فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۹۶

DOI: 10.22067/64521

بررسی دیالکتیک هنر در «ترجمهٔ ادبی» بر اساس نظریات تئودور آدورنو و والتر بنیامین: نقد ترجمهٔ رمان *ناتور دشت*

بهروز احمدزاده بیانی (مربی گروه زبان انگلیسی، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران)
behrouzahmadzadeh@gmail.com

چکیده

نظریات تئودور آدورنو و والتر بنیامین در خصوص هنر با راهبرد ترجمهٔ متون ادبی ارتباط معنی دار دارد. هر دو نظریه‌پرداز به حقیقت هنری اعتقاد دارند، اما تفاوت آن‌ها در چگونگی درک و انتقال حقیقت و حس هنری است به‌طوری‌که دیالکتیک هنری میان فرم و محتوا حفظ شود. بنابراین ترجمهٔ ادبی فراتر از یک ترجمه خوب تنها به انتقال صحیح پیام محدود نمی‌شود بلکه میزان تأثیر و تداوم اثر در فرهنگ مقصد معیار است. این‌چنین وظایف مترجم ملزم به درک حقیقت هنری و رویارویی با چالش‌هایی است که نیازمند راهکارهای نظری در زیباشناسی، تفسیر و ترجمه می‌باشد. بنیامین با نظریهٔ «هنر بازتولیدپذیر» بر مدل ترجمهٔ بینِ خطی تأکید دارد تا حس منحصربه‌فرد مفاهیم هنری را آزاد سازد و از آن برای آگاهی‌بخشی به مردم استفاده کند، اما آدورنو با ارائهٔ نظریهٔ دیالکتیک منفی بر تداوم حقیقت هنر و بی‌قالب بودن آن تأکید دارد که این دیدگاه با ترجمهٔ تفسیری مطابقت دارد. در این مقاله ایدئولوژی مترجمان مختلف *رمان ناتور دشت* در درک و انتقال لحن، حس و پیام اثر با توجه به مشابهت اثر با نظریات انتقادی بنیامین و آدورنو مورد بحث و بررسی قرار گرفت. ترجمهٔ محمد نجفی نه‌تنها از نظر امانت‌داری در لحن با نظریهٔ بازتولید هنری بنیامین همخوانی دارد، بلکه از نظر همانندسازی دیالکتیک هنری، با نظریهٔ دیالکتیک متفی آدورنو همخوانی دارد و موفق‌تر از سایر ترجمه‌ها می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: تئودور آدورنو، والتر بنیامین، ترجمهٔ ادبی، رمان *ناتور دشت*، احمد کریمی حکاک، محمد نجفی، آراز بارسقیان.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۲/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۶

۱. مقدمه

رمان *ناتور دشت* نوشتهٔ دیوید جروم سالینجر در آمار مجلهٔ نیویورک تایمز از پرفروش‌ترین آثار ادبی جهان به‌شمار می‌آید که ترجمه‌های آن به زبان فارسی اختلاف نظرهایی به‌همراه داشته است. ساختار اثر مبتنی بر تک‌گفتمان‌های پسر نوجوانی به‌نام هولدن کولفیلد است که ماجرای اخراج خود از مدرسه را روایت می‌کند، اما محتوای اثر به انتقاد از ارزش‌های مصرف‌گرایی و عوام‌فریبی در آمریکای دههٔ پنجاه می‌پردازد. هولدن شخصیتی پویا دارد که برای مقابله با خطر بی‌اخلاقی گسترده در جامعهٔ صنعتی و به‌ویژه در مدارس تصمیم می‌گیرد و به خودآگاهی می‌رسد؛ تا جایی که تصمیم فرار را تغییر می‌دهد و در کنار خواهر کوچک‌ترش در خانه می‌ماند.

ناتور دشت را تا به حال چهار نفر به فارسی ترجمه کرده‌اند: ابتدا ۱۳٤٥ خورشیدی احمد کریمی حکاک در انتشارات مینا (که البته ایشان پس از انقلاب آن را ویرایش کردند)؛ سال ۱۳۷۷ محمد نجفی در انتشارات نیلا؛ سال ۱۳۸۹ زهرا ذوالقدر در انتشارات نشر گستر و سال ۱۳۹۳ آراز بارسقیان در انتشارات میلکان. پژوهش حاضر با توجه به محدودیت دسترسی به برخی منابع بر ترجمهٔ اول کریمی، ترجمهٔ نجفی و ترجمهٔ بارسقیان متمرکز است.

تعدد ترجمه‌ها و خوانش‌های فارسی موجود از *رمان ناتور دشت* نشان‌دهندهٔ تفاسیر متفاوت مترجمان از دیالکتیک هنری این اثر ادبی می‌باشد، چنان‌که تقابل میان لحن و روایت ترجمه را دشوار ساخته است. به‌عبارت دیگر، دیالکتیک میان فرم و محتوا به اشکال مختلف در آثار ادبی‌هنری ظاهر می‌شود. از یک سو واژگان و شخصیت‌پردازی به‌گونه‌ایست که با نوجوانی سرکش روبه‌رو می‌شویم و از سوی دیگر لحن خودآگاهانه شخصیت اصلی فراتر از یک نوجوان ساده منجر به ایجاد یک نیروی محرک تسخیرناپذیر در متن اثر می‌باشد که به آن قابلیت تفسیر نامحدود می‌دهد و بقای متن را میسر می‌سازد. در نتیجه، ترجمهٔ ادبی در اینجا با مشکل چگونگی برگردان فرم اثری روبه‌روست که می‌بایست ابعاد مختلف شخصیت‌ها،

حس درونی و سایر فاکتورهای یک ساختار هنری را حفظ کند. بدین صورت، ترجمهٔ جنبهٔ هنری از انتقال صرف پیام متن از زبانی به زبان دیگر فراتر می‌رود؛ زیرا جوانب مختلف معنا، حس، زیبایی و تأثیرگذاری زبان مبدأ را شامل می‌شود.

به‌طورکلی، ترجمهٔ ادبی از مباحث پیچیده در ترجمه‌شناسی به‌شمار می‌آید، چنان‌که برخی صاحب‌نظران آن را صرفاً هنر و برخی دیگر آن را تابع قوانین زبان‌شناسی می‌دانند. همچنین برخی از روش خواننده‌محور و برخی وفاداری به زبان مبدأ را اصول کار ترجمهٔ ادبی می‌دانند. پیشینهٔ ترجمه‌شناسی آثار ادبی نیز نشان‌دهندهٔ نیاز به نظریات و ارائهٔ تدابیر خاص برای ترجمهٔ رابطه چندبعدی میان زبان مجازی و معنا در این متون می‌باشد. در این راستا، عزبدفتری ترجمه را ضرورتاً مبتنی بر هر دو جنبه زبان‌شناختی و هنری می‌داند؛ گرچه بر این باور است که مترجم خوب در آفرینش کلام بیش از رعایت قواعد زبانی به خلاقیت هنری روی می‌آورد (عزبدفتری، ۱۳۷۸). فرحزاد با تأکید بر تمایز میان کیفیت ترجمه و نقد ترجمه به لزوم توسعهٔ معیارهای پویا در ترجمه معتقد است (فرحزاد، ۱۳۹۰).

از آنجایی‌که بنیامین با ارائه نظریهٔ «بازتولید هنر ماشینی» و آدورنو با نظریهٔ «دیالکتیک منفی» راهگشای راهبردهای تازه برای تحلیل هنر در متون ادبی می‌باشند، مقالهٔ حاضر در صدد است با بررسی نظریه‌های این دو متفکر، مدل‌های مختلف ترجمه رمان *ناتور دشت* را مورد بحث و بررسی قرار دهد. این مطالعه از دو بخش تشکیل می‌گردد: تحلیل نظریات آدورنو و بنیامین و نقد ترجمه‌ها.

۲. بحث و بررسی

ترجمهٔ متون ادبی، ناگزیر از تفسیر دیالکتیک هنری است؛ زیرا مترجم می‌بایست جنبهٔ هنری متن را در ارتباط با بستر اجتماعی‌فرهنگی و فاکتورهای چندگانهٔ ایدئولوژی، روایت، تاریخ و لحن اثر مورد توجه قرار دهد. در واقع، دیالکتیک بیانگر رابطهٔ معماگونهٔ اثر با واقعیت است که از لایه‌های مختلف معنا و احساساتی تشکیل می‌شود که به‌راحتی در قالب کلمات و جملات نمی‌گنجد. در عین حال، باید توجه داشت دیالکتیک هنری همانند یک نیروی بالقوه موجب تداوم جذابیت اثر ادبی

می‌شود و عناصر پیچیده‌ای از واقعیت و تخیل را در بردارد که با ابعاد تاریخی، اجتماعی و فلسفی اثر مرتبط است. در نتیجه، آنچه برای مترجم ضرورت دارد حفظ ساختار دیالکتیک هنری متن مبدأ می‌باشد و انتقال آن به زبان مقصد به‌گونه‌ای که پویایی و حرکت نامحدود معنا حفظ شود. بنابراین، ترجمه راهی برای تداوم حقیقت هنری در زبان‌های مختلف است که باید با توجه به خصوصیت چندوجهی و پیچیدهٔ اثر هنری در لایه‌های زیرین، زبان مجازی، جمله‌بندی، چیدمان واژگان و ارتباط آن‌ها با پراکسیس اجتماعی انجام شود.

پژوهش حاضر با توجه به اهمیت حفظ دیالکتیک هنری به مطالعهٔ نظریات والتر بنیامین و تئودور آدورنو در تبیین مفاهیم و ساختار هنری می‌پردازد تا مدل‌های مختلف ترجمهٔ *ناتور دشت* را مورد ارزیابی قرار دهد. در این راستا، باید توجه داشت که هر دو متفکر دارای دیدگاه مشترک ضد سرمایه‌داری هستند؛ گرچه اختلاف نظرات هنری آن‌ها نیز قابل توجه است؛ زیرا بنیامین به ترجمهٔ بین خطی مفاهیم هنری و آدورنو به تفسیر نامحدود مفاهیم هنری گرایش نشان می‌دهد. به‌هرحال، اثر مورد مطالعه در این پژوهش نیز دارای دیدگاه ضد سرمایه‌داری است و دیالکتیک آن مبتنی بر تضاد میان دنیای پاک کودکان با دنیای ریاکارانهٔ بزرگسالان است. همچنین اساس روایت این اثر تک‌گویی‌های دانش‌آموز هفده ساله ایست که فراتر از سن خود دارای لحن انتقادی‌اجتماعی می‌باشد. او نمی‌تواند با معیارهای جامعهٔ مدرن آمریکا سازگاری پیدا کند و سخنان اعتراف‌آمیز او در نزد روانکاو بیانگر سرگشتگی نسل جوان در دنیای پست‌مدرن است.

بخش نخست مقاله به بررسی بنیان‌های فلسفی دیالکتیک هنری بر اساس نظریات بنیامین و آدورنو می‌پردازد و بخش دوم به نقد ایدئولوژی مترجمان *ناتور دشت* اختصاص دارد:

الف) نخست باید توجه داشت که بنیامین و آدورنو از متفکران معاصر زبان و فلسفه اجتماعی هستندکه نظریاتشان متوجه نحوهٔ درک هنر و انتقال دیالکتیک اثر به‌ویژه در آثار ادبی‌هنری است و در نتیجه نظریاتشان در مطالعات ترجمه قابل

استفاده است. هر دو به اهمیت زبان و گفتمان فرهنگی در فرآیند قدرت سیاسی‌اجتماعی توجه دارند و تهی‌شدن زبان از معنا و نادیده‌گرفتن ذهنیت افراد در عصر روشنفکری را مورد انتقاد قرار می‌دهند (آدورنو، ۱۳۸۸، ص. ۱۲۶).

هر دو نظریه‌پرداز از جایگاه برجسته‌ای میان فیلسوفان معاصر و مکتب فرانکفورت برخوردارند و از نقد درون‌ماندگار یا مطالعه اثر در بستر فرهنگی‌اجتماعی برای درک حقیقت هنر استفاده می‌کنند. در اینجا جنبهٔ اصلی نظریات دو متفکر بر اساس یک سؤال مورد بررسی قرار می‌گیرد: راهبرد انتقال فرم و محتوای اثر هنری چگونه باشد تا دیالکتیک و تأثیرگذاری آن بر جامعهٔ مقصد حفظ شود؟

در این راستا، والتر بنیامین سه جنبهٔ اصلی برای آثار هنری قائل است: تاریخ، زبان و تکنولوژی. او ماهیت هنر را بیان حقیقت در بستر تاریخ می‌داند و آن را وسیله‌ای برای تبدیل محتوای تاریخی به حقیقت فلسفی می‌شمارد (بنیامین، ۱۹۲۳، ص. ۱۸۲). بر این اساس، زمان و مکان هنر را تحت تأثیر قرار می‌دهد (فیروزآبادی، ۱۳۸۷) و درنتیجه اثر هنری تابع شرایط و بستر اثر است. هنر برای بنیامین، برخلاف آدورنو، به خودی خود تکامل‌بخش ایده‌ها نیست، بلکه بیانگر جنبهٔ عینی از حقیقت و شرایط سیاسی‌اجتماعی است (احمدی، ۱۳۷٦، ص. ۲۳٦). به‌عبارت دیگر، بنیامین هنر را وسیله‌ای برای درک تاریخ و ارتقای ذهنیت سوبژکتیو می‌داند (آذری، ۱۳۹۵).

بنیامین معتقد است معنا در زبان تحقق می‌یابد و در نتیجه هنر وابسته به زبان است. او «زبان محض» را به‌معنای زبان الهی یا جنبهٔ متافیزیک زبان می‌داندکه موجب پویایی و حس منحصربه‌فرد در اثر مبدأ می‌باشد. در عین حال، او به تداوم اثر هنری در زبان در مفهوم کلی معتقد است و زبان را سوژهٔ جایگزین عقلانیت مدرن و حلقهٔ ارتباط فرهنگ‌های مختلف قلمداد می‌کند. تأکید بر فرم و حس زبان مبدأ موجب می‌شود تا بنیامین ترجمه‌ای را که صرفاً به‌دنبال انتقال پیام باشد، «ترجمهٔ بد» بخواند. او معتقد است ترجمه می‌بایست ضامن بقای متن مبدأ باشد چنان‌که تأثیرگذاری زبان مبدأ بر زبان مقصد را لازمهٔ ترجمهٔ خوب به‌شمار می‌آورد. ترجمهٔ مطلوب برای بنیامین، ترجمهٔ بین خطی است؛ زیرا مترجم می‌تواند با اضافه‌کردن توضیحات در بین

جملات زبان مقصد، اصالت متن مبدأ را حفظ نماید. در واقع، بنیامین ترجمه را همانند پرکردن شکاف زبان مقصد با معانی برگرفته از زبان مبدأ می‌داند که موجب بازتولید معانی جدید و تکامل زبان مقصد می‌گردد. بنیامین در مقالهٔ «وظیفه مترجم» در سال ۱۹۲۳ اظهار می‌کند: «هیچ شعری برای خواننده، هیچ تصویری برای بیننده و هیچ سمفونی برای شنونده نیست» (بنیامین، ۱۹۲۳، ص. ۱۹۵).

همچنین بنیامین به ظرفیت تکنولوژی مدرن برای تولید انبوه هنر یا انتقال تجربهٔ هنری توجهی ویژه دارد (کمالی و اکبری، ۱۳۸۷). او بازتولیدپذیری هنر مدرن را راهی برای هاله‌زدایی یا غلبه بر قداست هنر آیینی قلمداد می‌کند. بنیامین معتقد است هنر ماهیت غیرمفهومی ندارد و باید آن را از چنگ طرفداران جنبش «هنر برای هنر» خارج کرد؛ زیرا آن‌ها به‌دنبال انفعال مخاطبین خود هستند. در واقع، بنیامین همچون برتولت برشت به‌دنبال تغییر عناصر هنری و فعال کردن مخاطب است. او هنر را نشانگر تغییرات اساسی در تجربهٔ انسان می‌داند که درون خود دارای نیروی بالقوه دیالکتیک است. در این راستا، دیالکتیک می‌تواند تهدیدآمیز یا امیدبخش باشد. به‌عبارت دیگر، پراکسیس سیاسی برای هنر مدرن می‌تواند دارای مزایا و معایبی باشد؛ تهدید از بابت آنکه قدرت‌های توتالی‌تر ـ فاشیسم و سرمایه‌داری ـ می‌توانند از امکانات تکنولوژی سوء استفاده کنند و هنر را در قالب رسانهٔ جمعی برای ایجاد توهمات مسحورکننده و تحمیق یا بسیج توده‌ها به‌کار برند؛ امیدبخش از آن جهت که اثر هنری می‌تواند از مرحلهٔ هنر فراتر رفته و موجب ارتقای ادراک توده‌ها شود.

بر اساس دیدگاه بنیامین، ترجمهٔ ادبی را می‌توان بازتولید هنر به‌شمارآورد. او معتقد است ترجمه می‌تواند از نقش نویسندهٔ متن اصلی از اهمیت بیشتر برخوردار باشد؛ زیرا موجب تداوم و تعالی متن مبدأ می‌شود. او ترجمه‌پذیری متن را مبنایی برای تجلی مفاهیمی می‌داند که در متن اول به‌طور بالقوه وجود دارد. گرچه بنیامین همچون لفظ‌گرایان به واژگان توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد، ترجمه را انتقال کلمات از زبانی به زبان دیگر نمی‌داند، بلکه به استحالهٔ مفاهیم توجه دارد، چنان‌که ترجمه را نوعی فرآیند ترکیب یا اتحاد دو زبان قلمداد می‌کند. به اعتقاد او، ترجمهٔ حقیقی

شفاف است و متن اصلی را نمی‌پوشاند بلکه به زبان محض اجازه می‌دهد تا با تقویت خویش در متن اصلی بدرخشد. او معتقد است حقیقت هنر به‌شکل غیرقابل فهم می‌تواند موجب سوء استفاده قرار گیرد و مترجم باید از آن اجتناب کند. به‌عبارت دیگر، مترجم می‌بایست زبان خالص یا مفهوم و حس محصور شده در اثر هنری را با خلق دوبارهٔ آن آزاد سازد. در نتیجه، ترجمه جدا از متن، اما در پیوند با آن است، چیزی است که بعد از آن می‌آید و به عمر متن اصلی بقا می‌بخشد (نجومیان، ۱۳۸٤، ص. ٦٦).

از سوی دیگر، آدورنو به‌طور مستقیم به مقولهٔ ترجمه نمی‌پردازد، اما گسترهٔ مبانی نظری وی به اندازه‌ای است که می‌توان به‌واسطهٔ حوزهٔ اندیشه و نظریاتش، دیالکتیک هنر در ترجمهٔ ادبی را مورد مطالعه قرار داد. او بر دو جنبهٔ انتقادی و رهایی‌بخش اثر هنری تأکید دارد و حقیقت هنر را درون‌زا و قائم‌به‌ذات خود می‌داند که در لفافهٔ زبان پنهان است. در نتیجه، آدورنو حقیقت را فراتر از مفاهیم زبانی و در دیالکتیک هنری جستجو می‌کند که دارای شکل منظومه‌ای یا غیرگزاره‌ای است. به‌عبارت دیگر، او درک حقیقت را مبتنی بر میمسیس یا نوعی شباهت هنر با واقعیت خارجی می‌داند (شاهنده، ۱۳۹۱). آدورنو معتقد است که اثر یک ادیب فراتر از یک متن ساده است (استانیتزک، ۲۰۰۵). در این راستا، او از سبکی پیچیده با ترکیب خاص دستور زبان و همراه با موسیقی پنهان در لایه‌های زیرین متن استفاده می‌کند (آدورنو، ۲۰۰۲). او لایه‌های مخفی معنا و زیباشناسی را در زیرساخت دستوری اثر هنری جستجو می‌کند و حقیقت هنر را نامتناهی و ناشی از دیالکتیک یا تضاد میان فرم اثر با مفاهیم موجود در بستر متن می‌داند. به اعتقاد آدورنو: «هیچ اثری به‌طور کامل با سطح مادی که مرحلهٔ فهم معنا اقتضا می‌کند، روشن نمی‌شود، چرا که مراحل بالاتر معنا را متزلزل می‌کنند. در نتیجه مسیر نفی تعین معناست که به محتوای حقیقی منتهی می‌شود».

بر این اساس، برای درک ارتباط دیالکتیک منفی آدورنو با تحلیل و ترجمهٔ آثار هنری، می‌بایست از یک سو به تناسب میان اثر هنری با حقیقت نامتناهی و از دیگر سو به اهمیت ترجمه و گسترش جنبهٔ فرهنگی اثر ادبی توجه داشت. آدورنو هنر را

تابع سوبژکتیویته یا تفسیر ذهنی نمی‌داند، بلکه آن را یک ابژهٔ متقدم می‌شمارد. او با بررسی رابطهٔ تمثیلی هنر با حقیقت خارجی به‌دنبال ابژکتیویته در حقیقت هنری است و هنر را دارای اصول خاص خود می‌داند، به‌طوری‌که نمی‌توان هنر را در قالب قوانین ثابت محصور کرد (آدورنو، ۲۰۰۲، ص. ۳). بر این اساس، مترجم ادبی حق ندارد نظرات شخصی خود را در تحلیل هنری به‌کار برد چنان‌که اظهار می‌دارد: «اثر هنری بر این امر تأکید دارد که ما پرسش از حقیقت یا ناحقیقت را به‌نحوی درون‌ماندگار مطرح کنیم، نه اینکه به‌طرزی دلخواسته مقیاس و میزانی از گوناگونی‌های فلسفی، فرهنگی و انتقادی را از بیرون به اثر اعمال نماییم» (آدورنو، ۱۹۸۲، ص. ۱۷۷).

آدورنو سعی دارد از محدودیت‌های تفکر سوبژکتیو فاصله بگیرد تا به حقیقت بی‌انتها و درون‌زای اثر هنری نزدیک شود و در مقابل از قالب‌بندی تجربیات مبتنی بر عقلانیت فاصله می‌گیرد (هوهن، ۲۰۰٤، ص. ۱۲). او به‌جای رابطهٔ عقلانی از میمسیس استفاده می‌کند تا هرگونه برتری و تفوق سوژه و ابژه بر یکدیگر را برطرف نماید. بدین‌صورت، آدورنو به‌دنبال ابژکتیویته یا ساختار مستقل برای حقیقت هنری است و به فراتر از برداشت‌های فردی می‌اندیشد؛ زیرا آن‌ها تنها بخشی از حقیقت ادامه‌دار هنر می‌باشند. آدورنو حقیقت را در فرای توسعهٔ عقلانیت کنترل‌شده می‌داند و نگران زوال فردیت و نادیده‌انگاشتن آزادی حقیقی و یکسان‌سازی آگاهی و شعور انسان‌هاست. در این خصوص او همراه با هورکهایمر در طی اقامت در آمریکا اثر مشترک *دیالکتیک روشنگری* را می‌نویسندکه به انتقاد از «دنیای مدرن مدیریت شده» می‌پردازد (هیوز، ۱۳۷۸).

تعمیم نظریهٔ دیالکتیک منفی به مطالعات ترجمه حاکی از نامتناهی‌بودن حقیقت هنر در متن ادبی است. به‌عبارت دیگر، آدورنو همیشه به‌دنبال پویایی و ارائهٔ نظریات نو دربارهٔ متن اثر می‌باشد. او دیالکتیک منفی را در مقابل برخورد کلیشه‌ای و سلطه‌گری نسبت به حقیقت ثابت قرار می‌دهد و برتری‌جویی در مواجههٔ افکار و فرهنگ‌ها نسبت به یکدیگر را نفی می‌کند؛ زیرا متن ادبی ابژه‌ایست که برداشت‌ها و

ترجمه‌های مختلف را در بر دارد. در عین حال، آدورنو برخلاف هگل دیالکتیک را نه به‌معنای «دلیل» و درونی‌شدن بلکه به‌معنای «حرکت» و عینی‌شدن می‌داند و غایتی برای مفاهیم انسانی قائل نیست.

آدورنو بر خلاف بنیامین معتقد است تکنولوژی به هنر آسیب می‌زند چنان‌که هنر مدرن صرفاً جنبه انتزاعی پیدا کرده و از کارکردهای اجتماعی خود جدا افتاده است. او جامعه‌شناسی هنر و ادبیات را بخشی از جامعه‌شناسی فرهنگ و تمدن می‌داند و با ارائهٔ مدل پسازیباشناسانه بر عواملی همچون محتوای معطوف به حقیقت، معمابودگی و رهایی سوژه تأکید دارد (شاهنده و نوذری، ۱۳۹۲). او معتقد است هرگونه هنر عامه‌پسند به حقیقت هنر آسیب می‌زند چنان‌که از «صنعت فرهنگ» یا تبدیل اثر هنری به موضوعی پیش پا افتاده برای فرهنگ توده‌ها انتقاد می‌کند و آن را دروغین، ساختگی، غیردموکراتیک و سلطه‌گرایانه می‌داند. بر این اساس، آثار هنری بزرگ در گذشته تجسم یک «حقیقتی سلبی» بودند، اما صنعت فرهنگ معاصر سطح هنر را به «تقلید مطلق» تنزل داده تا ماهیت آدمی را به تمسخر بگیرد (ارشاد، ۱۳۹۲).

باوجود آنکه، بنیامین و آدورنو هر دو از هنر عوام‌پسندانه اجتناب می‌کنند و به فهم نیروی انتقادی و دیالکتیک موجود در اثر هنری به‌عنوان جایگزین تعینات اجتماعی و جبرگرایی مکانیکی معتقدند، راهبرد آن‌ها در مواجهه با دیالکتیک هنر متفاوت است. هر دو به زبان، زیباشناسی و پراکسیس اجتماعی اثر توجه دارند و از محدود کردن حقیقت هنر به کلیشه‌ها دوری می‌کنند، اما بنیامین به‌دنبال آزادسازی سوژه و بیان حقیقت تاریخی از طریق هنر می‌باشد؛ در حالی‌که آدورنو به‌دنبال تداوم اندیشه در خارج از قید و بند سوبژکتیویته است و آزادی را در ارتباط مستقیم با عینیت و ابژکتیویتهٔ حقیقت هنری جستجو می‌کند. هر دو به اصل امانت‌داری وفادارند و برای حفظ حس درونی کلام در زبان مبدأ از تکنیک بیگانه‌سازی مفاهیم در زبان مقصد استفاده می‌کنند (کولاکوفسکی، ۱۹۷۸)، اما بنیامین تفسیر را نمی‌پذیرد؛ زیرا می‌خواهد معنای تازه از متن به‌دست آورد؛ در حالیکه آدورنو تفسیر فلسفی را لازمهٔ ساختن محتوای معطوف به جزئیات در هنر می‌داند و اظهار می‌کند: «یک اثر

موفق، از منظر نقد درون‌ماندگار، اثری نیست که تناقضات ابژکتیو را در قالب یک هماهنگی واهی آشتی دهد، بلکه اثری است که تا سرحد هستهٔ ساختاری و به شکل سازش‌ناپذیر به تناقضات فرم می‌دهد و در نتیجه، ایدهٔ هماهنگی را به‌طور منفی بیان می‌کند.

به‌طورکلی، می‌توان از نظریات بنیامین و آدورنو راهبردهای زیر را برای نقد و ترجمهٔ دیالکتیک هنر در یک اثر ادبی استخراج کرد:

۱. بنیامین با استفاده از مدل ترجمهٔ بین خطی به‌دنبال بازتولید معنا و حفظ زبان محض در اثر مبدأ می‌باشد، اما آدورنو به‌دنبال تفسیر معنا به‌شکل ابژکتیو و آشکار ساختن جنبهٔ انتقادی هنر است؛

۲. هدف بنیامین ارتقای آگاهی خوانندگان اثر است، در حالی‌که آدورنو از بازنمایی میمسیس برای نشان‌دادن واقعیات عینی استفاده می‌کند؛

۳. بنیامین بر کاربرد هنر برای توضیح زمان حال تأکید دارد، اما آدورنو استقلال هنر از ذهنیت انسان را در تحلیل حقیقت آثار ادبی مورد توجه قرار می‌دهد.

ب) بخش دوم مقاله بر مبنای نظریات بنیامین و آدورنو به چگونگی مواجهه با دیالکتیک هنری در سه ترجمهٔ احمد کریمی، محمد نجفی و آراز بارسقیان از رمان *ناتور دشت* می‌پردازد تا راهبردهای مختلف به‌طور عملی مورد بررسی قرار گیرد.

نخست، دیالکتیک هنری در یک اثر ادبی مبتنی بر ایدئولوژی و منطق اثر است. در این راستا، می‌بایست لحن، واژگان، جمله‌بندی، شخصیت‌ها و مضامین رمان *ناتور دشت* را مورد مطالعه دقیق قرار داد، چنان‌که لحن اثر برگرفته از شرایط اجتماعی و تاریخی دهه‌های ۵۰ و ٦۰ میلادی یا برهه‌ای از تاریخ آمریکاست که با موج گستردهٔ اعتراضات حقوق بشری کارگران، زنان و دانشجویان مواجه بود. در واقع، نگارش این اثر در ابتدای نیمهٔ دوم قرن بیستم با افول مدرنیسم و آغاز دوران پست‌مدرنیسم همزمان بود (مورا، ۲۰۱۲) چنان‌که ارزش‌های سنتی و ایدئولوژی‌های مبتنی بر عقلگرایی با بی‌اعتمادی مواجه شدند و به‌تدریج ارزش‌های خاکستری و از هم گسیخته رواج پیدا کرد. در این دوران سیستم آموزش مدرن نتوانست از رواج

بی‌اخلاقی جلوگیری کند؛ چراکه مدارس مانند بنگاه‌های مالی عمل می‌کردند و کمتر به نیازهای ذهنی و احساسی دانش‌آموزان توجه داشتند.

همچنین باید توجه داشت که رمان *ناتور دشت* تنها انعکاس‌دهنده شرایط اجتماعی نبود، بلکه یک اثر ادبی تأثیرگذار به‌شمار می‌آید. صدای هولدن گرچه بیانگر نوعی اعتراض خاموش است، با جریان‌های منتقد و مخالفت‌ها اجتماعی ارتباط نزدیک دارد. از جمله فرضیهٔ ارتباط انگیزهٔ ضارب ترور نافرجام رئیس‌جمهور پیشین آمریکا، رونالد ریگان، در ۱۹۸۱ و همچنین ضارب جان لنون، اسطورهٔ موسیقی راک و مؤسس گروه بیتلز، با رمان *ناتور دشت* مطرح است. این اثر دارای شاخص‌هایی همچون بیان مطالبات اجتماعی و ایستادگی در برابر هنر سرمایه‌داری است که مترجمان باید آن‌ها را در ایدئولوژی ترجمهٔ خود در نظر داشته باشند. به‌همین‌صورت، مقایسهٔ ریاکاری بزرگسالان با پاکی کودکان یکی از مضامین اصلی این داستان است چنان‌که بی‌توجهی به احساسات کودکان باعث می‌شود هولدن تصمیم بگیرد به نگهبان یا ناتور دشت تبدیل شود.

دیالکتیک *رمان ناتور دشت* در شخصیت دو بعدی هولدن کولفیلد و نحوهٔ روایت اثر نهفته است. لحن اثر انتقادی و چندجانبه است به‌گونه‌ای که از یک سو شخصیت نوجوانانی سرکش و بددهان را نشان می‌دهد، و از سوی دیگر شخصیتی با افکار و آرزوهای یک انسان بزرگسال درونگرا و متفکر را به‌تصویر می‌کشاند. در نتیجه روایت اثر دارای تضاد درونی است به‌طوری‌که هولدن در طول اثر به‌طور عمده با خود سخن می‌گوید و در عین حال خطاب او متوجه خودآگاه جمعی جامعه است. در واقع، تقابل دو بعد شخصیت هولدن موجب جذابیت معماگونهٔ اثر می‌شود. جنبهٔ فردی شخصیت این نوجوان سرکش با افکار بزرگ و نگرانی‌های اجتماعی جمع نمی‌شود و مانند یک دیالکتیک منفی در طول داستان امتداد دارد.

با نگاه دقیق‌تر می‌توان دریافت که افکار و واکنش‌های هولدن فراتر از یک نوجوان بیانگر دیدگاه و ایدئولوژی یک نویسندهٔ معترض در پشت راوی است. سالینجر در برابر ارزش‌های سرمایه‌داری از گفتمان انتقاد استفاده می‌کند چنان‌که

هیچ‌گاه با تبلیغات رسانه‌ای و عوام‌فریبی هالیوود همکاری نکرد و تا آخر عمر ترجیح داد تنها در خانه بماند. او به الیا کازان اجازهٔ ساخت فیلم هالیوودی را از اثر خود نداد و حاضر نشد از تصاویر جذاب عامه‌پسند بر روی جلد کتابش استفاده کنند. از سوی دیگر، ایدئولوژی *ناتور دشت* را، برخلاف سرزمین ویران تی‌اس الیوت، به یک درخت نهفته در زیر زمین تشبیه کرده‌اند که به بهبود شرایط و آیندهٔ هنر امیدوار است. بدین‌صورت، این اثر بیانگر مقاومت فعالانه در برابر سیاست‌های اجتماعی زمان خود بود و رابطهٔ معنی‌دار با دیدگاه انتقادی مکتب فرانکلین نشان می‌دهد، چنان‌که به‌شکل نمادین از هالیوود به‌عنوان نمایندهٔ صنعت فرهنگ انتقاد می‌کند و نگران گسترش بُت‌وارگی در ارزش‌های انسانی است (وینترز، ۲۰۱٤، ص. ۱۸۳). شخصیت‌های مؤنث و منفعل داستان نیز همچون سالی، سلما ترمر، جیمز و سه دختر در رستوران هتل نیویورک تداعی‌کنندهٔ گسترش کالاوارگی زنان در سیستم سرمایه‌داری هستند (سالینجر، ۱۳٤٥، ص. ۲۲٤).

بدین‌صورت، ترجمهٔ عناصر ایدئولوژیک در رمان *ناتور دشت* از سه جنبهٔ ساختار متن، لحن روایت و تعبیرات مترجم قابل بحث و بررسی است. جنبهٔ نخست، ساختار زبان و سبک ترجمه‌های احمد کریمی حکاک، محمد نجفی و آراز بارسقیان با یکدیگر تفاوت دارد. آن‌ها از زبان عامیانه غیراستاندارد و توصیفی به‌درجات گوناگون استفاده می‌کنند و این در حالی است که ترتیب ساختار جملات، انسجام واژگان و متعدی‌بودن افعال می‌تواند بیانگر ایدئولوژی و نحوهٔ تأکید مترجم بر مفاهیم باشد (حتیم و میسون، ۱۹۹۷، ص. ۸۵). عمدهٔ ساختار متن دارای قالب تک‌گویی اول شخص و دیالوگ با زاویه‌دید صفر درجه است. ترجمهٔ کریمی به‌عنوان اولین ترجمه که حدود سی سال پیش‌تر از ترجمهٔ نجفی انجام شد، دارای پایبندی بیشتر به رعایت کلام رسمی در فرهنگ زبان مقصد است. او از نثر ادبی استفاده می‌کند چنان‌که تأثیر دشواژه‌ها را در قالب گفتار کتابی محدود می‌کند. او به حساسیت‌های فرهنگی در جامعهٔ سنتی ایران یا زبان مقصد توجه بیشتری نشان می‌دهد (آذردشتی، ۱۳۹۲، ص.

۳۵). بدین‌ترتیب، ترجمهٔ کریمی از لحاظ انسجام متن و تأکید بر ارائهٔ معادل لفظی با دیدگاه بنیامین ارتباط معنی‌دار نشان می‌دهد.

مثال ۱ (فصل چهاردهم):

Boy, I felt miserable. I felt so depressed, you can't imagine. What I did, I started talking, sort of out loud, to Allie.

کریمی: احساس می‌کردم که خیلی بدبختم. آنقدر احساس دلتنگی و تنهائی می‌کردم که نمی‌شد تصورش را کرد. کاری که کردم این بود که شروع کردم با الی صحبت‌کردن با صدای خیلی بلند.

نجفی: پسر، احساسِ بدبختی می‌کردم. این‌قدر افسرده بودم که حتاً نمی‌شه تصور کرد. شروع کردم بلند بلند حرف‌زدن با الی.

بارسقیان: اگر بدانی چه حس بدی داشتم. آن‌قدر افسرده بودم که نگو. نمی‌دانستم چکار کنم. این شد که شروع کردم بلند بلند با الی حرف‌زدن.

مثال ۲ (فصل چهاردهم):

After old Sunny was gone, I sat in the chair for a while and smoked a couple of cigarettes.

کریمی: بعد از اینکه سانی رفت، مدتی توی صندلی نشستم و یکی‌دوتا سیگار کشیدم.

نجفی: سانی که رفت نشستم رو صندلی و چن‌تایی سیگار دود کردم.

بارسقیان: بعد از اینکه سانی خانم گذاشت رفت، برای خودم رو صندلی نشستم و چند نخ سیگار دود کردم.

از سوی دیگر، ترجمهٔ نجفی ضمن حفظ ساختار زبان مبدأ به لحن عامیانه و سرکش هولدن توجه بیشتری دارد و می‌توان گفت به‌دنبال ایرانیزه‌کردن هولدن امریکایی است. بنابراین، ترجمهٔ نجفی با هر دو دیدگاه بنیامین و آدورنو همخوانی دارد؛ زیرا هم توانسته متن اولیه را در فرهنگ فارسی بازتولید نماید و در عین حال، دیالکتیک هنری اثر را که مبتنی بر اعتراض به جامعهٔ سرمایه‌داری از دیدگاه یک نوجوان آمریکایی است، حفظ کرده است. بارسقیان از جمله‌بندی‌های روان‌تر از

کریمی استفاده می‌کند، اما دشواژه‌ها را بیشتر از کریمی و نجفی کنترل کرده است که می‌تواند به‌علت افزایش نظارت سازمان ارشاد بر چاپ آثار باشد.

به‌طورکلی، سبک نگارش فارسی ترجمه‌ها با یکدیگر تفاوت آشکار نشان می‌دهد. کریمی از نثر رسمی و کتابی استفاده می‌کند چنان‌که سبک این مترجم هنجارمحور، لفظ‌گرا و مبادی آداب است. این موضوع می‌تواند نشان‌دهنده کارکردگرایی مترجم جهت رعایت شرایط فرهنگ مقصد باشد. او با استفاده از نثر ادبی زبان بی‌قید و بند نوجوان آمریکایی را مطابق انتظارات و هنجارهای اجتماعی فرهنگ دههٔ ۵۰ در ایران کنترل می‌کند. نثر نجفی اما کاملاً محاوره‌ایست، به‌نحوی که برای تلفظ روان واژگان از علائم آوایی استفاده می‌کند. نثر شکستهٔ نجفی به زبان مردم کوچه و بازار بسیار نزدیک است. نثر بارسقیان روزنامه‌ایست، اما به‌اندازهٔ نثر نجفی عامیانه نیست، چنان‌که وی رویکردی میانه به نثر ادبی و عامیانه دارد.

جنبهٔ دوم، لحن رمان *ناتور دشت* طعنه‌آمیز و معنی‌دار است. کاربرد متعدد انواع دشواژه‌ها و شخصیت سرکش بیانگر ایدئولوژی اعتراض‌آمیز نسبت به هنجارهای اجتماعی در اواخر دوران مدرنیسم است. دشواژه‌ها فضای داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهند و سطح روایت را به زبان عامیانه تبدیل می‌کند، چنان‌که این اثر به‌علت کاربرد لحن هنجارشکن مدت‌ها در آمریکا ممنوع بود. از سوی دیگر، هولدن از لحن انتقادی نسبت به بی‌اخلاقی در جامعه و سیستم آموزشی استفاده می‌کند، چنان‌که این جنبه از داستان موجب شد تا این اثر به‌عنوان کتاب درسی در مدارس برخی ایالت‌های آمریکا مورد استفاده قرار گیرد. اوج این تضاد شخصیتی را می‌توان زمانی مشاهده کرد که هولدن با وجود کاربرد الفاظ ممنوعه، خود از مشاهده کلمات رکیک بر دیوار دبستان فیبی، خواهر کوچکش، دچار حالت تهوع می‌شود. او نمی‌تواند نگاه پست حیوانی به زنان در دنیای سرمایه‌داری را تحمل کند و موفق می‌شود یکی از ناسزاهای نوشته‌شده بر دیوار را پاک کند (سالینجر، ۱۳٤٥، ص. ۳۳٤).

به‌هرحال، لحن ترجمهٔ کریمی نتوانسته ماهیت اعتراض‌آمیز روایت را حفظ کند (صداقت‌رستمی، ۱۳۹۲، ص. ۳٦). در این خصوص کریم امامی معتقد است، ترجمهٔ

نجفی موفق‌تر از ترجمهٔ کریمی است؛ زیرا به لحن یک نوجوان یاغی نزدیک‌تر است. او اظهار می‌دارد: «آیا باید رک‌گویی‌های یک جوان بی‌شیله‌پیله را به فارسی برابر تبدیل کرد و یا آن‌ها را در قالب الفاظ متحجر درز گرفت؟» (امامی، ۱۳٤٦، ص. ۱۲۱). لحن نجفی به لحن و احساسات سرکش یک نوجوان پسر آمریکایی در زبان مبدأ وفادار است. او با صراحت بیشتر از تابوها استفاده می‌کند. برای مثال، واژهٔ «bastard» که ۵۷ بار در متن مبدأ تکرار شده است، تنها ۱۹ بار در ترجمهٔ احمد کریمی و ٤۰ بار در ترجمهٔ محمد نجفی و ٤ بار در ترجمهٔ آراز بارسقیان با واژهٔ «حروم ....» به‌کار رفته است (امامی، ۱۳٤٦). نجفی، بر خلاف ذوالقدر، از لحن مردانه استفاده می‌کند که با جنسیت راوی همخوانی دارد. بدین‌ترتیب، لحن نجفی با دیدگاه بنیامین و آدورنو در بازآفرینی و ارائهٔ میمسیس از لحن هولدن کولفیلد موفق بوده است.

جنبهٔ سوم، مترجمان *ناتور دشت* از اصطلاح‌ها و تعبیرهای زبانی متفاوت در ترجمهٔ خود استفاده می‌کنند که می‌تواند بیانگر ایدئولوژی آن‌ها باشد. تعبیرات زبانی همچون اصطلاحات، پانویس و توضیحات تکمیلی در بین جملات معمولاً برای آشنایی بیشتر خوانندگان با مفاهیم و فرهنگ زبان مبدأ استفاده می‌شوند. در این راستا، ترجمهٔ کریمی از پانویس‌های متعدد برای توضیح اسامی خاص مانند نام کتاب‌ها، آثار موسیقی استفاده می‌کند که نشان‌دهنده وفاداری و تلاش مترجم برای آشناسازی خوانندگان با عناصر فرهنگ آمریکایی است. در مقابل، ترجمهٔ نجفی تنها یک بار از پانویس برای توضیح year book یا کتاب سال استفاده می‌کند و بارسقیان هیچ پانویسی را به‌کار نمی‌برد. از سوی دیگر، کاربرد اصطلاحات عامیانه و به‌روزتر، موجب ایجاد نثری روان و جذاب برای خوانندگان نجفی است. برای مثال:

عبارت «I don't feel like to» بارها در رمان تکرار می‌شود و کریمی آن را «تمایلی ندارم»؛ نجفی «حال و حوصلش را ندارم» و بارسقیان «اعصابش نیست» ترجمه کرده‌اند که مورد دوم به گفتار فارسی عامیانه نزدیک‌تر است. همچنین در

ترجمهٔ اصطلاح انتهای فصل بیست و یکم «I was all out» ترجمه‌های مختلفی ارائه شده است که مورد دوم ترجمهٔ صحیح می‌باشد:

کریمی: «سیگارم بالکل تمام شده بود.»

نجفی: «حسابی خسته بودم.»

بارسقیان: «سیگارهام تمام شده بود.»

مثال ۳:

That's all I'm going to tell about…. I mean how do you know what you are going to do till you do it?

کریمی: آنچه می‌خواهم بهتان بگویم چند کلمه بیشتر نیست.... منظورم این است تا وقتی آدم کاری را تمام نکرده، چطور می‌تواند بفهمد که چکار می‌خواهد بکند؟

نجفی: دیگه نمی‌خوام بیش‌تر از این چیزی بگم. ... آدم تا وقتی کاری رو انجام نداده، از کجا می‌دونه بعداً چیکار می‌خواد بکنه؟

بارسقیان: تا همین جا بیشتر نمی‌گویم..... آخر کی می‌داند چه پیش می‌آید؟

تعبیر متفاوت سه مترجم از جمله فصل آخر رمان نشان‌دهندهٔ سه گرایش متفاوت در بخش نتیجه‌گیری داستان است. تعبیر کریمی از این اصطلاح تحت‌الفظی است چنان‌که در نهایت پسر افسرده و مستأصل را ترسیم می‌کند چنان‌که بر عبارت «چطور می‌تواند؟» تأکید دارد. اما نجفی با استفاده از تعبیر منفی اصطلاح یادشده دیدگاه فعال و تقابلی هولدن با محیط پیرامون خود و سکوت اعتراضی سالیجر را نشان می‌دهد که با ایدئولوژی ضدسرمایه‌داری همخوانی دارد، چنان‌که بر عبارت «آدم تا وقتی کاری را انجام نده» تأکید دارد. تعبیر بارسقیان نشان‌دهندهٔ لفظ کتابی پسری ناسازگار و سردرگم است که همچون نسل جوان‌های پست‌مدرن نگران آینده خود است، چنان‌که بر عبارت «چه پیش می‌آید؟» تأکید دارد. به‌عبارت دیگر، ترجمهٔ نجفی در بازآفرینی حس مقاومت هولدن و ترسیم دنیای مدرن صوری‌نگر با دیدگاه بنیامین و آدورنو تطابق بیشتری دارد.

۳. نتیجه‌گیری

راهبردهای والتر بنیامین و تئودور آدورنو در نحوهٔ تحلیل و انتقال دیالکتیک هنری در ترجمه‌های رمان *ناتور دشت* مورد بررسی قرار گرفت. بر این اساس، بنیامین بر درک جنبهٔ هنری پنهان در زبان مبدأ تأکید دارد و با ارائهٔ مدل ترجمهٔ بین خطی سعی در بازآفرینی آن در زبان مقصد دارد، اما آدورنو به میمسیس یا همانندسازی و بازنمایی حقیقت هنری تأکید می‌ورزد. در نتیجه، برای ترجمه و انتقال دیالکتیک هنری در یک اثر ادبی می‌بایست تضاد میان واقعیت و تخیل در فرم زبان حفظ شود. به‌عبارت دیگر، هستهٔ تداوم‌بخش در یک اثر ادبی همان تضاد میان مفاهیم و قالب واژگان و ساختار جملات است که باید به روش‌های مختلف حفظ شود و در این راستا بنیامین بر ارائهٔ توضیحات بین خطی تأکید دارد؛ در حالی‌که آدورنو بر استفاده از تمثیل و محدود نکردن حقیقت هنری تأکید می‌ورزد.

در این راستا، ارتباط راهبردهای مختلف در تحلیل دیالکتیک هنری با نحوهٔ ترجمه و ماندگاری اثر قابل توجه است. نشانه‌هایی همچون ساختار جملات، پیوستگی متن، نوع واژگان، حفظ لحن داستان و استفاده از انواع تعبیرات بیانگر برتری برخی مترجمان رمان *ناتور دشت* بر یکدیگر است. تضاد میان فرم تک‌گویی با شخصیت دوگانهٔ هولدن و همچنین تضاد در روایت و لحن داستان جوانب مختلف دیالکتیک هنری می‌باشد که در نهایت محتوای انتقادی این اثر را در بر دارد و نمی‌توان آن را به داستان ساده‌ای از ماجرای یک نوجوان سرکش آمریکایی خلاصه کرد.

در این راستا، ترجمهٔ کریمی بیشتر متوجه حفظ فرهنگ زبان مقصد می‌باشد، اما تلاش مترجم برای امانت‌داری کافی نیست زیرا این ترجمه نتوانسته راهبرد موفقیت‌آمیزی برای بازآفرینی دیالکتیک هنری ارائه دهد. اساس ترجمهٔ کریمی لفظ‌گرایی و استفاده از نثر کتابی است؛ صدای اعتراض نوجوان آمریکایی به شرایط زندگی در جامعهٔ سرمایه‌داری منعکس می‌شود؛ هرچند استفاده از پانویس‌های متعدد، به خوانندهٔ فارسی‌زبان در درک فرهنگ آمریکایی کمک شایان می‌نماید. در عین

حـال، او بیشـتر متوجـه جنبـهٔ دوم روایـت یعنـی انعکـاس شـرایط سیاسـی‌اجتمـاعی و صدای خودآگاه نویسنده در پشت شخصیت نوجوان می‌باشد.

از سوی دیگـر، ترجمـهٔ نجفـی در انتقـال صـدای اعتـراض هولـدن کالفیلـد موفـق بـوده است. او همچـون زبـان مبـدأ از نثـر شکسـته اسـتفاده مـی‌نمایـد و در تعبیـر اصـطلاحات از گفتـار و زبـان نوجوانـان اسـتفاده مـی‌کنـد. مـدل ترجمـهٔ نجفـی بـومی (vernacular) اسـت و در انتقـال دیالکتیـک هنـری اثـر تـا حـد زیـادی موفـق اسـت؛ زیـرا تضـاد روایـت یـک نوجـوان هفـده‌سـاله و روایـت حـاکی از انتقـادات اجتمـاعی در کنـار یکـدیگر حفـظ شـده است. به‌عبارت دیگـر، مـدل ترجمـه نجفـی بـا دیـدگاه زیباشناسـی آدورنـو ارتبـاط معنـی‌دار دارد؛ زیرا او توانسـته ترکیـب منسـجمی از تجربـهٔ فـردی و اجتمـاعی هولـدن کالفیلـد ارائـه دهد. لازم به‌ذکر است از دیدگاه آدورنو ترجمه و تفسیر از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند.

ترجمـهٔ بارسـقیان در اسـتفاده از لحـن عامیانـهٔ یـک نوجـوان سـرکش تـا حـدی موفـق بـوده اسـت، امـا در نهایـت دشـواژه‌ها و اصـطلاحات در قالـب نثـر روزنامـه‌ای و رسـمی تعدیل شـده‌اند. بارسـقیان نسـبت بـه دو متـرجم قبلـی از ترجمـهٔ آزادتـر اسـتفاده مـی‌کنـد و در کـاربرد اصـطلاحات عامیانـه موفـق اسـت. او همچنـین مقدمـه‌ای جـذاب بـرای ترغیـب خواننـدگان بـه اثـر اضـافه کـرده اسـت، امـا در انتقـال دیالکتیـک هنـری اثـر بـا مشـکل روبه‌روسـت؛ زیـرا بـه‌انـدازهٔ کـافی در ترجمـهٔ مفـاهیم ایـدئولوژیک اثـر و بـه‌ویژه در انتقـال جنبـهٔ دوم روایـت یعنـی انتقـادات اجتمـاعی موفـق نیسـت، چنان‌کـه مـوارد متعـدد حـذف مفاهیم و اصطلاحات قابل مشاهده است.

در نهایـت، ابعـاد چندلایـهٔ ترجمـه در رمـان *ناتور دشـت* حـاکی از لـزوم بـه‌کـارگیری ترجمـهٔ شـبکه‌ای اسـت (خزاعی‌فـر، ۱۳۸٤). بـازآفرینی دیالکتیـک هنـری بـا راهبـرد همانندسـازی آدورنـو در ترجمـهٔ محمـد نجفـی بـه‌دلیـل توجـه بـه تضـادهای موجـود در لحـن شخصـیت اصـلی و اسـتفاده از تعبیـرات عامیانـه موفقیـت قابـل توجـه دارد. ترجمـهٔ احمـد کریمـی بـا وجـود توضـیحات پـانویس و امانـت‌داری در حفـظ واژگـان کـه تـا حـدودی بـه راهبـرد بنیـامین نزدیـک اسـت و از نظـر بـه‌کـارگیری لحـن و سـاختار رسـمی جمـلات از موفقیـت کمتـر برخـوردار اسـت. همچنـین ترجمـهٔ بارسـقیان بـا وجـود

برخـورداری از نثـر روان، بـه‌علت تعـدیل گسـتردهٔ دشـواژه‌ها و محـدود سـاختن لحـن در قالب جملات کتابی، محل انتقاد دارد.

کتابنامه

۱. احمدی، ب. (۱۳۷٦). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفی هنر*. تهران: نشر مرکز.

۲. ارشـاد، ف. (۱۳۹۲). یـک مـتن سـترگ فلسـفی‌ـاجتماعی: بـازخوانی و نقـد کتـاب دیالکتیـک روشنگری. *پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، *۱۳*(٤)، ۱-۲۹.

۳. امامی، ک. (۱۳٤٦). *مسألهٔ لحن در ترجمه یا چگونه از کلاغ فرنگی بلبل پارسی گو نباید ساخت*. *اندیشه و هنر*، *۵(۱۰)*، ۱۱۷-۱۲۸.

٤. آدورنو، ت. (۱۳۸۸). *زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی*. ترجمهٔ سیاوش جمادی. تهران: ققنوس.

۵. آذردشتی، م. (۱۳۹۲). *ترجمهٔ دشواژه‌ها در برگردان رمان نـاتور دشـت بـر اسـاس دیـدگاه زبـان استاندارد*. (پایان‌نامهٔ منتشر نشده). دانشگاه علامه طباطبائی.

٦. آذری، ه. (۱۳۹۵). عکس، حقیقت، آگاهی. *ماهنامهٔ علمی تخصصی اطلاعات حکمت و معرفـت*، *۱۱*(۱)، ۳۹-٤۲.

۷. خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹۱). نظریهٔ ترجمهٔ دیروز و امروز. *نامهٔ فرهنگستان*، ۲۸، ٦۹-۷۹.

۸. سالینجر، د. ج. (۱۳٤۵). *ناطور دشت*. ترجمهٔ احمد کریمی حکاک. تهران: مینا.

۹. سالینجر، د. ج. (۱۳۷۷). *ناتور دشت*. ترجمهٔ محمد نجفی. تهران: تیلا.

۱۰. سالینجر، د. ج. (۱۳۹۳). *ناتور دشت*. ترجمهٔ آراز بارسقیان. تهران: میلکان.

۱۱. شاهنده، ن. (۱۳۹۱). مفهوم میمسیس در نظریهٔ زیبایی‌شناختی آدورنو. *کیمیـای هنـر*، *۱*(۳)، ۷۰-۸۲.

۱۲. شاهنده، ن.، و نوذری، ح. (۱۳۹۲). «هنر» و «حقیقت» در نظریه زیباشـناختی آدورنـو. *حکمـت و فلسفه*، *۹*(۳)، ۳۵-٦۰.

۱۳. صداقت‌رستمی، م. (۱۳۹۲). ناطور دشت و ناتور دشت: نگاهی به ترجمه‌های فارسی کتاب جـی دی سالینجر. *گلستانه*، ۱۲٤، ۵۹-٦۱.

۱٤. عزبدفتری، ب. (۱۳۷۸). جنبهٔ هنری ترجمه. *مترجم*، *۸*(۲۹)، ص. ۲۷-۳۷.

۱۵. فرحزاد، ف. (۱۳۹۰). *نقد* ترجمهٔ ارائهٔ مدل سه‌وجهی، چالش‌ها و مسائل ترجمه در ایـران. *علـوم اجتماعی: پژوهشنامه*، ۸۸، ۳۰-٤۸.

۱٦. فیروزآبادی، س. س. (۱۳۸۷). اثر هنری از دیدگاه والتر بنیامین. *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۱۰، ۱۱۹-۱۲۹.

۱۷. کمالی، ز.، و اکبری، م. (۱۳۸۷). *والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر*. پژوهش‌های فلسفی، ٤(١٤)، ۱۲۵-۱٤٦.

۱۸. نجومیان، ا. (۱۳۸٤). والتر بنیامین ترجمه خویشاوندی زبان‌ها. *مطالعات ترجمه*، ۳(۱۲)، ٦٦.

۱۹. هیوز، آ. (۱۳۷۸). *هجرت اندیشهٔ اجتماعی*. ترجمهٔ عزت‌اله فولادوند. تهران: طرح نو.

20. Adorno, Theodore W. (1982). *On the Problem of Musical Analysis*, trans. and introduced by Max Paddison, in Music Analysis, Vol. 1, No. 2.
21. Adorno, Theodore W. (2002*). Aesthetic Theory*. translated by Robert Hullot-Kentor, London & New York: Continuum.
22. Adorno, Theodore W. (2002). *Essays on Music*. Richard Leppert (Editor), Susan H. Gillespie (Translator). University of California Press
23. Benjamin, Walter (1923). *The Task of Translator*. The Belknap press of Harvard Univrsity press. Cambridge Massachusetts London, England
24. Hatim, Basil & Mason, Ian (1997); *The Translator as Communicator*, London and New York: Routledge.
25. Kolakowski, Leszek; (1978), Main currents of Marxism, Oxford Press, Vol.3.
26. Mura, Andrea (2012). *The Symbolic Function of Transmodernity*". Language and Psychoanalysis.
27. Salinger, J. D. (1951*). Catcher in the Ry*. Little, Brown and Company
28. Stanitzek, Georg. (Autumn 2005*). Texts and Paratexts in Media*. Critical Inquiry. The University of Chicago Press Vol. 32, No. 1
29. Winters, Joseph. (2014) «*Theodor Adorno and the Unhopeless Work of the Negative*,» in Journal for Cultural and Religious Theory vol. 14 no. 1

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی