فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۳

تعادل زیباشناختی در ترجمه متون ادبی از منظر زیباشناسی دریافت

محدثه صفی نژاد (دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد ، ایران)
Mahadese.safinezhad@yahoo.com
علی خزاعی فرید (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد ، ایران، نویسنده مسوؤل)
khazaeefar@um.ac.ir
محمودرضا قربان صباغ (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)
Mrg.sabbagh@um.ac.ir

چکیده

تعادل زیباشناختی، نوعی از تعادل میان متن ترجمه‌شده و متن اصلی تعریف می‌شود که بر اساس آن، دو متن از درجه تفسیرپذیری یا صراحت معنایی نسبتاً یکسانی برخوردارند و این مستلزم آن است که موارد عدم قطعیت معنی در هر دو متن کم‌وبیش یکسان باشد. مفهوم عدم قطعیت معنی را نخستین بار پدیدارشناس لهستانی، رومن اینگاردن به‌عنوان یکی از ویژگی‌های متون ادبی بکار برد و پس از آن دو نظریه‌پرداز زیباشناسی، آیزر و یاس، آن را در نظریه‌های متفاوت خود به کار گرفتند. در این مقاله پس از تعریف مفهوم تعادل زیباشناختی بر اساس مفهوم عدم قطعیت معنی، اهمیت این مفهوم را در ترجمه‌های مختلف کتاب *پیامبر* نوشته جبران خلیل جبران نشان می‌دهیم. تحلیلی که بر چهارده ترجمه از سه جمله انتخابی کتاب فوق صورت گرفته نشان می‌دهد که مترجمان بیش از آن‌که در پی ایجاد تعادل زیباشناختی باشند، در پی ایجاد تصریح بیشتر و در نتیجه دور شدن از تعادل زیباشناختی بوده‌اند.

کلیدواژه‌ها: زیباشناسی دریافت، تعادل زیباشناختی، عدم تعین معنی، آیزر، یاس، رومن اینگاردن.

۱. مفهوم تعادل (equivalence) و تعادل زیباشناختی در مطالعات ترجمه

مفهوم تعادل از مفاهیم بنیادی در مطالعات ترجمه است که در مورد ماهیت، تعریف و کاربرد آن، اختلاف‌نظر وجود دارد. در این مورد دو دیدگاه کلی وجود دارد. دیدگاه اول دیدگاه

تاریخ دریافت:۱۳۹۳/۴/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۵

کسانی است که برای متن اصلی اصالت قایلند و ترجمه را اساساً امری زبانی تلقی می‌کنند و هدف ترجمه را انتقال متن اصلی به زبانی دیگر می‌دانند و میزان موفقیت ترجمه را در این می دانند که تا چه حد توانسته آن متن اصلی را منتقل کند. دیدگاه دوم دیدگاه کسانی است که ترجمه را امری فرهنگی می‌دانند و آن را با متن اصلی نمی‌سنجد بلکه به‌عنوان متنی مستقل و از جهات فرهنگی و اجتماعی و تاریخی و سیاسی توصیف می‌کند. این دیدگاه دوم به تعادل به‌عنوان لازمه ترجمه نگاه نمی‌کند و دنبال یافتن معادل‌های نظیر به نظیر در سطح زبانی و ادبی نیست بلکه به دنبال توصیف نقش ترجمه در فرهنگ مقصد و هنجارهای ترجمه‌ای (translationnorms) است که باعث تولید چنین ترجمه‌هایی شده است.

بااین‌حال برای کسانی که دیدگاه سنتی به ترجمه دارند (دیدگاه اول یعنی دیدگاه نظریه‌پردازانی مثل نایدا[1] (۱۹۶۹)، نیومارک[2] (۱۹۸۱)، کتفورد[3] (۱۹۶۵) و دیگران مفهوم تعادل اهمیت اساسی دارد چون متن ترجمه وقتی معنا دارد که معادل متن اصلی باشد. یکی از نظریه‌پردازانی که به مفهوم تعادل اعتقاد دارد محقق آلمانی ورنر کولر است. کولر[4] (۱۹۹۵)، مفهوم تعادل را به‌عنوان مفهومی واحد در سطح کل متن نمی‌پذیرد، بلکه به انواع تعادل و درجه‌بندی میان آن‌ها می‌پردازد. کولر در ابتدا میان تعادل و مفهوم مرتبط با آن، یعنی correspondence (تناظر) تمایز قائل می‌شود. تناظر یعنی شباهت میان عناصر دو نظام زبانی. هدف زبان‌شناسی مقابله‌ای توصیف این موارد تناظر میان دو نظام زبانی است. برای مثال در دو زبان فارسی و انگلیسی ساختار مجهول عناصر نظیر به‌حساب می‌آیند چون در «نظام» یا دستور دو زبان وجود دارند. ولی معنی این سخن این نیست که چون دو زبان مجهول دارند می‌توان در هر متن انگلیسی که مجهول به‌کاررفته آن را در فارسی به مجهول ترجمه کنیم؛ به‌عبارت‌دیگر اگر دو عنصر در نظام دو زبان (و نه در متنی بخصوص) نظیر یکدیگرند به این معنی نیست که در ترجمه هم معادل یکدیگرند. پس معادل یعنی شباهت میان دو عنصر زبانی

1 Nida
2 Newmark
3 Catford
4 Koller

در دو متن، نه در دو نظام زبانی. زبان‌شناس کسی است که نظام دو زبان را می‌شناسد و می‌تواند آن را توصیف کند؛ اما زبان‌دان کسی است که برای عناصر دو زبان در متنی بخصوص می‌تواند معادل پیدا کند. این‌ها دو مهارت متفاوت هستند. هر زبان‌شناسی زبان‌دان نیست و هر زبان‌دانی زبان‌شناس نیست (ماندی، ۲۰۰۱، ص ٤٦).

مقصود کولر از تمایزی که ایجاد می‌کند این است که بگوید ترجمه و یافتن تعادل با ملاحظه بافت (کاربرد کلمات در موقعیتی خاص) صورت می‌گیرد و نه جدا از موقعیت. کولر پنج نوع تعادل برمی‌شمارد:

۱. تعادل در سطح معنی ارجاعی متن (denotative)؛ یعنی محتوایی که متن انتقال می‌دهد.

۲. تعادل در سطح معنی ضمنی متن (connotative)؛ یعنی معنی سبکی متن. (انتخاب کلمات به‌نحوی‌که سبک ایجادشده شبیه سبک متن اصلی باشد).

۳. تعادل در سطح نوع متن (text-normative)؛ یعنی متن اصلی و ترجمه‌شده نوع واحدی باشند (مثلاً اطلاع‌رسان یا ادبی و غیره).

٤. تعادل پراگماتیک (pragmatic)، که شبیه به تعادل ارتباطی نیومارک یا تعادل پویای نایداست و آن وقتی اتفاق می‌افتد که متن ترجمه شده بدون اعتنا به دیگر انواع تعادل برای مخاطب خاصی نوشته شده باشد؛ یعنی در سطح درک و نیاز و پسند او باشد.

۵. تعادل در سطح صورت (formal)، و آن وقتی اتفاق می‌افتد که مترجم یا ویژگی‌های صوری متن مبدأ را به ترجمه انتقال می‌دهد یا بر اساس قابلیت‌های زبان مقصد ویژگی‌هایی مشابه خلق می‌کند به‌طوری‌که دو متن اصلی و ترجمه شده از جهت صوری دارای ویژگی زیباشناختی و ادبی هستند. در اینجا تعادل در سطح عناصر صوری برقرار می‌شود و این نوع تعادل لزوماً به معنی تعادل صوری که نایدا از آن سخن می‌گوید نیست. در نظر نایدا تعادل صوری با انتقال عناصر صوری متن اصلی به ترجمه منتقل می‌شود (ماندی، ۲۰۰۱، ص ٤٨).

به اعتقاد کولر مترجم در ترجمه هر متن خاص یا در ترجمه هر جزء از متن باید نخست تعیین کند تعادل در چه سطحی برایش اولویت دارد. خود کولر نیز سلسله مراتبی برای انواع

تعادل به شرح زیر پیشنهاد می‌کند: نوع متن، محتوای متن، ویژگی‌های سبکی، ویژگی‌های صوری و زیباشناختی و ویژگی‌های پراگماتیک (ماندی، ۲۰۰۱، ص ٤٧).

در نظر کولر تعادل مفهومی واحد نیست، بلکه مفهومی مرکب است و این مرکب بودن با تنوع عواملی که در کار ترجمه دخیل‌اند سازگار است. مترجم بسته به این‌که کدام عامل (خواننده، نویسنده، نوع متن و غیره) برایش اهمیت دارد می‌تواند بر نوعی خاص از تعادل تأکید کند. آنتونی پیم[1] (۱۹۹۷) می‌گوید با اینکه از نظریه کولر در نظریه اسکوپوس[2] (ورمیر[3]، ۱۹۸۷ و کریستین نورد[4]، ۱۹۹۷) استفاده شده، اما غالب نظریه‌پردازان به جای نقد نظر کولر اصل تعادل را نقد کرده‌اند و گفته‌اند مفهوم تعادل در مطالعات ترجمه مفهومی غیردقیق و غیرضروری است و بدین ترتیب نظریه کولر با بی‌اعتنایی نظریه‌پردازان روبرو شده است.

در اینجا ما به‌نوعی از تعادل علاقه‌مندیم که کولر تحت عنوان تعادل در سطح صورت و با عنوان «تعادل صوری-زیباشناختی» از آن یاد می‌کند. به اعتقاد کولر (۱۹۹۵) این نوع تعادل که در متون ادبی اتفاق می‌افتد هدفش انتقال ویژگی‌های زیباشناختی، شاعرانه، صوری و یا ویژگی‌های سبک خاص نویسنده به متن اصلی است. کولر در این تعریف لفظ زیباشناختی را در معنایی عام بکار می‌گیرد و آن مجموعه‌ای از ویژگی‌های صوری و سبکی متن اصلی است.

در این تحقیق ما لفظ زیباشناسی را به معنایی خاص به کار می‌بریم و بر اساس نظریه زیباشناسی دریافت آیزر، تعادل زیباشناختی را نوعی خاص از تعادل تعریف می‌کنیم. بنا بر تعریف ما، تعادل زیباشناختی عبارت است از شباهت میان متن اصلی و متن ترجمه شده از حیث درجه تفسیرپذیری متن توسط خواننده. اگر متن ترجمه شده از متن اصلی صراحت معنایی بیشتری داشته باشد؛ یعنی کمتر تفسیرپذیر باشد بین این دو متن تعادل زیباشناختی برقرار نیست؛ و برعکس اگر متن ترجمه شده از صراحت معنایی کمتری نسبت به متن اصلی برخوردار باشد باز هم این دو متن از جهت زیباشناختی تعادل ندارند. البته تعادل دو متن از

1 Antony Pym
2 Skopos Theory
3 Vermeer
4 Christiane Nord

حیث زیباشناختی امری مطلق نیست؛ یعنی نمی‌توان انتظار داشت که هر کجا در متن اصلی «شکافی» وجود دارد در متن ترجمه هم وجود داشته باشد. قضاوت در مورد دو متن از حیث تعادل زیباشناختی امری نسبی است و به کلیت متن برمی‌گردد. این مطلب در مورد همه انواع تعادل صادق است.

۲. نظریه زیباشناسی دریافت

در اواخر دهه ۱۹۶۰ نظریه زیباشناسی دریافت در دانشگاه کنستانس آلمان توسط آیزر و یاس پایه‌گذاری شد. این نظریه را می‌توان یکی از مجموعه نظریاتی دانست که تحت عنوان کلی «خواننده محور[1]» شناخته می‌شوند چون تمام این نظریات بر نقش خواننده در تفسیر متن تأکید دارند (هریس، ۱۹۹۲، ص ۳۱۸).

نظریه‌های خواننده محور نوعاً ساختن معنا را رسالت خواننده می‌دانند. در همه این نظریه‌ها می‌توان رد خواننده در رسیدن به معنا را در متن دنبال کرد اما تعریف این مسیر در هریک از این نظریه‌ها با دیگری متفاوت است (هریس، ۱۹۹۲، ص ۳۱۸). این نظریه‌ها واکنشی بود به نظریه نقد نو که متون ادبی را پدیده‌های عینی می‌داند و بدون توجه به تجربه یا واکنش خواننده آن‌ها را تفسیر می‌کند. در این دیدگاه، متن معنی یا معانی ثابت ندارد، بلکه معانی محصول خلاقیت خواننده‌اند؛ این مطلب بخصوص در مورد متون ادبی صادق است، زیرا هدف متن ادبی برخلاف تاریخ ارائه گزارش نیست بلکه برانگیختن عواطف خواننده است.

در نظریه زیباشناسی دریافت، به‌عنوان نظریه‌ای خواننده محور، مهم‌ترین دغدغه پی بردن به میزان تأثیری است که متن ادبی بر خوانندگان خود دارد و پاسخ‌هایی که از خواننده خود دریافت می‌کند. در حقیقت این سؤال همیشگی که «معنای متن ادبی چیست» را با این سؤال جایگزین می‌کند که «متن ادبی با خوانندگان خود چه کرده است؟» بدیهی است هر خواننده با تکیه به قوای تخیل خود معنایی را به متن می‌دهد و تفسیرهایی را که خوانندگان مختلف از یک متن یکسان دارند یا یک خواننده در زمان‌های مختلف از یک متن دارد همگی با یکدیگر فرق دارند (فلاک، ۲۰۰۲). در نظریه زیباشناسی دریافت، اثر ادبی مقوله‌ای خودکفا تلقی نمی-

1 Reader Response

شود. آنچه به یک متن ادبی، چه نثر و چه شعر، «معنا» می‌بخشد، یا به عبارت دقیق‌تر، آن را به مقام اثری هنری ارتقا می‌دهد، تفسیر آن از سوی خواننده است و آنچه که امکان تفسیرهای مختلف را برای خوانندگان ایجاد می‌کند وجود موارد عدم تعین معنی و خلأها می‌باشد. واژه‌ها بعد از خروج از ذهن نویسنده و یا شاعر حیات معنایی خود را از دست می‌دهند و با ورودشان به ذهن خواننده باری دیگر جان تازه‌ای می‌گیرند (قنادان، ۱۳۹۱، ص ۵۷).

نظریه‌های خواننده محور را می‌توان روی یک پیوستار جای داد. دو سوی پیوستار را قطب‌های عینی (objective) و ذهنی (subjective) تشکیل می‌دهند. در قطب عینی نظریه‌هایی است که هدف آن‌ها بازسازی تمام و کمال معنی یعنی همان معنای مد نظر نویسنده است، درحالی‌که در سمت دیگر پیوستار نظریه‌ای است که بر طبق آن هر خواننده متناسب با درک خود به معنایی از متن می‌رسد (هریس، ۱۹۹۲، ص ۳۱۸).

ولفگانگ آیزر و هانس رابرت یاس به دو بعد از نظریه زیباشناسی دریافت پرداختند و کار هر یک مکمل دیگری است. در سال ۱۹٦۷ یاس در جلسه افتتاحیه مجمع محققان دانشگاه کنستانس، سخنرانی‌ای ایراد کرد با عنوان «تاریخ ادبی چالشی در برابر نظریه ادبی». این سخنرانی شیوه‌ای نو برای پژوهش در حوزه مطالعات ادبی پیشنهاد کرد، شیوه‌ای که در سال‌های بعد توسعه یافت و کاربردهای متعددی پیدا کرد. در این سخنرانی یاس شیوه پیشنهادی خود را در تقابل با دو نظریه ادبی مارکسیسم و فرمالیسم بیان می‌کند. به اعتقاد یاس، نظریه مارکسیسم بیش‌ازحد هنر را به تاریخ وابسته کرده و از سوی دیگر فرمالیست‌ها بیش‌ازحد بر استقلال هنر پافشاری کرده‌اند. نظریه یاس بیشتر بر دریافت تأکید دارد تا بر خلق اثر هنری. این نظریه دوباره رابطه میان هنر و تاریخ را احیا می‌کند بی‌آنکه هنر را صرفاً انعکاسی از فعالیت انسانی بداند.

نظریه زیبایی‌شناسی دریافت یاس بر خلاف نظریه ادبی سنت‌گرایان که بر شرایط عینی پیدایش اثر ادبی تأکید داشتند، به ادبیات از منظر پیام و دریافت نگاه کرده و برای خواننده نقشی درخور تعریف می‌کند چون اثر ادبی قبل از هر چیز برای مخاطب نوشته شده است. یاس می‌گوید حیات ادبی اثر هنری بدون خواننده قابل‌تصور نیست زیرا خواننده است که

ارزش و اهمیت زیباشناختی اثر را تعیین می‌کند و باعث می‌شود که اثری که در زمان گذشته نوشته شده برای خواننده امروزی معنی داشته باشد.

پس از گذشت سه سال از ارائه مقاله یاس در دانشگاه کنستانس، آیزر با ارائه مقاله‌ای تحت عنوان «عدم تعین معنا و واکنش خواننده در ادبیات منثور» ماهیت عمل خواندن را به‌عنوان تعاملی میان خواننده و متن بررسی کرد. آیزر تحت تأثیر رومن اینگاردن قرار داشت. او بیشتر بر فرایند خواندن و ساخته‌شدن معنا توسط خواننده از نظر پدیدارشناسی تأکید دارد و به مسائل تاریخ ادبیات کمتر توجه می‌کند. آیزر معتقد است که در هر متن ادبی خلأهایی وجود دارد که خواننده آن‌ها را پر می‌کند و درجه زیباشناختی متن به درجه واکنش خواننده به این خلأها بستگی دارد. خواننده معنای متن را هم از قسمت‌های معین و هم قسمت‌های نامعین در متن دریافت می‌کند. اگر از این منظر به متن ادبی بنگریم می‌بینیم که متن معنایی بالقوه دارد و این خواننده است که باید معنا را فعلیت ببخشد یعنی برای قسمت‌های نامعین تصمیم بگیرد. دیگر عاملی که در این امر خواننده را یاری می‌کند افق انتظار خود خواننده است و همچنین افق انتظاری که در متن وجود دارد. پس فرایند خواندن به ما نشان می‌دهد که خواننده چگونه با تلفیق افق انتظار خود و افق انتظار متن خلأهای متن را پر کرده است. لازم به ذکراست که در این روند تجربه‌های گذشته خواننده نیز به کمک او می‌آیند. نویسنده نیز به خواننده کمک می‌کند زیرا به گفته آیزر هر نویسنده‌ای هنگام نگارش یک متن خواننده‌ای فرضی را در ذهن خود مجسم می‌کند و طبق نیاز و درک آن خواننده می‌نویسد. پس هم خواننده به متن معنا می‌دهد و به ساختن آن کمک می‌کند و هم متن سازنده‌خواننده است زیرا خواننده در چارچوب متن می‌تواند عمل کند و فکر و عمل او تحت کنترل متن است (ساترلند، ۱۹۹۹، ص ۹۲۵).

آیزر تحت تأثیر پدیدارشناسی اصطلاح عدم قطعیت معنا را بکار گرفت و آن را بسط داد و به «ساختار واکنش برانگیز» رسید. این ساختار به سبد خالی[1] یا همان عدم قطعیت معنا اشاره دارد یعنی قسمت‌هایی در متن که معنایشان معین و مشخص نیست و یا معنایشان ناقص است. نویسنده این موارد را عمداً در متن برجای گذاشته است تا خواننده را برای عینیت بخشیدن به

1 Empty basket

آن‌ها ترغیب کند و خواننده باید با قوای ذهن و قدرت تخیل خود به آن‌ها واقعیت ببخشد یا ملموسشان کند (پنگ، ۲۰۱۱، ص ۱۲).

آیزر میان متون ادبی و غیر ادبی تمایز قائل می‌شود. او معتقد است که عدم قطعیت معنا خاص متون ادبی است و از بارزترین ویژگی‌های این نوع متون به شمار می‌رود. از نظر آیزر، «معنای متن ادبی هنگامی ایجاد می‌شود که عمل خواندن شکل بگیرد. در واقع این معنا حاصل ارتباط بین خواننده و متن است نه چیزی نهفته در متن که با تفسیر بتوان آن را آشکار کرد. بدین ترتیب، به نظر آیزر، معنای غلط وجود ندارد یا نمی‌توان گفت که خواننده‌ای از متنی غلط برداشت کرده است (نویس، ۲۰۰۳، ص ۲). به اعتقاد آیزر، خواننده با استفاده از نظریه گشتالت به پر کردن خلأها و مشخص کردن قسمت‌های نامعین متن می‌پردازد. بنا بر نظریه گشتالت، کل از جمع اجزا بیشتر است؛ بنابراین، خواننده اجزای مختلف متن را می‌خواند و بین آن‌ها ربط ایجاد می‌کند و بدین ترتیب معنی را می‌سازد (پنگ، ۲۰۱۱، ص ۱۲).

اولین کسی که اصطلاح عدم تعین معنی را در حوزه ادبیات بکار برد پدیدارشناس لهستانی رومن اینگاردن[1] (۱۸۹۳–۱۹۷۰) است. اینگاردن بیشتر به خاطر پژوهش‌هایش در حوزه زیباشناسی معروف است به‌طوری‌که او را پدر زیباشناسی پدیدارشناختی می‌نامند. در این کتاب اینگاردن ویژگی‌هایی را که یک اثر ادبی باید داشته باشد تا ادبی به‌حساب بیاید توصیف می‌کند.

به اعتقاد اینگاردن، هر اثر ادبی چهار لایه غیرهمسان دارد که هرکدام بر دیگری تأثیر می‌گذارد. لایه اول لایه آوایی است که نه‌تنها آوای کلمات بلکه ریتم و آوای واحدهای بزرگ‌تر از کلمه یعنی عبارات و جملات و پاراگراف‌ها را نیز در برمی‌گیرد. لایه دوم لایه معنایی است که از معنی کلمات منفرد گرفته تا معانی عبارات و جملات و پاراگراف‌ها را شامل می‌شود. لایه سوم جنبه‌های طرح یافته(schematized) است شامل جنبه‌های بصری و سمعی که از طریق آن اشخاص و مکانه‌ای داستان به‌صورت «شبه حسی» قابل درک می‌شوند و لایه چهارم اشیاء،

1 Roman Ingarden

وقایع، وضعیت‌ها و غیره است که شخصیت‌ها و پیرنگ اثر ادبی را تشکیل می‌دهند (پنگ، ۲۰۱۱، ص ١٤).

هریک از این لایه‌ها ارزش‌های زیباشناختی خود را دارد؛ به این معنی که می‌توان ارزش ریتم یا تجانس آوایی را در لایه آواهای واژگانی از ارزش مفاهیم و مضامین در لایه واحدهای معنایی جدا کرد؛ یا می‌توان ارزش این‌ها را از ارزش شبه‌تصویری صحنه‌ای که توصیف شده و یا از ارزش پیچیدگی شخصیت‌ها و پیرنگ داستان جدا کرد. بااین‌حال، ارزش‌های یک اثر ادبی به ارزش‌های هر لایه محدود نمی‌شود چون این لایه‌ها جدا از یکدیگر وجود ندارد و اثر ادبی یک وحدت ارگانیک دارد. این لایه‌ها تأثیر متقابل در هم می‌گذارند و به یکدیگر وابسته‌اند و هر لایه ممکن است به تقویت ارزش زیباشناختی اثر کمک کند یا برعکس از ارزش زیباشناختی آن کم کند. اثر ادبی بنابراین یک هارمونی چندصدایی دارد، مثل یک موسیقی چندصدایی است که در آن کیفیت صدای هرخواننده بر کیفیت کلی موسیقی می‌افزاید و در نهایت ارزش زیباشناختی موسیقی از مجموعه روابط پیچیده میان لایه‌های مختلف حاصل می‌شود. بدین ترتیب در چارچوب نظری که اینگاردن ارائه می‌کند می‌توان بی آنکه قضاوت کلی درباره ارزش یک اثر ادبی بکنیم می‌توانیم اثر ادبی را به‌صورت مبسوط در لایه‌های مختلف تحلیل کرده و ارزش‌ها و نقص‌های هر لایه را جداگانه توصیف کنیم. توصیف لایه‌های اثر ادبی به‌صورت جداگانه باعث می‌شود منتقدان از قضاوت‌های ذهنی پرهیز کنند چون لازم است توضیح بدهند که از کدام لایه یک اثر خوششان آمده یا نیامده است (پنگ، ۲۰۱۱، ص ١٤).

۳. ساختارهای تفسیرپذیر و خلأهای معنایی

در این بخش می‌خواهیم مفهوم زیباشناسی دریافت را به ترجمه به‌عنوان نوعی متن تعمیم بدهیم و ببینیم چه نسبتی میان متن اصلی و متنی که به قلم مترجم به‌عنوان یکی از خواننده‌های متن اصلی نوشته شده برقرار است. در شرح دیدگاه آیزر گفتیم که وقتی نویسنده‌ای متنی می‌نویسد طبعاً خواننده خاصی را در نظر دارد. این خواننده «ضمنی» یا «ذهنی» که لزوماً خواننده واقعی کتاب نیست، قرار است در خواندن متن مشارکت کرده، معنی ناتمام متن را کامل کند و

به درک متن نائل شود. فرآیند کامل کردن متن از طریق ساختارهایی صورت می‌گیرد که خواننده را دعوت به واکنش می‌کند یعنی او را وا می‌دارد که حرف‌های نگفته ولی محتمل نویسنده را خودش بگوید. به تعبیر آیزر، اثر ادبی از بخش‌های نوشته و نانوشته تشکیل می‌شود. از خطوط و بین خطوط. وقتی خواننده متن را می‌خواند آنچه که نوشته شده همه وجوه معنایی ممکن را به او منتقل نمی‌کند بلکه انتظاراتی در ذهن او ایجاد می‌کند. یا متن خود این انتظارات را برآورده می‌کند یا برآورده نمی‌کند. در حالت دوم ذهن خواننده فعال شده و در پی برآوردن انتظارات خود یعنی پرکردن خلأهایی که نویسنده به جا گذاشته می‌رود. این خلأها همان حرف‌های نانوشته و همان بین خطوط هستند که مشارکت خواننده را می‌طلبند. بدیهی است خوانندگان مختلف به طرق مختلف این خلأها را پر می‌کنند، یعنی به طرق مختلف معانی بالقوه متن را فعلیت می‌بخشند. تفاسیر مختلف متن به تجربه خواننده از بخش قبلی متن یا از بازخوانی مجدد یا از تجربه متفاوت او سرچشمه می‌گیرد.

اگر بحث فوق را به ترجمه تعمیم بدهیم می‌توانیم بگوییم که مترجم یکی از خوانندگان متن اصلی است. ما چگونه می‌فهمیم مترجم در این خوانش دقیق خود از متن چه معنایی درک می‌کند؟ طبیعی است چون ما به ذهن مترجم دسترسی نداریم و مترجم هم حضور ندارد که برایمان توضیح بدهد تنها راه درک این نکته استناد به نوشته اوست. باید دید در جاهایی که خلأ وجود داشته یا ساختارها تفسیر پذیر بوده مترجم چگونه به این ساختارها و خلأها واکنش نشان داده و چگونه ضمن تلاش برای نوشتن متنی منسجم در پرکردن این خلأها مشارکت کرده است.

در مقام نظر می‌دانیم که ترجمه‌های تحت‌اللفظی معمولاً خلأها را حفظ می‌کنند زیرا مترجم در تفسیر متن مشارکت نمی‌کند و یا به‌بیان‌دیگر قابلیت‌های تفسیری ممکن متن را نمی‌کاود. به همین دلیل است که در ترجمه کتب مقدس و برخی انواع ادبی بخصوص شعر از این شیوه ترجمه استفاده می‌شود. این شیوه رمز و راز و یا زیباشناسی متن اصلی را حفظ می‌کند؛ اما در ترجمه‌های آزاد مترجم خلأها را پرمی‌کند یعنی آن‌ها را تفسیر می‌کند و تفسیر خود را ترجمه می‌کند و در نتیجه از رمز و راز و زیباشناسی متن اصلی می‌کاهد و بر درجه صراحت متن

می‌افزاید. روش ترجمه صوری ازاین‌جهت موردتوجه نظریه‌پردازان ترجمه است که بهتر از روش ترجمه آزاد رمز و راز نهفته در متن اصلی را حفظ می‌کند بخصوص اگر متن اصلی شعر یا متنی مقدس باشد. بدین ترتیب چنانکه در بخش اول مقاله گفتیم، در جاهایی که متن اصلی و متن ترجمه درجه تفسیرپذیری یکسانی دارند، یعنی موارد خلأ معنایی در متن اصلی در ترجمه هم حفظ شده است، می‌توان گفت بین متن اصلی و متن ترجمه تعادل زیباشناختی برقرار است.

عدم قطعیت معنی گاه از ذات زبان ناشی می‌شود، گاه ارادی و آگاهانه است. در این مقاله توجه ما به این دسته اخیر است که بیشتر در متون ادبی بکار می‌رود و مایه زیبایی آن می‌شود زیرا تفسیر آن عامدانه به قوه تخیل خواننده واگذاشته می‌شود.

عناصر موجود در آثار ادبی، مثلاً شخصیت‌ها و اشیا، در مقایسه با شخصیت‌ها و اشیا در جهان خارج و آن‌گونه که خواننده آن‌ها را می‌بیند و می‌شناسد، در اثر ادبی به توصیف کامل در نمی‌آید. متون ادبی درجات مختلفی از عدم تعیّن معنی دارند. به نظر می‌رسد هرچه در متنی معنی تعیّن کمتری داشته باشد، آن متن تفسیرپذیرتر بوده و لذا طبقات مختلف خواننده در طول زمان‌های متفاوت خواهد داشت. یک نمونه درخشان چنین متنی غزلیات حافظ است که در مقایسه با غزل‌های عارفانه استادان غزل که قبل و بعد از حافظ غزل نوشته‌اند بسیار تفسیر-پذیرتر است چون از درجه عدم قطعیت بالایی برخورداراست. چرا عدم قطعیت معنی به جای آنکه نقصی در متن ادبی به‌حساب بیاید به حسن آن تبدیل می‌شود؟ راز این نکته در این است که خواننده در خواندن متن منفعل نیست بلکه در تفسیر متن مشارکت می‌کند و معنی خود را خلق می‌کند.

متنی که برای تحلیل برگزیده‌ایم متنی ادبی است به نام پیامبر (The Prophet)، که نویسنده لبنانی جبران خلیل جبران آن را در سال ۱۹۲۳ به زبان انگلیسی نوشته است. این کتاب که متشکل از ۲۸ شعر منثور است اندرزهایی است که مردی خردمند به نام المصطفی می‌خواند. کتاب پیامبر شهرت جهانی دارد و به زبان‌های متعدد ترجمه شده است. از این کتاب بیش از

۱٤ ترجمه وجود دارد و تقریباً تمامی این مترجمان افرادی اهل قلم هستند که ظاهراً خواسته-اند در ترجمه این اثر ادبی ذوق‌ورزی کنند.

در بررسی نمونه‌های ترجمه، گفتیم که دو عبارت از حیث زیباشناختی تعادل دارند که درجه صراحت یا درجه تفسیرپذیری یکسان داشته باشند، یعنی اگر در یکی شکافی معنایی وجود دارد، یعنی معنی به‌صورت ضمنی یا مبهم بیان شده، این شکاف معنایی در ترجمه هم وجود داشته باشد. این امر غالباً در ترجمه‌های تحت‌اللفظی اتفاق می‌افتد ولی در سایر ترجمه-ها مترجمان معمولاً به طرق مختلف این شکاف را پر می‌کنند و به تعبیر دیگر به جای معادل ضمنی (implicit) معادل صریح (explicit) می‌آورند. به همین دلیل است که متن ترجمه شده معمولاً از متن اصلی صریح‌تر است. بلوم کولکا ۱۹۸٦) این مطلب را به‌عنوان اصل تصریح بیان کرده است.

در توضیح معادل صریح و معادل ضمنی، کلودی و کارولی (۲۰۰) می‌گویند:

معادل صریح زمانی اتفاق می‌افتد که واژه‌ای عام‌تر از متن اصلی با واژه‌ای خاص‌تر در متن ترجمه جایگزین می‌شود، یا وقتی که واژه‌ای از متن اصلی با چند واژه در متن ترجمه بیان می‌شود یا وقتی که در متن ترجمه واژه‌هایی به کار می‌رود که در متن اصلی نبوده است یا وقتی که یک جمله از متن اصلی به دو یا چند جمله ترجمه می‌شود یا وقتی که یک گروه (phrase) از متن اصلی بسط یافته و در سطح جمله‌واره(clause) بیان می‌شود.

معادل ضمنی زمانی اتفاق می‌افتد که واژه‌ای خاص‌تر از متن اصلی با واژه‌ای عام‌تر در متن ترجمه جایگزین می‌شود، یا وقتی که مترجمان معنی چند کلمه متن اصلی را با هم ترکیب کرده و یک واژه معادل آن می‌نویسند یا وقتی چندین واژه معنی‌دار متن اصلی در ترجمه حذف می‌شود یا وقتی دو یا چند جمله متن اصلی به یک جمله تقلیل می‌یابد یا بیان می‌شود یا وقتی که مفهوم بیان شده در سطح جمله‌واره، در سطح گروه بیان می‌شود.

برای نشان دادن جنبه کاربردی مفهوم تعادل زیباشناختی به ذکر سه مثال از کتاب *پیامبر* اکتفا می‌کنیم:

1. In the depth of your hopes and desires lies your silent knowledge of the beyond.

۱. **دکتر مقصودی**: آرام در اعماق مبهم امیدها و آرزوهاتان، معرفت خـاموش واپسـین روز سر به گریبان انتظار گذارد.

۲. **الهی قمشه‌ای**: آگاهی شما از ماورای زندگی در عمق امیدها و آرزوهایتان خفته است.

۳. **محمدرضا جعفری**: به ژرفای امیدها و آرزوهای شما نهفته است معرفت خـاموش شـما بر دگر سرای.

۴. **دکتر مؤید شیرازی**: در ژرفای امیدها و آرزوهایتان آگاهی خاموش فراسو خفته است.

۵. **نجف دریابندری**: دانش خاموش شما از هستی آن‌سوتر در ژرفای امیدها و آرزوهایتـان خوابیده است.

۶. **محمد شریفی نعمت‌آباد**: در ژرفنای امیدها و آرزوهای شما دانش خاموشـتان از فراسـو غنوده است.

۷. **ماه گل سالاری**: دانش بی آوای شما از فراسوی زندگی در اعماق امیدها و آرزوهایتـان جای دارد.

۸. **وحید فرید فر**: در ژرفای آرزومندی‌ها و اشتیاقات شمایان لمیده است معرفت خمـوش ماورای شمایان.

۹. **هرمز ریاحی**: شناخت خاموش شما از فراسو در بن امیدها و آرزوهایتان لنگـر انداختـه است.

۱۰ **مجید شریف**: آرمیده ست به ژرفای هر امید که دارید به دل، و هـر آن میـل و طلـب،/ خود همان دانش خاموش شما ـ ز مکانی دیگر.

۱۱. **مهدی قربانی**: در عمق امیدها و آرزوهایتان، دانش ماورا خفته است.

۱۲. **مسیحا برزگر**: آگاهی شما از فراسو، در ژرفای امیدها و ناامیدی‌های شما خفته است.

۱۳. **مجید احمدی**: شناخت خاموش شما از ماورای زندگی در ژرفای امیدها و آرزوهایتان تکیه زده است.

۱۴. محمد عامل محرابی: در ژرفای امیدها و آرزوهای شما دانش خاموشتان درباره جهـان دیگر نهفته است.

در جمله فوق، عبارت silent knowledge یک مورد شکاف معنایی است چون صـراحت معنایی ندارد و تفسیر پذیر است. این دانش چگونه دانشی است؟ چرا silent است؟ در همـین جمله عبارت the beyond نیز صراحت معنایی ندارد و نوعی شکاف معنایی به‌حساب می‌آیـد چون هرکس آن را ممکن است به شکلی تفسیر کند. این دو مـورد عـدم تعـین معنـی در یـک جمله باعث شده که مترجمان به ترجمه‌های کاملاً متفاوتی برسند چون ظاهراً هـدف مترجمـان این بوده که با پر کردن این شکاف معنایی این جملات را روشن کنند. اگر قصد مترجمان ایـن بود که جمله را با درجه صراحتی یکسان ترجمه کنند ترجمه مورد نظر کم‌وبیش چنین می‌شد:

در عمق امیدها و آرزوهایتان آگاهی خاموشتان از ماورا نهفته است.

اگر این ترجمه را مبنایی برای مقایسه بگیریم، و آن را ترجمه‌ای بدانیم با درجه صراحت یا زیباشناختی یکسان با جمله اصلی، می‌توانیم دوری یا نزدیکی ترجمه‌های مترجمـان را از ایـن ترجمه متوجه بشویم.

ترجمه شماره یک، «آرام در اعماق مبهم امیدها و آرزوهاتان، معرفت خاموش واپسـین روز سر به گریبان انتظار گذارد»، افزوده‌هـای بسـیار دارد، مثـل آرام، مـبهم، واپسـین روز، و سـربه گریبان گذاشتن.

در ترجمه شماره ۲، «آگاهی شما از ماورای زنـدگی در عمـق امیـدها و آرزوهایتـان خفتـه است.» کلمه the beyond معادلی صریح‌تر پیدا کرده است: ماورای زندگی.

در ترجمه شماره ۳، «به ژرفای امیدها و آرزوهای شما نهفته است معرفت خاموش شما بـر دگر سرای.»، کلمه the beyond معادلی صریح‌تر پیدا کرده است: دگر سرای.

ترجمه شماره ٤، «در ژرفای امیدها و آرزوهایتان آگاهی خاموش فراسو خفته است»، درجه صراحتش از متن اصلی هم کمتر است چون در ترجمه به‌صراحت نمی‌گویـد کـه ایـن آگـاهی آگاهی شماست و نه مطلق آگاهی.

در ترجمه شماره ۵، «دانش خاموش شما از هستی آن سوتر در ژرفای امیدها و آرزوهایتان خوابیده است»، عبارت «هستی آن سوتر» معادل صریح the beyond است.

ترجمه‌های ٦ تا ۹ کلمات افزوده شده ندارد اما فعل lies به طرق مختلف ترجمه شده: غنوده است، جای دارد، لمیده است، لنگر انداخته است. بدیهی است هر یک از این افعال نسبت متفاوتی بین امیدها و آرزوها با دانش پیدا می‌کند. فعل lie در متن اصلی کلمه‌ای عام است ولی معادل آن در چهار ترجمه فوق معادل‌های خاصی است که هرکدام معانی ضمنی متفاوتی ایجاد می‌کنند و ذهن خواننده را از مفهوم اصلی به درجات مختلف دور می‌کنند. بدین ترتیب می‌بینیم که عموم مترجمان با تلاش برای عبارت نویسنده و پر کردن شکاف معنایی، معادل‌های صریح‌تر انتخاب کرده‌اند و از تعادل زیباشناختی دور شده‌اند.

2. Would that you could live on the fragrance of the earth, and like an air plant be sustained by the light.

۱. **دکتر مقصودی**: اراده بر این بوده است که شما به عصاره زمین زنده باشید و چون گیاهان هوازی به آمیزش نور،

۲. **الهی قمشه‌ای**: کاش ممکن بود که شما از عطر زمین تغذیه می‌کردید و هم چون گیاهان هوازی تنها با نور پرورش می‌یافتید.

۳. **محمدرضا جعفری**: ای‌کاش می‌توانستید زندگی کنید به شمیم خاک و چون دارچسب به نور زنده مانید.

۴. **دکتر مؤید شیرازی**: کاش توان آن را داشتید که با عطر زمین زندگی کنید و همانند گیاهی هواگیر، از نور خورش سازید.

۵. **نجف دریابندری**: کاشکی می‌توانستید از عطر خاک زندگی کنید و چون گیاهان هوا از پرتو نور ببالید.

۶. **محمد شریفی نعمت‌آباد**: کاش می‌شد خوراکتان رایحه خاک باشد،

و مانند گیاهی سر نهاده در هوا باشید،

که نور نگاهتان دارد.

۷. ماه گل سالاری: ای‌کاش شما با بوی خوش زمین هم چون گیاهی هوازی به طریق نور امرارمعاش می‌کردید.

۸. وحید فرید فر: ای‌کاش که شمایان می‌توانستید با نفحه خاک زیستن کنید و هم چون گیاهی هوازی با فروغ آفتاب پرورش یابید.

۹. هرمز ریاحی: هیهات اگر می‌توانستید با نکهت زمین زنده بمانید و چونان گیاهی بی خیال با نور مستمر باشید.

۱۰. مجید شریف: و چنین باد که با عطر زمین ـ زیستن بتوانید،/ و به مانند گیاهان هوا، بستانید غذایتان را از نور.

۱۱. مهدی قربانی: ای‌کاش شما می‌توانستید در رایحه زمین زندگی کنید، و همانند گیاهان هوایی با نور تقویت شوید.

۱۲. مسیحا برزگر: ای‌کاش می‌توانستید رایحه خاک را بخورید و هم چون گیاهان، از چشمه‌های نور بیاشامید.

۱۳. مجید احمدی: و او گفت ای‌کاش می‌توانستید با رایحه‌ی خاک زندگی کنید و چون گیاهان هوازی به نور بسنده کنید.

۱۴. محمد عامل محرابی: کاش می‌توانستید با بوی خوش زمین زندگی کنید و مانند گیاه‌های هوائی تنها روشنی آفتاب خوراک شما باشد.

در این جمله، برای یافتن شکاف معنایی در متن اصلی و در ترجمه‌ها لازم است درجه صراحت متن اصلی و ترجمه‌ها را پیدا کنیم. با فعل could آغاز می‌کنیم. به پنج ترجمه زیر توجه کنید:

۱. ای‌کاش می‌شد
۲. ای‌کاش می‌توانستید
۳. ای‌کاش ممکن بود
٤. کاش توان آن را داشتید

۵. هیهات اگر می‌توانستید

در جمله انگلیسی نویسنده از آرزویی محال صحبت می‌کند (I would that you could) و این کم‌وبیش معادل ای‌کاش در فارسی است. ولی ترجمه‌های پیشنهادی همه به یک معنی نیستند. ای‌کاش می‌شد یا ای‌کاش ممکن بود یا کاش توان آن را داشتید بیانگر آرزوست، آرزویی محال. ولی «ای‌کاش می‌توانستید» یک معنی ضمنی دیگر را هم منتقل می‌کند و آن این که شما می‌توانید ولی این کار را نمی‌کنید. عبارت هیهات اگر می‌توانستید، حاوی یک معنی ضمنی است و آن این که این کار کاملاً ناشدنی نیست ولی شما نمی‌توانید و اگر می‌توانستید چه سعادتی نصیبتان می‌شد. بدین ترتیب جمله اصلی فاقد شکاف معنایی بوده و به‌صراحت بیانگر آرزویی محال است که امکان آن از توان هر بنی‌بشر خارج است و این آرزو به تعبیری آرکائیک (Would that) بیان شده است؛ اما ترجمه‌های فارسی آن از درجه‌های صراحت یکسان برخوردار نیستند. ترجمه‌های شماره یک (اراده چنین بوده که ...) و ده (و چنین باد که) نادرست ترجمه شده است.

در متن اصلی، تعبیر live on صراحت معنایی دارد، یعنی خوراک و قوت شما عطر زمین باشد و (همچون درخت) به نور زنده باشید. مترجمان fragrance را با کلمات مختلف ترجمه کرده‌اند، ازجمله: بو، رایحه، عطر، نکهت، عصاره، نفحه، و شمیم. در اینجا اگر عطر و بو را معادل‌هایی عام بگیریم، و دیگر معادل‌ها را خاص، می‌بینیم که بیشتر مترجمان از معادل‌های عام استفاده کرده‌اند و لذا درجه صراحت متن اصلی و متن ترجمه یکسان است ولی در جاهایی که مترجمان از معادل‌های خاص استفاده کرده‌اند درجه صراحت تغییر می‌کند چون هر یک از این معادل‌های خاص با خود معنایی ضمنی و پیوندهای معنایی خاص می‌آورد. برای مثال اگرچه عصاره همان بو و رایحه است اما آنچه ترکیب «عصاره زمین» به ذهن خواننده منتقل می‌کند غیر از چیزی است که «بوی زمین» یا «عطر زمین» منتقل می‌کند.

این مطلب در مورد بخش دوم جمله نیز صادق است:

۱. زنده باشید به آمیزش نور

۲. با نور پرورش می‌یافتید.

۳. به نور زنده مانید.

٤. از نور خورش سازید.

۵ از پرتو نور ببالید.

٦؛ که نور نگاهتان دارد.

۷. به طریق نور امرارمعاش می‌کردید.

۸. با فروغ آفتاب پرورش یابید.

۹. با نور مستمر باشید.

۱۰. بستانید غذایتان را از نور.

۱۱. با نور تقویت شوید.

۱۲، از چشمه‌های نور بیاشامید.

۱۳. به نور بسنده کنید.

۱٤. تنها روشنی آفتاب خوراک شما باشد.

در این جملات نیز غالب ترجمه‌ها نسبت به متن اصلی صریح‌تر است چون مترجمان چیزهایی از خود به متن افزوده‌اند و با این افزایش خواننده را از درک مستقیم معنی مورد نظر نویسنده دور کرده‌اند و لذا جایی برای تفسیر او باز گذاشته‌اند. برای مثال در جمله اول مفهوم آمیزش افزوده شده، در جمله چهارم مفهوم «خورش ساختن»، در جمله پنجم مفهوم «پرتو»، در جمله هفتم مفهوم «امرارمعاش کردن»، و در جمله دوازدهم مفهوم «چشمه‌های نور»، در جمله سیزدهم مفهوم «بسنده کردن». شاید بتوان گفت ترجمه‌های ۲ و ۳ از حیث زیباشناختی بهترین معادل‌های عبارت انگلیسی هستند جون نه افزوده تفسیری دارند و نه درجه صراحت متن را بالا برده‌اند:

۲. با نور پرورش می‌یافتید.

۳. به نور زنده مانید.

3-And with a richer heart and lips more yielding to the spirit will I speak.

۱. **دکتر مقصودی**: به قلبی سرشارتر و لبانی پربارتر و باز در گوش جان شما سخن خواهم گفت.

۲. **الهی قمشه‌ای**: با دمی گرم‌تر و لب‌هایی تسلیم‌تر به فرمان روح برای شما سخن خواهم گفت.

۳. **محمدرضا جعفری**: و سخن خواهم گفت با دلی سرشارتر و لبانی که روح را فرمان پذیرتر باشد.

۴. **دکتر مؤید شیرازی**: و با دلی پر مایه‌تر و لب‌هایی رام‌تر به جان، سخن خواهم گفت.

۵. **نجف دریابندری**: و با دلی پر مایه‌تر و زبانی بیشتر گویای اسرارِ روح سخن خواهم گفت.

۶. **محمد شریفی نعمت‌آباد**: و با دلی سرشارتر، و لبانی وانهاده‌تر به روح، سخن خواهم گفت.

۷. **ماه گل سالاری**: آنگاه با قلبی محکم‌تر و لب‌هایی که مطیع روح منست با شما سخن خواهم گفت

۸. **وحید فرید فر**: و با قلبی مستغنی‌تر و با لب‌هایی منقادتر در برابر روح، تکلم خواهم نمود.

۹. **هرمز ریاحی**: و با جانی سرشارتر و لبانی که با روح سازگارترند سخن خواهم گفت.

۱۰. **مجید شریف**: و سخن خواهم گفت ـ با دلی کائن بارسرشارتر است،/ و لبانی که بسی بیش کند خدمت جان

۱۱. **مهدی قربانی**: و با قلبی ثروتمندتر و لبان مثمرتر برای روحتان سخن خواهم گفت.

۱۲. **مسیحا برزگر**: با دلی سرشارتر از مهر باز خواهم آمد. با زبانی که دست در دست روح دارد با شما سخن خواهم گفت.

۱۳. **مجید احمدی**: و دوباره با دلی مهربان‌تر و زبانی پر فایده‌تر برای روح با شما سخن خواهم گفت.

۱۴. محرابی: و با دلی پرمایه‌تر و لبانی به جان بارورتر با شما سخن خواهم گفت.

در جمله فوق نیز یک مورد عدم صراحت معنی وجود دارد، و آن صفت rich است. قلبی که rich است چگونه قلبی است؟ ترجمه‌های متفاوت این عبارت به قرار زیر است: قلبی سرشارتر، دمی گرم‌تر، دلی پرمایه‌تر، قلبی محکم‌تر، قلبی مستغنی‌تر، جانی سرشارتر، قلبی ثروتمندتر. تقریباً تمامی مترجمان (شاید به‌جز صفات محکم‌تر و ثروتمندتر) صفاتی بکار برده‌اند که همان ابهام صفت اصلی را دارد؛ اما در مورد ترجمه عبارت lips more yielding to the spirit با اینکه این عبارت در اصل انگلیسی و برای خواننده انگلیسی ابهام یا عدم تعین معنی ندارد، و منظور لب‌هایی است که بیشتر تسلیم جان هستند تا تسلیم تن، (چون spirit در تضاد با flesh آمده است)، اما مترجمان فارسی‌زبان برای روشن کردن معنی عبارت معادل‌های بسیار متفاوتی بکار برده‌اند: لبانی پربارتر / لب‌هایی تسلیم‌تر به فرمان روح/ لبانی که روح را فرمان پذیرتر باشد/ لب‌هایی رام‌تر به جان/ زبانی بیشتر گویای اسرارِ روح/ لبانی وانهاده‌تر به روح/ لب‌هایی که مطیع روح منست/ لب‌هایی منقادتر در برابر روح/ لبانی که با روح سازگارترند/ لبانی که بسی بیش کند خدمت جان/ لبان مثمرتر برای روحتان / زبانی که دست در دست روح دارد/ زبانی پر فایده‌تر برای روح / لبانی به جان بارورتر.

بدین ترتیب قریب به‌اتفاق این ترجمه‌ها از صراحت بیشتری برخوردارند و به هر نسبت که صراحت بیشتری دارند از تعادل زیباشناختی به دورند. بررسی سه مثال فوق نشان می‌دهد که هیچ‌یک از مترجمان کتاب فوق سعی در نوشتن ترجمه‌ای که از حیث زیباشناختی با اصل برابر باشد نداشته‌اند. البته تمام مترجمان سعی کرده‌اند ترجمه‌ای زیبا خلق کنند و دلیل این تلاش آن‌ها هم همین کاربرد کلمات ادبی در ترجمه‌هایشان است ولی کلمات دارای بار ادبی اگرچه نوشته‌ای را زیبا می‌کند اما از کیفیت زیباشناختی در معنایی که ما در این مقاله تعریف کردیم دور می‌کند؛ بنابراین شاید جا داشته باشد که کتاب پیامبر را دوباره بر اساس این تعریف از زیباشناسی ترجمه کرد.

کتابنامه

احمدی، م. (۱۳۸۵). پیامبر. شیراز: ایلاف

الهی قمشه‌ای، ح. (۱۳۷۸). پیامبر. تهران: روزنه

برزگر، م. (۱۳۸۲). پیامبر و رازهای دل. تهران: نگارستان کتاب

جعفری، م. (۱۳۸۳). پیامبر. تهران: فرهنگ نشر نو

دریابندری، ن. (۱۳۷۷). پیامبر و دیوانه. تهران: نشر کارنامه

ریاحی، ه. (۱۳۸۲). پیامبر. تهران: پیکان

سالاری توسه سرا، م. (۱۳۹۲). پیامبر. رشت: نشر بلور

شریف، م. (۱۳۷٦). پیامبر و چند اثر دیگر. تهران: جامی

شریفی نعمت‌آباد، م. (۱۳۹۳). پیامبر. تهران: آموت

فریدفر، و. (۱۳۸۱). پیامبر. تهران: نقطه

قربانی، م. (۱۳۸۳). پیامبر. تهران: بدیهه

محرابی، م. (۱۳۸۳). پیامبر. مشهد: آوای رعنا

مقصودی، م. (۱۳۷۱). پیامبر. مشهد: نشر برکه

مؤید شیرازی، ج. (۱۳۷۲). پیامبر و باغ پیامبر. شیراز: چاپخانه مرکز نشر دانشگاه شیراز

قنادان، ر. (۱۳۹۱). معنای معنا: نگاهی دیگر: گفتاری چند در حوزه تئوری ادبی با نوشته‌هایی پیرامون مهدی اخوان ثالث، سیمین بهبهانی، احمد شاملو ... . تهران: انتشارات مهر ویستا

Blum-Kulka, Shoshana. 1986. "Shifts of cohesion and coherence in translation". In Juliane House &Shoshana Blum-Kulka (eds.),Interlingual andintercultural communication, 17–35.Tübingen: Gunter Narr

Catford, John C. 1965.*A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics.* Oxford University Press, London.

Fluk, W. 2002."The role of the reader and the changing functions of literature: reception aesthetics, literary anthropology, funktionsgesgeschichte", *European Journal of English Studies* 6, 253-271.

Harris,W. 1992.*Dictionary Of Concepts In Literary Criticism And Theory*. New Dehli: Chaman Enterprises

Klaudy, Kinga and KarolyKrisztina (2005). "Implicitation intranslation: An empirical justification of operational asymmetry in translation." *Across Languages and Cultures* 6(1): 13-28.

Koller, W. 1995. "The concept of equivalence and the object of translation", *Target*, 7: 2: 191-222.

Munday, J. 2001. *Introducing Translation Studies*. Oxon: Routledge

Newmark, Peter. 1981.*Approaches to Translation*.Pergamon, Oxford

Nida, E. 1969."Science of translation".*Language* 45, 483-498

Neuss, N. (2003). "Gaps for fantasy in children`s films Television and aesthetic of reception" in *Televizion*, International central institute for youth and educational television. Special English institute, Issue No. 16, 2003. 1.

Nord, C. 1997. *Translation as a purposeful activity*: *Functionalist approaches explained*. Manchester: St Jerome.

Peng, W. 2011. Lin Shu`s translation of Uncle Tom`s Cabin from the perspective of aesthetics of reception. An M.A thesis in Changsha University of science and technology

Pym, A. 1997. 'Koller'sÄquivalenz Revisited'. *The Translator* 3/1,pp 71-79.

Sutherland, J. 1999. *Encyclopedia of literary critics and criticism*.Vol. 2; L_Z. Great Britain: the Bath press

Vermeer, H. 1987. 'What does it mean to translate?' *Indian Journal of Applied Linguistics* 13 (2), pp 25 - 33.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی