فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ اوّل، بهار ۱۳۹۵

تعادل زیبایی‌شناختی در ترجمهٔ *رباعیات خیام* با استفاده از نظریات زیبایی‌شناسی دریافت و استعارهٔ شناختی

احسان پناه‌بر (دانشجوی دکتری ترجمه، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسؤول)
epanahbar@yahoo.com
اکبر حسابی (استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)
a.hesabi@fgn.ui.ac.ir
حسین پیرنجم‌الدین (دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)
pirnajmuddin@fgn.ui.ac.ir

چکیده

تاکنون رویکردهای متفاوتی به مسئلهٔ تعادل در ترجمه پرداخته‌اند که در این میان می‌توان به «فرضیهٔ شناختی ترجمه» مندلبلیت و نظریهٔ «تعادل تجربیِ» تاباکوسکا اشاره‌کرد. مطالعهٔ حاضر به بررسی تعادل زیبایی‌شناختی با استفاده از دو نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت آیزر و استعارهٔ شناختی لیکاف و جانسون می پردازد تا بتوان الگویی تلفیقی از نظریات مندلبلیت و تاباکوسکا را با مؤلفهٔ تعادل زیبایی‌شناختی ارائه داد. لذا دو رباعی از خیام و ترجمهٔ آن‌ها از فیتزجرالد به شیوهٔ هدفمند انتخاب شدند و با استفاده از روش تحلیل محتوا و تکنیک‌های معتبر تشخیص استعارهٔ شناختی، داده‌ها استخراج و تحلیل شدند. نتایج نشان می‌دهد که الگوهای فرهنگی در تولید و فهم استعارات مفهومی نقش اساسی دارند؛ بنابراین مترجم در ترجمهٔ استعارات شناختی در برخورد با شرایط نگاشت متفاوت ناشی از تفاوت در الگوهای فرهنگی دو زبان، مفهوم‌پردازی را در نظام مفهومی خود تغییر داده است تا تعادل شناختی را برقرار سازد. همچنین در برخورد با شرایط نگاشت یکسان، مترجم تحت تأثیر الگوهای فرهنگی یکسان در دو فرهنگ، سعی کرده است تا مفهوم پردازی متن مبدأ را حفظ کند. نتایج همچنین نشان می دهد که با توجه به نظریات مذکور می توان تعادل زیبایی‌شناختی ترجمه را بررسی کرد و مؤلفهٔ زیبایی‌شناسی را به الگوی تلفیقی مذکور اضافه کرد.

کلیدواژه‌ها: تعادل ترجمه، استعارهٔ شناختی، زیبایی‌شناسی دریافت آیزر، فرضیهٔ شناختی ترجمه، تعادل تجربی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۲۸

۱. مقدمه

مفهوم تعادل در ترجمه از دیرباز مورد توجه نظریه‌پردازان این حوزه و مترجمان بوده است، اما به‌نظر می‌رسد که این مفهوم در سطوح مختلف و از دیدگاه‌های مختلف قابل بررسی باشد. نظریهٔ دریافت[1] نیز که از نیمهٔ دوم قرن بیستم و در تقابل با رویکرد نقد نو[2] پا به عرصهٔ وجود گذاشت، به شکل‌های متفاوت سعی داشت که رابطهٔ نویسنده، خواننده و متن را بازتعریف کند. اما این نظریه هنگامی که پای ترجمه به میان می‌آید، مفهوم تعادل را نیز به خودی خود مطرح می‌کند. برای مثال، نظریهٔ اسکوپوس[3] که از پارادایم‌های نظریهٔ دریافت بهره می‌گیرد، تلاشی است برای کاربرد این نظریه در ترجمه و باز تعریف مفهوم تعادل. تمرکز نظریهٔ پیشنهادی هانس ورمیر[4] بر ترجمه به‌مثابهٔ فعالیتی است که هدفی خاص دارد و به‌شدت به بر پایه‌های تولید متن ترجمه با توجه به هدف بافت، خواننده و شرایط مقصد وابسته است. در سنت ترجمهٔ آلمانی در نیمهٔ دوم قرن بیستم و به دنبال پیشرفت‌هایی که در هرمنوتیک و به خصوص ایده‌های هانس گئورگ گادامر[5] و همچنین پدیدارشناسی[6] بوجود آمد، مفاهیم تعادل در ترجمه نیز از حالت وفاداری صِرف به متن و نویسنده اصلی خارج شد و به سمت خواننده و بافت اجتماعی–فرهنگی متن مقصد حرکت کرد. در سنت آلمانی نظریهٔ دریافت، تاکید از نویسندهٔ متن برداشته می‌شود و به خوانندهٔ متن ادبی و فهم وی براساس بافت تاریخی و فرهنگی–اجتماعی‌اش منتقل می‌شود. در این میان، ولفگانگ آیزر[7] شاخه‌ای از نظریهٔ دریافت را در خوانش متون ادبی تحت عنوان مکتب زیبایی‌شناسی دریافت[8] مطرح کرد. مکتب زیبایی‌شناسی دریافت آیزر عمدتاً بر پایهٔ عوامل فرهنگی و در خود متن بررسی می‌شود. همان‌طور که آیزر مطرح می‌کند، نظریهٔ دریافت وی پاسخی است به آنچه در مطالعات و نظریهٔ ادبی مطرح می‌شود؛ از نظر وی در فهم متون ادبی مسئلهٔ عمده این است تا تأثیر ادبیات بر

1. Reception Theory
2. New Criticism
3. Skopos Theory
4. Hans Vermeer
5. Hans Georg Gadamer
6. Phenomenology
7. Wolfgang Iser
8. School of Reception Aesthetics

خواننده و دریافتی که خواننده نسبت به آن دارد، ارزیابی شود نه معنای خود متن یا مقصودی که نویسنده برای آن متصور است، در واقع هدف آیزر این است تا تأثیر ادبیات را بر خواننده‌اش بررسی کند (آیزر، ۲۰۰۰، ص. ۳۱۱).

از سوی دیگر، لیکاف و جانسون (۲۰۰۳) با طرح نظریهٔ استعارهٔ شناختی در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*[1]، باب جدیدی را پیش روی نظریهٔ تعادل در ترجمه باز کرد و چالش تعادل را در سطح شناختی مطرح ساخت. در این رویکرد نسبتاً نو به مفهوم استعاره، منبع تولید استعاره، زبان نیست، بلکه سطحی بنیادی‌تر است که در شناخت بشر جستجو می‌شود. لیکاف و جانسون معتقد بودند که «بیشتر نظام مفهومی معمول بشر ساختاری استعاری دارد؛ یعنی اینکه اکثر مفاهیم تا حدودی با مفاهیم دیگری ادراک می‌شوند» (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳، ص. ۵۷).

لیکاف و جانسون (۱۹۹۹، ۲۰۰۳) معتقدند که در ادراک مفاهیم انتزاعی نظام مفهومی، بشر این قابلیت را دارد تا به شکل ذهنی حوزه‌های انتزاعی را بر حسب حوزه‌های عینی در رابطه‌ای استعاری بازنمایی کند. به‌علاوه، آن‌ها ادعا می‌کنند که حوزه‌هایی تجربی- بنیادی وجود دارد که با گونه‌های طبیعی تجربه مشخص می‌شوند (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳، ص. ۱۱۷) که این حوزه‌ها روابط فضایی بنیادی[2] (مثل بالا-پایین، جلو-عقب، داخل-بیرون، نزدیک-دور، و غیره) که به‌طور مستقیم از تجربهٔ بی‌واسطهٔ فضایی نشئت می‌گیرند، مفاهیم فیزیکی هستی‌شناسانه[3] (وجودها، اشیا)، و تجارب و اعمال بنیادی (تنفس کردن، خوردن، حرکت کردن)را شامل می‌شود. به‌علاوه، همان‌طور که کوکسس (۲۰۰۵) معتقد است، به دلیل اینکه استعارات مفهومی ریشه در تفکر و شناخت بشر دارند نه زبان آن‌ها، و این واقعیت که فرهنگ جزئی لاینفک از تفکر و جهان‌بینی بشری است، مسئلهٔ فرهنگ و استعاره به شکلی درهم‌تنیده با هم ارتباط دارند. این بدان معناست که استعارات علاوه بر اینکه ریشه‌ای بنیادی و تجسم‌یافته دارند، در فرهنگ خاص هر اجتماع گفتمانی هم ریشه دارند و با آن درهم‌تنیده‌اند (کوکسس، ۲۰۰۵، ص. ۲).

1. Metaphors we live by
2. Basic spatial relations
3. Ontological

با استفاده از نظریهٔ استعارهٔ شناختی لیکاف و جانسون، تاباکوسکا (۱۹۹۳) نظریهٔ تعادل تجربی[1] و مندلبلیت (۱۹۹۵) فرضیهٔ ترجمهٔ شناختی[2]را مطرح کردند و در پی بررسی ترجمه به‌طور عام و ترجمهٔ استعاره به‌طور خاص، مسئلهٔ ترجمه‌پذیری، تعادل در ترجمه، و واحد ترجمه در سطح مفهوم‌پردازی بودند. افزون بر این، با طرح مسئلهٔ ترجمه‌پذیری و تعادل، ایجاد تعادل بین مفهوم‌پردازی‌های فرهنگ‌های متفاوت می‌تواند معضلی عمده در کار ترجمه باشد چراکه استعارات شناختی به‌طور قابل توجهی فرهنگ–ویژه[3] هستند؛ این بدین معناست که الگوهای فرهنگی هر جامعهٔ گفتمانی به شکلی عمده در مفهوم‌پردازی مفاهیم به شکل استعاری نقش دارد (کوکسس، ۲۰۰۵). بنابراین، بر طبق دو رویکرد زیبایی‌شناسی دریافت و استعارهٔ شناختی، و با استفاده از الگوی تلفیقی از آرای تاباکوسکا و مندلبلیت در بررسی ترجمه‌پذیری و تعادل شناختی، پژوهش حاضر بر آن است تا زیبایی‌شناسی ترجمهٔ فیتزجرالد از *رباعیات خیام* را بررسی کند و تعادل در سطح شناختی را از دید رویکردهای زیبایی‌شناسی دریافت و استعارهٔ شناختی بررسی نماید. همچنین، در این مطالعه، رابطهٔ الگوهای فرهنگی و استعارهٔ شناختی بار دیگر بررسی می‌شود. به‌علاوه، مطالعهٔ حاضردر نظر دارد تا با توجه به زیبایی‌شناسی دریافت آیزر، به بازبینی و ارتقای الگوی تلفیقی مذکور بپردازد.

۲. چهارچوب نظری تحقیق

۲. ۱. نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت آیزر

مکتب زیبایی‌شناسی دریافت را که آیزر در کتاب *عمل خواندن*[4] مطرح کرد، نه‌تنها با تعامل بین خواننده و متن سروکار دارد، بلکه بر توانایی ویژهٔ خواننده برای وارد کردن قوهٔ تخیل خود به بخش‌هایی از متن تأکید می‌نماید که تفسیرپذیرند. این توانایی هر خواننده برای تصور کردن و تفسیر کردن آن بخش از متن در چهارچوب موقعیتمندی فرهنگی‌اجتماعی وی صورت می‌گیرد:

1. Experiential equivalence
2. Cognitive Translation Hypothesis
3. Culture-specific
4. The Act of Reading

«توصیف زیبایی‌شناسی دریافت به مثابهٔ مشخصهٔ اصلی نظریهٔ دریافت را می‌توان در تعامل بین متن و خواننده دریافت. من به این دلیل آن را زیبایی‌شناسی دریافت نام نهادم که بر طبق آن متن می‌تواند تخیل خواننده را تهییج کند و آن به نوبهٔ خود به تأثیرات بالقوه جان می‌دهد» (آیزر، ۲۰۰۰، ص. ۳۱۱).

بنابراین در مکتب زیبایی‌شناسی دریافت، افق‌ها و طرح‌واره‌های ذهنی و تخیل خواننده که ناشی از بافت اجتماعی‌فرهنگی هستند در خوانش متن بسیار تعیین‌کننده می‌باشند و وی از این طریق قادر خواهد بود به تخیل و شبکهٔ طرح‌واره‌ای خود اجازه دهد تا با رسوخ به متن ادبی، به قسمت‌هایی از متن جان دهد و با توجه به تخیل خویش و در تعاملی هرمنوتیکی با متن، افق‌های خویش را با افق‌های متن به هم آمیزد و متن را تفسیر کند (آیزر، ۲۰۰۰؛ استاکول، ۲۰۰۲؛ گادامر، ۲۰۰٤). این رویکرد به متن، توجه و تأکید را از روی معنای نویسنده‌محور برداشته و روند زیبایی‌شناختی آن را در ذهن و تخیل خواننده مورد توجه قرار می‌دهد. آیزر (۲۰۰۰) دو قطب را در خوانش متون ادبی مد نظر دارد؛ قطب هنری که به متن ادبی تولیدی خود نویسنده اشاره دارد، و دیگری قطب زیبایی‌شناختی که به تحقق آن برای خواننده اشاره دارد. متن ادبی در میان این دو قطب قرار دارد که آن را خواننده با خوانش خود آفریده یا تحقق بخشیده است (آیزر، ۱۹۷۳، ص. ۲۷٤). آیزر به پیروی از نظریهٔ هرمنوتیک فلسفی و ایدهٔ امتزاج افق‌های[1] گادامر، خوانش و فهم متن ادبی را در گرو تعامل پویا بین افق‌های متن و خواننده می‌بیند و آن را به شکل «تأثیری که باید تجربه شود» و «شیئی که باید تعریف شود» توصیف می‌کند (آیزر، ۱۹۷٤). وی معتقد است که متن ادبی اسکلت «جنبه‌های طرح‌واره‌ای شده»ای است که تخیل و طرح‌واره‌های ذهنی خواننده به آن گوشت و پوست می‌بخشد. وی می‌افزاید خوانندهٔ متن ادبی یک خوانندهٔ ضمنی[2] است که بدون اینکه از قبل به ذهن و شناخت وی به نوعی خط داده باشیم، معنای بالقوهٔ متن ادبی را محقق می‌کند (آیزر، ۱۹۷٤، ص. xii).

در واقع، ایدهٔ اصلی زیبایی‌شناسی دریافت را باید در نظریات اینگاردن دربارهٔ زیبایی‌شناسی جستجو کرد. اینگاردن معتقد است که متن ادبی به مثابهٔ یک اثر هنری در روندی شناختی از

1. Fusion of horizons
2. Implicit reader

سوی خواننده فهمیده می‌شود. این روند شناختی جان دادن به تخیل و تهییج طرح‌واره‌های[1] فرهنگی، زیبایی‌شناختی، اجتماعی و ادبی در ذهن خواننده است (اینگاردن، ۱۹۸۹/۱۹٦۲؛ استاکول، ۲۰۰۲). اینگاردن معتقد است هنر به شکل عام و ادبیات به شکل خاص شکل‌گیری طرح‌واره‌ای[2] است (اینگاردن، ۱۹۸۹/۱۹٦۲، ص. ۱۳۱). در روند خوانش متن ادبی، به دلیل الگوهای فرهنگی و زیبایی‌شناختی متفاوت، شکاف‌های مفهومی بسیاری وجود دارند که خواننده با فرافکنی طرح‌واره‌های خود آن شکاف‌ها را پر می‌کند و به فهم جدیدی از متن دست می‌یابد. متن ادبی را تنها می‌توان نوشته‌ای در نظر گرفت که حاوی طرح‌واره‌ها و افق‌هایی خاص است (ورستگن[3]، ۲۰۱۰، ص. ۳۱۰)؛ در واقع متن حاوی «فضاهای عدم تعیّن»[4] است و خواننده باید با رجوع به شبکهٔ طرح‌واره‌ای شناختی خود آن خلأها را پر کند. مفهوم طرح‌واره با فضاهای عدم تعیّن در متن رابطهٔ مستقیم دارد. فضاهای عدم تعیّن در متن می‌تواند به شکل‌های متفاوتی بروز کند؛ برای نمونه، ممکن است در شخصیت‌پردازی، طرح[5]، یا استعارات شناختی اثری ادبی خلأهایی باشد که البته بسته به شبکهٔ طرح‌واره‌ای خوانندهٔ آن این فضاهای عدم تعیّن نیز به‌طور متغیر پر می‌شوند. اینگاردن این روند که خواننده دست به پر کردن خلأ شناختی موجود در متن می‌زند، ملموس‌سازی[6] می‌نامد.

اینگاردن که پیرو سنت پدیدارشناسی است، معتقد است که موجودیت یک اثر هنری پیش از هر چیز به عمل آفرینندهٔ آن یعنی هنرمند وابسته است. به‌علاوه، اثر هنری نه صرفاً عینی است و نه صرفاً ذهنی، بلکه عینیت قصدمندانهٔ مشتق شده‌ای[7] است که ریشه در تجربه‌مندی[8] دارد. این ایده درست در مقابل عینی‌گرایی[9] قرار می‌گیرد که موجودیت اثر هنری را صرفاً خود اثر هنری به مثابهٔ یک شیء در نظر می‌گیرد (ورستگن، ۲۰۱۰، ص. ۳۰۱۰). همچنین، آیزر بیان می‌کند که «معنای [متن] دیگر شیئی عینی و قابل مشاهده نیست، بلکه تأثیری است که

1. Schema
2. schematic formation
3. Verstegen
4. Places of indeterminacy
5. plot
6. Concretization
7. derived intentional objectivity
8. Experientialism
9. Objectivism

خواننده تجربه می‌کند» (آیزر، ۲۰۰۰، ص. ۱۱)، و این موضوع نشان‌دهندهٔ این است که یک اثر ادبی به منزلهٔ یک امر زیبا به‌طور عمده از طریق سازوکار شناختی و مفهومی خواننده آفرینش و معنایش فهمیده می‌شود. بنابراین، نظریات پدیدارشناسانهٔ اینگاردن دربارهٔ زیبایی‌شناسی از یک سو پایهٔ مکتب زیبایی‌شناسی دریافت آیزر قرار می‌گیرد و از سوی دیگر، به نظریات مطرح در حوزهٔ شناختی به‌ویژه استعارهٔ شناختی نزدیک می‌شود؛ چرا که به عقیدهٔ لیکاف و جانسون (۲۰۰۳)، مفهوم‌پردازی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی دنیای واقع امری عینی نیست بلکه محصول نوع تجربهٔ زندهٔ ما از جهان واقع است[1].

۲. ۲. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، رویکردی به زیربنای مفهومی و حقیقت متن

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را نخستین بار لیکاف و جانسون در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم (۱۹۸۰/۲۰۰۳)*، معرفی کردند و سپس این نظریه در دیگر آثار از قبیل لیکاف (۱۹۸۷) لیکاف و جانسون (۱۹۹۹)، کوکسس (۲۰۰۵؛ ۲۰۱۰)، گیبز (۱۹۹۹) و غیره بسط داده شد. لیکاف و جانسون (۲۰۰۳) ضمن پذیرش انگاره‌های علوم شناختی، بر این باورند «نظام مفهومی بشر که زیربنای تفکر و عمل اوست، اساساً استعاری است» (ص. ۳). در نتیجه، استعارهٔ شناختی تقریباً در زیربنای تمامی عرصه‌های زندگی انسان نقش بازی می‌کند و به وی اجازه می‌دهد تا به تجربه و تعامل با دنیای بیرون بپردازد، و در نهایت به فهم و تفسیر آن بپردازد. این زیربنای مفهومی در واقع آینه‌ای است که می‌تواند ایدئولوژی، فرهنگ، تفکر، زیبایی‌شناسی، و غیره را در یک جامعه تا حدی بازنمایی کند (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳).

۲. ۳. الگوی تلفیقی ترجمه‌پذیری تاباکوسکا (۱۹۹۳) و مندلبلیت (۱۹۹۵)

تاباکوسکا با پیروی از دبوگراند و درسلر[2] (۱۹۸۱، ص. ۲۱٦) که معتقدند ترجمه ایجاد تعادل در تجربیات طرفین درگیر در تولید و فهم متون مبدأ و مقصد است، ایدهٔ تعادل تجربی[3]را در ترجمه ارائه می‌دهد تا ترجمه را در سطح مفهوم‌پردازی بررسی کند. وی معتقد است دو متن در صورتی با یکدیگر در تعادل هستند که مشابهت‌های قابل ملاحظه‌ای در سطح

1. Experientialism
2. de Beaugrande & Dressler
3. Experiential equivalence

مفهومی داشته باشند (۱۹۹۳، ص. ۱۲۸). وی با ارائهٔ پیوستاری، رابطهٔ تجربه، فرهنگ، ترجمه‌پذیری، و مفهوم‌پردازی را این‌گونه ترسیم می‌کند: تجارب ویژهٔ یک فرد در یک سوی پیوستار (پایین‌ترین حد ترجمه‌پذیری)، تجاربی که به‌گونه‌ای فیزیکی–جهانی تجسم شده‌اند در سوی دیگر پیوستار (بالاترین حد ترجمه‌پذیری)، و تجارب فرهنگ–ویژه نیز در وسط این پیوستار در نوسان است (تاباکوسکا، ۱۹۹۳).

شکل ۱. الگوی ترجمه‌پذیری از منظر نظریهٔ تعادل تجربی تاباکوسکا (۱۹۹۳)

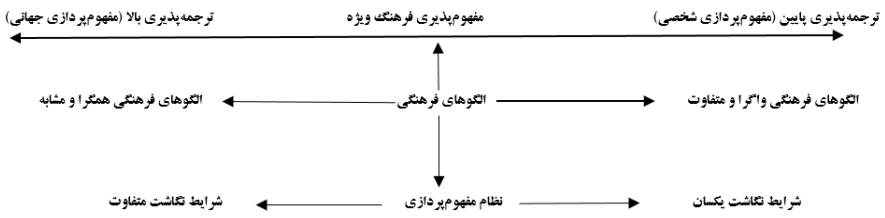
مندلبلیت (۱۹۹۵) نیز رویکردهای استعارهٔ شناختی و الگوهای فرهنگی را به خدمت می‌گیرد تا الگویی برای ترجمه‌پذیری در ترجمه ارائه دهد. در رویکردهای شناختی، متفاوت با رویکردهای سنتی که استعاره صرفاً بخشی از زبان بلاغی محسوب و به استعارهٔ زنده[1] (خلاقانه) و مرده[2] (متداول) تقسیم می‌شد، این مرز صوری از میان برداشته شد و در سطحی زیربنایی بر شیوهٔ مفهوم‌پردازی (نگاشت[3]) و نقش شناختی آن‌ها در استدلالات و باورهای ما تأکید دارد. بنابراین، در ترجمهٔ استعاره که شیوهٔ مفهوم‌پردازی اهمیت ویژه‌ای دارد، فرهنگ و الگوهای فرهنگی نیز یک سوی قضیه شناخته می‌شود و ترجمه باید در سطحی مفهومی ارزیابی شود. وی با ارائهٔ فرضیهٔ ترجمهٔ شناختی[4] خود، سعی در حل مشکل ترجمهٔ استعاره از نگاه شناختی و مفهومی دارد.

طبق نظر مندلبلیت (۲۰۰۲)، نگاشت‌های مفهومی بین حیطه‌های مبدا و مقصد[5] مشکل اصلی ترجمهٔ استعاره است؛ در شرایطی که زبان‌های مبدأ و مقصد از نگاشت‌های مفهومی متفاوتی استفاده کنند، روند یافتن معادل در زبان مقصد نیازمند گشت مفهومی آگاهانه‌ای[6] از

1. Live metaphor
2. Dead metaphor
3. Mapping
4. The Cognitive Translation Hypothesis
5. Source and target domain
6. Conscious conceptual switch

سوی مترجم است (مندلبلیت، ۲۰۰۲، ص. ٤٨٦). وی همچنین معتقد است اگر طبق نظریهٔ استعاره مفهومی تأکید استعاره‌ها بر تفکر است و جایگاه آن‌ها نظام‌های مفهومی هستند، تعادل در ترجمهٔ استعاره و در شرایط عدم نگاشت یکسان در دو نظام مفهومی، نه‌تنها در سطح زبان بلکه در سطح مفهوم‌پردازی متفاوت جهان واقع در دو نظام جستجو می‌شود.

وی معتقد است که در ترجمهٔ استعاره و در سطح مفهومی، مترجم ممکن است با دو امکان مواجهه شود؛ اگر شرایط نگاشت بین دو حوزهٔ مبدأ و مقصد در دو زبان یکسان باشد، مترجم با شرایط نگاشت یکسان[1] برخورد می‌کند و اگر شرایط نگاشت بین دو حوزه در دو زبان متفاوت باشد، با شرایط نگاشت متفاوت[2] برخورد می‌کند (همان، ص. ٤٩١). بنابر مباحث مذکور، شکل زیر را می‌توان به‌عنوان الگوی تلفیقی تاباکوسکا–مندلبلیت در ترجمهٔ استعاره در نظر گرفت.



شکل ۲. الگوی تلفیقی بر اساس فرضیهٔ شناختی ترجمه (مندلبلیت، ۱۹۹۵) و تعادل تجربی (تاباکوسکا، ۱۹۹۳) بر حسب نظریهٔ استعارهٔ شناختی، الگوهای فرهنگی و ترجمه‌پذیری

۳. پیشینهٔ تحقیق

در رابطه با تعادل در ترجمه به طور عام و تعادل شناختی و مفهومی در ترجمه به‌طور خاص مطالعاتی انجام شده است. همچنین، در ارتباط با رابطهٔ الگوهای فرهنگی و استعارهٔ شناختی نیز مطالعات و مباحثی از سوی پژوهش‌گران این حوزه مطرح شده است. در زیر به ذکر چند پژوهش در رابطه با تعادل مفهومی و شناختی در ترجمه، رابطهٔ الگوهای فرهنگی و

1. Similar mapping condition (SMC)
2. Different mapping condition (DMC)

استعارهٔ شناختی و تعادل زیبایی‌شناختی در ترجمه به‌عنوان پیشینه‌های مرتبط با پژوهش می‌پردازیم:

صفی‌نژاد، خزاعی‌فر و قربان‌صباغ (۱۳۹۳) به ارائهٔ تعریفی از تعادل زیبایی‌شناختی از منظر زیبایی‌شناسی دریافت پرداختند و سپس این مفهوم را در ١٤ ترجمهٔ کتاب *پیامبر* جبران خلیل جبران بررسی کردند. از نظر آن‌ها تعادل زیبایی‌شناختی عبارت است از «شباهت میان متن اصلی و متن ترجمه‌شده از حیث درجهٔ تفسیرپذیری متن توسط خواننده» (ص. ۷۲). نتیجهٔ تحقیق آن‌ها نشان داد که مترجمان بیشتر از آنکه بر ایجاد تعادل زیبایی‌شناختی تمرکز داشته باشند، بر تصریح بیشتر متن برای خواننده مقصد تأکید داشته‌اند.

معالج (۲۰۰۸) در مطالعه‌ای توسعه‌ای سعی داشته الگویی شناختی برای ترجمهٔ استعاره بین زبان‌ها و فرهنگ‌های انگلیسی و عربی پیشنهاد دهد. وی با تلفیق سه چارچوب نظری «فرضیهٔ شناختی ترجمهٔ»[1] مندلبلیت (۱۹۹۵)، نظریهٔ «فرهنگ‌های تطبیقی[2]» هیراگا (۱۹۹۱)، و «تنوع فرهنگی»[3] کوکسس (۲۰۰۵) سعی کرد تا مبحث فرهنگ–ویژگی[4] استعاره را با فرهنگ دیگر در زبان دیگر منطبق سازد و بتواند مشکل ترجمهٔ استعاره را حل کند. وی بیان داشت که با توجه به نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، مترجمان باید سعی کنند که به تعادلی در ترجمه دست یابند که با تجربهٔ شناختی آن فرهنگ سازگار باشد. در واقع، وی سه موقعیتِ شناختی را برای مترجمان متصور است: بازتولید تجربهٔ شناختی در زبان و فرهنگ مبدأ در نظام زبانی مقصد در مواردی که در فرهنگ زبان مقصد موجود باشد، بازتولید مشابه تجربهٔ شناختی در زبان مقصد در مواردی که دو زبان نظام‌های مفهومی مشابهی دارند (SMC) و در نهایت، بازتولید متفاوت تجربهٔ شناختی در مواردی که دو زبان ساختارهای مفهومی متفاوتی دارند (DMC).

ویسی حصار و توانگر (۱۳۹۳) در مطالعهٔ خود این ادعا را که رابطهٔ تنگاتنگی بین استعارهٔ شناختی و الگوهای فرهنگی در روند ترجمه وجود دارد و مترجم باید با در نظر داشتن این رابطه به ترجمه اقدام کند، بررسی کردند. نتایج تحقیق آن‌ها نشان می‌دهد که مترجمین

1. Cognitive Translation Hypothesis
2. Comparative cultures
3. Cultural variation
4. Culture-specificity

رباعیات خیام (ترجمهٔ کردی از شرفکندی و ترجمهٔ انگلیسی از فیتزجرالد) در ترجمهٔ استعاراتی که با الگوهای فرهنگی مشترک بین زبان مبدا و زبان‌های مقصد در ارتباط بودند، موفق‌تر عمل کرده‌اند. به‌علاوه، این مترجمان در موارد اختلاف در الگوهای فرهنگی بین زبان مبدأ و مقصد، به منظور ایجاد تعادل شناختی و مفهومی، اقدام به گشت در نگاشت‌های[1] مفهومی بین زبان مبدأ و زبان‌های مقصد کردند. این گشت در نگاشت‌های مفهومی در نتیجهٔ برخورد مترجم با شرایط نگاشت متفاوت (DMC) است.

٤. روش‌شناسی تحقیق

پژوهش حاضر کیفی و روش تحقیق آن توصیفی‌تحلیلی است. برای جمع‌آوری داده‌ها از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است و داده‌ها نیز با استفاده از روش تحلیل محتوی کیفی و تکنیک‌های علمی تشخیص استعارهٔ مفهومی استخراج شده‌اند. حجم نمونه در این مطالعه شامل دو رباعی خیام و ترجمهٔ انگلیسی آن‌ها از فیتزجرالد می‌باشد که به شیوهٔ هدفمند انتخاب شدند؛ در واقع، ملاک انتخاب این رباعی‌ها دارا بودن استعارهٔ شناختی به میزان کافی بود که به کمک روش پراگلجاز (۲۰۰۷) و استین(۲۰۰۷، ۲۰۰۹) شناسایی شدند. داده‌های این مطالعه شامل تمامی استعارات شناختی شناسایی شده با استفاده از شیوه‌های مذکور در دو رباعی هر دو متن مبدأ و مقصد است.

بدین منظور نخست با استفاده از روش پراگلجاز (۲۰۰۷) و استین (۲۰۰۷، ۲۰۰۹)، متون مبدأ و مقصد، تحلیل و سپس استعارات مفهومی آن‌ها به شکل تطبیقی استخراج شد. سپس با استفاده از روش نگاشت بین حیطه‌ای[2] (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳) این استعارات مفهومی در دو متن تحلیل شدند و الگوهای فرهنگی، مفهومی و زیبایی‌شناختی در دو متن بررسی شد. در ادامه، با استفاده از الگوی تلفیقی (شکل ۲)، نگاشت‌های استعاری در دو متن فارسی و انگلیسی رباعیات خیام مقایسه و بررسی شدند تا مشخص شود که آیا نگاشت‌های مفهومی بین حیطه‌های مبدأ و مقصد در دو نظام مفهومی به شکل مشترک (SMC) مفهوم‌پردازی شده‌اند یا به شکل فرهنگ–ویژه (DMC). همچنین این نکته بررسی شد که مترجم برای

1. Switch of mapping
2. the cross-domain mapping method

برخورد با این دو موقعیت در ترجمهٔ استعاره، از چه راهکارهـای شـناختی بهـره بـرده اسـت. افزون بر این، تجربه‌های زیبایی‌شناختی و مفهوم‌پردازی دنیای اجتماعی فرهنـگ‌هـای ایرانـی–خیـامی و غربـی–ویکتوریـایی نیـز براسـاس تعـاریف و نظـرات آیـزر در رابطـه بـا دریافـت زیبایی‌شناسی از متن بررسی شدند.

۵. تحلیل داده‌ها

رباعی اول

ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز از روی حقیقتی نه از روی مجاز
بازیچه همی کنیم بر نطع وجود افتیم به صندوق عدم یک یک باز

در این رباعی، به‌نظر می‌رسد که خیام جهان‌بینی خود دربارهٔ سرنوشـت بشـر در رابطـه بـا یکی از ابعاد مهم جهان هستی یعنی زمان را در قالب استعاراتی مفهومی آشکار می‌کنـد و ایـدهٔ جبرانگارانهٔ خود را نشان می‌دهد. بر این اساس، وی از استعارات و مجازهای مفهومی اسـتفاده می‌کند تا جهان متن و یا رهیافت زیبایی‌شناختی خود نسبت به جهان هستی را بیان کند. خیـام سعی داشته تا مسئلهٔ جبرگرایی را در قالب استعاراتی مفهوم‌پردازی کند.

به‌علاوه، همان‌طور که گفته شد، استعارات مفهومی با الگوهای فرهنگـی و زیبـایی‌شـناختی هر جامعه‌ای ارتباطی تنگاتنگ دارد، و بر همین اساس به‌نظر می‌رسد که تفکـرات مطـرح شـده در این رباعی به شکل استعارات و مجازهای مفهـومی بـر اسـاس بافـت فرهنگـی‌اجتمـاعی و تاریخی خیام باشد کـه الگوهـای فرهنگـی و زیبـایی‌شـناختی وی را در قالـب طـرح‌واره‌هـای شناختی تشکیل مـی‌دهنـد. ایـن الگوهـای فرهنگـی و زیبـایی‌شـناختی کـه در سـطح کلـی و طرح‌واره‌ای هستند با استعارات شناختی این رباعی خیام ارتباط دارند. در این رباعی سه الگوی فرهنگی و چارچوب‌های[1] شناختی **عروسک‌گردانی**، **ستاره‌شناسی** و **نظـام تولـد و مـرگ در جهان هستی** قابل بررسی هستند (ویسی‌حصار و توانگر، ۱۳۹۳).

عروسک‌گردانی یا خیمه‌شب‌بازی از هنرهای نمایشی در ایـران قـدیم محسـوب مـی‌شـد (جوینی، ۱۳۸۷). این نوع نمایش که با فرهنگ ایرانی عجین است در واقع بخشـی از الگوهـای

1. frame

فرهنگی ایرانی را تشکیل می‌دهد که خیام از آن برای مفهوم‌پردازی جهان بینی، تجربهٔ شناختی و زیبایی‌شناسی خود استفاده کرده است.

الگوی فرهنگی **ستاره‌شناسی** که در این رباعی از آن استفاده شده است نیز در واقع چارچوب‌دهندهٔ تفکر و جهان‌بینی خیام و شکل دهندهٔ مفهوم‌پردازی‌هایی است که خیام برای بیان این جهان‌بینی از آن استفاده کرده است. در ستاره‌شناسی ایران قدیم اعتقاد بر این بود که نُه فلک به دور زمین می‌گردند و این گردش عامل زمان را به‌وجود می‌آورد. زمان امور مربوط به هستی و انسان‌ها را تعیین می‌کرد و بر سرنوشت آن‌ها حاکم بود (الفاخوری و الجر، ۱۳٦۷، ص. ۵۰۵-۵۰۷). در این رباعی، خیام با استفاده از یک مجاز شناختی زمان را در قالب چرخش افلاک مفهوم‌پردازی کرده است (**تولیدکننده به‌جای محصول**) (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳).

سومین الگوی فرهنگی سازمان‌دهندهٔ استعارات مفهومی در این رباعی **نظام تولد و مرگ در جهان هستی** است. این الگوی فرهنگی مفاهیمی همچون **زندگی، مرگ، تولد، عامل مرگ** و غیره را به شکل استعاری مفهوم‌پردازی می‌کند؛ چراکه این مفاهیم انتزاعی هستند و حقیقت و نوع نگرش به آن‌ها در هر فرهنگی به شکل مفهومی خاصی بیان می‌شود. خیام نیز با استفاده از این الگو فرهنگی خاص به ابراز نگرش و جهان‌بینی خود در قالب استعارات مفهومی پرداخته است.

بر طبق این سه الگوی فرهنگی، استعارات شناختی به‌کار رفته در این رباعی را می‌توان به شکل زیر بیان کرد: **افلاک عروسک‌گردان هستند، زمان عروسک‌گردان است، انسان‌ها عروسک هستند، زندگی صحنهٔ عروسک‌بازی است، پایان زندگی (مرگ) محفظه است، مرگ پایین است، پایین ناخوشایند است** و **مرگ ناخوشایند است.**

در این رباعی، استعاره‌های **افلاک عروسک‌گردان هستند** و با توجه به اینکه حرکت افلاک منجر به ایجاد شب و روز و در نتیجه گذر زمان می‌گردد، استعارهٔ سطح کلی **زمان، شیء در حال حرکت است** را می‌توان به‌دست آورد (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳). بنابراین، **زمان گردش افلاک است، زمان شیء در حال حرکت است، شیء در حال حرکت عروسک‌گردان است** و **زمان عروسک‌گردان است**، قابل استخراج هستند.

با این مفهوم‌پردازی، به‌نظر می‌رسد که خیام که تحت تأثیر الگوهای فرهنگی آیین زروانی بوده است (قنبری، ۱۳۸۹؛ حسن‌لی و حسام‌پور، ۱۳۸٤؛ ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳٦۹)، اعتقاد خود مبنی بر وابسته‌بودن تولد، زندگی، و مرگ و همچنین همهٔ امور جهان در دستان زمان را بیان می‌کند. این جهان‌بینی که جنبه‌های زیبایی‌شناختی خیام را تشکیل می‌دهد (آیزر، ۲۰۰۰) به شکل عمده در استعارات مفهومی این رباعی نقش بسته‌اند. همچنین، در مصرع آخر این رباعی، عروسک‌ها به صندوق عدم که استعاره از مرگ دارد، انداخته می‌شوند. بر طبق گفتهٔ لیکاف و جانسون (۲۰۰۳) مفهوم‌پردازی **مرگ محفظه است** و **مرگ پایین است** (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳، ص. ۱۵)، دو نوع مفهوم‌پردازی جهانی محسوب می‌شوند که در این رباعی استفاده شده‌اند.

همچنین، شاعر در این رباعی **انسان‌ها** را به **عروسک‌هایی** مفهوم‌پردازی کرده است که هیچ اختیاری از خود ندارند و تابع قوانین شیء متحرک قادر یعنی زمان هستند. این نوع مفهوم‌پردازی بازتاب‌دهندهٔ جهان‌بینی جبرانگاری و دهری‌گرایانهٔ خیام است چرا که وی انسان‌ها را مقهور عامل زمان در همهٔ ابعاد زندگی می‌داند (وینفیلد، ۲۰۱۳، ص. xxxi). همچنین در قرآن سورهٔ مبارکهٔ جاثیه آیهٔ ۲٤ می‌فرماید: ما يُهْلِكُنا إِلَّا الدَّهْرُ (چیزی جز دهر و زمان ما را هلاک نمی‌کند). در واقع، دهریون معتقد بودند که زمان و همچنین گردش افلاک که به‌وجود آورندهٔ زمان است، فاعل حوادث دنیا و همچنین تعیین‌کنندهٔ سرنوشت بشر است (مکارم شیرازی، ۱۳۸۷، ص. ۲۷۰). همچنین زمخشری (۱۹۹۸/۱٤۱۸) در تفسیر الکشّاف و در ذیل آیهٔ ۲٤ سوره جاثیه این‌گونه آورده است که دهریون باور دارند که زمان عامل مرگ است؛ لذا اشعار آنان بیانگر شِکوه و شکایت از زمان است. وی همچنین حدیثی از پیامبر اسلام(ص) نقل می‌کند که فرمودند: به دهر و زمان ناسزا نگویید و از آن شِکوه ننمایید زیرا خداوند است که حوادث را به وجود می‌آورد نه زمان (ص. ٤۸۷–٤۸۸).

خیام همچنین از استعارهٔ **زندگی صحنهٔ نمایش است** استفاده می‌کند. این استعاره نیز به‌نظر می‌رسد که در الگوهای فرهنگی اسلامی رایج در فرهنگ زمان خیام ریشه داشته باشد و خیام از آن برای رساتر کردن صدای اعتراض خویش به نظام هستی استفاده کرده است. این الگوی

فرهنگی می‌تواند ریشه در آیهٔ ۳۶ سورهٔ مبارکهٔ محمد(ص) داشته باشد که در آن زندگی به بازی تشبیه شده است[۱].

بنابراین، همان‌طور که لیکاف و جانسون (۱۹۹۹، ۲۰۰۳) معتقدند، بررسی استعارات شناختی مطرح‌شده در این رباعی نشان‌دهندهٔ ارتباط آن‌ها با الگوها و زیرالگوهای فرهنگی است که به‌نظر می‌رسد بر خیام تأثیر داشته‌اند. به‌علاوه، این استعارات شناختی راهی به‌سوی زیبایی‌شناختی و نوع نگرش وی به حقیقت جهان باز می‌کند.

حال به بررسی ترجمهٔ فیتزجرالد می‌پردازیم:

‘Tis all a Chequer-board of Nights and Days
Where Destiny with Men of Pieces plays:
Hither and thither moves, and mates, and slays,
And one by one back in the Closet lays.

فیتزجرالد در این ترجمه از مجاز «زندگی شب‌ها و روزها است» استفاده می‌کند تا ارتباطی استعاری بین گذر زمان و صفحهٔ شطرنج به‌وجود بیاورد؛ چرا که شب‌ها به شکل استعاری خانه‌های سیاه شطرنج را و روزها خانه‌های سفید آن را تشکیل می‌دهند؛ پس می‌توان گفت که **عمر صفحهٔ شطرنج است، روزها خانه‌های سفید شطرنج هستند** و **شب‌ها خانه‌های سیاه شطرنج هستند**؛ در نتیجه **زندگی، بازیِ شطرنج است**. با این استعارات می‌توان گفت که **زمان** به شکل مجازی به **گذر شب‌ها و روزها** مفهوم‌پردازی شده است. فیتزجرالد همچنین از استعارهٔ مفهومی **تقدیر شطرنج باز است** نیز به نوعی بازتاب‌دهندهٔ اندیشهٔ جبرانگارانهٔ خیام به جهان هستی است؛ چرا که به عقیدهٔ آیین زروانی، زروان هم خدای زمان و هم خدای تقدیر است. استفادهٔ فیتزجرالد از واژهٔ Destiny به معنای «تقدیر»، بازتاب‌دهندهٔ اندیشهٔ خیام است که در قالب مجاز مفهومی **جزء به‌جای کل** یا **محصول به‌جای تولیدکننده** (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳)، زمان را مفهوم‌پردازی می‌کند. همچنین، برخلاف خیام که زمان را در چارچوب الگوی فرهنگی **عروسک‌گردانی** مفهوم‌پردازی می‌کند، فیتزجرالد از الگوی فرهنگی **بازیِ شطرنج** استفاده می‌کند تا با این تغییر مفهومی بتواند تعادل مفهومی زیبایی‌شناختی را بین دو گونهٔ

۱. إِنَّمَا الْحَیاةُ الدُّنْیا لَعِبٌ وَ لَهْوٌ

مفهوم‌پردازی بوجود بیاورد. بر طبق نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت آیزر(۲۰۰۰) و استعارهٔ شناختی لیکاف و جانسون (۲۰۰۳)، باید در ترجمه به ایجاد تعادل در سطح زیبایی‌شناختی یا درک متون و مفهوم‌پردازی آن‌ها با توجه به نظام فرهنگی و مفهوم‌پردازی که تخیل را نیز به‌کار می‌بندد، توجه شود. همان‌طور که می‌بینیم، فیتزجرالد در نظام فرهنگی، تجربی و مفهوم‌پردازی جدید، سعی در ایجاد تعادل در سطح شناختی و زیبایی‌شناختی دارد و با تغییر مفهوم‌پردازی استعارات شناختی می‌خواهد به تعادلی در این سطوح نیز دست یابد. به‌علاوه، به‌نظر می‌رسد که مترجم در شرایط تفاوت شناختی به‌دلیل تفاوت در الگوهای فرهنگی، با شرایط نگاشت متفاوت در مفهوم‌پردازی این استعارات و مجازهای شناختی برخورد کرده است و این شرایط نگاشت متفاوت وی را واداشته است تا تعادل را در سطح مفهومی و زیبایی‌شناختی حفظ کند؛ در نتیجه، وی در چارچوب نظریهٔ آیزر که معتقد است متون باید در نظام فرهنگی‌اجتماعی خاص خود و با استفاده از قوهٔ تخیل، تفسیر و خوانش شوند، اقدام به تغییر مفهوم‌پردازی‌ها کرده است. ذکر این نکته حائز اهمیت است که استاکول[1] (۲۰۰۲) بر نقش تخیل در مفهوم‌پردازی شناختی تأکید دارد.

افزون بر این، در مفهوم‌پردازی **انسان‌ها مهره‌های شطرنج هستند**، فیتزجرالد با تغییر حیطهٔ مبدا (مهره‌های شطرنج) که باز هم در چارچوب نظام مفهوم‌پردازی و الگوهای فرهنگی غربی می‌باشد، سعی در حفظ تعادل در سطح مفهومی را داشته است. در دیگر استعارات مفهومی همچون **عمر صفحهٔ شطرنج است**، **زندگی بازیِ شطرنج است** و **مردگان مهره‌های سوختهٔ شطرنج هستند**، مترجم به همین شیوه عمل کرده است. همچنین، وی در چارچوب الگوی فرهنگی **بازی شطرنج** و با استفاده از کلمهٔ mate به معنی «مات‌کردن»، سعی داشته است تا **مرگ انسان‌ها** را به **مات‌کردن** مفهوم‌پردازی کند و سپس عامل مرگ یعنی تقدیر را به قاتل مفهوم‌پردازی کند. بنابراین، استعاره‌های مفهومی **کشتن (مرگ) مات‌کردن است**، **تقدیر دشمن است** و **تقدیر قاتل است** را می‌توان در مفهوم‌پردازی فیتزجرالد دریافت. در نتیجه، می‌توان گفت فیتزجرالد که تحت تأثیر الگوهای فرهنگی جامعهٔ گفتمانی خود به مفهوم‌پردازی جهان‌بینی خیام و مفاهیم مد نظر وی پرداخته است، با برخورد به شرایط نگاشت متفاوت و

1. Stockwell

به‌منظور حفظ تعادل تجربی تاباکوسکا (۱۹۹۳)، مفهومی منـدلبلیت (۱۹۹۵) و زیبـایی‌شـناختی آیزر (۲۰۰۰)، از تکنیک گشت در نگاشت استفاده کرده است.

مسئلهٔ ناخوشایندی مرگ و نیستی که در خیام با استعاره‌های جهـانی **مـرگ پـایین اسـت، پایین ناخوشایند است، مرگ ناخوشایند است** و **مرگ محفظه است** مفهوم‌پردازی شده است، در ترجمهٔ فیتزجرالد نیز به همین شیوه مفهوم‌پردازی شده است. فیتزجرالد بـا اسـتفاده از فعـل lay که به معنی «افقی قرار دادن چیزی روی زمین یا جایی است» بین مرگ انسان و قـرار دادن مهره‌های سوخته در صندوقچه ارتباط استعاری ایجاد می‌کند. بنابراین، وی نیز از اسـتعاره‌هـای جهانی **مرگ پایین است، پایین ناخوشایند است** و **مرگ ناخوشایند است** استفاده کرده اسـت تا جهان‌بینی شِکوه‌آمیز خیامی را نسبت به چرخهٔ بیهودهٔ زندگی و مرگ انسان‌ها نشان دهد.

رباعی دوم

جامیست که عقل، آفرین می‌زندش صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گرِ دهر چنین جامِ لطیف می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

خیام در رباعیاتش بسیار از الگوهای فرهنگـی **کوزه و کوزه‌گری** اسـتفاده کـرده اسـت. در واقع، خیام برای انتقاد از نظام هستی و عامل آن یعنی زمان، انسـان‌هـا را بـه **ظـروف سـفالین** مفهوم‌پردازی می‌کند. تجربهٔ شناختی و زیبایی‌شناختی خیـام کـه ریشـه در الگوهـای فرهنگـی (به‌طور عمده آیین‌های ایران قبل از اسلام مانند آیین زروانی، فرقهٔ اخوان‌الصفا، فرقـهٔ معتزلـه و اسلام) دوران وی دارد (قنبری، ۱۳۸۹) می‌تواند عامل این مفهوم‌پردازی باشد؛ زیرا در الگوهای فرهنگیِ اسلامی اعتقاد بر این است که همهٔ انسان‌ها از گِل ساخته شده‌اند. بـرای مثـال در آیـهٔ «هو الذی خلقکم من طین ثم قضی اجاً و اجل مسمی عنده» (اوست که شما را از گـل (آب و خاک) آفرید و سپس مهلتی مقرر کرد و مهلت مقرر پیش اوسـت) (سـورهٔ الانعـام: ۲) بـه ایـن موضوع اشاره شده است. همچنین، وی با استفاده از استعارهٔ مکنیهٔ «کوزه‌گرِ دهـر» عامـل نظـام هستی و نیستی را زمان می‌داند. همان‌طور که در بررسی رباعی قبل دیدیم، در گذشته دهریـون (زروانیان) کسانی بودند که همهٔ امور جهان را به عامل زمان منسوب می‌کردند و همان‌طور کـه از حدیث پیامبر که در قسمت قبل ذکر شد، بر می‌آید، دهریون زبـان بـه شِـکوه و شـکایت از

دشمنی و کج‌مداری زمان می‌گشودند. به‌علاوه، الفاخوری و الجر (۱۳٦۷) در کتاب *تاریخ فلسفه در جهان اسلام* بیان می‌دارند که گردش افلاک زمان را به‌وجود می‌آورد و تقدیر و سرنوشت جهانیان را تعیین می‌کند. با توجه به این فرضیات و الگوهای فرهنگی می‌توان گفت که خیام نیز در این رباعی از استعارهٔ **زمان کوزه‌گر است، چرخش افلاک چرخش دستگاه کوزه‌گری است، انسان‌ها ظروف سفالین هستند** و **جهانِ هستی کارگاه کوزه‌گری است،** استفاده کرده است. در این رباعی تولد و مرگ انسان‌ها نیز به ساخت کوزه و شکستن آن مفهوم‌پردازی شده است. در مصرع آخر رباعی، خیام از استعارات **آفرینش انسان‌ها ساختن کوزه است** و **گرفتن جان (مرگ) انسان‌ها شکستن کوزه است**. به‌نظر می‌رسد که خیام با استفاده از این استعارات از بیهودگی آفرینش و از بین بردن انسان‌ها در جهان هستی انتقاد می‌کند (برتلس، ۱۹۵۹) و به جهان بعد از مرگ نیز بی‌اعتقاد است یا دست کم نسبت به آن لاادری است؛ چرا که اگر اعتقاد راسخ به جهان بعد از مرگ می‌داشت جای شکایت و انتقاد در قالب مفهوم‌پردازی **مرگ انسان شکستن کوزه است**، نبود. از سوی دیگر، استعاراتی نظیر **مرگ تخریب است، تخریب پایین است، مرگ پایین است، پایین ناخوشایند است، مرگ ناخوشایند است** و همچنین **آفرینش (تولد) ساختن است، ساختن بالا است، آفرینش (تولد) بالا است، بالا خوشایند است، زمان دشمن است، زمان قاتل است** را می‌توان از این رباعی استخراج کرد، که همهٔ این مفهوم‌پردازی‌ها جهانی محسوب می‌شوند (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳، کوکسس، ۲۰۰۵). این استعارات نشان‌دهندهٔ نگرش انتقادآمیز خیام به جهان هستی و عاملیت زمان در تعیین سرنوشت، تولد و مرگ است. بر طبق نظریات آیزر (۱۹۷٤، ۲۰۰۰) مجموعهٔ این استعارات، زیبایی‌شناسی خیام را نسبت به جهان واقع تشکیل می‌دهد و همان‌طور که لیکاف و جانسون (۲۰۰۳) معتقدند، با بررسی این استعارات می‌توان به جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی هر جامعهٔ گفتمانی یا فردی دست یافت.

حال به ترجمهٔ فیتزجرالد از این رباعی می‌پردازیم:

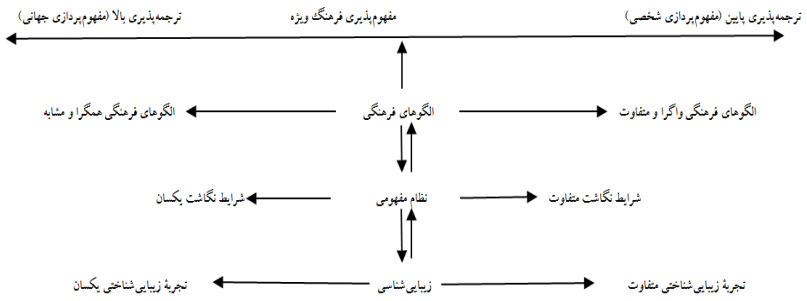
Then said another-‘Surely not in vain
My Substance from the common Earth was ta’en.
That He who subtly wrought me into Shape
Should stamp me back to common Earth again.’

در این ترجمه، فیتزجرالد از مفهوم‌پردازی‌های متفاوتی به‌منظور ایجاد تعادل تجربی و شناختی استفاده کرده است. نخست، با استفاده از مجاز شناختی **کل به جزأ**، مفهوم خاک را به زمین مفهوم‌پردازی کرده است و سپس، این مفهوم‌پردازی به استعارهٔ شناختی **انسان‌ها ظروف سفالی هستند**، منتج می‌شود. این نوع مفهوم‌پردازی مشترک در این رباعی خیام و ترجمهٔ فیتزجرالد نشان می‌دهد که هر دو از یک الگوی فرهنگی، یعنی **آفرینش انسان از خاک**، استفاده کرده‌اند؛ این الگوی فرهنگی هم در جامعهٔ اسلامی زمان خیام و هم در جامعهٔ مسیحی زمان فیتزجرالد وجود داشته است؛ بنابراین هر دو از مفهوم‌پردازی تجربی مشابه‌ای استفاده کرده‌اند. وی بر خلاف خیام که از مفهوم‌پردازی **زمان (دهر) کوزه‌گر است** استفاده کرده است، با استفاده از ضمیر سوم شخص He، آفرینندهٔ هستی یعنی **خداوند** را به **کوزه‌گر** مفهوم‌پردازی می‌کند. در نتیجه، به‌نظر می‌رسد که فیتزجرالد به‌دلیل خلأ الگوی فرهنگی در بردارندهٔ جهان‌بینی خیام نسبت به جهان واقع، در جامعهٔ گفتمانی خود، مفهوم پردازی را در حیطهٔ مقصد تغییر داده است. این موضوع نشان می‌دهد که الگوهای فرهنگی ارتباط تنگاتنگی با مفهوم‌پردازی و در نتیجه جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی دارد. یعنی همان‌طور که آیزر بیان می‌کند، فهم ما از متن و در نتیجه مفهوم‌پردازی آن در فرهنگ و بافتی جدید باید با الگوهای فرهنگی آن هماهنگ باشد و این موجب ایجاد تعادل در سطوح مفهومی و زیبایی‌شناختی می‌شود.

همچنین، با مفهوم‌پردازی **خداوند کوزه‌گر است**، **نظام هستی کوزه‌گری است**، **آفرینش انسان ساختن ظرف سفالین است** و **گرفتن جان انسان شکستن ظرف سفالین است**، دیگر مفهوم‌پردازی‌ها مثل **ساختن بالا است**، **بالا خوشایند است**، **آفرینش خوشایند است**، **شکستن پایین است**، **مرگ پایین است**، **پایین ناخوشایند است**، **مرگ ناخوشایند است**، که همگی جهانی هستند، قابل استخراج است (ر.ک. لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳؛ کوکسس، ۲۰۰۵). بنابراین، این مفهوم‌پردازی‌ها کم‌وبیش در رباعی خیام و ترجمه فیتزجرالد وجود دارند. این موضوع نیز نشان می‌دهد که الگوهای فرهنگی در مفهوم‌پردازی و جهان‌بینی نقش اساسی دارند چرا که در صورت جهانی‌بودن آن‌ها، مفهوم‌پردازی‌ها نیز مشترکند.

٦. نتیجه‌گیری

همانطور که در قسمت بحث مشاهده شد، به‌نظر می‌رسد که در دو رباعی تحلیل شده و ترجمه‌های آن‌ها، استعارهٔ شناختی به میزان قابل توجهی در الگوهای فرهنگی هر جامعه‌ای ریشه دارد و بنابراین، تولید و درک این استعارات نیازمند آشنایی با بافت فرهنگی‌اجتماعی و تاریخی آن جامعهٔ گفتمانی است. در نتیجه، در ترجمهٔ این استعارات شناختی به نظام فرهنگی‌شناختی دیگر، الگوهای فرهنگی نظام مقصد به میزان قابل توجهی تعیین‌کنندهٔ مفهوم‌پردازی در نظام شناختی مقصد هستند. به‌علاوه، در این مطالعه بحث تعادل که از مفاهیم مهم ترجمه است، در سطح شناختی و تحت تأثیر الگوهای فرهنگی قرار گرفت و نظریات مندلبلیت (۱۹۹۵)، کوکسس (۲۰۰۵)، تاباکوسکا (۱۹۹۳)، معالج (۲۰۰۸)، و ویسی‌حصار و توانگر (۱۳۹۳) تأیید شد. الگوی تلفیقی قابل ارائه براساس نتایج این مطالعه شکل ۳ می‌باشد. این الگو بر پایهٔ نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت آیزر که بر الگوهای فرهنگی و بافت اجتماعی‌تاریخی و همچنین تخیل خواننده برای فهم متن تأکید دارد و زیبایی‌شناسی دریافت حقایق از اینگاردن بازبینی شد تا مؤلفهٔ زیبایی‌شناسی دریافت به مدل تلفیقی اضافه گردد و ارتقا یابد.



شکل ۳. الگوی تلفیقی بر اساس فرضیهٔ شناختی ترجمه (مندلبلیت، ۱۹۹۵) و تعادل تجربی (تاباکوسکا، ۱۹۹۳) بر حسب نظریهٔ استعارهٔ شناختی، الگوهای فرهنگی، ترجمه‌پذیری و زیبایی‌شناسی دریافت

کتابنامه

الزمخشری، ج. (۱۹۹۸/۱٤۱۸). *الکشاف عن حقایق التنزیل و عیون الأقاویل فی وجوه التأویل*. جلد السابع. ریاض، السعودیه: مکتب العبیکان.

الفاخوری، ح.، و الجر، خ. (۱۳٦۷). *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی*. ترجمه عبدالحمید آیتی. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

برتلس، ی. (۱۹۵۹). *رباعیات خیام*. به اهتمام رستم علییف و محمد نوری عثمانف. مسکو: انستیتو خاورشناسی فرهنگستان علوم شوری (سلسه آثار ادبی ملل خاور).

ذکاوتی قراگوزلو، ع. (۱۳٦۹، مرداد). حکیم سخن‌آفرین. *مجلهٔ نشر دانش وابسته به نشر دانشگاهی مرکز تهران*.

حسن‌لی، ک.، و حسام‌پور، س. (۱۳۸٤). پرسش‌های حیرت‌آلود خیام چگونه پدید آمد؟ *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، ۲۲ (۳)، ٦٤-۷۵.

جوینی، ع. (۱۳۸۷). *تاریخ جهانگشای جوینی*. به تصحیح محمد بن عبدلوهاب قزوینی. تهران: هرمس.

صفی‌نژاد، م.، خزاعی‌فرید، ع.، و قربان‌صباغ، م. (۱۳۹۳). تعادل زیبایی‌شناختی در ترجمهٔ متون ادبی از منظر زیبایی‌شناسی دریافت. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۳۷*(٤)، ٦۹-۹۰.

قنبری، م. (۱۳۸۹). *خیام‌نامه، روزگار، فلسفه و شعر خیام*. تهران: زوار.

مکارم‌شیرازی، ن. (۱۳۸۷). *تفسیر نمونه*. جلد ۲۱. تهران: دارالمکتب الاسلامیّهٔ.

ویسی‌حصار، ر.، و توانگر، م. (۱۳۹۳). استعاره و فرهنگ: رویکردی شناختی به دو ترجمهٔ رباعیات خیام. *جستارهای زبانی*. *۵*(٤)، ۱۹۷-۲۱۸.

Iser, W. (1974). *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Iser, W. (2000). *The range of interpretation*. New York: Columbia University Press.

de Beaugrande, R. and Dressler, W. (1983). *Introduction to text linguistics*. London & New York: Longman.

FitzGerald, E. (1953). *The Rubaiyat of Ommar Khyyam Rendered into English Quatrains*. London and Glasgow: Collins.

Gadamer, H. G. (2004). *Truth and method*. J. Weinsheimer, and D. G. Marshall (Trans.). London: Continuum.

Gibbs, R. (1999). Taking Metaphor out of Our Heads and putting it into the Cultural World. In R. Gibbs and G. Steen. *Metaphor in Cognitive Linguistics* (pp.145-167). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.

Khayyam, O. (2013). *The Quatrains of Omar Khayyam: Translated Into English Verse (E. H. Whinfield, Trans).* London: Forgotten Books. (Original work published 1893)

Kövecses, Z. (2005): *Metaphor in culture: universality and variation.* Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Lakoff, G. (1987). *Woman, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind & its challenge to western thought*. New York: Basic Books.

Lakoff, G. & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by.* London: University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Turner, M. (1989). M*ore than cool reason: a field guide to poetic metaphor.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Maalej, Z. A. (2008): Translating metaphors between unrelated languages: A cognitive-pragmatic perspective. *Sayyab Translation Journal (STJ), 1*, 60-82.

Mandelblit, N. (1995) 'The cognitive view of metaphor and its implication for translation theory', in M. Thelen and B. Lewandowska-Tomaszczyk (Eds.) *Translation and Meaning, PART 3,* (pp. 482-495). Maastricht: Maastricht University Press.

Stockwell, P. (2002). Cognitive Poetics An introduction. London: Routledge.

PRAGGLEJAZ Group (2007). MIP: a method for identifying metaphorically used words in discourse. *Metaphor and Symbol*. *22*, 1-39.

Steen, G. J. (1999). From linguistic to conceptual metaphor in five Steps. In Gibbs, R. W., JR. and G. J. STEEN, (Eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics* (pp. 57-77). Amsterdam: John Benjamins Publication.

Steen, G. J. (2007). Finding metaphor in discourse: Pragglejaz and beyond. *Culture, Language and Representation, 5*, 9-25.

Tabakowska, E. (1993). *Cognitive linguistics and poetics of translation*. Tubingen: Gunter Narr Verlag.

Ingarden, R. (1989). Ontology of the Work of Art: the Musical Work, the Picture, the Architectural Work, the Film. Athens: Ohio University Press.

Verstegen, I. (2010). Arnheim and Ingarden on the Ontology of the Arts. *Gestalt Theory*. 32, (4), 307-322.