مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال پنجم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۹۳ (پیاپی ۹)

یک داستان، چند مترجم، چند راوی

سمیه دل‌زنده‌روی*
دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان

چکیده
هنگام خواندن متن‌های روایی ترجمه‌شده، تنها صدای راوی متن اصلی نیست که شنیده می‌شود؛ بلکه صدای مترجم نیز با آن ترکیب شده است. صدای مترجم، به شکل‌های گوناگون، از طریق عناصر فرامتنی و زبانی در ترجمه نمایان می‌شود. این صدا در ادبیات کودک بیش‌تر نمایان است؛ زیرا به عقیده‌ی اُسالیوان، بین نویسنده (بزرگ‌سال) و مخاطب (کودک) رابطه‌ای نامتقارن وجود دارد؛ افزون بر این، مترجم در ترجمه‌ی آثار کودک، نسبت به دیگر انواع ادبی، بیش‌تر، احساس آزادی عمل می‌کند؛ ازاین‌رو، حضور خود را در متن نمایان‌تر می‌سازد. این مقاله، با هدف نشان‌دادن تفاوت روایت مترجمان شکل گرفت. برای رسیدن به این هدف، نخست، سه داستان از مجموعه‌داستان‌های هانس کریستین اندرسن با سه ترجمه‌ی گوناگون از احمد کسایی‌پور، جمشید نوایی و محمدرضا شمس- پریسا همایون‌روز انتخاب شد و سپس، حضور و صدای این مترجمان، در آثار ترجمه‌شده، براساس نظریه‌های هرمانز و بیکر و مدل ارتباطی اُسالیوان، بررسی گردید. نتایج بررسی‌ها نشان داد، هریک از مترجمان برای روایت داستان از روش‌های گوناگون متنی و فرامتنی بهره جسته و خود را در متن نمایان ساخته‌اند؛ درنتیجه، داستان را براساس سبک روایی خود، به شکل‌های گوناگون نقل کرده‌اند، به‌گونه‌ای که یک داستان به تعداد ترجمه‌هایش راوی دارد.

واژه‌های کلیدی: ترجمه، حضور مترجم، داستان کودک، هانس کریستین اندرسن.

---

* مربی مترجمی زبان انگلیسی delzende@vru.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۹/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۶/۱۷

۱. مقدمه

هنگام خواندن یک متن ترجمه‌شده، اغلب تمایلی نداریم بدانیم در حال خواندن ترجمه هستیم. این مسئله از این باور فراگیر حاصل می‌شود که متن اصلی از ترجمه برتر است و یا همان‌گونه که هرمانز[۱] بیان می‌کند، ما درواقع ترجمه را «نماینده‌ی متن اصلی»[۲] تلقی می‌کنیم (نک: هرمانز، ۲۰۰۸، ۱۰). بوش[۳]، دراین‌باره، ناشران را مقصر می‌داند؛ به عقیده‌ی بوش، «آنان می‌خواهند مترجم را از دید مخاطب دور نگه دارند تا مخاطب درنیابد که ترجمه، به‌ویژه ترجمه‌ی اثر ادبی، جسورانه‌ترین عمل نوشتن است». بوش اهمیت کار مترجم را باور دارد و می‌خواهد مترجم ادبی یکی از «اصلی‌ترین ارکان ارتباط بشری» شناخته شود (بوش، ۲۰۰۷: ۲۳). تمایزی که بین متن اصلی و ترجمه به وجود آمده، سبب شده است ترجمه شاخه‌ای ضعیف از نویسندگی انگاشته شود و به گفته‌ی بسنت[۴] درحالی‌که برخی از نویسندگان تکریم می‌گردند، مترجمان و مهارت‌های ادبی آن‌ها نادیده گرفته می‌شوند. به‌گمان بسنت، این باور چنان فراگیر است که برخی محققان در سراسر دنیا از گنجاندن ترجمه‌های خود در فهرست کارهای چاپ‌شده‌شان پرهیز می‌کنند (نک: بسنت، ۲۰۰۷: ۱۷۳).

این مسئله هنگامی که کودکان، مخاطب متن هستند، اندکی متفاوت است؛ زیرا آن‌ها هنوز از تفاوت میان متن اصلی و ترجمه و به‌طور کلی وجود چنین تمایزی آگاه نیستند. آن‌ها قصه‌گو را راوی قصه می‌دانند؛ قصه‌گویی که پیش‌از سن خواندن و نوشتن، معمولاً، والدین یا مربی مهدکودک آنان است؛ غافل از اینکه اگر داستان آن‌ها ترجمه شده باشد، درواقع این مترجم است که قصه را برای آن‌ها تعریف می‌کند. اگر متنی بیش‌از یک مترجم داشته باشد، نحوه‌ی روایت آن هم گوناگون خواهد بود؛ درحالی‌که در متن اصلی تعدد راوی وجود ندارد. اُسالیوان[۵] به‌نقل‌از اُویتینن[۶] می‌گوید روش‌هایی که مترجمان در ترجمه‌ی ادبیات کودک از آن‌ها استفاده می‌کنند، برگرفته از تصویری است که هریک از آنان از کودک دارند؛ به همین دلیل است که مترجمان

---

1. Hermans
2. Delegated speech
3. Bush
4. Bassnett
5. O' sullivan
6. Oittinen

گوناگون متنی واحد را به‌شکل‌های مختلف ترجمه کرده‌اند، گویی یک داستان به چندین شکل متفاوت روایت شده است (نک: اُسالیوان، ۲۰۰۳: ۲۰۵).

در این مقاله، سه داستان از مجموعه‌داستان‌های هانس کریستین اندرسن با سه ترجمه‌ی گوناگون از احمد کسایی‌پور، جمشید نوایی و محمدرضا شمس- پریسا همایون‌روز انتخاب شده‌اند تا حضور و صدای این مترجمان، در آن‌ها، براساس نظریه‌های هرمانز و بیکر[1] و الگوی ارتباطی اُسالیوان، بررسی شوند و تفاوت روایت مترجمان آشکار گردد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

با وجود نقش مهم ترجمه در ارتباطات بین‌المللی، به‌ندرت درباره‌ی این نقش صحبت شده است. این امر، به‌ویژه، در حوزه‌ی ترجمه‌ی متون غیرادبی صادق است؛ البته، درباره‌ی متون ادبی هم تنها می‌گویند متن وارد زبان مقصد شده است، گویی هیچ عامل فعالی در به‌وجودآوردن این تغییر زبانی نقش نداشته است.

تا زمانی‌که مطالعات ترجمه به‌صورت رشته‌ای مستقل درنیامد، یعنی تا نیمه‌ی دوم قرن بیستم، نقش مترجم به‌شکلی نظام‌مند بررسی نشد. پکانن[2]، به‌نقل‌از لیپهالم[3]، درباره‌ی نگرش‌های گوناگون به مترجم می‌گوید که ممکن است مترجم گاه یک نشانه‌برگردانِ ساده[4] در نظر گرفته شود و گاه متخصصی متعهد با توانمندی‌های فراوان که به‌عنوان واسطه‌ای بین محیط‌های شناختی عمل می‌کند و در امر ترجمه قادر به تصمیم‌گیری و انتخاب است (نک: پکانن، ۲۰۱۰: ۹). به‌گفته‌ی کاستر[5]، این موضوع نشان‌دهنده‌ی ماهیت «دوگانه» یا «دورگه»ی ترجمه است که هم‌زمان دو ویژگی «مستقل» و «اشتقاقی» را به ترجمه می‌دهد: مستقل در بافت فرهنگی‌اجتماعی خود و اشتقاقی در مقام بازنمود، بازسازی و بازتولید متنی دیگر (نک: کاستر، ۲۰۰۸: ۲۵). این پیشوند «باز» دلیلی بر اثرگذاری و نقش فعال مترجم در فرایند ترجمه است و بر گفته‌ی هرمانز درباره‌ی چندصدایی‌بودن ترجمه تاکید می‌کند (نک: هرمانز، ۲۰۰۸: ۱۱). بنابر

---

1. Baker
2. Pekannen
3. Leppihalme
4. Transcoder
5. Koster

باور بسنت، مترجم با داشتن نقشی فعال، مخاطبان جامعه‌ی مقصد را در کسب اطلاعات بیش‌تر درباره‌ی نویسنده‌ای خارجی و آثارش یاری می‌کند و آنان را با روش‌های جدید نویسندگی که در متن اصلی به کار رفته است، آشنا می‌سازد (نک: بسنت، ۲۰۰۷: ۱۷۴).

موسوپ[1] به مترجم نگاهی دیگر دارد؛ او مترجم را نقل‌قول‌کننده می‌داند؛ سپس نتیجه می‌گیرد که در ترجمه‌ی متن، صدای مترجم با صدای نویسنده‌ی اصلی ترکیب می‌شود و کلام نقل‌شده هرگز مانند بافت اصلی نمی‌شود (نک: تایوالکاسکی[2]، ۲۰۱۰: ۵). شیاوی[3] نیز نظری مشابه دارد؛ او بر این باور است که مترجمان، پیوسته، درحال «همکاری در تولید گفتمان و تکرار و تقلید کلمات راوی» هستند؛ ازاین‌رو، حضور مترجم را پُررنگ می‌کند (بوسو[4]، ۲۰۰۴: ۳۶).

بسنت نیز این نکته را مد نظر قرار می‌دهد؛ چراکه او ترجمه را به «تقلید» تشبیه می‌کند، به ابزاری که می‌توان به وسیله‌ی آن فن نویسندگی را آموخت. به عقیده‌ی بسنت، وقتی نویسندگان می‌توانند صداهای مختلف را تشخیص دهند و در قالب آن صداها صحبت کنند، احتمال اینکه صدایی متمایز برای خود تعیین کنند بیش‌تر خواهد بود و هنگامی که آن اثر ترجمه می‌شود، مترجم اثر نیز قادر خواهد بود صدای منحصر به خود را تعیین کند؛ مترجم این کار را با تقلید از صدای نویسنده‌ی اصلی، اما این بار در زبانی متفاوت که همان زبان مقصد است، انجام می‌دهد (نک: بسنت، ۲۰۰۷: ۱۷۴).

این مطلب نقش مترجمان را برجسته می‌کند؛ به‌ویژه، اگر «نقش ارتباطی دوتایی» را برای مترجم در نظر بگیریم: مخاطب متن مبدأ[5] و فرستنده‌ی متن مقصد[6] (نک: کاستر، ۲۰۰۸: ۲۹). به گمان بسنت نیز بی‌معنی است اگر ترجمه را چیزی جز فعالیت ادبی در نظر بگیریم؛ چراکه مترجمان، همیشه، نخست، در جایگاه «خواننده» دربرابر متن قرار می‌گیرند و سپس، به‌عنوان «بازنویس و بازآفرین متن به زبان دیگر» فعالیت خود را شروع می‌کنند. درواقع، او بر این باور است که مجموعه‌ای ویژه از مهارت‌های ادبی نیاز است تا ترجمه انجام گیرد؛ مجموعه‌ای از مهارت‌ها که کمتر از مهارت‌های

---

1. Mossop
2. Taivalkoski
3. Schiavi
4. Bosseaux
5. Source text addressee
6. Target text sender

ادبی به‌کارگرفته‌شده در متن مبدأ نیستند؛ چراکه مترجم می‌بایست در چارچوب متن مبدأ کار کند (نک: بسنت، ۲۰۰۷: ۱۷۴).

مسئله‌ی انتخاب معادل و تصمیم‌گیری مترجم در فرایند ترجمه را «سبک مترجم» خوانده‌اند؛ به تعبیر بیکر، معمولاً مترجم سلسله‌انتخاب‌هایی را انجام می‌دهد که به پدیدآمدن مجموعه‌ای از الگوهای زبانی مکرر در سطوح گوناگون می‌انجامند؛ پس احتمالاً این انتخاب‌ها فردی و منحصر به خود مترجم هستند (نک: بیکر، ۲۰۰۰: ۲۴۵). اینکه مترجم تا چه میزان می‌تواند یا باید این انتخاب‌ها را انجام دهد، به عوامل گوناگون بستگی دارد. این عوامل عبارت‌اند از: نوع متن، زبان اثر، بافت فرهنگی و اجتماعی، زمان و موقعیتی که ترجمه زیر تأثیر آن انجام گرفته است.

در کنار مطالعات فراوانی که برای بررسی ترجمه‌ها و مدل‌های به‌کاررفته در این ارتباط انجام شده، انتخاب‌های مترجمان نیز بارها بررسی شده است. به عقیده‌ی بیکر، مشکلی که برای بررسی سبک مترجم وجود دارد، تفکیک و جداکردن ویژگی‌های سبکی او از ویژگی‌های دیگر متن است (همان: ۲۴۵و۲۴۶).

برای توصیف نقش اثرگذار مترجم و چگونگی نمود آن در متن، اصطلاحات گوناگون به‌کار رفته است: «پیدایی[1] مترجم» (ونوتی[2]، ۱۹۹۵: ۳۰۸)، «صدای مترجم» (هرمانز، ۱۹۹۶: ۲۷تا۳۰) و «ردپای[3] مترجم» (لیچ و شورت[4]، ۱۹۸۱: ۱۱ و۱۲؛ بیکر، ۲۰۰۰: ۲۴۵). هرمانز معتقد است که صدای مترجم، با وجود تلاش مخاطب یا ویراستار و ناشر، برای ساکت‌کردن آن، شنیده می‌شود؛ اما بین لهجه‌ی فردی[5] و دیگر ویژگی‌های ویژگی‌های موجود در متن تفاوتی قائل نمی‌شود. از سوی دیگر، ونوتی بر آن است که مترجم را نمایان‌تر سازد تا او را وادار کند با استفاده از راه‌حل‌های غیرمعیار صدای خود را بلندتر کند (نک: پکانن، ۲۰۱۰: ۵۰).

پژوهش حاضر از نظریه‌های هرمانز و بیکر درباره‌ی حضور مترجم استفاده می‌کند؛ زیرا هرمانز عناصر فرامتنی را در کانون توجه قرار می‌دهد و بیکر، بیش‌تر، بر الگوهای که مترجمان به کار برده‌اند، تأکید می‌کند. نخستین لازمه‌ی تشخیص الگو و

---

1. Visibility
2. Venuti
3. Thumbprint
4. Leech & Short
5. Idiolect

لهجه‌ی فردی مترجم، وجود گزینه‌ی انتخاب است و دومین آن، همان‌گونه که بیکر بیان می‌کند، تکرارکردن گزینه‌ای خاص (نک: بیکر، ۲۰۰۰: ۲۴۵)؛ اگر مترجمی هنگام انتخاب‌کردن، به‌صورت مکرر، روشی خاص را بر دیگر روش‌های موجود ترجیح دهد، این تمایل او از خصوصیات آن مترجم محسوب می‌شود و از ویژگی‌های سبکی‌اش به شمار می‌آید.

۳. نقش مترجم در ادبیات کودک

مروری بر ترجمه‌ی ادبیات کودکان نشان می‌دهد انتخاب کتاب‌ها برای ترجمه، ابتدا براساس هدف‌های آموزشی و تربیتی صورت گرفته است. به‌گفته‌ی لتی[1]، اهداف ترجمه برای کودکان طیفی وسیع را دربرمی‌گرفتند که از میان آن‌ها می‌توان باورهای دینی و سرگرمی و تربیت اخلاقی را نام برد؛ همین امر سبب ایجاد تنوع در انتشارات ادبیات کودک شد (نک: لتی، ۲۰۱۰: ۱۱۱).

این مسئله درباره‌ی ترجمه‌ی ادبیات کودک در ایران هم که درواقع، از دوره‌ی ساسانی، با ترجمه‌ی *کلیله‌ودمنه* از سانسکریت به پهلوی، آغاز شد، صدق می‌کند (نک: محمدی و قائینی، ۱۳۸۲: ۴۳۴). با آغاز رسمی ترجمه برای کودکان در دوره‌ی مشروطه که با ترجمه‌ی داستان‌هایی از ازوپ[2] و لافونتن[3] شروع شد، مترجمان، بیش‌تر، کتاب‌هایی را انتخاب می‌کردند که ازنظر اخلاقی برای کودکان مناسب می‌دانستند (همان: ۴۳۵ و ۴۳۶).

جالب توجه است که مترجمان، چه در غرب و چه در ایران، در ترجمه‌ی آثار ادبی کودکان روش‌هایی مشابه را انتخاب می‌کنند؛ تغییر بافت فرهنگی و بومی‌ساختن اسامی خاص، مکان‌ها و حتی مراسم مذهبی از روش‌هایی است که مترجمان برای فهم بهتر کودکان از آن‌ها بهره می‌برند. معمولاً، مترجمان سرگرم‌کردن کودکان و درگیرنکردن آن‌ها را با ترجمه‌ی تحت‌اللفظی دلیل دورشدن خود از متن مبدأ می‌دانند (نک: لتی، ۲۰۱۰: ۱۱۸)؛ ازاین‌رو، می‌کوشند ترجمه‌هایی روان ارائه دهند و از بیگانه‌سازی متن بپرهیزند. چنین رویکردی به «بازنویسی متن اصلی» می‌انجامد (نک:

---

1. Lathey
2. Aesop
3. La Fontaine

محمدی و قائینی، ۱۳۸۲: ۴۳۶). ولستونکرفت[1]، مترجم ادبیات کودک، می‌گوید مترجمان بر این باورند که کودکان را نباید با تأکید بر نام مکان‌ها و رسوم ناآشنا گیج کرد (نک: لتی، ۲۰۱۰: ۱۱۸).

این روش ترجمه در ایران نیز پسندیده به شمار می‌آمد، حتی اگر مترجمان از ضرب‌المثل‌های فارسی در ترجمه‌هایشان استفاده می‌کردند. ابراهیم صنیع‌السلطنه معروف‌به عکاس‌باشی، در سال ۱۲۸۰ شمسی، در مقدمه‌ی ترجمه‌اش، با عنوان *اخلاق مصور*، آشکارا به دست‌کاری متن مبدأ اشاره می‌کند و خاطرنشان می‌سازد که متن را برای فهم بهتر کودکان ترجمه و اصلاح کرده است (نک: محمدی و قائینی، ۱۳۸۲: ۴۳۷).

۴. مفهوم صدای مترجم از دیدگاه هرمانز: حضور پراکنده

هرمانز از دیدگاه روایت‌شناسی به مسئله‌ی صدای مترجم می‌پردازد و معتقد است صدای مترجم، هرچند گاهی پنهان، همواره در متن وجود دارد (نک: هرمانز، ۱۹۹۶: ۲۳). او بر این باور است که صدای مترجم ممکن است کاملاً در پشت صدای راوی پنهان شود و ردیابی آن را در متن ترجمه غیرممکن سازد؛ اما، در هر صورت، به‌دلیل داشتن فاصله‌ی زمانی و مکانی از متن مبدأ، در بخش‌های زیر نمایان می‌شود:

- در متن‌های خودارجاع که ویژگی آن بازی با کلمات است؛
- در متن‌هایی که «بافت چندپهلو» دارند؛ در این متون، تعبیر دقیق متن نه تنها به یک بافت بلکه به چندین بافت بستگی دارد به همین دلیل تشخیص ماهیت اصلی متن ممکن است به حذف یا توضیح از طریق پاورقی یا داخل پرانتز بینجامد (نک: دلاباستیتا[2]، ۱۹۹۳: ۱۸۱).

هرمانز در یکی از مقالاتش، با عنوان «تناقضات و بن‌بست‌های متنی»، بیان می‌کند که «صدای متمایز» مترجم در نظرهای فرامتنی و حاشیه‌ای که بر کارش می‌دهد نیز نمایان می‌شود (نک: هرمانز، ۲۰۰۸: ۱۲). این موضوع را برای ردیابی حضور مترجم در متن می‌توان به فهرست بالا اضافه کرد.

---

[1]. Wollstonecraft
[1]. Delabastita

۵. بیکر و سبک مترجم

ازنظر بیکر، سبک مترجم ردپایی است که درقالب ویژگی‌های زبانی و غیرزبانی پدیدار می‌شود؛ بنابراین، مفهوم «صدای مترجم» را نیز دربرمی‌گیرد. او بر این باور است که استفاده‌ی پیوسته‌ی مترجم از روشی ویژه در ترجمه، می‌تواند سبک مترجم را نشان دهد. بیکر، همانند هرمانز، معتقد است صدا یا سبک مترجم در پیشگفتار و پاورقی و شرح‌هایی که در متن ارائه کرده است، نمایان می‌شود. به نظر او مهم‌تر از همه، عادت‌های زبانی مترجم، طرز بیانش و حتی چگونگی کاربرد نشانه‌های سجاوندی است که بارها در سراسر متن به کار رفته‌اند (نک: بیکر، ۲۰۰۰: ۲۴۶تا۲۴۹).

همچنین، بیکر سبک‌شناسی حقوقی[1] و ادبی را جدا از یکدیگر می‌داند و معتقد است که ویژگی‌های زبانی ازطریق سبک‌شناسی حقوقی بررسی می‌شوند؛ زیرا بدین‌وسیله می‌توان عادت‌های زبانی نویسنده را که ناخودآگاه به کار می‌روند، مطالعه کرد؛ درحالی‌که سبک‌شناسی ادبی به چگونگی دستیابی نویسنده به تأثیرهای هنری خاص می‌پردازد (همان: ۲۴۹).

۶. الگوی ارتباطی روایت و ترجمه

ونوتی مترجمان ادبی را به نمایان‌ساختن خود با ترجمه‌هایی بیگانه و غریب که استاندارد و روان نیستند، فرامی‌خواند؛ اما اُسالیوان معتقد است شناسایی حضور پراکنده‌ی مترجم در ترجمه‌های روان نیز، به کمک الگوی ارتباطی روایت شیاوی، امکان‌پذیر است. براساس این الگو، حضور پراکنده‌ی مترجم را می‌توان از روی روش‌هایی که در ترجمه‌اش به کار گرفته، تشخیص داد (نک: اُسالیوان، ۲۰۰۳: ۱۹۸).
برای شروع، نخست الگوی ارتباطی چتمن را در شکل شماره‌ی ۱ (بوسو، ۲۰۰۴: ۳۶) بررسی می‌کنیم:

شکل شماره‌ی ۱: مدل ارتباطی متون روایی

متن روایی

نویسنده‌ی واقعی...خواننده‌ی پنهان---راویت‌شنو راوی...نویسنده‌ی پنهان---خواننده‌ی واقعی

[1]. Forensic stylistics

اُسالیوان عناصر متن روایی را این‌گونه تعریف می‌کند:
نویسنده‌ی پنهان: مربی ساکت؛ عاملی که در درون داستان حضور دارد و چگونه خواندن آن را هدایت می‌کند؛ حضوری وابسته به نویسنده که نقش اطلاع‌دهندگی تام دارد.
نویسنده‌ی پنهان، درواقع، همان تصویری است که از نویسنده، پس‌از خواندن کتاب، در ذهن خواننده‌ی واقعی نقش می‌بندد.
خواننده‌ی پنهان: همتای نویسنده‌ی پنهان است؛ مخاطبی که خود داستان فرض کرده است؛ خواننده‌ای که به‌وسیله‌ی نویسنده‌ی پنهان به وجود آمده و در متن، نقش بسته است.
راوی: کسی که قصه را می‌گوید؛ به‌بیان‌دیگر، صدایی است که هنگام گفتن قصه شنیده می‌شود.
روایت‌شنو: وجودی کم‌وبیش مبهم در داستان که مخاطب راوی است.

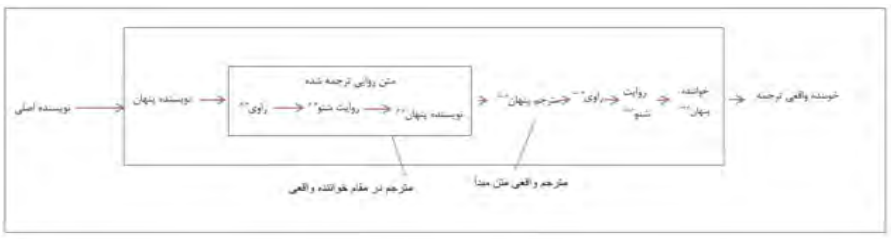
۷. حضور مترجم در ارتباط روایی

علم روایت‌شناسی معمولاً میان متن ترجمه و متن اصلی تمایزی قائل نمی‌شود؛ البته نبود چنین تمایزی تأمل‌برانگیز است؛ زیرا ترجمه‌های مکتوب اصولاً خوانندگانی را مخاطب قرار می‌دهند که ازنظر زمانی و مکانی و زبانی از مخاطبان متن اصلی جدا شده‌اند؛ درنتیجه، داستان‌های روایی ترجمه‌شده، خواننده‌ی پنهانی را مخاطب قرار می‌دهند که با خواننده‌ی پنهان متن اصلی متفاوت است. با توجه به مطالب پیش‌گفته، این پرسش در ذهن شکل می‌گیرد که آیا مترجم در جایگاه و نقش راوی متن مبدأ قرار می‌گیرد؟ شکل شماره‌ی۱ برای متن اصلی ترجمه‌نشده و خوانندگانش کاربرد دارد. برای اینکه متوجه شویم چه اتفاقی در ترجمه می‌افتد، باید الگو را مانند شکل شماره‌ی ۲ (اُسالیوان، ۲۰۰۳: ۲۰۰) بسط و گسترش دهیم:

شکل شماره‌ی ۲: جایگاه مترجم در متن روایی ترجمه‌شده

همان‌گونه که اُسالیوان خاطرنشان می‌کند، ازآنجاکه بزرگ‌سالان، در هر مقطعی، به جای کودکان عمل می‌کنند و این مسئله به ماهیت نامتقارن ارتباط در ادبیات کودک می‌انجامد، پیدایی یا شنودپذیری مترجم در مقام راوی در این ادبیات، نسبت به ادبیات بزرگ‌سال، اغلب ملموس‌تر است (همان: ۱۹۸)؛ بنابراین، در ادبیات کودک ارتباط بین نویسنده‌ی پنهان و خواننده‌ی پنهان در متن مبدأ، نامتقارن است؛ زیرا نویسنده‌ی پنهان فردی بزرگ‌سال است که خواننده‌ی پنهان (کودک) براساس فرضیات او خلق می‌شود؛ ازاین‌رو، در ادبیات کودک، نویسنده‌ی پنهان عاملی است که فاصله‌ی بین بزرگ‌سال و کودک را پر می‌کند، چراکه در چنین متن‌هایی مفاهیم فرهنگی مربوط به دوران کودکی در تعیین چگونگی خواننده‌ی پنهان نقش دارند. پرسش‌هایی مانند کودکان چه می‌خواهند؟ تا چه حد انعطاف دارند؟ و چه چیز برای آن‌ها مناسب است؟ همواره در ذهن نویسنده، ناشر اصلی، مترجم و ناشر متن ترجمه‌شده وجود دارند (همان: ۲۰۵)؛ بنابراین، مترجم در مقامی است که نقش خواننده‌ی پنهان متن مبدأ را به عهده می‌گیرد و تلاش می‌کند نویسنده و خواننده‌ی پنهان آن را نیز شناسایی کند (همان: ۲۰۱). علاوه‌براین، مترجم می‌تواند به‌عنوان همتای نویسنده‌ی واقعی متن مبدأ نیز عمل کند؛ کسی که متن مقصد را خلق می‌کند تا برای خوانندگان مقصد، ملموس و درک‌کردنی باشد. اُسالیوان به‌نقل‌از شیاوی می‌گوید مترجم با تفسیر متن مبدأ، پیروی از هنجارهای خاص و اتخاذ روش‌های ویژه، ارتباطی جدید را میان متن ترجمه‌شده و گروهی جدید از خوانندگان به وجود می‌آورد. در این فرایند، مترجم خواننده‌ای پنهان نیز خلق می‌کند که با خواننده‌ی پنهان متن مبدأ متفاوت است: خواننده‌ی پنهان ترجمه. این خواننده‌ی پنهان را می‌توان، تااندازه‌ای، با خواننده‌ی پنهان متن مبدأ برابر دانست؛ اما با هم یکی نیستند (همان)؛ ازاین‌رو، اُسالیوان یک الگوی ارتباطی روایی برای متون ترجمه‌شده (شکل شماره‌ی ۳) پیشنهاد می‌کند (همان):

شکل شماره‌ی ۳: مدل ارتباطی روایی برای متون ترجمه‌شده



م م: متن مبدا، م ت: متن مقصد

به عقیده‌ی اُسالیوان، ارتباط بین نویسنده‌ی واقعی متن مبدأ و خواننده‌ی واقعی متن مقصد، به‌وسیله‌ی مترجم واقعی که خارج از متن قرار دارد، به وجود می‌آید؛ بنابراین، در کلام روایی متن مقصد، دو صدا وجود دارد: صدای راوی متن مبدأ و صدای مترجم. علاوه بر نظر هرمانز درباره‌ی صدای مترجم که معتقد است بیش‌تر فرازبانی است تا زبانی، اُسالیوان بر این باور است که صدای مترجم را می‌توان در سطح روایت شنید و شناسایی کرد؛ صدایی که با صدای راوی متن مبدأ یکی نشده است. او این صدا را صدای راوی ترجمه می‌نامد (همان: ۲۰۲).

همان‌گونه که پیش‌ازاین گفته شد، صدای راوی ترجمه (مترجم) را می‌توان از دو طریق شناسایی و ردیابی کرد: نخست عناصر فرامتنی و فرازبانی مانند پاورقی، شرح و نظرها، پیشگفتار یا هر نوع مقدمه‌ای که مترجم به متن اضافه می‌کند و دیگر، روش‌های انتخابی مترجم در ترجمه، مانند توضیح (شفاف‌سازی)، پالایش فرهنگی، حذف، خلاصه‌کردن و افزودن (نک: اُیتینن، ۲۰۰۰: ۸۹ و ۹۰).

در ادامه، حضور و صدای مترجم را با توجه به نظریه‌های هرمانز و بیکر، در ترجمه‌های تعدادی از داستان‌های هانس کریستین اندرسن، بررسی می‌کنیم و با توجه به الگوی اُسالیوان ثابت می‌کنیم چگونه مترجم‌های متفاوت، در مقام راوی‌های گوناگون درمی‌آیند و به خواننده‌های پنهانی متفاوت با خواننده‌ی پنهان متن مبدأ و همچنین نویسنده‌ای هم‌تراز با نویسنده‌ی واقعی تبدیل می‌شوند.

۸. سه داستان آندرسن به سه روایت گوناگون از سه مترجم فارسی

در این پژوهش، ترجمه‌های سه مترجم از سه قصه‌ی اندرسن بررسی شده‌اند؛ این داستان‌ها عبارت‌اند از:

۱. «قوطی آتش‌زنه» و «پسربچه‌ی ناقلا» در *پری دریایی کوچک و چند قصه‌ی دیگر* (۱۳۸۱) ترجمه‌ی احمد کسایی‌پور؛

۲. «قوطی فندک»، «پسرک شیطان»، «خوک برنزی» در *پری دریای و ۲۸ داستان دیگر* (۱۳۸۵) ترجمه‌ی جمشید نوایی؛

۳. «فندک قدیمی» و «گراز برنزی» در *۱۱۰ قصه از هانس کریستیان اندرسن* (۱۳۸۸) ترجمه‌ی محمدرضا شمس و پریسا همایون‌روز.

۸-۱. ویژگی‌های فرامتنی ترجمه‌ها

برای بررسی حضور مترجم، ابتدا به ویژگی‌های فرامتنی و کلی سه ترجمه می‌پردازیم. بنابر مطالب پیش‌گفته، برخی از ویژگی‌های فرامتنی عبارت‌اند از: پیشگفتار، یادداشت، شرح‌های درون متن در قالب پاورقی یا در پرانتز که خود مترجم ارائه کرده است.

از ویژگی‌های فرامتنی ترجمه‌ی کسایی‌پور، وجود یادداشت مترجم فارسی و یادداشت مترجم انگلیسی است که در دو ترجمه‌ی دیگر به چشم نمی خورد. وجود چنین یادداشت‌هایی است که بنابه گفته‌ی هرمانز آشکارا خواننده را از وجود مترجم آگاه می‌سازد. در این ترجمه خواننده نه تنها از وجود یک مترجم، بلکه از حضور دو مترجم آگاه می‌شود: مترجم فارسی و انگلیسی که هر کدام اطلاعاتی را درباره‌ی متن اصلی و وجود ترجمه‌هایی دیگر از داستان‌های اندرسن در انگلیسی و فارسی می‌دهند. گریمزبی[1]، مترجم انگلیسی، متن را از زبان دانمارکی، زبان اصلی داستان‌های اندرسن، به انگلیسی برگردانده است. این امر نشان می‌دهد که مترجم فارسی، کتاب را از زبان دانمارکی به فارسی ترجمه نکرده؛ بلکه از زبان واسطه‌ی انگلیسی بهره برده است؛ درواقع، براساس گفته‌ی توری[2]، کسایی‌پور ترجمه‌ای غیرمستقیم انجام داده (نک: توری، ۱۹۹۵: ۵۸). این مسئله برای مترجم‌های فارسی‌زبان دیگر نیز صادق است.

آنچه از یادداشت مترجم انگلیسی برمی‌آید، این است که بیش‌تر ترجمه‌هایی که به زبان انگلیسی از کتاب اندرسن انجام شده، اشتباهاتی آشکار و عجیب داشته‌اند و او (گریمزبی) کوشیده است، تا حد امکان، به متن اصلی وفادار باشد و حال‌وهوای سبک بی‌پیرایه‌ی اندرسن را حفظ کند؛ ازاین‌رو، حتی علائم سجاوندی را که اندرسن به‌شکلی خاص (استفاده‌ی زیاد از نشانه‌ی تعجب و ویرگول و نقطه‌ویرگول) به کار برده، حفظ نموده است.

کسایی‌پور در یادداشت خود نیز به این نکته اشاره می‌کند که ترجمه‌ی او نخستین نسخه‌ی «کامل منقح» از کتاب اندرسن است؛ زیرا ترجمه‌های دیگر که به زبان فارسی انجام شده‌اند عمدتاً ناقص بوده‌اند و یا اینکه به خلاصه‌ی داستان‌ها اختصاص داشته‌اند؛ همچنین، باید گفت، کسایی‌پور تنها از یک پاورقی در داستان *پسربچه‌ی ناقلا* سود جسته است.

---

1. Grimsby
2. Toury

جمشید نوایی در ترجمه‌ی خود، پیش‌از پیشگفتار مترجم انگلیسی، مطلبی را با عنوان «چند نکته» آورده و در آن درباره‌ی مطالب زیر سخن گفته است: تلاش مترجم برای بررسی آثار و احوال اندرسن و خاستگاه و بافت داستان‌های او؛ بررسی پیشینه‌ی ا.ک. هوگارد، مترجم کتاب اندرسن به زبان انگلیسی؛ مراجعه به دو ترجمه‌ی انگلیسی دیگر برای رفع ابهامات؛ توضیح درباره‌ی تصویرهای کتاب که برگرفته از ترجمه‌ی ه. و. دولکن است؛ پسگفتار کتاب به قلم ا. ح. آریانپور درباره‌ی همانندی‌های فرهنگ عامیانه و تشکر از افرادی که در ترجمه‌ی کتاب او را یاری کرده‌اند.

درباره‌ی پاورقی می‌توان گفت که نوایی از این امکان، بسیار سود جسته است؛ در بیش‌تر داستان‌هایی که او ترجمه کرده یک یا چند پاورقی به چشم می‌خورد؛ ازاین رو، استفاده از پاورقی یکی از ویژگی‌های آشکار آثار اوست. این پاورقی‌ها را می‌توان به دو دسته‌ی کلی تقسیم کرد: معادل لاتین اسامی خاص متن و توضیحاتی برای روشن‌کردن ابهام مکان‌ها و نام‌های خاص و برخی مطالب. بنابر نظر کلینگبرگ[1]، می‌توان از پاورقی دسته‌ی دوم، به‌عنوان تطبیق‌دهنده‌ی بافت فرهنگی متن مبدأ یاد کرد (نک: اُیتینن، ۲۰۰۰: ۸۹ و ۹۰). نوایی در *قوطی فندک*، *پسرک شیطان و خوک برنزی* به‌ترتیب از سه، یک و شانزده پاورقی استفاده کرده است. او در یکی از پاورقی‌های داستان *قوطی فندک*، برای توصیف لب جادوگر، چنین آورده است: «به مصداق یکی از بیت‌های خودمان: لب بالا نگه بر عرش می‌کرد/ لب پایین زمین را فرش می‌کرد» (اندرسن، ۱۳۸۵: ۱۹). هم این بیت فارسی و هم کلمه‌ی «خودمان» خواننده را، آشکارا، از ترجمه‌بودن داستان و وجود مترجم آگاه می‌سازد.

در ترجمه‌ی محمدرضا شمس و پریسا همایون‌روز، برخلاف دو ترجمه‌ی دیگر، هیچ نوع نشانه‌ی فرامتنی، مانند مقدمه، پیشگفتار، یادداشت یا توضیحات، به چشم نمی‌خورد و خواننده، پس‌از فهرست قصه‌ها، بی‌درنگ با متن اصلی روبه‌رو می‌شود. مترجمان از پاورقی نیز استفاده نکرده‌اند و بدین‌ترتیب، هیچ نشانی از خود در سطح فرامتنی بر جا نگذاشته‌اند.

چنین رویکردی که با عنوان مقوله‌ی نظری «شفافیت کاذب[2]» مطرح می‌شود، در سطح فرامتنی، به ایجاد ترجمه‌هایی بدون مقدمه، پیشگفتار و یادداشت می‌انجامد و در

---

[1]. Klingberg
[2]. Pseudo-transparency

سطح زبانی و متنی، به بومی‌سازی زبانی و سبکی و فرهنگی در ترجمه منجر می‌شود. چنین شفافیتی زمانی کاذب می‌نماید که خواننده با واژگانی که جزء تفکیک‌ناپذیر متن اصلی‌اند، روبه‌رو می‌شود (نک: بیانچری[1]، ۲۰۱۱: ۱۶)؛ اسامی خاص افراد و مکان‌ها و غذاها از این دسته‌اند. شفافیت کاذب، تنها در ترجمه‌ی شمس و همایون‌روز است که در هر دو سطح دیده می‌شود و در ترجمه‌ی کسایی‌پور به چشم نمی‌خورد؛ در ترجمه‌ی نوایی نیز فقط در سطح زبانی پدیدار می‌شود.

۸- ۲. ویژگی‌های زبانی ترجمه‌ها

براساس نحو زبان فارسی، جایگاه فعل، همیشه، آخر جمله است؛ خواه فعل اسنادی باشد یا تام؛ همچنین، قید، معمولاً، در اوایل جمله قرار می‌گیرد؛ چنان‌که قیدهای مکان، کیفیت، کمیت، حالت، پرسش، تصدیق و ترغیب، اغلب پس‌از نهاد می‌آیند (نک: احمدی‌گیوی و انوری، ۱۳۸۶: ۳۰۷ تا۳۰۹)؛ اما نظم طبیعی و نحو منطقی جمله، معمولاً، در زبان شعر و محاوره بر هم می‌خورد و عناصر جمله پس و پیش می‌آید؛ این نوع جمله‌ها را نادستورمند (غیرمستقیم) می‌نامند (همان: ۳۱۰ تا۳۱۲).

از ویژگی‌های اصلی زبان کسایی‌پور در ترجمه‌ی *قوطی آتش‌زنه*، به‌کارگیری نثر محاوره‌ای و املای شکسته‌ی کلمات است. او اغلب، فعل‌ها را در آغاز جمله و قیدها را در آخر آن به کار برده است. وجود این جمله‌های غیرمستقیم، نشان‌دهنده‌ی نثر محاوره‌ای ترجمه است که درظاهر، برای فهم بهتر کودکان به کار گرفته شده. این در حالی است که متن اصلی داستان، ساختار محاوره‌ای ندارد و مترجم، بدین‌ترتیب، سبک خود را نشان داده و داستان را به‌شیوه‌ی خود روایت کرده است؛ البته شایان توجه است که کسایی‌پور در ترجمه‌ی *پسربچه‌ی ناقلا*، تنها از دو جمله‌ی نادستورمند استفاده کرده و به متن اصلی بسیار نزدیک بوده است. تنها نشانه‌های حضور و صدای مترجم، به‌کارگیری اصطلاح «مثل موش آب‌کشیده» و «بفرما!» در جمله‌ی «بفرما! حالا دیدی کمانم خراب نشده؟» است که ازنظر زبان کاملاً مقصدمحورند؛ همچنین، از املای شکسته‌ی کلمات نیز در این ترجمه استفاده نشده است.

جدول شماره‌ی ۱ جمله‌های غیرمستقیم و املای شکسته‌ی کلمات را در ترجمه‌ی کسایی‌پور از داستان *قوطی آتش‌زنه* نشان می‌دهد:

---

[1]. Biancheri

جدول شماره‌ی ۱

نمونه‌های املای شکسته‌ی کلمه‌ها در *قوطی آتش‌زنه*	*The Tinder-box*	نمونه‌های جمله‌های غیرمستقیم در *قوطی آتش‌زنه*	*The Tinder-box*
توش (اندرسن، ۱۳۸۱: ۱)	Into the tree to a great depth (Andersen, 2008: 526)	چون رفته بود جنگ (اندرسن، ۱۳۸۱: ۱)	He had been to the wars (Andersen, 2008: 526)
بیار (همان: ۲)	Bring (Ibid.)	برو بالای آن (همان)	You must climb to the top (Ibid.)
برش دار (همان)	Seize hold of the dog (Ibid.)	می توانی بروی توش. آن وقت بپر برو توی درخت (همان)	You can let yourself down into the tree to a great depth (Ibid.)
برایم بیاری (همان: ۳)	bring me (Ibid.)	می‌رسی به یک دهلیز بزرگ (همان: ۲)	You will find yourself in a large hall (Ibid.)
توی کله‌اش (همان: ۴)	in his head (Ibid.)	چشم‌هایی دارد به بزرگی فنجان (همان)	with a pair of eyes as large as teacups (Ibid.)
		بگذارش روی پیش‌بندش (همان)	Place him upon it (Ibid.)
		از درخت رفت بالا و پرید توی سوراخ (همان: ۳)	The soldier climbed up the tree (Ibid.)
		فقط پر کرد از سکه‌های نقره (همان)	filled his pockets and his knapsack with nothing but silver (Ibid.,p. 527)
		رفت شهر (همان: ۵)	He…walked off to the nearest town (Ibid.)
		کیسه را پر کرد از دانه‌های نرم (همان: ۱۰)	She filled with buckwheat flour (Ibid., p. 529)
		پرید توی سوراخ (همان: ۳)	He … let himself down through the hollow to the ground beneath (Ibid., p. 526)

برخلاف دو مترجم دیگر، کسایی‌پور در ترجمه‌های خود به متن اصلی بسیار وفادار بوده و درعین‌حال ترجمه‌ای روان ارائه داده است. این در حالی است که دو مترجم دیگر از روش اضافه‌کردن[1]، شفاف‌سازی، حذف و فرهنگ‌زدایی[2] بسیار استفاده کرده و برای بومی‌ساختن متن مبدأ کوشیده‌اند.

ویژگی کلی نوایی در ترجمه‌ی *قوطی فندک*، به‌کارگیری معادل‌های گوناگون، مانند وروره جادو و عجوزه و زن جادوگر، برای کلمه‌ی «witch» است؛ درحالی‌که این تنوع واژگانی در متن مبدأ وجود ندارد. از دیگر ویژگی‌های ترجمه‌های نوایی، پالایش فرهنگی و به‌کاربردن کلمات عامیانه‌ای مانند گنده و جادوگره و پیرزنه است. نکته‌ی شایسته‌ی توجه این است که نوایی، برخلاف کسایی‌پور، در ترجمه‌ی داستان *قوطی فندک*، از جمله‌های نادستورمند، فقط یک بار استفاده کرده است؛ درمقابل، از روش اضافه‌کردن بسیار بهره برده و بدین‌ترتیب خود را نمایان ساخته است.

در ادامه، نخست، به چند نمونه از روش‌های نوایی در ترجمه اشاره می‌شود و سپس در جدولی شیوه‌هایی که او به کار گرفته، به‌صورت خلاصه، آورده می‌شود.

اضافه‌کردن:

الف) *قوطی فندک*:

She replied (Andersen, 2008: 526):

با اوقات‌تلخی جواب داد (اندرسن، ۱۳۸۵: ۲۲).

“Get money”, she replied (Andersen, 2008: 526):

عجوزه جواب داد برو پول بیاور و **غش‌غش خندید** (اندرسن، ۱۳۸۵: ۱۹).

ب) *خوک برنزی*:

A half-naked boy (Andersen, 2008: 266):

بچه‌ی نیمه‌برهنه‌ی **تشنه‌لبی** (اندرسن، ۱۳۸۵: ۲۱۷).

No one was in the street but himself (Andersen, 2008: 266):

هوا سرد بود و در خیابان‌ها پرنده پر نمی‌زد. او تنهای تنها بود (اندرسن، ۱۳۸۵: ۲۱۹).

ج) *پسرک شیطان*:

The old poet sat comfortably in his chimney-corner (Andersen, 2008: 446):

شاعر پیر... کنار بخاری **شکم‌گنده‌اش** نشسته بود (اندرسن، ۱۳۸۵: ۶۸).

---

1. Addition
2. Deculturization/ purification

شفاف‌سازی:

الف) *قوطی فندک*:

touching his cap (Andersen, 2008: 527):

کلاهش را از سر برداشت (اندرسن، ۱۳۸۵: ۲۲).

You can let yourself down into the tree (Andersen, 2008: 526):

سینه‌مال برو پایین (اندرسن، ۱۳۸۵: ۱۹).

ب) *خوک برنزی*:

But the moon shone brightly, and moonlight in Italy is like a dull winter's day in the north (Andersen, 2008: 266):

با این حال، هوا تاریک نبود؛ چون ماه بالا آمده بود و نور ماه در ایتالیا همان‌قدر روشن است که نور خورشید در یک روز زمستانی در نواحی شمال (اندرسن، ۱۳۸۵: ۲۱۷).

پالایش فرهنگی

در این روش مترجم مواردی را که ازنظر فرهنگی یا مذهبی با زبان مقصد مغایرت دارد، تعدیل می‌کند تا با فرهنگ زبان مقصد همخوانی یابد (اُیتینن، ۲۰۰۰: ۸۹ و ۹۰).

الف) *قوطی فندک*

The soldier couldn't help kissing her (Andersen, 2008: 529):

سرباز نتوانست بر دست او بوسه نزند (اندرسن، ۱۳۸۵: ۲۵).

ب) *پسرک شیطان*

He was naked (Andersen, 2008: 447):

یک تا پیراهن (اندرسن، ۱۳۸۵: ۶۸).

You shall have some wine (Andersen, 2008: 447):

برایت نوشیدنی می‌آورم (اندرسن، ۱۳۸۵: ۶۸).

ج) *خوک برنزی*

A woman not very young, with an unpleasant face and a quantity of black hair, **followed them** (Andersen, 2008: 268):

زنی میانه‌سال، با گیسوان سیاه زیبا، در پاگرد بالای پله‌ها، ایستاده بود (اندرسن، ۱۳۸۵: ۲۲۳).

حذف

الف) *قوطی فندک*

All sugar sticks of the sweet stuff women/ … so that he could scarcely walk (Andersen, 2008:527).

ب) خوک برنزی

And so pulled and tightened the string (Ibid., p. 272).
…caressing the Metal Pig (Ibid.).

جدول شمارهی ۲ روشهای ترجمهی نوایی را بهصورت خلاصه نشان میدهد:

جدول شمارهی ۲

نام داستان	پالایش فرهنگی	شفافسازی	اضافهکردن	حذف
قوطی فندک	۲	۴	۱۱	۲
پسرک شیطان	۲	۰	۴	۰
خوک برنزی	۱	۲	۷	۲

ویژگی آشکار ترجمههای شمس و همایونروز، اضافهکردن توضیحاتی در حد جمله، برای شفافسازی بیشتر، است. حذف بعضی از جملههای متن اصلی نیز از ویژگیهای دیگر ترجمههای آنهاست. این روش، بهویژه، در داستان *گراز برنزی* نمود بیشتری دارد؛ در این اثر، درکنار دو بار شفافسازی، ۵۱ مرتبه از روش حذف جمله استفاده شده است. علت این مسئله، وجود اطلاعات و توضیحاتی ویژه فرهنگ ایتالیا و توصیف مجسمهها و هنرمندان آن در این اثر است؛ گویا مترجمان، دانستن این اطلاعات را برای کودکان ضروری ندانستهاند. این در حالی است که نوایی نهتنها همهی این اطلاعات را آورده؛ بلکه توضیحات بیشتر را نیز در پاورقی به خوانندگان ارائه کرده است.

حذفکردن اطلاعات موجود در متن اصلی، چه بهصورت آشکار و چه بهصورت ضمنی، به این معناست که خواننده هرگز به آن اطلاعات دست نمییابد، مگر اینکه به متن اصلی مراجعه کند؛ ازاینرو، در این بررسی، نمونههایی که مترجمان در آنها از خلاصهسازی یا ضمنیگویی استفاده کردهاند، از مثالهای حذف متمایز شدهاند. افزون بر این، باید گفت مترجمان پایان داستان را نیز تغییر دادهاند و داستان ترجمهشده، تلخی پایان متن اصلی را ندارد؛ همچنین، مترجمان از روش پالایش فرهنگی نیز در هر دو داستان بهره بردهاند. درادامه، به نمونههایی از روشهای بهکاررفته در ترجمهی *فندک قدیمی و گراز برنزی* اشاره میشود:

اضافهکردن

یکی از واژههایی که بارها در ترجمهی *فندک قدیمی* اضافه شده، صفت «شجاع» و «دلیر» برای «سرباز» است و تکرار آن تأکیدی را به خوانندهی متن مقصد القا میکند که

در متن مبدأ وجود ندارد؛ به‌علاوه در شخصیت‌پردازی داستان هم تغییر ایجاد می‌کند. این روش در ترجمه‌ی *گراز برنزی* به کار نرفته است؛ در مقابل، نمونه‌های بسیاری از حذف به چشم می‌خورد.

فندک قدیمی

You are a real soldier (Ibid., p. 526):

یک سرباز واقعی هستی! یک سرباز رشید و شجاع! (اندرسن، ۱۳۸۸: ۵۸)

For, of course, you do not mean to tell me all this for nothing (Andersen, 2008:526):

مطمئن هستم که تو همین‌جوری به کسی کمک نمی‌کنی. **حتماً نصف این سکه‌ها را می‌خواهی؟** (اندرسن، ۱۳۸۸: ۵۹)

حذف

الف) *فندک قدیمی*

…And there she lay on the ground (Andersen, 2008: 527).

…seized one by the legs and another by the nose/ … so that they fell down and dashed to pieces (Ibid., p. 530).

ب) *گراز برنزی*

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، ۵۱ جمله در این ترجمه حذف شده است. در زیر نمونه‌هایی از جمله‌های حذف‌شده آورده می‌شود:

It is quite a picture to see a half-naked boy clasping the well-formed creature by the head, as he presses his rosy lips against its jaws (Ibid., p. 266).

While in the north a cold, gray, leaden sky appears to press us down to earth, even as the cold damp earth shall one day press on us in the grave (Ibid.).

پالایش فرهنگی

الف) *فندک قدیمی*

The soldier could not help kissing her (Ibid., p. 529):

سرباز شاهزاده‌خانم را دید (اندرسن، ۱۳۸۸: ۶۲).

… she had been kissed (Andersen, 2008: 529):

به دیدن یک سرباز رفته بود (اندرسن، ۱۳۸۸: ۶۲).

… hung quite down on her breast (Andersen, 2008: 526):

و لب زیرینش تا زیر چانه‌اش می‌رسید (اندرسن، ۱۳۸۸: ۵۸).

ب) *گراز برنزی*

and two Russian sailors running down it almost upset the poor boy. They were coming from their nightly carousal. A woman not very young, with an unpleasant face and a quantity of black hair, followed them (Andersen, 2008: 268).

مترجمان برای پالایش این قسمت، از روش حذف استفاده کرده و تنها به آوردن عبارت «زن چاقی که زیاد هم جوان نبود» اکتفا نموده‌اند (اندرسن، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

شفاف‌سازی

الف) فندک قدیمی

Here it is (Andersen, 2008: 526):

بیا این سر طناب (اندرسن، ۱۳۸۸: ۵۹).

… let himself down through the hollow… Ah! (Andersen, 2008: 526):

با کمک طناب پایین رفت... وای چه می‌دید! (اندرسن، ۱۳۸۸: ۵۹)

ب) گراز برنزی

In the city of Florence, not far from the Piazza del Granduca (Andersen, 2008: 266):

در کشور ایتالیا و در شهر فلورانس میدانی است به‌نام «گراندوکا» (اندرسن، ۱۳۸۸: ۱۱۳).

جدول شماره‌ی ۳، روش‌های ترجمه‌ی شمس و همایون‌روز را نشان می‌دهد:

جدول شماره‌ی ۳

نام داستان	پالایش فرهنگی	شفاف‌سازی	اضافه‌کردن	حذف
فندک قدیمی	۳	۴	۱۹	۵
گراز برنزی	۲	۴	۰	۵۱

۹. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که دیده شد، هریک از مترجمان، روشی ویژه را در ترجمه‌هایشان به کار گرفته‌اند؛ بنابراین، یک داستان به تعداد ترجمه‌هایی که از مترجمان گوناگون دارد، به‌شکل‌های متفاوت روایت شده است. نتایج نشان داد که مترجمان، بنابر گفته‌ی هرمانز، نه‌تنها ازطریق عناصر فرازبانی، مانند پاورقی و مقدمه و یادداشت، حضور خود را در ترجمه نمایان ساخته‌اند؛ بلکه، براساس نظر اُسالیوان و بیکر، صدای‌شان، ازطریق عناصر زبانی نیز شنیدنی است. نکته‌ی شایسته‌ی توجه دیگر تأییدشدن نظر اُسالیوان براساس یافته‌های پژوهش است؛ او بر پیدایی حضور مترجم در ترجمه‌های روان معتقد

است؛ برخلاف ونوتی که شناسایی حضور مترجم را تنها در ترجمه‌های غیرروان امکان‌پذیر می‌داند. ازبین سه مترجم داستان‌های اندرسن، تنها کسایی‌پور به متن اصلی بسیار نزدیک بوده و از اضافه‌کردن، حذف و حتی پالایش فرهنگی سود نجسته است؛ نوایی و شمس- همایون‌روز، در عین ارائه‌ی ترجمه‌هایی کاملاً روان، حضور خود را در ترجمه‌ها نمایان ساخته‌اند؛ بدین‌ترتیب، هریک از سه مترجم، داستان را با «صدا»ی خاص خود نقل کرده‌اند.

فهرست منابع

احمدی‌گیوی، حسن و حسن انوری. (۱۳۸۶). *دستور زبان فارسی ۲*. تهران: فاطمی.

اندرسن، هانس کریستین. (۱۳۸۱). *پری دریایی کوچک و چند قصه‌ی دیگر*. ترجمه‌ی احمد کسایی‌پور. تهران: هرمس؛ کیمیا.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۵). *پری دریایی و ۲۸ داستان دیگر*. ترجمه‌ی جمشید نوایی. تهران: نگاه.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۸). *۱۱۰ قصه از هانس کریستین اندرسن*. ترجمه‌ی محمدرضا شمس و پریسا همایون‌روز. تهران: قدیانی.

محمدی، محمدهادی و زهره قائینی. (۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات کودکان ایران۶؛ ادبیات کودک در روزگار نو؛ ترجمه در ادبیات کودک*. تهران: چیستا.

Andersen, Hans Christian. (2008). *Fairy Tales of Hans Christian Andersen*. [Plain Text UTF-8]. Retrieved 21 September 2012 from http://www.gutenberg.org/ebooks/27200.

Baker, M. (2000). "Towards a methodology for investigating the style of a literary translator". *Target*. Vol. 12, No. 2, P. 241-266.

Bassnett, S. (2007). "Writing and translation", In *The translator as writer*. Edited by Bassnett, S. & Bush, P. Great Britain: Continuum. P. 173-183.

Biancheri, D. (2011). Linguistic preferences and cultural implications of "pseudo-transparency": The impact of publishers' "easy way out" on literary texts in translation, In Authorial and editorial voices in translation. University of Copenhagen. Retrieved 14 August 2012 from https://www.hf.uio.no/ilos/english/research/groups/Voice-in-Translation/Authorial%20and%20Editorial%20Voices%20in%20Translation%20ABSTRACTS-1.pdf.

Bosseaux, Ch. (2004). Translation and narration: a corpus-based study of French translations of two novels by Virginia Woolf. PhD dissertation. University of London.

Bush, P. (2007). "The writer of translations", In *The translator as writer*. Edited by Bassnett, S. & Bush, P. Great Britain: Continuum. P. 23-32.

Delabastita, D. (1993). *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet.* Amesterdam: Rodopi.

Hermans, T. (1996). "The translator's voice in translated narrative". *Target.* Vol. 8, No. 1, P. 23-48.

----------. (2008). "Paradoxes and aporias in translation and translation studies", In *Translation studies: Perspectives on an emerging discipline.* Edited by Riccardi, A. New York: Cambridge University Press. P. 10-23.

Koster, C. (2008). "The translator in between texts: On the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description", In *Translation studies: Perspectives on an emerging discipline.* Edited by Riccardi, A. New York: Cambridge University Press. P. 24-37.

Lathy, G. (2010). *The role of translator in children's literature: Invisible story tellers.* London & New York: Routledge.

Leech, Geoffrey N. & Michael H. Short. (1981). *Style in Fiction*. London: Longman.

Oittinen, R. (2000). *Translating for children.* New York & London: Garland publishing, Inc.

O'Sullivan, E. (2003). "Narratology meets translation studies, or, the voice of the translator in children's literature". *Meta.* Vol. 48, No. 1-2, P. 197-207.

Pekkanen, H. (2010). *The duet between the author and the translator: an analysis of style through shifts in literary translation*. Helsinki: Helsinki University Print.

Taivalkoski-Shilove, K. (2010). "When two become one: reported discourse through a translatological perspective", In *Translation effects: Selected papers of the CETRA Research Seminar in translation studies 2009*. Edited by Azaibougar, O. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, Centre for Translation Studies. Retrieved 15 July 2014 from https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/kristiina-taivalkoski-shilov-when-two-become-one.pdf.

Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amesterdam: John Benjamin Pubications.Venuti, L. (1998). *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London: Routledge.