا همواره در اکثر شخصیت‌های داستانی ژان اشنوز یافت می‌شود. شخصیت‌ها بی‌ثبات، اساساً شکننده و دچار بحران هویت‌اند، هویت نه به معنای «چارچوب انسانی» بلکه هویت بین جهان درون و بیرون؛ مثل نوسان بین جهان انسانی و جهان حیوانی.

۴. واکاوی حیرانی دازاین نزد هایدگر و بازتاب سرگشتگی انسان معاصر در آثار ژان اشنوز

هایدگر معتقد بود: «زیستن، همواره زیستن در جهان است»، و ما نمی‌توانیم هستن را از جهان متمایز کنیم (احمدی، ۱۳۹۷، ص.۲۸۳). از دید او سرگشتگی زمانی است که بشر دچار هراس و اضطراب شده، قدرت تصمیم‌گیری‌اش کاهش می‌یابد، به هر سو می‌گراید تا آرامش یابد، از مکانی به مکان دیگر می‌گریزد تا بلکه آرامش خویش را بیابد، حتی رفتارش ثبات ندارد و در حالات روحی او نیز تأثیر می‌گذارد و در هر زمان، حالی متفاوت می‌یابد؛ لحظه‌ای خشنود، چندی بعد دچار یأس و ناامیدی بدون دلیل و این عدم ثبات که خاص دازاین است همان حیرانی یا سرگشتگی است (که با مفهوم سردرگمی که ناشی از ضعف انسان در قدرت تصمیم‌گیری است کاملاً متفاوت است). جهان بدون دازاین معنایی ندارد. دازاین باخبر است که در جهان به سر می‌برد، و می‌خواهد به جهان خودش معنا دهد. دازاین، گرچه همواره واجد موقعیتی در جهان است، اما خود امکان‌هایی می‌یابد که می‌تواند از میان آن‌ها انتخاب کند (همان، ص.۲۸۴).

فهم دازاین «جهان‌مند» است؛ بدین معنا که انسان برای وجود داشتن نیازمند وجود جهان است. آگاهی و فهمِ دازاین از آنجا که هستی‌شناسانه است، همواره آگاهی از «چیزی» است. بدین‌ترتیب، از نظر هستی‌شناسی همواره «در ـ موقعیت» است. پس هرگز نمی‌تواند جدا از جهان، دربارهٔ جهان بیندیشد. از این‌روست که کلمهٔ «دازاین»، جایگزین «انسان» می‌شود، زیرا انسان، مفهومی انتزاعی از جهان را با خود دارد. درحالی که «دازاین»، به‌طور تقریبی به معنی «در جایی بودنِ انسان» و یا «در موقعیتی بودنِ انسان» است.

هایدگر در آثارش، تفسیری از هستی‌شناسی مکان ارائه می‌دهد و معتقد است که وابستگی به زمین و مکان عاملی بنیادین محسوب می‌شود و هویت به‌واسطهٔ پیوند هستی‌شناختی انسان با

مکان، خاک و ریشه‌های بومی تعریف می‌شود. بنابراین قطع شدن این ریشه‌ها، مسبب یکی از بحران‌های انسان معاصر به‌شمار می‌آید و جابه‌جایی‌های مکرر و حتی بی‌خانمانی او را درپی دارد. هایدگر با احیای مفهوم مکان در اندیشه، اصالت هویت انسانی را بر مبنای اصل سکنی گزیدن و ارتباطش با جهان تعریف می‌کند؛ انسانی که هویتش دچار سرگشتگی می‌شود و می‌کوشد بر بحران بی‌خانمانی و غم غربتش غلبه کند.

رمان‌های اشنوز، در اکثر ایزوتوپ‌های فضا، مکان و سرگردانی سهیم می‌شوند: *مدار گرینویچ*، *چروکه*، *تیم مالزیایی*[1]، *دریاچه*[2]، *می‌روم* در جغرافیای اشنوزی، مکان، توجیه ریشه‌شناختی اولیه را بازیافته است، اما ریتم غم‌انگیز جابه‌جایی‌های بی‌وقفه و سرگردانی شخصیت‌ها، نشان‌دهندهٔ حالتی از بی‌قیدی، بی‌ثمری و ایدهٔ به بطالت گذراندن زندگی است. در مواجهه با تنهایی، شخصیت‌هایی که در این مکان‌ها زندگی می‌کنند، به آسانی در دنیای درونی‌شان گم می‌شوند. آن‌ها در مکان‌هایی قرار می‌گیرند که موقتی بوده و همگی درگیر مسئلهٔ عبور هستند و این حس را القا می‌کنند که در یک وضعیت نابسامان گرفتار شده‌اند و یا پیشرفتی ندارند. تحرک مداومشان در ملاقات‌های بی‌حاصل، فرصت‌های از دست رفته و شکست‌های متحمل‌شده، بیانگر تاریکی و احساس پوچی وجودی‌شان است.

این پرسش بنیادین دربارهٔ مکان یا به تعبیری دیگر «جایی که من در آن هستم» می‌تواند دری به سوی تفکر در باب ناپایداری، محرومیت و آوارگی انسان در دنیای خود را بگشاید. *بلوندهای بزرگ*[3]، یکی از رمان‌های است که اشنوز با قدم زدن در احساس‌های متفاوت، زندگی شخصیت‌های داستانش را صفحه به صفحه پشت سر می‌گذارد و به بهترین وجه، سرگردانی شخصیت داستان را به تصویر می‌کشد (Lévy, 2014, p.84).

شخصیت اصلی رمان *بلوندهای بزرگ*، گلوآر آبگرال[4]، زنی است که پس از آزادی از زندان، به مدت چهار سال در دهکده‌ای کوچک در بریتانیا[5] پنهان می‌شود و «تمام روابط گذشته را قطع کرده است، نام خود را به کریستین فابریگو تغییر داده و ظاهرش را نیز عوض کرده است»

1 . *L'Équipée malaise* (1986).
2 . *Lac* (1986).
3 . *Les Grandes Blondes* (2006).
4 . Gloire Abgrall
5 . Bretagne

(اشنوز، ۲۰۰۶، ص.۶۹) . با این حال، یک شرکت تلویزیونی، درصدد یافتن این ستارهٔ سابق برمی‌آید. گلوآر به‌ناچار خانهٔ خود را به قصد فرار، ترک می‌کند و سفری غیرقابل پیش‌بینی را درپیش می‌گیرد. زن جوان در طول مسیر سرگردانی خود، دنیا را زیر پا می‌گذارد و از بسیاری از شهرها مانند پاریس، سیدنی و بمبئی عبور می‌کند. او خود را در یک واقعیت فرهنگی، زبانی و کاملاً بیگانه غوطه‌ور می‌یابد. درحقیقت ژان اشنوز، با روایت داستان گلوآر، شخصیتی را که وجودی از هم‌گسسته دارد به تصویر می‌کشد. اشنوز به واقعیت‌های مادی جهان معاصر ساخته‌شده توسط انسان، توجه زیادی نشان می‌دهد. *بلوندهای بزرگ*، شکست و بیهودگی یک تعقیب و گریز را بیان می‌کند که این جست‌وجو، سپس ناپدید شدن و گریختن، طرح اصلی رمان را به‌عنوان تلاشی بیهوده نشان می‌دهد. اما اشنوز به شکلی پارادوکس‌گونه نشان می‌دهد که شخصیت‌های داستانش در جست‌وجوی چه چیز و به چه علت، در پی جابه‌جایی از مکان‌ها و فرار مداوم از موقعیتشان هستند. همچنین این بی‌ثباتی روحی و روانی چرا شکل گرفته و چگونه آن‌ها را به سوی ناامیدی و هراس سوق می‌دهد؟ «گلوار هر روز خسته‌تر از پیش، به الکل پناه می‌برد. در کلوب‌های شبانه در سیدنی، در بمبی، تبدیل به انسانی مست می‌شود که دنیا را همچون حریقی سرد شده، از پشت صفحهٔ تلوزیون می‌بیند» (همان، ص.۱۱۳). «گلوآر دنیایش را غرق در پوچی می‌کند» (همان، ص.۷۴).

۵. بررسی نگرانی و هراس دازاین‌های اشنوزی، از نظر هستی‌شناسی هایدگر

در سیری تاریخی، پدیده‌های ترس و ترس‌آگاهی (اضطراب، نگرانی) از دیرباز در آثار اندیشمندان حضوری مداوم داشته‌اند و نشان‌دهندهٔ اهمیت تعیین‌کنندهٔ آن در آرای فلسفهٔ پیشاهایدگری هستند، اما اهمیت ترس در تفکر هایدگر جایگاهی بنیادین دارد، زیرا مفهوم اصیل ترس‌آگاهی در نظر او یکی از مشخصات دازاین ـ به‌مثابهٔ انسان در جهان ـ است که نقش بسیار مهمی را در زدودن فراموشی هستی و ایجاد التفات به آن برعهده دارد و در تجربهٔ این حال است که دازاین امکان اصیل بودن را خواهد داشت. این «ترس‌آگاهی» که در زبان مرسوم به معنای اضطراب، تشویش، هراس و خوف است، در فلسفهٔ هایدگر به حالت خاصی از اضطراب اطلاق می‌شود که بنیاد هستی‌شناختی دارد و یکی از حالات روحی[1] بنیادین وجودِ آدمی است و نه

[1]. State of mind

صرفاً یک عارضهٔ حسانی و روان‌شناختی (جمادی، ص۴۴۷). اهمیت این حالت وجودی در فلسفهٔ هایدگر این است که مهیاکنندهٔ امکان مواجههٔ انسان با هستی است؛ یعنی اگر به یاد آوریم که دغدغهٔ بنیادی هایدگر پرسش از معنای هستی و فراهم کردن شرایط فهم هستی‌شناسانهٔ آن است، آنگاه می‌توان متوجه اهمیت جایگاه ترس‌آگاهی در فلسفهٔ هایدگر به‌عنوان یکی از حالات وجودی انسان شد.

۵ـ۱. جستاری در باب اضطراب یا نگرانی وجودی

دازاین متوجه جهان یعنی متوجه چیزها و دیگران است. این توجه داشتن را هایدگر Betroffenheit خوانده است، که در عین حال به معنای «تشویش» و «اضطراب» هم به‌کار می‌رود. دازاین همواره در موقعیتی، حالتی و روحیه‌ای با جهان روبه‌رو می‌شود. منظور، موقعیت هستی‌شناسانه‌ای است که دازاین در آن‌ها قرار می‌گیرد و خود را در جهان می‌یابد. هایدگر از میان روحیه‌های مختلف دازاین، یکی را مهم‌تر می‌دانست، و در *هستی و زمان*، از آن با عنوان روحیهٔ نگرانی یا «دلهره» و «دلشوره» یاد می‌کند. اما «نگرانی» بهتر منظور هایدگر را می‌رساند (احمدی، ۱۳۹۷، ص.۳۷۰).

دازاین در موقعیت نگرانی با معنای هستی روبه‌رو می‌شود. نگرانی روحیهٔ بنیادینی است که همچون یک ضد جریان در برابر تسلیم شدن به روزمره‌گی، و حتی فراموشی هستی، عمل می‌کند. علت آن نوعی «در ـ جهان ـ بودن» است (هایدگر، ۱۹۹۸، ص.۱۰۱). موضوع نگرانی، «نیستی» است، نه درد، شکنجه، آزار دیدن و چیزهایی که در جهان روی می‌دهند، و ما با آن‌ها درگیر می‌شویم. نگرانی، رهایی از درگیری با چیزهاست، روحیه‌ای است که چیزها و جهان را بی‌معنا می‌کند. نگرانی سبب می‌شود که دازاین توجه و درگیری‌های معمولی و فردیت خود را ازدست بدهد. دازاین در نگرانی، همه چیز را ناآشنا می‌بیند و احساس می‌کند که دیگر در پناهگاه امن خود، یا در خانه نیست (Heidegger, 1992, p.180). نگرانی برخلاف ترس، دازاین را بی‌قرار نمی‌کند، بلکه می‌تواند دو تأثیر متفاوت داشته باشد. اگر به‌صورت دائمی درآید، دازاین را از خودش بیگانه می‌کند، اما در صورتی که نگرانی مقطعی باشد، دازاین را از نظام موجود می‌رهاند و موجب می‌شود به هستی بیندیشد.

نگرانی به‌طور معمول با ترس به اشتباه انگاشته می‌شود. ترس پاسخی است به امری خاص در جهان (ترس از حرکتی، آدمی یا اتفاقی)، اما نگرانی با این معنا و به این شکل، دارای موضوع نیست. ترس می‌تواند ما را (جسم ما، نقشه‌های ما، یا تأویل ما از خودمان و جهان را) به خطر بی‌اندازد. انسان که متوجه و مراقب چیزها و جهان است، از به خطر افتادنشان در هراس است. ترس ما را از محیط گرداگردمان جدا نمی‌کند، حتی بیشتر امکان می‌دهد تا آن را ببینیم. بنابراین ترس همواره سرچشمه‌ای دارد که ما تا حدودی از آن باخبریم و به آن می‌اندیشیم (همان، صص.۱۸۰ـ۱۸۱).

هایدگر در *هستی و زمان* پیش از آنکه به توضیح معنای ترس‌آگاهی بپردازد، دو سرمنشأ تثبیت‌کنندهٔ وجود انسان را در دو عنوان «حس و حال» و «فهم» واشکافی می‌کند. حس و حال بنا به گفتهٔ هایدگر حالتی است مأنوس و روزمرهٔ انسان که «مقدم بر هرگونه رویکرد روان‌شناختی نسبت به احوال» است و باید همچون یک خصلت وجودی (اگزیستانسیال) مورد فهم قرار گیرد. هایدگر ترس را یکی از همین حالات روزمره قلمداد می‌کند که وجه ممتاز آن مشخص بودن چیزی است که ترس به‌خاطر آن برانگیخته می‌شود. به زبان هایدگر ترس به‌خاطر چیزی است «درون‌جهانی» (جمادی، ۱۳۸۸، ص.۳۸۸). فهم نیز که در کنار حس و حال یکی از منشأهای تثبیت‌کنندهٔ وجود آدمی است، همواره همراه با این حالات حسانی وجودی است. اما آن حالی که باعث می‌شود ما پی به درـ جهان ـ بودن خود ببریم، حال ویژه‌ای از ترس است که هایدگر بدان ترس‌آگاهی می‌گوید. ترس‌آگاهی طبق هستی و زمان حال بنیادینی است که یکی از شیوه‌های متفاوت آشکار شدن انسان به‌شمار می‌رود. اما میان این دو تفاوت بسیار مهمی وجود دارد؛ در ترس روزمره می‌دانیم از چه چیزی می‌ترسیم، زیرا آن چیز در جهان وجود دارد و چیزی درون‌جهانی است، اما

> آنچه موجب ترس‌آگاهی است از نوع هستندگان درون‌جهانی نیست و کاملاً نامعین است ... از این رو آنچه تهدیدناک است نمی‌تواند از سمت و سویی معین در همین نزدیکی‌ها نزدیک شود. آن چیز پیشاپیش «آنجا»ست. و در عین حال هیچ‌جا نیست. چندان نزدیک است که عرصه را تنگ و خفقان‌آور و نفس را در سینه خفه می‌کند و در عین حال هیچ‌جا نیست (همان، ص.۴۴۰).

اضطراب در آثار اشنوز هم به‌عنوان یک تأثیر هستی‌شناختی نمایان می‌شود که می‌تواند با تحلیلی که مارتین هایدگر در کتاب *متافیزیک* چیست؟[1] مطرح کرده، مرتبط شود. اضطراب در رمان‌های اشنوز، نشانه‌های مختلفی را به تصویر می‌کشند و به‌عنوان نیروی محرکه‌ای در ارتباط با جهان عمل می‌کنند: عصیان، انزوا، آشتی. طبق تعریف متافیزیک‌های مدرن، اضطراب تمایلی احساسی برای درک پدیده‌های جهان، در تمام شرایط احتمالی آن است. شخصیت رمان‌های ژان اشنوز همچون *مدار گرینویچ*، *بلوندهای بزرگ و میروم*، در مواجهه با دنیا، دچار چنان اضطرابی می‌شوند که باعث ایجاد حالت آغازین تحول و یافتن مسیر اصلی زندگی‌شان می‌شود. از نظر مارتین هایدگر، اضطراب رابطهٔ هستی‌شناختی بنیادین انسان با فضاهای گمنام و ناشناس است، همانند فضاهای «غیرقابل سکونت» و عاری از نشانه در آثار اشنوز .(Matei, 2012, p.140)

> اضطراب نقطهٔ شروع فروپاشی است. جنبشی هستی‌شناختی که در دازاین ایجاد شده و به صورت انسانی متأثر از جمع در می‌آید. غرق در رویه‌های روزمرهٔ خود، از وجود هستی‌اش دور شده و استحکام باورهای استوار پیشین را در هم می‌شکند. در عین حال از خودکفایی ذاتی خود نیز اجتناب کرده به‌عنوان تهدیدی برایش آشکار می‌شود. بنابراین اضطراب یک آگاهی درونی است (Didier, 1986, p.73).

از سوی دیگر، اضطراب به‌عنوان عملکردی بنیادین، می‌تواند انعکاسی از تمامی آگاهی‌های وجودی باشد و اضطراب داشتن نیز، حالتی از «در ـ جهان ـ بودن» دازاین است. این حالت روحی، سرآغاز شکل‌گیری اولین سؤال دربارهٔ هستی خود انسان است و قبل از آنکه نشانه‌ای برای تغییر خود بیابد، خودش را مخاطب قرار می‌دهد: «کجاست اینجایی که من در آن " من[2]" نامیده می‌شوم؟». این اولین باری است که شخص قادر خواهد بود بر خود مسلط شود و در دنیای وجودی خویش پیش‌روی کند (Heidegger, 1992, p.241).

در رمان *ما سه نفر*[3]، اشنوز داستان مردی مطلقه، تنها و پرکار، به نام لویی مِییر[4] را روایت می‌کند که طی چندین ضربهٔ روحی ناشی از جدایی، عملکرد روانیِ ناسازگاری با دنیای پیرامون

---

1 . *Qu'est-ce que la métaphysique ?*
2 . Moi
3 . *Nous trois*
4 . Louis Meyer

خویش دارد. اولین اضطراب شخصیت داستانی این رمان، زمانی بازگو می‌شود که مایر در آینهٔ حمام هتل به چهره خود می‌نگرد و اضطرابی ناگهانی سراسر وجودش را احاطه می‌کند: «تمام وجود مایر را عرق سردی فرا می‌گیرد و در رگ‌هایش گویی آبی سرد و کثیف جاری می‌شود. نیروهایش از هر طرف او را رها می‌کنند، با ناله فرار می‌کنند و با سرگیجهٔ شدید، [...] با شدت بر روی زانوهایش می‌افتد» (همان، صص. ۹۵-۹۶). از آنجا که آسیب ناشی از این حملهٔ عصبی قابل مشاهده بود، زن همراهش از او دلیل این حال را جویا می‌شود. مایر در پاسخ می‌گوید: «کمی اختلال آشفتگی است که هرازگاهی به سراغم می‌آید. بیشتر از دو یا سه بار در سال. به نظر می‌رسد بیشتر صبح و یکشنبه صبح‌ها اتفاق می‌افتد»؛ تکرار مداوم حرف‌هایش، استرس درونی مایر را بیش از پیش آشکار می‌کند» (همان، ص.۹۸). گفتنی است که اکثر شخصیت‌های اشنوز، در جریان روایت شرح حال خود، همواره کمبودهای جسمی و ضعف‌های روانی‌شان را نشان می‌دهند: حملات عصبی مایر در ما سه نفر، خشونت افراطی دوران جوانی فرد شاپیر [1] در رمان چروکی، بیماری اضطراب گلوآر آبگرال در بلوندهای بزرگ که برگرفته از فیلم «دیوانه» آلفرد هیچکاک است. از سوی دیگر می‌توان گفت، اضطراب روانی لوئیز مایر که در روایت‌های داستانی اشنوز نشان داده شده، همانند اضطراب‌های شدیدی است که توسط شخصیت‌های اگزیستانسیالیسم در مواجهه با همان شرایط احتمالی در جهان احساس می‌شود. جایگاه مضمون این اضطراب که در گفتمان روشنفکران پس از جنگ فرانسه شناخته شد، اولین مفهوم هایدگری بود که در فرانسه در سال ۱۹۳۷به تصویب رسید.(Matei, 2012, p.145).

علاوه بر آن، هایدگر گونهٔ دیگر ترس را مورد توجه قرار می‌دهد که به صورتی بی‌دلیل یا تهدیدی جدی، در برابر آنچه که در یک فضای خارجی یا مکانی نامعلوم وجود دارد خود را نشان می‌دهد. اکثر دازاین‌های مضطرب اشنوزی، در برابر دنیای معاصر، از داشتن منزلگاهی که درد و رنج‌ها همگی به آن ختم می‌شود امتناع می‌کنند. به عقیدهٔ هایدگر بحران سکونت همواره از یکی از دغدغه‌های بشر است، اما ابتدا باید روش زندگی کردن را یاد بگیرند. زمانی که انسان احساس ریشه‌کن شدن را تجربه کند دیگر از آوارگی هراسی ندارد (Heidegger, 1958, p.193)

[1] . Fred Shapiro

این مسئلهٔ هستی‌شناختی امتناع از سکونت گزیدن، در بخشی از شخصیت‌های اشنوزی به ایجاد تناقض منجر می‌شود و دلهره و سرگردانی و فرار را برایشان رقم می‌زند. گریختن گلوآر در بلوندهای بزرگ، فرار ویکتوآر در رمان یک سال، همچنین سرگردانی ژان فرانسوا پونز[1] در بیابان‌ها در اکیپ مالزیایی، یا شخصیت‌های رمان *مدار گرینویچ*، که برای همگی‌شان تنها شرط درک هستی و بازیابی حقیقت وجودی‌شان، گذر از یکجانشینی و سکنی گزیدن است. اولین واکنش دازاین‌های اشنوزی در برابر فضاهای مبهم، که به‌سبب اضطراب ایجاد شده، امتناع از یک هویت اجتماعی پیچیده است که پیامد آن «ناپدید شدن» شخصیت از صحنهٔ عمومی به سوی یک انزوای درونی است. اخراج یا تبعید دنیوی، رنج، بازگشت و... که نیروی محرکهٔ تمامیشان همواره اضطراب است.

۵ـ۲. اضطراب انتخاب

یکی از مباحث اصلی، موضوع اضطراب و مسئولیت انتخاب است. از نظر علم روان‌شناسی، اضطراب در حس آزادی یا اختیار کامل انسان ریشه دارد که خود این حس ایجاد یک مسئولیت تحمل‌ناپذیر در دل انسان می‌کند و هر تصمیمی به نتیجه‌ای منجر خواهد شد که شاید مطلوب انسان نباشد، ولی آدمی چاره‌ای جز اختیار ندارد. به زبان دیگر انسان محکوم است که آزاد باشد و برای خویش تصمیم بگیرد و این محکومیت در دل آدمی اضطراب ایجاد می‌کند. انسان می بایست این حس اضطراب خویش را مهار و از آن به‌نحو درستی استفاده کند. او می‌تواند از اضطراب به‌عنوان سکویی برای تغییر خود استفاده کند.

در رسالهٔ *هستی و زمان*، مفهوم آزادی در نسبتی نزدیک با نحوهٔ بودن انسان، یعنی اگزیستانس مطرح می‌شود و تبیین مسئلهٔ آزادی برمبنای نسبت میان هستی و انسان است. دازاینِ پرتاب‌شده در جهان که در وهلهٔ نخست و غالباً به شیوهٔ روزمرگی با موجودات پیرامون خود ارتباط برقرار می‌کند، تنها با گوش سپردن به ندای وجدانش، می‌تواند خودِ اصیلش را دریابد (بهشتی، ۱۳۹۷، ص.۳). بدین‌ترتیب، مفهوم اگزیستانسیال آزادی، مبتنی بر مفهوم امکان در معنای هستی‌شناختی آن است. به بیان دیگر، امکان‌ها و موقعیت‌ها به هیچ وجه به‌مثابهٔ مفاهیمی معین و از پیش تعریف‌شده در مقابل دازاین قرار ندارند، زیرا در این صورت ذات امکان بودنِ خود را از دست

[1] . Jean-François Pons

می‌دهند (Heidegger, 1977, p.145). وقتی از آزادی دازاین سخن گفته می‌شود، این بدان معنا نیست که دازاین امکان‌هایی دارد که می‌تواند از میان آن‌ها یکی را انتخاب کند. آزادی دازاین به این معناست که ذات خودش می‌تواند به‌مثابهٔ امکان محض باشد (جمادی، ۱۳۸۸، ص.۱۴۵). بنابراین، دازاین در آزادی‌اش فقط می‌تواند همان چیزی بشود که هست؛ یعنی به ذاتش به‌مثابهٔ امکان محض، مجال ظهور دهد (بهشتی، ۱۳۹۷، ص.۴).

در آثار اشنوز نیز می‌توان نشانه‌های اضطراب از آزادی و مسئولیت انتخاب را به وضوح یافت. هنگامی که آگاهی از اضطراب به افراد اجازه می‌دهد به صورت منطقی دریابند که دیگر چیزی برای از دست دادن وجود ندارد (به جز بایرون کاین که همچون دازاین غیراصیل، خود را تسلیم مرگ می‌کند)، این خروج از اضطراب، می‌تواند یک اضطراب ثانویهٔ دیگر درون فرد ایجاد کند و آن بهره‌مندی از آزادی ارادهٔ خویش است. در رمان *مدار گرینویچ* نویسنده داستان شخصیتی به نام تئو سلمر، مترجم سازمان ملل، را به تصویر می‌کشد که نمونه‌ای از زندگی افرادی است که تحت سلطهٔ قدرتی نامرئی و غیرقابل نفوذ قرار دارند، اما در یک لحظهٔ ناگهانی طغیان می‌کنند و درصدد آزادی خود از بند تسلط دیگران برمی‌آیند: «او ایستاد؛ ترجمه و کارش را متوقف کرد و دست به اعتصاب زد؛ دستش را دراز کرد و هات‌داگی را از کیفش بیرون آورد. [...] هنگامی که غذایش به پایان رسید، کیسه کاغذی کوچک را گرفت، آن را با هوا باد کرد و انتهای بسته را پیچید. آن را درست در مقابل میکروفون قرار داد، چشمان خود را بست، نفس عمیقی کشید و با یک حرکت ناگهانی بسته را در مقابل میکروفن منفجر کرد» (اشنوز، ۱۹۷۹، ص.۴۷).

طغیان سلمر در اینجا متوقف نمی‌شود. او سه مرد آمریکایی را که در راهروی سازمان ملل ملاقات کرده بود نیز به قتل رساند: «هنگامی که سلمر به هویتشان پی‌برد، وجودش را تهوع و نفرتی شدید فراگرفت، اما به سرعت آن را سرکوب کرد[...]» (اشنوز، ۱۹۷۹، ص.۴۸). از حالات روحی سلمر می‌توان نتیجه گرفت که تمامی عناصر این طغیان، علیه جامعه هستند: «اعتصاب» که به دنبال انتقام جویی ایجاد می‌شود و در پایان، آزادی و تقاص از وابستگی‌های اجتماعی منزجرکننده. درواقع این خشونتِ برخاسته از طغیان درونی، واکنشی در برابر تحمل ناملایمات و ناعدالتی‌های زندگی است که به‌طور ناگهانی پدیدار می‌شود.

ثمرهٔ دیگری از آزادی انتخاب سلمر، آشنایی با سازمان مخفی بود که باز هم تحت تابعیت رهبر آن، کریر، قرار می‌گیرد. سازمان مخفی که توسط ژان اشنوز به تصویر کشیده می‌شود، یک عنصر واقع‌گرایی است. سازمانی که «نامی ندارد»، اما دارای قدرتی پرنفوذ است؛ یک سیستم اجتماعی که دارای قدرت مطلق بر افراد است و افرادی که به ظاهر آزادند، در آن ناگزیر به پیروی و تسلیم هستند. طغیان ناگهانی که سبب دست از کار کشیدن و جنایت سلمر شد، او را به فرار مجبور می‌کند و تنها کابوس و اضطرابی از یک زندگی تلخ و تاریک را به او می‌بخشد. بدین‌ترتیب به انتخاب خود تقدیر شومی دیگر بر زندگی سلمر سایه می‌افکند، و آن سازمان مخفی او را از تمام آزادی‌هایی که داشت محروم می‌کند و سلمر در سناریویی ناخوشایند، دوباره اسیر دنیایی پوچ می‌شود. انسان، صاحب ارادهٔ آزاد است، اما برخی سوائق و عواطف نیز هستند که انسان تسلطی بر آن‌ها ندارد و همین‌ها آزادی او را محدود می‌کنند؛ آزادی زمانی نقش برجسته‌ای به خود می‌گیرد که لحظات اضطراب و دلشوره به سراغ ما می‌آید. این لحظات نادر اضطراب را تنها از راه اختیار و مواجهه با اختیار است که می‌توان درک کرد، زیرا آن زمان، مسئلهٔ تصمیم و انتخاب مطرح می‌شود؛ و اینجاست که درمی‌یابیم چه خط ارتباطی میان داشتن آزادی، اختیار، دلشوره، تصمیم و انتخاب نهفته است.

۵ـ۳. اضطراب پوچی و مرگ

اضطراب «راهی متمایز است که در آن دازاین گشوده می‌شود (به روی جهان و وجود خودش یعنی فهم هستیاش)» (Heidegger, 1992, p.228). دازاین ناگزیر است که خود را بنا به اصطلاح‌ها و قاعده‌های جهان تعریف کند. او ناچار است بپذیرد که برای معنا دادن به خویشتن باید در قلمرو و زمینهٔ معنایی که دیگران آن را فراهم آورده‌اند زندگی کند. از این رو دازاین همواره با قاعده‌هایی که وضع شده‌اند روبه‌روست. قاعده‌هایی که به او به‌عنوان یک فرد توجه ندارند و اهمیت خاصی برای او قائل نیستند. دازاین که خود را به‌عنوان کاربری غیرمفید می‌شناسد، دیگر دلیلی برای درگیری در جهان نمی‌یابد. جهانی که در آن می‌زید بی‌معناست، پس چه جای تعهد و درگیری؟ (ibid, p.393). نگرانی فرد را در موقعیت پیشاهستی‌شناسانه قرار می‌دهد. معناها را و خودش را درک نمی‌کند، جهان همگی بی‌اعتبار می‌شود. نگرانی چنان موقعیتی است که در آن دازاین به این نتیجه می‌رسد که دیگر وجودش هیچ اهمیت و معنایی

ندارد، و به دردی نمی‌خورد. او می‌بیند که به هستی پرتاب شده، و این نکته را فاقد هر معنایی می‌یابد (ibid, pp.393-394). در این صورت فرد در حد نهایی نگرانی فلج می‌شود (احمدی، ۱۳۸۸، ص. ۳۹۰).

فردی که اسیر این نوع از وحشت می‌شود، نمی‌تواند احساسش را توصیف کند. اگر از فرد نگرانی بپرسند که از چه می‌ترسد، احتمالاً می‌گوید: «هیچ چیز» و همچنان احساس وحشت می‌کند. اتفاقی که در چنین موردی می‌افتد، به بیان هایدگر، به‌واقع نوعی مواجهه با «هیچ» یا «پوچی» است. منظور او از «هیچ» یا «پوچی»، آن فضای تهی و خلأیی نیست که گویی هر چیزی که وجود دارد یک‌باره محو می‌شود. همچنین به مفهوم نفیِ جهان هم نیست. بلکه آنچه را در تجربهٔ اضطراب اتفاق می‌افتد با عنوان «دور شدن» یا «به تدریج کناره گرفتن» از جهان توصیف می‌کنند. جهان، در وحشت نامعلومی که در حالت دلهره تجربه می‌شود، به چیزی دور از دسترس و بیگانه تبدیل می‌شود. حتی چیزهای بسیار آشنا، چیزهایی که محیط عادی زندگی روزمره را شکل می‌دهند، می‌توان این‌طور گفت که به اشیایی بیگانه و غیرطبیعی بدل می‌شوند. این دور شدنِ همه‌چیز از ما که در حالت دلهره پیرامون ما را به تمامی در برمی‌گیرد، ما را تسخیر می‌کند. هیچ‌چیز نیست که بشود به آن چنگ زد. تنها چیزی که - در این پروسهٔ دور شدن همه‌چیز - می‌ماند و بر ما مستولی می‌شود و اثر می‌گذارد، همین «پوچی» است» (جمادی، ۱۳۸۸، ص. ۱۷۰). به‌عبارت دیگر، آنچه هایدگر از آن در کتاب *متافیزیک* چیست؟ به‌عنوان «پوچی» یاد می‌کند، چیزی شبیه به یک خلأ فیزیکی نیست، بلکه خلأ و نبود حس، نبود اهمیت، یا نبود معناست.

در آثار اشنوز نیز به پوچی گرویدن شخصیت‌ها، پوچی افکار و اهدافشان، متروک بودن اکثر مکان‌ها، همگی نشانه‌های بارزی از مفهوم «هیچ» را در ذهن خواننده ترسیم می‌کنند. رمان *مدار گرینویچ* که با خط سیر تخیلی گسترش یافته، داستان شخصیتی مرموز به نام بایرون کین[1] را به تصویر می‌کشد که برای تحقق بخشیدن به رؤیای اختراع دستگاهی، به جزیره‌های دور افتاده و خالی از سکنه می‌گریزد: «بایرون کین تپه‌ای را به سوی مرکز جزیره بالا رفت. از آن بالا او می‌توانست همه جا را ببیند. از آنجا او کاملاً دور و تنها به نظر می‌رسید» (اشنوز، ۱۹۷۹، ص.

[1] . Byron Caine

۹۴). آگاهی از این تنهایی آن هم در جزیره‌ای خالی، در وجودش اضطرابی مضاعف را پدید می‌آورد که ابتدا باعث احساس ضرورت بقای زندگی در او شده، اما درنهایت او را به نوعی بی‌تفاوتی، پوچی و بی‌معنایی زندگی سوق می‌دهد. چراکه بایرون کین درمی‌یابد در رابطه با مأموریتی که به او سپرده شده بود و ماشین مخفی که به تصور خود آن را اختراع کرده، در اصل چیزی برای کشف وجود نداشته و « هیچ چیزی اختراع نشده» است (همان، ص. ۲۱۸).

به عقیدهٔ هایدگر، در بحبوحهٔ «بی‌تفاوتی» هر روزه، «وجود دازاین درهم می‌شکند». روحیات دازاین همیشه با توجه به موقعیت خاصی که در آن قرار دارد، آشکار می‌شود. بنابراین روزمرگی و آگاهی از پوچی، باعث پیدایش بی‌تفاوتی و بی‌دقتی در زندگی افراد شده و کنترل امور از دستشان خارج می‌شود. می‌توان گفت آگاهی یافتن از پوچی دنیا، همواره بسترساز اضطراب شخصیت‌های اشنوز بوده و از میان آن‌ها، بایرون کین تنها فردی است که در نیمهٔ راه سفر و آرزوهایش، پس از درک این پوچی، مرگ خود را تسریع می‌بخشد. او که در حین فرار به غاری پناه برده، هنگامی که کبریتش را روشن می‌کند، ناگهان متوجه می‌شود که غار مملو از مواد منفجرهٔ به‌جامانده از جنگ جهانی و در شرف انفجار است، در حالی که می‌تواند تلاشی برای فرار یا خاموش کردن آتش کند، اما همچون دازاینی نااصیل، مرگ را برمی‌گزیند و هیچ تلاشی برای نجات خود نمی‌کند.

معنای دیگر اضطراب وجودی، با «مرگ»، «زوال»، «نیستی» و «عدم» عجین شده است. به همین دلیل است که سورن کی‌یرکگارد[1] فیلسوف دانمارکی، اضطراب را ترس از هیچ می‌دانست و بنیان اضطراب را در آگاهی وجودی از نیستی خلاصه می‌کرد. درحقیقت، دو «هیچ» است که عمدهٔ اضطراب‌های ما را تشکیل می‌دهد: «هیچ چیز» و «هیچ کس». اولی همان اضطراب مرگ است و دومی اضطراب تنهایی. به تعبیر هایدگر، مرگ تنهاترین تجربهٔ اگزیستانسیال بشری است که هیچ کس قادر نیست آن را با کسی شریک شود: «مرگ در هر لحظهٔ هستنِ دازاین نهفته است. رخدادی در آینده نیست که دور از دازاین باشد ... مرگ امکانی است که به‌طور قطع روی خواهد داد و به همین شکل هم فهمیده می‌شود. اما کم‌تر کسی حاضر است به این نکته بدیهی بی‌اندیشد که هر لحظه می‌تواند آخرین لحظهٔ زندگی او باشد» (Heidegger, 1992, p.302).

[1] . Søren Kierkegaard

آگاهی کامل از مرگ خود، وجود دازاین را در کانون روشنی قرار می‌دهد. یک «هستی ـ به سوی ـ مرگ»[1] آگاهانه او را ترغیب خواهد کرد تا دنباله‌روی هدفی در زندگی باشد، از نظر هایدگر، نگرش به مرگ حاوی دو پیامد مثبت و منفی است؛ یا به رکود، سکون، پوچی، ناامیدی، یأس و افسردگی منجر می‌شود که پیامد منفی را نشان می‌دهد و یا اینکه سبب اصلاح نگرش، رفتار و ژرف‌اندیشی بشر در زندگی می‌شود که این پیامد مثبت این نگرش است.

از زمان نوشتار رمان *مدار گرینویچ*، برخی از شخصیت‌های اشنوز با نوعی آشفتگی‌های عاطفی نشان داده شده‌اند که به مرگ آن‌ها منجر می‌شود (خودکشی بایرون و تئو)، شخصیت‌هایی نسبتاً ضعیف و یا مریض، که رفتار و حالات روحی آن‌ها بیانگر نشانه‌های روان‌شناختی انسان خودباختهٔ معاصر است. اشنوز در رمان *می‌روم*، دنیایی از شخصیت فلیکس را ترسیم می‌کند که پس از یک سال آوارگی و ماجراجویی، با قلبی شکسته به خانه باز می‌گردد و بی‌آنکه به هدف واقعی زندگی‌اش برسد تنها یک سال پیرتر می‌شود. در این میان فقط دور شدن از واقع‌نگاری، تخریب، اضطراب و ضربه‌های روان‌شناختی را تجربه می‌کند. از این‌رو نویسنده درصدد به تصویر کشیدن شیوهٔ خاصی از زندگی برمی‌آید که در آن فرد بی‌آنکه به تصورهایش، هدف‌هایش و رؤیاهای واقعی‌اش تحقق بخشد، خود را فراموش می‌کند و تنها به سویی نامشخص می‌رود. در این میان، فلیکس پس از گذر از مخاطرات بسیار، ترس‌ها و شرایط جسمانی و اختلالات عصبی و قلبی، ناگهان فروپاشی مواجهه با مرگ در عین اضطراب و دلهره و آگاهی نسبت به پایان هستی‌اش تمام وجودش را دربر می‌گیرد: «انگار وزنه‌ای پانصد کیلویی در آنِ واحد روی سرشانه‌ها و سر و سینه‌اش افتاد. طعمی تند و غباری خشک دهانش را فرا گرفت ... احساس خفگی می‌کرد و عکس‌العمل به آن غیرممکن می‌نمود. دست‌هایش را انگار دستبند زده بودند و ذهنش از خفگی و نگرانی از مرگی قریب‌الوقوع اشباع شده بود» (اشنوز، ۲۰۰۱، ص. ۱۱۸).

۶. نتیجه‌گیری

از دید هایدگر نحوهٔ نگرش دازاین به مرگ می‌تواند نیرویی برای گسست از پوچی، روزمرگی و مفهومی برای زندگی باشد. حفظ هویت فردی، کشف امکانات وجودی دازاین در این دنیا، انتخاب آگاهانه، زندگی متفکرانه، مسئولیت در برابر خود و دیگران از پیامدهای زندگی اصیل و

[1] . Être pour la mort

معنادار است. به نظر هایدگر انسان خود آفرینندهٔ ارزش‌هاست. اصالت داشتن و ارزشمند بودن در گرو انتخاب و تعیین نشدن توسط معیارهای بیرونی و دیگران است. به نظر وی آنچه مهم است، در راه بودن است، حتی اگر هدفی به‌عنوان هدف نهایی وجود نداشته باشد. در آثار اشنوز مشاهده می‌کنیم که شخصیت‌ها از مکانی به مکان دیگر در حرکت هستند و هر لحظه هستایش جدیدی را تجربه می‌کنند و این جابه‌جایی مکان یا تغییرات زمان تهی از آگاهی دازاین‌های اشنوزی نیست.

انسان با انتخابش به سوی پوچی یا به سوی تکامل متمایل می‌شود، با پذیرش اینکه انسان دارای ذاتی ثابت و مشخص نیست می‌توان «پویایی خودمختار» انسان برای «خودآفرینی» را درک کرد. به اعتباری دیگر انسان «پروژه‌ای باز» است که خود آن را تعریف می‌کند و به پیش می‌برد. انسان چیزی نیست، مگر آنچه خود از خویش می‌سازد.

اشنوز انسان معاصری را به تصویر می‌کشد که در رویارویی با منِ تنهای خود قرار می‌گیرد و این تنهایی، نه‌تنها نقطهٔ آغازین نمایش وجودی شخصیت‌های اوست، بلکه در بیشتر موارد، پایان‌بخش زندگینامهٔ درج‌شده در رمان‌های اشنوز است. به گفتهٔ هایدگر، دازاین هیچ‌گاه در هستی‌اش کامل نیست و وجود داشتن او همان در راه بودن اوست. بنابراین تنهایی، سرگردانی، هراس و سقوط، همگی شرایطی هستند که سبب درک و خودآگاهی شخصیت‌های اشنوز و ارتباطشان با دنیای پیرامونشان می‌شود. مرگ‌آگاهی یا هستی معطوف به مرگ، حالی است که خاص دازاین است. زمانی که دازاین درک می‌کند که خواهد مرد و دیگری نمی‌تواند اینکار را به جای او انجام دهد، یکی از امکان‌های اصلی وجودش را درک کرده است. اعمال انسان در موقعیت معنی می‌شود و ملاک مطلقی برای قضاوت وجود ندارد، چون موقعیت انسان ثابت نبوده و هر لحظه نسبت به لحظهٔ پیشین هستایش جدیدی را تجربه می‌کند. وجود دازاین در زیستن هشیارانهٔ او متبلور می‌شود، هر انسانی دارای فهم و به طبع آن ذات و ماهیتی متفاوت است، همچنین با هستایش جدید خود در هر لحظه، فهم و آگاهی جدیدی را درک می‌کند که می‌تواند در انتخاب‌ها، نحوهٔ بودن و هستایش او تأثیرگذار باشد.

منابع

احمدی، ب. (۱۳۹۷). *هایدگر و پرسش بنیادین*. تهران: نشر مرکز.

الیاسی، ب.، و صافیان، م.ج. (۱۳۹۸). نقش دازاین در هنر اندیشی هایدگر»، *نشریهٔ پژوهش‌های فلسفی (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)*، ۲۹.

بهشتی، س.م. (۱۳۹۷). آزادی اگزیستانسیال و آزادی استعلایی در اندیشهٔ هایدگر. *حکمت و فلسفه*، ۱، ۷-۲۴.

تابان، م. (۱۳۹۱). هویت و مکان، رویکردی پدیدارشناسانه. *هویت شهر*، ۱۰، ۷۹-۹۰.

سهرابی‌فر، م.ت. (۱۳۹۶). هایدگر و ذاتمندی انسان. نشریهٔ *قبسات*، ۸۴.

گلن گری، جی (۱۳۹۰). هستی و انسان در اندیشهٔ هایدگر. *نشریهٔ خردنامه*، ۷.

میرقادری، س.ف.، و ظفرآبادی، ح. (۲۰۱۸). خصوصیات اگزیستانسیالیسم دازاین در مقدمات طللی معلقات سبع. *هنر زبان*، ۳، ۷-۲۲.

میرقادی، س.ف.، و ظفرآبادی، ح. (۲۰۱۸). خصوصیات اگزیستانسیالیسم دازاین در مقدمات طللی معلقات سبع. *هنر زبان*، ۳، ۷-۲۲.

میلر، م. (۱۳۹۵)، *دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد ۷۷ مارتین هایدگر*. ترجمهٔ س.م. حسینی. تهران: ققنوس.

هایدگر، م. (۱۳۸۸). *هستی و زمان*. ترجمهٔ س. جمادی. تهران: ققنوس.

Romans de Jean Echenoz

Je m'en vais, 1999 ("Double", 2001). Paris : Éditions de Minuit.

Le Méridien de Greenwich, (1979). Paris : Éditions de Minuit.

Les Grandes Blondes, 1995 ("Double", 2006). Paris : Éditions de Minuit.

Nous trois, 1992 ("Double", 2010). Paris : Éditions de Minuit.

Un an, 1997 ("Double", 2014). Paris: Éditions de Minuit.

Œuvres Critiques

Matei, A. (2012). *Jean Echenoz et la distance intérieure* (Critiques Littéraires). Paris, Editions L'Harmattan.

Didier, F. (1986). *Heidegger et le problème de l'espace.* Paris : Minuit.

Heidegger, M. (1958). «*Bâtir, habiter, penser*». in *Essais et conférences*. Gallimard.

Heidegger, M. (1992). *Être et Temps*, Traduction par Emmanuel Martineau. Gallimard.

Lévy, C. (2014). *Territoires postmodernes.* Presses Universitaires de Rennes.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

Analyse de la traduction persane de « Mon rêve familier » et « L'Enterrement » de Verlaine selon Etkind

Sedigheh Sherkat Moghadam [1] (Auteur correspondant)

Maître de conférence et membre du centre de la recherche interdisciplinaire de langue et littérature, Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran

Sepideh Safié Navabzadeh Shafiei

Professeur assistant, département de langue française, Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran

Ghazal Zaré

Master en Traductologie française, Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran

Résumé

La traduction permet de transmettre et d'échanger des idées, des réflexions et une vision du monde. Mais parmi les divers textes littéraires, la traduction de la poésie a été exprimée impossible ou difficile par certains spécialistes. La difficulté majeure réside dans la recréation de l'union du sens et de la sonorité qui particularise la poésie et fait partie du sens des poèmes. Parmi les divers genres poétiques, la poésie verlainienne occupe une place particulière, car ce poète est très sensible à la forme, à la musicalité et à la sonorité. Parsayar en tant que traducteur de certains poèmes de Verlaine, s'impose un compromis entre la fidélité au texte, qui ne signifie pas stricte exactitude, et la recherche de l'effet esthétique.

Notre travail de recherche a pour objectif d'analyser la traduction persane de « Mon rêve familier » et « L'Enterrement » de Verlaine en persan afin de voir si la forme, le rythme et la sonorité de chacun de ces deux poèmes ont été correctement transmis dans la traduction. Pour notre analyse, nous suivrons la classification établie par Etkind. Dans cette étude, nous nous étudions la divergence et la convergence entre les poèmes de Verlaine et les textes traduits par Parsayar sur différents plans tels que le sens, la forme, la musicalité, le rythme, la sonorité, etc. Les résultats montrent que Parsayar a recours à «la traduction-recréation» pour traduire les vers de Verlaine.

Mots-clés : Poésie, Verlaine, traduction, Etkind, Parsayar.

[1]. E-mail: moghadam@atu.ac.ir
http://orcid.org/0000-0002-1356-3879

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82819.1086

Reçu: 07 Juin 2023 Révisé: 17 Juillet 2023 Accepté: 23 Juillet 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

Analysis of the Persian Translation of "My Familiar Dream" and "The Burial" of Verlaine According to Etkind

Sedigheh Sherkat Moghadam [1] (Corresponding author)

Associate Professor of French Language Department and member of the Research Center for Language and Literature, Allameh Tabataba'i University. Tehran, Iran

Sepideh Safie Navabzadeh Shafiei

Assistant Professor, Department of French Language, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Ghazal Zare

Master, Department of French Language, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Translation allows us to transmit and exchange ideas, reflections, and the vision of the world. But among the various literary texts, translation of poetry has been viewed impossible or difficult by several specialists of the field. The major difficulty is recreating the union of the meaning and sound which characterizes the poetry and is a part of the meaning of poems. Among various poems, Verlaine's poems have a special place, because this poet is very sensitive to the form, music, rhythm, and sonority of poems. The translator of a poem have to compromise between the fidelity to the text, which is not strictly exact, and finding the aesthetic effect. This study aimed to criticize the translation of Verlaine's poems «My Familiar Dream» and «The Burial» into Persian to see if each poet's form, rhythm, and sound have transmitted well through the translation. For the analysis, the classification made by Etkind was adopted. This study examined the divergence and the convergence between Verlaine's poems and the texts translated by Parsayar on different levels, such as the meaning, form, musicality, rhythm, sound, etc. The results showed that Parsayar uses "translation-recreation" to translate Verlaine's verses.

Keywords: Poetry, Verlaine, translation, Etkind, Parsayar.

[1]. E-mail: moghadam@atu.ac.ir
http://orcid.org/0000-0002-1356-3879

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82819.1086

Received: 07 June 2023 Revised: 17 July 2023 Accepted: 23 July 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

تحلیل ترجمهٔ فارسی «رؤیای آشنا» و «خاکسپاری» سرودهٔ پل ورلن بر پایهٔ آرای اتکین

مقالهٔ پژوهشی

صدیقه شرکت‌مقدم [1] (نویسندهٔ مسئول)
دانشیار گروه زبان فرانسه و عضو مرکز تحقیقات میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
سپیده صفیه نواب‌زاده شفیعی
استادیار گروه زبان فرانسه دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
غزل زارع
کارشناسی ارشد ترجمه‌شناسی گروه زبان فرانسه دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

ترجمه عملی است که امکان تبادل افکار و دیدگاه‌های اندیشمندان و نویسندگان در سراسر دنیا را فراهم می‌کند. در میان متون مختلف ادبی، ترجمهٔ شعر از نظر برخی از محققان دشوار و حتی غیرممکن به نظر می‌آید. مشکل اصلی، بازآفرینی ریتم و ضرب‌آهنگی است که متن ادبی را به شعر مبدل می‌سازد و خود بخشی از معنای آن را دربر می‌گیرد. در میان شاعران فرانسوی، اشعار پل ورلن [2] از جایگاه ویژه‌ای در ادبیات فرانسه برخوردار است، زیرا این شاعر نسبت به فرم، موسیقی و صدا بسیار حساس است. محمدرضا پارسایار به‌عنوان مترجم برخی از اشعار این شاعر، سعی کرده تا سازشی میان وفاداری به متن و زیبایی‌شناختی ابیات برقرار سازد.

در این پژوهش سعی بر آن است تا ترجمهٔ فارسی «رؤیای آشنا» و «خاکسپاری» سرودهٔ ورلن را بر مبنای آرای افیم اتکین [3] بررسی کنیم تا دریابیم آیا فرم، ریتم و ضرب‌آهنگ آن به خوبی در زبان مقصد انتقال یافته است یا خیر. برای نیل به این مقصود، دسته‌بندی انواع ترجمهٔ شعر به شیوهٔ اتکین را ملاک کار خود قرار می‌دهیم و به بررسی میزان واگرایی و هم‌گرایی میان اشعار ورلن و متون ترجمه‌شده توسط پارسایار در سطوح مختلف معنا، فرم، موسیقایی، ریتم و صدا می‌پردازیم. نتایج به‌دست آمده حاکی از آن است که پارسایار بیشتر از شیوهٔ «ترجمه ـ بازآفرینی» استفاده کرده است.

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ تخصصی، متون حقوقی، ساده‌سازی، رویکرد هرمنوتیک (فلسفی - تفسیری)، ژرژ اشتاینر.

---

[1]. E-mail: moghadam@atu.ac.ir
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82819.1086
http://orcid.org/0000-0002-1356-3879
[2]. Paul Verlaine
[3]. Etkind

تاریخ دریافت: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۲۶ تیر ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۰۱ مرداد ۱۴۰۲

۱. مقدمه

ترجمه به‌مثابهٔ پلی است که دو زبان مختلف را به یکدیگر متصل می‌کند. بنابراین ترجمهٔ خوب نقش مهمی در رشد فکری، علمی و فرهنگی جوامع بشری دارد. در میان انواع آثار ادبی، ترجمهٔ شعر ازجایگاه ویژه‌اي برخوردار است. به بیان دیگر «از چالش‌برانگیزترین مباحثی که در حوزهٔ ترجمه‌شناسی مطرح می‌شود، موضوع ترجمهٔ شعر بوده که تاکنون نظریات گوناگونی در رابطه با آن مطرح شده است. بنابراین در طول تاریخ ترجمه، به مهارت و چیره‌دستی مترجم شعر بسیار تأکید شده است» (زنده‌بودی، ۱٤۰۱، ص. ١٦٥). در این راستا، نقش ترجمهٔ اشعار کلاسیک مقولهٔ دیگری است، زیرا نه‌تنها مترجم باید درک درستی از مفهوم شعر کسب کند، بلکه موظف است عناصر زیباشناختی آن را نیز در زبان مقصد بازآفرینی کند. از منظر متخصصان این حوزه، ترجمهٔ شعر دشوار و گاه غیرممکن است. مشکل اصلی بازآفرینی شعر، اتحاد میان معنا و ریتم آن است. در میان شاعران فرانسوی، اشعار پل ورلن با زیبایی انکارناپذیر ابیاتش جایگاه خاصی را در ادبیات به خود اختصاص داده است. لذا بررسی ترجمهٔ آن به زبان فارسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

در این پژوهش سعی بر آن است تا ترجمهٔ فارسی دو غزل‌وارهٔ «رؤیای آشنا» و «خاکسپاری» سرودهٔ ورلن را بر مبنای آرای اتکین بررسی کنیم تا دریابیم آیا فرم، ریتم و ضرب‌آهنگ آن به خوبی در زبان مقصد منتقل شده است یا خیر. برای نیل به این مقصود، از دسته‌بندی انواع ترجمهٔ شعر به شیوهٔ اتکین پیروی می‌کنیم و به بررسی میزان واگرایی و همگرایی میان اشعار ورلن و متون ترجمه‌شده توسط پارسایار در سطوح مختلف معنا، فرم، موسیقایی، ریتم و صدا می‌پردازیم.

در این تحقیق سعی داریم تا به سؤالات زیر پاسخ دهیم:

ـ آیا ترجمهٔ فارسی اشعار ورلن به درستی در زبان مقصد بازآفرینی شده است؟ پس از اولین خوانش، به نظر می‌رسد که ترجمهٔ پارسایار از نظر معنایی به متن اصلی وفادار است، اما قالب شعر فرانسه در زبان مقصد بازآفرینی نشده است.

ـ آیا ریتم و ضرب‌آهنگ اشعار ورلن در زبان مقصد انتقال یافته است؟ به‌نظر می‌رسد با توجه به اینکه ساختار زبان فرانسه با زبان فارسی متفاوت است، عناصر زیباشناختی شعر ورلن ازجمله ریتم و موسیقی به شیوهٔ وی در ترجمه انعکاس نیافته است.

ـ ترجمهٔ پارسایار براساس دسته‌بندی اتکین در کدام گروه قرار می‌گیرد؟

با توجه به الگوی اتکین، به نظر می‌رسد که ترجمهٔ پارسایار بیشتر به دستهٔ «ترجمه ـ تقریب» نزدیک‌تر باشد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ پژوهش دربارهٔ ترجمهٔ اشعار ورلن به زبان فارسی، تحقیقات اندکی صورت گرفته است، اما مقالاتی چند از جنبه‌های دیگری اشعار وی را مورد تحلیل قرار داده‌اند که از این میان می‌توان به مقالهٔ زهرا خاتمی تحت عنوان «بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و پل ورلن از منظر امپرسیونیسم» که در سال ۱۳۹۹ به چاپ رسیده است، اشاره کرد که نویسنده سعی دارد با روش توصیفی ـ تحلیلی به مقایسهٔ جلوه‌های مکتب امپرسیونیسم در اشعار سپهری و پل ورلن بپردازد. از نظر وی سپهری پیش از شاعری، این مکتب را در نقّاشی‌های خود تجربه کرده و پل ورلن در محافل هنری با آن آشنا شده است. تأثیرپذیری از عوامل محیطی چون نور، هوا و رنگ، شعر این دو هنرمند را به فضای نقاشی‌های امپرسیونیستی می‌برد. ویژگی‌هایی مانند آشنایی‌زدایی، درک لحظه‌ای زندگی، بازی با رنگ و نور، تصاویر ناتمام، پیوند طبیعت و مدرنیته و ... در شعر این دو شاعر با اندکی تفاوت دیده می‌شود. این مقایسه، تفاوت نگاه دو شاعر را به جهان، هنر و مکتب امپرسیونیسم نشان می‌دهد. سپهری این مکتب را دستاویزی قرار داده است برای بیان مفاهیم عمیق انسانی، در حالی که پل ورلن تنها از نظر ساختار به این مکتب پای‌بند است. هاشمی‌زاد و محمدی در مقالهٔ «مطالعهٔ قافیه‌ها و اجزای ریز در شعر پل ورلن» (2022)، به بررسی قافیه‌ها و اجزای ریز اشعار این شاعر پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که انتخاب قافیهٔ فرد توسط ورلن امری کاملاً بدیهی است. او نیز اهمیت ریتم و انتخاب کلمات را زیر سؤال می برد. اگرچه باور بر این است که قافیهٔ فرد اساساً ناقص است. به‌طور خلاصه، ورلن تمایل دارد هنر جزئی مورد علاقهٔ خود را با استفاده از پیشوندها مثل (demi, mi) و پسوندها مثل (-iller,-ete,-adde,-otte,-ette) در سبک خود نمایان سازد. از نظر نویسندگان مقاله این کلمات با ظرافت خاصی انتخاب شده‌اند و به زیباسازی متن از نظر مینیاتورسازی کمک می‌کنند.

جرالد مکلین در مقاله‌ای با عنوان «عاطفه و عقل در شعر پل ورلن»[1] که در سال ۱۹۸۴ در مجلهٔ انجمن زبان‌های مدرن ایرلند شمالی به چاپ رسانده است، به بررسی دوگانگی کلیدی عاطفه و عقل در شعر وی می‌پردازد. به گفتهٔ او، ورلن اغلب در اشعارش نگرش منفعلانه و مالیخولیایی نسبت به واقعیت اتخاذ می‌کند. نویسندهٔ مقاله با بررسی اشعار ساتورنی ـ یا زحلی ـ [2] و جشن‌های دلپذیر[3] نشان می‌دهد که عقل چگونه حالات عاطفی را تعدیل می‌کند. او ادعا می‌کند که صفت «ساتورنی» نشان‌دهندهٔ نویسنده‌ای است که به دنبال عشق‌های شکست‌خورده به غم و اندوه محکوم می‌گردد، بنابراین شعر «چشم‌اندازهای غم‌انگیز»[4] و مجموعه شعری «آواز

[1]. Emotion and Reason in the Poetry of Paul Verlaine
[2]. *Poèmes saturniens*
[3]. *Fêtes galantes*
[4]. Paysage triste

پاییز»[1] حکایت از اندوه، دلتنگی و یک شخصیت شاعرانه ضعیف و شکننده دارد. ورلن در این اشعار خود را به‌عنوان چهره‌ای رنج‌دیده معرفی می‌کند و تکنیک «تکرار» حکایت از حبس در یک دایرهٔ باطل مالیخولیا[2] دارد.

معصومه احمدی و صفورا اژدری در مقالهٔ «ترجمهٔ شعر عرفانی در قالب بازآفرینی و تفسیر: بررسی یک ترجمهٔ فرانسوی از منطق‌الطیر» (۲۰۲۱ ـ مجلهٔ مطالعات فرانسه)، براساس دسته‌بندی انواع ترجمهٔ افیم اتکین، ترجمهٔ فرانسوی شعر عطار را بررسی کرده‌اند تا ضرورت «ترجمه ـ تفسیر» و یا «ترجمه ـ بازآفرینی» را در حوزهٔ شعر عرفانی نشان دهند. از نظر احمدی و اژدری، ژانر ترجمهٔ عرفانی، انتقال دقیق «تصویر ـ معنا» در نسخهٔ ترجمه‌شده ضروری است، به طوری که اثرگذاری متن ترجمه‌شده بر خواننده‌اش مشابه با اثری باشد که متن اصلی بر خوانندهٔ آن دارد و به بیان دیگر، خوانندهٔ متن فرانسوی دریافتی مشابه با خوانندهٔ متن فارسی داشته باشد. برای این کار لازم است که دنیای خیال شاعر به‌خوبی شناخته شود تا بتوان روح تخیل و جهان‌بینی او را در اثرش به‌طور زنده دریافت. ما در این پژوهش، با تکیه بر آرای اتکین به تحلیل ترجمهٔ دو شعر از پل ورلن خواهیم پرداخت که تاکنون پژوهشگران دیگر به آن نپرداخته‌اند.

۳. اشعار ورلن: ویژگی‌ها

پل ورلن، شاعر فرانسوی اواخر قرن نوزدهم است که شعرهای موسیقایی و آهنگین سروده است. در فضای ادبی تحت سلطهٔ جنبش پارناس[3]، که «هنر را برای هنر»[4] در نظر داشتند و شعر را تنها به‌عنوان هنری درنظر گرفته بودند که هدفی جز زیبایی و کمال ندارد، ورلن صدایی منحصربه‌فرد به صحنه برد و «نمادگرایی»[5] را معرفی کرد. بی‌شک امروز، نام ورلن از سمبولیسم ـ نمادگرایی ـ جدایی‌ناپذیر است. نمادگرایی جریان ایدئالیسم شاعرانه است که نیمهٔ دوم قرن نوزدهم را دربر گرفت و مسلم است که ورلن پس از بودلر[6] اما در جهتی مشابه او، هنری را به کار برد که در آن با استفاده از راز و رمز، روح اشیا به تصویر کشیده می‌شود (هاشمی‌زاد، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۵). نمادگرایی، نمود عصیان هنرمندان در برابر مکتب‌های واقع‌گرایی و وصف‌گرایی بود.

او برخلاف نوشته‌های پیچیده، سادگی را در خود پرورش می‌دهد و این ساده‌نویسی به او اجازه می‌دهد تا خود را از سبک و سیاق پارناسی دور نگه دارد. وی به‌عنوان شاعری که از غوغای فکری و شخصی به خشم آمده، تجسم

1. *Chanson d'automne*
2. Mélancolique
3. Parnasse
4. L'art pour l'art
5. Symbolisme
6. Baudelaire

«شاعر نفرین‌شده»[1] را به خود می‌گیرد و آثاری را خلق می‌کند که تأثیر مهمی در تاریخ ادبی جهان دارد (Xiang, 2012, p.125).

مجموعه اشعار ساتورنی (۱۸۶۶)، جشن‌های دلپذیر (۱۸۶۹) و خرد[2] (۱۸۸۰) مسیر شاعری را دنبال می‌کند که مشخصهٔ زندگی او سرخوردگی، اندوه و میل به برقراری ارتباط مجدد با خطاهایش است. بدون شک ترجمهٔ اشعار ورلن در فارسی پیچیده است، زیرا ابیات وی دارای طرحی موزون است که در آن هر بیت تعداد هجاهای مشخصی دارد.

هدف شعر ورلن در این است که عظمت احساس و تخیل را با توصیف‌های آشکار و صریح ازبین نبرد و برای رسیدن به این هدف باید محیطی را که برای چنین شعری لازم است، به‌وجود آورد، یعنی خطوط مشخص و صریح را محو و تیره سازد و به آن حال‌وهوای سایه روشن دهد. چنین سایه‌روشنی را با دگرگون کردن قاعده‌های شعر کلاسیک، با کنار گذاشتن معانی عادی و روزمره، و با برهم زدن تداعی‌هایی که بر اثر دستورزبان و سنت‌های تاریخی شعر ایجاد شده، می‌توان به‌دست آورد.[3] برای شاعران سمبولیست «واژه» اهمیت فراوان دارد و مهم‌ترین عنصر شعر به‌شمار می‌رود. اهمیت «واژه» در شعر برای آن‌ها چنان بود که مالارمه[4] می‌گفت: «شعر است که با چند واژه، کلامی کامل، نو، بدیع و ورد مانند می‌سازد، و در شنونده آنچنان حیرتی برمی‌انگیزد که گویی هرگز چنین چیزی نشنیده». بعضی از سمبولیست‌ها در وزنِ شعر هم دگرگونی‌هایی ایجاد کردند و شیوه‌های نوینی به‌کار بردند. در ابداع شیوه‌های نوین دو گرایش اصلی در بین شاعران سمبولیست وجود داشت. یکی گرایش مالارمه و رنه گیل[5] بود که زبان شعر را از زبان عادی مردم جدا می‌دانست و برای بیان هیجانات بدیع سمبولیستی، ایجاد زبانی جدا از زبان مردم را لازم می‌دانست. این گرایش قالب‌های سنتی شعر (ازجمله قالب شعر رمانتیک و پارناسی) را می‌پذیرفت و آن‌ها را برای سرودن شعر به‌کار می‌برد. دیگری گرایش پل ورلن و ژول لافورگ[6] بود که زبان معیار و

---

1. Poète maudit

پل ورلن خود را شاعر نفرین‌شده (Poètes maudit) می‌نامد و معتقد است تولدش تحت سلطهٔ سیارهٔ سترن (زحل) زندگی شومی را برایش رقم زده است. با بررسی فراز و نشیب‌های زندگی او راحت‌تر می‌توان بابت انتخاب چنین تخلصی به شاعر حق داد.

2. *Sagesse*
3. https://library.razavi.ir/literature/fa/
4. Mallarmé
5. René Ghil
6. Jules Laforgue

طرز بیان فرهنگستانی پارناسین‌ها را مسخره می‌کرد و می‌کوشید زبان عادی مردم را به سبک هنرمندانه‌ای تقلید کند (همان).

«موسیقی بیش از هر چیز»[1]: جملهٔ کلیدی ورلن که بندهای نه‌گانهٔ «هنر بوطیقایی»[2] نیکولا بوآلو[3] حول آن تنظیم شده است. طبق نظر ورلن، وظیفهٔ شاعر رقابت با موسیقی است. و اگر شعر، ادبیات درنظر گرفته نمی‌شود، دقیقاً به این خاطر است که شعر موسیقی هست یا باید باشد (Baudot, 1968, p.36).

به‌طور کلی، اشعار ساتورنی بسیار ناهمگون است، چیزی که آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد، این است که آن‌ها در زیرِ نشان سیارهٔ زحل ـ ساتورن ـ قرار گرفته‌اند و لذا همواره با غم و اندوه و مالیخولیا عجین است. جشن‌های دلپذیر نیز مجموعه‌ای الهام‌گرفته از نقاشی‌های قرن ۱۸، به ویژه نقاشی‌های آنتوان واتو[4] است. ورلن مضامین خود را در ابیات این مجموعه، همانطور که از تیتر آن مشخص است، به‌صورت بازی و نمایش نشان می‌دهد. این مجموعه از ۲۲ شعر که اکثراً کوتاه هستند، تشکیل شده است. زبان آن ساده و بی‌پیرایه است و ابیات از هشت هجایی تشکیل شده و ضرب‌آهنگ خاصی را به اشعار می‌دهد.

مجموعهٔ عاشقانه‌های بی‌کلام[5] نیز اساساً خاطرات سرگردانی ورلن و رمبو[6] بین لندن و بروکسل را به تصویر کشیده و بین سال‌های ۱۸۷۲ و ۱۸۷۳ نوشته شده است. اشعار این مجموعه کمابیش آغشته به خشونت کلامی است که نشان‌دهندهٔ رابطهٔ پر سر و صدای او با رمبوی جوان است.

۴. اتکین: ترجمه و شعر

افیم اتکین[7] زبان‌شناس و نویسندهٔ روس معتقد بود که «ترجمهٔ شعر» در فرانسه بحرانی عمیق را پشت سر گذاشته است. به همین دلیل وی به دنبال یافتن راه حلی برای عبور از این بحران بود. از نظر وی هدف اصلی مترجمان در دهه‌های اخیر تنها چاپ سریع مجموعه اشعار شاعران، بدون درنظر گرفتن بازآفرینی عناصر زیباشناختی آن در زبان مقصد است. وی همچنین اذعان داشت که «مترجمان می‌خواهند ترجمه‌ها را به هر قیمتی منتشر کنند، و بنابراین آن‌ها فقط حجم متون را بدون کارکرد اجتماعی آن افزایش می‌دهند». اتکین از نبود نقد واقعی بر ترجمه‌های منتشرشده ابراز تأسف می‌کرد. وی اعتقاد داشت مترجمان در حین ترجمه کلیت شعر را درنظر نمی‌گیرند و تنها به این بسنده می‌کنند که معنایی قابل فهم از شعر در زبان مقصد ارائه دهند. او دو جریان اصلی را در «ترجمهٔ شعر»

1. La musique avant toute chose
2. *L'Art poétique*
3. Nicolas Boileau
4. Jean-Antoine Watteau
5. *Romances sans parole*
6. Jean Nicolas Arthur Rimbaud
7. Efim Etkind

درنظر می‌گیرد که هر کدام را یکی از شاعران بزرگ ادبیات فرانسه نمایندگی می‌کند: شارل بودلر (۱۸۲۱ـ۱۸۶۷) و پل والری[1] (۱۸۷۱ـ۱۹۴۵). (Agostini-Ouafi, 2006, p.19).

در دههٔ ۱۹۸۰، افیم اتکین با نوشتن مقاله‌ای درمورد ترجمهٔ شعر با عنوان «هنری در بحران»[2]، خود را وقف مشکلات ترجمهٔ شعر و در آن از ترجمهٔ شعر دفاع کرد، مسئله‌ای که تا آن زمان خیلی مورد توجه قرار نمی‌گرفت. (Ahmadi, 2021, p.87)

در بخشی از متن این کتاب، جایی که خودِ شاعران از قالب ثابت شعری روی برمی‌گردانند، اتکین دسته‌بندی از ترجمهٔ شعر را ارائه می‌دهد که از شش بخش تشکیل شده‌است: ۱.ترجمه ـ گزارش؛[3] ۲.ترجمه ـ تفسیر؛[4] ۳. ترجمه ـ تلویح؛[5] ۴. ترجمه-تقریب؛[6] ۵. ترجمه ـ بازآفرینی؛[7] ۶. ترجمه ـ تقلید[8] (Jaccottet, 2003, p.356). این دسته‌بندی به‌طور نظام‌مند عمل ترجمه را نشان می‌دهد. اتکین خطرات آن را نیز بیان می‌کند: «مشکلی که سال‌ها، ترجمهٔ شعر با آن دست و پنجه نرم می‌کند، عقلانی‌سازی[9] قاعده‌مند اصل شعر است که منحصربه‌فرد بودن تقلیل‌ناپذیر هر شعر را نادیده می‌گیرد» (Etkind, 1980, p.65). رویکرد بنیادین او به ترجمهٔ شعر، آنجا معنا می‌یابد که او نه‌تنها در چالش میان لفظ و معنا، جانب لفظ یا همان سامان‌بندی آوایی را می‌گیرد، بلکه تا آنجا پیش می‌رود که ظاهر سنتی شعر، یعنی بیان احساسات و اندیشه‌ها در قالب بیت را مبنای بازتولید شعر اصلی در زبان مقصد درنظر می‌گیرد. اتکین در ترجمهٔ شعر اذعان دارد: «شعر، وحدتِ معناها و آواهاست؛ وحدتِ تصاویر و ترکیبات است؛ وحدتِ صورت و محتواست. اگر هنگام ترجمهٔ شعر به زبانی دیگر، تنها معنای کلمات و تصاویر را حفظ کنیم و اگر آواها و ترکیب واژگان را نادیده بگیریم، از آن شعر، چیزی باقی نخواهد ماند، هیچ چیز» (فرهادنژاد، ۱۳۹۸، ص.۱۱۷۱). آنچه اتکین به آن ترکیب می‌گوید، همان سازماندهی کلمات و نحو در بیت است، یعنی همان چیزی که پل والری هم به لزومش تأکید می‌ورزد. از نظر آن‌ها بیت شناسانندهٔ شعر است. اما بودلر که خود استاد ابیات دوازده هجایی بود، ترجیح می‌داد شعر کلاسیک را نه در قالب ابیات منطبق بر قواعد هجایی، بلکه در شکل مسجع نثر به ترجمه درآورد (همان). از نظر بودلر، ترجمهٔ شعر فقط از طریق نثر امکان‌پذیر است، در حالی که از نظر والری، ترجمهٔ معنا کافی نیست، بلکه باید سعی کرد قالب شعری را در زبان

1. Paul Valery
2. Un art en crise
3. La traduction-information
4. La traduction-interprétation
5. La traduction-allusion
6. La traduction-approximation
7. La traduction-recréation
8. La traduction-imitation
9. Rationalisation

مقصد بازآفرینی کرد. وقتی صحبت از شعر می‌شود، وفاداری محدود به معنا نوعی خیانت است. ترجمهٔ دقیق از یک شعر باید هم‌زمان ترکیبی غیرقابل تفکیک از صداها و معانی باشد (Lombez, 2003, p.364).

اتکین با دفاع از موضع والری در ترجمهٔ شعر (Guidère, 2010, pp.52-55) دسته‌بندی خود را از ترجمهٔ شعر ارائه می‌دهد. در تابلوی زیر رویکرد وی در امر ترجمهٔ شعر را نشان می‌دهد.

جدول ۱. دسته‌بندی انواع «ترجمهٔ شعر» از نظر افیم اتکین

ترجمه ـ گزارش	هدف، انتقال یک ایدهٔ کلی از متن اصلی به خواننده است. در این نوع برگردان، شعر به‌صورت نثر ترجمه می شود و هیچ شاخصهٔ زیباشناختی ندارد.
ترجمه ـ تفسیر	ترجمه را با تفسیر و تحلیل ترکیب می‌کند. این نوع ترجمه کمکی است برای مطالعات تاریخی و زیباشناختی.
ترجمه ـ تلویح	این ترجمه تخیل خواننده را وارد عمل می‌کند تا طرح کلی شعر را تمام کند. برای مثال مترجم تنها چند بیت اول یک شعر منظوم را با رعایت زیباشناختی آن ترجمه می‌کند و بقیهٔ شعر را به‌صورت نثر به زبان مقصد برمی‌گرداند، و این‌گونه اجازه می‌دهد تا خواننده خود ساختار کلی شعر در زبان مبدأ را در ذهن بازآفرینی کند.
ترجمه ـ تقریب	به ترجمه‌ای اطلاق می‌شود که در آن مترجم از همان آغازِ کار متوجه می‌شود که قادر به ترجمهٔ دقیقِ شعر در زبان مقصد نیست، و به راه حل‌های تقریبی برای ترجمهٔ شعر اکتفا می‌کند و درنهایت در مقدمهٔ ترجمهٔ خود از خواننده بابت ترجمهٔ تقریبی عذرخواهی می‌کند.
ترجمه ـ بازآفرینی	در این ترجمه، مترجم تمام ساختار شعر را در زبان مقصد بازآفرینی می‌کند. بدون شک چنین ترجمه‌ای بدون قربانی کردنِ برخی عناصر، دگرگونی و اضافه کردن ممکن نیست. اما تمام هنر مترجم در این است که بیش از اندازه به تغییر و دگرگونی عناصر جمله نمی‌پردازد و در همهٔ موارد، چارجوب دقیق و زیباشناختی ابیات را در نظر می‌گیرد و از آن فراتر نمی‌رود (ibid, pp.22-23).
ترجمه ـ تقلید	این ترجمه اغلب در آثار شاعران بنام دیده می‌شود که به هیچ وجه به دنبال بازآفرینی شعر اصلی نیستند و بیشتر به بیان افکار خود علاقه دارند (ibid, p.26).

دسته‌بندی یادشده بیانگر درجات مختلف وفاداری مترجم به متن است. به‌طور خلاصه، با این طبقه‌بندی، آنچه مد نظر اتکین است این است که مترجم با درنظر گرفتن مخاطبان خود می‌تواند از میان روش‌های یادشده، یکی را انتخاب کند (Etkind, 1980, p. 65).

همانطور که اشاره کردیم، اتکین در کتاب هنری در بحران پس از آنکه مشکلات ترجمهٔ شعر را یادآوری می‌کند، به این مسئله اشاره دارد که امروزه ترجمه‌های ادبی از نقد سازنده بی‌بهره‌اند و همین امر زمینه‌ساز پیدایش ترجمه‌های متوسط و کمابیش آزاد است. ترجمه‌هایی که خواننده را به کلی گمراه می‌سازد (Etkind, 1982, p.28 cited in: Guidère, 2008, p.53)، به بیان دیگر ترجمه‌هایی که روح هنری متن ادبی زبان مبدأ را در زبان مقصد نادیده می‌گیرد و حتی تا جایی پیش می‌رود که معنا را نیز به درستی انتقال نمی‌دهد.

از نظر اتکین ترجمهٔ شعر بدون درنظر گرفتن پارامترهای شعری همچون هجا، بیت، قافیه، ضرب‌آهنگ، لهجه و مصراع و نیز آرایه‌های ادبی امری غیرممکن است. چنانچه مترجم به توضیح، تفسیر و یا تحلیل بین زبانی (در زبان مقصد) بسنده کند، نتیجهٔ کار وی دیگر ترجمه محسوب نمی‌شود (cité par Ellrodt , 2006). وی همچون پل والری معتقد است که مترجم شعر لزوماً باید علاوه بر وفاداری به متن اصلی و انتقال صحیح معنا، قالب شعر را نیز بازآفرینی کند. امروزه بسیاری از متخصصان این حوزه معتقدند که مترجم شعر باید خود شاعر باشد تا بتواند عناصر زیباشناختی شعر را به خوبی در زبان مقصد انتقال دهد، زیرا شاعران هستند که با ریتم و آهنگ زندگی می‌کنند و می‌دانند چگونه شعرهای خود را بسازند، شعرهای دیگران را تفسیر کنند و در صورت لزوم آن‌ها را ترجمه کنند (Kherroub, 2018, p.13).

۵. تحلیل داده‌ها

با توجه به آنچه پیش‌تر اشاره کردیم، اتکین ترجمهٔ اشعار را به شش دسته تقسیم کرده است. اکنون با نگاهی تحلیلی، دو شعر از ورلن با عنوان «رؤیای آشنا» و «خاکسپاری» را از نظر موسیقایی و زیباشناختی مورد بررسی قرار می‌دهیم. سپس آن را با ترجمهٔ ارائه‌شده توسط پارسایار مقابله و مقایسه می‌کنیم تا به میزان بازآفرینی آن در زبان مقصد برسیم. و در آخر نوع ترجمهٔ او را مطابق با دسته‌بندی اتکین مشخص خواهیم کرد.

۱. شعر اول: «رؤیای آشنا»

در آغاز، پژوهش خود را با «رؤیای آشنا[1]» که غزل‌واره‌ای است برگرفته از بخش اول «مالیخولیا»[2] از مجموعهٔ اشعار ساتورنی آغاز می‌کنیم.

[1]. Mon rêve familier
[2]. Melancolia

Version française	Version persane
Mon rêve familier	رؤیای آشنا
Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime, Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.	چه بسا که در رؤیایی شگفت و دلنواز زنی ناشناس را دیده‌ام که دوستم دارد و دوست دارمش وهر بار، نه همان است ونه یکباره دیگری که دوستم دارد و زبان مرا در می‌یابد
Car elle me comprend, et mon cœur, transparent Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême, Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.	افسوس که چون زبان مرا در می‌یابد دل روشنم برای او معما نیست و یگانه کسی است که می‌تواند با اشک چهرهٔ پریده‌رنگم را رنگ و رو بخشد.
Est-elle brune, blonde ou rousse ? —Je l'ignore. Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore, Comme ceux des aimés que la Vie exila.	سبزه است یا سپید یا بور؟ ـ نمی‌دانم. به یاد دارم که نامش دلنشین است و پرطنین به‌سان نام مطرودین زندگی
Son regard est pareil au regard des statues, Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave ; elle a L'inflexion des voix chères qui se sont tues.	نگاهش چون نگاه تندیس است و نوایش، دور و آرام و متین چون نغمهٔ عزیزانی است که دم فرو بسته‌اند

ورلن شاعر ریتم و موسیقی، در سال ۱۸۶۶ اولین مجموعهٔ شعر خود را با نام اشعار ساتورنی سروده است. وی با سرودن این شعر به دنبال کلمات مناسب برای انتقال احساسات بینایی یا شنیداری است. استفاده از صداهای متنوع شاخصهٔ شعر اوست. او همچنین اولین شاعری است که از ابیات متفاوت (به جای دوازده یا هشت هجایی) استفاده می‌کند تا ریتم جدیدی را در اشعار خود خلق کند. وی همچنین در نوشته‌های خود به دنبال تصاویری با تفاوت‌های ظریف بین رؤیا و واقعیت است. وی در «رؤیای آشنا» عشقی ایدئال از یک زن کامل را به تصویر می‌کشد. همانطور که از عنوان شعر مشخص است، چنین عشق کاملی تنها در خیال و رؤیا وجود دارد.

این شعر در قالب غزل‌واره[1] یا سونت[2] سروده شده و دارای چهارده بیت است: دو بند چهارگانه[3] و دو بند سه‌گانه[4] که با هم هم‌قافیه است. کلمهٔ sonnet از ریشهٔ ایتالیایی «sonnetto» به معنی «آواز کوچک» است که از طریق زبان فرانسه به انگلیسی راه یافته است. غزل‌واره ژانری است که در بیشترِ اروپا چه در شعر هجایی و چه در شعر ریتمیک اجرا می شد. در ادبیات فرانسه، شاعران زیادی از این نوع شعر استفاده کرده‌اند: ورلن، رونسار[5]، بودلر، دوبلی[6]، استفان مالارمه[7]، ... .

۱. رباعی اول

Version française	Version persane
Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime, Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.	چه بسا که در رؤیایی شگفت و دلنواز زنی ناشناس را دیده‌ام که دوستم دارد ودوست دارمش وهر بار، نه همان است ونه یکباره دیگری که دوستم دارد و زبان مرا در می‌یابد

در رباعی اول، اولین موردی که از منظر زیباشناختی به چشم می‌خورد، موزیکال بودن ابیات است. عناصری که لحن و ریتم را در شعر ایجاد می‌کند، به صورت‌های مختلف در درون ابیات وجود دارند. در وهلهٔ اول استفاده از ریتم مفرد که یکی از ترفندهای خاص ورلن برای ایجاد ریتم است دیده می‌شود، برای مثال، نقطه‌گذاری در بیت دوم به صورت ترکیب سه‌گانه است:D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime, علاوه بر این، حروف ربط «et» در بیت ایجاد تکیه[8] می‌کند. در وهلهٔ دوم، واج‌آرایی فراوانی که در ابیات وجود دارد «موسیقی به شیوهٔ ورلن» را تولید می‌کند: برای مثال صدای «آ» در واژه‌های «souvent », «étrange », «

[1]. Sonnet

[2]. سونت (به فرانسه) (Sonnet : سونه) یا غزل‌واره سبکی از شعرسُرایی در ادبیّات بعضی زبان‌های اروپایی، ازجمله انگلیسی، فرانسوی، و ایتالیایی است. سونت قطعه شعری است که معمولاً دارای ۱۴ مصراع است و در پنج بحر سروده می‌شود. در مقایسه با ادبیات فارسی، سونت ساختاری بسیار شبیه به غزل دارد و در زمرهٔ ادبیات غنایی می‌گنجد. در سرودن سونت‌ها، معمولاً احساسات فردی، عشق، ستایش معشوق و اخلاقیات نقش بسیاری دارند. از معروف‌ترین سرایندگان غزل‌واره که در این زمینه صاحب سبک هستند، فرانچسکو پترارک و ویلیام شکسپیر را می‌توان نام برد.

[3]. Quatrain

[4]. Tercet

[5] Ronsard

[6] Joachim du Bellay

[7] Stephan Mallarmé

[8] Accentuation

« pénétrant », «comprend», « transparent » « pleurant », و همچنین صدای «اِ» در واژه‌های « aime », «est », « fait », « même », « fait », « aime », «problème », « blême », « sait »...، و صدای «ت» در واژه‌های « autre », «tout », «tout », « pénétrant » ایجاد ضرب‌آهنگ می‌کند. در وهلهٔ سوم، تکرارها و آنافورها[1] بار دیگر در شعر ایجاد ریتم کرده‌اند: « aime » (۳ مرتبه) « comprend » , (دو مرتبه) «Pour elle» .

تکرار حرف ربط «و» و استفاده از ویرگول، ریتم منظمی به بیت اول داده است که در نظر شنونده همچون لالایی نمود می‌کند.

اگر ترجمهٔ پارسایار را با صدای بلند بخوانیم، درمی‌یابیم که وی نیز سعی در بازآفرینی ریتم ورلن در زبان فارسی داشته است. انتخاب معادل‌های مناسبی همچون: «دلنواز»، «ناشناس»، «همان» و «زبان» در زبان فارسی بیانگر این مسئله است.

ناگفته نماند که پارسایار تغییراتی را در ترجمهٔ ابیات ایجاد کرده است. از یک طرف وی با افزودن فعل «دیده‌ام» در بیت دوم برای روشن شدن معنای اصلی، تا حدودی مفهوم شعر را دستکاری کرده است. و از طرف دیگر تغییراتی را در علائم سجاوندی ایجاد کرده و به جای ویرگول از حرف ربط استفاده کرده و با این تغییر ریتم شعر را به‌هم زده است.

ـ رباعی دوم:

Version française	Version persane
Car elle me comprend, et mon cœur, transparent Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême, Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.	افسوس که چون زبان مرا در می‌یابد دل روشنم برای او معما نیست و یگانه کسی است که می‌تواند با اشک چهرهٔ پریده‌رنگم را رنگ و رو بخشد.

[1] Anaphore

آنافور نوعی آرایهٔ ادبی است که در آن از ساختارهای مشابهی در آغاز ابیات استفاده می‌شود.

در بند دوم، استفاده از آنافور «elle seule» و کاربرد ویرگول بار دیگر ایجاد ریتم کرده است. این در حالی که در برگردان فارسی، این آرایه ادبی انتقال نیافته است و از طرف دیگر مترجم به‌منظور انتقال بهتر معنا، عناصر جمله را به‌هم ریخته است. همچنین انتخاب واژهٔ «معما» به جای واژه «un problème » انتخاب دقیقی به نظر نمی‌رسد.

ـ بند سه‌گانهٔ اول:

Version française	Version persane
Est-elle brune, blonde ou rousse ? —Je l'ignore. Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore, Comme ceux des aimés que la Vie exila.	سبزه است یا سپید یا بور؟ ـ نمی‌دانم. به یاد دارم که نامش دلنشین است و پرطنین به سان نام مطرودین زندگی

در این بند سه بیتی، بار دیگر ورلن با استفاده از ترکیب سه‌گانهٔ « brune, blonde ou rousse » ضرب‌آهنگ خاصی به شعر خود داده است. مترجم به راحتی با جایگزینی هر یک از این صفت‌ها در زبان فارسی، ریتم را بازآفرینی کرده است: «سبزه است یا سپید یا بور» ولی در بیت دوم با به هم ریختن ساختار پرسشی جمله در زبان اصلی« Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore »، تنها به انتقال معنا اکتفا کرده است. وی همچنین سعی داشته تا با انتخاب صحیح دو واژهٔ «دلنشین» و «پرطنین» در ترجمه ریتم را تولید کند.

ـ بند سه‌گانهٔ دوم:

Version française	Version persane
Son regard est pareil au regard des statues, Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave ; elle a L'inflexion des voix chères qui se sont tués.	نگاهش چون نگاه تندیس است و نوایش، دور و آرام و متین چون نغمهٔ عزیزانی است که دم فرو بسته‌اند

در بند آخر، شاعر در بیت «Son regard/ est pareil/ au regard/ des statues » از ریتم منظم و حساب‌شده‌ای که از ترکیب چهار هجای سه‌تایی تشکیل شده، استفاده کرده است که هنگام خواندن شعر بسیار گوش‌نواز جلوه می‌کند. این در حالی است که این ریتم در ترجمه بازآفرینی نشده است. در بیت دوم نیز ورلن بار دیگر با استفاده از ویرگول، ریتم منظمی از ترکیب دو هجا به بیت داده که در خواننده حس نفس نفس زدن می‌دهد. «Et,/ pour sa voix/, lointaine/, et calme/, et grave/ ; elle a/ » درحقیقت این ریتمِ کمابیش

سکته‌ای با معنای شعر عجین است. در برگردان فارسی شعر، بار دیگر چنین ریتم و صدایی به گوش نمی‌رسد. گفتنی است که مترجم از یک طرف با انتخاب معادل‌های «دور و آرام و متین» معنای صحیح شعر را به زبان مقصد انتقال داده است و از طرف دیگر با انتخاب واژه‌های «نگاهش/ نوایش» و «تندیس/ متین» در داخل ابیاتِ این بند سعی در خلق ریتم و موسیقی داشته است.

۲. شعر دوم: «خاکسپاری»

شعر «خاکسپاری» نیز برگرفته از مجموعهٔ اشعار ساتورنی است که در سال ۱۸۶۶ منتشر شده است. پل ورلن که تقریباً در سن بیست‌سالگی این شعر را سروده است، خواننده را با خود به فضایی تاریک، سرد و بسیار ملموس سوق می‌دهد. در این شعر می‌توان رد پای تأثیر بودلر را دید. از یک طرف ورلن با به‌تصویر کشیدن گورستان و لحظهٔ تدفین صحنه‌ای ترسناک خلق کرده و از طرف دیگر با ابراز شادی از این اتفاق، دلنگرانی را از خواننده می‌گیرد.

Version persane	Version française
خاکسپاری	**L'Enterrement**
چیزی در نظرم شادمانه‌تر از خاکسپاری نیست!	Je ne sais rien de gai comme un enterrement !
گورکن نغمه می‌خواند و کلنگش می‌درخشد،	Le fossoyeur qui chante et sa pioche qui brille,
آن دورها، درهوا، نوای دلنواز ناقوس می‌پیچد،	La cloche, au loin, dans l'air, lançant son svelte trille,
و کشیش، ردای سپید بر تن، شادمانه دعا می‌خواند،	Le prêtre en blanc surplis, qui prie allègrement,
کودک سرودخوان صدای بانشاط دختران را دارد	L'enfant de cœur avec sa voix fraîche de fille,
و آن دم که تابوت گرم را آرام ته گور می‌نهند،	Et quand, au fond du trou, bien chaud, douillettement,
خاک به نرمی فرو می‌ریزد و چون لحاف پر	S'installe le cercueil, le mol éboulement
با مردهٔ کامیاب قرین می‌شود.	De la terre, édredon du défunt, heureux drille,

Version française	Version persane
Tout cela me paraît charmant, en vérité ! Et puis tout rondelets, sous leur frac (3) écourté, Les croque-morts au nez rougi par les pourboires, Et puis les beaux discours concis, mais pleins de sens, Et puis, cœurs élargis, fronts où flotte une gloire, Les héritiers resplendissants !	به راستی این همه در نظرم دلرباست! نیز مردان چاق مرده‌کش با بینی‌های سرخ از انعام وجامه‌های رسمی کوتاه آنگاه نطق‌های زیبای موجز، ولی پرمعنا و سپس دل‌های فراخ، چهره‌های سرشار از افتخار، وارثان شادکام!

آنچه در وهلهٔ اول در این شعر به چشم می‌خورد، تصویر صحنه‌های زنده و واقعی است. گویی خواننده به راستی در گورستان ایستاده و شاهد مراسم خاکسپاری است. در وهلهٔ دوم، ورلن از دایرهٔ لغاتی استفاده کرده که تداعی‌گر رنگ و نور در ذهن مخاطب است. برای مثال استفاده از فعل «brille» در بیت دوم به معنای «می‌درخشد» و «resplendissants » در بیت آخر به معنای «درخشنده» با واژهٔ «blanc surplis » (ردای سفید) در بیت چهارم، «frac » (لباس مشکی مردانه) و « nez rougi » «بینی قرمز» درهم می‌آمیزد. همچنین واژهٔ «gloire» به معنی «جلال و افتخار»، اصطلاحی است که در اندیشهٔ مذهبی کاربرد دارد و بیانگر هالهٔ نورانی است که در نقاشی‌های باستانی دور سر انسان‌های مقدس را احاطه کرده است.

ـ رباعی اول:

Version française	Version persane
Je ne sais rien de gai comme un enterrement ! Le fossoyeur qui chante et sa pioche qui brille, La cloche, au loin, dans l'air, lançant son svelte trille, Le prêtre en blanc surplis, qui prie allègrement,	چیزی در نظرم شادمانه‌تر از خاکسپاری نیست! گورکن نغمه می‌خواند و کلنگش می‌درخشد، آن دورها، در هوا، نوای دلنواز ناقوس می‌پیچد، و کشیش، ردای سپید بر تن، شادمانه دعا می‌خواند،

در بند اول این شعر، تقریباً تمام عناصر و واژه‌ها، گاهی به‌صورت نمادین و گاهی به‌صورت مستقیم، مرگ را تداعی می‌کند و صحنه‌ای پر از جنب و جوش و در عین‌حال واقع گرایانه را با روی صحنه آوردن «گورکن» در بند ۲ و «کشیش» در بند ۴ به تصویر می‌کشد.

با مقایسهٔ این ابیات با نسخهٔ ترجمه‌شدهٔ آن، متوجه دقت پارسایار در انتخاب معادل‌ها و بازسازی همان ساختارها در ترجمه می‌شویم. وی سعی کرده تا با انتخاب واژه‌هایی همچون «می‌درخشد»، «می‌پیچید» و «می‌خواند» در انتهای ابیات دو، سه و چهار قافیه بیافریند. ورلن بار دیگر در بیت سوم با استفاده از ویرگول سعی در ایجاد ریتم منقطع دارد «La cloche/, au loin/, dans l'air/, lançant son svelte trille » که مترجم آن را به دقت در زبان مقصد بازآفرینی کرده است: «آن دورها، در هوا، نوای دلنواز ناقوس می‌پیچد،». در بیت چهارم، مترجم با اضافه کردن یک ویرگول و حرف ربط «و» در اول جمله ضرب‌آهنگ آن را تغییر داده است؛ عملی که نیاز به انجام آن نبود و بهتر بود به این صورت نوشته شود: «کشیش ردای سپید بر تن، شادمانه دعا می‌خواند،». صدای «س» و «ش» در واژه‌های «fossoyeur » (قبرکن) «chante » (آواز می‌خواند) « sa pioche» (کلنگش) «la cloche » (زنگ) «lançant » (پرتاب‌کنان) همگی تداعی‌کنندهٔ صدای ضربه‌های بی‌وقفهٔ کلنگ بر خاک است. پارسایار نیز به نوبهٔ خود با انتخاب دقیق و ظریف واژه‌هایی همچون «شادمانه»، «کلنگش»، «می‌درخشد»، «ناقوس»، «کشیش» و «سپید» این صداها را در ترجمه بازتولید کرده است.

-رباعی دوم:

Version française	Version persane
L'enfant de cœur avec sa voix fraîche de fille, Et quand, au fond du trou, bien chaud, douillettement, S'installe le cercueil, le mol éboulement De la terre, édredon du défunt, heureux drille,	کودک سرودخوان صدای بانشاط دختران را دارد و آن دم که تابوت گرم را آرام ته گور می‌نهند، خاک به نرمی فرو می‌ریزد و چون لحاف پر با مردهٔ کامیاب قرین می‌شود.

در بیت اول این رباعی، عبارت اسمی «L'enfant de cœur avec sa voix fraîche de fille »، جای خود را به جملهٔ سادهٔ «کودک سرودخوان صدای بانشاط دختران را دارد» در ترجمهٔ فارسی داده است و این‌گونه ساختار و ریتم جملهٔ اصلی را تحریف کرده است.

در بیت دوم « Et quand, au fond du trou, bien chaud, douillettement, » ورلن با به‌کارگیری ویرگول بار دیگر حس ترس و نفس نفس زنان را در خواننده ایجاد می‌کند، احساسی که با دیدن صحنهٔ قرار گرفتن تابوت در ته گور در بیننده ایجاد می‌شود. این در حالی است که تمامی ویرگول‌ها در ترجمه حذف شده و با این کار ضرب‌آهنگ شعر ازبین رفته است: «و آن دم که تابوت گرم را آرام ته گور می‌نهند». همچنین واج آرایی حروف

«ف»، «د»، «ت» در واژه‌های «enfant »، «fraîche»، «fille»، «défunt,»، «fond»، «trou»، « douillettement »«la terre » همگی تداعی‌کنندهٔ صحنهٔ تدفین در خوانندهٔ فرانسه‌زبان است که معادل‌گزینی آن در زبان فارسی کاری دشوار و غیرممکن به نظر می‌رسد.

ـ بند سه‌گانهٔ اول:

Version française	Version persane
Tout cela me paraît charmant, en vérité ! Et puis tout rondelets, sous leur frac écourté, Les croque-morts au nez rougi par les pourboires,	به راستی این همه در نظرم دلرباست! نیز مردان چاق مرده‌کش با بینی‌های سرخ از انعام و جامه‌های رسمی کوتاه

در این بند نیز مترجم به منظور انتقال صحیح معنا در زبان مقصد، مفهوم بیت دوم و سوم را درهم آمیخته و جملات را به شیوهٔ خود ترجمه و تفسیر کرده است. درحقیقت عبارت «و جامه‌های رسمی کوتاه» که در انتهای بیت سوم ترجمه شده است متعلق به بیت دوم است: «sous leur frac écourté». بار دیگر حذف کامل ویرگول‌ها که نقش کلیدی در بازآفرینی ریتم و ضرب‌آهنگ در شعر دارد، به ساختار زیباشناختی شعر خدشه وارد کرده است.

ـ بند سه‌گانهٔ دوم:

Version française	Version persane
Et puis les beaux discours concis, mais pleins de sens, Et puis, cœurs élargis, fronts où flotte une gloire, Les héritiers resplendissants !	آنگاه نطق های زیبای موجز، ولی پرمعنا و سپس دل‌های فراخ، چهره‌های سرشار از افتخار، وارثان شادکام!

در بند آخر، از یک سو پارسایار با نادیده گرفتن آرایهٔ ادبی آنافور « Et puis » که در ابتدای در بیت اول و دوم تکرار می‌شود ، بار دیگر ریتم را به‌هم زده است. و از سوی دیگر به جای واژهٔ «resplendissant» که به معنای «درخشان» است در زبان مقصد از معادل «شادکام » استفاده کرده است و با این انتخاب نه‌تنها معنای صحیح را در فارسی انتقال نداده، بلکه هارمونی کل شعر را نیز به‌هم زده است، زیرا پیش‌تر اشاره کردیم که از منظر ورلن تداعی رنگ و نور در این شعر بسیار حائز اهمیت است.

۶. نتیجه

بدون شک ترجمهٔ اشعار ورلن تنها با بسنده کردن به انتخاب معادل‌های مناسب و انتقال معنا امکان‌پذیر نیست، چراکه شاخصهٔ اصلی ابیات وی موسیقی و آهنگ است. پارسایار، علی‌رغم عدم بازآفرینی ریتم و ضرب‌آهنگ شعر وی، با انتخاب معادل‌های مناسب سعی در انتقال پیام داشته است. او همچنین در بسیاری از موارد، با حفظ ساختار ابیات، سعی در بازتولید موسیقایی شاعر فرانسوی داشته است. از آنجایی که قالب شعر فارسی با شعر فرانسه متفاوت است، این مترجم با واج‌آرایی‌های بجا و تکرار صدای «س» و «ش» سعی در بازآفرینی ریتم در زبان فارسی داشته است.

در این پژوهش، پس از ارائهٔ نظرات افیم اتکین دربارهٔ ترجمه شعر و میزان ترجمه‌پذیری اشعار ورلن، به تحلیل دو غزل‌وارهٔ «رؤیای آشنا» و «خاکسپاری» پرداخته‌ایم. اکنون، در پایان کار، می‌توانیم به سؤالاتی که در مقدمه از خود پرسیده‌ایم، با دقت بیشتری پاسخ دهیم:

۱. آیا ریتم و ضرب‌آهنگ اشعار ورلن در زبان مقصد انتقال یافته است؟ با توجه به تحلیل‌های انجام‌شده می‌توان گفت که پارسایار به‌دلیل عدم تطابق ساختار شعر موزون فرانسه و فارسی، موفق نشده آنطور که باید ریتم و ضرب‌آهنگ اشعار ورلن را در زبان مقصد بازآفرینی کند، اما در برخی موارد به انتخاب قافیه‌های درون بیتی اکتفا کرده است.

۲. آیا ترجمهٔ فارسی اشعار ورلن به درستی در زبان مقصد بازآفرینی شده است؟ پس از مقایسهٔ متن مبدأ با ترجمهٔ آن، مشخص است که پارسایار معادل‌های نسبتاً دقیق و مناسبی را انتخاب کرده و معنا را به درستی در زبان مقصد انتقال داده است.

۳. ترجمهٔ پارسایار براساس دسته‌بندی اتکین در کدام گروه قرار می‌گیرد؟ مطابق با دسته‌بندی اتکین، به نظر می‌رسد که کار مترجم بیشتر در دستهٔ «ترجمه ـ بازآفرینی» قرار می‌گیرد، زیرا وی با حفظ چارچوب دقیق اشعار و انتخاب مناسب واژگان از یک طرف معنای درست را انتقال داده و از طرف دیگر نیز سعی در بازآفرینی ریتم شعر داشته است.

این تحقیق دریچهٔ کوچکی را به روی ترجمهٔ برخی از اشعار ورلن گشوده است، اما پژوهشگران می‌توانند با رویکردهای ادبی دیگری اشعار و ترجمه‌های این مترجم را تحلیل و بررسی کند.

منابع

پارسایار، م. (۱۳۸۴). در نیمهٔ راه برزخ. ترجمهٔ اشعار پل ورلن. تهران: نگاه معاصر.

زنده‌بودی، م.، و میرافضلی، م. (۱۴۰۱). ترجمه‌شناسی، رشته‌ای میان‌رشته‌ای: ازترجمه‌ناپذیری شعر تا فلسفهٔ ترجمه. پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، ۱، ۱۵۸ـ۱۷۵.

عباس‌نژاد، ف. (۱۳۹۸). انتقال آوایی شعر فرانسه در رسم‌الخط فارسی. پژوهش‌های زبان‌شناختي در زبان‌هاي خارجي، ٤، ۱۱۶۷ـ ۱۱۸۰.

خاتمی کاشانی، ز. (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و پل ورلن از منظر امپرسیونیسم. ادبیات تطبیقی، ۲۳، ۷۹ـ۱۰۳.

Agostini-Oufia, V., Hermetet, A. (2006). La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles [En ligne], mis en ligne le 18 mai 2022, consulté le 05 juillet 2022. URL : https://journals.openedition.org/transalpina/3130 ; DOI : https://doi.org/10.4000/

Ahmadi, M., & Ajdari, S. (2021). La Traduction de la poésie mystique comme Recréation et Interprétation : L'examen d'une traduction de *Mantiq at-Tayr*. *Recherches en langue française*, vol. 2, *3*, 75-93.

Baudot, A. (1968). Poésie et musique chez Verlaine forme et signification, *Études françaises*, vol. 4, *1*, 31-54.

Ellrodt, R. (2008). Comment traduire la poésie ?, *Palimpsestes* [En ligne], Hors série |. URL : http://palimpsestes.revues.org/247.

Guidere, M. (2010). *Introduction à la traductologie: penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain.* Bruxelles: Edition De Boeck.

Hashmizad, N., & Mohammadi, Y. (2022). Etude du Mètre et des Minuscules dans la Poésie Verlainienne, *Recherches en langue et langue et littérature françaises*, vol.15, Issue:28, 100-115.

Kherroub, M. (2018). *La traduction poétique : quand la créativité artistique prime sur le fond et la forme. Approche basée sur les travaux d'Efim*. Université Mouloud MAMMERI de Tizi-Ouzou.2018, 11-24.

Lombez, Ch. (2003). Traduire en poète, *Poétique, 3*, *135*, 355 – 379.

Macklin, G. (1984). Emotion and Reason in the Poetry of Paul Verlaine. *Journal Of The Modern Language Association Of Northern Ireland, 13*, 20-34.

Verlaine, P. (1866). *Poèmes saturniens*. Paris : Alphonse Lemerre.

Xiang, Z. (2012*). La poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années 1920-1930*. Ecole normale supérieure de Lyon.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

Etude contrastive de deux traductions de pièce de théâtre *Les mains sales* selon la théorie de tendances déformantes d'Antoine Berman

Zahra Khosravi [1] (Auteur correspondant)

Master en traduction française, Université Allameh Tabatabai, Téhéran, Iran

Mohammadreza Hajiaghababaei

Professeur assistant de la langue et littérature persanes, Université Allameh Tabatabai, Téhéran, Iran

Résumé

La pièce de théâtre est l'une des sous-catégories les plus importantes dans le domaine de la littérature, présentant un cas particulier du fait de sa différence fondamentale avec la traduction d'autres types littéraires par ses aspects verbaux et non verbaux. Du point de vue d'Antoine Berman (1942-1991), théoricien français en traductologie, lors du processus de traduction et surtout de traduction littéraire, le traducteur peut éprouver treize types de tendances, qui déforment le contexte de l'œuvre original. Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une étude descriptive et analytique, en profitant cette théorie de Berman, portant sur deux traductions de la première scène de la pièce de théâtre *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre, réalisées par les traducteurs comme Jalal Al-Ahmad et Qasem Sonavi.

Dans l'évaluation de la traduction, deux facteurs sont importants : la transmission du sens et ensuite, de l'ambiance du texte original. Pour obtenir une traduction de haute qualité, il ne suffit pas de connaître la langue cible et langue source, ainsi qu'un peu de sens de la créativité littéraire. Dans ce cas, les deux traducteurs ont transmis le sens avec succès. Cependant, Jalal Al-Ahmad semble avoir réussi à recréer l'ambiance et les relations hypertextuelles, permettant ainsi une traduction réussie du contexte original. Dans la présente recherche, en introduisant la théorie de tendances déformantes, nous essayons de critiquer la traduction cette pièce de théâtre et de vérifier son applicabilité sur scène.

Mots-clés : Antoine Berman, Théorie de tendances déformantes, *Les mains sales*, Jean-Paul Sartre, Jalal Al-Ahmad, Qasem Sonavi.

[1]. E-mail: zahrakhosravi.atu@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-1326-7302

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.83052.1089

Reçu: 20 Juin 2023 Révisé: 21 Juillet 2023 Accepté: 23 Juillet 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

A Comparative Analysis of Two Translations of The Play *Dirty Hands* Based on Antoine Berman's Theory of Deforming Tendencies

Zahra Khosravi [1] (Corresponding author)

Master in French translation at Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Mohammadreza Hajiaghababaei

Asociate Professor in Persian Literature at Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Abstract

Drama has been one of the most important subcategories in the field of literary. This genre presents a special case because play translation is different from other types of translation in that it involves paying attention to both verbal and non-verbal aspects of the texts in their translations. Antoine Berman (1942-1991), a prominent theorist in the field of Translation Studies, claims that translators are prone to 13 deforming tendencies in the process of translation, particularly in literary translation, which results in textual deformation. The present descriptive-analytical research aimed to analyze two translations of the first act of the play *Dirty Hands* by Jalal Al-e-Ahmad and Qasem Sonavi, employing Berman's deformation theory. In translation assessment two factors are of significance: conveying the meaning and conveying the mood. The mere fluency in source and target language and a touch of literary creativity will not result in a translation of high quality. In this case, both of the translators have conveyed the meaning successfully. However, Jalal Al-e-Ahmad seems to be successful in capturing the mood and establishing hypertextual relations, thus, the context of the original has also been translated successfully. The study tried to introduce the theory of deforming tendencies, criticize the translation of *Dirty Hands*, and analyze the extent of its applicability on the stage.

Keywords: Antoine Berman, Deformation Theory, *Dirty Hands*, Jean-Paul Sartre, Jalal Al-e-Ahmad, Qasem Sonavi.

[1]. E-mail: zahrakhosravi.atu@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-1326-7302

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.83052.1089

Received: 20 June 2023 Revised: 21 July 2023 Accepted: 23 July 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

بررسی مقایسه‌ای دو ترجمه از نمایشنامهٔ *دست‌های آلوده* براساس نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن

مقالهٔ پژوهشی

زهرا خسروی [1] (نویسندهٔ مسئول)
کارشناس ارشد رشتهٔ مترجمی زبان فرانسه، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
محمدرضا حاجی آقابابایی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

درام یا نمایشنامه یکی از زیرمجموعه‌های مهم در حوزهٔ متون ادبی است. برگردان نمایشنامه با توجه به جنبه‌های کلامی و غیرکلامی با ترجمهٔ سایر انواع ادبی تفاوت اساسی دارد. از دیدگاه آنتوان برمن (۱۹۴۲ـ۱۹۹۱م)، نظریه‌پرداز فرانسوی در حوزهٔ مطالعات ترجمه، در روند ترجمه و به‌خصوص ترجمهٔ ادبی، مترجم ممکن است دچار سیزده گونه گرایش تحریفی شود که درنتیجه به بافت اثر آسیب می‌رسد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی با بهره‌گیری از نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ برمن، به بررسی دو ترجمه از پردهٔ اول نمایشنامهٔ *دست‌های آلودهٔ* سارتر می‌پردازد. این نمایشنامه را جلال آل‌احمد و قاسم صنعوی ترجمه کرده‌اند. برای داوری میان این ترجمه‌ها، دو نکته را باید در نظر گرفت: نخست انتقال معنا و سپس انتقال حال و هوای متن. صرف آشنایی نسبی با زبان مبدأ و مقصد و همچنین اندکی خلاقیت ادبی نمی‌تواند الزاماً ترجمهٔ خوبی به بار بیاورد. در پژوهش حاضر، پس از معرفی نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه، تلاش خواهیم کرد به بررسی کاربست‌پذیری آن در نقد نمایشنامهٔ ترجمه‌شده به فارسی و میزان اجراپذیری در صحنهٔ نمایش بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: آنتوان برمن، نظریهٔ تحریف متن، *دست‌های آلوده*، ژان پل سارتر، جلال آل‌احمد، قاسم صنعوی.

[1]. E-mail: zahrakhosravi.atu@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-1326-7302

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.83052.1089

تاریخ دریافت: ۳۰ خرداد ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۳۰ تیر ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۰۱ مرداد ۱۴۰۲

۱. مقدمه

از دیرباز تاکنون، یکی از راه‌های انتقال اطلاعات بهره‌گیری از ترجمه است. بنابراین در عصر ارتباطات امروز، ترجمه تحت عنوان پل ارتباطی بین جوامع مختلف درنظر گرفته می‌شود. به عقیدهٔ نگارندگان این پژوهش، هر ترجمهٔ ادبی برای انتقال درست معنا و مفهوم از سه عنصر اساسی تشکیل شده است: زبان مبدأ، زبان مقصد و خلاقیت ادبی ـ هنری مترجم. خلاقیت مترجم عاملی است که تمایز اصلی را میان مترجمان ماهر پدید می‌آورد. منظور از خلاقیت ادبی ـ هنری مترجم آن است که وی بهترین معادل را در بهترین مکان جمله قرار دهد و این امر از توانایی ادبی و فرهنگی مترجم برمی‌خیزد. نکتهٔ حائز اهمیت دیگر برای یک ترجمهٔ خوب، آشنایی با فرامتن‌های تاریخی و فرهنگی و اندیشگانی متن اصلی است. این آشنایی موجب درک بهتر مترجم از تمامی ابعاد متن می‌شود و می‌تواند فهم بهتر خواننده از متن اصلی و منظور نویسنده را به دنبال داشته باشد. «انتقال زبانی در قالب ترجمه، از یک سو تعامل مترجم با مقولات فرهنگی موجود در آن و از سوی دیگر ارتباط و تعامل میان فرهنگ‌های مبدأ و مقصد را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد» (حقانی، ۱۳۹۸، ص. ۱۸۱). همچنین به عقیدهٔ آنتوان برمن «ترجمهٔ بد ترجمه‌ای است که معمولاً به بهانهٔ انتقال‌پذیری، به انکار نظام‌مند غرابت اثر بیگانه می‌پردازد» (احمدی، ۱۳۹۲، ص. ۲).

ترجمهٔ متون نمایشی به‌ویژه نمایشنامه مهارت خاصی می‌طلبد، چراکه در ترجمهٔ این دست آثار دو رویکرد بیشتر مطرح است: یکی موضوع اجراپذیری نمایشنامه و دیگری ترجمهٔ وفادار به متن به‌عنوان یک اثر ادبی. مهم‌ترین مؤلفه‌ای که یک اثر را تحت عنوان اثر ادبی می‌شناسد، عنصر لذت است. در طی خواندن نمایشنامه، هر فرد با توجه به پیشینهٔ فرهنگی و زبانی خویش، با خوانش هر جمله و مکالمه، با متن رابطه برقرار می‌کند و از آن لذت می‌برد. درخصوص ترجمه باید خاطر نشان کرد «در میان تمام متون ادبی، ترجمهٔ نمایشنامه به‌دلیل ماهیت اجرایی و نقش بنیادین دیالوگ از همه مشکل‌تر است» (علیزاد، ۱۳۸۵، ص. ۲۰).

نمایشنامه از دو مؤلفهٔ مجزا تشکیل شده است: دستورهای صحنه و دیالوگ نمایشی. منظور از ترجمه برای صحنه همین دیالوگ نمایشی است (اسنل-هورنبی، ۲۰۰۷، ص. ۱۰۷). تتو[1] نمایشنامه را در حوزهٔ متون ادبی قرار نمی‌دهد، بلکه آن را جزئی از نظام گستردهٔ تئاتر محسوب می‌کند و معتقد است نمایشنامه به‌دلیل دارا بودن پیش‌فرض اجرایی با سایر متون ادبی که برای خواندن صرف نوشته می‌شود، تفاوت دارد؛ ازاین‌رو کار مترجمش نیز با مترجمان متون ادبی متفاوت است. به عبارت دیگر، «مترجم نمایشنامه باید ساختار اجرایی آن را تشخیص دهد و به زبان مقصد ترجمه کند» (خمیس، ۲۰۰۵، ص. ۸۱).

برخی از مترجمان ایرانی نمایشنامه را اثری ادبی می‌دانند و آن را براساس پیش‌فرض‌ها و نظریه‌های ترجمهٔ متون ادبی به زبان مقصد برمی‌گردانند. برخی دیگر نیز به‌دلیل ماهیت اجرایی نمایشنامه، مسئلهٔ زبان دراماتیک و اجرایی را مطرح می‌کنند؛ یعنی زبانی که علائم اجرا را در خود دارد و با زبان داستان و رمان فرق می‌کند. در این زبان، هم‌زمان با بیان، کنشی نیز به اجرا درمی‌آید (علیزاد، ۱۳۸۶، ص. ۲۴). «ترجمهٔ "اجراپذیر" ترجمه‌ای است که برای بازیگران مفهوم و به‌راحتی قابل بیان باشد و زبانی داشته باشد که نظر تماشاگران را به نمایش جلب کند» (سلیمانی‌راد، ۱۳۹۳، ص. ۵۱). به عبارت دیگر، ارتکاب هرگونه اهمال از جانب مترجم، مفهومی نادرست به ذهن مخاطب (خوانندهٔ اثر، کارگردان و غیره) القا می‌کند و مخل اجراپذیری نمایشنامه است.

آنتوان برمن (۱۹۴۲ـ۱۹۹۱م)، نظریه‌پرداز فرانسوی، وفاداری به متن مبدأ را مهم‌ترین ویژگی ترجمه می‌داند. وی معتقد است زبان مبدأ دارای قداست است و نباید به نفع زبان مقصد، تغییراتی در آن اعمال شود و بدین ترتیب «بر حفظ غرابت متن اصلی تأکید می‌کند» (برواسی، ۱۳۹۹، ص. ۲۰۵). او سیزده نوع گرایش تحریفی را برای نقد متون مبدأگرا درنظر می‌گیرد تا «نشان دهد یک مترجم چقدر می‌تواند از متن مبدأ دور شده باشد» (برمن، ۲۰۱۰، صص. ۷۵-۸۰). وظیفهٔ مترجم از دید وی آن است که در هنگام ترجمه به متن مبدأ وفادار باشد و متن بیگانه را بپذیرد و آن را با رعایت امانت به زبان مقصد برگرداند.

[1]. Oana TATU

نگارندگان در پژوهش حاضر به تحلیل محتوا و نقد ترجمهٔ دو مترجم می‌پردازند و برآنند تا شگردهای مورد استفاده هر یک از مترجمان و وفاداری ایشان به متن اصلی را با توجه به گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ برمن بسنجند. پیکرهٔ تحقیق دو ترجمهٔ جلال آل‌احمد و قاسم صنعوی به فارسی از پردهٔ اول نمایشنامهٔ «دست‌های آلوده» سارتر است؛ بدین ترتیب ابتدا متن مبدأ به زبان فرانسه در مقابل متن مقصد قرار می‌گیرد و داده‌های به‌دست‌آمده براساس نظریهٔ برمن بررسی می‌شود. نگارندگان با استناد به تجربیات شخصی از بازخوانی‌های آثاری از ادبیات فارسی و با استفاده از فرهنگ لغت‌های فارسی و فرانسه به تجزیه و تحلیل کاربردی به روش توصیفی ـ تفسیری داده‌هایی می‌پردازند که به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این پژوهش به آن پرداخته‌ایم، به شرح زیر است:

- مترجمان این نمایشنامه چه راهکارهایی برای انتقال واژگان، اصطلاحات و عبارات فرانسوی به کار گرفته‌اند؟ ایشان تا چه اندازه در انتقال بار نهفته عبارت‌های فرانسوی به فارسی موفق بوده‌اند؟
- عامیانه‌سازی و شفاف‌سازی در ترجمه‌ها به چه شکل‌هایی نمود پیدا کرده است؟ آیا این تحریف در اجراپذیری نمایشنامه تأثیری دارد؟

فرض‌هایی که در این پژوهش می‌توان پیش‌بینی کرد، به اختصار عبارت‌اند از: ۱. به نظر می‌رسد مترجمان از گرایش عقلانی‌سازی و اطناب کلام به‌دلیل تفاوت در دستور زبان فارسی و فرانسه در ترجمه خود بهره گرفته‌اند و جلال آل‌احمد ـ با توجه به پیشینهٔ نویسندگی و زندگی در فرانسه ـ در انتقال پیام موفق‌تر بوده باشد؛ ۲. به ظاهر مثال‌هایی که مصداق شفاف‌سازی است، آزادی مترجم در نظریهٔ برمن را توجیه می‌کند و می‌تواند میزان اجراپذیری را افزایش دهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع ترجمهٔ ادبیات نمایشی از زبان فرانسه علی‌رغم اهمیت بسیار آن، مقالات زیادی وجود ندارد. از سوی دیگر بیشتر پژوهش‌های صورت‌گرفته درمورد «نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ برمن» در قالب پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد و یا مقاله است. در ادامه بعضی از این آثار معرفی می‌شود:

-«آنتوان برمن و نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه؛ معرفی و بررسی قابلیت کاربرد آن در نقد ترجمه» نوشتهٔ محمد رحیم احمدی، دوفصل‌نامهٔ *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۳۹۲.

-«نقد و بررسی ترجمهٔ عربی گلستان سعدی براساس نظریهٔ آنتوان برمن (مطالعهٔ موردی کتاب الجلستان الفارسی اثر جبرائیل المخلع)» نوشتهٔ علی افضلی و عطیه یوسفی، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۳۹۵.

-«بررسی ترجمهٔ رمان "آن تابستان" اثر ورونیک اولمی براساس گرایش‌های آنتوان برمن» نوشتهٔ شهرزاد ماکوی و ساناز شفیع، فصلنامهٔ *پژوهش زبان و ادبیات فرانسه*، ۱۳۹۵.

-«واکاوری ترجمهٔ پورعبادی از حکمت‌های رضوی براساس سیستم تحریف متن آنتوان برمن» نوشتهٔ سیدمهدی مسبوق و ابوذر گلزار خجسته، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *فرهنگ رضوی*، ۱۳۹۶.

-«بررسی چگونگی کارآمدی مؤلفهٔ "شفاف‌سازی" الگوی برمن در ارزیابی ترجمهٔ قرآن: موردپژوهی ترجمهٔ رضایی اصفهانی» نوشتهٔ شهریار نیازی و انسیه سادات هاشمی، *مطالعات زبان و ترجمه*، ۱۳۹۸.

- «نقد ترجمهٔ عربی مرزبان‌نامه براساس نظریهٔ آنتوان برمن» نوشتهٔ آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی و وصال میمندی، دوفصل‌نامهٔ *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۳۹۹.

- «بررسی تحلیلی نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن در گلستان سعدی با استناد به ترجمهٔ فرانسوی شارل دفرمری» نوشتهٔ لیلا شوبیری، مجید یوسفی بهزادی و آتنا رضایی، نشریهٔ علمی پژوهش‌های *زبان و ترجمهٔ فرانسه*، شمارهٔ اول (پیاپی۲)، ۱۳۹۸.

- «پیاده‌سازی نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن در ترجمهٔ رمان از فارسی به عربی (بررسی موردی دو ترجمه از بوف کور)» نوشتهٔ علی بشیری، دوفصل‌نامهٔ *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۳۹۹.

طبق بررسی‌های لازم، مقاله‌ای مشابه با موضوع پژوهش حاضر یافت نشد. وجه تمایز این مقاله با سایر جستارهای انجام‌گرفته، آن است که تاکنون هیچ پژوهشی به «تحلیل اجراپذیری نمایشنامهٔ ترجمه‌شده» براساس نظریهٔ برمن نپرداخته است.

۳. مختصری دربارهٔ پیکره

ژان-پل شارل ایمار سارتر[1] (۱۹۰۵-۱۹۸۰) از برجسته‌ترین فلاسفهٔ قرن بیستم است که نظریهٔ اگزیستانسیالیسم را مطرح کرده است. وی علاوه بر فلسفه، در عرصهٔ ادبیات نیز فعالیت داشت و رمان‌ها و نمایشنامه‌هایی را منتشر کرد که در آن‌ها دیدگاه‌های فلسفی خود را تبیین می‌کند. یکی از معروف‌ترین آثار ادبی سارتر، نمایشنامهٔ *دست‌های آلوده*[2] است که در سال ۱۹۴۸ نگارش شد.

داستان *دست‌های آلوده* در کشور خیالی ایلیریا و در سال ۱۹۴۵ میلادی اتفاق می‌افتد. موضوع نمایش، بیان خاطره‌های شخصیتی به نام هوگو برین از اعضای حزب کمونیست فرانسه است. وی در خاطرات خود دربارهٔ مسائل و مشکلات درونی حزب کمونیست فرانسه و چگونگی اتحاد این حزب در خلال جنگ جهانی دوم با حزب‌های آزادی‌خواه و سلطنت‌طلب می‌پردازد. *دست‌های آلوده* سیزده شخصیت دارد و هر شخصیت معرّف یکی از تفکرات غالب در جامعه است؛ برای مثال هوگو به‌عنوان بیانگر تفکر سارتر در نمایشنامهٔ مذکور، می‌خواهد مارکسیسم ایدئالش را به منصهٔ ظهور بگذارد. او با نام مستعار راسکولنیکوف ـ شخصیت اصلی داستان جنایت و مکافات داستایوفسکی ـ معرفی می‌شود. این جوان بیست و یک ساله روشنفکر از زندگی بورژوایی خود متنفر است و به همین دلیل به حزب می‌پیوندد، اما رهبران و اعضا او را به رسمیت نمی‌شناسند و به او مظنونند. هوگو می‌کوشد خود را ثابت کند و برای حزب مفید واقع شود و درنهایت در موقعیتی قرار می‌گیرد که باید برای رفع سوءظن رهبران حزب، یکی از اعضای مهم حزب را به قتل برساند. *دست‌های آلوده* را بار اول جلال آل‌احمد در سال ۱۳۳۱ به فارسی ترجمه کرد و پس از او قاسم صنعوی در سال ۱۳۹۵ ترجمهٔ دیگری از این نمایشنامه ارائه داد.

[1]. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
[2]. Les mains sales

۴. چارچوب نظری: نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن

آنتوان برمن[1] (۱۹۴۲-۱۹۹۱) مترجم، مورخ، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی، متأثر از فلسفه، به علم ترجمه نگاهی نو داشت. این نظریه‌پرداز مبدأگرا توجه ویژه‌ای به نقش مترجم و به‌ویژه وفاداری به متن مبدأ از جهت شکل و محتوا دارد. آنتوان برمن زبان مبدأ را اولویت می‌داند و درنتیجه «بر یک علت اولیهٔ ذهنی تأکید می‌کند تا سایر علل لازم دور و نزدیک برای وجود ترجمه را مسکوت بگذارد. نه مشتری، نه کسب و کار، نه خواننده؛ همه‌چیز به برتر شمردن مبدأ برمی‌گردد و هیچ‌گونه بافتار واقعی در کار نیست» (پیم، ۱۳۹۶، ص. ۹۲).

برمن رویکرد غیروفادارانه را نمی‌پذیرد و از نظریه‌پردازان مبدأگرایی است که با گرایش متداول بومی‌سازی و تقبیح بیگانه‌سازی در فرایند ترجمه به شدت مخالفت کرده است (ماندی، ۱۳۸۹، ص. ۳۲۴). به عقیدهٔ برمن، متون ترجمه‌شده در طول فرایند ترجمه به گونه‌ای تغییر شکل می‌یابد که اثری از بیگانگی در آن یافت نمی‌شود (همان، ص. ۳۲۵). او معتقد است عده‌ای قصد دارند شکل و ریخت زبان را تغییر دهند و متن اصلی را برای خدمت به معنا و صورت زیبا در زبان مقصد و خواننده، نابود نمایند؛ «یعنی در ترجمهٔ خود، آن قدر در بازنویسی و آفرینش مجدد معنا و فرم غرق می‌شوند که متن اصلی را به کلی به فراموشی می‌سپارند. او این تغییر شکل‌ها را ناشی از عوامل قوم‌مدارانه می‌داند که بر جهت‌گیری مترجم تأثیر می‌گذارد» (صمیمی، ۱۳۹۱، ص. ۴۴).

به طور خلاصه، از نظر برمن در حین ترجمهٔ نثر، میان ترجمه و متن مبدأ ناهمگونی‌هایی رخ می‌دهد که آن‌ها را «سیستم تحریف متن» می‌نامد و سپس نظریهٔ «گرایش‌های ریخت‌شکنانه در ترجمه» را مطرح می‌کند. از نگاه او، ترجمه نباید اثر اصلی را از ویژگی‌هایش دور کند. برمن در نظریهٔ خود به سیزده موضوع می‌پردازد که ممکن است موجب دگرگونی و تحریف متن ادبی شود. این موارد عبارت است از:

عقلانی‌سازی[2]

منظور از عقلانی‌سازی یا منطقی‌سازی، تغییر در شیوهٔ علامت‌گذاری و ساختار نحوی جمله است. منظور برمن از منطقی‌سازی به هم‌ریختن ترکیب اصلی جملات متن مبدأ یا تبدیل فعل

[1]. Antoine Berman
[2]. La rationalisation

معلوم به مجهول و چیزی مانند جابه‌جا کردن و تغییر مکان یا حذف نشانه‌های سجاوندی است (بشیری، ۱۳۹۹).

شفاف‌سازی[1]

شفاف‌سازی از نظر برمن آن است که مترجم موضوعی ناشناخته را برای خواننده توضیح و چیزی را به متن اصلی بیفزاید.

اطناب کلام[2]

مترجم یک ایدهٔ فشردهٔ زبان مبدأ را بسط می‌دهد، به گونه‌ای که تأثیری بر غنای معنایی یا گفتاری متن نمی‌گذارد. جملهٔ معروف آنتوان برمن درخصوص این تحریف بسیار جالب است: افزوده هیچ نمی‌افزاید.[3]

تفاخرگرایی و عامیانه‌سازی[4]

مترجم با توجه به مسائل زیبایی شناختی‌اش می‌خواهد متن را زیباتر جلوه دهد و درنتیجه از کلمات ادبی فاخر استفاده می‌کند و بالعکس در عامیانه‌سازی، معادل‌های عامیانه و گاهی کوچه بازاری به کار می‌برد. برمن این‌گونه تحریف را مختص نویسندگان رمانتیک فرانسه می‌داند که به نظر او این نوشته‌ها ترجمه نیستند، بلکه نوعی تمرین یا مشق سبک هستند.

غنازدایی کیفی[5]

جایگزین کردن کلمات و اصطلاحات با معادل‌هایی که از لحاظ غنای معنایی، آوایی و تصویری در سطح واژگان زبان مبدأ نیستند، غنازدایی کیفی نامیده می‌شود. وفادار ماندن به این موضوع در زبان‌های غیرهمسان همانند فارسی و فرانسه بسیار دشوار است.

1. La clarification
2. L’allongement
3. Les rajouts de texte qui n’ajoutent rien.
4. L’ennoblissement et Vulgarisation
5. L’appauvrissement qualificatif

غنازدایی کمّی[1]

برمن ترجمه‌ای را که در آن در برابر چند کلمه در متن اصلی، یک کلمه آورده شود، غنازدایی کمّی متن می‌داند که این کاهش واژگانی به تدریج باعث به‌هم‌ریختن تدریجی ریخت و بافت متن اصلی می‌شود.

همگون‌سازی[2]

همگون‌سازی هنگامی رخ می‌دهد که مترجم بافت متن را در تمامی سطوح یکسان و هم‌پارچه کند؛ هرچند که همه‌چیز ناهمگون باشد. همگون‌سازی ممکن است ریتم عبارت را نیز درهم بریزد و درنتیجه شبکه‌های معنایی مستتر و ضمنی متن را نیز از بین می‌برد. این تحریف ممکن است به صورت ناخودآگاه اتفاق بیفتد.

تخریب ضرب‌آهنگ متن[3]

نادیده گرفتن مؤلفه‌هایی که باعث آهنگین شدن متن می‌شود، تخریب ضرب‌آهنگ متن نامیده می‌شود. مثلاً مؤلفه‌هایی همچون شیوهٔ علامت‌گذاری، تکرار، واج آرایی، سجع و غیره به متن ریتم و آهنگ می‌بخشد و عدم رعایت آن‌ها در ترجمه، ضرب‌آهنگ متن را از میان می‌برد.

تخریب شبکهٔ معنایی مستتر در متن[4]

هر اثری دارای یک ژرف‌ساخت و شبکهٔ معنایی مستتر است که باعث معنا یافتن آن اثر می‌شود. تمامی فعل‌ها، صفت‌ها، اسم‌ها در ارتباط با هم همانند یک زنجیر عمل می‌کنند تا معنای اصلی متن را برسانند و وقتی این مسائل رعایت نشود، تخریب شبکهٔ معنایی مستتر در متن رخ می‌دهد.

تخریب سیستم زبانی[5]

تخریب سیستم زبانی، تخریب نظام دستوری متن را درپی دارد و می‌تواند تغییر نوع و تیتر جملات و زمان فعل‌ها را دربرگیرد.

---

1. L'appauvrissement quantitatif
2. L'homogénéisation
3. La destruction des rythmes
4. La destruction des réseaux signifiants sous-jacents
5. La destruction des systématiques

تخریب یا بیگانه‌سازی شبکه‌های زبانی بومی[1]

آنتوان برمن از بین بردن رابطهٔ انکارناپذیر بین نثرهای بزرگ با زبان‌های بومی را تخریب یا بیگانه‌سازی شبکه‌های زبانی بومی می‌داند که متنیت نثر را ازبین می‌برد. هر متن ارتباط تنگاتنگی با زبان‌های محلی دارد که نباید آن را بومی کرد، چراکه استفاده از زبان‌های قومی ـ محلی باعث تصویرسازی متن می‌شود.

تخریب عبارات و اصطلاحات[2]

در هر زبان اصطلاحات، ضرب‌المثل و عبارت‌های مخصوصی وجود دارد که از زبان‌های محلی گرفته شده‌اند. اصطلاحات جنبه‌های مختلفی ازجمله: معنای مجازی، معنای تحت‌اللفظی، ویژگی‌های عاطفی، خصوصیات سبکی، رنگ و بوی ملی و قومی دارند (میرزاسوزنی، ۱۳۹۴، ص. ۵۰) و درنتیجه نباید حذف و یا معادل‌سازی شوند.

تخریب الگوهای زبانی ایجادشده[3]

این تحریف همانند گرایش تخریب شبکهٔ بومی است که در آن لهجه‌ها و گویش‌ها نادیده گرفته می‌شود و نمی‌توان جایگاه و طبقه اشخاص را در رمانی که چندین شخصیت دارد، مشخص کرد. به نظر نویسندگان پژوهش، این گرایش ممکن است زمینه‌ساز چندصدایی یا چندآوایی در نظریهٔ میخائیل باختین[4] باشد.

۵. کاربست نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ برمن

برای بررسی و پیاده‌سازی نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن، چند بند از پردهٔ اول نمایش *دست‌های آلودهٔ* سارتر انتخاب شده است. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، جلال آل‌احمد و قاسم صنعوی این نمایشنامه را ترجمه کرده‌اند. در ادامه بر اساس نظریهٔ برمن، در پی نشان دادن ویژگی این ترجمه‌ها و رابطهٔ آن‌ها با متن اصلی هستیم.

---

1. La destruction ou l’exotisation des réseaux langagiers vernaculaires
2. La destruction des locutions
3. L'effacement des superpositions des langues
4. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

عبارت ۱:

Des autos passent de temps en temps sur la route. **Trompes**[1]. **Klaxons**[2] (Sartre, 1948 : 10).	ماشین‌ها گاه‌گاه از جاده می‌گذرند، **صدای گاز دادن و دنده عوض کردن** آن‌ها می‌آید (آل‌احمد: ۷).
	گهگاه اتومبیل‌هایی از جاده می‌گذرند. **بوق‌های کوتاه و ممتد** (صنعوی: ۶).
	براساس نظریهٔ برمن: غنازدایی کمّی

دو واژهٔ فوق مطابق وبگاه مرکز ملی منابع متنی و لغوی[3]، به ترتیب به صورت «صدای ترمز کردن» و «صدای بوق» معنا شده است. ماهیت هر دو واژه چیزی شبیه صداست. آل‌احمد به خوبی به ماهیت صدا توجه داشته و در ترجمهٔ واژهٔ نخست از آن بهره جسته؛ در حالی که صنعوی به تخفیف دو واژه بسنده کرده و فقط صدای بوق را برای معادل برگزیده است. صنعوی با معادل‌گزینی «بوق»، شکل متن و بافت واژگانی را دچار اختلال کرده است، چراکه کثرت دال‌ها فقط به یک لفظ کاهش داده است. بدین ترتیب تحریف غنازدایی کمّی در این ترجمه دیده می‌شود.

پیشنهاد: ماشین‌ها هر از چندگاهی از جاده می‌گذرند. صدای گاز و بوقشان می‌آید.

عبارت ۲:

Les armées soviétiques se sont **emparées** de Kischnar à quarante kilomètres de la frontière **illyrienne** (*Ibid* 11).	قوای شوروی در چهل کیلومتری مرز «**ایل لیر**» شهر «کیشنار» را **اشغال کرده‌اند** (آل‌احمد: ۸).
	نیروهای شوروی بر کیشنار در چهل کیلومتری مرز **ایلیری دست یافته‌اند** (صنعوی: ۶).
	براساس نظریهٔ برمن: تخریب عبارات و اصطلاحات

[1]. Autrefois, avertisseur de cycle, d'auto constitué par une poire de caoutchouc munie d'une hanche et d'un pavillon métallique
[2]. Avertisseur sonore dont sont équipés certains véhicules
[3]. Cnrtl

ایلیریا[1] سرزمینی در غرب شبه جزیرهٔ بالکان است و بهتر است نام آن به‌صورت سرهم و به‌شکل ایلیری نوشته شود، نه «ایل لیری».

فعل "emparer"[2] طبق وبگاه ذکر شده به معنای «چیزی را از کسی به زور، حیله و... گرفتن» است و معادل‌هایی نظیر اشغال کردن، چیره شدن، تصرف کردن، متصرف شدن را برای این واژه در زبان فارسی داریم. مصدر مرکب «به چیزی دست یافتن» در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنای «کنایه از ظفر یافتن و مستولی گردیدن و به مراد رسیدن و غالب شدن» آمده است، ولی در متن اصلی، کنایه‌ای دیده نمی‌شود. در زبان فارسی معاصر نیز مصدر «دست یافتن» جنبهٔ مثبت دارد و برای رسیدن به چیزی با سعی و تلاش به کار برده می‌شود نه با زور و حیله. بنابراین؛ مصدر «به دست یافتن» توسط صنعوی، نمی‌تواند مقصود متن مبدأ را بیان کند و چنین کاربردی باعث آسیب به عبارات و اصطلاحات در متن مقصد شده است.

پیشنهاد: ارتش شوروی شهر «کیشنار» را در چهل کیلومتری مرز ایلیری گرفت.

عبارت ۳:

قوای «ایل لیر» در هر مورد که موفق بشوند از منازعه خودداری می‌کنند. تاکنون تعداد زیادی **پناهنده** به صفوف متفقین پیوسته‌اند (آل‌احمد: ۸).	Partout où elles le peuvent les troupes illyriennes refusent le combat; de nombreux **transfuges**[3] sont déjà passés du côté des Alliés (*Ibid* 11).
نیروهای ایلیریایی هرجا که بتوانند از جنگیدن سر باز می‌زنند؛ **فراریان** بسیاری به متفقین پیوسته‌اند (صنعوی: ۶).	
براساس نظریهٔ برمن: تخریب شبکهٔ معنایی مستتر در متن	

1. Ἰλλυρία/ Ἰλλυρίς
2. Se rendre maître de quelque chose, prendre (par la force, l'habileté, la ruse, etc.) un bien appartenant à autrui
3. Personne qui, en temps de guerre, d'hostilités, abandonne son armée, son pays pour passer à l'ennemi

واژهٔ transfuges در زبان فرانسه به معنای کسی است که در زمان جنگ، ارتش و کشورش را رها می‌کند و به دشمن می‌پیوندد. در فارسی معیار امروز، منظور از «پناهنده» کسی است که برای نجات جانش فرار می‌کند و به جایی پناه می‌برند؛ اما شخصی که «فرار» می‌کند ـ مثلاً فرار از خدمت سربازی ـ موقعیت بحرانی ندارد، جانش در خطر نیست و فقط به خاطر ترس می‌گریزد. صنعوی با به کار بردن معادل «فراری» تا حد زیادی توانسته مفهوم موردنظر سارتر را برگرداند. از آن سو، آل‌احمد با نادیده گرفتن دال‌های کلیدی زنجیروار (troupe, combat, refuser, être passer)، ترجمه‌ای سنتی ارائه کرده که باعث تخریب شبکهٔ معنایی مستتر در متن شده است.

پیشنهاد: نیروهای ایلیریایی هر جا که بتوانند از جنگیدن سر باز می‌زنند؛ تاکنون تعداد زیادی از افراد فراری‌شان به صفوف متفقین پیوسته‌اند.

عبارت ۴:

مردم «ایل لیر»! ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند تا در برابر **اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی** سلاح بردارید. ما احساسات عمیق و دموکراتیک اهالی «ایل لیر» را می‌شناسیم و ما... (آل‌احمد: ۸)	Illyriens, nous savons qu'on vous a contraints de prendre les armes contre l'**U.R.S.S.**, nous connaissons les sentiments profondément démocratiques de la population illyrienne et nous... (*Ibid* 11).
ایلیریایی‌ها، ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند بر ضد **ا.ج.ش.س** سلاح به دست بگیرید، ما از احساس‌های عمیقاً دموکراتیک مردم ایلیری آگاهیم و... (صنعوی: ۶)	
براساس نظریهٔ برمن: غنازدایی کمّی	

یکی از شیوه‌های ساخت اسم در زبان فارسی سرواژه‌سازی است؛ البته باید توجه داشت آیا این علائم اختصاری برای خوانندگان قابل فهم هست یا خیر. به نظر می‌رسد درک ترجمهٔ

صنعوی از واژهٔ «ا.ج.ش.س» برای مخاطب مشکل باشد. ازاین‌رو، با وجودی که ترجمهٔ آل‌احمد از فرم فاصله دارد، اما در اجراپذیری نمایشنامه و درک مخاطب بسیار کاربردی است. آل‌احمد با هدر دادن واژگان، نقش واژه متن مبدأ را کم‌رنگ می‌کند و دچار تحریف غنازدایی کمّی می‌شود.

عبارت ۵:

و شما هم می‌گفته‌اید: **از خطر سالم جست** و هیچ‌کس را هم لو نداد و گیر نینداخت (آل‌احمد: ۱۲).	Et vous disiez : il **s'en est bien tiré**[1], il a fait sa besogne proprement et sans compromettre personne (*Ibid* 17).
و می‌گفتید: **خوب خودش را دربرده**، کارش را به معنای واقع کرد و کسی را هم لو نداد (صنعوی: ۱۳).	
براساس نظریهٔ برمن: عامیانه‌سازی، فاخرسازی	

معنی اصطلاح فوق در پایگاه cnrtl «از مشکل، خطر یا حادثه‌ای بیرون آمدن» است. ترجمهٔ ادبی جلال آل‌احمد از لحاظ صورت و زیباشناسی از ترکیب اصلی فاخرتر است. بنابراین در ترجمهٔ او، تحریف فاخرسازی دیده می‌شود.

معادلی که صنعوی انتخاب کرده است، با سطح زبانی متن مبدأ همخوانی ندارد، زیرا اصطلاح فوق در سطح زبانی رسمی است ولی «خود را دربردن» ادبی نیست و از نظر زمانی نیز با زبان معیار فاصله دارد. به عبارت دیگر، قاسم صنعوی با تحریف عامیانه‌سازی، از زبان محاوره استفاده کرده است، زیرا یکی از ویژگی‌های این زبان، به‌کارگیری تعابیر و اصطلاحات عامیانه است. استفاده از زبان محاوره، درصد اجراپذیری نمایشنامه و درک مخاطب را افزایش می‌دهد. البته اجراپذیری به عوامل دیگری همچون کارگردان، بازیگران، صحنه، ایدئولوژی حاکم بر مقصد و غیره بستگی دارد و بهتر است مترجم با گروه تئاتر مشارکت فعال داشته باشد.

[1]. Sortir d'une difficulté, d'un accident

پیشنهاد: و شما هم می‌گفته‌اید: خوب جان سالم به در برد، کارش را خوب انجام داد و کسی را هم لو نداد.

عبارت ۶:

و بعد لابد به هم گفته‌اید او سه سال دیگر زندانی خواهد بود و وقتی آزاد بشود (بی این‌که چشم از اولگا بردارد لحن صدا را تغییر می‌دهد)... وقتی آزاد بشود به **جزای** عملی که کرده، مثل سگ می‌کشیمش (آل‌احمد: ۱۳).	Et puis, un jour, vous vous êtes dit : il en a encore pour trois ans et quand il sortira (*Changeant de ton sans quitter Olga des yeux.*)... quand il sortira on l'abattra comme un chien pour sa **récompense** [1](*Ibid* 18).
و بعد روزی، شما به هم گفته‌اید: هنوز سه سال دیگر در پیش دارد و موقعی که بیرون بیاید، [بی‌آن‌که چشم از اولگا بردارد تغییر لحن می‌دهد]... روزی که بیرون بیاید به‌عنوان **پاداش** مثل سگی از پا درآورده می‌شود (صنعوی: ۱۳).	
براساس نظریهٔ برمن: عامیانه‌سازی	

در فرانسه این واژه در معنی تنبیهی است که برای عمل منفی شخص در نظر گرفته می‌شود. فرهنگ دهخدا «جزا» را پاداش نیکی و کیفر بدی دادن می‌داند. همچنین در اصطلاح حقوقدانان، جزا به‌عنوان رشته‌ای از حقوق عمومی، حاوی قواعد و قوانینی است که انواع جرم و اجرای مجازات را در کشور، تنظیم و تنسیق می‌کند و هدف آن جلوگیری از نظم اجتماعی محسوب می‌شود.

در فرهنگ عمید «پاداش» دو معنا دارد: مزد و سزای عمل، خواه نیک خواه بد. در زبان فارسی معاصر پاداش جنبهٔ مثبت دارد و مردم آن را برای کار خیر یا انعام استفاده می‌کنند ولی «جزا»

[1]. Punition d'une mauvaise action

برای کار بد و مجازات به کار می‌رود. ترجمهٔ آل‌احمد از این واژه دقیق‌تر است؛ هرچند کمی کهنه و ادبی به نظر می‌آید.

یکی از ویژگی‌های زبان محاوره این است که ارکان جمله برای سهولت در گفتار جابه‌جا می‌شود. جلال آل‌احمد با افزودن مفعول به انتهای فعل «می‌کشیمش»، زبان ترجمه را به سمت زبان محاوره کشانده است. این امر باعث می‌شود به‌خاطرسپاری دیالوگ‌ها برای بازیگران راحت باشد.

پیشنهاد: روزی که از زندان بیرون بیاید، به سزای کاری که کرده، مثل سگ می‌کشیمش.

عبارت ۷:

Des **chocolats à la liqueur**, dans une boîte rose (*Ibid* 18).	**شکلات‌های شربت‌داری** که جعبهٔ صورتی داشت شش ماه تمام آدمی ... (آل‌احمد: ۱۳)
	شکلات‌های لیکوردار، در جعبه‌ای گلی‌رنگ (صنعوی: ۱۳).
	براساس نظریهٔ برمن: غنازدایی کمّی

منظور از واژهٔ موردنظر، شکلات‌های الکلی است. آل‌احمد با نوعی ممیزی فرهنگی ـ اجتماعی، معادل «شکلات‌های شربت‌دار» را برگزیده ولی صنعوی اصل واژه مبدأ را بدون ترجمه به‌کار برده است. این موضوع شاید به‌دلیل رعایت مسائل فرهنگی و یا آزادی مخاطب در گزینش فردی معنای واژه باشد. در یک کلام، هر دو ترجمه ایراد دارد، اما صنعوی با غنازدایی کمّی راه‌حل درست‌تری ارائه داده است.

پیشنهاد: همان شکلات‌های مست‌کننده را می‌گویم که در جعبهٔ صورتی‌رنگ بود.

عبارت ۸:

گوینده- قوای نظامی آلمان در تمام طول جبهه جنگ معارضه‌کنان عقب می‌نشینند. قوای شوروی در چهل کیلومتری مرز «ایل لیر» شهر «کیشنار» را اشغال کرده‌اند. قوای «ایل لیر» در هر مورد که موفق بشوند از منازعه خودداری می‌کنند. تاکنون تعداد زیادی پناهنده به صفوف متفقین پیوسته‌اند. مردم «ایل لیر»! ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند تا در برابر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی سلاح بردارید. ما احساسات عمیق و دموکراتیک اهالی «ایل لیر» را می‌شناسیم و **ما...** (آل‌احمد: ۸).	Speaker Les armées allemandes battent en retraite sur toute la largeur du front. Les armées soviétiques se sont emparées de Kischnar à quarante kilomètres de la frontière illyrienne. Partout où elles le peuvent les troupes illyriennes refusent le combat **:** de nombreux transfuges sont déjà passés du côté des Alliés. Illyriens, nous savons qu'on vous a contraints de prendre les armes contre l'.U.R.S.S., nous connaissons les sentiments profondément démocratiques de la population illyrienne et nous **...** (*Ibid* 11).
نیروهای آلمانی در تمام عرض جبهه عقب‌نشینی می‌کنند. نیروهای شوروی بر کیشنار در چهل کیلومتری مرز ایلیری دست یافته‌اند. نیروهای ایلیریایی هرجا که بتوانند از جنگیدن سرباز می‌زنند؛ فراریان بسیاری به متفقین پیوسته‌اند. ایلیریایی‌ها، ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند بر ضد ا.ج.ش.س سلاح به دست بگیرید، ما از احساس‌های عمیقا دموکراتیک مردم ایلیری آگاهیم و... (صنعوی: ۶).	
براساس نظریهٔ برمن: عقلانی‌سازی، تخریب ضرب‌آهنگ متن	

گویندهٔ رادیو بند فوق را در بحبوحهٔ جنگ اعلام می‌کند. جملات در زبان مبدأ با یک جملهٔ کامل شروع می‌شود، با علامت نگارشی ویرگول توقف کوتاهی می‌کند و سپس با نقطه به پایان کامل می‌رسد. یکی از ویژگی‌های سبکی قابل توجه در این بند تکرار علائم نگارشی است که ضرب‌آهنگی تند و زیبایی در متن پدید آورده است. این چرخه بیانگر آتش‌بس‌های پی‌درپی و

بی‌حوصلگی مردم در شنیدن جملات غیرمرتبط با جنگ است و برای خواننده تداعی می‌شود که پس از هر خبر مهم، مکثی خواهد بود. گفتنی است نقطه‌ویرگول با مکثی بیشتر از ویرگول و کم‌تر از نقطه در پایان جمله‌ای می‌آید که خود کامل است، اما از نظر معنا با جملهٔ بعد کامل‌تر می‌شود.

ترجمهٔ نخست با حذف نقطه‌ویرگول ضرب‌آهنگ متن را تخریب کرده است: «[...] از منازعه خودداری می‌کنند. تاکنون تعداد زیادی...». از سوی دیگر، در جملهٔ «مردم «ایل لیر»! ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند تا در برابر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی سلاح بردارید. ما احساسات عمیق و دموکراتیک اهالی «ایل لیر» را می‌شناسیم و ما...»، در ابتدا منادا مطابق زبان فارسی به همراه علامت تعجب ترجمه شده که به‌مثابهٔ پایان جمله است و نه مکث کوتاه. سپس، بار دیگر با حذف ویرگول و تبدیل به دو جملهٔ کوتاه کامل ریتم متن اصلی در ترجمه رعایت نشده است. از سوی دیگر با عدم رعایت علائم نگارشی، در ساختار نحوی دستکاری و ساختار شاخه‌ای جملهٔ اصلی به ساختار خطی تبدیل شده است. مطابق نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ برمن، عقلانی‌سازی در این بند دیده می‌شود.

ترجمهٔ دوم در تمامی جملات به ضرب‌آهنگ متن مبدأ وفادار مانده است؛ حتی منادا را با همان ویرگول ذکر کرده تا به ریتم جمله صدمه نزند و تأثیر آوایی عبارت را که ناشی از تکرار ویرگول‌هاست بازگرداند. البته مترجم واژهٔ Speaker را ترجمه نکرده است.

عبارت ۹:

هوگو- درست است. زندانی پنج ساله بودم. اولگا- بیا تو و در را ببند. (یک قدم به عقب می‌گذارد. هفت‌تیر درست رو به هوگو نیست. کمی انحراف دارد. هوگو نگاه مسخره‌ای به هفت‌تیر می‌افکند و پشتش را به اولگا می‌کند. بعد در را می‌بندد.) فرار کرده‌ای؟	HUGO Eh bien, oui : j'en avais pour cinq ans. OLGA Entre et ferme la porte. Elle recule d'un pas. Le revoler n'est pas tout à fait

هوگو- فرار؟ دیوانه که نیستم. باید به زور اخراجم می‌کردند. (پس از لحظه‌ای) به‌علت رفتار عاقلانه‌ای که داشتم آزادم کردند (آل‌احمد: ۹).	braqué sur Hugo mais il s'en faut de peu. Hugo jette un regard amusé au revoler et tourne lentement le dos à Olga, puis ferme la porte. Evadé ? (*Ibid* 12-13).
هوگو خب، بلی: پنج سال در پیش داشتم. اولگا فرار کرده‌ای؟ هوگو فرار؟ من که دیوانه نیستم. مجبور شدند شانه‌هایم را بگیرند و بیرونم بیندازند. [مکث] به خاطر رفتار خوبم آزادم کردند (صنعوی: ۷).	
براساس نظریهٔ برمن: همگون‌سازی، غنازدایی کمّی و تخریب الگوهای زبانی	

در هر نمایشنامه چندین نفر به گفت‌وگو می‌پردازند. راوی نیز، با لحن متفاوت با دیگران، یا روایت می‌کند و یا حالت‌ها، دکور، نور و غیره را نشان می‌دهد. روایت‌های راوی در متن اصلی *دست‌های آلوده* به‌صورت وسط‌چین و با قلم کوچک‌تر است؛ ولی در زبان فارسی و بسته به مترجم و انتشارات مورد نظر، شرایط اندکی تفاوت دارد. به عنوان مثال «توضیحات راوی» در ترجمهٔ آل‌احمد بین پرانتز و در ترجمهٔ صنعوی در قلاب ذکر شده است. به هر حال تمامی این موارد نشان می‌دهند چندین نفر مستقل در حال صحبت هستند. مسئلهٔ مهم‌تر تفاوت لحن و سبک بیان راوی با دیگران است. راوی شخصیتی خنثی و اغلب سوم شخص مفرد دارد و از بیرون نظاره‌گر ماجراست، ولی دیگر شخصیت‌های نمایشنامه متناسب با شخصیتشان بازی می‌کنند.

در ترجمهٔ دوم هیچ فرقی بین جملات راوی، هوگو و اولگا نیست و همه به یک لحن و در سبک زبانی رسمی حرف می‌زنند. مترجم دیالوگ‌های شخصیت اول را (فارغ از جنسیت، سطح سواد، جایگاه سیاسی و اجتماعی و ...) دقیقاً در سطح شخصیت دوم ترجمه کرده است. ترجمهٔ دوم را باید نوعی از عدم رعایت اصل چندصدایی دانست که باختین از آن سخن به میان می‌آورد. راوی مستقل از هویت دیگر شخصیت‌ها در حال روایت است، درحالی‌که در ترجمه این هویت و این تفاوت قابل بازنمایی نیست. اگر علائم نگارشی قلاب و پرانتز را از متن ترجمه حذف کنیم، گویی در نمایشنامه فقط یک شخصیت سوم شخص مفرد به نام راوی حضور دارد که او،

از دید خود، حکایت می‌کند. این حذف به متن آسیب‌زده و شاهد همگون‌سازی (یکپارچه‌سازی تمامی عناصر)، غنازدایی کمّی و تخریب الگوهای زبانی در ترجمه هستیم.

شفاف‌سازی، عامیانه‌سازی و تخریب عبارت در جمله «من که دیوانه نیستم. مجبور شدند شانه‌هایم را بگیرند و بیرونم بیندازند. [مکث] به خاطر رفتار خوبم آزادم کردند» دیده می‌شود. «شانه‌های کسی را گرفتن و بیرون انداختن» در مقایسه با «اخراج شدن» هرچند که ترجمه تحت‌اللفظی است، اما بسیار عامیانه‌تر تلقی می‌شود.

فرهنگ فارسی عمید چهار معنی برای «اخراج» بیان کرده است:

الف) بیرون کردن کسی از محل کارش

ب) بیرون کردن

ج) در مقولهٔ صفت: کسی که از جایی بیرون شده باشد؛ اخراج شده

د) در مقولهٔ اسم و در متون کهن: هزینه، خرج

با استناد به معنای اول، کسی را از جایی که متعلق به اوست اخراج می‌کنند. هوگو زندانی ابد نبود و زندان محل کارش نیست. اگر «اخراج کردن» را استفاده به کار ببریم، در ادامه به بافت ماجرای نمایشنامه آسیب خواهد رساند. درنتیجه «دیوانه که نیستم. باید به زور اخراجم می‌کردند. (پس از لحظه‌ای) به‌علت رفتار عاقلانه‌ای که داشتم آزادم کردند.» با استناد به نظریهٔ برمن، می‌توان آن را گرایش تحریفی غنازدایی کمّی شمرد.

به نظر می‌رسد جلال آل‌احمد ترجمهٔ اجرایی را منوط به استفاده از زبان محاوره می‌داند و در این راستا، بر یک نوع زبان مثلاً زبان رسمی برای تمامی دیالوگ‌ها اصرار نمی‌ورزد. در ترجمهٔ او کاراکترها با توجه به شخصیت، موقعیت، طبقه اجتماعی و حزبی به زبان‌های گوناگون سخن می‌گویند تا به گفتار روزمره نزدیک باشند. فقط زبان راوی رسمی است.

پیشنهاد: خُب آره. باید پنج سال زندانی می‌موندم. [...] فرار کنم؟ مگه دیوانه‌ام؟ باید به زور اُردنگی بیرونم می‌کردند. (چند لحظه بعد) چون رفتارم خوب بود، آزادم کردند.

عبارت ۱۰:

هوگو ـ شکلات‌های شربت‌داری که جعبهٔ صورتی داشت شش ماه تمام آدمی به اسم «دره‌ش»	HUGO

مرتباً این بسته‌ها را برایم می‌فرستاد من هم که هرگز آدمی را به این اسم نمی‌شناختم فکر می‌کردم بسته‌ها از طرف شماهاست و خوشحالم می‌کرد. اما بعد دیگر از بسته‌ها خبری نشد و من به خودم گفتم: دارند فراموشم می‌کنند. بعد سه ماه گذشت پاکتی از همان فرستنده رسید و همراهش هم سیگار بود و هم شکلات سیگار را خودم کشیدم و هم‌زندان من هم شکلات‌ها را خورد. بیچاره وضع خیلی بدی داشت. خیلی بد. بعد فکر می‌کردم که نه فراموشم نمی‌کنند (آل‌احمد: ۱۳).	Des chocolats à la liqueur, dans une boîte rose. Pendant six mois un certain Dresch m'a expédié régulièrement des colis. Comme je ne connaissais personne de ce nom, j'ai compris que les colis venaient de vous et ça m'a fait plaisir. Ensuite les envois ont cessé et je me suis dit : ils m'oublient. Et puis, voici trois mois, un paquet est arrivé, du même expéditeur, avec des chocolats et des cigarettes. J'ai fumé les cigarettes et mon voisin de cellule a mangé les chocolats. Le pauvre type s'en est très mal trouvé. Très mal. Alors j'ai pensé : ils ne m'oublient pas (*Ibid* 18).
هوگو شکلات‌های لیکوردار، در جعبه‌ای گلی‌رنگ. شخصی به نام درش مدت شش ماه تمام مرتب برایم بسته می‌فرستاد. چون کسی به این نام نمی‌شناختم، دریافتم که بسته‌ها از طرف شما می‌رسند و این به من لذت می‌داد. بعد، دیگر بسته‌ای نرسید و من با خودم گفتم: من را از یاد می‌برند. و بعد، سه ماه پیش، بسته‌ای از همان فرستنده، با شکلات و سیگار رسید. سیگارها را دود کردم و زندانی مجاور سلولم شکلات‌ها را خورد. بر اثر آن‌ها، حال مرد بیچاره خیلی بد شد. آن وقت فکر کردم: آن‌ها فراموشم نکرده‌اند (صنعوی: ۱۳).	
براساس نظریهٔ برمن: عقلانی‌سازی، عامیانه‌سازی، تخریب ضرب‌آهنگ متن، شفاف‌سازی	

به‌دلیل رعایت نشدن علائم نگارشی، برای خواننده سردرگمی پیش می‌آید، زیرا نمی‌داند جمله کجا تمام شده است. درنتیجه این عقلانی‌سازی، ضرب‌آهنگ متن نیز درهم‌ریخته شده است. آل‌احمد با رعایت مرجع ضمیر en برای جلوگیری از ابهام در فهم متن شفاف‌سازی کرده

است. مرجع ضمیر «بیچاره» در جملهٔ «بیچاره وضع خیلی بدی داشت. خیلی بد.» مشخص نیست و باعث کژفهمی می‌شود. مترجم نخست با توضیح مطلبی که متن اصلی مستتر است و آوردن مرجع ضمیر به روشنگری در سطح معنایی پرداخته است. از سوی دیگر، با توجه به مسئلهٔ زیبایی‌شناختی متن با این دو معادل مواجه هستیم: «هم‌زندان/ زندانی مجاور سلولم». این تحریف ریخت‌شکنانه را می‌توان نوعی از عامیانه‌سازی برای معادل دوم دانست.

مورد دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، برگرداندن فعل‌هاست. صنعوی با نادیده گرفتن زمان و وجه فعل‌ها تحریف تخریب سیستم زبانی را نشان می‌دهد: «بعد فکر می‌کردم که نه فراموشم نمی‌کنند/ آن وقت فکر کردم: آن‌ها فراموشم نکرده‌اند». زمان فعل "j'ai pensé" در فرانسه گذشتهٔ ساده است. یکی از کاربردهای آن، استمرار داشتن است؛ یعنی بر اتفاقی دلالت می‌کند که در گذشته به‌طور مرتب تکرار شده‌است؛ موضوعی که مترجم اول آن را به درستی رعایت کرده است.

زبان ترجمهٔ دوم معیار و رسمی است. یعنی جملات کامل است، هیچ‌گونه حذف یا جابه‌جایی در عناصر جملات و کلمات شکسته در متن وجود ندارد. صنعوی به زبان و ساختار مبدأ کاملا وفادار بوده و این مورد اجراپذیری را مشکل می‌کند.

۶. نتیجه

در پژوهش پیش‌رو، بخش‌هایی از دو ترجمهٔ نمایشنامه *دست‌های آلودهٔ* سارتر براساس نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن و سیزده گرایش تحریفی او بررسی شد. پس از مقایسهٔ این ترجمه‌ها با متن اصلی، به این نتیجه رسیدیم که هر دو ترجمه مشکلاتی دارند. بخشی از این مشکلات برخاسته از رویکرد مبدأگرا یا مقصدگرا بودن مترجمان است؛ البته نوع نگاه مترجمان به جهان پیرامونی و سبک و شیوهٔ نگارش ایشان نیز در ترجمه‌های ارائه‌شده تأثیرگذار بود. هر دو ترجمه تا حد بسیار زیادی در القای پیام و معنای متن موفق بوده‌اند و اشکالات بیان‌شده، آسیب جدی در انتقال مفاهیم متن اصلی پدید نیاورده است. اما در انتقال حال و هوای متن و مناسبت‌های فرامتنی، به نظر می‌رسد جلال آل‌احمد بهتر عمل کرده و توانسته است بافت متن را به خوبی به فارسی برگرداند.

در ترجمهٔ جلال آل‌احمد بیشتر تحریف‌ها به‌صورت عامیانه‌سازی و تخریب ضرب‌آهنگ است؛ شاید دلیل آن را بتوانیم آشنایی و همدلی وی با اندیشه‌ها و ایدئولوژی نویسنده متن بدانیم. آل‌احمد سعی کرده است نگاه فلسفی سارتر را در ترجمه‌اش تا حد ممکن بازنمایی کند. از سوی دیگر آل‌احمد داستان‌نویس برجسته‌ای بود و سبک نوشتاری خاصی داشت. در این ترجمه نیز شاهد سبک نوشتاری آل‌احمد هستیم. کوتاه‌نویسی، استفاده از واژه‌های عامیانه، ضرب‌آهنگ تند جملات از شاخصه‌های مهم نثر آل‌احمد به شمار می‌آید.

در ترجمهٔ صنعوی همگون‌سازی، تخریب سیستم زبانی و الگوهای زبانی و نیز غنازدایی کمّی، نمود بیشتری دارد. این موضوع شاید برخاسته از استراتژی مبدأگرایی مترجم و دقت وی در ترجمه واژه‌ها باشد؛ به گونه‌ای که گاهی ترجمه وی اندکی به ترجمه‌ای تحت‌اللفظی نزدیک می‌شود. صنعوی سعی کرده زبان معیار را در ترجمهٔ متن به کارگیرد و این امر موجب شده است تا سبک بیانی هر یک از شخصیت‌ها از میان برود و در سراسر متن شاهد یک سبک زبانی باشیم.

همانطور که ذکر شد، آنتوان برمن دیدگاه‌های معطوف به زبان مقصد در ترجمه را مورد انتقاد قرار می‌دهد. به عبارت دیگر؛ در ترجمهٔ هر متن بیگانه باید رنگ و بوی ترجمه را در زبان مقصد حفظ کرد و نباید در ترجمه تغییراتی به نفع زبان مقصد انجام داد، چراکه معنا از طریق صورت انتقال می‌یابد. البته این اعتقاد بسیار کمال‌گرایانه است و در ترجمه و به‌ویژه اجراپذیری نمایشنامهٔ ترجمه‌شده کاربرد چندانی ندارد. او ابزارهایی به مترجم ارائه می‌دهد تا بتواند از جنبه‌های ایدئولوژیک تحلیل کار خود آگاهی یابد. به‌طور کلی، هرچه نسبت تحریف عامیانه‌سازی و استفاده از زبان محاوره بیشتر باشد، دیالوگ‌ها موجزتر خواهند شد و درنتیجه اجراپذیری نمایشنامه افزایش می‌یابد.

منابع

احمدی، م.ر. (۱۳۹۲). آنتوان برمن و نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه؛ معرفی و بررسی قابلیت کاربرد آن در نقد ترجمه. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، *۱*، ۱-۲۲.

برواسی، ا.، و اسماعیلی، ن. (۱۳۹۹). ارزیابی کیفیت ترجمه کردی قرآن کریم توسط هژار موکریانی براساس گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، *۱*، ۲۰۱-۲۲۰.

بشیری، ع. (۱۳۹۹). پیاده‌سازی نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن در ترجمهٔ رمان از فارسی به عربی (بررسی موردی دو ترجمه از بوف کور). *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۲۲، ۱۷۳-۲۰۴.

پیم، ا.، لیتو، ک.، و کوهیوزاک، پ. (۱۳۹۶). *مطالعات ترجمه: یک میان‌رشته*. ترجمهٔ ن. مرادیانی و همکاران. تهران: رخ‌داد نو.

حقانی، ن. (۱۳۸۶). *نظرها و نظریه‌های ترجمه*. تهران: امیرکبیر.

سارتر، ژ.پ. (۱۹۴۸). *دست‌های آلوده*. ترجمهٔ ق. صنعوی. تهران: کتاب پارسه.

سارتر، ژ.پ. (۱۹۴۸). *دست‌های آلوده*. ترجمهٔ ج. آل‌احمد. تهران: فردوس.

سلیمانی راد، ا.، و خزاعی فر، ع.، و خوش سلیقه، م. (۱۳۹۳). بررسی تفوات زبان نخستین نمایشنامه‌های ترجمه‌شده با نمایشنامه‌های ترجمه‌شده معاصر در ایران. *فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج*، ۲۰، ۴۷-۶۸.

صمیمی، م.ر. (۱۳۹۱). بررسی ترجمهٔ داستان تپه‌هایی چون فیل‌ها سفید براساس سیستم تحریف متن آنتوان برمن. *کتاب ماه ادبیات، ۶۵*، ۴۴-۴۹.

علیزاد، ع.ا. (۱۳۸۵). از متن تا اجرا: تأملاتی در باب ترجمهٔ متون نمایشی. *فرهنگستان*، ۲۰، ۱۰۴-۱۱۷.

علیزاد، ع.ا. (۱۳۸۶). ترجمهٔ چهارراه علوم. در دهقان، ن (اد.). *نمایش، ۱۰۵*، ۲۴-۲۹.

ماندی، ج. (۱۳۹۱). *معرفی مطالعات ترجمه: نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمهٔ ع. بهرامی و ز. تاجیک. تهران: رهنما.

ماندی، ج. (۱۳۹۹). *درآمدی بر مطالعات ترجمه؛ نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمهٔ ا. ستوده‌نما و ف. حق‌بین. تهران: نشر علم.

مسبوق، م.، و گلزار خجسته، ا. (۱۳۹۶). واکاوی ترجمهٔ پورعبادی از حکمت‌های رضوی براساس سیستم تحریف متن آنتوان برمن. *فرهنگ رضوی*، *۱۹*، ۱۰۵-۱۲۱.

میرزاسوزنی، ص. (۱۳۹۴). *ترجمهٔ متون ساده*. تهران: سمت.

Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil.

Khamis, Nuha Matar Marzooq. (2007). *Translating Emirati dialect in dramatic texts*. (Master of arts), American University of Sharjah.

Sartre, J-P. (1948). *Les mains sales*, Paris : Gallimard.

Tatu, O. (2011). A few considerations on drama translation. *Philology and Cultural Studies, 4*(1), 195- 200.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

Étude comparative des équivalents des « *Al-mavâli* » et « *vali* » dans les traductions françaises et persanes du verset 5 de la *sourate Maryam*

Mokhtar Issaiyan[1] (Auteur correspondant)

Professeur assistant, Faculté des Lettres et des Langues Étrangères, Université d'Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran

Mitra Toussi

Master de Langue et Littérature persane, Université islamique Azad, Branche central de Téhéran, Téhéran, Iran

Résumé

La question de la traduction de texte sacré et les approches adéquates à cet égard restent depuis toujours un sujet d'intérêt. Vu les difficultés de la traduction des textes sacrés et l'importance du maintien du sacré de la parole divine, la traduisibilité du texte sacré demeure la question la plus cruciale auprès des théologiens et des traducteurs des textes biblique et coranique. Dans les études traductologiques, l'analyse et la comparaison des traductions de textes sacrés, essentiellement basés sur l'exégèse et le *tafsïr* (explications), constituent une approche pertinente.

Ainsi, dans une perspective comparative et sémantique, nous examinons la possibilité et la convenance des traductions françaises et persanes du *Coran* concernant les termes « Al-mavâli » et « vali » dans le verset 5 de la sourate *Maryam*. En effet, nous basons nos analyses essentiellement sur les sources traitant du sens des termes et des expressions coraniques, eu égard à la sacralité de la parole divine, et comparons les équivalents proposés par les traducteurs. Tout en tenant compte des paramètres religieux, historiques et culturels, nous étudions les significations lexicales et contextuelles des termes en question, et éclairons les raisons de l'impropriété sémantique des équivalents et l'intraduisibilité, dans un sens général, des dits-termes.

Dans cette étude, nous analysons soixante-dix traductions persanes et quarante traductions françaises du Coran. Afin de mieux appréhender les différentes significations du verset, à part les traductions existantes, nous profitons des *tafsïrs* et des commentaires de certains exégètes réputés chiites du Coran.

Mots-clés : traduction de Coran, polysémie, vali, al-mavali, études comparatives, les équivalents français des termes.

[1]. E-mail: mokhtar.issaiyan@atu.ac.ir https://orcid.org/0000-0001-5380-0317

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84288.1092

Reçu: 07 Septembre 2023 Révisé: 01 Octobre 2023 Accepté: 13 Octobre 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

Comparative analysis of the equivalents of "*Al-mavali*" and "*vali*" in the French and Persian Translations of Verse 5 of Surah Maryam

Mokhtar Issaiyan[1] (Corresponding author)

Assistant Professor, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Mitra Toussi

Master of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran

Abstract

The question of the translation of sacred text and the appropriate approaches in this regard has always remained interesting subjects. Given the difficulties of translating sacred texts and the importance of maintaining the sacredness of the divine word, the translatability of the sacred texts remains the most important question for theologians and translators of biblical and Quranic texts. In translation studies, the analysis of translations of sacred texts, based essentially on exegesis and *tafsïr* (commentaries), constitute a relevant approach. Thus, in this research, from a comparative and semantic perspective, we will examine the possibility and suitability of French and Persian translations of the Quran concerning the terms "*Al-mavali*" and "*vali*" in verse 5 of *Surah Maryam*. The analysis is essentially on the sources dealing with the meaning of Quranic terms and expressions, with regard to the sacredness of the divine word. The study compares the equivalents proposed by the translators. While taking into account religious, historical and cultural parameters, the study explores the lexical and contextual meanings of the terms in question and shed light on the reasons for the semantic impropriety of the equivalents and the untranslatability, in a general sense of the terms. Seventy Persian translations and forty French translations of the Quran are analyzed. For the sake of a good understanding of the different meanings of the verse, apart from the existing translations, the study take advantage of *tafsïrs* and commentires of certain reputed Shiite exegetes of the Quran.

Keywords: translation of the Quran, polysemy, vali, al-mavali, comparative studies, French equivalents of the terms.

[1]. E-mail: mokhtar.issaiyan@atu.ac.ir https://orcid.org/0000-0001-5380-0317

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84288.1092

Received: 07 September 2023 Revised: 01 October 2023 Accepted: 13 October 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

بررسی تطبیقی معادل‌های واژگان «الموالی» و «وَلیّ» در ترجمه‌های فارسی و فرانسهٔ آیهٔ ۵ سورهٔ مریم

مقالهٔ پژوهشی

مختار عیسائیان [1] (نویسندهٔ مسئول)

استادیار دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، تهران، ایران

میترا طوسی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران

چکیده

مسئلهٔ ترجمهٔ کتب آسمانی و شناخت رویکردهای مناسب آن، همواره یکی از موضوعات پرسش‌برانگیز بوده است. میزان ترجمه‌پذیری متون دینی به سبب دشواری ترجمهٔ کلام وحی و حفظ شأن و تقدیس گفتار آسمانی، ازجمله مهم‌ترین موضوعات مد نظر عالمان دینی، مفسران و زبان‌شناسان مسیحی و مسلمان برای ترجمهٔ کتب آسمانی‌شان بوده است. ازجمله رویکردهای مناسب برای مطالعه و سنجش یک ترجمه، مقابله و بررسی ترجمه‌های یک متن مقدس و مقایسهٔ آن‌ها با متن اصلی با توجه به تفاسیر و تحلیل‌های موجود است. ما نیز در این نوشتار با یک رویکرد معناشناختی، با تطبیق ترجمه‌های موجود از قرآن به زبان‌های فارسی و فرانسه، امکان و میزان ترجمه‌پذیری معادل‌های الفاظ «الموالی» و «ولیّ» در آیهٔ ۵ سورهٔ مریم را مورد تحلیل و سنجش قرار خواهیم داد. درواقع، نظر به وجود الفاظ مقدس و به‌خصوص تقدس کلام الهی، با رجوع به منابع موجود در تحلیل و تفسیر قرآن، در قالب یک مطالعهٔ تطبیقی به مطالعهٔ معادل‌های فارسی و فرانسوی واژگان مورد نظر می‌پردازیم و با بررسی معنای واژگانی و بافتی کلام قرآنی با توجه به مؤلفه‌های دینی، تاریخی، فرهنگیِ متن مقدس، دلایل نارسایی‌هایی معنایی و ترجمه‌ناپذیری دو واژهٔ مورد پرسش را بیان خواهیم کرد. در این پژوهش هفتاد ترجمهٔ فارسی و چهل ترجمهٔ فرانسوی موجود از قرآن در این دو زبان مورد مطالعه قرار خواهند گرفت. در راستای فهم دقیق‌تر تمامی مؤلفه‌های معنایی، جدا از ترجمه‌های موجود، بعضی از تفاسیر و تحلیل‌های مفسران بزرگ شیعی راهنمای بزرگ ما در درک و فهم بهتر متن قرآنی خواهند بود.

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ قرآن، چندمعنایی، ولیّاً، الموالی، مطالعهٔ تطبیقی، معادل‌های فرانسوی واژگان.

[1]. E-mail: mokhtar.issaiyan@atu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84288.1092
https://orcid.org/0000-0001-5380-0317

تاریخ دریافت: ۱۶ شهریور ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۰۹ مهر ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۱ مهر ۱۴۰۲

۱. مقدمه

علی‌رغم جدل‌های پیشینیان بر سر ترجمه‌پذیری یا ترجمه‌ناپذیری متون دینی، امروزه علمای دین در لزوم و بلکه وجوب ترجمهٔ متون دینی تردیدی ندارند. در حوزهٔ دین اسلام نیز، علما، زبان‌شناسان و فلاسفهٔ مسلمان از همان قرن‌های دوم و سوم، با تأسیس بیت‌الحکمه با رویکردهای مختلفی به مسئلهٔ فلسفه و تاریخ ترجمه پرداخته‌اند؛ به‌خصوص با مطالعهٔ دقیق ترجمه‌های نخستینِ تورات و انجیل به زبان‌های یونانی و لاتین در دو مکتب ترجمه، ابن بطریق و حنین ابن اسحاق، به مسئلهٔ ترجمهٔ قرآن به شکل بسیار عالمانه و دقیقی پرداختند (Ballard, 2013, p. 44-47). اما آنچه همچنان در این حوزه از دیدگاه زبان‌شناسان و عالمان دینی مناقشه‌برانگیز است، یافتن بهترین رویکرد و اسلوب در انتقال مفاهیم عمیق و کلام مقدس قرآنی در متن ترجمه است که در قرن اخیر مطالعات گسترده‌ای را در حوزهٔ ترجمه‌شناسی دربرمی‌گیرد.

در مفهوم ساده و نخستین، ترجمه بین دو زبان عبارت است از برگرداندن متن از یک زبان (زبان اصلی) به زبان دیگر (زبان هدف). درواقع، عمل ترجمه وسیله‌ای است برای برقراری رابطه بین حداقل دو زبان، دو فرهنگ، دو اندیشه، دو باور و گاه دو دورهٔ مختلف تاریخی. اما هنگامی که سخن از ترجمهٔ متن مقدس می‌شود، موضوع از حساسیت خاصی برخوردار می‌شود، چراکه در کنار مسئلهٔ ترجمهٔ یک متن با واژگان مقدس، مسئلهٔ حفظ تقدس کلام نیز در برگرداندن آن به زبان دیگر مطرح می‌شود. هانری مشونیک[۱] در مقالهٔ «ترجمهٔ متن مقدس یا ترجمهٔ رابطه با الوهیت»، موضوع وجود یک «بوطیقای ویژه» در متن مقدس را مطرح می‌کند و آن را یک نوع «گفتار کدگذاری‌شده» برمی‌شمرد که نشانه‌های ارتباط با الوهیت را در خود دارد (Meschonnic, 1999, p.428). پیچیدگی و دشواری حفظ و نگهداری این نشانه‌ها و علائم ویژه در ترجمه و یافتن معادل‌های مناسب واژگانی در متن هدف، مستلزم شناخت دقیق و بایستهٔ ساختار، سبک و مفاهیم پیچیدهٔ دینی در متن اصلی است؛ مسئله‌ای که ترجمه را به تفسیر پیوند می‌دهد و موفقیت مترجم را بسته و مشروط به شناخت کافی از دو مقولهٔ زبان و تفسیر می‌کند.

موضوع مقالهٔ حاضر مطالعه و بررسی تطبیقی ترجمهٔ آیهٔ ۵ سورهٔ مریم در ترجمه‌های متعدد به دو زبان فارسی و فرانسه و پرسش این نوشتار دلائل عدم تطابق معنایی معادل‌های داده‌شده

۱. Henri Meschonnic

توسط مترجمان ایرانی و فرانسوی برای واژگان «موالی» و «ولیّ»، به‌عنوان دو واژهٔ چندمعنا و پربسامد در قرآن است. خوشبختانه امروزه، منابع کافی در حوزهٔ تفسیر و ترجمهٔ قرآن، ازجمله از جنبه‌های مختلف لفظی و معنوی در اختیار پژوهشگران قرار دارد. یکی از جنبه‌های مطالعات علوم قرآنی که با مطالعات معناشناسی به شکل آکادمیک آن هم‌پوشانی دارد، دانش لغت‌شناسی است که گسترهٔ آن را باید ذیل پژوهش‌های «غرایب قرآن»، «مفردات قرآن» و «وجوه و نظائر» جست که مورد اخیر با پرداختن به چندمعنایی، وجوه معنایی، کلمات ذووجوه، اشتراک لفظی، مشترک لفظی و غیره کاملاً با مطالعات دانشگاهی هم‌راستایی دارد.

در مقالهٔ پیش رو، با بهره بردن از تفاسیر قرآنی و فرهنگ لغات موجود و با درنظر گرفتن مؤلفه‌های معناشناختی از جمله معنای واژگانی و نحوی الفاظ، ضمن تعریف معنای کانونی و معناهای ضمنی و بافتی واژگان «موالی» و «ولیّ» و با الهام گرفتن از نظریات و منابع موجود، کوشش خواهیم کرد یک بررسی تطبیقی بین معادل‌های پیشنهادشده برای واژگان مورد پرسش انجام دهیم. هدف از این مطالعهٔ تحلیلی ـ تطبیقی سنجش میزان درستی و اعتبار معنایی و مفهومی واژگان پیشنهادشده با توجه به تفاوت‌ها و شباهت‌های فرهنگی بین دو زبان هدف، یعنی فارسی و فرانسه، با زبان اصلی متن، یعنی عربی از یک سو، و آشکار کردن دلایل معناشناختی ترجمه‌ناپذیری بعضی از مفاهیم قرآنی از سوی دیگر است.

با توجه به فرض مسئلهٔ این پژوهش مبنی بر وجوه مختلف معنایی برای واژگان «ولیّ» و «الموالی» در قرآن و ترجمه‌ناپذیری برخی از مفاهیم قرآنی، ازجمله دو واژهٔ مورد مطالعه، نخست لازم است که معنای کانونی آن‌ها، از نظر مفهومی و همچنین معنای نحوی آن‌ها در بافت آیات و سوره‌های مختلف قرآن مورد بررسی و تبیین قرار گیرند. آنگاه با توجه به معانی گوناگون این واژگان در زبان عربی و به‌ویژه در متن قرآن و با استفاده از معانی استخراج‌شده از فرهنگ‌ها و تفاسیر معتبر قرآنی، معنای خاص این واژگان در آیهٔ ۵ سورهٔ مریم استخراج خواهد شد. بدیهی است که این رویکرد نیازمند انجام یک تحلیل مفهومی در سطح واژه و یک تحلیل نحوی در سطح آیه با توجه به هم‌نشینی واژه‌ها در ساختار آیات و در بافت قرآن است. شناخت مناسب از معنای واژگانی و نحوی واژگان در زبان اصلی، امکان تحلیل و ارزیابی معنایی معادل‌های موجود در ترجمه‌های فارسی و فرانسه را خواهد داد. بدیهی است که لازمهٔ این مطالعهٔ تطبیقی،

تحلیل و واکاوی معناشناختی معادل‌های فارسی و فرانسه در ساختار زبان‌های هدف نیز هست که در ادامهٔ گفتار به آن‌ها پرداخته خواهد شد. در این مقایسهٔ تطبیقی و تحلیلی، هفتاد ترجمهٔ قرآن به زبان فارسی و چهل ترجمه به زبان فرانسه مورد بررسی قرار خواهند گرفت و در این میان برای رسیدن به یک تحلیل مناسب از معادل‌های موجود در ترجمه‌ها، نمایهٔ کامل آن‌ها در قالب دو جدول جدا ارائه خواهد شد.

این پژوهش با رویکرد معناشناسی تطبیقی و به روش تحلیلی ـ توصیفی به تحلیل داده‌ها خواهد پرداخت، بدین صورت که نخست آیه به زبان‌های عربی، فارسی و فرانسه ارائه شده و سپس معنی لغوی واژگان عربی و سپس فارسی و فرانسه بررسی خواهند شد. در پایان، به فراخور نتایج به‌دست آمده، میزان درستی یا نارسایی معنایی معادل‌های موجود مورد تحلیل و مقایسه قرار خواهند گرفت.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در چند دههٔ اخیر در ایران، کتاب، مقاله و پایان‌نامه‌های پرشمار و ارزشمندی در حوزهٔ معناشناسی قرآن و به‌خصوص حوزهٔ چندمعنایی نوشته یا ترجمه شده است. بااین‌حال لازم به یادآوری است که بیشتر پژوهش‌های سه دههٔ اخیر بر ترجمه‌های فارسی قرآن تمرکز دارند و تنها تعداد انگشت‌شماری از آن‌ها به مقایسهٔ اصطلاحات قرآنی در ترجمهٔ آن به سایر زبان‌ها پرداخته‌اند. از پژوهش‌هایی که با محوریت ترجمه‌های فرانسوی قرآن و به موضوع چندمعنایی واژگان قرانی پرداخته‌اند، می‌توان به تعدادی پایان‌نامه و مقاله اشاره کرد، ازجمله پایان‌نامهٔ *بررسی تحلیلی ترجمهٔ فرانسهٔ واژگان «مؤمن» و «کافر» در قرآن کریم* (حوریه کاشف، ۱۳۹۶) که به بررسی این دو واژه در ۶۸ آیه از قرآن ترجمهٔ محمد حمیداللّه می‌پردازد. همچنین باید به مقالهٔ نوشته‌شده توسط نسرین اسماعیلی و همکارانش با عنوان «بررسی نشانه‌معناشناختی واژگان ذکر و خیر در قرآن و معادل‌های آن‌ها در هفت ترجمهٔ فرانسوی قرآن کریم» (۱۳۹۶) اشاره کرد که در آن به بررسی معنایی واژگان نام‌برده با توجه به چندگانگی معنایی ناشی از هم‌نشینی واژگانی در بافت سوره پرداخته است. همچنین می‌توان به مقالهٔ «واکاوی سیر تحولی ترجمهٔ قرآن کریم به زبان فرانسه براساس سطوح ساختاری، محتوایی و گفتمانی، با تکیه بر سورهٔ مبارکهٔ حجرات» (زهرا تقوی‌فردود و همکاران، ۱۳۹۵) اشاره کرد که بند چهارم آن، به‌طور ضمنی، با چندمعنایی مرتبط

است. مقالهٔ دیگری که در راستای همین پژوهش قرار می‌گیرد مقالهٔ «معناشناسی واژهٔ *ولیّ* در قرآن کریم» چاپ‌شده در *پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی* است که به بررسی معانی چندگانهٔ واژهٔ «ولیّ» در سوره‌های مختلف قرآن با توجه به وجوه بافتی و نحوی آیات می‌پردازد. ازجمله مقالاتی که در همین حوزه صورت گرفته است، مقالهٔ «ارزیابی ترجمهٔ کُردی قرآن کریم توسط هژار موکریانی» (۱۳۹۹) است که در نشریهٔ *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه* منتشر شده است. در این مقاله نویسندگان، با الهام از نظریهٔ آنتوان برمن، گرایش‌های موکریانی به ترجمهٔ ریخت‌شکنانهٔ قرآن را مورد بررسی قرار داده‌اند که می‌تواند نمونهٔ خوبی از یک پژوهش قرآنی در حوزهٔ ترجمه باشد.

۳.مفهوم چندمعنایی

در مطالعات زبان‌شناسی، چندمعنایی[۱] یکی از زیرمجموعه‌های دانش معناشناسی است که به مقولهٔ ارتباط لفظ (صورت/دالّ)[۲] با مفهوم (معنا/مدلول)[۳] و سیر پیشرفت و دگرگونی‌های آن می‌پردازد (بستانی و سپه‌وند، ۱۳۹۰، ص. ۲). گاه به مرور زمان و به دلایل مختلف، واحد زبانی با دور شدن از معنای اولیه دچار تحول معنایی شده و معنا یا معناهای جدیدی به خود می‌گیرد تا آنجا که ممکن است تبدیل به یک واحد معنایی جدید شود. به‌عبارتی، چندمعنایی توصیف «شرایطی است که یک واحد زبانی از چند معنا برخوردار می‌شود» (صفوی، ۱۳۹۷، ص. ۱۱۱) امری که از دشواری‌ها و ظرایف فن ترجمه نیز به حساب می‌آید.

در مباحث علوم دینی، چندمعنایی در دو وجه موازی مورد بررسی قرار می‌گیرد: استعمال لفظ در بیش از یک معنا (چندمعنایی) و چند معنا داشتن یک لفظ (دلالت چندگانه). قرآن‌پژوهان این دو بعد را با وجوه و نظائر ــ یکی از فروع علم تفسیر ــ متناظر می‌دانند و معانیِ احتمالی کلمات قرآن را وجوه الفاظ قرآنی می‌شمارند؛ به این مفهوم که اگر در لفظ یا عبارتی چند معنا نهفته باشد، به شکلی که لفظ یا عبارت مذکور دارای چند معنا باشد و هر معنا مبنای یک تفسیر قرار گیرد، این معانی را «وجوه» می‌نامند (کوثری، ۱۳۹۴، ص. ۳۹). درمقابل، «نظائر» دربارهٔ الفاظ یا تعابیر مترادف و نظیرِ هم به‌کار می‌رود، طوری که بتوان از چند لفظ معنای تقریباً واحدی افاده

۱. La polysémie
۲. Le signifiant
۳. Le signifié

کرد (قمصریان، ۱۴۰۰، صص.۸۰ـ۸۱). درواقع، «وجوه» ناظر به معانی متعدد، یعنی چندمعنایی و «نظائر» ناظر به لفظ مشترک، یعنی هم‌معنایی است. چنان که می‌بینیم هم در علم زبان‌شناسی و هم در مباحث علوم دینی، چندمعنایی فصل مشترکی به حساب می‌آید. هرچند از نظر نامگذاری، عناوین مشترکی را برای این مؤلفه‌های معنایی نداشته باشیم، اما به‌طور کلی چندمعنایی را در دو سطح واژگانی و نحوی مورد مطالعه قرار می‌دهند. درواقع، تمرکز این پژوهش بر مطالعهٔ وجوه یا چندمعنایی واژگان «الموالی» و «ولیّ» است.

اهمیت شناخت الفاظ چندمعنا در قرآن، در ترجمه و تفسیر بسیار تبلور می‌یابد. قرآن مشحون از واژگان، اعم از اسم، فعل، حرف، عبارت و جمله است که هم‌زمان در چند معنای متفاوت و گاه متضاد به‌کار می‌روند. همان‌گونه که جواهری در *روش‌شناسی ترجمهٔ قرآن کریم* به آن اشاره می‌کند، «یکی از لغزش‌های مترجمان و مفسران اطمینان کردن به معانی ارتکازی[1] ذهنی است» (۱۳۹۹، ص. ۱۶۳)؛ به این معنا که با مشاهدهٔ واژه، بنا بر عادت زبانی، نخستین معنای رایج آن را اراده و بیان می‌کنند که گاه در عین هم‌خوانی با سیاق جمله، آیه را از معنای اصلی دور می‌سازد. از این رو شایسته است که مترجم یا مفسر به منظور رفع ابهام از مضامین دوپهلو، ضمن «اجتهاد در لغت و اتکا به دانش معناشناسی» (همان، ص. ۱۵۲)، گوشهٔ چشمی نیز به منابع تفسیری داشته باشد.

پژوهش‌های مختلف در ترجمه‌های فارسی قرآن نشان می‌دهند که مترجمان در مواجهه با الفاظ چندمعنایی، به شیوه‌های مختلف عمل کرده و گاه از یک آیه چندمعنا به دست داده‌اند. در گذشته، قرآن‌پژوهان چندمعنایی را یکی از مصادیق ترجمه‌ناپذیری قرآن می‌شمردند که امروزه این فرض پذیرفته نیست؛ چراکه در عصر حاضر، برخلاف گذشته، در علوم قرآنی، اصول نظری و عملی ترجمه به‌روشنی تبیین شده‌اند. آنچه ترجمه‌ناپذیر به نظر می‌رسد تقدیس کلام یا همان بُعد اعجازی بیان، بلاغت و قداست قرآن یا به گفتهٔ مشونیک «گفتار کدگذاری» شدهٔ متن مقدس است. از این‌رو، برای جلوگیری از تشتت در ترجمهٔ الفاظ چندمعنایی قرآنی و حفظ حداکثری اعجاز نهان در کلام آسمانی، تبعیت از برخی اصول و مبانی ضروری به نظر می‌رسد و همان

[1]. اولین معنای متبادرشده به ذهن.

طور که رشید معاش نیز در مقدمهٔ ترجمهٔ خود از قرآن آورده، مترجم خوب کسی است که بتواند تعادل مناسبی بین محدودیت‌های سبک و وفاداری به متن را حفظ کند.

چنان‌که خواهیم دید، مسئلهٔ پیشنهاد معادل‌های گوناگون برای یک لفظ قرآنی، هم در ترجمه‌های فرانسوی قرآن و هم در ترجمه‌های فارسی آن به چشم می‌خورد، هرچند در ترجمه‌های عربی ـ فارسی، گاه به‌دلیل ارتباطات زبانی بیشتر و اشتراک در دین و مذهب و به‌خصوص، وجود وام‌گیری‌های زبانی و به‌ویژه، وام‌واژه‌های مذهبی و عقیدتی عربی در زبان فارسی، کار مترجمان فارسی قرآن نسبت به مترجمان فرانسوی به مراتب راحت‌تر به نظر می‌رسد.

۴.هستهٔ اصلی معنایی واژگان «ولیّ» و «موالی» از منظر لغت‌شناسی

«وَإِنّی خِفتُ المَوالِیَ مِن وَرَائی وَکَانَتِ امرَأتی عَاقِراً فَهَبْ لِی مِنْ لَدُنکَ وَلِیًّا» (مریم: ۵).

در این آیه دو لفظ الموالی و ولیّاً از یک ریشه، یعنی وَلَیَ مشتق شده‌اند. فرهنگ‌لغت‌های زبان عربی عموماً واژهٔ ولیّ را در معنای ریشه‌ای، «دوستدار، دوست، یار» معنا می‌کنند، در *مفردات الفاظ قرآن*، «دوستی برای نزدیکی» به‌عنوان معنای کانونی واژه پیشنهاد می‌شود (ج. ۳، ص.۴۹۳). نورسیده و همکارانش، «ولیّ را در لغت به معنای نزدیکی و جدایی نداشتن» می‌دانند (۱۳۹۲، ص. ۸) اما ذوقی (۱۳۹۹) در مقالهٔ خود با مطالعهٔ گستردهٔ آثار لغت‌شناسان برجسته از جمله ابن‌فارس، ابن‌اثیر و جواهری، چهار معنا برای این واژه برمی‌شمارد: دوست، متولی و عهده‌دار امور کسی یا کاری، پیرو و دوست‌دار، سرپرست و صاحب‌اختیار. البته باید یادآور شد، معانی مطرح‌شده توسط ذوقی، مبتنی بر ارجاعات قرآنی در آیات و سوره‌های مختلف است، بر این اساس، نمی‌توان این معانی را معنای واژگانی «ولیّ» دانست، چراکه تعابیر پیشنهادشده جدای از تأثیر هم‌نشینی سایر واژگان در بافت آیات نیستند. اما به هر روی، با توجه به معانی مطرح‌شده، می‌توان «دوستی و نزدیکی و یا هر آنچه بر دوستی مترتب است» را معنای کانونی ولیّ دانست.

الموالی جمع مولی، از نظر ریشه، از مادهٔ ولایت به مفهوم ارتباط و اتصال است و به تمام افرادی که با همدیگر به نوعی ارتباط دارند، اطلاق می‌شود. اما براساس *فرهنگ موضوعی قرآن مجید*، الموالی در بافت آیهٔ ۵ سورهٔ مریم، به معنای ارث به‌کار رفته است.

۵.دلالت مفهومی و مصداقی واژگان ولیّ و موالی در آیهٔ ۵ سورهٔ مریم

«و همانا [برای] پس از خود از خویشاوندانم بیمناکم، و همسرم [از شروع زندگی] نازا بوده است، پس مرا از سوی خود فرزندی عطا کن» (ترجمهٔ حسین انصاریان).

در حال حاضر بیش از هفتاد نمونه ترجمهٔ فارسی از قرآن در دسترس فارسی‌زبانان قرار دارد. در ترجمهٔ بالا، انصاریان، واژهٔ موالی را خویشاوندانم، و واژهٔ *ولیّ* را فرزندی ترجمه کرده است. معادل‌های بسیار متعددی برای ترجمهٔ این دو واژه در ترجمه‌های فارسی و فرانسهٔ قرآن دیده می‌شوند. اما تحلیل دلالت مفهومی الفاظ به‌عنوان یک دلالت درون‌زبانی تنها وقتی می‌تواند کامل به نظر برسد که این دلالت‌ها در ابعاد نحوی و در بافتار کتاب هم بررسی شده باشند. بنابراین پیش از پرداختن به تحلیل معادل‌های فارسی و فرانسه، وجوه و معانی این دو لفظ را براساس تفاسیر مطرح قرانی بررسی می‌کنیم.

فیض‌الاسلام اصفهانی در ترجمهٔ تفسیری خود، این آیه را چنین معنا و تحلیل می‌کند:

> و من از پسرعموها و خویشانم (که چندان پای‌بند تقوا و پرهیزکاری نیستند) پس از (مرگ) خود می‌ترسم (که هدایا و ارمغان‌های بنی‌اسرائیل را در راه جز تو خرج کنند، گفته‌اند: خویشاوندان حضرت زکریّا از اشرار و بدهای بنی‌اسرائیل بودند، و بنی‌اسرائیل هدایا و پیشکشی‌های خود را به احبار و پیشوایان خود می‌دادند، و زکریّا رئیس و پیشوای پیشوایان بود، پس از خدای تعالی فرزندی خواست تا پس از او آن هدایا را در راه خدای تعالی به‌کار برد) و زن من (خواهر مریم مادر عیسی) نازاست، پس از جانب خود فرزندی که (به مال و دارایی من و هدایا و ارمغان‌های بنی‌اسرائیل) اولی و سزاوار باشد بمن ببخش (ج. ۲، ص. ۵۹۹).

چنان‌که در ترجمهٔ تفسیری *فیض‌الاسلام* می‌خوانیم، موضوع آیه وراثت، و دعای زکریا برای داشتن یک وارث است که بتواند پس از مرگ وی، امانت‌دار و ادامه‌دهندهٔ راه وی باشد. با توجه به چندمعنایی و یا به عبارتی چندوجهی بودن واژهٔ «ولیّ»، چه نسبتی باید بین زکریا و وارثش در نظر گرفت و اینکه موضوع وراثت چیست؟ این پرسش از آنجا اهمیت می‌یابد که این وراثت می‌تواند هم از بعد مالی و ماترک باشد و هم از بعد روحانی و معنوی، و دیگر اینکه در مفهوم حقوقی، مسئلهٔ وراثت یک شخص و در مفهوم مذهبی مسئلهٔ جانشینی یک پیامبر، دو موضوع جدا از هم هستند که می‌توانند در واژهٔ چندمعنایی «ولیّ» مصداق یابند، اما در زبان‌های دیگر،

آیا اصولاً لفظی یافت می‌شود که تمامی مؤلفه‌های معنایی لازم را به‌عنوان معادل ولیّ داشته باشد؟ معادل‌های بسیار گوناگونی هم در ترجمه‌های فارسی و فرانسه برای دو واژهٔ «موالی» و «ولیّاً» آمده‌اند که در ادامه به بررسی آن‌ها می‌پردازیم.

در ترجمهٔ *تفسیر المیزان* (ج. ۱۴، صص.۴ـ۱۲)، علامه طباطبایی «الموالی» را در معنای «غیر اولاد صلبی» می‌داند (همان، ص. ۸) و عنوان می‌کند که «ولیّ هر کس عبارت است از آن شخصی که متولی و عهده‌دار کار او باشد و ولیّ میت آن کسی است که به امر او قیام می‌کند، و جانشین او در ارثیهٔ ایشان می‌شود» (همان، ص. ۹). در تبیین معنای ولیاً در این آیه نسبت به بافت کلی قرآن، نویسندهٔ *المیزان* با ارجاع به آیات ۳ سورهٔ آل عمران و آیهٔ ۷۵ سورهٔ نساء و با توجه به ذکر واژهٔ «یَرِثُنی» در آیهٔ بعدی همان سوره، منظور از «ولیّاً» را فرزند پسر [به‌عنوان وارث] می‌داند. درمورد مسئلهٔ وراثت در این آیه، چنین نتیجه‌گیری می‌کند «که به هر حال لفظ، ظاهر در وراثت مال است، لیکن با انضمامش به ولیّ متعین می‌شود که مراد از وراثت تنها همان فرزند است» (همان، ص. ۹) و برخلاف تفسیر فخر رازی (ج. ۲۱، ص. ۱۸۴) نویسندهٔ *تفسیر المیزان* «کم‌ترین رابطه‌ای [بین] ارث اموال و ارث نبوت نمی‌بیند، چراکه در نبوت چیزی نیست که از راه خویشاوندی [به] ارث برده شود» (همان، ص. ۱۲).

آیت‌الله مکارم شیرازی در *تفسیر نمونهٔ* خود، «الموالی» را بستگان و «ولیّاً» را جانشین (فرزندی) ترجمه می‌کند و دربارهٔ ارثی که باید به این جانشین برسد، مسئلهٔ ارث به اموال و ارث در مقام نبوت را پیش می‌کشد. با توجه به بشارت تولد یحیی در آیات بعدی، مسئلهٔ ارث معنوی یعنی موضوع وراثت مقام عظیم معنوی از جمله مقام نبوت را صحیح می‌داند و چنین نتیجه‌گیری می‌کند که «ارث در اینجا مفهوم وسیعی دارد که هم ارث اموال را شامل می‌شود و هم ارث مقامات معنوی.» (*تفسیر نمونه*، ج. ۱۳، صص. ۸ـ۱۲).

اما جدا از آیهٔ ۵ سورهٔ مریم، واژهٔ «ولیّ» در سایر سوره‌های قرآن نیز به‌کار رفته است. لازمهٔ فهم درست و دقیق این واژگان، درک رابطهٔ معنایی است که آن‌ها در بافت آیات در هم‌نشینی با سایر واژگان پیدا می‌کنند. در «معناشناسی واژهٔ *ولیّ* در قرآن کریم»، نویسندگان مقاله، با تحلیل معناهای مختلف این واژه در سوره‌های مختلف و در بافت نحوی و موقعیتی آیات دیگر، چند معنای دیگر را برای «ولیّ» استخراج کرده‌اند: دوست و راهنما و یاری‌دهنده در دین و کفر بنا بر

آیهٔ ۴ سورهٔ مجادله و آیهٔ ۵۱ سورهٔ مائده؛ دوست و یاریگر در دین بنا بر آیهٔ ۵۵ سورهٔ مائده و آیهٔ ۲۵۷ سورهٔ بقره؛ دوست غیرخویشاوند بنا بر آیهٔ ۱۷ سورهٔ کهف؛ نزدیک یا خویشاوند نزدیک بنا بر آیهٔ ۴۱ سورهٔ حم دخان و آیهٔ ۲۲ سورهٔ عنکبوت (نورسیده و همکاران، ۱۳۹۲، صص. ۸ـ۱۵).

چنان‌که دیده می‌شود، واژهٔ «ولیّ» به‌عنوان یک لفظ قرآنی، در بافت کل کتاب و در هم‌نشینی با سایر واژگان وجوه مختلفی می‌یابد، یا به‌عبارتی یک واژهٔ چندمعناست که باید برای تعیین هر وجه معنایی آن مؤلفه‌ها و شاخصه‌های معنایی آن را در نظر گرفت و الاّ مترجم ممکن است در تعیین مصداق دچار اشتباه شود و در نتیجه وجه یا معنای نامناسب واژه را ترجمه کند. اگر جهت تعیین مصداق‌های دقیق «ولیّ» و «موالی» در آیهٔ ۵ سورهٔ مریم، بخواهیم مؤلفه‌های معنایی آن‌ها را از ابعاد کلی‌تر تا ابعاد جزئی‌تر در نظر بگیریم، این دو واژه در حوزهٔ معنایی وراثت و جانشینی قرار می‌گیرند، پس باید آن‌ها را به‌عنوان دو واژهٔ زیرشمول واژهٔ وراثت مورد بررسی قرار داد. شاخصه‌های معنایی این دو واژه بدین‌صورت خلاصه می‌شوند: در معنای لغوی، هر دو کلمه از یک ریشه و دارای شاخصه‌های اجتماعی و نسبی: دوستی، نزدیکی، یاریگری، دوست خویشاوند یا غیرخویشاوند، راهنما، یاری‌دهنده هستند. اما در ساختار نحوی آیه و با توجه به بافتار کلام، مشخص می‌شود که این شاخصه‌ها تنها محاسن و صلاحیت‌های اولیه و یا لازم برای کسی است که باید وارث زکریا شود، اما در اینجا وارثان محتمل (الموالی) واجد آن نیستند و در کلام زکریا ناشایست و بیمناک توصیف می‌شوند. از دیدگاه علامه طباطبایی، الموالی اشاره به وارثان غیرصلبی دارد، اما در دیدگاه مکارم شیرازی، به تمامی بستگان اشاره دارد و نوع رابطهٔ اینان با زکریا نامعین می‌ماند. حال آنکه در نزد فیض‌الاسلام، از دو عبارت پسرعموها و خویشانم برای الموالی استفاده شده است که واژهٔ اول، از نظر رابطهٔ خانوادگی دارای مشخصهٔ خاص است، اما لفظ دوم از این نظر نامعین است.

اما در مورد واژهٔ «ولیّ» یا به عبارتی «ولیّاً»، علامه طباطبایی آن را معادل فرزند پسر می‌داند که صلاحیت وراثت اموال را داشته باشد. از دیدگاه مکارم شیرازی، این واژه معادل جانشین فرزندی و به عبارت دقیق‌تر معادل پسر است که باید صلاحیت وراثت اموال و مقام نبوت را نیز

داشته باشد. پس براساس نظرات این فیلسوفان و قرآن‌پژوهان بزرگ، دو گونه رابطهٔ هم‌شمولی بین واژگان موالی و ولیّ وجود دارد:

۱. «موالی» (وارثان محتمل کنونی) نسبت نَسَبی با زکریا ندارند، اما «ولیّ»، پسر و جانشین وی برای حفظ اموال و ماترک او خواهد بود؛

۲. موالی (وارثان محتمل کنونی) ممکن است هرگونه نسبت نَسَبی و سببی با زکریا داشته باشند، اما وارث باید پسر و جانشین وی در صیانت از اموال و مقام نبوت او باشد.

۵ـ۱. ترجمه‌های فارسی آیهٔ ۵ سورهٔ مریم

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، در ایران هفتاد ترجمه از قرآن به زبان فارسی موجود است که مترجمان (مذکور در زیرنویس صفحات بعد) برای واژگان مطرح‌شده، معادل‌های مختلفی را آورده‌اند. معادل‌های استفاده‌شده برای واژه‌های «موالی» و «ولیّاً» در ترجمه‌های فارسی به شرح جدول زیر است:

	معادل‌های «موالی» در ترجمه		معادل‌های «ولی» در ترجمه
۱	**وارث** ۲۱ بار در ترکیبات مختلف: وارث/ وارثان/ وارثانِ [نزدیکم]/ وارثان پس از خویش/ وارثان پس از مرگم/ وارثان کنونی/ وارثان کنونی (که پسرعموهای من هستند)/ وارثان من/ وارثانم/ وارثی	۱	**فرزند** ۲۷ بار در ترکیبات مختلف: فرزند/ فرزند ارث‌بری/ فرزند صالح و جانشین شایسته/ فرزندی صالح و جانشینی شایسته/ فرزندی (۲۱ بار) / فرزندی سرپرست
۲	**بستگان** ۱۳ بار در ترکیبات مختلف: بستگانم ۱۱ بار/ بستگان ارث‌برم/ بستگانم که پس از من وارثانم خواهند بود	۲	**جانشین** ۱۴ بار در ترکیبات مختلف: جانشینی (۹ بار)/ جانشینی [فرزندی] (۲ بار)/ جانشینی از صلب من.
۳	**خویشاوند** ۱۴ بار در ترکیبات مختلف: خویشاوند/ خویشاوندان (۳ بار)/ خویشاوندان پس از خودم/	۳	**وارث** ۱۳ بار در ترکیبات مختلف: وارث/ وارثی (۱۰ بار)/ وارثی (فرزندی)/ وارثی و جانشینی

	خویشاوندانم (۸بار)/ خویشاوندانم پسرعموهایم		
۴	**خویشان** ۸ بار در ترکیبات مختلف: خویشان (۲ بار)/ خویشانِ وارثْ پس از خود/ خویشان (بنی اعمام)/ خویشان که از پی من‌اند/ خویشانم (۲ بار)/ خویشانم [وارثان و پسرعموهایم]	۴	**ولی** ۹ بار در ترکیبات مختلف: ولی/ ولی (یعنی پسر و سرپرستی)/ ولیّ و دنباله‌روی/ ولی(و فرزندی که متصدّی کار من باشد)/ ولیی (۳ بار)/ ولّیی (فرزندی)/ ولیی فرزندی
۵	**بنی اعمام** ۵ بار	۵	**پسر** ۳ بار. پسری (۲ بار)/ پسری کارساز
۶	**پسرعمو/عموزاده** ۳ بار در ترکیبات مختلف: پسرعموها و خویشانم/ عموزادگانم پس از خویش/ عموزاده هایم	۶	**دوست** ۳ بار در ترکیبات مختلف: دوستی به مقام من ایستنده/ دوستی و فرزندی/ دوستی یعنی پسری
۷	**نیازادگان** (۲ بار)	۷	**بچهٔ لایقی**
۸	**ارث‌بران و جانشینان پس از مرگم**		
۹	**اقارب**		
۱۰	**اولیای ارث خود**		
۱۱	**بازماندگان**/ بازماندگانم از برادران و فرزندان عمویم		
۱۳	**پی‌آمدگان** پس از خودم		
۱۴	**عصبگان** از گدارهٔ من		
۱۵	**قوم و خویش**		
۱۶	**موالی** خودم (یعنی از قبیله و بنی أعمامم)		
۱۷	**نزدیکانم**		

پیش از آنکه به بررسی معادل‌های پیشنهادی بپردازیم، الفاظ به‌کار برده شده در آیه را از نظر رابطهٔ معنایی تبیین می‌کنیم. چنان‌که اشاره شد، موضوع آیه مسئلهٔ وراثت است. پس باید موضوع را در حوزهٔ معنایی وراثت بررسی کرد؛ به‌عبارتی این واژه را باید کلمهٔ شامل برای سایر کلمات این حوزهٔ معنایی به حساب آورد. کلمهٔ موالی، واژهٔ زیرشمول وراثت به حساب می‌آید، چراکه مصداق آن کسانی هستند که به شکل بالقوه می‌توانند وارث زکریا باشند. پس تمام اسامی یا گروه‌های اسمی که در جدول بالا واجد این مؤلفهٔ معنایی باشند می‌توانند از نظر مصداقی، در زیرشمول آن قرار گیرند و می توانند به گونه‌ای معادل واژهٔ موالی به حساب آیند. واژهٔ ولیّ که در فارسی هم کاربرد دارد، یکی از این واژه‌هاست که در زیر شمول موالی قرار می‌گیرد اما به سبب مؤلفه‌های معنایی مانند پسر بودن، شایستگی و کرامت جانشینی داشتن ــ جانشینی در اموال و یا جانشینی در اموال و نبوت ــ فرزند زکریا بودن، از موالی متمایز می‌شود و مصداق آن کسی خواهد بود که تمام شرایط لازم و کافی به‌عنوان وارث بالفعل زکریا را داشته باشد. بر این اساس می‌توان با در نظر گرفتن شرایط لازم و کافی معنایی معادل‌های موجود مبنی بر وارث بالقوه ــ برای موالی ــ و وارث بالفعل ــ برای ولیّ ــ معادل‌های موجود در جدول بالا را سنجید.

۵ـ۲. معادل‌های واژهٔ «الموالی» در ترجمه‌های فارسی

چنان‌که از متن آیه پیداست، و بنابر گروه اضافهٔ «مِن وَرَائی» (و پس از [مرگ] خود)، الموالی عبارت است از تمام کسانی که می‌توانند وارث زکریا پس از مرگ وی شوند با هر درجه از قرابت و خویشاوندی ممکن، خواه بر اساس رتبه‌بندی یا طبقهٔ وراثان، در طبقهٔ اول وارثان باشد یا در طبقات دوم یا سوم آنها. بنابراین می‌توان گفت تمام معادل‌های به‌کار گرفته‌شده توسط مترجمین برای واژهٔ موالی، که به نوعی مصداق یکی از این طبقات باشند، صحیح هستند. از این نظر می‌توان کلی‌ترین اما جامع‌ترین معادل را همان واژهٔ وارثان یا ترکیبات آن دانست که در ردیف ۱ جدول بالا آمده‌اند.[1] اما در مورد ترکیبات وارثان: در ترجمهٔ محمدحسین ابراهیمی پس از وارثان صفت [نزدیکانم] در بین قلاب استفاده شده است، که براساس تفسیرهای موجود و

[1]. ابراهیمی، ارفع، الهی قمشه‌ای، امینیان، رضاخانی و ریاضی، موسوی همدانی، بروجردی، عاملی، ثقفی تهرانی، پاینده، پورجوادی، کاویان‌پور، کاشانی.

خود آیه یک توضیح اضافی است که جامعیت وارثان را مخدوش می‌کند. در ترجمهٔ الهی قمشه‌ای، پس از واژهٔ وارثان از صفت کنونی‌ام و توضیحات اضافی (که پسرعموهای من هستند) آمده است که از عمومیت واژه کاسته و به آن تخصیص معنایی می‌بخشد که با معنای مفهومی الموالی در آیه سازگار نیست، وانگهی براساس *تفسیر المیزان*، زکریا از وارثان غیرصلبی خود بیم دارد نه وارثان نزدیکش. در ترجمهٔ برگرفته از *تفسیر عاملی* و ترجمهٔ برگرفته از *روان جاوید*: از واژهٔ وارثی ندارم یا وارث استفاده شده است که با توجه جمع بودن لفظ الموالی، وارثی یا وارث به شکل مفرد نمی‌تواند معادل درستی باشد.

درمورد معادل‌های قیدشده در ردیف‌های ۲، ۳ و ۴ یعنی: بستگان، خویشاوندان و خویشان و ترکیبات آن‌ها، چنان‌که در مبحث حقوقی ارث در قانون مدنی آمده است، موجبات ارث بر نسب و سبب است، پس هر کدام از واژگان فوق حوزهٔ معنایی گسترده‌تری از وراثت دارند، به‌عبارتی وراثت و وارث در زیرشمول معنایی و مصداقی آن‌ها قرار می‌گیرند. ازجمله می‌توان اشاره کرد به ترکیباتی که در قوانین حقوق مدنی و حقوق خصوصی در مبحث امور حسبی و ماترک مطرح می‌شود: «خویشاوندان نسبی»، «خویشاوندان سببی» یا «خویشاوند طولی»، «خویشاوند نزولی» و غیره که بیانگر آن است که مفهوم «الموالی» در آن‌ها نهفته است. با این حال شایسته است که در بین مترجمانی که این واژگان را انتخاب کرده‌اند[1] اشاره کرد به بعضی از معادل‌ها که با ترکیبات وصفی و اضافی، سعی کرده‌اند، معنای روشن‌تری به واژگان نامبرده ببخشند، ازجمله بستگان ارث‌برم یا خویشان وارث پس از خود. در مورد سایر واژگانی که در ردیف‌های ۵ تا ۱۷ آمده‌اند، معادل بنی‌اعمام، گرچه در یک ترجمهٔ تفسیری قابل توضیح و درک می‌نماید اما در یک ترجمهٔ غیرتفسیری برای یک خوانندهٔ غیرحرفه‌ای چندان قابل فهم نخواهد بود، ضمن آنکه بنی‌اعمام تنها می‌تواند از نظر مصداقی، قسمتی از الموالی زکریا را شامل شود و از این نظر نارسا به نظر می‌رسد. به همین ترتیب واژهٔ پسرعمو یا عموزاده، نیازادگان، قوم و

[1]. استادولی، انصاریان، آیت‌اللهی، آیتی، برزی، اسفراینی، علماء ماوراء النهر، نجفی، صاحبی، دانش، قرائتی، خرم‌دل، آدینه وند، بلاغی، بهرام‌پور، حدادعادل، حلبی، خواجوی، رضائی اصفهانی، رهنما، سراج، شاهین، شیروانی، صفارزاده، صفوی، صلواتی، رواقی، موزه پارس، کرمی، مجتبوی، مرکز فرهنگ و معارف قران، معزی، مکارم شیرازی، ملکی، حجتی.

خویش که با توجه به درجات و طبقات مختلف وارثان یک فرد، از نظر مفهمومی و مصداقی صحیح نمی‌نمایند.[1]

اما به‌طورکلی، باید اشاره کرد به بعضی از ترجمه‌هایی که اصولاً دچار ابهام معنایی هستند، از جمله ترجمه‌هایی که آیهٔ مذکور را چنین ترجمه کرده‌اند: «من پس از خویش از [...] بیمناکم»/ «من بعد از خودم از [...] نگران هستم»/ «همانا من پس از خود از [...] بیمناکم»/ «براستی پس از خویش از [...] بیمناکم»/ «و من پس از خود از [...] بیمناکم». این جملات دچار ابهام هستند، چراکه می‌توانند چنین تعبیر شوند که زکریا نخست از خود نگران است آنگاه از خویشاوندان/بستگان و وارثانش. برای رفع این ابهام کافی است که حرف اضافهٔ «برای» پیش از کلمات بعد و پس قرار گیرد: برای بعد از خودم [...]/ برای پس ازخود [...] بیمناکم.

۵ـ۳. معادل‌های واژهٔ «ولیّاً» در ترجمه‌های فارسی

پیش از آنکه به معادل‌ها بپردازیم، لازم است یادآوری کرد که در آیهٔ مذکور، کلمهٔ «ولیّاً» در زیرشمول واژهٔ «موالی» قرار می‌گیرد که در بعضی مؤلفه‌ها دارای تخصیص معنایی می‌شود: نخست آنکه مفهوم وارث/خویشاوند... در آن مستتر است؛ دوم آنکه نسبت خویشاوندی این وارث با زکریا در طبقهٔ اول وارثان نَسَبی زکریا قرار می‌گیرد که شامل پدر، مادر، فرزند و نوه می‌شود. بدیهی است که در آیهٔ ۵ سورهٔ مریم، موضوع وراثت پدر و مادر و نوه برای زکریا در میان نیست و تنها می‌تواند مصداق فرزند باشد؛ سوم آنکه این فرزند باید ذکور یعنی پسر باشد؛ چهارم آنکه این وارث/فرزند/پسر باید صلاحیت جانشینی زکریا خواه در حفظ اموال ــ بنا به تفسیر علامه طباطبایی ــ خواه در حفظ اموال و مقام نبوت ــ به تعبیر مکارم شیرازی ــ را داشته باشد. پس می‌توان نتیجه گرفت هر معادل فارسی یا فرانسوی که برای واژهٔ «ولیّاً» انتخاب شود باید دارای این مؤلفه‌های معنایی باشد و الاّ نارسا خواهد بود. با توجه با این نکات، می‌توان معادل‌های موجود در ردیف ۴ را درست دانست چراکه از خود واژهٔ ولی به‌عنوان یک وام‌واژه بهره برده‌اند و گاه بعضی از مترجمان برای رفع ابهام در نزد خوانندگان فارسی‌زبان توضیحاتی را در بین دوکمان به آن اضافه کرده‌اند. معادل‌های موجود در ردیف‌های ۱ یعنی فرزند، به این

[1]. سایر مترجمان: اشرفی تبریزی، انصاری، تشکری آرانی، خسروانی، رسولی محلاتی، رشیدالدین میبدی، شاه ولی‌الله، شعرانی، صادق‌نوبری، صادقی تهرانی، صفی‌علی‌شاه اصفهانی، فارسی، فیض‌الاسلام، قرآن قدس، قرشی، مجد، مشکینی اردبیلی، مصباح‌زاده، موسوی گرمارودی، نسفي، یاسری، یزدی.

شکل واجد تمام مؤلفه‌های معنایی ولیّ نیست، اما هنگامی که با توضیح همراه شده است، مفهوم و مصداق کامل‌تری یافته است. در مورد معادل‌های موجود در ردیف ۲، با توجه به اینکه وارث، وارثی، وارثی و جانشینی، به‌طور کامل مصداق «ولیّ» نیستند و بیشتر هم‌شمول «موالی» هستند، می‌توان از لحاظ معنایی آن‌ها را مبهم و ناروشن دانست. همین ابهام معنایی در مورد واژگان موجود در ردیف‌های شمارهٔ ۶ و ۷ نیز موجود است و کلمات پیشنهادی نمی‌توانند معادل فارسی دقیقی برای واژهٔ «ولیّاً» باشند. اما به‌طور کلی چنان‌که اشاره شد، یکی از مؤلفه‌های معنایی واژهٔ «ولیّ» مسئلهٔ صلاحیت سرپرستی و جانشینی پیامبر است که هیچ‌کدام از کلمات موجود واجد آن نیستند مگر آنکه مترجم از طریق توضیح و با افزودن واژگان دیگری، مانند فرزند صالح و جانشین شایسته/ ولی (یعنی پسر و سرپرستی)/ ولی (و فرزندی که متصدی کار من باشد)، معنای مدنظر را متبادر کرده باشند.

۵ـ۴.«الموالی» و «ولیّ» در ترجمه‌های فرانسوی

J'ai craint les **gens de ma famille** après moi et voilà que ma femme est stérile. Accorde-moi donc de Ta part **un successeur**. (*Maryam*/5. trad. Kechrid)

در ۴۰ ترجمهٔ مورد استناد به زبان فرانسه، با معادل‌های گوناگونی برای دو واژهٔ مد نظر مواجه هستیم که نمایهٔ آن‌ها در جدول زیر می‌آید:

ترجمه	ولی	ترجمه	موالی
اعقاب: فرزند، اولاد، نواده	**Descendant** (14 fois) : un descendant (13 fois) un descendant direct	**بستگان**/ خویشاوند نزدیک/ اقوام نزدیک/ خویشاوندان نزدیکم/ خویشاوندانی که باید جایگزینم شوند	**Proches** (17 fois) : mes proches (12 fois)/ la proche parenté/ les proches/ les proches parents/ mes proches parents/ les proches qui doivent me succéder
وارث	un **héritier** (12 fois)	**وارثان**/ ارث‌برندگان	**Héritiers** (9 fois) : mes héritiers (8 fois)/ ceux qui hériteront

ترجمه	ولی	ترجمه	موالی
جانشین بعد از فوت، وارث	**successeur** (6 fois) : un successeur (5 fois) un successeur (protecteur pieux)	**خویشان**، دوستان، پیروان	les **miens** (3 fois)
پسر پسر معنوی	un **fils** (4 fois) un fils spirituel	**خویشاوندان**	la **parentèle** (2 fois)
فرزند، بچه	un **enfant** (2 fois)	**خویشاوندان** دور، بستگان دور	des **parents éloignés** (2 fois)
خویشاوند ارث‌بر	un **successible**	جانشین شدن جانشین من جانشینان من	**succéder** (2 fois) : celui qui me succédera ceux qui me succéderont
متحد، پشتیبان	un **allié**	خانواده‌ام	ma **famille**
وارث، قائم مقام قانونی	un **ayant cause**	**برادرزاده‌ها** و **خواهرزاده‌های** پسری‌ام	mes **neveux**
موجود، فرد، شخص	un **être**	**اعضای خانواده‌ام**	les **gens de ma famille**
		برادران ناتنی	**les frères d'adoption**
		متحدان، پشتیبانان	les **alliés**

آندره دوریه[۱] به‌عنوان اولین مترجم قرآن، همراه دو مترجم دیگر، ساواری[۲] و گروژان[۳]، «ولیّ» را fils، به معنای: پسر، فرزند ذکور، ترجمه کرده‌اند که معادل «ابن» در عربی است.[۴] descendant, enfant, hé ritier، مترادف‌هایی هستند که در زبان فرانسه در شمول معنایی le fils قرار می‌گیرند. درواقع، سه مترجم فوق معنای مجازی پسر را اراده کرده‌اند. چنان‌که در مورد ترجمه‌های فارسی اشاره شد، واژهٔ «ولیّ»، افزون بر فرزند، فاکتورهای معنایی دیگری از جمله «سرپرستی» و «جانشین» را طبق تفاسیر در خود نهفته دارد؛ انتخاب پسر به‌عنوان معادل ولیّ می‌تواند به شکل بالقوه مضمون جانشینی را در خود داشته باشد، به‌خصوص که تصور جانشینی مقام نبوت برای دختر دور از ذهن است. بااین‌حال، مفهوم استعداد سرپرستی و شأن جانشینی در آن به مانند ولیّ نهفته نیست. چنان‌که دیدیم لفظ «پسر» در ترجمه‌های فارسی نیز انگشت‌شمار است.[۵]

از بین مترجمان فرانسوی، ۹ مترجم[۶] به تبعیت از کازیمیرسکی[۷]، معادل hé ritier را برای ولیّ به‌کار برده‌اند که معادل «وارث» در زبان عربی است. مذکر بودن واژهٔ ولیّ نشان می‌دهد که خواستهٔ زکریا فرزند پسر است، درنتیجه انتخاب hé ritier به معنای وارث یک امتیاز به شمار می‌آید؛ البته چنان‌که اشاره شد، وارث تنها شامل فرزند نمی‌شود و فرزندان متوفی به‌عنوان خویشاوندان طبقهٔ اول نزولی، و پدر و مادر (در قید حیات) به‌عنوان خویشاوندان طبقهٔ اول صعودی نیز وارث درجه یک به شمار می‌آیند، اما با توجه به هم‌نشینی این واژه در جملهٔ فرانسه، مفهوم وارث پسر به‌روشنی قابل دریافت است. ازطرفی hé ritier در لغت قدیم فرانسه توسعاً به‌معنای اولاد نیز آمده است، چه آنکه مونته[۸] در ترجمهٔ خود واژهٔ fils را نیز در زیرنویس آورده است. با این حال باید یک نکته را دربارهٔ این معادل نسبت به لفظ ولیّ اشاره کرد: معنای کانونی

---

۱. André Du Ryer

۲. Claude-Étienne Savary

۳. Jean Grosjean

۴. ر.ک. تفسیر سیوطی، بی‌تا، ص. ۴۰۳.

۵. ترجمهٔ برگرفته از تاج التراجم، ترجمهٔ برگرفته از تفسیر آسان، ترجمهٔ خواجوی، ترجمهٔ قرن دهم تصحیح علی رواقی، ترجمهٔ برگرفته از حجت التفاسیر.

۶. ادوارد مونته، احمد الأعمِش، امور غدیره، سی احمد بودیب، حسین نَهَبو، رنه رزق اللّه خوام، ژیل والوآ، دومینیک عبداللّه پنو، مالک شبل.

۷. Albert Kazimirski de Biberstein

۸. Édouard Louis Montet

ولیّ به‌معنای دوستی و سرپرستی است که در آیهٔ ۵ سورهٔ مریم که توسعاً به معنای وارثی (فرزند) دارای شأن و شایستگی سرپرستی و جانشینی است به کار رفته، حال آنکه معنای کانونی hé ritier وارث مالی است و فاقد مفهوم صلاحیت در سرپرستی و جانشینی است.

پِل[۱] و به تبع او بن محمود، احتمالاً به دلیل اشارهٔ زکریا به sté rile یعنی عاقر و نازا بودن همسرش، ولیّ را enfant به‌معنای: فرزند، بچه، طفل، ترجمه کرده‌اند. این انتخاب محتاطانه نشان می‌دهد که مترجمان اولویت خواستهٔ زکریا را فرزند پنداشته‌اند نه جانشین. به‌علاوه باید یادآوری کرد که enfant به‌معنای «فرزند» اعم از دختر و پسر، کوچک و بزرگ، مفرد و جمع و دربرگیرندهٔ همهٔ سطوح سنی است، درحالی‌که هستهٔ معنایی آیه مشخصاً وارث ذکور است. با توجه به اینکه در شمول معنایی enfant، واژگان descendant, fils, hé ritier نیز قرار می‌گیرند، می‌توان آن را معادل ولد در زبان عربی و فرزند در زبان فارسی دانست. چنان‌که پیش‌تر گفته شد در بین ترجمه‌های فارسی ۲۷ مورد معادل فرزند به‌کار رفته است که در نزد بعضی مترجمان برای متبادر کردن مفهوم جانشینی و سرپرستی به آن الفاظ دیگر اضافه شده است.

گزینهٔ غالب در بین معادل‌های استفاده شده توسط مترجمان فرانسوی، واژهٔ descendant است که نخستین‌بار توسط بلاشر[۲] و سپس توسط یازده مترجم دیگر[۳] به‌کار رفته است. این واژه در لغت به‌معنای اعقاب است و در شمول معنایی آن فرزند، اولاد، نوادگان و پس‌آمدگان قرار می‌گیرد، ولی از نظر مجازی به معنای پسر و وارث نیز به‌کار می‌رود. ازجمله نارسایی معنایی این واژه به‌عنوان معادل ولیّ همان کمبود همنهٔ شایستگی است.

چهار مترجمی[۴] که به تبعیت از صلاح‌الدین کشرید معادل successeur به‌معنای: جانشین، وارث، خلَف، قائم‌مقام را انتخاب کرده‌اند، درخواست زکریا از فرزند ذکور را به موالی هم گسترش داده‌اند، زیرا successeur توأمان مفهوم وارث بالفعل و بالقوه را دربر می‌گیرد و مسلماً الموالی وارث بالقوهٔ زکریا به‌حساب می‌آیند. از این میان کشرید واژهٔ progé niture را در زیرنویس

---

۱. Octave Pesle

۲. Régis Blachère

۳. دنیز ماسون، صادق مازیغ، ناتان آندره شوراکی، محمد حمیدالله، بوریما عبده داود، محمد المختار ولد اباه، نورالدین محمود شهیره، لینا موفق دعبول، ژان لویی میشون، مصطفی زینو، رشید معاش.

۴. مترجمان فرقهٔ احمدیه، محمد شیادمی، غلامحسین ابوالقاسمی فخری، زینب عبدالعزیز.

آورده تا معنای ذریه، نسل، فرزند و نوادگان را نیز به آن بیفزاید؛ گرچه زکریا در آیهٔ ۳۸ سورهٔ آل عمران از خدا درخواست «ذریه» کرده است، اما در یک ترجمهٔ غیرتفسیری، ضرورتاً خوانندهٔ غیرمتخصص نمی‌تواند این رابطهٔ معنایی را تشخیص دهد. غلامحسین ابوالقاسمی فخری نیز توضیح protecteur pieux به‌معنای سرپرست، قیّم را داخل پرانتز در مقابل successeur آورده است تا خواننده را متوجه بار حقوقی آن سازد. درواقع، این واژه را باید بیشتر معادل خلیفه یا خلَف یا عقب در تفاسیر دانست (طباطبائی، ۱۳۹۲، ص.۱۰). به همین ترتیب، حمزه بوبکر با انتخاب successible به‌معنای دریافت‌کنندهٔ ارث، موالی را نیز مشمول دعای زکریا کرده است. واژهٔ successible هم صفت است و هم اسم که در اینجا در معنای اسمی به‌کار رفته هرچند تأثیری در نتیجهٔ امر ندارد.

ژاک برک[1] از عبارت ayant cause که اصطلاحی حقوقی در حوزهٔ معاملات و به‌معنای وارث و قائم مقام قانونی است، برای انتقال معنای ولیّ استفاده کرده است. این عبارت در دو مورد کاربرد دارد: اول، هر شخصی که حق و حقوقی به‌طور طبیعی و بنا به سبب یا علتی خارجی به وی منتقل می‌شود؛ دوم، کسی که در معامله قائم‌مقام شخصی دیگر است. این عبارت بیشتر حامل بار معنایی مادی و قراردادی است، درصورتی که بسیاری از مفسران ازجمله مکارم شیرازی بر وراثت معنوی یعنی وارث نبوت نیز تأکید کرده‌اند. ازطرفی، دامنهٔ اطلاق ayant cause گسترده‌تر از آن است که بتواند در دعای زکریا جایگزین «ولیاً» شود. این عبارت مورد توجه مترجمان دیگر قرار نگرفته و معادلی در تفاسیر برای آن یافت نشد.

رقیه گبر معادل fils spirituel را برگزیده که به‌معنای پیرو و مرید است. برخلاف ayant cause، این عبارت بیشتر حامل بار معنایی معنوی است و ماترک مادی را شامل نمی‌شود. در صورتی که در تفاسیر، چنان‌که اشاره شد، بر ارث بردن از اموال و دارایی هم تأکید شده است. سامی الذیب در ترجمهٔ خود، واژهٔ allié را برای ولیّ انتخاب می‌کند. برای رفع سوءتفاهم خواننده، در زیرنویس این واژه، الذیب به ترجمهٔ دو مترجم دیگر اشاره و چنین توجیه می‌کند که در نبودِ فرزند و اخلاف، ارث به allié به‌معنای فامیل، خویشاوند سببی تعلق می‌گیرد. وی برای «موالی» نیز معادل alliés را به‌کار برده است؛ گرچه از نظر ریشه‌شناختی این معادل‌ها از

[1]. Jacques Berque

نظر ریتم و ساختار یادآور نسبت ولیّ و الموالی است، اما از لحاظ معنایی، تخصیص و تمایز معنایی که بین ولیّ و موالی وجود دارد، در بین allié s و allié نیست. و در نهایت، اینکه گلوتُن[1] در ترجمهٔ خود واژهٔ عام être به‌معنای بشر، موجود، فرد، شخص را به‌عنوان معادل ولیّ انتخاب کرده و آن را با افزودن گروه وصفی très proche de l'intime de Toi به موضوع آیه مرتبط ساخته است. در تفاسیر موجود معادلی یا اشاره‌ای به چنین برداشتی از کلمهٔ ولیّ نشده است.

۶.نتیجه

دانش معناشناسی این شانس را به ما می‌دهد که در مطالعهٔ متون ترجمه‌شده، با بررسی معناهای مفهومی و مصداقی معادل‌های موجود، اعتبار، درستی و میزان تطابق معنایی آن‌ها را با واژه و الفاظ اصلی بسنجیم. در این مقاله با مطالعهٔ ترجمه‌های فارسی و فرانسهٔ آیهٔ ۵ سورهٔ مریم، معادل‌های پیشنهادی برای واژگان «الموالی» و«ولیّ» را مورد مطالعه قرار دادیم. براساس مفاهیم موجود در فرهنگ‌های لغت و بنا به تعابیر مفسران، واژهٔ ولیّ، در معنای کانونی، دارای مؤلفه‌های معنایی است که علی‌رغم تغییرات معنایی که در بافت آیه می‌یابد و تبدیل به یک واحد معنایی نسبتاً جدید می‌شود، اما این واحد جدید همچنان واجد آن معانی اولیه نیز می‌ماند: ازجمله، دوست، یاریگر، دوست خویشاوند، راهنما و یاری‌دهنده، که به شکل طبیعی انتظار می‌رود جانشین و وارث زکریا از آن‌ها برخوردار باشد. در مقایسه‌ای که صورت گرفت، دیدیم که مترجمان در انتخاب معادل برای الموالی نسبت به ولیّ مشکل کم‌تری داشته‌اند و بیشتر معادل‌های پیشنهادی در انتقال مفهوم الموالی رسانایی لازم را دارند. اما درمورد ولیّ، با توجه به چندمعنا بودن این واژه، هیچ معادل دقیقی در ترجمه‌های فارسی و فرانسه یافت نشد مگر آنکه مترجمان با افزودن واژگان دیگری نقصان معنایی واژهای معادل را جبران کرده باشند.

اما به‌طور کلی آنچه می‌توان از مقایسهٔ متن اصلی آیه و ترجمه‌های آن نتیجه گرفت، همان قداست و تقدیس کلام الهی است که در اسلوب کلام، ایجاز سخن و درهم‌تنیدگی معناهای واژگانی و نحوی ریشه دارد که مترجم قادر به برگرداندن کامل آن نیست. در مورد این آیه کافی بود که به‌جای واژگان الموالی و ولیّ، مترادف‌های آن‌ها در زبان عربی یعنی الاقارب و الولد را قرار می‌دادیم، آنگاه معادل‌های پیشنهادی فارسی و فرانسه هم‌پوشانی لازم را پیدا می‌کردند.

[1]. Maurice Obaidallah Gloton

درواقع، در بوطیقای متن مقدس، هر واژه یک کد است که با هیچ کد دیگری جایگزین نمی‌شود مگر به شکل نارسا و ناقص و مجموعهٔ این کدها در بافت متن مقدس، تبدیل به نوشتاری رمزگونه می‌شوند که تنها راه درک درست و دقیق آن‌ها شناخت تمام شاخصه‌های اجتماعی، دینی، فرهنگی، تاریخی و زبانی متن است.

نکته: برای جلوگیری از طولانی شدن لیست منابع، از ذکر منابع هفتاد ترجمهٔ فارسی و چهل ترجمهٔ فرانسوی خودداری شد، زیرا در دو سایت مذکور در منابع، تمامی این ترجمه‌ها به زبان‌های عربی، فارسی و فرانسه به شکل برخط در دسترس هستند.

منابع

اسماعیلی، ن.، و فارسیان، م.، و شعیری، ح.ر. (۱۳۹۶). بررسی نشانه‌معناشناختی واژگان ذکر و خیر در قرآن و معادل‌های آن‌ها در هفت ترجمهٔ فرانسوی قرآن کریم. *فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه*،۵۰(۱)، ۱۰۷-۱۳۰.

برواسی ا.، و اسماعیلی ن. (۱۳۹۹)، بررسی کیفیت ترجمهٔ کردی قرآن کریم توسط هژار موکریانی. نشریهٔ پژوهش*های زبان و ترجمه فرانسه*، ۳(۱)، ۲۰۱_۲۲۰.

بستانی، ق.، و سپه‌وند، و. (۱۳۹۰). کاربرد روش‌های معناشناسی نوین در پژوهش‌های قرآنی، *نشریهٔ مطالعات قرآن و حدیث*، ۵(۱)، ۱۶۵_۱۸۶.

بندرریگی، م. (۱۳۶۴). *فرهنگ جدید عربی ـ فارسی: ترجمهٔ منجد الطلاب*. تهران: انتشارات اسلامی.

تقوی‌فردود، ز.، و تقوی‌فردود، ن.، و تقوی‌فردود، م. (۱۳۹۵). واکاوی سیر تحولی ترجمهٔ قرآن کریم به زبان فرانسه براساس سطوح ساختاری، محتوایی و گفتمانی، با تکیه بر سورهٔ مبارکهٔ حجرات. *نشریهٔ مطالعات ترجمهٔ قرآن و حدیث*، ۳(۵)، ۲۷-۵۶.

جواهری، م. (۱۳۹۹). *روش‌شناسی ترجمهٔ قرآن کریم*. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

حدیدی، ج. (۱۳۸۰). *رهروان حقیقت: هفده گفتار*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ذوقی، ا. (۱۳۹۹). چندمعنایی واژه‌های ولی و مولی در قرآن، *نشریهٔ مطالعات تاریخی قرآن و حدیث*، ۲۶(۱)، ۲۲۷-۲۵۰.

راغب اصفهانی. (۱۳۶۲). *مفردات الفاظ القرآن فی غریب القرآن*. تهران: کتابفروشی مرتضوی.
سیوطی، ج. (بی‌تا). *تفسیر الجلالین*. بیروت: دارالتراث العربی.
صفوی، ک. (۱۳۹۷). *درآمدی بر معنی شناسی*. تهران: سورهٔ مهر.
طباطبائی، م. (۱۳۹۲ قمری). *تفسیر المیزان*. ج ۱۴. بیروت: مؤسسهٔ الأعلمی للمطبوعات.
طیب‌حسینی، م. (۱۳۹۵). *چندمعنایی در قرآن کریم: درآمدی بر توسعه در دلالت‌های قرآنی*. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
فانی، ک.، و خرمشاهی، ب. (۱۳۹۰). *فرهنگ موضوعی قرآن مجید: الفهرس الموضوعی للقرآن الکریم*. تهران: ناهید.
فخر رازی، م. (۱۴۲۰ قمری). *التفسیر الکبیر (مفاتیح الغیب)*. بیروت: دار احیاء التراث العربی.
فیض‌الاسلام، ع. (۱۳۷۸). *ترجمه و خلاصهٔ تفسیر قرآن عظیم*. دورهٔ سه جلدی. تهران: مؤسسهٔ انتشارات فقیه.
قاموس القرآن الکریم: معجم النبات. جمعی از نویسندگان (۱۴۱۸ ق). کویت: مؤسسهٔ الکویت للتقدم العلمی.
قمصریان، م. (۱۴۰۰). *همراه نور: فرهنگ توصیفی اجمالی علوم قرآنی*. تهران: سروش.
کاشف، ح. (۱۳۹۶). *بررسی تحلیلی ترجمهٔ فرانسهٔ واژگان «مؤمن» و «کافر» در قرآن کریم*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه الزهرا.
کوثری، ع. (۱۳۹۴). *فرهنگنامهٔ تحلیلی وجوه و نظائر در قرآن*. قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
مراغی، ا. م. (۱۳۹۴ قمری). *تفسیر المراغی*. جزء ۱۶. بیروت: دار احیاء التراث العربی.
مقاتل‌بن سلیمان بلخی. (۱۳۸۱). *الأشباه و النظائر فی القرآن الکریم: کلمات مشترک و هم‌معنا در قرآن کریم*. ترجمهٔ س. م. روحانی و م. علوی‌مقدم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
مکارم شیرازی، ن. (۱۳۸۷). *تفسیر نمونه*. ج ۱۳. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
نورسیده، ع.، و فیض‌الله‌زاده، ع.، و ماستری فراهانی، ج. (۱۳۹۲). معناشناسی واژهٔ «ولیّ» در قرآن کریم، *پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی*، ۴ (۷)، ۱۵۲ـ۱۶۸.

Abid, R. G., Khalaf Hamad, A. (2020). La Problématique de la Traduction de la Polysémie Dans le Coran : Étude Comparative de Trois Traductions. *Journal of Language Studies*. no. 2.

Ballard, M. (2013). *Histoire de la traduction*. Bruxelles : de boeck.

Dictionnaire Arabe-Français, (2004), Bureau des Etudes et Recherches. 2e éd., Beyrouth, Dar al-Koutoub al Ilmiyah.

El Toukhy, D. M. El Sayed. (2020). Problèmes de l'interprétation des verbes polysémiques (*naẓarâ*) et (*Ḍarabâ*) dans le Saint Coran, in *Researchin Teaching Languages*, vol.9, *11*,19-64.

Jalil, A. (2017). Approche polysémique et traductologique du Coran : la sourate XXII (Al-Hajj [le pèlerinage]) comme modèle. PhD diss., Aix-Marseille.

Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier.

Motamedi, L. Navarchi, A. (2018). Étude critique de la traduction des textes religieux, *Plume*, *13*(27), 143-163.

Trabelsi, S. (1985). Le Coran et ses traduction en Français du XVIIè au XXe siècle. Mémoire de fin d'études. École nationale supérieure des bibliothèques.

Webographie

https://quran.inoor.ir/
https://www.lenoblecoran.com/
https://lib.eshia.ir/

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

À la recherche du naturalisme dans les œuvres de Sadegh Chubak par la lecture du *Roman Expérimental*

Sadi Jafari Kardgar[1] (Auteur correspondant)

Maître-assistant Département de Français, Branche Mashhad, Université Azad Islamique, Mashhad, Iran

Résumé

L'analyse des critiques portées sur les œuvres de Sadegh Chubak montre une sorte de désaccord dans son attribution au naturalisme. Certains le considèrent comme un écrivain naturaliste, et d'autres le perçoivent comme original et novateur. En raison de ces opinions différentes et parfois contradictoires, les lecteurs de ces critiques risquent de ne pas avoir une compréhension claire de cette école et peuvent se retrouver dans l'incertitude quant à l'exactitude de l'emploi de l'étiquette "naturaliste" pour Chubak.

Afin de résoudre les ambiguïtés mentionnées, nous avons décidé de relever les principes du naturalisme selon les théories d'Emile Zola dans le manifeste du naturalisme, *Le Roman expérimental* pour pouvoir étudier l'influence de Zola sur Chubak. Nous avons tout d'abord expliqué les concepts de «roman expérimental», «méthode expérimentale», « romancier », «déterminisme» et «style». Ensuite, la méthode, les thèmes, les personnages et le style de Zola et de Chubak ont été comparés.

Selon les résultats de cette recherche, il semble que le manifeste du naturalisme français n'ait pas reçu beaucoup d'attention de la part des critiques iraniens et n'ait pas été largement utilisé. C'est peut-être la raison des perceptions diverses et parfois insuffisantes de cette école. Les différences évidentes entre les deux écrivains peuvent être vues dans des choses telles que la méthode, les thèmes, les personnages, voire le style. Sur la base des principes présentés dans le manifeste du naturalisme français, Sadegh Chubak apparaît davantage comme un écrivain original que comme un naturaliste.

Mots-clés : Sadeq Chubak, Émile Zola, Naturalisme, Roman expérimental, Manifeste du naturalisme, Déterminisme.

[1]. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82001.1082
http:// orcid.org/ 0000-0003-0067-6361

Reçu: 17 Avril 2023 Révisé: 19 May 2023 Accepté: 31 May 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

In Search of Naturalism in Sadegh Chubak's Works by Reading the *Experimental Novel*

Sadi Jafari Kardgar [1] (Corresponding author)

Professor assistant, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Abstract

The analysis of the criticisms made on Sadegh Chubak's works shows a kind of disagreement in his attribution to naturalism. Some classify him a naturalist, while others consider him original and innovative. A noteworthy point in the analyses of these critics is the absence of a precise and documented definition of naturalism and its principles. Due to the existence of various opinions, not only the reader of these criticisms will not get a clear understanding of naturalism but also doubts about the application of the naturalist etiquette for Chubak. In order to resolve the mentioned ambiguities, we decided to emphasize the principles of this literary school based on the theories of Emile Zola in the manifest of the naturalism and experimental novel to be able to study the influence of Zola on Chubak. First, the concepts “experimental novel", "experimental method", "novelist", "determinism" and "style" were explained. Then, the methodology, concepts, characters and style of Zola and Chubak were compared. The results showed that, apparently the manifest of French naturalism has not received much attention and use by Iranian critics. The reason may be the diverse and sometimes vague insufficient perceptions of this school. The obvious differences between the two writers can be seen in such issues as methodology, concepts, characters, and even style. Based on the principles presented in experimental novel, Sadegh Chubak is more original than naturalist.

Keywords: Sadegh Chubak, Emile Zola, Naturalism, Experimental novel, Manifest of naturalism, Determinism.

[1]. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir
http:// orcid.org/ 0000-0003-0067-6361

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82001.1082

Received: 17 April 2023 Revised: 19 May 2023 Accepted: 31 May 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

در جست‌وجوی ناتورالیسم در آثار صادق چوبک از طریق خوانش *رمان تجربی*

مقالهٔ پژوهشی

سعدی جعفری کاردگر [1] (نویسندهٔ مسئول)

استادیار گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

چکیده

بررسی نقدهای انجام‌شده بر آثار صادق چوبک بیانگر نوعی اختلاف نظر در انتساب او به ناتورالیسم است. برخی او را نویسنده‌ای ناتورالیست می‌پندارند و برخی دیگر اصیل و نوپرداز. نکتهٔ قابل تأمل در تحلیل‌های این منتقدان، فقدان تعریف دقیق و مستندی از ناتورالیسم و اصول آن است. به‌دلیل وجود دیدگاه‌های متفاوت و گاه متناقض، خوانندهٔ این نقدها نه‌تنها به درک درستی از ناتورالیسم نخواهد رسید، بلکه درمورد صحت کاربرد برچسب ناتورالیست برای چوبک نیز دچار تردید خواهدشد. با هدف یافتن پاسخ‌های ابهامات ذکرشده، تصمیم گرفتیم اصول این مکتب را براساس نظریه‌های امیل زولا در مانیفست ناتورالیسم، *رمان تجربی* استخراج کنیم تا بتوانیم تأثیر زولا بر چوبک را مورد بررسی قرار دهیم. ابتدا مفاهیم «رمان تجربی»، «متد تجربی»، «رمان‌نویس»، «جبرگرایی» و «سبک» تبیین شدند. سپس روش کار، مضامین، شخصیت‌ها و سبک زولا و چوبک مورد قیاس قرار گرفتند. براساس نتایج این تحقیق، ظاهراً بیانیهٔ ناتورالیسم فرانسوی چندان مورد توجه و استفادهٔ منتقدان ایرانی قرار نگرفته است. شاید دلیل برداشت‌های متنوع و گاه نارسا از این مکتب، همین موضوع باشد. تفاوت‌های آشکار میان دو نویسنده در مواردی همچون روش کار، مضامین، شخصیت‌ها و حتی سبک دیده می شوند. براساس اصول مطرح‌شده در *رمان تجربی*، صادق چوبک بیشتر نوآور است تا ناتورالیست.

کلیدواژه‌ها: صادق چوبک، امیل زولا، ناتورالیسم، رمان تجربی، مانیفست ناتورالیسم، جبرگرایی.

[1]. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82001.1082

http:// orcid.org/ 0000-0003-0067-6361

تاریخ دریافت: ۲۸ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۲۹ اردیبهشت ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۰ خرداد ۱۴۰۲

۱. مقدمه

صادق چوبک (۱۲۹۵ـ۱۳۷۷) یکی از نام‌های تأثیرگذار در ادبیات داستانی معاصر ایران است. وی به‌دلیل نوشتن حدود سی داستان کوتاه، بیشتر به‌عنوان نویسندهٔ داستان کوتاه شناخته می‌شود، اما با داشتن دو رمان *تنگسیر* و *سنگ صبور* در کارنامهٔ ادبی خود، در زمرهٔ رمان‌نویسان مطرح فارسی نیز قرار می‌گیرد. چوبک و آثارش مورد مطالعهٔ بسیاری از منتقدان قرار گرفته‌اند. در بررسی نقدهای انجام‌شده دربارهٔ او، یک نکته جلب توجه می‌کند و آن اختلاف نظری است که در میان منتقدان ایرانی در انتساب او به مکتب ادبی ناتورالیسم وجود دارد. تعداد قابل توجهی از ایشان به زعم خویش با استخراج شواهدی از ویژگی‌های ناتورالیسم در آثارش از چوبک به‌عنوان نویسنده‌ای ناتورالیست نام می‌برند. اما در مقابل، تعداد اندکی از منتقدان به گونه‌ای دیگر می‌اندیشند و طبقه‌بندی چوبک در گروه نویسندگان ناتورالیست را ناشی از عدم شناخت درستی از او و آثارش می‌دانند. به نظر می‌رسد که این اختلاف نظرات میان محققان ناشی از فقدان برداشتی مشترک نزد آن‌ها نسبت به مفهوم واحدی به نام ناتورالیسم باشد. به همین دلیل خوانندهٔ این نقدها، به تعریفی مشخص از ناتورالیسم نمی‌رسد. براساس آنچه که گفته شد در این تحقیق سعی خواهیم کرد که به چند پرسش پاسخ داده شود: ۱. تعریف ناتورالیسم براساس نظریهٔ بنیانگذار این مکتب چیست و اصول این مکتب کدامند؟ ۲. اختلاف نظر میان منتقدان دربارهٔ چوبک از کجا ناشی می‌شود؟ ۳. آیا براساس این تعریف، صادق چوبک را می‌توان نویسنده‌ای ناتورالیست نامید؟

فرضیاتی که ما در این تحقیق به دنبال اثبات آن‌ها هستیم چنین هستند: ۱ . ناتورالیسم زولا بر دو اصل استوار است: جبر وراثت و جبر جامعه. این دو اصل، ضرورت مطالعهٔ زندگی چند نسل از یک خانواده را اجتناب‌ناپذیر می‌سازند؛ ۲. تعریف دقیق ناتورالیسم در مانیفست این مکتب، مورد استناد برخی از منتقدان ایرانی قرار نگرفته است، به همین دلیل دریافت ایشان از مفهوم ناتورالیسم شخصی، متکثر، متفاوت و گاه غیرقابل استناد است. ۳. براساس تعریف زولا از ناتورالیسم در *رمان تجربی*، صادق چوبک علی‌رغم شباهت‌هایی اندک، نویسنده‌ای ناتورالیست نیست.

برای یافتن پاسخ پرسش‌های طرح‌شده، پس از نگاهی مختصر به پیشینهٔ تحقیق و تعیین چارچوب نظری آن دربارهٔ ناتورالیسم، رمان تجربی، متد تجربی، رمان‌نویس و جبرگرایی اصل اساسی ناتورالیسم و همینطور ساختار حاکم بر مجموعهٔ بیست‌گانهٔ رمان‌های زولا به نام *روگون ماکار*[1] سخن خواهیم گفت. در ادامه، مقایسه‌ای میان روش کار، مضامین، شخصیت‌ها و سبک زولا و چوبک انجام خواهیم داد که البته بررسی سبک، محدود به موضوع کاربرد زبان گفتاری در نوشتار ادبی خواهد بود و مثال‌های این بخش، برگرفته از سه اثر *لاسوموار*[2]، *ژرمینال*[3] و *نانا*[4] از زولا و سه اثر *سنگ صبور*، *تنگسیر* و *انتری که لوطی‌اش مرده بود* از چوبک خواهند بود.

۲.پیشینهٔ تحقیق

جست‌وجوی مؤلفه‌های یک مکتب ادبی در آثار نویسندگان ایرانی یکی از موضوعات مورد علاقهٔ محققان است و تنها به ناتورالیسم محدود نمی‌شود. برای مثال حیدری و قرایی (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای تأثیر رئالیسم فرانسوی از طریق مطالعهٔ تطبیقی دو اثر، یکی از بالزاک و دیگری از آل‌احمد را مورد بررسی قرار داده‌اند. بیشتر منتقدان ایرانی در بررسی آثار صادق چوبک به موضوع ناتورالیست بودن او نیز پرداخته‌اند. البته چوبک تنها نویسندهٔ منسوب به ناتورالیسم نیست. محمود دولت‌آبادی و ابراهیم گلستان نیز در این فهرست قرار می‌گیرند. در تحقیقی با «عنوان ابراهیم گلستان در میانه راه ناتورالیسم» فارسیان و جوانمردی پس از یافتن مشابهت‌هایی، گلستان را نویسنده‌ای شبه‌ناتورالیست قلمداد کرده‌اند و یادآور می‌شوند که: «ناتورالیسم گلستان نمونهٔ دقیقی از ناتورالیسم زولا نیست». (2014, p.52) فارسیان و علوی در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «بررسی تطبیقی مفهوم جبرگرایی در آثار امیل زولا و محمود دولت‌آبادی به مقایسهٔ رمان‌های لاسوموار و روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده» می‌پردازند: «در بررسی تطبیقی این دو اثر، به رغم شباهت‌های بسیار، به تفاوت‌هایی نیز در دیدگاه دو نویسنده در زمینهٔ جبر علمی پی می‌بریم که برآیند شرایط فرهنگی ـ اجتماعی ایران و فرانسه است» (۱۳۹۸، ص.۱۱۹). درمورد

[1] .Rougon-Macquart
[2] . L'Assommoir
[3] . Germinal
[4] . Nana

صادق چوبک و ناتورالیسم، گزیده‌ای از نظرات محققان را مرور می‌کنیم. آذر نفیسی در مقالهٔ خود تحت عنوان «زبان داستانی صادق چوبک در سنگ صبور» چنین می‌نویسد:

> چوبک در سنگ صبور گرچه می‌خواهد یک رمان ذهنی نو بیافریند و حتی شیوه و شگردهای نوینی را به کار می‌گیرد، اما از آنجا که چهارچوب ذهنی خاص او و نوع درک و تلقی‌اش از ادبیات بیشتر در همان سطح نگرش ناتورالیستی باقی می‌ماند، این کوشش او در کل ناقص و ناموفق است (۱۳۶۳، ص.۷۸).

حسن میرعابدینی در «صادق چوبک: نوشتن از اعماق مردم» می‌نویسد: «آنچه چوبک را در ترسیم تصاویری عینی از جنبه‌های مختلف پلشتی و پستی زندگی آدم‌های آثارش موفق می‌کند، بینش ناتورالیستی اوست. زیرا اصل عمدهٔ ناتورالیسم عین نمایی و هدف آن نیز ارائهٔ تصویری زنده‌نما از واقعیت است» (۱۳۸۰، ص.۵۲۰). حسن کامشاد در مطلبی با عنوان «دربارهٔ صادق چوبک» اظهار می‌دارد: «یکی دیگر از ویژگی‌های نویسندگی چوبک کاربرد ناتورالیسم بی حدومرزی است که در آن قطعات توصیفی، دقت و ظرافتِ تقریباً عکس‌واری به خود می‌گیرد» (۱۳۸۰، ص.۵۱). علی‌اکبر کسمائی در *نگاهی به صادق چوبک* می‌نویسد: «شیوهٔ نگارش او آمیزه‌ای از شیوه‌های رئالیزم و ناتورالیزم به نظر می‌آید و گاه در یک قطعهٔ کوتاه، نویسنده‌ای سمبلیک می‌شود» (۱۳۸۰، ص.۵۷). از جمال میرصادقی در *ادبیات داستانی و صادق چوبک* می‌خوانیم: «دید چوبک از مسائل، دیدی ناتورالیستی است و مثل تمام نویسندگان ناتورالیست، موضوع‌هایی را پیش می‌کشد که خوشایند همه نیست» (۱۳۸۰، ص.۱۴۵) و اینکه چوبک مثل سایر هم‌کیشان خود به سخن گفتن از زشتی‌ها و ناپاکی‌ها عادت کرده است. در نگاه او «چوبک چنان به اصول ناتورالیسم مؤمن و وفادار است که می‌توان جزء جزء ویژگی‌های این مکتب را در داستان‌هایش یافت» (همان، صص.۱۴۷ـ۱۴۸). عبدالعلی دستغیب در *داستان‌نویسی صادق چوبک* می‌نویسد: «ادراک اجتماعی چوبک و ناتورالیست‌هایی چون او ضعیف است» (۱۳۸۰، ص.۴۱۵). فریدون فرخ هم در «دیدگاه نفس‌گرایانهٔ صادق چوبک در بنای سنگ صبور» به «افسردگی و کمون روانی همراه با سرنوشت‌گرایی ناتورالیستی که بر سنگ صبور احاطه دارد» (۱۳۸۰، ص.۱۴۲) اشاره می‌کند. برخلاف این گروه اکثریت، که یا چوبک را ناتورالیست

می‌پندارند و یا رگه‌هایی از ناتورالیسم را در آثار او می‌بینند، گروهی اندک نیز هستند که در این باره متفاوت می‌اندیشند. علی فردوسی در «جامعه‌شناسی خیر و شر در داستان‌های چوبک» چنین می‌گوید: «در سرزمین آفت‌زدگی زبان، در سرزمینی که بیشتر مردمانش، بیشتر وقت‌ها، بیشتر حرف‌های یکدیگر را نمی‌فهمند، در سرزمین «سوءتفاهم»های مستمر و تنهایی‌های اندوهناک تاریخی، صادق چوبک یکی از بدفهمیده‌شده‌ترین نویسندگان ایرانی است» (۱۳۸۰، ص.۱۷۵). به نظر او چوبک اعتقادی به «دوآلیسم طبیعت و معنا»، اولی حیوانی و دومی انسانی ندارد و در واکنش به این طرز تفکر اوست که: «ما لاهوتیان مضطرب او را طبیعت‌گرا می‌خوانیم، که در فرهنگ معنازدهٔ ما بیشتر نوعی اهانت است تا تعیین مکتب هنری یا نگرش فلسفی» (همان، ص.۱۹۲). به عقیدهٔ فردوسی برای گریز از همین افشاگریِ چوبک از خود واقعی‌مان است که او را به «سطحی‌گرایی، پلیدبینی، و بی‌اعتقادی به عالم پندار [...] سرزنش می‌کنیم و با واژه‌ای هر چند نو، "طبیعت‌گرا"، اما به عادت قدیمی تکفیر می‌کنیم» (همان، ص.۱۹۲). انور خامه‌ای در «دنیای داستانی صادق چوبک» دلیل این را که چوب تکفیر بیش از هر نویسندهٔ دیگری بر سر چوبک خورده است واقع‌نگری او می‌داند. او نیز بر این باور است که منتقدان آثار چوبک به فهم درستی از این نویسنده نرسیده‌اند: «بعضی او را ناتورالیست دانسته و نقایص و کاستی‌های ناتورالیست‌های غرب را به پای او نوشته و داستان‌هایش را بی‌ارزش پنداشته‌اند. برخی دیگر آثار او را تحلیل روانی و ذهنی تصور کرده و دور از واقع‌گرایی دانسته‌اند» (۱۳۸۰، ص.۳۰۳). محمدعلی سپانلو نیز در کتاب *نویسندگان پیشرو ایران* در بخشی با عنوان «علوی و چوبک» ضمن «رئالیست افراطی» خواندن چوبک، تنها منتقدی است که با اشاره به اصل مهم ناتورالیسم، انتساب او به این جریان ادبی را اشتباه می‌داند: «دربارهٔ سبک چوبک برخی از منتقدان اصرار دارند که آن را به "ناتورالیسم" منتسب کنند. لازم به توضیح است که ناتورالیسم گذشته از خشونت و گاه استهجان کلام، یک اصل اساسی دارد ... آن مکتب به تأثیرات شدید ارثی و ژنتیک معتقد بود. مثلاً معتقد بودند که الکلیسم یا سفلیس در نسل‌های بعدی موجد جانیان بالفطره یا روسپی‌گری و سست‌عهدی و خیانت می‌شود» (۱۳۶۲، ص.۱۰۶). سعدی جعفری نیز در پایان‌نامهٔ دکتری خود، شباهت‌های میان این دو نویسنده را به‌دلیل داشتن تجربه‌ها و دغدغه‌های مشترک می‌داند: «هر دو نویسنده، در دوره‌ای از تاریخ کشورشان زیسته‌اند که با بیکاری، گرسنگی، فقر

و فساد همراه بود» (2010, p. 392). در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق مؤلفه‌های ناتورالیسم با آثار صادق چوبک» می‌خوانیم: «ناتورالیسمی که در آثار چوبک مطرح است با آثار امیل زولا ـ مؤسس این مکتب ـ و حتی بسیاری از دیگر ناتورالیست‌ها دارای تفاوت‌های بسیاری است» (باویل و قملاقی، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۹). با تأکید بر پای‌بندی چوبک به شیوهٔ ناتورالیسم نتیجهٔ تحقیق خود را چنین به پایان می‌رسانند: «اما با وجود تمام تشابهات [...] اینکه بخواهیم شیوهٔ چوبک را [...] برگرفته از مکتب طبیعت‌گرایی بدانیم، شاید به بیراه رفته‌ایم» (تلخابی و محمدی، ۱۳۹۸، ص.۹۲). نویسندگان مقالهٔ «بررسی دیدگاه‌های ناتورالیستی زولا و چوبک» بر این باورند که «گرچه [...] نمی‌توان وی را در تمام آثارش نویسنده‌ای ناتورالیست قلمداد کرد، با وجود این، با ترسیم مستند رخدادهای زمانهٔ خود و بزرگ‌نمایی زشتی‌های آن در برخی از آثارش به نویسنده‌ای ناتورالیست مبدل می شود» (فهیم کلام و همکاران، ۱۳۹۰، ص. ۸۸). همان‌طور که مشاهده می‌شود اختلاف بین صاحب‌نظران چنان زیاد است که به راحتی نمی‌توان از کنار آن گذشت و خواننده در مواجهه با انبوه این نظرات نامتجانس و گاه متناقض، قادر به جمع‌بندی مشخصی از ویژگی‌های ادبی نویسنده و به خصوص دریافت دقیقی از ناتورالیسم نخواهد بود.

۳. چارچوب نظری

از آنجا که بنیان نظری این تحقیق، ناتورالیسم و اصول آن است، برای استخراج و ارائهٔ تعریف دقیق و قابل اعتمادی از این مکتب، به *رمان تجربی* (۱۸۸۰) که به‌عنوان مانیفست ناتورالیسم درنظر گرفته می‌شود و توسط امیل زولا رمان‌نویس نیمهٔ دوم قرن نوزده فرانسه و نظریه‌پرداز ناتورالیسم نگاشته شده است، استناد خواهیم کرد. البته زولا برای تشریح بیشتر نظرات خویش یک سال بعد (۱۸۸۱م) دو اثر دیگر را با عناوین *ناتورالیسم در تئاتر*[1] و *نویسندگان ناتورالیست*[2] به رشتهٔ تحریر در آورد که در ادامه، اشارهٔ مختصری به محتوای این دو اثر خواهیم کرد تا نشان دهیم چرا بهتر است *رمان تجربی* به‌عنوان مانیفست ناتورالیسم مورد مداقه و استناد قرار گیرد. در مطالعهٔ سیر تحول ناتورالیسم، ارجاعاتی به آثاری دیگر از زولا و برادران گنکور[3] نیز خواهیم داشت. به گمان ما تنها با محدود کردن خود به قرائت بیانیهٔ فرانسوی ناتورالیسم و تبیین اصول

[1] . *Le Naturalisme au théâtre*
[2] . *Le Romanciers naturalistes*
[3] . Les frères Goncourt

این مکتب با تکیه بر آن است که می‌توان به ملاک و معیاری متقن برای سنجش وجوه ناتورالیستی سایر آثار ادبی دست یافت.

۴.بحث و بررسی

۴ـ۱. ناتورالیسم چیست ؟

نیمهٔ دوم قرن نوزده فرانسه، شاهد پیشرفت‌های زیادی در علوم، به‌خصوص ژنتیک و پزشکی بود. یافته‌های جدید مبتنی بر روش‌های علمی، طبقهٔ تحصیل‌کرده و روشنفکر را مجذوب خود کرده بودند. در دنیای دانش، بزرگانی چون اگوست کنت[۱]، هیپولیت تن[۲]، چارلز داروین[۳]، پروسپر لوکا[۴] و کلود برنار[۵] حکمرانی می‌کردند و زولا نیز همچون بسیاری دیگر، متأثر از نظریه‌ها و دستاوردهای دانشمندان زمان خویش بود.

برخی دیباچهٔ رمان *ژرمینی لاسرتو* (۱۸۶۵)[۶] از برادران گنکور را به‌عنوان اولین بیانیهٔ ناتورالیسم درنظر می‌گیرند. نویسندگان اثر تحت تأثیر پیشرفت‌های علمی و تحولات اجتماعی نیمهٔ دوم قرن و تغییرات بنیادین به‌وجود آمده در این عصر، دلیل نگارش این رمان را لزوم پرداختن به فرودستان برمی‌شمرند: «به‌دلیل زیستن در قرن ۱۹، در دورهٔ به رسمیت شناختن جهانی حق رأی، دموکراسی، آزادی‌خواهی، ما از خود پرسیدیم که آیا کسانی را که طبقات فرودست می‌نامیم حق حضور در رمان را ندارند؟» (Goncourt, 1865, p. 6). آنان در ادامه به ویژگی‌های رمان اشاره و اضافه می‌کنند: «اکنون که رمان مطالعات و وظایف علم را برای خود برگزیده است، باید آزادی و صداقت علمی را نیز برای خود مطالبه کند و در جست‌وجوی هنر و حقیقت باشد» (Goncourt, 1865, p.7) در هر صورت به‌نظر می‌رسد این دیباچهٔ سه صفحه‌ای فاقد ویژگی‌های لازم برای در نظر گرفته شدن به‌عنوان یک مانیفست ادبی است.

---

1 . Auguste Compte
2 . Hippolyte Taine
3 . Charles Darwin
4 . Prosper Lucas
5 . Claude Bernard
6 . Germinie Lacerteux

زولا ناتورالیسم را تحت تأثیر پنج منبع الهام‌بخش عصر خویش بنیان می‌گذارد: ۱. پوزیتیویسم اگوست کنت[۱]؛ ۲. رساله‌های انتقادی هیپولیت تن[۲]؛ ۳. نظریهٔ تکامل چارلز داروین[۳]؛ ۴. رسالهٔ وراثت دکتر پروسپر لوکا[۴]؛ ۵. مقدمه‌ای *بر طب تجربی* کلود برنار[۵]. او در سال ۱۸۶۸ در دیباچهٔ ۱۱ صفحه‌ای رمان *ترز رکن*[۶] اذعان می‌دارد که چون اثرش مورد کج‌فهمی‌های برخی از منتقدان قرار گرفته است، خود را ناگزیر از نوشتن این دیباچه برای اجتناب از هر گونه سوءتفاهم‌های احتمالی در آینده می‌بیند. او می‌نویسد: «قصد من به تصویر کشیدن امیال بود نه شخصیت‌ها» (Zola, 1868, p.5). و توضیح می‌دهد که ترز[۷] و لوران[۸] شخصیت‌های اصلی داستان، تمامی اعمال خود را در زندگی، بنابر جبر تمایلات جسمانی خویش انجام می‌دهند. در ادامه اضافه می‌کند: «برای شروع، امیدوارم درک شود که هدف من قبل از هر چیزی هدفی علمی بوده است» (Zola, 1868, p.6). سپس به رمزگشایی از اثر خود می‌پردازد و جنبهٔ علمی آن را آشکار می‌سازد:

> اگر رمان را با دقت بخوانیم، متوجه خواهیم شد که هر فصل آن بررسی یک مورد عجیب فیزیولوژی[۹] است. در یک کلمه، من یک خواسته بیشتر نداشتم: با توجه به خلق یک مرد مقتدر و یک زن ناراضی، در جست‌وجوی بعد حیوانی آن‌ها بودم، و می‌خواستم فقط این بُعد از آنان را ببینم، آن‌ها را به درون ماجرایی هولناک پرت و احساسات و اعمالشان را با دقت ثبت کنم. کار تحلیلی را که جراحان روی جنازه‌ها انجام می‌دهند من روی دو جسم زنده انجام دادم (Zola, 1868, pp. 6-7).

---

1 . Positivisme de Auguste Comte
2 . Essais critiques de Hippolyte Taine
3 . Théorie de l'évolution dans L'Origine des espèces de Charles Darwin
4 . Traité Philosophique et Physiologique de L'HÉRÉDITÉ NATURELLE…de Prosper Lucas
5 . Introduction à étude de la medicine expérimentale de Claude Bernard.
6. Thérèse Raquin
7. Thérèse
8. Laurent

۹. Physiologie: کار اندام‌شناسی یا تن کردشناسی دانش عملکرد سامانه‌های زنده است و یکی از شاخه‌های زیست‌شناسی است که به مطالعهٔ اعمال حیاتی موجود زنده می‌پردازد. این دانش همین طور تکامل و توسعهٔ این اعمال در یک گونه و همچنین تغییرات و تطابق آن‌ها با شرایط محیطی متغیر را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

سال‌ها بعد زولا در اثری به نام *رمان تجربی* به تعریف دقیق و مشروح مکتب خویش و توضیح اصول آن می‌پردازد. قبل از پرداختن به کتاب مذکور که در این تحقیق به‌عنوان متن معیار گزیده شده است، اشاره‌ای کنیم به دو اثر نظری دیگر که زولا یک سال پس از مانیفست ناتورالیسم آن‌ها را به چاپ رساند. در *ناتورالیسم در تئاتر*، زولا بیشتر به بررسی نقادانهٔ عناصر تئاتر و انواع نمایشی به‌خصوص تراژدی و درام رمانتیک می‌پردازد. او بر این گمان است که هر دوره‌ای با مقتضیات زمان خود پیش می‌رود و اقتضای آن عصر به پایان رسیدن رونق انواع مرسوم نمایشی و آغاز دورهٔ گونهٔ نمایشی جدید یعنی درام ناتورالیست است:

> نگرانی همیشگی من، انتظار آمیخته با اضطراب من، این است که از خود بپرسم کدام یک از ما توان برخاستن در قامت یک نابغه را داریم. اگر درام ناتورالیست باید به‌وجود بیاید، تنها یک نابغه می‌تواند این کار را انجام دهد. کُرنِی و راسین تراژدی را ساخته‌اند. ویکتور هوگو درام رمانتیک را. منتظر ظهور نویسندهٔ ناشناسی هستم که باید درام ناتورالیست را خلق کند (Zola, 1881, p. 13).

درواقع زولا در نقش پیشگوی زمان خود خبر از تولد یک نوع ادبی جدید می‌دهد که تحت تأثیر پیشرفت‌های علمی آن عصر پا به عرصهٔ حیات خواهد گذاشت. زولا در مقدمهٔ سومین و آخرین اثر نظری خویش *نویسندگان ناتورالیست* دلیل نگارش این اثر را: «ارائهٔ تاریخچهٔ رمان ناتورالیست از طریق بررسی آثار نویسندگانی که فرمول آن را به تدریج عرضه و تکمیل نموده‌اند» (ibid, p.10) ذکر می‌کند. او با قرار دادن نام بالزاک، استاندال، فلوبر، برادران گنکور و آلفونس دوده در فهرست خویش، در تلاش است تا یادآور شود که رمان ناتورالیست محصول اجتناب‌ناپذیر قرن ۱۹ است و پیش از او نیز، به اشکالی دیگر وجود داشته است.

۴ـ۲. *رمان تجربی*

این اثر ۵۳ صفحه‌ای در سال ۱۸۸۰ منتشر می‌شود. او در نگارش *رمان تجربی* بنا بر اعتراف خودش بسیار تحت تأثیر کتاب *مقدمه‌ای بر طب تجربی* اثر کلود برنار است و دربارهٔ میزان تأثیرپذیری‌اش از این کتاب برای نوشتن *رمان تجربی* می‌نویسد: «اغلب اوقات فقط کافی بود که کلمهٔ "پزشک" را با "رمان‌نویس" جایگزین کند» (ibid, p.2). زولا در این اثر، *رمان تجربی* را نتیجهٔ تحول علمی عصر خود می‌داند که ادامه‌دهنده و تکمیل‌کنندهٔ فیزیولوژی است که خود بر

شیمی و فیزیک تکیه می‌کند. بدین‌ترتیب در مطالعات علمی و ادبی «انسان طبیعی جایگزین انسان ذهنی، انسان متافیزیکی می‌شود» (ibid, p.22). انسانی که تابع قوانین فیزیکی ـ شیمیایی است، از محیط خود تأثیر می‌پذیرد و به آن واکنش نشان می‌دهد. او بر این باور است که شرایط روحی انسان، از طریق دریافت‌های حواس پنج‌گانه، تابعی از وضعیت جسمانی اوست. به نظر زولا، جامعه همچون بدن انسان از اعضای مختلفی تشکیل شده که این اعضا به‌دلیل وجود نوعی هم‌بستگی به هم پیوند می‌خورند، به گونه‌ای که ازکار افتادن یک عضو سبب ایجاد مشکل برای سایر اعضا خواهد شد و به همین سبب بیماری بسیار پیچیده‌ای بروز خواهد کرد. درنتیجه، تشخیص سریع بیماری یک عضو (یک فرد) و درمان یا حتی کنترل آن می‌تواند از تسری بیماری به سایر اعضا (خانواده و جامعه) جلوگیری کند. او در ادامه در توضیح نظرات خود با مقایسهٔ مجدد پزشکی و ادبیات چنین می‌گوید: «اگر زمینهٔ کار پزشک تجربی، بررسی بدن انسان در رویکردهای اندام‌های او در شرایط عادی و آسیب‌دیده است، زمینهٔ کار ما مطالعهٔ بدن انسان در رویکردهای مربوط به مغز و امیال او در وضعیت‌های سلامت و بیماری می‌باشد» (ibid, p.30). در بخش بعدی به تعریف متد تجربی از منظر زولا خواهیم پرداخت.

۴-۳. متد تجربی

پیدایش و رواج متد تجربی نتیجهٔ سیر طبیعی اتفاقات در قرن ۱۹ است. قرنی که بشر به مدد پیشرفت‌های علمی، از طریق روش «مشاهده» و «آزمایش»، به دستاوردهای متعددی نائل آمد و این یافته‌ها چنان چشمگیر بود که تمامی ابعاد زندگی او را تحت تأثیر قرار داد و او را به تحسین و ستایش واداشت. زولا درمورد تعمیم روش تجربی به حیطهٔ ادبیات می‌نویسد: «اگر روش تجربی توانست از شیمی و فیزیک به فیزیولوژی و پزشکی راه یابد، پس می‌تواند از فیزیولوژی به رمان ناتورالیستی نیز وارد شود» (ibid, pp. 13-14). به همین دلیل زولا در این مورد نیز با استناد به نقل قولی از کلود برنار متد تجربی را به ترتیب بر سه اصل استوار می‌داند: احساس، عقل، تجربه:

> در جست‌وجوی حقیقت، به مدد متد تجربی، احساس همیشه ابتکار عمل را به دست گرفته و پیشاپیش منجر به تولید یک ایده یا شهود می‌شود؛ سپس خِرد یا خردورزی این ایده را بسط می‌دهد و منجر به ایجاد نتایجی می‌گردد. اما اگر احساس باید به‌وسیلهٔ روشنایی خرد

مورد بررسی قرار بگیرد، خرد نیز به نوبهٔ خود باید توسط تجربه هدایت شود (ibid, p.32).

درواقع احساس و عقلِ مبتنی بر مشاهده، مفهومی را ایجاد می‌کنند که از طریق تجربه مورد راستی‌آزمایی قرار می‌گیرد و این همان روش تجربی است. زولا براساس دریافت خود از جامعه، فرضیه‌ای می‌سازد و به مدد خرد خود دربارهٔ آن نظریه‌پردازی می‌کند و سپس با ایجاد یک محیط آزمایشگاهی به کشت نظریهٔ خود مبادرت می‌ورزد. بدین‌صورت با نگاه زولا، ما به تعریف جدیدی از رمان‌نویس دست می‌یابیم.

۴ـ۴. رمان‌نویس کیست؟

نقش رمان‌نویس دست‌برداشتن از خیال‌پردازی و خلق داستان براساس مستندات است. او با انجام تحقیقات متعدد و دقیق سعی می‌کند که تصویری واقعی از جامعه ارائه دهد. هر تحقیق به یک مورد مشخص می‌پردازد. زولا نویسنده را به جراحی تشبیه می‌کند که به کالبدشکافی انسان‌های زنده در آثارش می‌پردازد. در نگاه او نویسندهٔ رمان ترکیبی است از «نظاره‌گر» و «تجربه‌گر». برای اینکه بتواند تعریفی از نظاره‌گر و تجربه‌گر به دست دهد به قیاسی بین منجم و شیمیدان توسط کلود برنار اشاره می‌کند: «نجوم علم نظاره است، چراکه منجم نمی‌تواند دخالتی در کار ستارگان داشته باشد، شیمی علم تجربه‌گری است چراکه شیمی‌دان بر مواد تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را تغییر می‌دهد» (ibid, p.5). نظاره‌گر رخدادها را همان‌طور که دیده ثبت و داستان را آغاز می‌کند، سپس تجربه‌گر ظاهر می‌شود و برای اثبات اینکه حوادث مطابق با جبر پیش‌بینی‌شده اتفاق می‌افتند شخصیت را در داستان خاصی قرار می‌دهد. زولا بر این باور است که در علم طب، پزشک «ارباب بیماری‌ها» شده و آن‌ها را تحت کنترل خود درآورده است و این رؤیای محقق‌شده، باید در ادبیات نیز اتفاق بیفتد: «رؤیای فیزیولوژیست و پزشک، رؤیای رمان‌نویسی نیز هست که در مطالعهٔ طبیعی و اجتماعی انسان، روش تجربی را به‌کار می‌بندد» (ibid, p.23؛ زولا، ۱۸۸۰، ص. ۲۳). هدف ناتورالیست‌ها تبدیل شدن به ارباب پدیده‌های ناشی از عناصر ذهنی و جسمی به منظور مدیریت آن‌هاست. زولا نویسندگان ناتورالیست را «اخلاق‌گرایان تجربی» می‌نامد که از طریق آزمایش نشان می‌دهند که یک میل شدید به چه شیوه‌ای در یک محیط اجتماعی عمل می‌کند، چراکه «زمانی که به مکانیسم این عملکرد پی ببرند قادر به مهار و

کاستن آسیب‌های آن خواهند بود و فایدهٔ عملی و نکتهٔ والای اخلاقی ناتورالیسم در همین موضوع نهفته است» (1880, p. 24).

۴ـ۵. جبرگرایی، اصل اساسی ناتورالیسم

اصل اساسی ناتورالیسم زولایی جبرگرایی است. به نظر کلود برنار ذهن انسان همچون جسم او دارای خواص فیزیکی ـ شیمیایی است و جبری بر شرایط وجودی حالات روحی در انسان حاکم است. این جبر، همان علت و شرط بروز پدیده‌هاست. زولا با تکیه بر این نظر چنین توضیح می‌دهد: «هدف روش تجربی و درواقع غایت هر تحقیق علمی، یافتن روابطی است که یک پدیده را به‌علت حادث شدن آن در آینده پیوند می‌دهد و به عبارتی دیگر، تعیین شرایط لازم برای ظهور آن رخداد است» (1880, p.3). وی به وجود دو جبر اعتقاد دارد: جبر وراثت و جبر محیط که این دو را با دقت در مجموعهٔ *روگون ماکار* بررسی می‌کند:

> او در فصل پنجم رمان *دکتر پاسکال* شجره‌نامهٔ این خانواده را معرفی می‌کند که همگی از نسل خانمی به نام دید[1] هستند که به‌خاطر ابتلا به جنون، بستری شده بود. سایهٔ این نقص روانی بر تمایلات تمامی فرزندان این خانواده سنگینی می‌کند و محیط‌های متفاوتی که هر یک از اعضای این خانواده در آن قرارمی‌گیرند، تعیین‌کنندهٔ احساسات، امیال، هیجانات و هر گونه تظاهرات انسانی، طبیعی و غریزی است که نتایج آن‌ها می‌توانند به‌عنوان محاسن یا معایب شخصیتی در نظر گرفته شوند (Lagarde & Michard, 1985, p. 484).

امیل زولا در بخش دیگری از *رمان تجربی* به شبهه‌ای که نویسندگان ناتورالیست به‌خاطرش بارها مورد «سرزنش» قرار گرفته‌اند، پاسخ می‌دهد: «... از زمانی که ما صاحب اختیار بودن انسان را نپذیرفتیم و او را به ماشینی حیوانی تشبیه کردیم که تحت تأثیر وراثت و محیط خود رفتار می‌کند، متهم شدیم به باور به حتمیت و تقلیل انسان‌ها به سطح گله‌ای از حیوانات که با چوبدستی سرنوشت انتخاب مسیر می‌کنند. نکته در همین جاست: ما حتم‌گرا نیستیم، جبرگراییم» (1880, p. 28). وی در ادامه به بیان تفاوت میان این دو از دیدگاه کلود برنارد می‌پردازد: «حتم‌گرایی[2] یعنی باور به بروز اجتناب‌ناپذیر یک رخداد، مستقل از شرایط بروزش. در حالی‌که جبرگرایی یا

[1] . Dide
[2] . Fatalisme

تعیین‌گرایی[1] به معنای شرط لازم برای بروز یک رخداد است که الزاماً منجر به بروز نمی‌شود» (1880, p.28). درواقع در جبرگرایی، کنش‌های انسان براساس رابطهٔ علت و معلول است و هدف ناتورالیسم تعیین علت‌هاست برای پیش‌گیری از معلول‌ها یا تعدیل آن‌ها. پس رخدادهای آینده، قابل پیش‌بینی و کنترل هستند و این باور در تناقض با اندیشهٔ حتم‌گرایی است که براساس آن اتفاقات از قبل تعیین شده‌اند و راه گریزی از آن‌ها وجود ندارد. او وظیفهٔ ناتورالیسم را تعیین علل رخدادهای اجتماعی می‌داند و ابراز امیدواری می‌کند که «قانون‌گزاران و دولت‌مردان با توجه به این دلایل، در جهت توسعهٔ خوبی‌ها و کاهش بدی‌ها گام بردارند» (1880, p. 29).

۴ـ۶. روش کار زولا

او براساس روش علوم تجربی و به‌عنوان یک مشاهده‌گر موضوعی را در بوتهٔ آزمایش قرار می‌دهد. برای مثال، اعتیاد به الکل را انتخاب و براساس آن فرضیه‌ای را آماده می‌کند: اعتیاد به الکل یا ارثی است یا ناشی از محیط. برای اثبات این فرضیه، رمان‌نویس با مداخله در داستان، شخصیت‌ها را در شرایط و مسیری قرار می‌دهد که امیال خفته و غریزی‌شان برانگیخته شوند. واکنش آن‌ها در این حالت برانگیختگی در روی آوردن به الکل و یا دوری جستن از آن فرضیهٔ آغازین را اثبات و یا رد می‌کند. بدین‌سان فرضیه‌ها آزموده خواهند شد و با این روش می‌توان به شناختی علمی از انسان دست یافت. زولا برای اثبات نظریهٔ خود، در یک دوره حدوداً ۲۳ ساله (۱۸۷۱ـ۱۸۹۳)، مجموعه‌ای از بیست رمان را به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد. تقریباً در هر رمان یک شخصیت مورد آزمایش قرار می‌گیرد و نتیجهٔ تأثیرات محرک‌های محیطی بر بروز ویژگی‌های شخصیتی ارثی بررسی می‌شود.

۴ـ۷. روش کار چوبک

یافتن روش کار مشخصی نزد چوبک واقعاً دشوار است. او به‌عنوان ناظری دقیق به ثبت وقایع بیرونی و درونی شخصیت‌ها می‌پردازد، نگاهش گاهی از یک منظر عکس‌برداری می‌کند و گاهی هم تصاویر متحرکی را از هر آنچه در اطراف هست به نمایش می‌گذارد و گاهی هم به درون شخصیت‌ها نفوذ می‌کند. چون منطق و وحدت خاصی در آثارش دیده نمی‌شود، گفتن اینکه او

[1] . déterminisme

در نویسندگی شیوه‌ای خاص را دنبال می‌کند کار چندان آسانی نیست. میان حدود سی داستان کوتاه و دو نمایشنامه و دو رمان، اگر دو ترجمه‌اش را هم در این محاسبه لحاظ نکنیم، نه‌تنها به وحدت روشی بر نمی‌خوریم، بلکه بیشتر به نوعی پراکندگی یا تنوع یا تفاوت در روش خواهیم رسید. به‌راستی که میان یک داستان کوتاه یک صفحه‌ای (*یحیی*) و یک رمان چندصد صفحه‌ای (*سنگ صبور*) ، داستان کوتاه خیالی (*پریزاد و پریمان*)، رمان تاریخی (*تنگسیر*) و رمان ذهنی (*سنگ صبور*)، روایت براساس تک‌گویی درونی راوی‌های متعدد و حذف دیالوگ (*سنگ صبور*)، روایت با حضور راوی و براساس دیالوگ (*تنگسیر*) وجه تشابهی جز دغدغهٔ بازنمایی واقعیت‌های جامعه براساس دریافت نویسنده، آن هم به اشکال مختلف وجود ندارد. بنیاد مضمونی داستان‌های چوبک و همین‌طور شخصیت‌های او نیز تفاوت‌های اساسی با آنچه که نزد زولا می‌بینیم دارند که در ادامه به آن‌ها خواهیم‌پرداخت.

۴ـ۸. مضامین ناتورالیسم زولا

همان‌طور که ذکر شد روش کار زولا به پیروی از شیوهٔ مرسوم در علوم تجربی، مشاهده و آزمایش است و مضامین مورد مطالعه در این روش براساس جبرهای وراثت و محیط تعیین می‌شوند. بدین‌ترتیب، تأثیر جبر وراثت به‌عنوان پیش‌فرض ثابتِ موجود در همهٔ شخصیت‌هایش با تزریق یک یا چند دوز از محرک‌های محیطی به آن‌ها مشخص می‌شود. مضامین اصلی آثار زولا عبارت‌اند از: الکلیسم، فقر، جنون، تن‌فروشی، خیانت، خوی حیوانی انسان، میل به قتل، پول، غذا، اصلاحات، رویارویی اغنیا و فقرا، نیروهای پنهان دنیا و تاریخ، ماشین، عشق، رقابت عشقی و درگیری سیاسی. در این فهرست، برخی از صفات ارثی که زولا در آثارش به آن‌ها پرداخته است عبارت‌اند از: الکلیسم، جنون، تن‌فروشی، خیانت... و برخی از محرک‌های محیطی فقر، پول، غذا، رویارویی اغنیا و فقرا هستند. به نظرِ زولا، تنها آثارِ درخور و اخلاقی آن‌هایی هستند که حقیقت را می‌گویند.

۴ـ۹. مضامین چوبک

همان‌طور که گفته‌شد جبر وراثت و جبر محیط به‌عنوان بن‌مایهٔ مضمونی ناتورالیسم زولا، در آثار چوبک موضوعیت ندارند. اما در عین‌حال به‌دلیل وجود دغدغه‌ای مشترک، یعنی به تصویر کشیدن زندگی محرومان، مضامین مشترکی میان دو نویسنده به چشم می‌خورند. از میان مضامین

اصلی آثار چوبک می‌توان به جنایت، تن‌فروشی، خیانت، تجاوز، مرگ و ترس از مرگ، فقدان والدین، گرسنگی، نداشتن سرپناه، غریزهٔ جنسی، سرقت، تنهایی، خرافه و تعصب، ... اشاره کرد. درمورد الکلیسم، ماشین، عشق، رقابت عشقی و درگیری سیاسی که تقریباً در آثار چوبک دیده نمی‌شوند باید توضیح داد که اعتیاد به الکل ظاهراً مشکل طبقهٔ کارگر ایرانی نبوده است، برخلاف فرانسهٔ عصر زولا، ایران وارد عصر انقلاب صنعتی نشده و به همین دلیل اهمیت نقش ماشین در زندگی را تجربه نکرده بود. در جامعهٔ سنتی و بستهٔ ایران، تمایل به جنس مخالف بیشتر براساس یک نیاز غریزی بود و نه دلدادگی. به جز *تنگسیر* که روایت انتقام یک تن از نمایندگان قدرت در شهر است، هیچ مواجههٔ جدی میان توده‌های مردم و حکومت، شبیه آنچه که در *ژرمینال* دیده می‌شود رخ نمی‌دهد. در تحرک پنهانی جواد در *چراغ آخر*، و آزادی تصادفی شخصیت اصلی در *انتری که لوطیش مرده بود* در حالی‌که زنجیر اسارتش را با خود حمل می‌کند و درنهایت با بازگشت به نزد جنازهٔ لوطی تبدیل به تلاشی نافرجام می‌شود، عمل قهرمانانه‌ای رخ نمی‌دهد. مضامین چوبک بومی این سرزمین هستند و برخاسته از مشکلات این جامعه و جماعتی که با باورها و کنش‌های خاص خود در آن زندگی می‌کنند.

۴ـ۱۰. شخصیت‌های زولا

زولا در سیکل داستانی عظیم خود به بررسی بیست شخصیت بزرگ‌سال شامل دوازده مرد و هشت زن می‌پردازد که با یکدیگر نسبت فامیلی دارند. هر رمان اختصاص به بررسی یک شخصیت دارد (به جز در *La Curée* که سه شخصیت و در *L'Argent* که دو شخصیت اصلی وجود دارند). با اینکه شخصیت‌ها به طبقات اجتماعی متفاوت تعلق دارند، اما به‌سبب داشتن قرابت خویشاوندی دارای تمایلات یکسان هستند: پول، نفرت، حسادت، سست عنصری. آدلاید با روگون ازدواج می‌کند و این دو، صاحب فرزندی به نام پیر «Pierre» می‌شوند. آدلاید پس از مرگ شوهرش روگون، با ماکار زندگی می‌کند و از او صاحب دو فرزند به نام‌های «Antoine» و اورسول «Ursule» می‌شود. بدین‌ترتیب، خانواده به دوشاخهٔ روگون (Rougon) از همسر اول و ماکار (Macquart) از همسر دوم تقسیم می‌شود. آدلاید و دو همسرش نسل اول، فرزندان آن‌ها نسل دوم، نوه‌های آن‌ها نسل سوم و نتیجه‌هایشان نسل چهارم شخصیت‌های زولا را تشکیل می‌دهند. فقط نوه‌های اورسول در این تحقیق حضور ندارند.

۴ـ۱۱. شخصیت‌های چوبک

برخلاف زولا، شخصیت‌های دنیای داستانی چوبک نه با یکدیگر نسبتی دارند، نه اطلاعات چندانی از کودکی و یا خانوادهٔ آن‌ها داده می‌شود، نه شاهد بازگشت آن‌ها در داستان‌های دیگر هستیم، و نه اصولاً همگی انسان هستند. او خالق حدود بیست شخصیت اصلی بزرگ‌سال، یازده شخصیت حیوان (*عدل، اسائهٔ ادب، قفس، انتری که لوطی‌اش مرده بود، پاچه خیزک، همراه، آتما سگ من، پریزاد و پریمان، بچه گربه‌ای که چشمانش هنوز باز نشده بود، مردی در قفس، یک شب بی‌خوابی*)، نه شخصیت نوجوان، کودک و نوزاد (*بعد از ظهر آخر پائیز، یحیی، چشم شیشه‌ای، عروسک فروشی، دزد قالپاق، سنگ صبور، عمرکشون، گورکن، چرا دریا طوفانی شده بود؟*) است. این تنوع شخصیت‌ها، وجود هرگونه طرح مشخص و از پیش تعیین‌شده‌ای در ذهن نویسنده را برای دست‌یابی به هدفی شبیه به آنچه که زولا درپی آن بوده نفی می‌کند.

۴ـ۱۲. سبک زولا

زولا قبل از هر چیز بر تمایز میان متد و سبک تأکید می‌کند و متذکر می‌شود که: «ناتورالیسم کاربست متد تجربی یعنی مشاهده و آزمایش است بر ادبیات، و سبک به دنبال آن به‌صورت شیوه‌های بیانی بر حسب طبع ادبی نویسندگان بروز می‌کند» (1880, p. 46). او چندان به تصنع و تکلف در کلام اعتقاد ندارد و می‌گوید: «آن که بهتر از همه می‌نویسد، کسی نیست که در میان فرضیه‌ها ناآگاهانه چهارنعل می‌تازد، بلکه کسی است که با سری برافراشته در میان حقایق قدم می‌زند» (ibid, p. 47). زولا به دنبال زبانی است تا بازتابی واقعی‌تر و دقیق‌تر از واقعیت باشد، زبانی که خاستگاه اجتماعی شخصیت‌ها را نیز معرفی کند. تعداد قابل توجهی از شخصیت‌های زولا افرادی از طبقات فرودست جامعه هستند و این استفاده از زبان عامیانه را توجیه می‌کند. زبان داستانی زولا در روایت، زبانی ادبی است که نشانه‌های اندکی از زبان گفتاری را نیز در خود دارد، اما گفت‌وگوهای میان شخصیت‌ها دارای نشانه‌های بیشتری از این سطح زبانی است که شامل «استفادهٔ وسیع از اصوات، کلمات و ترکیبات خودمانی، تکرار کلمات، عبارات و جملات، حذف برخی تکواژها، و تغییرات نوشتاری براساس تلفظ می‌باشند» (جعفری، ۱۳۸۸، ص.۱۲۷).

۴ـ۱۳. سبک چوبک

ضمن اینکه چوبک در روایت سطوح مختلف زبانی را عرضه و نثر او گاهی از زبان ادبی به سوی زبان گفتاری میل پیدا می‌کند، در گفت‌وگوها و در تک‌گویی‌های درونی، فاصلهٔ میان زبان گفتاری و نوشتاری به صفر نزدیک می‌شود. او نه‌تنها از واژگان، امثال و تعبیرات و ساختارهای دستوری زبان گفتاری استفاده می‌کند، بلکه متن را نیز براساس تلفظ می‌نویسد. شخصیت‌های چوبک هر یک زبان خاص خودشان را دارند. آن‌ها دارای سن، شغل، سطح سواد مختلف و خاستگاه جغرافیایی مختلف هستند. نقطهٔ اوج این کاربردهای زبانی در رمان *سنگ صبور* مشاهده می‌شود، آنجا که خجسته مادر گوهر، حاج اسماعیل شوهر گوهر، سه هووی گوهر، کاکل زری پسر پنج سالهٔ گوهر، پسر و دختر نوجوان همسایه، احمدآقا معلم جوان همسایهٔ گوهر، جهان سلطان پیرزن ندیمهٔ گوهر، بلقیس زن جوان همسایهٔ گوهر، شیخ محمود روحانی محل و معتمد گوهر، سیف‌القلم قاتل گوهر و البته برخی شخصیت‌های فرعی دیگر هر یک با زبان خاص خود و متفاوت از دیگری سخن می‌گویند. چوبک در *سنگ صبور* از زبان احمدآقا شخصیت اصلی داستان به پرسش منتقدان خود دربارهٔ چرایی استفاده از زبان عامیانه پاسخ می‌دهد. به عقیدهٔ او سخن گفتن از چیزی که انجام می‌دهیم نکوهیده و ناپسند نیست. برای صحبت از واقعیت باید زبانی واقعی و قابل فهم را به‌کار برد. بیشتر مطالعات انجام‌شده دربارهٔ چوبک مربوط به مضامین و شخصیت‌های او هستند و درمورد سبک او یا سکوت اختیار شده و یا به کلی‌گویی بسنده شده است و با این حال در میان منتقدان در یک مورد اتفاق نظر وجود دارد و آن هم استفادهٔ چوبک از زبان گفتاری است. نظر یرژی اسوالد استاد دانشگاه چارلز پراگ درمورد جایگاه زبان عامیانه نزد زبان‌شناسان جالب است: «به جز چند بررسی حاشیه‌ای [...] زبان‌شناسی ایران رغبت خاصی به پژوهش در زمینهٔ فارسی عامیانه نشان نداده است» (۱۳۸۰، ص.۱۵۱). شاید مهم‌ترین دلیل فقدان تحقیقات دانشگاهی در زمینهٔ کاربرد زبان عامیانه توسط چوبک همین موضوع باشد: «البته نویسندگان و منتقدان ایرانی به صادق چوبک توجه دارند، ولی آنچه که دربارهٔ زبان او می‌نویسند، بسیار مختصر و اغلب با دیدی انتقادی به زبان عامیانه در ادبیات است» (اسوالد، ۱۳۸۰، صص.۱۵۱ـ۱۵۲). به نظر او «در نثر کنونی فارسی هنوز هیچ گونه بررسی‌ای که به توصیف کارکرد سبکی زبان غیر نوشتاری بپردازد، وجود ندارد» (۱۳۸۰، ص.۱۵۲). او عقیده دارد که

زبان‌شناسان و نویسندگان ایرانی به‌دلیل به رسمیت نشناختن زبان عامیانه به‌عنوان زبان مورد استفاده در ادبیات داستانی مکتوب، رغبت خاصی برای انجام پژوهش‌هایی به منظور شناخت کارکردهای مختلف این زبان نشان نداده‌اند. در صورتی که زبان‌شناسان اروپایی از انجام این تحقیقات دربارهٔ زبان عامیانه غافل نبوده‌اند. به‌عنوان ویژگی‌های زبان گفتاری به‌کار رفته در داستان‌های چوبک می‌توان از «قافیه، واج‌آرایی، تکواژ تکراری، جابه‌جایی واج‌ها، تغییرات نوشتاری براساس تلفظ، ادغام تکواژها، حشو، ساختارهای نحوی زبان گفتاری و محلی، واژگان محلی، امثال و تعبیرات، دشنام‌ها و نفرین‌ها نام برد» (جعفری، ۱۳۸۸، صص.۳۱۹ـ۳۲۰).

شاید در نگاه اول زبان داستانی چوبک به‌خصوص در گفت‌وگوها یا تک‌گویی‌های درونی توجه چندانی را به خود جلب نکند، اما با کمی دقت خوانندهٔ خود را در مقابل ترکیبی زبردستانه از عناصر و آرایه‌های زبانی می‌بیند و از این ابداعِ هنرمندانه مشعوف می‌شود:

> چوبک با الهام از ادبیات قدیم ایران، آنجا که شعر و نثر آهنگین از جایگاهی ممتاز برخوردار بودند، زبانی را پی‌ریزی می‌نماید که آمیزه‌ای از این میراث کهن و زبان گفتاری می‌باشد. او از سویی نظم و از سویی دیگر نثر گفتاری یا به عبارتی والاترین و پست‌ترین سطوح زبانی را در هم می‌آمیزد و آمیزه‌ای ابداع می‌کند که تا آن زمان در ادبیات داستانی ما بی‌سابقه بود (جعفری، ۱۳۹۲، ص. ۱۱۹).

سبک چوبک از ابعاد مختلف غنی و قابل بررسی است و عنصر تکرار تنها یکی از ابعاد آن را تشکیل می‌دهد.

۵. نتیجه‌گیری

چوبک مانند بسیاری از نویسندگان و هنرمندان قطعاً تحت تأثیر جریان‌های اندیشه‌ساز عصر خویش بود و در آثارش نشانه‌هایی از این تأثیرات را از خود به جای گذاشته است. همان‌طور که امیل زولا در عصر شکوفایی‌های پی در پی علوم تجربی گمان می‌کرد که ادبیات نیز برای دست‌یابی به واقعیت باید روش علمی را به کار ببندد. درمورد چوبک باید گفت که در آثار این نویسنده، بیشترِ شخصیت‌ها متعلق به طبقات محروم جامعه هستند به همین دلیل موضوعاتی همچون فقر و فساد بسیار به‌چشم می‌خورند و بنابر دغدغهٔ باورپذیرتر بودن، شخصیت‌ها به زبان خودشان سخن می‌گویند، و این بدان معناست که زبان گفتاری با همهٔ تفاوت‌هایی که با زبان

مرسوم نوشتاری دارد توسط این نویسندهٔ ایرانی، مورد استفاده قرار می‌گیرد. بدیهی است که منتقدان هنگام نقد یک اثر ادبی، برای قابل فهم کردن نظرات خود، ناگزیر از استفاده از واژگان تخصصی مرتبط با زمینه‌های نقد مورد نظر هستند، اما مشکل این‌جاست که هر یک از این واژه‌ها درواقع از دلالت معنایی مشخصی برخوردارند که باید هنگام نقد بدان توجه و اشاره کرد. نگاهی آسیب‌شناسانه به بیشتر نقدهای انجام‌شده دربارهٔ صادق چوبک نشان می‌دهد که به رغم استفادهٔ وسیع منتقدان از واژهٔ ناتورالیسم در تحلیل آثار او، تعریف واحدی از این مکتب ادبی با استناد به یک منبع موثق ارائه نشده است و گویی فرض بر این بوده که این واژه آنقدر صراحت معنایی دارد که نیازی به بازتعریف آن نیست، در حالی که با رجوع به بیانیهٔ ناتورالیسم اثر بنیان‌گذار فرانسوی این مکتب به تفاوت‌های آشکاری میان برداشت رایج و تعریف دقیق آن بر می‌خوریم. مضامین چوبک نیز کاملاً بومی هستند و برخاسته از جامعهٔ معاصر نویسنده. با توجه به بررسی و مقایسه‌های انجام شده و دلایلی که از آن سخن به میان رفت، به عقیدهٔ ما صادق چوبک در چارچوب یک مکتب ادبی خاص نمی‌گنجد، پروژهٔ مشخصی را بسان زولا دنبال نمی‌کند، نشانه‌ای متقن از تقلید از یک مکتب ادبی در او دیده نمی‌شود و اما تأثیرپذیری به‌طور قطع اجتناب‌ناپذیر است. بخش زیادی از شباهت‌هایی که میان چوبک و زولا دیده می‌شوند، نتیجهٔ زیست در دو دورهٔ زمانی متفاوت اما با ویژگی‌های یکسان است. داشتن دغدغه‌های مشترک یعنی دفاع از طبقات فرودست واعتراض به بی‌عدالتی‌های اجتماعی، فقر و فساد عمومی و گسترده نزد دو نویسنده نیز قابل ذکر هستند.

منابع

تلخابی، م.، و محمدی، م. (۱۳۹۸). بررسی داستان‌های کوتاه *اسب چوبی* و *آتما سگ من* از دیدگاه مکتب ناتورالیسم. *علوم ادبی*، *۱۵*، ۷۱ـ ۹۵.

جعفری کاردگر، س. (۱۳۹۲). تکرار در زبان داستانی صادق چوبک، *فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی*، *۳۹*، ۹۴ـ ۱۲۰.

حیدری، م.، قرایی، ش. (۱۳۹۸). تحلیل نقش رئالیسم در جامعهٔ ادبی ایران و فرانسه: مطالعهٔ تطبیقی رمان‌های «دهقانان» بالزاک و «نفرین زمین» جلال آل احمد. *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*، ۲، ۱ـ ۱۹.

خامه‌ای، ا. (۱۳۸۰). داستان‌نویسی صادق چوبک. دهباشی، ع. *یاد صادق چوبک*. تهران: نشر ثالث. صص ۳۰۱ـ ۳۰۷.

دستغیب، ع. (۱۳۸۰). داستان‌نویسی صادق، چوبک. دهباشی، علی. *یاد صادق چوبک*. تهران: نشر ثالث. صص ۴۰۷ـ ۴۵۹.

سپانلو، م. ع. (۱۳۶۲). *نویسندگان پیشرو ایران*. تهران: زمان.

سلامت باویل، ل.، و قملاقی، ف. (۱۳۹۶). تطبیق مؤلفه‌های ناتورالیسم با آثار صادق چوبک. *مطالعات نقد ادبی*، *۴۸*، ۹۱ـ ۱۲۱.

کسمائی، ع. ا. (۱۳۸۰). نگاهی به صادق چوبک. دهباشی، ع. *یاد صادق چوبک*. تهران: ثالث. صص ۵۵ـ ۶۵.

فارسیان، م.ر.، و جوانمردی، س. (۱۳۹۳). ابراهیم گلستان در میانه راه ناتورالیسم. مطالعات زبان فرانسه، ۱۱، ۵۲-۴۳.

فارسیان، م.ر.، و علوی، س. ن. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی مفهوم جبرگرایی در آثار امیل زولا و محمود دولت‌آبادی. *نامهٔ فرهنگستان*، *۱*، ۹۷ـ ۱۲۱.

فرخ، ف. (۱۳۸۰). دیدگاه نفس‌گرایانهٔ صادق چوبک در بنای «سنگ صبور». دهباشی، علی. *یاد صادق چوبک*. تهران: نشر ثالث. صص ۱۳۷ـ ۱۴۳.

فردوسی، ع. (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی خیر و شر در قصه‌های صادق چوبک. دهباشی، علی. *یاد صادق چوبک*. تهران: نشر ثالث. صص ۱۷۵ـ ۱۹۳.

فهیم کلام، م.، محسنی، م. ر.، و هاشمی، ب. (۱۳۹۰). بررسی دیدگاه‌های ناتورالیستی زولا و چوبک. *مطالعات ادبیات تطبیقی*، *۱۹*، ۸۱ـ ۹۹.

کامشاد، ح. (۱۳۸۰). دربارهٔ صادق چوبک. ترجمهٔ ی. آژند و ع. دهباشی. *یاد صادق چوبک*. تهران: نشر ثالث. صص ۴۹ـ ۵۲.

میرصادقی، ج. (۱۳۸۰). ادبیات داستانی و صادق چوبک. ع. دهباشی. *یاد صادق چوب*. تهران: نشر ثالث. صص ۱۴۵ـ ۱۵۰.

میرعابدینی، ح. (۱۳۸۰). صادق چوبک: نوشتن از اعماق مردم. ع. دهباشی. *یاد صادق چوبک*.تهران: نشر ثالث. صص ۵۱۷ـ ۵۳۷.

نفیسی، آ. (۱۳۶۳). *زبان داستانی صادق چوبک در سنگ صبور*. تهران: نقد آگاه.

De Goncourt, E., & De Goncourt, J. (consulté le 08/04/2023). *Germinie Lacerteux*. (1865). http://ebooksgratuits.com/vent/Goncourt-Germinie.pdf

Farsian, M. R., & Javanmardi, S. (2014). Ibrahim Golestan à mi-chemin du naturalisme. *Revue des études de la langue française, 11*, 43-52.

Jafari Kardgar, S. (2009). *Étude comparative du naturalisme d'Émile Zola et de Sadegh Chubak*. Thèse de doctorat, Université Azad Islamique de Téhéren-Markaz.

Lagarde, A., & Michard, L. (1985).*Collection littéraire Lagarde et Michard XIXe siècle*. Paris: Bordas.

Zola, É. (consulté le 08/04/2023). *Le Roman expérimental*. (1881). https://edisciplinas.usp.br › mod_resource › content Le roman expérimental (5e édition)

Zola, É. (consulté le 08/04/2023). *Le Naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*. https://classiques-garnier.com/zola-emile-le-naturalisme-au-theatre-les-theories-et-les-exemples-oeuvres-completes.html

Zola, É. (consulté le 08/04/2023). *Les Romanciers naturalistes*. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215334g.image

Zola, Émile. (consulté le 08/04/2023). *Thérèse Raquin*. (1867) https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-raquin.pdf