پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفدهم، شمارهٔ هفتم، دی ۱۳۹۶، ۱-۲۷

نقد برگردان فارسی کتاب داستان پسامدرنیستی

ازمنظر رویکرد ارزیابی کیفیت ترجمه

ابوالفضل حری*

چکیده

این مقاله دو برگردان فارسی کتاب *داستان پسامدرنیستی* اثر مک‌هیل را ازمنظر رویکرد نقد و ارزیابی کیفیت ترجمه، به‌ویژه الگوی جولیان هاوس (۱۹۹۶)، بررسی می‌کند. ابتدا، کتاب اصلی معرفی می‌شود. سپس، الگوی جولیان هاوس معرفی و درضمن آن الگویی برساخته برای بررسی متن اصلی و ترجمهٔ آن ارائه می‌شود و درنهایت، بخش‌هایی از کتاب اصلی و دو برگردان فارسی آن ازمنظر مؤلفه‌های رایج در ارزیابی نقد و کیفیت ترجمه در سطوح واژگانی، نحوی، و معنایی بررسی و تحلیل می‌شود. درپایان، جمع‌بندی می‌شود که یکی از برگردان‌های فارسی کتاب درمجموع به‌سبب پاره‌ای کژفهمی‌ها ترجمه‌ای چندان موفق از کار درنیامده است.

کلیدواژه‌ها: ارزیابی کیفیت ترجمه، الگوی هاوس، برگردان فارسی، داستان پسامدرنیستی.

۱. مقدمه و بیان مسئله

حوزه‌های اندیشگانی جدید و به‌ویژه حوزه‌های مرتبط با نحله‌های نقد و نظریهٔ ادبی همواره با استقبال ناقدان، نویسندگان، و خوانندگان و البته مترجمان روبه‌رو بوده است. نگاهی به فهرست کتاب‌های منتشرشده و ازآن‌میان ترجمه‌شده در حوزه‌های نقد و نظریهٔ ادبی در دو دههٔ گذشته نشان می‌دهد که خوانندگان و به‌ویژه جوانان علاقه‌مند با چه شوروحالی سر درپی آثار مرتبط با این حوزه‌ها داشته‌اند. دراین‌میان، البته آمار کتاب‌های ترجمه‌شده که آرا و افکار صاحب‌نظران و نویسندگان فعال این حوزه‌ها را بررسی می‌کنند

* استادیار دانشگاه اراک، horri2004tr@gmail.com
تاریخ دریافت:۱۳۹۶/۷/۱، تاریخ پذیرش:۱۳۹۶/۹/۱۵

بسیار چشم‌گیر بوده است، به‌گونه‌ای که گاه کمیّت آثار ترجمه‌شده سبب شده است که کیفیت این آثار تاحد بسیاری تنزل پیدا کند و از این آثار که عمدتاً در عداد منابع اصلی این نحله‌ها قرار می‌گیرند ترجمه‌های مغلق، تحت‌اللفظی، نابسنده، و در عمدهٔ موارد ناسازگار با روحیه و حال‌وهوای زبان فارسی دراختیار کاربران قرار گیرد. البته، اگر نخواسته باشیم یک‌طرفه قضاوت کنیم شایسته است که از ترجمه‌های بسنده، مفهوم، و کارآمدی نیز یاد کنیم که در چند سال گذشته در بازار نشر خودنمایی کرده‌اند.

باری، گستردگی و تنوع این نحله‌ها و به‌ویژه آثار مرتبط با پسامدرنیسم که گاه، ازحیث سبک و سیاق، بسیار سرگیجه‌آور و ابهام‌آمیزند ازیک‌سو و نبود نهادهای نظارتی و صدالبته شوروشوق علاقه‌مندان ازسوی‌دیگر سبب شده است که دوستان علاقه‌مند که دست‌برقضا خوانندگانی پُرخوان و جویندگانی با پشتکارند قدم به وادی ترجمهٔ این آثار بگذارند. البته، خواندن، لذت‌بردن، و ازآن‌میان، ترجمه‌کردن حق هر کاربری است اما به‌نظر می‌آید لازم است، درخصوص ترجمهٔ برخی حوزه‌های تخصصی، این دوستان علاقه‌مند با احتیاط بیش‌تری وارد آوردگاه ترجمه شوند.

پسامدرنیسم و رویکردها و گرایش‌های گوناگون مرتبط با آن ازجمله حوزه‌هایی بوده است که به‌جرئت می‌توان گفت با استقبال مترجمان حوزه‌های مختلف ازجمله فلسفه، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی، شاخه‌های مختلف هنری ازجمله نقاشی، مجسمه‌سازی، و معماری، و صدالبته علوم ادبی قرار گرفته است و شاید بتوان عنوان کرد که تاکنون عمدهٔ آثار مرتبط با پسامدرنیسم، چه در حوزهٔ نقد ادبی و چه آثار خلاقانه، ترجمه شده یا دردست ترجمه است. مدتی‌ست، کتاب *داستان پسامدرنیستی* با عنوان اصلی *Postmodernist Fiction* (۱۹۸٦)، اثر برایان مک‌هیل، با ترجمهٔ علی معصومی ازسوی نشر ققنوس به بازار نشر عرضه شده است. طبق آن‌چه مترجم این اثر در گفت‌وگو با سایت خبرگزاری «خانهٔ کتاب» اظهار کرده است ایشان تاکنون چندین اثر را در این حوزه ترجمه کرده است یا دردست ترجمه دارد. از آن جمله است کتاب *پسامدرنیست‌ها* که مشتمل است بر شناخت‌نامه و داستان‌هایی از نویسندگان پسامدرنیست ازجمله جان بارت، دانلد بارتلمه، تامس پینچن، دان دلیلو، رابرت کوور، جان هاکز، رانلد سوکه‌نیک، ویلیام گس، ریچارد براتیگان، ریموند فدرمن، و خولیو کورتاسار؛ و کتاب *این سو و آن سوی پسامدرنیسم* که شامل داستان‌هایی است از نویسندگان قبل و بعد از پسامدرنیست‌ها. بااین‌وصف، به‌نظر می‌آید که ازجمله دغدغه‌های این مترجم پسامدرنیسم و زمینه‌های مرتبط با آن است. درواقع، اگر خواسته باشم به تبعیت از الگوی ارزیابی کیفیت ترجمهٔ پیشنهادی

جولیان هاوس، ترجمه‌پژوه معاصر، پروفایل یا پرونده‌ای از وضعیت کلی مترجم به‌دست داده باشم، می‌توان گفت ایشان کارشناسی ارشد فلسفه دارد؛ علاقه‌مند و پژوهش‌گر جدی مباحث پسامدرنیسم است و تاکنون چند اثر را در این زمینه ترجمه کرده است. درواقع، این پیشینه/ پروفایل نشان می‌دهد که ایشان از روی تفنّن به ترجمهٔ آثار پسامدرنیستی روی نیاورده است و مطالعه و پژوهش و درعین‌حال ترجمه از زمینه‌های اصلی کار ایشان محسوب می‌شود. این پروفایل هم‌چنین نکتهٔ دیگری را پیش می‌آورد و آن این است که از این مترجم انتظار می‌رود، برخلاف سایرین که شاید از روی تفنن به این حوزه ورود کرده‌اند، با دقت و وسواس بیش‌تری آثار پسامدرنیستی را که ماهیتاً غموض و پیچیدگی خاص خود را دارند دراختیار کاربران زبان فارسی قرار دهد. در این جستار می‌کوشیم با بررسی تطبیقی پاره‌هایی از متن ترجمه‌شده با متن اصلی عملکرد مترجم را بررسی کنیم و نقد، ارزیابی، و سنجشی کلی از کیفیت ترجمه‌ای که انجام داده است ارائه کنیم. البته، نیک پیداست که ارائهٔ گزارش کامل این بررسی تطبیقی در این مجال نمی‌گنجد؛ بااین‌حال، نگارنده کوشیده است، ضمن بررسی تطبیقی تقریباً تمام فصل اول کتاب و مقایسهٔ آن با متن اصلی، ترجمهٔ این مترجم را با ترجمه‌ای دیگر از این فصل کتاب که جداگانه به فارسی برگردانده و چاپ شده است بررسی تطبیقی کند و امیدوار باشد که سنجشی نسبتاً بی‌طرف و به دور از حبّ‌وبغض‌های متداول از ترجمهٔ این اثر ارائه کند.

ازاین‌رو، در بررسی تطبیقی به تبعیت از الگوهای رایج در نقد و ارزیابی کیفیت ترجمه و ازآن‌میان الگوی جولیان هاوس کار را از بررسی واژگان تخصصی کتاب و معادل فارسی این واژگان آغاز می‌کنیم اما همان‌گونه که پیداست کار در سطح واژگان نمی‌تواند معیاری دقیق برای ارزیابی عملکرد مترجم ارائه کند و ازاین‌رو ضرورت دارد که کار بررسی تطبیقی در سطح واحد بالاتر از واژگان و عبارات و درواقع در سطح جملات، بند، و درنهایت کل متن، ازحیث نحوی و معنایی، پی گرفته شود. به‌دلیل مجال اندک، کار بررسی گزینشی خواهد بود، هرچند تلاش شده است که پاره‌های بیش‌تری از فصل اول متن اصلی با متن مقابل در زبان مقصد تطابق داده شوند. هم‌چنین، به‌دلیل مجال اندک از ذکر الگوهای نقد و ارزیابی کیفیت ترجمه که درواقع مبنای کار بررسی تطبیقی است صرف‌نظر می‌کنم و خوانندگان علاقه‌مند را برای آشنایی بیش‌تر با الگوها به مقاله‌ای که از نگارنده در *کتاب ماه ادبیات* اردیبهشت ۹۳ دربارهٔ ارزیابی کیفیت دو کتاب ترجمه‌شدهٔ روایت‌شناسی به‌چاپ رسیده است ارجاع می‌دهم. درادامه، با ذکر خلاصه‌ای از آن مقاله (حری، ۱۳۹۳)، ترجمهٔ کتاب *داستان پسامدرنیستی* را بررسی می‌کنم.

۲. پیشینهٔ بحث مرتبط با الگوهای ارزیابی کیفیت ترجمه

تاکنون به مبحث ارزیابی کیفیت ترجمه در چندین مقالهٔ فارسی توجه شده است. این مقاله‌ها به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند: یک دسته عمدتاً رویکرد نظری دارند و الگوهای ارزیابی و نقد ترجمه، و ازآن‌میان، الگوی هاوس را معرفی کرده‌اند. از آن جمله است خانجان (۱۳۹۰، ۱۳۹٤) و امامی (بی‌تا) از میان سایرین و دستهٔ دوم رویکرد نظری و عملی را با هم اختیار کرده‌اند. از آن جمله است خزایی‌فرید و همکاران (۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۵) و هم‌چنین خوش‌سلیقه و همکاران (۱۳۹۱، ۱۳۹۳). رویکرد جستار کنونی بیش‌تر عملی است تا نظری در عین این‌که کوشیده است الگویی ترکیبی و تعدیل‌یافته و برساخته و درعین‌حال کاربردی‌تر را در بررسی کتاب *داستان پسامدرنیستی* پیشهٔ خود کند.

۳. سیر اجمالی الگوهای نقد ترجمه یا ارزیابی کیفیت ترجمه[۱]

نقد ترجمه یا ارزیابی کیفت ترجمه عمری به اندازهٔ خود ترجمه دارد. درواقع، از دیرباز بحث کیفیت و چگونگی ارزش‌یابی ترجمه‌ها همیشه محل بحث و نظر جدی بوده است. این‌که چگونه درمی‌یابیم ترجمهٔ خوب کدام است؟ آیا اصلاً ترجمه‌ها نیاز به ارزش‌یابی دارند؟ کیفیت این ارزش‌یابی چگونه خواهد بود و به چه وجوهی باید توجه نشان داد و از همه مهم‌تر این‌که روش‌شناسی ارزش‌یابی ترجمه کدام است و چه معیارها و ضوابطی بر آن حاکم است؟ آیا اصلاً لزومی دارد ارزش‌یابی از روش‌شناسی مشخصی تبعیت کند؟ چه کسانی و چگونه این کار را انجام می‌دهند؟ آیا عوامل فرهنگی و اجتماعی در این ارزش‌یابی تأثیر دارند؟ و پرسش‌های بی‌شمار دیگر.

از دههٔ ۱۹۷۰ به‌این‌سو، الگوها و نظریه‌های مختلفی برای نقد ترجمه و/ یا ارزیابی کیفیت ترجمه ارائه شده است که دراین‌میان نقش‌گرایان آلمانی نظریهٔ ترجمه و از آن جمله کاترینا رایس (نقد ترجمهٔ نقش‌گرا)، هانس ورمیر (نظریهٔ اسکوپس)، و یوستا هولمز ـ مانتری (نظریهٔ کنش ترجمه‌ای) جایگاه ویژه دارند که بررسی آرای آن‌ها مجالی دیگر می‌طلبد. از دیگر صاحب‌نظران نقد ترجمهٔ جولیان هاوس است که در سال ۱۹۷۷ الگویی اولیه و مبتنی‌بر الگوهای عمدتاً زبان‌شناسی و به‌ویژه نظام «ابعاد موقعیتی»[۲] کریستال و دیوی (Crystal & Davy) ارائه کرد. بیست سال بعد، هاوس با حک‌واصلاحاتی در الگوی اولیهٔ خود الگویی جدید و مبتنی‌بر مؤلفه‌های الگوی زبان‌شناسی نقشی ـ سیستمی هلیدی صورت‌بندی کرد که ازجمله الگوهای نظری و عملی در ارزیابی کیفیت متون ترجمه‌شده

محسوب می‌شود. درادامه، این الگو را به‌اجمال معرفی و آن‌گاه کیفیت کتاب ترجمه‌شدهٔ *داستان پسامدرنیستی* را براساس این الگو ارزیابی می‌کنیم.

۱.۳ الگوی ارزیابی کیفیت ترجمهٔ هاوس

جولیان هاوس در فصل اول کتاب راه‌گشای خود، با عنوان «ارزیابی کیفیت ترجمه: همراه با حک‌واصلاح (۱۹۹۶)»، قلب هر نظریهٔ ترجمه را بر سه رابطه استوار می‌داند: ۱) رابطهٔ میان متن مبدأ و متن مقصد؛ ۲) رابطهٔ میان ویژگی‌های متن و این‌که چگونه این ویژگی‌ها به ادراک کارکزاران انسانی درمی‌آیند؛ و ۳) پیامد این روابط برای تعیین حدودوثغور میان ترجمه و دیگر عملکردهای متنی. براساس این سه رابطه، هاوس رویکردهای ارزیابی کیفیت ترجمه (ازاین‌به‌بعد، اکت) را بررسی و آن‌ها را به سه رویکرد: ۱) ذوقی و استحسانی (anecdotal)، زندگی‌نامه‌شناختی، و هرمنوتیکی؛ ۲) واکنش‌محور و رفتاری؛ و ۳) متن‌محور (که خود به چهار طریق انجام می‌شود: ادبیات تطبیقی؛ فلسفه و جامعه‌شناسی؛ نظریه‌های کنش و دریافت؛ و زبان‌شناسی) تقسیم می‌کند. هاوس معتقد است رویکرد ذوقی یا استحسانی عمدتاً رویکرد مترجمان حرفه‌ای، شاعران، نویسندگان، لغت‌نویسان، و فلاسفه است. این افراد بسیار علاقه دارند در ارزیابی کیفیت ترجمه از عبارات و برچسب‌های زیر استفاده کنند: «وفادار به متن اصلی»؛ «حافظ حال‌وهوای زبان مبدأ»؛ «بازتولید روحیهٔ خاص متن اصلی»؛ «ترجمه‌ای طبیعی»؛ «لذت‌بخش برای خواننده»؛ و جز این‌ها. هاوس معتقد است این افراد بدین‌سبب از این عبارات استفاده می‌کنند که نمی‌خواهند ترجمه را براساس قواعد و اصولی کلی و مدون بررسی کنند و بیش‌تر تمایل دارند که چونان سیوری (50 :1968) دستورالعمل‌هایی کلی‌نگرانه برای ترجمه‌های خوب ارائه کنند که عمدتاً از الفاظ قطعی و محکم مانند «باید» بهره می‌گیرند: ترجمه باید کلمات متن اصلی را نشان بدهد؛ ترجمه باید نگرش‌های متن اصلی را نشان بدهد؛ ترجمه باید مانند متن اصلی باشد؛ ترجمه باید سبک متن اصلی را بازتاب دهد؛ ترجمه باید سبک مترجم را نشان بدهد و مواردی ازاین‌دست. در رویکرد هرمنوتیکی نیز درک و تفسیر هرمنوتیکی از متن اصلی و ساخت‌بندی ترجمه کنش‌های فردی و خلاقانه‌ای است که دراصل به نظام‌مندی، تعمیم‌پذیری، و قواعدمندی تن نمی‌دهد. در رویکرد واکنش‌محور نوع واکنش خواننده (ازمیان سایر موارد) یکی از معیارهای ارزیابی ترجمه است اما اگر قرار است ترجمه واکنش‌های مشابه برانگیزد مسئله این‌جاست که میزان این مشابهت چه اندازه است و چگونه می‌توان آن را به‌صورت تجربی آزمود، و اگر این معیار آزمودنی

باشد بی‌ارزش است و همان معیار فقه‌اللغه‌ای‌ها و اهالی هرمنوتیک را به‌یاد می‌آورد مبنی‌بر این‌که «ترجمه باید روح متن اصلی را تسخیر کند». به‌همین‌ترتیب، هاوس دو رویکرد دیگر را نیز بررسی و تحلیل می‌کند که مجال نیست آن‌ها را جزئی‌تر توضیح دهیم و حال الگوی خود هاوس را بررسی می‌کنیم.

هاوس پس‌از آن‌که الگوی خود را معرفی و مطرح می‌کند با انتقادات و نظرات زیادی روبه‌رو می‌شود. ازاین‌رو، هاوس پس از بیست سال، (۱۹۷۷–۱۹۹۷)، درصدد برمی‌آید که حک‌واصلاحاتی در الگوی خود به‌عمل آورد. به‌گفتهٔ هاوس، الگوی تجدیدنظرشده «به تحلیل سیاق، تمایز میان ترجمهٔ آشکار و نهان ازجمله صافی فرهنگی، و نیز بازنگری کلی مفهوم ارزیابی ترجمه توجه نشان داده است» (House, 1997: 101). عمدهٔ این انتقادات عبارت‌اند از: ۱) ماهیت مقوله‌های تحلیلی و واژگان استفاده‌شده مبهم است؛ ۲) میزان پایایی تحلیل‌ها مشخص نیست؛ ۳) میزان ترجمه‌پذیری با محدودیت همراه است؛ و ٤) تفاوت میان ترجمهٔ آشکار و نهان مشخص نیست. هاوس، ضمن پذیرش برخی از این ایرادات، نسخهٔ نهایی خود را براساس نظریهٔ کاربردشناختی، الگوی نقشی ــ سیستمی هلیدی، آموزه‌های مکتب پراگ، نظریهٔ سیاق و سبک‌شناسی، و هم‌چنین نظریهٔ کنش گفتار و تحلیل گفتمان صورت‌بندی می‌کند. درواقع، این الگو ابزاری برای تحلیل و مقایسهٔ متن اصلی و متن مقصد در سه سطح فراهم می‌آورد: زبان/ متن و سیاق که خود به سه مؤلفهٔ حوزه/ میدان؛ عامل/ منش؛ و وجه/ شیوه، تقسیم می‌شود. الگوی زیر شمایی کلی از الگوی ترکیبی هاوس را نمایش می‌دهد:

متن	ژانر	میدان/ اندیشگانی	منش/ بینافردی	شیوه/ متنی
متن مبدأ	علمی-اطلاعاتی	متن دربارهٔ چیست؟ سطح واژگانی سطح نحوی سطح معنایی/ متنی	نویسنده دارای چه پیشینه‌ای در حوزهٔ اثر است؛ چه عقاید، خاستگاه، و نگرش‌هایی دارد؛ و چگونه و از طریق چه ابزارهای واژگانی، نحوی، معنایی، و متنی با خواننده ارتباط برقرار می‌کند؟	نویسنده با کدام ابزارها و شیوه‌های ارتباطی (ساده/ پیچیده) و چگونه پیام موردنظر را در سطوح مختلف انتقال می‌دهد؟
متن مقصد	علمی ـ اطلاعاتی	متن ترجمه‌شده دربارهٔ چیست؟ و مترجم چگونه در سطوح واژگانی، نحوی، و متنی موضوع اثر اصلی را انتقال داده است؟	مترجم دارای چه پیشینه‌ای در حوزهٔ اثر ترجمه‌شده است و چگونه در سطوح واژگانی، نحوی، و متنی با خوانندهٔ مقصد تعامل برقرار کرده است؟	مترجم با کدام ابزارها و شیوه‌های ارتباطی (ساده/ پیچیده) و چگونه پیام متن اصلی را به زبان مقصد برگردانده است؟

الگوی برساخته از رویکرد ترکیبی هاوس

این الگوی برساخته که البته هاوس (House, 1997: 108) آن را بـه‌گونـه‌ای دیگـر ارائـه می‌کند متن مبدأ و مقصد را عمدتاً برپایهٔ مؤلفه‌های رویکرد نقشی ـ سیستمی هلیدی بررسی می‌کند. هلیدی، برپایهٔ مفاهیم مؤثر در تولید متن، رابطهٔ میان متون و بافت موقعیتی آن‌هـا را بر سه مؤلفه یعنی حوزهٔ/ دامنهٔ گفتمان (field)، منش/ عاملان گفتمان (tenor)، و وجه/ شیوهٔ گفتمان (mode) و بر فرانقش اندیشگانی، بینافردی، و متنی استوار می‌دانـد. ایـن سـه جنبـهٔ بافت نشان خواهند داد که متن چه چیزی را چگونـه و در ارتبـاط بـا کـدام فـرانقش بیـان خواهد کرد؛ به زبانی دیگر، موضوع و بحث اصلی گفتمان در حیطـهٔ فـرانقش اندیشـگانی دربارهٔ چیست؟ دامنه یا حوزهٔ گفتمان به آن‌چه در گفتمان رخ می‌دهد اشاره می‌کنـد: «ایـن حوزه نه‌فقط موضوع بلکه کل فعالیت مشارک یا گوینده را نیز شامل می‌شـود» (Halliday, 1978: 33). عامل یا منش گفتمان درحیطهٔ فرانقش بینافردی به مشـارکان در متنـی خـاص، ماهیت، جایگاه، و نقش آن‌ها اشاره می‌کند؛ این‌که نویسنده و/ یا مترجم چه جایگـاهی دارد و موضع‌گیری او چگونه است؟ وجه یا شیوهٔ گفتمان در حیطهٔ فرانقش فردی از این سخن می‌گوید که نویسنده و/ یا مترجم چگونه و با چه ابزارهایی پیام متن اصلی و ترجمه‌شده را بیان می‌کنند و مشارکان چه انتظاری از زبان دارند و زبان قرار است در چه قالبی چه کـاری انجام دهد: «مخاطب را به‌شوق آورد، به‌هیجان وادارد، تعلیم دهد، ترغیب کند، و جز این‌ها» (همان: ۱۲). به‌باور هلیدی و حسن (Halliday and Hasan, 1987:38)، این سـه جنبـهٔ بافـت (یعنی میدان، منش، و شیوه) سیاق کلام (register) را تعیین می‌کنند. درمجموع، در الگـوی هاوس حوزه با موضوع و منش اجتماعی؛ عامل با رابطهٔ مشارکان، حیطـهٔ عمـل و موضـع نویسنده، رابطهٔ نقش اجتماعی و نگرش اجتمـاعی؛ و وجـه بـا رسـانه (سـاده/ پیچیـده) و مشارکان (ساده/ پیچیده) سروکار دارند. این سه مؤلفه سیاق متن را برمی‌سـازند و سـیاق و ژانر، درکنار یک‌دیگر، نقش یگانهٔ متن را رقم می‌زننـد. هـاوس در هریـک از ایـن سـطوح ویژگی‌های نحوی، معنایی، و سبکی را بررسی می‌کند. این الگو، همان‌گونه که در متن مبدأ کارایی دارد، در متن مقصد نیز به‌کارآمدنی است و درواقع تمـام بحـث الگـوی هـاوس در مقایسهٔ این مؤلفه‌ها در دو متن مبدأ و مقصد خلاصه می‌شود. البته، الگوی هـاوس طـول و تفصیل بیش‌تر دارد که عجالتاً مجال بررسی‌کردن آن نیست. ازآن‌جاکه مؤلفـه‌هـای الگـوی ترکیبی هاوس برای دو متن مبدأ و مقصد یک‌سان اسـت و ابزارهـای واژگـانی، نحـوی، و متنی مورداستفادهٔ نویسنده و مترجم در سه حـوزهٔ میـدان، مـنش، و شـیوه و در بطـن سـه فرانقش اندیشگانی، بینافردی، و متنی هم‌پوشانی دارد، درادامه، رونوشتی ساده‌شـده از ایـن الگو را عمدتاً در سطوح واژگانی و نحوی متن مبدأ و مقصد کتاب *داستان پسامدرنیستی*

بررسی می‌کنیم. این سطوح از این رو انتخاب شده‌اند که دراصل ابزارهایی اساسی و مشهود در بررسی متن اصلی و ترجمه‌شده محسوب می‌شوند. در ابتدای جستار البته بـه پیشـینه و خاستگاه فردی و حرفه‌ای مترجم اشاره کردیم.

۴. بررسی میدان، منش، و شیوه در دو متن مبدأ و مقصد

۱.٤ واژگان تخصصی و معادل فارسی آن‌ها در سطح واژگان

واژگان تخصصی در سه مؤلفهٔ میدان، منش، و شیوه و در بطـن سـه فـرانقش اندیشـگانی، بینافردی، و متنی بررسی می‌شوند. درمجموع و به دلایلـی کـه خـواهیم گفـت و بـه یمـن شواهدی که ارائه خواهیم کرد مترجم در انتخاب معادل مناسب برای این واژگان تخصصی دقت لازم را به‌خرج نداده است. البته، بخشی از این نقص به این سبب اسـت کـه در زبـان فارسی معادل‌های چندان دقیقی برای این واژگان سراغ نداریم و دست‌کم این‌که مترجمـان پیشین تلاش نکرده‌اند معادل‌های کارآمدی برای این واژگان دست‌وپـا کننـد. ازایـن‌رو، بـه تعداد مترجمان آثار پسامدرنیسـتی بـا معـادل‌هـای فارسـی گونـاگون روبـه‌روییـم و ایـن چندمعادلی ازجمله مشکلات پیش‌روی مترجم این‌گونه آثار اسـت. و البتـه بخشـی از ایـن چندمعادلی به ماهیت مبهم، چندلایه، وچندمعنای ایـن واژگـان در مـتن مبـدأ نیـز مربـوط می‌شود که اصلاً جزو ذات پیچیدهٔ آثار پسامدرنیستی محسـوب اسـت. از آن جملـه اسـت تعاریف مختلف، مبهم، و چندگانه‌ای که صـاحب‌نظـران بـرای خـود واژهٔ پسامدرنیسـم و واژگان مرتبط با آن ارائه کرده‌اند. شاید پیش‌از آن‌که نهاد یا مؤسسه‌ای خصوصی یـا دولتـی کار یک‌سان‌سازی این معادل‌ها را پیشهٔ خود کند (اگـر البتـه چنـین کـاری ممکـن باشـد)، مترجم می‌تواند و البته ضرورت نیز دارد که با ارائـهٔ پانوشـت بـه یـاری خواننـده بشـتابد. به‌هرجهت، برای آن‌که کلام را اطاله نداده باشم یک‌راست از چند شـاهد و مـدرک از مـتن ترجمه‌شده سراغ می‌گیرم.

مترجم، در همین آغاز، عنوان اصلی کتاب را که *Postmodern Fiction* است بـه *داسـتان پسامدنیستی* برگردانده است. نیک پیداست که انتخاب معـادل «داسـتان» بـرای واژهٔ fiction به‌سبب بار معنایی گوناگونی که این واژه در زبان فارسی دارد نمی‌تواند چندان گویا باشد و برای آن‌که به معنای اصلی «فیکشن» در زبان اصـلی نزدیـک شـویم بهتـر اسـت از معـادل «ادبیات داستانی» استفاده کنیم که هم شمول معنایی بیش‌تر دارد و هم این‌که همه نوع آثـار ادبی و ازجمله «داستان» و «رمـان» را، بـه‌منزلـهٔ ژانرهـای ادبـی، در خـود جـای مـی‌دهـد.

همان‌گونه که خود نویسنده، در مقدمهٔ کتاب، از تفاوت میان writing و fiction سخن می‌گوید: «نوشتار» شمول عام‌تری نسبت به «ادبیات داستانی» دارد.

مک‌هیل، در پیش‌گفتار، کتاب خود را در زمرهٔ descriptive poetics می‌داند که «لازم است کتاب‌دارها و مرجع‌شناسان به این نکته توجه کنند» (McHail, 2013: xi). مترجم، برای این عبارت، معادل «سخن‌سنجی توصیفی» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۱۹) را آورده است. در زبان فارسی واژهٔ poetics را که یادآور کتاب ارسطوست به عربی آن یعنی «بوطیقا» می‌شناسند. این واژه را به «فن شعر» و «شعرشناسی» برگردانده‌اند اما عموماً آن را نظریهٔ گفتمان ادبی محسوب می‌کنند که از گفتمان غیرادبی بازشناختنی است و برخی نیز صرفاً آن را به خود «نظریه» تعبیر می‌کنند. ازاین‌رو، ازآن‌جاکه مک‌هیل در سطور بعدی از نظریهٔ ادبی نیز سخن می‌گوید، شاید معادل «نظریهٔ ادبی توصیفی» بیش‌تر افادهٔ معنا کند. هرچند معادل «سخن‌سنجی» نیز نمی‌تواند اشتباه باشد، چون این واژه ازجمله کلیدواژه‌های کتاب است که دست‌کم در فصل اول چندین بار تکرار می‌شود، شاید معادل «نظریهٔ ادبی» به مباحث پسامدرنیستی کتاب نزدیک‌تر باشد درعین این‌که معادل «سخن‌سنجی» نیز اندکی مبهم است چون به‌نظر می‌آید در این‌جا بحث سنجش سخن، اگر سخن را معادل ادبیات پسامدرنیستی درنظر بگیریم، درمیان نیست. این‌جاست که پانوشت مترجم می‌تواند راه‌گشا باشد. جدا از انتخاب واژگان که به‌باور عده‌ای می‌تواند سلیقه‌ای باشد، مشکل اصلی دیگر در ترجمه به محتوای متن اصلی مربوط می‌شود که با این‌که مترجم در ترجمهٔ عبارات و جملات متن اصلی دقت بسیار به‌خرج داده است، ترجمه در زبان فارسی روان، خوانا، و درمجموع مفهوم نیست و دلیل عمده نیز این است که مترجم در برگرداندان ساختارهای نحوی و معنایی از حال‌وهوای کلی زبان و فرهنگ مقصد فاصله گرفته است که در جای خود به‌تفصیل آن را بررسی می‌کنیم. درواقع، مترجم پذیرفتگی و بسندگی در متن مقصد را فدای دقت و وفاداری موبه‌مو و البته غیرضروری به متن مبدأ کرده است که خواهیم گفت چگونه و به چه ترتیب.

نمونهٔ سوم: مک‌هیل، در ادامهٔ پیش‌گفتار، کتاب خود را one-idea خطاب می‌کند:

> This is essentially a one-idea book - an admission that probably ought to embarrass me more than it in fact does. That idea is simply stated: postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemologicalissues. All the rest is merely a matter of dotting i's and crossing t's. I have beensurprised (and my editors at Methuen dismayed) to find how many i's therehave been to dot and t's to cross.

مترجم معادل «تک ـ مفهومی» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۲۰) را پیشنهاد کرده است که به‌نظر می‌آید ازآن‌جاکه بحث تفاوت صرف میان ادبیات داستانی مدرنیستی و پسامدرنیستی درمیان است، معادل «تک ـ نگره‌ای» افادهٔ معنا کند. درعین این‌که مترجم بخشی از متن اصلی را که زیر آن خط کشیده ترجمه نکرده است و هم‌چنین معادل‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی را به‌اشتباه برای واژگان epistemological و ontological آورده که به‌احتمال اشتباه سهوی بوده است؛ چون در چند سطر پایین‌تر این معادل‌ها را در جای درست خود به‌کار برده است.

مک‌هیل پیش‌گفتار خود را با تقدیر و تشکر از برخی افراد و چند نکتهٔ دیگر به‌پایان رسانده اما مترجم جز چند سطر پایانی کتاب که شعری از آشبری است مابقی را از ترجمه حذف کرده است که معلوم نیست آیا عمدی در این کار بوده یا نبوده است.

مک‌هیل فصل اول کتاب خود را که «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی: تغییر در عنصر غالب»، نام دارد (مترجم «از داستان مدرنیستی تا پسامدرنیستی: دگرگونی امر غالب»، معادل‌یابی کرده است) با پیشانی‌نوشتی از سخنان استیو کاتز آغاز می‌کند که به‌نوعی با مضمون اصلی فصل اول که همان عنصر غالب موردنظر رومن یاکوبسن است در ارتباط است:

> I don't think the ideas were "in the air" ... rather, all of us found ourselves at the same stoplights in different cities atthe same time. When the lights changed, we all crossed the streets. (Steve Katz, in LeClair and McCaffery [eds], *Anything Can Happen*, 1983).

> به‌نظر من مفهوم‌ها 'در هوا' نبودند... بلکه همهٔ ما در شهرهای گوناگون در یک زمان، خود را روبه‌روی چراغ‌های راه‌نمایی یک‌سانی یافته‌ایم. با تغییر رنگ چراغ، همگی، از خیابان گذشته‌ایم (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۲۵).
>
> من فکر نمی‌کنم که این نظرها 'شایع' شده بودند ... بلکهٔ همهٔ ما در شهرهای مختلف و به‌طور هم‌زمان خودمان را پشت چراغ قرمزهایی یافتیم که همانند هم بودند. وقتی این چراغ‌ها سبز شدند، همگی به آن سوی خیابان رفتیم (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۱۲).

مک‌هیل در مقاله‌ای دیگر (McHail, 2013: 357)، ضمن اشاره به این نقل‌قول، خاطرنشان می‌کند که این گفتهٔ کاتز استعاره‌ای است ناظر به سازکار ادبی ـ تاریخی که در ظهور پسامدرنیسم نقش دارد. در مصاحبه‌ای که کاتز در ۱۹۸۰ با لاری مک‌کافری دارد، ضمن مقاومت دربرابر نظریهٔ «روح زمان» پیشنهادی مصاحبه‌گر، می‌گوید که،

شماری از نویسندگان امریکایی هریک جدا از دیگری اما در یک زمان واحد به آستانهٔ زیبایی‌شناسانهٔ یک‌سان نائل آمده‌اند؛ نه به این سبب که آن‌ها مبدع پروژه‌ای نظری بودند، یعنی نگره‌هایی که خیلی شایع و رایج باشند [اشاره به اولین جملهٔ پیشانی‌نوشت]، یا این‌که با یک‌دیگر در تعامل بودند (که تا مدت‌ها این اتفاق رخ نداد)، بلکه به‌سبب موقعیت تاریخی‌ـ‌ادبی مشترکی بود که آن‌ها خود در آن سهیم بودند. ازاین‌رو، ورود به ادبیات داستانی پسامدرنیستی، نه مبتنی‌بر نظریه بود و نه مکاتب و حلقه‌های هنر پیش‌رو در آن نقش داشتند، بلکه پیامد منطق درونی خود ژانر ادبی بود.

ازاین‌رو، این نقل‌قول در پیشانی‌نوشت به‌نوعی به عنوان فرعی فصل اول اشاره می‌کند که تغییر در عنصر غالب است و مک‌هیل آن را، به‌منزلهٔ زمینه‌ساز گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم، به‌تفصیل بررسی می‌کند. بااین‌وصف، معادل‌یابی مترجم به‌ویژه برای عبارت in the air چندان دقیق نیست درعین این‌که کل پیشانی‌نوشت می‌تواند به زبان فارسی خواناتر بازنویسی شود.

درادامه و درآغاز فصل اول، مترجم برای واژهٔ postmodernism در چندین‌جا معادل «پسامدرن» را آورده است که با توضیحاتی که مک‌هیل از این واژه می‌دهد معادل «پسامدرنیست» یا «پسامدرنیستی» کارآمدتر است، چنان‌که در دیگر ترجمهٔ منتشرشده از این فصل آمده است.

۲.٤ بررسی برگردان فارسی در سطوح ساختارهای نحوی و معنایی

سطوح نحوی و معنایی نیز در سه مؤلفهٔ سیاق تکرار می‌شود. البته، بررسی این سطوح بی‌ارتباط با سطح واژگان نیست؛ چه انتخاب معادل نامناسب برای واژگان ممکن است درصورت تکرار بر ساختارهای نحوی و معنایی جمله و درنهایت بر معنای کلی متن تأثیر بگذارد. ازاین‌رو، در ادامهٔ بررسی، علاوه‌بر اشاره به معادل‌یابی واژگانی به برابریابی‌های نحوی و معنایی نیز اشاره می‌کنیم.

با توجه به پیشینه‌ای/ پروفایلی (profile) که در ابتدا از مترجم ارائه کردیم به‌نظر می‌آید که مترجم در برابریابی‌های سطوح ساختاری و معنایی درعین این‌که دقت بسیار به خرج داده کارآمد عمل نکرده است و در اغلب موارد جملات و گزاره‌ها را تحت‌اللفظی و مطابق با ساختارهای نحوی و معنایی متن اصلی ترجمه کرده است، به‌گونه‌ای که در

عمدهٔ موارد ترجمهٔ جملات در زبان فارسی مفهوم نیست و همین نامفهومی سبب شده است تا بندها یکی پس‌از دیگری و درنهایت بخش عمدهٔ فصل به‌سمت ترجمهٔ تحت‌الفظی تمایل پیدا کند. اما ازآن‌جاکه متونی مانند کتاب مک‌هیل عمدتاً خواننده‌محور است مترجم مجاز است که متن اصلی را برای سازگاری بهتر با فرهنگ و زبان خوانندهٔ مقصد دست‌کاری کند و در آن تغییر و تبدیل‌های انجام دهد که در مطالعات ترجمه از این تغییرات با عنوان کلی تبدیل‌ها (shifts) یاد می‌شود. بحث اصلی این است که چون در امر ترجمه امکان برقراری تناظر یک‌به‌یک و همه‌جانبه میان اجزای دو زبان امکان‌پذیر نیست و هیچ پیامی را نمی‌توان بدون دست‌کاری و حذف و اضافه از زبانی به زبان دیگر منتقل کرد، پس امکان ندارد که بتوان تمام اجزای یک زبان را در زبانی دیگر بازآفرینی کرد. بنابراین، بحث کم یا زیادکردن اجزای زبانی در فرایند ترجمه امری گریزناپذیر خواهد بود. این تغییرات و تبدیلات ممکن است در سطح کلمه، جمله، و درنهایت نحو دو زبان یا در سطح واحد معنادار بالاتر از جمله یعنی کل متن رخ بدهد. نکته این‌جاست که مترجم کتاب مک‌هیل، به‌جای دست‌کاری در ساختارهای نحوی و معنایی متن اصلی برای تطابق بهتر با ساخت‌ها فارسی و دست‌کم پذیرفتگی در زبان فارسی، با تبعیت موبه‌مو از صورت متن کتاب مک‌هیل ترجمه‌ای به‌دست داده است که برای خوانندهٔ فارسی چندان پذیرفتی و خوانا نیست. درواقع، مشکل اصلی به وفاداری بیش‌ازاندازهٔ و غیرضروری مترجم به ساختارهای متن اصلی کتاب مربوط می‌شود. این امر، من‌حیث‌المجموع، سبب شده است که خواننده نتواند با متن ارتباط معناداری برقرار کند و در اغلب موارد خواننده با ساختارهای مغلق و مبهم روبه‌روست که به‌شدت بوی ترجمه می‌دهند. شاید اگر ترجمهٔ کتاب ازحیث ساختارهای نحوی و معنایی بازنویسی شود تا با ساختارهای زبان فارسی هم‌خوانی بهتر پیدا کند، بخش اعظم نابسندگی و ناپذیرفتگی ترجمه کم‌رنگ شود. حال، چند شاهد و مدرک از تبعیت غیرضروری مترجم از ساختارهای متن اصلی می‌آورم:

مک‌هیل در بند آغازین آورده است:

"Postmodernist"? Nothing about this term is unproblematic, nothing about it is entirely satisfactory. It is not even clearwho deserves the credit - or the blame - for coining it in the first place: Arnold Toynbee? Charles Olson? RandallJarrell? There are plenty of candidates.' But whoever is responsible, he or she has a lot to answer for.

مترجم آورده است:

> 'پسامدرن'؟ دربارهٔ این اصطلاح هیچ نکته‌ای بی‌اشکال یا یک‌سره خرسندکننده نیست. حتی روشن نیست چه کسی را باید به‌سبب وضع آن برای بار نخست ستایش یا سرزنش کرد: آرنولد توینبی؟ چارلز اولسن؟ رندل جرل؟ شمار نامزدها بسیار است، ولی هرکس مسئول آن باشد، باید به پرسش‌های بسیاری پاسخ دهد.

با اندکی دقت درمی‌یابیم که مترجم ازحیث واژگان و به‌ویژه ساختارهای نحوی و معنایی بسیار به ساختارهای متن اصلی وفادار است. حال، به ترجمه‌ای دیگر از این بند دقت می‌کنیم:

> 'پسامدرنیست'؟ این اصطلاح از هر لحاظ مشکل‌آفرین است و هیچ جنبهٔ آن کاملاً قانع‌کننده نیست. حتی معلوم نیست که چه کسی را باید در مقام ابداع‌کنندهٔ اولیهٔ آن موردتحسین یا ملامت قرار داد [تحسین یا ملامت کرد]: آرنلد توینبی را؟ چارلز آلسن را؟ یا رندل جرل را؟ بسیاری کسان را می‌توان مستحق احراز این مقام دانست. به‌هرحال، هرکسی که این اصطلاح را ابداع کرده است، پرسش‌های زیادی را باید پاسخ گوید (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۱۲).

درادامه، مک‌هیل پسامدرنیسم را از زبان جان بارت تعریف می‌کند:

> John Barth finds the term awkward and faintly epigonic, suggestive less of a vigorous or even interesting new direction in the old art of storytelling than of something anti-climactic, feebly following a very hard act to follow.

> ... خشن و اندکی تقلیدی است و به‌جای عرضهٔ راستای نو نیرومند یا حتی جالب‌توجهی در هنر کهن داستان‌گویی چیزی عرضه می‌کند که درحال فرودآمدن از اوج است، و به‌سستی به‌دنبال کنش بسیار سختی روانه است که باید دنبال شود (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ علی معصومی: ۲۶).

همان‌گونه که پیداست، مترجم بیش‌ازاندازه به ساختار متن اصلی وفادار است و این وفاداری سبب شده است تا ترجمه، چنان‌که سزد، در زبان فارسی مفهوم نباشد. مترجم برای واژهٔ awkward معادل «خشن» را آورده است، حال آن‌که در *فرهنگ هزاره* این واژه معادل‌های دیگری نیز دارد: «بد، ناجور؛ نامناسب؛ بددست؛ دست‌وپاگیر؛ آزارنده» و... (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۷۹). دراین‌میان، معادل «دست‌وپاگیر» می‌تواند مناسب باشد. هم‌چنین، مترجم برای epigonic نیز «اندکی تقلیدی» را آورده است که چندان دقیق

نیست. ساختار less…than ساختاری مقایسه‌ای دارد که در ترجمه به ساختاری دیگر قلب شده است که در معنا تفاوت ایجاد کرده است. در ترجمهٔ دیگر آمده است:

> کم‌وبیش کهتر که کاربردش آسان نیست و بیش‌تر حاکی از چیزی مأیوس‌کننده، چیزی که ناتوانانه از پی کاری بسیار دشوار می‌آید، است تا مسیری جدید و نویدبخش، یا دست‌کم جالب، در هنر دیرینهٔ داستان‌گویی (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۱۳).

البته، وفاداری بیش‌ازاندازهٔ مترجم به ساختارهای متن اصلی هم‌چنان ادامه دارد. البته، می‌دانیم که مترجم باید به برگرداندن تمام اجزای متن اصلی وفادار باشد، اما مسئله وفاداری صرف به ساختارهای صوری نیست که معمولاً از طریق تعادل صوری (formal equivalence) ایجاد می‌شود، بلکه وفاداری باید به نقش کاربردی این ساختارها در زبان مقصد باشد که غالباً از ره‌گذر تعادل نقشی (functional equivalence) حاصل می‌آید و نیک پیداست که این دو نوع تعادل با هم فرق دارند. در تعادل صوری که بعدها «تناظر صوری» (formal correspondence) نام می‌گیرد (Nida & Taber 1969: 22-28) توجه به ساخت متن مبدأ اهمیت نخست را دارد، حال آن‌که، در تعادل نقشی، بر نقشی که ساختارهای متن مبدأ در زبان مقصد دارند تأکید می‌شود. ازاین‌منظر، ضرورت دارد که مترجم از تعادل یا تناظر صوری صرف میان اجزای دو متن فراتر رود و به تعادل نقشی میان ساختارهای دو متن توجه کند. ایجاد تعادل نقشی می‌طلبد که مترجم ساختارهای متن مبدأ را با ساختارهای متن مقصد هماهنگ و هم‌خوان کند. ازاین‌حیث، این نوع تعادل نقشی با تعریفی که خود هاوس از ترجمه ارائه می‌کند هم‌خوانی دارد: «ترجمه عبارت است از جای‌گزینی متنی در زبان مبدأ با متنی که ازنظر معنایی و کاربردشناختی در زبان مقصد معادل آن است» (House, 2001: 135 ، به‌نقل‌از خانجان، ۱۳۹۰: ۱۰۲). اگر از دیدگاه سنخ‌شناسی متون پیشنهادی کاترین رایس (Reiss) نیز بنگریم، کتاب مک‌هیل در زمرهٔ متون اطلاعاتی (informative) قرار می‌گیرد که لازم است عمدتاً به‌صورت مفهومی ترجمه شوند. شاید درمجموع بتوان ترکیبی از دو اصطلاح نقش‌گرایی و امانت‌داری را که پیشنهاد کریستین نورد (۱۹۹۷) است در ترجمه به‌طورکلی و در ترجمهٔ آثاری مانند کتاب مک‌هیل مناسب دانست. برطبق این ترکیب که اصل نقش‌گرایی در کنار امانت‌داری نام دارد، مترجم هم به نقش ساختارهای مبدأ در زبان مقصد توجه دارد و هم با امان‌تداری دوجانبهٔ مترجم به طرفین مبدأ و مقصد که البته با وفاداری، یعنی تبعیت دقیق از ساختارهای متن مبدأ، تفاوت می‌کند. به‌قول خود نورد، «امانت‌داری مقوله‌ای بین‌شخصی است که به ارتباط اجتماعی میان مردم توجه دارد» (1997:

125). به‌دیگرسخن، مترجم باید امانت‌دار آرا و افکار نویسنده در زبان مقصد باشد نه وفادار به ساختارهای متن اصلی. درواقع، وفاداری به مفهوم مهم‌تر است تا وفاداری صوری به حفظ ساختارهای متن مبدأ.

خلاصه کنم؛ مترجم کتاب مک‌هیل به حفظ ساختارهای متن اصلی کتاب بسیار وفادار مانده است اما این‌که آیا او امانت‌دار معتمدی برای اندیشه‌های کتاب در زبان فارسی بوده است نیاز به تأمل بیش‌تر دارد. درواقع، همهٔ بحث این است که وفاداری بیش‌ازحد مترجم به ساختار صوری متن سبب شده است که از بار امانت‌داری او در زبان مقصد کاسته شود و خوانندگان ازطریق ترجمه‌ای نسبتاً نامأنوس با آرا و اندیشه‌های نویسنده آشنایی پیدا کنند؛ درعین این‌که این وفاداری بیش‌ازحد به متن اصلی، درکل، تصویری روشن از محتوای فصل در ذهن خواننده ترسیم نمی‌کند.

حال، چند نمونهٔ دیگر را بررسی می‌کنیم. مک‌هیل در ادامهٔ تبیین پسامدرنیسم می‌نویسد:

"Postmodernist"? Whatever we may think of the term, however much or little we may be satisfied with it, one thing is certain: the referent of "postmodernism," the *thing*to which the term claims to refer, *does not exist.* It does not exist, however, *not* in Frank Kermode's sense, when he argues that so-called postmodernism is only the persistence of modernism into a third and fourth generation, thus deserving to be called, at best, "neo-modernism." Rather, postmodernism, the thing, does not exist precisely in the way that "the Renaissance" or "romanticism" do not exist. There is no postmodernism "out there" in the world any more than there ever was a Renaissance or a romanticism "out there."These are all literary-historical fictions, discursive artifacts constructed either by contemporary readers and writers or retrospectively by literary historians. And since they are discursive constructs rather than real-world'objects, it is possible to construct them in a variety of ways/making it necessary for us to discriminate among, say, the various constructions of romanticism, as A. O. Lovejoy oncedid. Similarly we can discriminate among constructions of postmodernism, none of them any less "true" or less fictional than the others, since *all* of them are finally fictions.Thus, there is John Earth's postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman's postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-Francois Lyotard's postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan's postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode's construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence.

'پسامدرن'؟ آن را هرچه بدانیم، و هراندازه خرسندشدن ما از آن ناچیز باشد، آشکار است که مرجع 'پسامدرنیسم' یعنی **آن‌چه** این اصطلاح مدعی ارجاع به آن است **وجود**

ندارد. البته وجود ندارد نه در معنای موردنظر فرنک کرمود در جایی که استدلال می‌کند آن‌چه به‌اصطلاح پسامدرنیسم خوانده می‌شود صرفاً برجای‌ماندن مدرنیسم در نسل سوم و چهارم است، پس بهتر است که در بهترین حالت آن را 'نومدرنیسم' بخوانیم. اما آن‌چه پسامدرنیسم خوانده می‌شود در جهان بیرون وجود ندارد، همان‌گونه که 'رنسانس' یا 'رمانتیسم' در جهان بیرون وجود ندارد. [حذف صورت گرفته است] همهٔ این‌ها افسانه‌های ادبی ـ تاریخی‌اند، ساخت‌هایی گفتمانی‌اند که یا نویسندگان و خوانندگان امروزی آن‌ها را ساخته‌اند یا خبرگان تاریخ ادبیات به نگریستن به گذشته آن‌ها را بنیاد کرده‌اند. و از آنجا که این‌ها ساخت‌هایی گفتمانی‌اند و اشیای جهان واقعی نیستند، می‌توان آن‌ها را به شیوه‌های گوناگون ساخت و همگی ما را همان‌گونه که روزی ای. او. لاوجوی انجام داد، برای نمونه، ناگزیر به تشخیص و تمیز ساخت‌های گوناگون رمانتیسم کرد. به‌همین‌روال، می‌توان به تمایز میان ساخت‌های پسامدرنیسم دست زد که هیچ‌یک کم‌تر از بقیه «واقعی» یا داستانی نیستند؛ چون درنهایت **همگی** داستان‌اند. پس پسامدرنیسم جان بارت به‌معنای ادبیات ازنوجان‌گرفته، پسامدرنیسم چارلز نیومن به‌معنای ادبیات اقتصاد تورمی، پسامدرنیسم ژان فرانسوا لیوتار به‌معنای وضعیت عام دانش در نظام اطلاعاتی امروزی، پسامدرنیسم ایهاب حسن به‌معنای مرحله‌ای در راه یگانگی معنوی نوع بشر، و مانند این‌ها وجود دارند. حتی آن‌چه کرمود از پسامدرنیسم بنیاد کرده است و درواقع آن را یک‌راست از وجود ساخته است وجود دارد (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۲۷–۲۸).

دراین‌جا، نویسنده دربارهٔ چیستی پسامدرنیسم و مقایسهٔ آن با رنسانس و رمانتیسم بحث می‌کند و سپس از انواع پسامدرنیسم نزد برخی صاحب‌نظران سخن می‌گوید. مترجم درعین این‌که تمام جملات متن اصلی را (به‌جز یک مورد) ترجمه کرده و یک عبارت را نیز نادرست برداشت کرده به‌تمامی کوشیده است که نسبت به ساختار دستوری و صوری متن اصلی وفادار باشد اما این وفاداری سبب شده است که ترجمه، آن‌چنان‌که سزد، برای خواننده مفهوم نباشد و خواننده نتواند تصویری روشن از محتویات متن در ذهن تصور کند. بالطبع، این امر بر رعایت امانت‌داری مترجم نیز تأثیر گذاشته است. حال، آن‌چه در بحث وفاداری، نقش‌گرایی، و امانت‌داری گفتیم در این نمونه بحث‌شدنی است. جداازاین‌که علائم سجاوندی در متن رعایت نشده است و خواننده در خوانایی متن دچار مشکل می‌شود، جملاتی که زیرشان خط کشیده شده است نشان می‌دهد که مترجم تا چه اندازه خود را ملزم به رعایت صورت متن مبدأ کرده است. ازاین‌رو، عبارت «و هر اندازه

خرسندشدن ما از آن ناچیز باشد» در زبان فارسی چندان مفهوم نیست. نکتهٔ دیگر که از انسجام درونی ترجمه کاسته است برگردان تحت‌اللفظی ضمایر در متن اصلی است. می‌دانیم که ضمایر ازجمله موارد ارجاع است که درکنار حذف، جای‌گزینی، انسجام واژگانی، و ادوات ربط ازجمله عوامل انسجام متن محسوب می‌شوند که پیشنهاد هلیدی و حسن در کتاب پیش‌گام *انسجام در زبان انگلیسی* (۱۹۷۵) است. درعین‌حال، ارجاعات و ازجمله ضمایر از مواردی‌اند که لازم است مترجم برای حفظ یک‌دستی ترجمه آن‌ها را تا حد ممکن به مراجع خود برگرداند و این مهم البته در نمونه ترجمهٔ بالا اتفاق نیفتاده است. ازاین‌رو، می‌بینیم که ترجمه مشحون از ضمایر «آن، این، این‌ها»و غیره است که در پاره‌ای موارد فهم متن را دشوار می‌کند. برای نمونه، پیدا نیست که عبارت «همهٔ این‌ها» به چه چیزی برمی‌گردد؟ یا این‌که در سطور بعدی، آیا ضمایر «آن‌ها» در عبارت «آن‌ها را ساخته‌اند» یا «آن‌ها را بنیاد کرده‌اند» به عبارت «همهٔ این‌ها» در سطور بالا برمی‌گردد یا به چیزی دیگر؟ این ابهام با تکرار ضمایر «این‌ها» در عبارت «و ازآن‌جاکه این‌ها ساخت‌هایی گفتمانی‌اند» و دوباره تکرار ضمیر «آن‌ها» در سطر بعدی بر ابهام متن دوچندان می‌افزایند. هم‌چنین، مترجم واژهٔ fictional را به داستانی برگردانده است که به‌نظر می‌آید دربرابر واژهٔ true که «حقیقت» است باید به چیزی اشاره کند که کم‌تر حقیقی باشد یا از تخیل مایه گرفته باشد. درپایان نیز، مترجم عبارت out of existence را در ساختار which in effect construct it right out of existence در سطر پایانی به «درواقع آن را یک‌راست از وجود ساخته است» برگردانده که نادرست برداشت شده است.

مترجم دیگر این متن را این‌گونه ترجمه کرده است:

> ’پسامدرنیستی‘؟ صرف‌نظر از این‌که چه عقیده‌ای دربارهٔ این اصطلاح داشته باشیم و تا چه حدی آن را قابل‌قبول بدانیم، در این موضوع تردید نباید داشت که مدلول ’پسامدرنیسم‘، یا به‌عبارت‌دیگر آن چیزی که اصطلاح مدعی دلالت بر آن است، وجود ندارد. البته از دیدگاه فرنک فرمد **نیست** که می‌گویم این مدلول وجود ندارد کرمد اعتقاد دارد که این پسامدرنیسم کذایی چیزی نیست مگر استمرار مدرنیسم در نسل سوم و چهارم این جنبش، و لذا اگر بخواهیم خوش‌بین باشیم، می‌توانیم آن را ’نومدرنیسم‘ بخوانیم. اما منظور من این است که پسامدرنیسم وجود ندارد، همان‌گونه که ’رنسانس‘ یا رمانتیسم هم وجود نداشته اند. پسامدرنیسم همان‌قدر مابه‌ازای عینی در جهان واقع دارد که رنسانس یا ’رمانتیسم‘ هم وجود نداشته‌اند. پسامدرنیسم همان‌قدر مابه‌ازای عینی در جهان واقع دارد که رنسانس یا رمانتیسم

داشتند. این جنبش‌ها، همگی، گندارهایی ادبی ـ تاریخ‌اند، مصنوعاتی گفتمانی که یا خوانندگان و نویسندگان معاصر آن‌ها را برساخته‌اند و یا تاریخ‌نگاران ادبیات با بازنگری به آن جنبش‌ها. نیز ازآن‌جاکه این جنبش‌ها برساخته‌هایی گفتمانی‌اند و نه اشیایی در دنیای واقعی، می‌توان آن‌ها را به شیوه‌هایی گوناگون برساخت. به‌همین‌سبب، ما نیز ناچاریم که بین مثلاً برساخته‌های گوناگون رمانتیسم تمایز قایل شویم، همان‌گونه که آ. اُ. لاوجُی زمانی همین کار را کرد. به‌همین‌قیاس، می‌توانیم بین برساخته‌های [مختلف] پسامدرنیسم فرق بگذاریم. البته این تمایزگذاری بدان‌معنا نیست که 'حقیقت' یکی از این برساخته‌ها کم‌تر از بقیه است، یا از تخیل کم‌تر مایه گرفته است، زیرا همهٔ آن‌ها نهایتاً داستان‌اند. بنابراین، برساخته‌های گوناگونی از پسامدرنیسم وجود دارند، ازجمله پسامدرنیسم جان بارت (ادبیات تکمیل‌سازی)؛ پسامدرنیسم چارلز نیومن (ادبیات اقتصاد تورم‌زا)؛ پسامدرنیسم ژان- فرانسوا لیوتار (وضعیت عمومی دانش در نظام اطلاعاتی معاصر)؛ پسامدرنیسم ایهاب حسن (مرحله‌ای در مسیرِ وحدتِ معنویِ بنی‌آدم)؛ و غیره. حتی کرمد هم پسامدرنیسم را به شیوهٔ خاص خود برمی‌سازد، و درواقع آن را از صفحهٔ روزگار محو می‌کند (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۱٤-۱۱٦).

البته، وفاداری بیش‌ازاندازهٔ مترجم اول به متن اصلی به این موارد محدود نمی‌شود و می‌توان گفت که دست‌کم در فصل اول شیوهٔ غالب مترجم است. نمونهٔ دیگر، ترجمه‌ای است که مترجم از سخنان یاکوبسن دربارهٔ عنصر غالب ارائه کرده است. دراین‌جا، مک‌هیل به تعریف یاکوبسن از عنصر غالب اشاره می‌کند:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure ....a poetic work [is] a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. Poetic evolution is a shift in this hierarchy … The image of ... literary history substantially changes; it becomes incomparably richer and at the same time more monolithic, more synthetic and ordered, than were the *membradisjecta of* previous literary scholarship.

امر غالب را می‌توان به منزلهٔ سازند متمرکزکنندهٔ اثر هنری تعریف کرد: امر غالب بر سازندهای باقی‌مانده چیرگی دارد، آن‌ها را معین می‌کند و دگرگون می‌سازد. آن‌چه هم‌پیوندی ساختار را تضمین می‌کند امر غالب است... اثر شاعرانه نظامی ساختارمند و مجموعه‌ای پایگانی از شگردهای هنری است که به‌قاعده نظام یافته است. تکامل شاعرانه نوعی جابه‌جایی در این پایگان است... . تصویرِ... تاریخ ادبیات از بنیاد دگرگون می‌شود؛ به‌گونه‌ای سنجش‌ناپذیر پُربارتر و درعین‌حال یک‌پارچه‌تر،

هم‌نهادی‌تر و نظام‌یافته‌تر از اندامگان گسستهٔ پژوهش‌گری ادبی پیشین می‌شود (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۳۱).

دراین‌جا نیز، مترجم به‌سبب وفاداری به صورت متن اصلی و عدم معادل‌یابی درست (برای نمونه، «سازند متمرکزکننده» و «اندامگان گسسته») ترجمه‌ای تحت‌الفظی از متن ارائه کرده است. همین متن، در ترجمهٔ دوم، چنین است:

در تعریف عنصر غالب می‌توان گفت که جزء کانونی هر اثر هنری عنصر غالبِ آن است. به‌سخن‌دیگر، این عنصر بر سایر اجزای اثر سیطره دارد و آن‌ها را تعیین و دگرگون می‌کند. عنصر غالب متضمن یک‌پارچگی ساختار اثر است ... . یک اثر شعری نظامی ساختارمند [است]، مجموعه‌ای از صناعات هنرمندانه که از سامانی قاعده‌مند و مبتنی‌بر سلسله‌مراتب برخوردارند. تطور شعری عبارت است از جابه‌جایی در این سلسله‌مراتب... . تصویرِ... تاریخ ادبی [به‌سبب این تطور] به میزان چشم‌گیری تغییر می‌کند. [بدین‌ترتیب] تاریخ ادبیات فوق‌العاده غنی‌تر و درعین‌حال یک‌دست‌تر، ترکیبی‌تر، و به‌سامان‌تر از تحقیقات ادبی قبلی می‌شود (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۲۱).

اوج معادل‌یابی نامناسب، به‌همراه تبعیت از صورت متن اصلی، در قطعهٔ طولانی زیر رخ می‌دهد. دراین‌جا، مک‌هیل به راه‌کارهای مختلف برخی ناقدان ازجمله دیوید لاج، ایهاب حسن، و پیتر والن اشاره می‌کند. متن اصلی و ترجمه را برابر هم قرار می‌دهیم:

Catalogues of postmodernist features are typically organized in terms of oppositions with features of modernistpoetics. Thus, for instance, David Lodge lists five strategies (contradiction, discontinuity, randomness, excess, shortcircuit) by which postmodernist writing seeks to avoid having to choose either of the poles of metaphoric (modernist) or metonymic (antimodernist) writing. Ihab Hassan gives us seven modernist rubrics (urbanism, technolo-gism, dehumanization, primitivism, eroticism, antinornianism, ex-perimentalism), indicating how postmodernist aestheticsmodifies or extends each of them. Peter Wollen, writing of cinema, and without actually using either of the terms"modernist" and "postmodernist," proposes six oppositions (narrative transitivity vs. intransitivity, identification vs.foregrounding, single vs. multiple diegesis, closure vs. aperture, pleasure vs. unpleasure, fiction vs. reality) whichcapture the difference between Godard's counter-cinema (paradigmatically postmodernist, in my view) and the poeticsof "classic" Hollywood movies. And Douwe Fokkema outlines a number of compositional and semantic conventionsof the period code of postmodernism (such as inclusiveness, deliberate indiscriminateness, non-selection or quasinon selection, logical impossibility),

contrasting these generally with the conventions of the modernist code. In allthese cases, the oppositions tend to be piecemeal and unintegrated; that is, we can see how a particular postmodernistfeature stands in opposition to its modernist counterpart, but we cannot see how postmodernist poetics as a wholestands in opposition to modernist poetics as a whole, since neither of the opposed sets of features has been interrogated for its underlying systematicity. Nor can we see how the literary system has managed to travel from the state reflectedin the catalogue of modernist features to the state reflected in the postmodernist catalogue: these are static oppositions,telling us little or nothing about the mechanisms of historical change.

.... برای نمونه، دیوید لاج از پنج راه‌برد یاد می‌کند (ناهم‌سازی، ناپیوستگی، کاتورگی، زیاده‌روی، اتصال کوتاه که نوشتار پسامدرن برای پرهیز از اجبار به برگزیدن یکی از قطب های نوشتار استعماری (مدرنیست) یا مجاز مرسل (پادمدرنیست) به‌دنبال آن‌هاست. ایهاب حسن هفت سر فصل مدرنیستی عرضه می‌کند (شهری‌گری، فناوری‌گرایی، انسانیت‌زدایی، بدویت، شهوت پرستی، شریعت‌ستیزی، تجربه‌گرایی) و نشان می دهد که چگونه زیبایی‌شناسی پسامدرن هرکدام از این‌ها را تقویت می‌کند یا گسترش می‌دهد. پیتر وولن دربارهٔ سینما مطلب می‌نویسد و بدون آن‌که عملاً اصطلاحات 'مدرنیست' و 'پسامدرنیست' را به‌کار برد، شش جفت مخالف را عرضه می‌کند. (تراگذری روایی دربرابر تراناگذری روایی؛ هم‌سان‌انگاری دربرابر برجسته‌سازی؛ روایت مفرد دربرابر روایت متکثر؛ بسته‌بودن دربرابر گشودگی؛ خوشایندی دربرابر ناخوشایندی؛ داستان دربرابر واقعیت) که تفاوت میان پادسینمای گودار (که به‌نظر من به‌گونه‌ای نمونه‌وار پسامدرنیستی است) و سخن‌سنجی فیلم‌های کلاسیک هالیوودی را آشکار می‌کنند و دوئو فوکِما شماری از قراردادهای تضمینی و معناشناختی نظام‌نامهٔ روزگار پسامدرنیسم (مانند دربرگیری، آشفتگی عمدی، برنگزیدن یا شبه‌برنگزیدن، عدم امکان منطقی) را به‌طور فشرده طرح می‌کند و آن‌ها را به‌طورکلی رودرروی قراردادهای نظام‌نامهٔ مدرنیستی می‌گذارد. در همهٔ این موارد، خفت‌های مخالف گرایش دارند که به‌صورت تکه‌های ناهم‌پیوند درآیند؛ یعنی می‌توان دید که چگونه یک ویژگی خاص پسامدرنیستی رویاروی قرینهٔ مدرنیستی‌اش می‌ایستد، ولی نمی‌توان دید چگونه سخن‌سنجی پسامدرنیستی در هیئت کل با سخن‌سنجی مدرنیستی در هیئت کل رویارویی می‌کند (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی:۳۳)

در برگردانی دیگر از این متن می‌خوانیم:

فهرست‌های مشخصه‌های پسامدرنیستی نوعاً و براساس تقابل با مشخصه‌های نظریهٔ ادبی مدرنیستی سامان داده می‌شوند؛ برای مثال، دیوید لاج پنج مورد از فنون راه‌بردی

نگارش رمان را برمی‌شمرد (تناقض، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه) و استدلال می‌کند که نویسندگان پسامدرنیست با استفاده از این فنون می‌کوشند از گزینش هریک از دو قطب استعاری (مدرنیستی) و مجازیِ (ضدمدرنیستی) نگارش خودداری کنند. ایهاب حسن هفت سرفصل مدرنیستی را ذکر می‌کند (زندگی شهری، فن‌زدگی، انسانیت‌زدایی، بدویت‌گرایی، شهوت‌انگیزی، اباحی‌گری، بدعت‌گذاری) و نشان می‌دهد که زیبایی‌شناسی پسامدرنیستی چگونه هریک از آن‌ها را بسط می‌دهد یا تعدیل می‌کند. پیتر واِلِن در مقاله‌ای راجع به سینما و بدون هیچ اشاره‌ای به اصطلاح 'مدرنیسم' یا 'پسامدرنیسم' شش تقابل را مطرح می‌کند (تعدیِ روایی درمقابل عدم تعدی، هم‌هویتی درمقابل برجسته‌سازی، دنیای داستانی یگانه درمقابل دنیای داستانی چندگانه، بستار درمقابل گشودگی، لذت درمقابل فقدان لذت، داستان درمقابل واقعیت) که تفاوت ضدسینمای گودار (که به‌اعتقاد من ازهرحیث پسامدرنیستی است) با فیلم‌های «اصیلِ» هالیوود را نشان می‌دهند.

هم‌چنین دووِ فوکِما برخی از عرف‌های نگارشی و معناشناختیِ دورهٔ پسامدرنیسم را به‌اجمال مطرح می‌کند (عرف‌هایی ازقبیل شامل‌شوندگی، آشفتگیِ عامدانه، عدم گزینش یا شبه عدم گزینش، ناممکنیِ منطقی) و آن‌ها را کلاً با عرف‌های دورهٔ مدرنیسم تباین می‌دهد. در تمام این فهرست‌ها، تقابل به‌صورت جدا از هم و غیریک‌پارچه مطرح شده‌اند؛ به‌عبارت‌دیگر، از این فهرست‌ها معلوم می‌شود که یک مشخصهٔ خاص پسامدرنیسم چگونه با همتای مدرنیستی خود تقابل می‌یابد، لیکن معلوم نمی‌شود که نظریهٔ ادبیِ مدرنیستی دارد؛ زیرا هیچ‌یک از این دو مجموعهٔ مشخصه‌ها در این فهرست‌ها ازنظر نظم‌مندبودن شالوده‌شان موردبررسی قرار نگرفته‌اند. هم‌چنین معلوم نمی‌شود که نظام ادبی چگونه از وضعیتی که فهرست مشخصه‌های مدرنیسم مبینِ آن است به وضعیت منعکس‌شده در فهرست مشخصه‌های پسامدرنیسم تحول یافته است. پس می‌توان نتیجه گرفت که این تقابل‌ها همگی ایستا هستند و راجع‌به روال تحولات تاریخی، چندان، یا اصلاً، حرفی برای گفتن ندارند (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده).

با بررسی این دو برگردان از متن مک‌هیل درمی‌یابیم که مترجم اول تا چه اندازه در انتخاب معادل برای واژگان تخصصی و از همه مهم‌تر انتخاب ساختارهای نحوی و معنایی سازگار با زبان فارسی کم‌دقتی به‌خرج داده است. بررسی این دو ترجمه دو مؤلفهٔ دیگر را در رویکرد هاوس به‌یاد می‌آورد: ترجمهٔ آشکار و ترجمهٔ نهان. ترجمهٔ آشکار به ساختارهای متن مبدأ تمایل دارد و آشکارا نشان می‌دهد که آن‌چه خواننده می‌خواند متنی ترجمه‌شده است. در ترجمهٔ پنهان، ترجمه به سمت ساختارهای متن مقصد تمایل پیدا

می‌کند و ترجمه همان نقشی را در زبان مقصد ایفا می‌کند که متن اصلی در زبان مبدأ ایفا کرده است. ازاین‌رو، به‌نظر می‌آید که تعادل نقشی عمدتاً از ره‌گذر ترجمهٔ پنهان حاصل می‌آید. ازاین‌منظر، همان‌گونه که پیداست، مترجم اول همهٔ اجزاء را ترجمه کرده و درواقع، خود را به صورت‌بندی متن مک‌هیل وفادار نشان داده و ترجمه‌ای آشکار ارائه کرده است اما پرسش این‌جاست که خواننده تا چه اندازه با این ترجمه ارتباط برقرار می‌کند و درواقع تا چه اندازه ترجمه برای او مفهوم و پذیرفتنی است؟

گفتنی است، وفاداری غیرضروری مترجم به صورت‌بندی متن اصلی که عمدتاً حاصل ترجمهٔ آشکار است گاه سبب می‌شود که خواننده با ساختارهای زبانی غریب و نامأنوسی در ترجمه روبه‌رو شود. همان‌گونه که گفتیم، یکی از دلائل این امر توجه مترجم به معناهای اولیه و قاموسی واژگان است که معمولاً جزو اولین معانی ذکرشده برای آن واژگان در فرهنگ‌نامه‌های مرسوم است و دوم توجه صرف به ساختار صوری زبان مبدأ که بیش‌تر در ترجمهٔ آشکار رخ می‌دهد تا در ترجمهٔ نهان؛ برای نمونه، در ادامهٔ نمونهٔ متن پیش‌گفته مک‌هیل از لزوم توجه به عنصر غالب سخن می‌گوید، آن‌گاه پس از ذکر گفتاری از یاکوبسن دو پرسش مطرح می‌کند و درنهایت رمان *آبشالوم! آبشالوم!* اثر فاکنر را بررسی می‌کند:

خوشایند نیست که بگوییم، مترجم به‌ویژه در برگردان پاره‌های مرتبط با رمان فاکنر ازپی توجه صرف به معنای قاموسی واژگان و تبعیت از صورت متن اصلی ترجمه‌ای تحت‌اللفظی ارائه کرده که گاه تاحدی گیج‌کننده‌ای، مغلق، و گنگ است.

> Enter the dominant. With the help of this conceptual tool, we can both elicit the systems underlying theseheterogeneous catalogues, and begin to account for historical change. For to describe change of dominant is in effect todescribe the process of literary-historical change.
>
> امر غالب را وارد کنید. با یاری ابزار مفهومی، می‌توانیم هم نظام‌های زیرساختی این فهرست‌نامه‌های ناهمگن را فراخوانیم و هم به‌حساب‌آوردن دگرگونی تاریخی را آغاز کنیم؛ چون توصیف دگرگونی امر غالب درواقع توصیف فرایند دگرگونی ادبی ـ تاریخی است (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۳٤).

عبارت «امر غالب را وارد کنید» برگردان لغت‌به‌لغت عبارت انگلیسی است. دراین‌جا بااین‌که ساختار جمله امری است، نقش امری ندارد، با توجه به این‌که نویسنده درادامه به ضمیر «ما» هم اشاره می‌کند. نکتهٔ دیگر این‌که این بند ادامهٔ بند پیشین است و بااین‌که نویسنده از هیچ عنصر رابط ظاهری استفاده نکرده است، مؤلفه‌های انسجام و پیوستگی

دستوری و معنایی که البته در دو زبان فارسی و انگلیسی می‌تواند متفاوت باشد حکم می‌کند که مترجم با افزودن کلمه یا عبارتی که حکم رابط را دارد خواننده را از بند پیشین به این بند گذار دهد و اجازه دهد خواننده پیوستگی میان اجزای متن را احساس کند. ازاین‌رو، این انسجام حکم می‌کند که مثلاً مترجم با استفاده از عباراتی این گذار را ایجاد کند؛ برای نمونه می‌توان گفت: «حال، به‌جاست که به عنصر غالب توجه کنیم» یا همان‌گونه که مترجم دیگر آورده است: «این‌جاست که مفهوم 'عنصر غالب' را باید در بحث وارد کرد» (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۲۵). دیگر این‌که عبارت «به‌یاری این ابزار مفهومی» ترجمهٔ کلمه‌به‌کلمهٔ عبارت انگلیسی است. حال آن‌که مترجم می‌تواند آن را به‌گونه‌ای متناسب با ساخت زبان فارسی بازنویسی کند: «به‌کمک این مفهوم، که برای ما حکم نوعی ابزار بررسی را دارد» (همان). درواقع، این‌جاست که مترجم نیاز دارد در انتقال ساختار زبان مبدأ به مقصد از تبدیل‌ها (shifts) استفاده کند. هم‌چنین، معادل‌های «فراخوانی» و «به‌حساب‌آوردن» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۳٤)، برگردان قاموسی و اولیهٔ واژگان انگلیسی elicit و account for است. مترجم دیگر آورده است: «هم می‌توانیم نظام‌های زیرین این فهرست‌های ناهمگن را استخراج کنیم و هم این‌که نخستین گام‌ها را درجهت تبیین تحول تاریخی [این‌که منجر به پیدایش پسامدرنیسم شد] برداریم» (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۲۵). البته، همان‌گونه که پیداست، مترجم دوم برای درک بهتر خواننده عباراتی را داخل قلاب به متن افزوده است.

درادامه، مک‌هیل می‌نویسد:

> if we interrogate modernist and postmodernist texts with a view to eliciting the shifts in the hierarchy of devices -remembering, of course, that a different kind of inquiry would be likely to yield a different dominant - then what ^merges asthe dominant of modernist fiction? Of postmodernist fiction?

> اگر متن‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی را با دید برانگیختن جابه‌جایی در پایگان شگردها وارسی کنیم، و البته به‌یاد داشته باشیم که نوع دیگری از پرس‌وجو احتمالاً امر غالب متفاوتی را به ما خواهد داد، چه چیزی به‌عنوان امر غالب داستان مدرنیستی آشکار می‌شود؟ و درمورد داستان پسامدرنیستی چه؟ (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۳٤).

> اگر متون مدرنیستی و پسامدرنیستی را به‌منظور تعیین این‌که در سلسله‌مراتب شگردهای نگارشِ آن‌ها چه جابه‌جایی‌هایی صورت گرفته است، موردبررسی قرار

دهیم، البته با درنظرداشتن این موضوع که جستاری متفاوت احتمالاً مبیّن عنصر غالبِ دیگری خواهد بود، آن‌گاه چه عنصری به‌منزلهٔ عنصر غالب ادبیات داستانی مدرنیستیِ معلوم خواهد شد؟ عنصر غالب ادبیات داستانی پسامدرنیستی چه خواهد بود؟ (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۲۶).

دراین‌جا نیز مترجم مورد نظر، به‌تبعیت از ترجمهٔ آشکار، صرفاً به برگردان صورت متن مبدأ توجه داشته، صرف‌نظر از این‌که آیا ساختارهای فارسی مناسب است و آیا نمی‌توان آن‌ها را در قالبی بهتر ارائه کرد؟ باز، همان‌گونه که پیداست، توجه به ساخت و معنای زبان مقصد، در ترجمهٔ دوم، دقیق‌تر است؛ هرچند می‌توان عبارت مترجم دوم برای «موردبررسی قرار دهیم» را به «بررسی کنیم» بازنویسی کرد.

اما مغلق و مبهم‌بودن ترجمه در بخش مربوط به بررسی رمان فاکنر و به‌ویژه در برگردان میانهٔ متن مک‌هیل به‌اوج خود می‌رسد:

Let us try out our tool on DouweFokkema's formulation of the period code of modernism, taking as our exemplary modernist text William Faulkner's *Absalom, Absalom!* (1936), a high-water mark of modernist poetics. According to Fokkema, the compositional and syntactical conventions of the modernist code include textual indefiniteness or incompleteness,epistemological doubt, metalingual skepticism, and respect for the idiosyncrasies of the reader. Its semantic aspects are organized around issues of epistemological doubt and metalingual self-reflection. All of these conventions, with the possible exception of the convention of respecting the reader's idiosyncrasies (which seems to me a poor and debatable formulation), arc reflected in *Absalom, Absalom!* The story of the rise and fall of the Sutpen dynasty comes down to Quentin Compson and his room-mate Shreve in a state of radical incompleteness and indefiniteness - "a few old mouth old mouth-tomouth tales," as Quentin's father says, "letters without salutation or signature""1 -its indefiniteness only heightened by the successive interpretations imposed upon it by biased or underinformed or otherwise unreliable informants (MrCompson, Miss Rosa Coldfield, ultimately Thomas Sutpen himself).

دراین‌جا، نیز انتخاب واژگان مترجم عمدتاً قاموسی و مبتنی‌بر گرته‌برداری‌های ساختاری و معنایی از متن مبدأ است. هم‌چنان، اصرار مترجم برای استفاده از معادل‌های سخن‌سنجی مدرنیستی به‌جای modernist poetics غامض است؛ هم‌چنان، ساختار صوری جملهٔ اول گرته‌برداری ساختاری از جملهٔ متن اصلی است، حال آن‌که مترجم می‌توانست جملهٔ بلند متن اصلی را به دست‌کم دو جملهٔ معنادارتر در زبان فارسی بازنویسی کند؛ هم‌چنان، جملهٔ دوم نیز گرته‌برداری ساختاری است؛ جملهٔ چهارم اشکال معنایی دارد: در

متن اصلی از «امکان کنارنهادن قراردارد و محترم‌شمردن ویژگی‌های خواننده» صحبت نمی‌شود، بلکه اصل متن این است:

All of these conventions, with the possible exception of the convention of respecting the reader's idiosyncrasies.

درواقع، آن‌چه استثنا می‌شود، «احترام برای طرز فکر شخصی خواننده» است. اوج ابهام ترجمه در جملهٔ بعدی رخ می‌دهد. حقیقت این است که «داستان برآمدن و فروافتادن خاندان ساتپن در حالت نامعین و ناتمام‌بودن افراطی به کوئنتین و هم‌اتاق او، شریو، نمی‌رسد» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ترجمهٔ معصومی: ۳۵)، یا عبارتی که از پدر کونتین نقل می‌شود، برگردان‌هایی تحت‌اللفظی است و از همه نامفهوم‌تر برای خواننده این جمله است: ... و نامعین بودن آن صرفاً با تفسیرهایی پیاپی بالاتر می‌رود که سخن‌چین‌های جانب‌دار یا کم‌آگاه یا درغیراین‌صورت اعتمادناپذیر بر آن بار می‌کنند...» (همان). مقایسهٔ این برگردان با ترجمهٔ مترجم دوم مغلق و مبهم‌بودن ترجمهٔ معصومی را دوچندان برجسته می‌کند:

داستان ظهور و سقوط خاندان ساتپن به‌صورتی کاملاً ناکامل و نامعین به کوئنتن کامپسن و هم‌اتاق او، شریو، ختم نمی‌شود (به‌قول پدر کوئنتین، 'چند قصهٔ نامکتوب قدیمی که سینه‌به‌سینه نقل شده‌اند، نامه‌هایی که نویسنده یا مخاطبش معلوم نیست'). آن شخصیت‌هایی که از ماوقع داستان باخبرند اما یا نگرشی جانب‌دارانه دارند یا اطلاعاتشان ناکافی است و یا این‌که غیرقابل‌اعتمادند... (مک‌هیل، ۱۳۸۳، ترجمهٔ پاینده: ۱۲۷–۱۲۸).

البته، چندان دل‌چسب نیست که بگوییم این روند توجه صرف به معنای قاموسی و اولیهٔ واژگان و تبعیت محض از صورت متن مبدأ در برگردان معصومی از کتاب مک‌هیل هم‌چنان ادامه دارد که اشاره به همهٔ موارد در این مجال اندک نمی‌گنجد و ای کاش فرصت می‌بود که بندبند این ترجمه را با ترجمهٔ دوم بررسی تطبیقی می‌کردیم تا دریابیم که چه اندازه ترجمهٔ معصومی از متن مک‌هیل می‌توانست زیباتر، کارآمدتر، روان‌تر، بسنده‌تر، و پذیرفته‌تر در زبان فارسی از کار درآید که درنیامده است. البته، نگارنده که خود نیز از دور دستی بر آتش ترجمه دارد، به‌خوبی از مشکلات ترجمهٔ این‌گونه آثار به زبان فارسی آگاهی دارد و بسیاری از مشکلات سر راه مترجم را درک می‌کند اما نکته این‌جاست که ضرورت دارد برگردان این‌گونه آثار که به‌نوعی در حوزه‌های اندیشگانی راهنمای اصلی و نقشهٔ راه خوانندهٔ علاقه‌مند محسوب می‌شوند با دقت و وسواس بیش‌تر انجام گیرند. اما به‌هرجهت،

زحمات مترجم در پاره‌ای از موارد، به‌ویژه در سایر فصل‌های کتاب، یادکردنی است. بااین‌حال، با توجه به پیشینه‌ای/ پروفایلی که درابتدا از مترجم ارائه کردیم، انتظار می‌رفت ایشان با دقت عمل بالاتری به کار ترجمهٔ این کتاب دست می‌زد.

۵. نتیجه‌گیری

اگر خواسته باشیم از الگوی ارزیابی کیفیت ترجمهٔ پیشنهادی جولیان هاوس تبعیت کرده باشیم (بنگرید به: حری، ۱۳۹۳) که سه مؤلفهٔ حوزه، عامل، و وجه گفتمان را بررسی می‌کند و در این مجال به‌اختصار مرور شدند باید بگوییم که مترجم درحوزهٔ گفتمان که عمدتاً از این بحث می‌کنند که موضوع گفتمان یا اثر دربارهٔ چیست؟ و نویسنده چگونه از ابزارهای واژگانی، نحوی، و سبکی برای بیان موضوع اثر خود کمک گرفته است موضوع کتاب را که دربارهٔ ادبیات داستانی پسامدرنیستی است درک کرده اما به‌طرزی مناسب از ابزارهای واژگانی، نحوی، و سبکی برای انتقال موضوع کتاب به زبان فارسی استفاده نکرده است.

مولفهٔ فحوا/ عامل گفتمان که از شخص پدیدآوردنده و/ یا مترجم بحث می‌کند؛ این‌که، مؤلف/ مترجم چه دیدگاه یا نظراتی دارند؛ نگرش اجتماعی آن‌ها چگونه است؛ و جز این‌ها که عمدتاً ذیل پروفایل مترجم بدان اشاره کردیم. البته، به‌نظر می‌آید ما درمقام خوانندگان چندان به انگیزه‌ها و موضع‌گیری‌ها و نگرش‌های مترجم، جز آن‌که ممکن است مترجم در مقدمه ذکر کند، دسترسی نداریم، هرچند خواندن مقدمه‌ها و پانوشت‌هایی که مترجمان دراختیار قرار می‌دهند گاه بسیار راه‌گشا خواهند بود. درمجموع، معصومی به‌تبعیت از ترجمهٔ آشکار تعادل نقشی را فراموش کرده و نتوانسته است ترجمه‌ای مقبول و بسنده، دست‌کم در فصل اول کتاب، ارائه کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. معرفی الگوی هاوس با اندکی تغییرات از حری (۱۳۹۳) نقل می‌شود.

2. situational borders/ dimension

کتاب‌نامه

امامی، محمد (بی‌تا). «سنجش کیفیت ترجمه: توصیف زبان‌شناختی دربرابر ارزش‌گذاری اجتماعی»، *مهراوه*، ش پنجم و ششم و هفتم.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۳). «بررسی ترجمهٔ دو کتاب روایت‌شناسی و روایت‌ها و راوی‌ها ازمنظر نظریه‌های نقد ترجمه»، *کتاب ماه ادبیات*، ش ۱۹۹.

خانجان، علیرضا (۱۳۹۰). «پیشنهاد الگویی برای تحلیل انتقادی ترجمه»، *مطالعات زبان و ترجمه*، ش ۵.

خانجان، علیرضا (۱۳۹٤). «الگوی ارزیابی جولیان هاوس از گذشته تا به امروز»، *مترجم*، ش ۵۷.

خزایی‌فرید، علی و اعظم غمخواه (۱۳۹۰). «مقایسهٔ کمّی سبک متن اصلی و متن ترجمه‌شده (موردپژوهی: سه ترجمه از *پیامبر* و یک ترجمه از *غرب‌زدگی*)»، *مطالعات زبان و ترجمه*، ش ۳.

خزایی‌فرید، علی و الناز پاکار (۱۳۹۱). «معرفی الگویی جهت ارزیابی کیفیت ترجمه و توصیف دو شیوهٔ اظهارنظر در کلاس‌های آموزش ترجمه»، *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، ش ٦.

خوش‌سلیقه، مسعود و آیناز سامیر (۱۳۹۱). «بازخورد دانشجویان مترجمی انگلیسی دربارهٔ رویکردهای مدرسان ترجمه در ارزیابی کیفیت ترجمه»، *مطالعات زبان و ترجمه*، ش ۳.

خوش‌سلیقه، مسعود، آیناز سامیر، و خلیل قاضی‌زاده (۱۳۹۳). «مقایسهٔ رویکرد ارزیابی مدرسان ترجمهٔ فارسی با نظریه‌های شاخص ارزیابی ترجمه»، *مطالعات زبان و ترجمه*، ش ١٦.

مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲). *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: انتشارات ققنوس.

مک‌هیل، برایان (۱۳۸۳). «گذار مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی»، در: *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمهٔ دکتر حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار.

Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*, London: E. Arnold.

Halliday, M. A. K. & R. Hasan (1987). *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Oxford: Oxford University Press.

House, J. (1997). *Translation Quality Assessment: A Model Revisite*, Tübingen: Narr.

House, J. (2001). "How do we know when a translation is good?", In:*Exploring Translation and Multi-Lingual Text Production: Beyond Content*. E. Steiner & C. Yallop (Eds.), Berlin: Mouton De Gruyter.

McHale, B. (2013). "Afterword: Reconstructing Postmodernism", *Narrative*, Vol. 21, No. 3.