۱۴

ترجمهٔ هنر کلامی*

نوشتهٔ: پیری لِوی
ترجمهٔ: محبوبه مهاجر

اگر نخست،فرایند شکل‌گیری اصل یك اثر هنری کلامی و سپس نحوهٔ شکل‌گیری ترجمهٔ آن اثر را طرح‌گونه نشان دهیم، آن‌وقت می‌توانیم در بهترین وضعیت به بررسی مشکلات مترجم بپردازیم.

خلق یك اثر هنری ادبی، از طریق بازنمود[1] و دگرگونی ذهنی واقعیت عینی صورت می‌گیرد. حاصل این فرایند خلّاق، ترکیب خاصی از اندیشه و زیبایی‌شناسی است به‌صورت مادّه‌ای زبانی که در آن محتوا و مادّه وحدتی دیالکتیکی دارند.

فردیّت[2] نویسنده عاملی یکسره مستقل نیست چون تاحدودی بسته به تاریخ است. مثلاً شیوهٔ انتخاب و بازسازی رویدادهای تاریخی به دست نویسندهٔ یك رمان

* Jiři levý, «The Translation of verbal Art» in *Semiotics of Art*, Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik (eds.),Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1976, pp. 218-26.

تاریخی، قطعاً تابع جهان بینی خاص آن نویسنده، اعتقاد سیاسیش و دوره یا مرحلهٔ زمانی پیدایی آن اثر ادبی است. محیط زندگی نویسنده و ویژگیهای خاص زمانه‌اش نیز، که ممکن است علیرغم تضّادشان با حقیقت تاریخی به اثر آن نویسنده راه‌یابند، اجزای تشکیل دهندهٔ همین فردیّت خلّاق او هستند. به‌عنوان مثال، محّل وقوع بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر محّلی غیر انگلیسی است: فضای نمایشنامهٔ رام کردن زن سرکش ایتالیا، شب دوازدهم، ایلیریا و ژول سزار روم باستان است. ولی خود نمایشنامه‌نویس در انگلیس زندگی می کرد و لذا انگلستان عصر الیزابت در همهٔ نمایشنامه‌هایش و به‌صورت جزئی از شخصیت خلاقه‌اش بازتاب یافته است. محیط اجتماعی دربار دانمارك در سدهٔ دوازدهم مشابه محیط اجتماعی دربار انگلیس در سدهٔ شانزدهم است رومیان باستان رفتاری عیناً شبیه انگلیسیهای عصر رنسانس دارند. شکسپیر از اصلیّت تاریخی فاصله می گیرد ولی با این کار دورنمای تاریخیش اعتبار بیشتری پیدا می کند، زیرا رومیان باستان را از دریچهٔ چشم انگلیسیهای هم‌عصرش نگاه می کند نه با دیدی شخصی و دمدمی. در اثر هنرمند واقع‌گرا، حتّی عنصر بازنمود ادبی نیز نوعی تعبیر عوامل فراشخصی[3] یا جمعی[4] است و لذا در بافت ادبی معیّنی اعتبار عینی پیدا می کند. با این وجود، گو اینکه ممکن است عنصر ذهنی آشکارا موجب تحریف نشود ولی نمی توان آن را یکسره نادیده گرفت چون بازنمود هنری هیچگاه سراسر واقعیّت نیست.

پس روشن شد که باید بین واقعیت عینی و واقعیت ادبی، بین حقیقت وجودی[5] و حقیقت هنری[6] فرق گذاشت: روم عصر سزار یك چیز است و روم عصر شکسپیر چیز دیگر. جوهر یك اثر ادبی فی نفسه واقعیت عینی نیست بلکه تعبیر نویسنده از واقعیت عینی است و مترجم باید ترجمان همین تعبیر باشد.

عدم درك صحیح این تمایز، اغلب موجب «دستکاری زیادی» یا «اصلاح» متن اصلی می شود. در پیشگفتار سلادك[7] بر ترجمهٔ چاپ نشده‌ای از آوازِ هایاواثا[8] اثر لانگ‌فلو[9]، خواننده متوجه می شود که مترجم دیدگاهی گیاهشناختی را مطرح کرده است. به خواننده گفته می شود که پیش از ورود اروپاییان به آمریکا، قرقاول، گوزن‌نر، شیر کوهی، و جوجه مرغ در این خطّه نبوده است. وانگهی اگر سلادك

کدوتنبل را به جای خربزه (که در آنجا به‌عمل نمی آمده) به‌کار برده، انتخاب درستی بوده است، اگرچه راه‌حلّ مطلوب نیست، چون کدوتنبل در اصل از مناطق گرمسیر آسیا آمده است. به‌جای جوجه‌مرغ «باید با قرقره[۱۰] می گذاشت و باید از خیر واژهٔ سرخپوستی bena هم به‌کلّی می گذشت.» در پیشگفتار آمده است که سلادك بوتیمار را که از همان خانوادهٔ مرغ ماهیخوار است به جای مرغ ماهیخوار گذاشت «چون می‌دانست که زیستگاه مرغ‌ماهیخوار خیلی جنوبی‌تر از مکان شعراست.» به‌علاوه، مترجم باید عبارت «آبی چشم» را از متن حذف می کرد چون همه می دانیم که سرخپوستان آمریکای شمالی چشمِ آبی نداشتند و «نخستین بار که سفیدپوستانِ چشم‌آبی را دیدند جاخوردند چون آسمانِ آبی را در چشمهای آنها دیدند.» اینها عواقب عدم درك رابطهٔ اساسی بین واقعیت و اثر هنری است. چون مترجم علی القاعده بیش از هنرمند به لغت‌شناسی گرایش دارد، لذا وقتی در متن اصلی به نارسایی علمی بر می خورد در تصحیح هم زیاده‌روی می کند. بدیهی است که برای «اصلاح» جزئیات متن اصلی می شود با نویسنده‌اش، اگر در قید حیات باشد، به توافق رسید ولی اصلاح علمی مطالب گیاهشناسی و جانورشناسی در یك توصیف شاعرانهٔ طبیعت و تمثیل شاعرانه کار عبثی است.

پس اثر هنری ماحصل فرایندی است شامل انتخاب و تغییرشکل عناصر واقعیت عینی یا به بیان موجزتر، ترکیب خاصی از اندیشه و زیبایی شناسی است که به صورت مادّه‌ای زبانی درمی آید. در اینجا لازم است بین دو مفهوم که اغلب به غلط یکی شمرده می شوند فرق بگذاریم: (۱) متن اثر؛ و (۲) ارزش معنایی آن، که چون اصطلاح بهتری نداریم از آن به‌عنوان «اثر به دقیقترین معنای آن» یاد می کنیم.

این تمایز با مناسبات معیّنی که در ذات مادهٔ زبانی موجود است قابل قیاس است که نمونهٔ اخص آن ساخت زبانیِ کوچکترین صورت آزاد زبان یعنی واژه است. متنِ اثر، همتای ساخت آوایی[۱۱] واژه است و «اثر به دقیقترین معنای آن» همتای ساخت معنایی[۱۲] واژه. این دو مفهوم زبانشناختی در مجموع واژه را می سازند، همچنانکه جمع آن دو مفهوم ادبی نیز اثر ادبی را. تقابل ساده‌گیرانهٔ

شکل و محتوا افادهٔ مقصود نمی کند، زیرا «اثر به دقیقترین معنای آن» نفس محتوا نیست بلکه محتوای «شکل گرفته» است. ابلوموف نوشتهٔ گنچارف به زبان روسی و به زبان چك، دوگونهٔ مختلف این اثرند ولی وجه‌مشترك هردو ولذا چیزی که در هردو باید ثابت بماند دقیقاً همان «اثر به دقیقترین معنای آن» است. زبانشناسی نوین اصطلاح «اطلاع»[۱۳] را برای افادهٔ این معنا به‌کار می برد.

رابطهٔ نزدیك بیان زبانی[۱۴] و اندیشه، بین متن اثر و محتوای آن نباید به خطا موجب شود که این دو را یکی بدانیم زیرا در این صورت رابطهٔ مشخص محتوا و شکل زبانی[۱۵]، که رابطه‌ای اصولی در کارِ ترجمه است، از بین خواهد رفت. مترجم باید محتوای فکری-زیبایی شناسی را به کمك متن، که حُکم ناقل محتوا را دارد، ترجمه کند. بنابراین، لازمهٔ درك متن، درك زبانی است که اثر به آن نوشته شده است و این مطلب در مورد ترجمه به زبان چك به این معناست که بسیاری از ارزشهای زبانی معتبر در متن اصلی ناگزیر باید به کمك وسایل زبانی مختلفی سوای آنچه در اثر اصلی به‌کار آمده است بیان شود.

این اصل موضوعهٔ نظری از لحاظ شکل دستوری[۱۶] کلاً مورد قبول است ولی تاکنون از نظر شکلهای خاص زبانهای ملّی که خاص بودنشان مبهمتر است روشن نشده است. مثلاً همه می دانیم که مترجمِ چك زبان اغلب به جای «دو نقطه» زبان انگلیسی باید «نقطه- ویرگول» بگذارد چون «دو نقطه» در زبان انگلیسی در بسیاری از موارد مثل نقطه-ویرگول زبانِ چك نقشی پایان‌دهنده دارد و مثل علامت «دونقطه» در زبان چك نیاز به توضیح بیشتر را نمی رساند. در این مورد، رعایت دقیق نشانه‌گذاریهای متن اصلی، موجب تحریف معنا خواهد شد. یا اگر بخواهیم عبارت آلمانی «Nehmen sie platz» (بفرمایید بنشینید) را به‌صورتی تحت‌اللفظی به «vezměte místo» (جابگیرید) در زبان چك برگردانیم، معنای اصلی کلام فرقی نخواهد کرد ولی ارزش آن از نظر سبك چرا عبارت«vezměte misto»(جابگیرید) در مقابل اصطلاح معمولی«posad'tese» (بنشینید) غریب و زشت و بیشتر شبیه یك عبارت نامصطلح و مطنطن به‌نظر می رسد. این مطلب درخصوص دیگر شکلهای خاص زبانهای ملّی مختلف، نظیر شیوه‌های عنوان‌گذاری کتاب نیز صادق است.

در ادبیات چك‌زبان، شروع عناوین با حرف اضافه روش رایجی است، مانند z letopisü lásky (از حکایات عشقی)، z českych mlynú (از آسیابهای چکسلواکی). چون این عنوان‌گذاری در انگلیسی متداول نیست، لذا نمایشنامهٔ ze života hmyzu (از زندگی حشرات) با عنوان نمایشنامهٔ حشره ترجمه شده بود.[۱۷] عکس این حالت هم صادق است؛ مثلاً عنوانهای انگلیسی مجموعه‌های داستان، معمولاً با عنوان نخستین داستان مجموعه منتشر می‌شود که به دنبال آن... و **سایر داستانها** می‌آید. از همین بابت بود که **داستانهای وحشتناك** (trapné povidky) **کارل چاپك** هم با عنوان پول و سایر داستانها درآمد. عین این موضوع در مورد شکلهای هنری پیچیده چون وزن[۱۸] صدق می‌کند...

اگر نقطهٔ شروع ما ارزشهایی معنایی و زیبایی شناسی اثر باشد و نه متن آن، در این صورت برای فهم درست رابطهٔ محتوا و شکل اثر دستورالعمل زیر را در دست داریم: شکلهایی از زبان را که کارکرد معنایی مهمّی دارند حتماً باید دست‌نخورده بگذاریم ولی درست هم نیست که همهٔ شکلهای زبانی را بدون استثنا نگهداریم. این اصل در خصوص شعر به این معناست که نقطهٔ شروع حسّاس برای مترجم یك شعر، وزن شعر اصلی است و نه بحر آن. البته ممکن است فلان شعر به لحاظ رنگ و بوی محلیش ارزش یا اهمیّت تاریخی داشته باشد. مثلاً جناس استهلالی در اشعار ژرمنی قدیم، و شعر شش رکنی شعرای باستان، هردو، ارزشهایی هستند نشان‌دهندهٔ فرهنگ و دورانی که در اصل اثر تصویر می‌شوند و لذا حامل ارزشهای معنایی آن اثرند که در مواردی می‌توان آنها را الزامی دانست.

در اینجا به مرحلهٔ دوم فرایند شکل‌گیری در ترجمه می‌رسیم که ادراك اثر است. مترجم پیش از هر چیز خوانندهٔ اثر است. متن اثر کارکردی زیبایی شناختی دارد و تنها وقتی واقعیت اجتماعی پیدا می‌کند که خوانده بشود. یك اثر به‌صورت متن به دست خواننده و مترجم می‌رسد و طیّ فرایند ادراك است که حُکم مادهٔ عینی را پیدا می‌کند و از طریق فردیّت ادراك‌کننده ـ خواننده ـ تغییر شکل می‌دهد. این لحظه از فرایند ترجمه را **فعلیّت یافتن**[۱۹] (یا ملموس شدن)[۲۰] در ذهن خواننده می‌گویند.

در این مقطع لازم به نظر می رسد که برخی از مفاهیم نظریهٔ ترجمه را، که گاه در ادبیات به قدر کافی توضیح داده نشده است، روشن کنیم. لازم است بین واقعیت یافتن[۲۱] محتوا و شکل در مادهٔ زبانی (یعنی همان کار خلّاق نویسنده) و فعلیت یافتن کل اثر در ذهن ادراك‌کنندهٔ آن (یعنی عمل ادراکی خواننده) فرق بگذاریم. باز هم فعلیّت یافتن اثر در ذهن خواننده با تعبیر یك ادیب یا هنرمند فرق می کند. این تعبیر مستلزم مشارکت فعّال است و مرتباً ابزار تحلیلی پیچیده‌تری به‌کار می گیرد که موجب فهم صریحتر مادهٔ عینی اثر می شود. تعریفی که ما برای مفهوم فعلیّت یافتن به کار می گیریم محدودتر از تعریف **فلیکس ودیچکا**[۲۲] است، که آن را خیلی وسیعتر و شامل پدیده‌های گوناگونی می داند چون به صحنه آوردن نمایشی[۲۳] («در متون نمایشی، به روی صحنه‌آوردن به معنای فعلیت یافتن»)، یا ارزیابی انتقادی[۲۴]، یا ترجمه («مشکل ترجمه اصولاً فعلیّت یافتن یك اثر در بافت یك زبان دیگر و یك سنت ادبی دیگر است»). لذا تعریف **ودیچکا** شامل پدیده‌های اساساً متفاوتی است. ما اجرای نمایشی[۲۵] را واقعیت یافتن متن نمایشی از طریق رسانهٔ تئاتر، و ترجمه را واقعیت یافتن اثر در زبانی تازه، و ارزیابی انتقادی را تفسیر می دانیم.

فهم ذهنی مطلب نیز موضوع دیگری است که باید به آن بپردازیم، خصوصاً که اغلب خیلی هم موجب ابهام می شود. آنچه را که قبلاً در موردجبر تاریخی[۲۶] برداشت نویسنده گفتیم، دربارهٔ فعلیّت یافتن اثر در ذهن خواننده نیز صدق می کند. خوانندهٔ یك اثر هنری، آن اثر را از خلال منشور زمانهٔ خود می گیرد و ارزشهای مورد تأکیدش همان ارزشهایی هستند که از نظر عقیدتی و زیبایی شناسی مناسبت بیشتری با او و مقطع تاریخی روزگار او دارند. همین جبر تاریخی برداشت مترجم است که رابطهٔ بین ترجمه و محیط فرهنگی مترجم را تعیین می کند.

نظریهٔ **لاخمان**[۲۷] دایر بر اینکه ایلیاد و اودیسه رزمنامه‌هایی اصلی نبوده بلکه از ترانه‌های حماسی قومی بسیار کهن برگرفته شده‌اند، از همان سنخ جانبداری رومانتیك از شعر قومی است. **وینارژیسکی**[۲۸] به هواداری از این نظریه بخشی از اودیسه را با استفاده از به‌اصطلاح «نظم قومی»،[۲۹] که شعری ده‌هجایی است،

ترجمه و سبك این اثر را از نظر ادبی مشتق از قصاید حماسی (بالاد) قومی تفسیر کرد. بدیهی است حتّی تعبیر ترجمه به همین صورت خارق‌العاده‌ای که **وینارژیسکی** کرده است، خودزادهٔ زمینهٔ تاریخی خاصی است و ارتباط نزدیکی با آثار **چلاکوفسکی**،[۳۰] **اربن**[۳۱] و سایر احیاکنندگان سنت قومی در رمانتی‌سیسم چکسلواکی دارد. قدر مسلّم این است که مترجم تنها تحت تأثیر محیط فرهنگی خارجی نیست بلکه متأثر از تعصّبات شخصی خود نیز هست.

فرایند ادراك با فعلیت یافتن متن، یعنی با شکل‌گیری تصویری از اثر در ذهن خواننده پایان می‌پذیرد. فرق خوانندهٔ معمولی یك اثر با مترجم آن اثر در این است که مترجم برداشت خود را از طریق زبان بیان می‌کند. مترجم گامی فراتر در جهت عینیّت یافتن[۳۲] زبانی ارزشهای معنایی اثر به پیش برمی‌دارد. باز هم لازم است مطلبی را که اغلب از آن غفلت می‌شود تصریح کنیم: زبان صرفاً مادّه‌ای نیست که تصوری خلّاق ـ نخست توسط نویسنده و سپس توسط مترجم ـ در آن واقعیت پیدا کند، بلکه تاحدودی عبارت از مشارکت فعّال در این دو عمل خلّاق نیز هست. مادهٔ زبانی، که حُکم ناقل محتوای فکری ـ زیبایی شناختی را دارد، تأثیر مشخصّی بر این محتوا می‌گذارد. این مادّه در شکل دادن قطعی محتوا نقشی غیرفعّال (با «ابراز مقاومت» و جا دادن آن محتوا در قالبهایی که مادهٔ زبانی تنها به کمك آنها بیان شدنی است) و نقشی فعّال (با ارائهٔ معانی جدیدی که در طرح تمثّلی[۳۳] اصلی، نه به صراحت وجود دارند و نه بالقوّه، از طریق تداعیهای خوشاهنگ و مانند آن) دارد.

زبان فقط در موارد نادری دخالت فعّال دارد. به‌عنوان مثال، برخی از تداعی معانیهایی که به‌لحاظ استفاده از جناسهای منظوم در شعر یافت می‌شوند ممکن است در واژگان شعری زبان دیگر پیدا نشوند. روشنترین شاهد مثال این مطلب شعر منظوم قالبی است. ترانهٔ عامیانه‌ای چون làska - páska (دام عشق)، عشق را به‌صورت نیرویی اسیرکننده القا می‌کند و برعکس ترانهٔ انگلیسی رایج love - dove (کبوتر عشق) حال و هوایی دل‌انگیز دارد، حال آنکه ترانهٔ womb - tomb (گهواره و گور) دو شقّ زندگی و مرگ را موضوع اصلی قلمداد می‌کند. زبان، اغلب به لحاظ ویژگیهای ساختاریش شرایطی خصوصاً باب طبع مجموعه‌هایی از تدابیر هنری

فراهم می آورد. زبان انگلیسی که سرشار از جناسها و مترادفهای تك هجایی است، زبان دلخواه برای بازی با کلمات است. وفور لغت‌بازی در ادبیات انگلیسی را، که به روزگار ترجمه‌های انجیل و نمایشنامه‌های شکسپیر می رسد، نمی توان به حساب تصادف محض گذاشت و بس. وانگهی ویژگیهای ممیّزهٔ یك دستگاه زبانی می تواند بافتی زبانی[۳۴] فراهم آورد که نه‌تنها برای استفاده از شیوه‌های سبكِ فردی بلکه برای پیدایش کلّ گرایشهای ادبی، شرطی مطلوب باشد.

در تألیف یك اثر، زبان عمدتاً به صورتی غیرفعّال دخالت دارد، به این معنا که موجب تسهیل بیان ارزشهایی می شود که برای بیان آنها امکانات کافی در اختیار دارد. هرقدر زبانی از نظر نحوی پیچیده‌تر باشد (مانند زبانهای غربی) انعطاف‌پذیری معنایی آن نیز از نظر تداعی فکر بیشتر است. مثلاً نویسندهٔ روسی می تواند با استفاده از اسم مصدر چندین عمل متقارن یا پیاپی را در مجموعهٔ لفظی واحدی جمع کند، یا نویسندهٔ آلمانی می تواند از اسامی مرکّب هم برای بیان یك شئ و هم برای بیان صفات اِسنادی آن بهره گیرد. اسامی معنا، که در زبان فرانسه رایجتر و از نظر سبك خنثی‌ترند، وقتی به زبان چك برگردانده می شوند معنای ملموستر و مؤکدتری پیدا می‌کنند، نظیر la passion (= شور، شوق، شهوت، آرزو، انفعال) که معادل آن به زبان چك vášen (= شور، هوس، از خودبیخود شدن) است.

جبر تاریخی در یك اثر بسته به نویسنده و نوع اثر فرق می کند؛ مع‌ذلك هرقدر این جبر بیشتر باشد کار ترجمه هم دشوارتر است. ساپیر[۳۵] یادآور می شود که رابطهٔ متقابل زبان و اندیشه در همهٔ نویسندگان یکی نیست.

هنرمندانی که روحشان بیشتر در لایهٔ غیرزبانی (یا به بیان بهتر، در لایهٔ یك زبان عام) سیر می کند، حتّی برای حدیثِ نفس خود در قالبِ واژه‌های پذیرفته شدهٔ زبان خود نیز مشکل دارند. گویی ناآگاهانه تقلّا می کنند که یك زبان هنری عام یا نوعی علم جبر ادبی[۳۶] وضع کنند که به‌تنهایی پاسخگوی کلّ زبانهای شناخته شدهٔ عالم باشد، همان‌طور که یك دستگاه کامل علایم ریاضی پاسخگوی تمام روابط ریاضی گوناگونی است که کلام عادی قادر به انتقال آن است. بیان ادبی این

هنرمندان غالباً گنگ و مبهم و گاه شبیه ترجمه از اصلی ناشناخته است که فی الواقع هم عیناً همین‌طور است. این هنرمندان، این **ویتمن‌ها** و **برانینگ‌ها**، بیشتر ما را تحت تأثیر عظمت روحشان قرار می‌دهند تا برکت هنرشان.

برعکس هنرمندانی هم هستند، چون **هاینه**، **سوین‌برن** و **شکسپیر** که قدرت بیانشان زادهٔ فخامت و توان ذاتی زبان آنهاست. **بلینسکی** در نقدی که بر ترجمهٔ فرانسوی **گوگول** نوشت، این موضوع را که برخی از آثار ادبی از نظر سبك بیشتر شکل «ملّی» دارند تا «بین‌المللی»، یادآور شده است:

«داستانهای **کریلوف** غیر قابل ترجمه‌اند و برای اینکه یك خارجی زبان کاملاً به نبوغ داستان‌نویس بزرگ ما پی ببرد باید زبان روسی یادبگیرد و مدتی در روسیه زندگی کند تا با شیوهٔ زندگی ما آشنا شود. بلای عقل[۳۷] اثر **گریبایدوف** را می‌شود بی آنکه چندان لطمه‌ای به کیفیّتش وارد شود ترجمه کرد، ولی کدام مترجمی را می‌توان پیدا کرد که از عهدهٔ این مهّم برآید. از این لحاظ، **گوگول** مورد استثنای بارزی نسبت به قاعده است. همانند نقاشی که بیشتر تصویرگر زندگی روزمرّهٔ واقعیت معمولی است، دقیقاً همان خصوصیت ملّی بافت ادبی اوست که بیش از هر چیز خوانندهٔ غیرروس را به خود جلب می‌کند.»

امّا فرایند ترجمه به متن ترجمه شده ختم نمی‌شود و متن نباید مقصد نهایی مترجم باشد. ترجمه نیز چون اصل اثر تنها وقتی کارکرد اجتماعی پیدا می‌کند که خوانده بشود. بار دیگر و برای سوّمین‌بار است که به دگرگونی ذهنی مادهٔ عینی می‌رسیم. خواننده‌ای که ترجمه‌ای را می‌خواند برداشت سوّمی از اثر می‌کند. نخست برداشت نویسنده از واقعیت را شناختیم، سپس برداشت مترجم از اصل اثر را، و سرانجام برداشت خواننده را از ترجمه. نقطهٔ شروع در کار ترجمه باید ارزشهای فکری و زیبایی شناسی موجود در اثر باشد نه متن اثر. مقصود نباید متن ترجمه شده باشد بلکه باید محتوای خاصی باشد که متن به خواننده منتقل می‌کند. منظور این است که مترجم باید خواننده‌ای را که برای او ترجمه می‌کند در نظر داشته باشد. مثلاً برای ترجمهٔ اثری که برای کودکان نوشته شده است خیلی بیشتر باید صراحت لهجه داشت تا ترجمهٔ دقیقی که برای خوانندگان مشکل‌پسند می‌شود و

لازم است همهٔ ظرایف و دقایق اصل اثر در آن رعایت شود. متن نمایشی هم باید به محض رسیدن به گوش قابل فهم باشد. از سوی دیگر، تئاتر زمینه‌ای بالقوه برای توضیح مطلب در صحنه دارد که در متن ادبی معمولاً نامفهوم می‌ماند. مثلاً در سونات کرویتسر[۳۸] اثر تولستوی وقتی وکیل به مسافر گوشزد می‌کند که فرصت پیاده شدن ندارید زیرا الآن زنگ دوّم به‌صدا درمی‌آید، احتمالاً خواننده این موضوع را نمی‌داند که در ایستگاههای قطار روسیه زنگ سه‌بار پیش از حرکت قطار به‌صدا درمی‌آید. البته نشان دادن چنین چیزی در اجرای نمایشی هنرمندان و ستایشگران[۳۹] استر وفسکی ممکن است. با این وجود، در نظرگرفتن تفاوتهای میان خواننده به‌طور کلّی و خوانندهٔ چك‌زبان امروزی از نظر آگاهیهای اجتماعی نیز مطلبی اساسی است. اگر ترجمه‌ای ادبی را خواننده‌ای بخواند که آگاهی اجتماعی و چارچوب ادراکی متفاوتی دارد، بسیاری از ارزشهای معتبر آن اثر، معنای دیگری پیدا خواهد کرد.

مختصر اینکه می‌توان گفت مشکل اصلی فرایند ترجمه عبارت است از رابطهٔ میان سه مؤلفهٔ اصلی: متن عینی اثر و فعلیّت یافتن آن به دو صورت: یکی توسط خوانندهٔ اصل اثر، و دیگری توسط خوانندهٔ ترجمهٔ آن اثر. این سه مؤلفهٔ ساختاری ناگزیر قدری متفاوت خواهند بود و تفاوت آنها بسته به نحوهٔ دخالت دو دسته از عوامل افتراقی مؤثر در تشکیل آنهاست: (۱) تفاوتهای دو زبان، و (۲) تفاوت ترکیب آگاهی دو گروه خواننده. تعیین حدّ و حدود این دو دسته عامل افتراقی همان وظیفهٔ خطیری است که برعهدهٔ مترجم است، چون وقتی سعی می‌شود که تعریفی اصولی برای رابطهٔ بین این سه مؤلفه داده شود، مشکلات نظری اساسی نیز ناگزیر پیدا می‌شوند.

ضمن رده‌بندی انواع مؤلفه‌های فرایند ترجمه، می‌توان جای انواع رشته‌ها را در چارچوب نظری ترجمه نیز تعیین کرد. مشکل ترجمه معلول روابط سه‌گانهٔ زیر است:

(۱) رابطهٔ بین زبان اصل اثر، و زبان ترجمه (در این مورد از یافته‌های زبانشناسی تطبیقی[۴۰] استفاده می‌شود).

(۲) رابطهٔ بین محتوا و شکل در اصل اثر (در اینجا باید کارکرد زیبایی شناسی شکل بیگانه را تمیز دهیم) و در ترجمهٔ اثر (در اینجا باید در پی معادلهای خودی خوب باشیم). برای این منظور روشهای علم ادب، سبك‌شناسی تطبیقی[۴۱] و صناعات شعری را به‌کار می گیریم.

(۳) رابطهٔ بین ارزش نهایی اصل اثر و ترجمهٔ اثر (در اینجا از روشهای نقد ادبی سود می جوییم).

****** پی نوشتها و مآخذ:

1. representation.
2. individuality.
3. extrapersonal.
4. collective.
5. existential fact.
6. artistic fact.
7. Sládek.
8. Hia watha Song.
9. Longfellow.
10. Tympanu chus cupido.
11. phonological structure.
12. semantic structure.
13. information.
14. linguistic expression.
15. linguistic form.
16. grammatical form.

۱۷. یعنی بدون حرف اضافه. ـ م.

18. rhythm.
19. actualization.
20. concretization.
21. realization.
22. Felix Vodička.
23. theatrical staging.
24. critical evaluation.
25. theatrical performance.
26. historical determination.
27. Lachmann.
28. Vinařický.
29. folk - verse.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

30. Čelakovsky.
31. Erben.
32. materialization.
33. ideational design.
34. linguistic context.
35. E. Sapir.
36. literary algebra.
37. *woe from wit.*
38. *kreutzer sonata.*
39. *Artists and Admirers.*
40. comparative linguistics.
41. comparative stylistics.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی