۱۸
ISSN: 2251-9017
دوفصلنامه علمی- پژوهشی
سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

دانشگاه علامه طباطبائی
دانشکدهٔ ادبیات فارسی
و زبان‌های خارجی

پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی

ISC

استعاره‌های شناختی و تأثیر آن در ترجمهٔ نهج‌البلاغه (مطالعهٔ موردی خطبهٔ جهاد در ترجمه‌های شهیدی و فیض‌الاسلام) ۹
نعیمه پراندوجی و معصومه محتشم

نقد و بررسی ترجمهٔ شعر عرفانی با رویکرد نظریهٔ لفور (بررسی موردی ترجمهٔ محمد الفراتی از غزلیات حافظ) ۳۹
فاطمه سرپرست، عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی و محسن سیفی

نقد تطبیقی ترجمه‌های آیتی و شریعت از نمایشنامهٔ «شهرزاد» توفیق الحکیم ۶۷
فاطمه اکبری‌زاده و یسرا شادمان

واکاوی چالش‌های ترجمهٔ ادبی: بررسی تحلیلی نوع متن، اجزای متن و چالش خواننده ۹۵
علی گنجیان خناری

جایگاه جمله‌واره در زبان فارسی و تطبیق و همسانی آن با زبان عربی ۱۱۵
علی ابوالحسنی و محمود بشیری

وفاداری، بازآفرینی یا آفرینش ادبی در ترجمهٔ شعر (بررسی مقابله‌ای شعر جامی و شعر فرزدق در مدح امام سجاد(ع)) ۱۳۹
نرگس انصاری

دوفصلنامه علمی پژوهشی
پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی
۱۸
سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

Allameh Tabataba'i University

18
Academic Semiannual Journal
Vol. 8, No. 18, Spring & Summer (2018)

Translation Researches in the Literature and Language Arabic

ISC

Cognitive Metaphors and Their Impact on Nahj al-Balaghah's Translation: A Case Study of the Sermon of Jihad in Shahidi and Feyzol-Islam Translations 1
Naeimeh Parandavaji & Masumeh Mohtasham

Review and Criticism of the Translation of Mystical Poetry With the Approach of Lefebvre's Theory: A Case Study of Mohammad Al-Forati Translated From Hafez's Sonnets 2
Fatemeh Sarparast, Abdul Ali Al Boyeh Langroudi & Mohsen Seyfi

Comparative Criticism of Ayati and Shariat's Translations of Shahrzad's play Tawfiq Al-Hakim 3
Fatemeh Akbarizadeh & Yassra Shadman

Examining Literary Translation Challenges: An Analytical Review of Text Type, Text Components, and Challenges of the Reader 4
Ali Ganjian Khanari

Position of Clause in Persian Language and its Matching with Arabic Language 5
Ali Abulhassani & Mahmoud Bashiri

Loyalty, Recreation or Literary Creation in Translating Poems: Contrastive Analysis of Jami and Al-Farazdaq Eulogies of Imam al-Sajjad 6
Narges Ansari

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه علامه طباطبائی

دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی

پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی

(علمی ـ پژوهشی)

سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

صاحب امتیاز: دانشگاه علاّمه طباطبائی

مدیر مسئول: دکتر علی گنجیان خناری

سردبیر: دکتر رضا ناظمیان

هیئت تحریریّه:	
پاشا زانوس، احمد	دانشیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
پروینی، خلیل	استاد زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه تربیت مدرّس، تهران، ایران
رسولی، حجّت	استاد زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
رضائی، غلامعبّاس	دانشیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
صالح بک، مجید	دانشیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه علاّمه طباطبائی، تهران، ایران
قهرمانی مقبل، علی‌اصغر	دانشیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
گنجیان خناری، علی	دانشیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه علاّمه طباطبائی، تهران، ایران
میرحاجی، حمیدرضا	دانشیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه علاّمه طباطبائی، تهران، ایران
ناظمیان، رضا	دانشیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه علاّمه طباطبائی، تهران، ایران
نجفی اسداللّهی، سعید	استاد زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه علاّمه طباطبائی، تهران، ایران

مدیر داخلی: پریسا ابراهیمی

ویراستار فارسی: دکتر سعید قاسمی پُرشکوه **صفحه‌آرا:** دکتر سعید قاسمی پُرشکوه

ویراستار انگلیسی: دکتر بهزاد نزاکت‌گو

نشانی: تهران، بزرگراه شهید چمران، پل مدیریّت، خیابان علاّمه طباطبائی جنوبی، دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی؛ گروه زبان و ادبیّات عربی. **کُدپستی:** ۱۹۹۷۹۶۷۵۵۶ **تلفکس:** ۸۸۶۸۳۷۰۵

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه علاّمه طباطبائی

ارسال مقاله از طریق سامانه: rctall.atu.ac.ir

بها: ۶۰۰۰۰ ریال

شاپا: ۹۰۱۷ـ۲۲۵۱

پایگاه‌های نمایهٔ دوفصلنامهٔ

پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی:

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)	**www.srlst.com**
پایگاه اطّلاعات نشریّات کشور	**www.magiran.com**
پایگاه مجلات تخصّصی نور	**www.noormags.ir**
پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی(SID)	**fa.journals.sid.ir**
پایگاه سیویلیکا	**www.civilica.com**
پایگاه نشریّات دانشگاه علاّمه طباطبائی	**rctall.atu.ac.ir**
پرتال جامع علوم انسانی	**www.ensani.ir**

➢ بر اساس تأییدیّهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۶۳۶۷۰ مورّخ ۱۳۹۳/۰۴/۱۵ از سوی کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری، **دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**، دارای درجهٔ **علمی ـ پژوهشی** است.

مشاوران علمی این شماره:

د. فرشید ترکاشوند، د. حسام حاج مؤمن، د. عبدالله رسول‌نژاد، د. تورج زینی‌وند، د. زهره قربانی مادونی، د. علی‌اصغر قهرمانی مقبل، د. یدالله ملایری، د. سید محمود میرزایی الحسینی، د. علیرضا نظری.

شیوه‌نامهٔ نگارش و چگونگی پذیرش مقاله

۱ـ زبان دوفصلنامه

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی، به زبان فارسی منتشر می‌شود.
چکیدهٔ مقاله به دو زبان فارسی و انگلیسی است.

۲ـ شرایط علمی

خطّ مشی دوفصلنامه: این دوفصلنامه به انتشار یافته‌ها و تازه‌های حاصل از پژوهش‌های علمی در موضوع ترجمه، درک و فهم متن و معنی‌یابی در زبان عربی اختصاص دارد. این پژوهش‌ها می‌توانند به صورت تطبیقی و مقایسه‌ای میان زبان عربی و سایر زبان‌ها صورت گیرند.

ـ مقاله دارای اصالت و نوآوری باشد.
ـ در نگارش مقاله روش تحقیق علمی رعایت و از منابع معتبر، اصیل استفاده شود.
ـ هر مقاله شامل چکیده، مقدمه، متن اصلی، روش‌ها و نتیجه‌گیری باشد.

۳ـ نحوهٔ بررسی مقاله

ـ مقاله‌های رسیده، نخست توسط هیئت تحریریّه مورد بررسی قرار خواهند گرفت و در صورتی که با خطّ مشی دوفصلنامه مناسب تشخیص داده شوند، به منظور ارزیابی برای داوران متخّصص و صاحب‌نظر فرستاده خواهند شد.

برای حفظ بی‌طرفی، نام نویسندگان از مقاله حذف می‌گردد. پس از وصول دیدگاه‌های داوران، نتایج واصله در هیئت تحریریّه مطرح می‌گردد و در صورت کسب امتیازهای کافی، مقاله برای چاپ پذیرفته می‌شود.

ـ هیئت تحریریّه در پذیرش، ردّ و ویرایش مقاله‌ها آزاد است.
ـ تقدم و تأخّر چاپ مقاله‌ها با بررسی و نظر هیأت تحریریّه مشخّص می‌شود.

٤ـ شیوهٔ تنظیم مقاله

ـ عنوان کامل مقاله به فارسی، حداکثر ۱۵ واژه و گویای محتوای آن باشد.
ـ نام نویسنده (یا نویسندگان) در وسط صفحه و زیر عنوان چکیده نوشته شود. مرتبهٔ علمی و محلّ اشتغال (نام مؤسّسهٔ علمی) نویسنده (یا نویسندگان) زیر اسامی و سمت راست ذکر شود. نام نویسندهٔ مسئول با ستاره مشخّص گردد و نشانی الکترونیکی نویسندهٔ مسئول در پاورقی آورده شود.
ـ چکیدهٔ فارسی حدّاکثر ۲۵۰ کلمه است.
ـ واژگان کلیدی حدّاکثر ۵ کلمه است.
ـ عنوان کامل مقاله به انگلیسی، حدّاکثر ۱۵ واژه باشد.
ـ چکیدهٔ انگلیسی، حدّاکثر ۲۵۰ کلمه است.
ـ واژه‌های کلیدی انگلیسی، حدّاکثر پنج کلمه است.
ـ تعداد کلمات کلّ مقاله، از ۴۰۰۰ تا ۶۵۰۰ کلمه باشد.
ـ مقدمه شامل سؤال‌ها، فرضیّه‌ها، پیشینهٔ تحقیق، مآخذ کلّی و روش کار می‌باشد تا خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده سازد.
ـ در متن اصلی نویسنده به طرح موضوع و تحلیل آن می‌پردازد.
ـ مقاله باید شامل نتیجه‌گیری باشد.
ـ پی‌نوشت و توضیحات اضافی در انتهای مقاله می‌آید.

ـ کتاب‌نامه

ـ تصویرها، جدول‌ها و نمودارها با مشخّصات دقیق در صفحات جداگانه آورده می‌شود.

ـ در هر مقاله، فاصلهٔ بین سطرها ۱/۵ سانتی‌متر و حاشیه از بالا و پایین ۴ و از چپ و راست ۴/۵ سانتی‌متر باشد و مقاله تحت برنامهٔ Microsoft Word با قلم ۱۳ B Zar برای متن‌های فارسی، قلم B Badr 12 برای متن‌های عربی و قلم Times New Roman 11 برای متن‌های انگلیسی تنظیم گردد.

ـ ارجاعات درون‌متنی باید داخل پرانتز به ترتیب نام خانوادگی نویسنده (شهرت)، سال، جلد و صفحه ذکر شود؛ مثال (فرّوخ، ۱۹۹۸م.، ج ۴: ۳۵۸).

ـ ارجاعات به کتاب در کتاب‌نامه

نام خانوادگی (شهرت)، نام. (سال انتشار). «نام کتاب». نام مترجم یا مصحّح. نوبت چاپ. شهر محلّ نشر: ناشر.

ـ ارجاعات به مجلّه در کتاب‌نامه

نام خانوادگی نویسنده (شهرت)، نام نویسنده. (سال انتشار). «عنوان مقاله». نام ویراستار. نام مجموعه مقالات. محلّ نشر: نام ناشر، شمارهٔ صفحات.

ـ ارجاعات به سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (آخرین تاریخ و زمان تجدیدنظر در پایگاه اینترنتی). «عنوان و موضوع»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

ـ تعداد کلّ صفحات مقالهٔ ارسال‌شده، حدّاکثر ۲۰صفحه (۴۰۰۰ـ ۶۵۰۰ کلمه) باشد. مجلّه از دریافت مقالاتی با حجم صفحات بالاتر جدّاً معذور است.

۵ـ شرایط پذیرش اوّلیّه

ـ مقاله باید دارای شرایط بند دوم (شرایط علمی) باشد و بر اساس بند چهارم (شرایط نگارش مقاله) تنظیم گردد و از طریق سامانهٔ rctall.atu.ac.ir ارسال گردد.

ـ مقالات مستخرج از پایان‌نامه باید تأیید استاد راهنما را به همراه داشته باشد و نام استاد نیز در مقاله ذکر شود.

ـ نویسنده باید تعهّد نماید که مقالهٔ خود را همزمان برای مجلّهٔ دیگری ارسال نکرده باشد و تا زمانی که تکلیف آن در **دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی** مشخّص نشده است، آن را برای دیگر مجلاّت ارسال نکند.

فهرست مطالب

استعاره های شناختی و تأثیر آن در ترجمهٔ *نهج‌البلاغه* (مطالعهٔ موردی خطبهٔ جهاد در ترجمه‌های شهیدی و فیض‌الاسلام)..... ۹
نعیمه پراندوجی و معصومه محتشم

نقد و بررسی ترجمهٔ شعر عرفانی با رویکرد نظریهٔ لفور (بررسی موردی ترجمهٔ محمد الفراتی از غزلیات حافظ)..... ۳۹
فاطمه سرپرست، عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی و محسن سیفی

نقد تطبیقی ترجمه‌های آیتی و شریعت از نمایشنامهٔ «شهرزاد» توفیق الحکیم ٦٧
فاطمه اکبری‌زاده و یسرا شادمان

واکاوی چالش‌های ترجمهٔ ادبی: بررسی تحلیلی نوع متن، اجزای متن و چالش خواننده ۹۵
علی گنجیان خناری

جایگاه جمله‌واره در زبان فارسی و تطبیق و همسانی آن با زبان عربی..... ۱۱۵
علی ابوالحسنی و محمود بشیری

وفاداری، بازآفرینی یا آفرینش ادبی در ترجمهٔ شعر (بررسی مقابله ای شعر جامی و شعر فرزدق در مدح امام سجاد(ع)) ۱۳۹
نرگس انصاری

چکیدهٔ انگلیسی مقاله‌ها..... ۱۷۱

دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**
سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

استعاره‌های شناختی و تأثیر آن در ترجمهٔ *نهج‌البلاغه* (مطالعهٔ موردی خطبهٔ جهاد در ترجمه‌های شهیدی و فیض‌الاسلام)

۱ـ نعیمه پراندوجی*، ۲ـ معصومه محتشم**

۱ـ استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران
۲ـ استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه *قرآن* و حدیث پردیس تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۰۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۳)

چکیده

محققان در این مقاله با بررسی استعاره‌های مفهومی در خطبهٔ جهاد میان متن *نهج‌البلاغه* به عنوان متن مبدأ و دو ترجمهٔ فارسی آن، از محمدجعفر شهیدی و علی‌نقی فیض‌الاسلام به عنوان متون مقصد، به دنبال پاسخگویی به این پرسش‌ها هستند که چگونه تفاوت‌های فرهنگی بر ترجمهٔ مفاهیم انتزاعی و یا تعابیر استعارهٔ مفهومی اثر می‌گذارد؟ نقش مترجم در ترجمهٔ تعابیر استعاری چه بوده‌است؟ لذا نویسندگان با در نظر گرفتن آنچه مندلبیت دربارهٔ ارتباط استعاره‌ها و الگوهای فرهنگی بیان کرده، استعاره‌های مفهومی را به دو دستهٔ استعاره‌های مشترک و استعاره‌های خلاقه تقسیم‌بندی نموده‌اند و با استفاده از روش تحلیل استعاره، آن‌ها را در سه سطح زبانی، مفهومی و پردازشی بررسی کرده‌اند. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد که مترجمان در ترجمهٔ این خطبه به واسطهٔ اشتراکات فرهنگی میان تمدن ایرانی و عربی در دامنهٔ فرهنگ اسلامی، کمتر دچار لغزش و انحراف از زبان مقصد شده‌اند و در مقابل، هر دو مترجم در برخی موارد به واسطهٔ رویکرد متفاوتی که در ترجمه داشته‌اند، از تعبیرهای زبانی متفاوتی در ترجمهٔ مفاهیم استعاری مشترک و متفاوت استفاده کرده‌اند؛ بدین معنا که در ترجمهٔ شهیدی دسته‌ای از استعاره‌های شناختی به‌کار رفته که مترجم آن‌ها را به واسطهٔ رویکرد بلاغی و ادبی به‌کار برده‌است، در حالی که در متن اصلی به‌کار نرفته‌است. فیض‌الاسلام نیز استعاره‌های خلاقانه‌ای به‌کار برده که در متن اصلی وجود ندارد و کاربرد آن به دلیل رویکرد تفسیری و ساده‌سازانهٔ مترجم است.

واژگان کلیدی: استعارهٔ شناختی، الگوی فرهنگی مندلبیت، خطبهٔ جهاد *نهج‌البلاغه*، ترجمهٔ شهیدی، ترجمهٔ فیض‌الاسلام.

---

* **E-mail:** n_parandavaji@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)
** **E-mail:** mmohtasham92@gmail.com

مقدمه

امروزه استعاره به یکی از موضوعات مطرح در مطالعات ترجمه تبدیل شده‌است که از آن برای شناخت و ارزیابی قابلیت‌های ترجمه و شیوه‌های انتقال میان‌زبانی استفاده می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، به زعم برخی محققانِ ترجمه و زبان‌شناسی‌شناختی، استعاره‌های شناختی پُلی میان زبان، اندیشه و نظام ادراکی هستند. از این رو، به وسیلهٔ این دسته از استعاره‌ها می‌توان توانمندی مترجم در انتقال معنا از زبان مبدأ به زبان مقصد را سنجید و از سوی دیگر، می‌توان نزدیکی و درستی متن مقصد و مبدأ را بررسی کرد و اختلاف‌های فرهنگی و زبانی میان دو متن را جستجو کرد:

> «حوزهٔ مذهب اگر نگوییم کاملاً، اما بسیار به مفهوم‌سازی استعاری وابسته‌است. استعاره در این گفتمان، کارکرد توضیحی و شناختی دارد؛ چراکه این حوزه علاوه بر اینکه بسیار انتزاعی است و از دسترس تجربهٔ حسی دور است، حاوی مفاهیم محوری دربارهٔ خدا، روح، جهان آخرت و... است که همواره به عنوان عقاید متافیزیکی دست‌نیافتنی و متعالی مطرح بوده‌اند و امکان فهمشان بدون ساختاربندی آن‌ها در قالب حوزه‌هایی که به دریافت حسی نزدیکتراَند، وجود ندارد» (نورمحمدی، ۱۳۸۷: ۸۵).

با این توضیح، از آنجا که *نهج‌البلاغه* جزو متون دینی است و پس از *قرآن* در بین مسلمانان و ایرانیان جایگاه والایی دارد، ترجمه‌های مختلفی از آن به زبان فارسی صورت گرفته‌است. از این رو، نگارندگان در تحقیق حاضر، دو ترجمهٔ محمدجعفر شهیدی و علی‌نقی فیض‌الاسلام را برگزیده و به بررسی خطبهٔ جهاد در آن پرداخته‌اند. نگارندگان این خطبه را غیر از اهمیت و اشتهارش در میان خُطَب *نهج‌البلاغه*، به واسطهٔ کوتاه و ادبی بودن و داشتن مفاهیم انتزاعی متعدد، موردی مناسب برای ارزیابی فرضیات خویش دانسته‌اند.

از مسائل نسبتاً مهمی که در رویکرد استعارهٔ شناختی مطرح شد، «دریافت شباهت‌ها و تفاوت‌های میان‌فرهنگی استعاره‌های شناختی یا مفهومی بود؛ بدین معنا که برخی از این استعاره‌ها را می‌توان در بسیاری از زبان‌ها یافت، در حالی که برخی استعاره‌ها شمول کمتری دارند و از زبانی به زبانی دیگر فرق می‌کنند» (Kövecses, 2000: 205). سؤالی که

مطرح می‌شود اینکه در فرایند ترجمه چه اتفاقی برای استعاره‌ها می‌افتد؟ این سؤال دوسویه دارد: یک جنبهٔ زبان‌شناختی و یک جنبهٔ مفهومی که در بر دارندهٔ دو پرسش دیگر است: چگونه تفاوت‌های فرهنگی بر ترجمهٔ تعابیر استعاری اثر می‌گذارد؟ ترجمهٔ تعابیر استعاری بر بیان استعاری آن‌ها در زبان مقصد چه اثری می‌گذارد؟

هدف نگارندگان این است که با توجه به اختلاف رویکرد مترجمان، نزدیکی این دو ترجمه به متن اصلی را بررسی کنند. لذا از میان ترجمه‌های موجود، ترجمه‌های شهیدی و فیض‌الاسلام را برگزیدند که اولی ادبی‌تر و دومی شرح‌گونه است تا به مطالعهٔ استعارهٔ شناختی در این دو متن بپردازند و نکات مشترک و ویژگی‌های خاص ترجمه‌ها با متن مبدأ را بررسی کنند.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ *نهج‌البلاغه* پژوهش‌های فراوانی با رویکردهای مختلف صورت گرفته‌است. در این بخش به بررسی پژوهش‌های استعارهٔ شناختی در *نهج‌البلاغه* و مطالعهٔ ترجمه‌های آن می‌پردازیم. پژوهش‌هایی که به مطالعهٔ استعارهٔ شناختی *نهج‌البلاغه* پرداخته‌اند، اندک است. از میان آن‌ها می‌توان به مقالهٔ مستخرج از پایان‌نامهٔ مهتاب نورمحمدی با عنوان «تحلیل مفهومی استعاره‌های *نهج‌البلاغه* (رویکرد زبان‌شناختی)» (۱۳۹۱) اشاره کرد که به مطالعهٔ *نهج‌البلاغه* بر اساس نظریهٔ معاصر استعاره پرداخته‌است و به این نتیجه رسیده که استعاره‌های *نهج‌البلاغه* بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی معاصر قابل مطالعه است. شیرین پورابراهیم در مقاله‌ای با عنوان «بررسی روش‌های ترجمهٔ استعاره‌های مبتنی بر طرحوارهٔ حرکتی در *نهج‌البلاغه* با رویکرد معنی‌شناسی‌شناختی به ترجمه» (۱۳۹۵) به مطالعهٔ انواع دهگانهٔ ترجمهٔ استعاره از سوی الهراسی پرداخته‌است و به این نتیجه رسیده که ترجمهٔ استعاره از دیدگاه شناختی با اتکا به طرحوارهٔ حرکتی می‌تواند چالش‌ها و ناهماهنگی‌های روش‌های سابق ترجمه را از بین ببرد و استعاره‌ها را به‌خوبی منعکس کند.

از میان پژوهش‌هایی که به بررسی ترجمه‌های *نهج‌البلاغه* پرداخته‌اند، می‌توان به مقالهٔ رضا ناظمیان و حسام حاج‌مؤمن با عنوان «ساخت و بافت در ترجمهٔ متون دینی، بررسی

مقایسه‌ای دو ترجمه از *نهج‌البلاغه* (شهیدی و دشتی)» (**۱۳۹۲**) اشاره کرد. این مقاله به بررسی دو ترجمهٔ فوق از *نهج‌البلاغه* بر مبنای ویژگی‌های متنی و اصول نظری ترجمهٔ متون دینی می‌پردازد. عنوان مقاله گویای کلّی بودن آن است. محققان اگر پژوهش خود را محدود به چند خطبه می‌کردند، به نتایج ملموس‌تری می‌رسیدند. همچنین میرحسینی و زارعی کفایت در مقالهٔ مشترک خود با عنوان «بررسی ترجمه‌های صُوَر خیال در دو خطبهٔ الجهاد و الملاحم (با تکیه بر ترجمه‌های دشتی، شهیدی، قرشی و فیض‌الاسلام)»، ضمن بررسی ترجمه‌های فوق به این نتیجه رسیده‌اند که دشتی، شهیدی و قرشی در ترجمهٔ بیشتر جمله‌ها به لفظ توجه نموده‌اند و ترجمهٔ تحت‌اللفظی ارائه کرده‌اند، اما فیض‌الاسلام اساس کار خود را بر محور ترجمهٔ تفسیری نهاده‌است. همچنین، ترجمهٔ شهیدی، ادبی است و زبان ترجمهٔ دشتی، تازه‌تر است. مسبوق و همکارانش در مقالهٔ «تعادل واژگانی و اهمیت آن در فهم متن (موردکاوی پنج ترجمهٔ فارسی از خطبه‌های *نهج‌البلاغه*)» میزان موفقیت مترجمان در تحقق برابری واژگانی را بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که برخی مترجمان به سبب ناآگاهی از لایه‌های مختلف معنایی واژگان و نداشتن شناخت کافی از برخی مؤلفه‌های معنایی، همچون پدیدهٔ چندمعنایی و نیز معنای مطلق و نسبی واژگان نتوانسته‌اند ترجمهٔ دقیقی ارائه دهند.

بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که تاکنون پژوهشی با رویکرد استعارهٔ شناختی و تأثیر آن در ترجمهٔ خطبه‌های *نهج‌البلاغه* انجام نشده‌است. از آنجا که این مباحث اهمیت بالایی در ارزیابی و ماهیت ترجمه‌ها در متن مقصد دارد، پژوهش حاضر به بررسی این مهم در خطبهٔ جهاد می‌پردازد.

روش پژوهش

با استفاده از رویکرد شناختی می‌توان به تحلیل شیوهٔ ادراک گوینده/ نویسنده/ مترجم پی برد. این تحلیل را می‌توان در سه سطح انجام داد: سطح زبانی، سطح مفهومی و سطح پردازشی. تشخیص این سه سطح از یکدیگر برای تحلیل استعاره بسیار مهم است؛ زیرا هر سطح نیاز به نوع متفاوتی از تحلیل دارد. برای تحلیل عمقی استعاره نیاز به مشخص کردن سه عامل داریم: نخست در نظر گرفتن استعاره به عنوان کلمه، ترکیب یا عبارت (= سطح

زبانی)، دوم معنای استعاری (چیزی که به صورت استعاری به آن اشاره می‌شود، معنای غیرواقعی) (= سطح مفهومی)، سوم شباهت یا ارتباط میان دو چیز (سطح پردازشی) (به نقل از: هاشمی، ۱۳۹۲: ۷۷ـ۷۸).

از آنجا که استعاره‌های مفهومی پدیده‌ای وابسته به الگوهای فرهنگی هستند، تولید و تفسیر آن‌ها بدون اشاره به الگوهای فرهنگی امکان‌پذیر نیست، حذف یک الگوی فرهنگی با نفوذ در متن مقصد در ترجمه، منجر به حذف یا تفسیر اشتباه تمام استعاره‌های مفهومی وابسته به آن در زبان مقصد می‌شود. بنابراین، ناآگاهی مترجم از تأثیر الگوهای فرهنگی غیرمشترک در تولید و تفسیر استعاره‌های متن اصلی و یا محدودیت‌های دیگر برای بازسازی آن‌ها در متن مقصد، منجر به حضور نداشتن بیشتر استعاره‌های وابسته و الگوهای فرهنگی آن‌ها در ترجمه می‌شود. این در حالی است که استعاره‌های وابسته به الگوهای فرهنگ مشترک را به‌وضوح در متن مقصد می‌توان ترجمه و بازسازی کرد؛ زیرا مترجم از تأثیر این الگوها بر استعاره‌های مفهومی زبان هدف آگاهی دارد و استعاره‌ها را بر اساس آن‌ها ترجمه می‌کند.

با توجه به آنچه گفته شد، نویسندگان پس از انجام مراحل سه‌گانهٔ نامبرده، استعاره‌ها را طبق نظر مندلبیت در دو گروه استعاره‌های مشترک و متفاوت قرار داده‌اند و هر یک را بر اساس دلایل اشتراک و افتراق آن‌ها تحلیل کرده‌اند.

۱. مبانی نظری

لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره محصول زبان نیست، بلکه نخست در اندیشه اتفاق می‌افتد؛ یعنی ما نه تنها با استعاره صحبت می‌کنیم، بلکه دنیا را نیز با استعاره‌ها درک می‌کنیم (Lakeoff & Jonson, 2003: 140). بنابراین، «ادراکات مشترک فرهنگی که مردم‌شناسان به عنوان قسمت بزرگی از تعریف فرهنگ مشخص می‌کنند، اغلب می‌تواند بیانگر ادراکات استعاری باشد، به‌ویژه وقتی که به برخی پدیده‌های انتزاعی، مانند زمان، عشق، مرگ، ارزش‌های اخلاقی، نهادهای سیاسی و اجتماعی اشاره دارد. در چنین مواردی، استعاره‌هایی که ما برای فهم این مفاهیم به‌کار می‌بریم، در شناخت شیوه‌ای که ما

این مفاهیم ذهنی را در فرهنگ تجربه می‌کنیم، بسیار مهم هستند» (Kövecses, 2005: 1-2)؛ چراکه استعاره‌ها از سویی در شناخت نحوهٔ ادراک فرد از محیط پیرامون نقش دارند و از سوی دیگر، تبیین‌کنندهٔ دیدگاه و تجربه‌های فیزیکی و فرهنگی مؤثر بر اندیشهٔ افراد هستند.

پایهٔ استعاره، تجربه‌هایی است که ما از قِبَل تعامل با محیط بیرون به‌دست می‌آوریم. قسمتی از این تجربه‌ها، تجربهٔ فیزیکی و جسمی ماست که از نظر یکسان بودن فیزیک بدن انسان، استعاره‌های آن‌ها جهانی ترند و شق دیگر تجربهٔ ما از باورهای فرهنگی، اعم از اجتماعی، مذهبی و... نشأت می‌گیرد و چون در هر فرهنگ آداب، رسوم و باورهای خاصی رایج است، لذا استعاره‌ها از فرهنگی به فرهنگی دیگر متفاوت می‌شوند؛ به‌عبارت دیگر، فرهنگ به مثابهٔ فیلتری برای گزینش‌های استعاری و مفهومی‌سازی کاربران زبان عمل می‌کند و «اگرچه استعاره‌ها در تجربهٔ جسمی ما ریشه دارند، اما با ادراک‌های فرهنگی شکل می‌گیرند و در محیط فرهنگی مفهومی می‌شوند» (Yu, 2008: 247).

تأثیر فرهنگ بر شکل‌دهی و مفهومی کردن استعاره‌ها تا جایی است که ممکن است معانی که در زبان‌های متفاوت برای ارجاع به یک مفهوم واحد به‌کار می‌رود، از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشد. علاوه بر این، نباید از اختلاف‌های درون‌فرهنگی که موجب اختلاف استعاره‌ها می‌شود، غافل شد.

در چند دههٔ اخیر با گسترش مطالعات شناختی دربارهٔ استعاره و فرهنگ، رویکردهای شناختی جدیدی در تحقیقات ترجمه شکل گرفته‌است (Newmark, 1988; Schäffner, 2004; Sjørup, 2013 Burmakova; & Nadezda, 2014 & etc.). از آنجا که در این رویکردها، استعاره در سطح مفهومی بررسی می‌شود، ترجمه از سطح زبانی وارد سطح مفهومی می‌شود. پس همچنان که مندلبیت اشاره کرده، در این رویکرد، ترجمه صرفاً انتقال زبانی به زبان دیگر نیست، بلکه شامل انتقال شیوهٔ مفهومی‌سازی از یک زبان به مفهومی‌سازیِ زبان دیگر است (Mandelblit, 1996: 465). طبق گفتهٔ او، در این شیوه، استعاره‌های مفهومی دو حالت دارند: دسته‌ای که دارای نگاشت استعاری مشترک (Similar mapping condition(SMC)) در زبان مبدأ و مقصد هستند که امکان بازتولید

آن‌ها در زبان مقصد به همان شکلی که در زبان مبدأ وجود دارد، امکان‌پذیر است و دستهٔ دیگر، استعاره‌هایی که نگاشت‌های متفاوتی میان قلمروهای منبع و هدف آن‌ها در هر دو زبان وجود دارد (Different mapping condition (CMC)). در نتیجه، کار معادل‌سازی در زبان مقصد را برای مترجم دشوار می‌سازد (Ibid: 489-492). در اینجاست که پای الگوهای فرهنگی در ترجمه باز می‌شود و استعاره به مثابهٔ الگویی فرهنگی عمل می‌کند و مترجم باید رابطه‌ای سه‌گانه را میان عبارات زبانی استعاری، نگاشت‌های استعاری و الگوهای فرهنگی در هر دو زبان در نظر بگیرد. بنابراین، مترجم برای ترجمهٔ استعاره، ورای تعابیر زبانی می‌رود و استعاره را در ساختاری مفهومی قرار می‌دهد. از این رو، طبق نظر مندلبیت، ترجمه را می‌توان نوعی دگرسازی از نظامی مفهومی به نظام مفهومی دیگر تعریف کرد (Ibid: 486).

۲. تحلیل استعاره‌های مفهومی خطبهٔ جهاد در *نهج‌البلاغه* و ترجمه‌های آن

در تحلیل استعاره‌های مفهومی خطبهٔ جهاد در *نهج‌البلاغه* و دو متن ترجمه شده، به لحاظ اشتراک و افتراق شرایط فرهنگی، با دو دستهٔ اصلی از استعاره‌ها روبه‌رو هستیم: نخست استعاره‌های مشترک که می‌توان آن‌ها را بر اساس موضوع، زبان و معنا به سه دسته تقسیم کرد. دوم استعاره‌های متفاوت یا خاص که بنا بر اختلاف‌های فرهنگی، زبانی و اهداف جانبی مترجم و سایر مسائل در ترجمه‌ها به‌کار رفته‌است.

۲ـ۱. استعاره‌های مشترک

از مجموع ۲۰ استعارهٔ مشترک برای ۱۳ مفهوم انتزاعی در خطبهٔ جهادِ *نهج‌البلاغه*، ۲۳ استعاره در ترجمه‌ها به‌کار رفته‌است (جدول شمارهٔ ۱). این آمار نشان می‌دهد که متن اصلی به واسطهٔ قداست فرهنگی و ایدئولوژیکی برای مترجمان، حاکمیت بسیاری دارد. همچنین، بررسی استعاره‌های مشترک، یکسانی تشابهات فرهنگی، ایدئولوژیکی و زبانی میان *نهج‌البلاغه* و ترجمه‌های آن را به‌خوبی نشان می‌دهد.

در این بخش، استعاره‌ها را بر اساس حوزه‌هایی مانند شباهت ایدئولوژیک، تأثیر متن مبدأ و شباهت کاربرد لفظ در هر دو زبان بر مترجم بررسی کرده‌ایم.

جدول ۱: مفاهیم انتزاعی و قلمروهای حسی مشترک در سه متن

مفهوم انتزاعی	مفهوم حسی عربی (در *نهج‌البلاغه*)	مفهوم حسی در ترجمهٔ شهیدی	مفهوم حسی در ترجمهٔ فیض‌الاسلام
جهاد	مکان (بَاب)	مکان (در)	مکان (در)
	هستومند/ مادّه (لِبَاسُ)	هستومند/مادّه(جامه)	هستومند/ مادّه (لباس)
	هستومند/ مادّه (دِرْعُ)	هستومند/مادّه (زره)	هستومند/ مادّه (زره)
	هستومند/ مادّه (جُنَّةُ)	هستومند/ مادّه (سپر)	هستومند/ مادّه (سپر)
تقوا	هستومند/ انسان (لِبَاسُ التَّقوی)	هستومند/ انسان (جامه داشتن)	هستومند/ انسان (لباس داشتن)
خدا	هستومند/ انسان (درع)	هستومند/ انسان(زره داشتن)	هستومند/انسان (زره داشتن)
	هستومند/ انسان (جُنَّةٌ)	هستومند/ انسان (سپر داشتن)	هستومند/ انسان (سپر داشتن)
	هستومند/ انسان (أَلْبَسَهُ الله)	هستومند/ انسان (جامه پوشاندن)	هستومند/ انسان (جامه پوشاندن)
عدالت	هستومند/ ماده (النَّصْفَ)	ماده/ هستومند (محروم بودن)	از عدل و انصاف محروم می‌شوید
دل	هستومند/ مادّه (الْقَلْبَ)(موت)	موجود جاندار (مردن)	دل (مردن)
غم/اندوه	هستومند/ ماده (یَجْلِبُ)	هستومند/مادّه (تازه/ نوکردن)	ــــــــ
باطل	مکان (اجْتِمَاعٌ عَلَی)	مکان (هماهنگ شدن در آن)	مکان (اجتماع در آن)
ندامت	مکان (جَرَّتْ)	مکان (راه)	ــــــــ
اندوه	هستومند / ماده (سَدَماً)	هستومند (آورده شدن)	ــــــــ
قلب	هستومند/ مادّه (قَلْبِ)	هستومند (خونین شدن)	هستومند/ مادّه (چرکین شدن)
خشم	هستومند/ مادّه (صَدْرِی)	هستومند	هستومند

اندوه	هستومند/ مادّه (نُغَبَ)	هستومند (شریت/ نوشیدنی)	هستومند (نوشیدنی)
نظر و رأی	هستومند. ماده (رَأْیِ)	ماده / هستومند (فاسد شدن)	ماده / هستومند (تباه / فاسد شدن)

۲ـ۱ـ۱. استعاره‌های مشترک بر اساس شباهت ایدئولوژیک

ایدئولوژی‌ها به لحاظ ذهنی، بازنمود ویژگی‌های اجتماعی بنیادین یک گروه، نظیر هویت، وظایف، اهداف، هنجارها، ارزش‌ها، جایگاه و منابع آن هستند و در واقع، چارچوب‌هایی بنیادی برای سازماندهی آن دسته از شناخت‌های اجتماعی هستند که میان اعضای گروه‌ها و نهادهای اجتماعی مشترک‌اَند. از این نظر، ایدئولوژی‌ها هم شناختی و هم اجتماعی هستند. از سویی، آن‌ها در مقام فصل مشترک بازنمودها و فرایندهای شناختی عمل می‌کنند که زیربنای گفتمان و کنش را تشکیل می‌دهند و از سوی دیگر، زیربنای موقعیت اجتماعی و منافع گروه‌های اجتماعی را شکل می‌دهند (ر.ک؛ هاشمی، ۱۳۹۴: ۴۳). در این میان، «استعاره» به عنوان مهم‌ترین ابزار شناختی تفکر انسان، نقش مهمی در شناسایی و کشف ایدئولوژی‌های فردی و اجتماعی اشخاص بازی می‌کند. در واقع، ادعای اصلی نظریهٔ استعارهٔ شناختی این است که استعاره، ایدئولوژیک است.

دین اسلام، گفتمان ایدئولوژیکی است که در آن، مجموعه‌ای از استعاره‌های مفهومی برای شکل‌دهی و کنترل باورهای گویندهٔ متن به‌کار رفته‌است. بر این اساس، پنج مفهوم ایدئولوژیک مشترک در این سه متن وجود دارد (ر.ک؛ جدول شمارهٔ ۲) که به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم.

جدول ۲: استعاره‌های مشترک بر اساس شباهت ایدئولوژیک

مفهوم انتزاعی	نهج‌البلاغه	ترجمهٔ شهیدی	ترجمهٔ فیض الاسلام
جهاد	بَابٌ مِنْ أَبْوَابِ الْجَنَّةِ	دری است از درهای بهشت.	دری است از درهای بهشت.
	لِبَاسُ التَّقْوَى	جامهٔ تقوی است.	لباس تقوی و پرهیزکاری.
	دِرْعُ اللَّهِ الْحَصِينَةُ	زره استوار الهی است.	زره محکم حق تعالی.
	جُنَّتُهُ الْوَثِيقَةُ	و سپر محکم اوست.	و سپر قوی اوست.

تقوا	هستومند/ انسان (لِبَاسُ)	هستومند/ انسان (جامه)	هستومند/ انسان (لباس)
خدا	هستومند/ انسان (درع)	هستومند/ انسان (زره داشتن)	هستومند/ انسان (زره داشتن)
	هستومند/ انسان (جُنَّة)	هستومند/ انسان (سپر داشتن)	هستومند/ انسان (سپر داشتن)
	هستومند/ انسان (أَلبَسَهُ الله)	هستومند/انسان (جامه پوشاندن)	هستومند/ انسان (جامه پوشاندن)
عدالت	هستومند/ ماده (النَّصْفَ)	مادّه/ هستومند (محروم بودن)	مادّه/ هستومند (محروم شدن)
باطل	مکان (اجْتِمَاعٌ عَلَی)	مکان (هماهنگ شدن در آن)	مکان (اجتماع در آن)

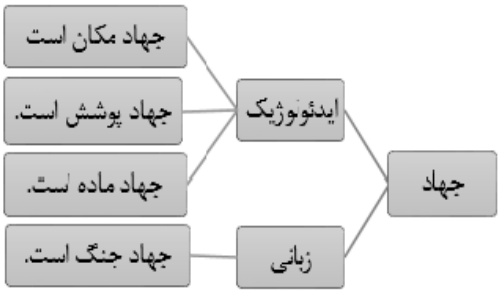
○ جهاد

کلیدی‌ترین مفهوم این متن، «جهاد» است که حول آن شبکه‌ای از مفاهیم دیگر به‌کار رفته‌است. با دقت در این مفهوم[1] درمی‌یابیم که جهاد اگرچه موجب مرگ دنیوی انسان می‌شود، اما بر اساس باورهای دینی، این مرگ سعادت ابدی را برای انسان رقم می‌زند. بدین ترتیب، این کلمه با دو حوزه سروکار دارد: یک طرف قلمروی حسی و لفظی جنگ و تمام متعلقات آن است و طرف دیگر، حوزهٔ معنایی و الگوی فرهنگی آن به مثابهٔ تکلیفی دینی که موجب حفظ زندگی مسلمانان، گسترش دین اسلام، تحکیم پایه‌های حکومت اسلامی، رستگاری فرد مسلمان، ثواب و... می‌شود.

جهاد در *نهج‌البلاغه* با مفاهیم حسی «باب» (درب، محل وارد شدن به بهشت)، «لباس تقوی»، «درع» و «جُنَّة» (سپر و حفاظ) مفهوم‌سازی شده‌است. دقت در کاربرد این قلمروهای حسی بیانگر توجه حضرت علی(ع) به هر دو حوزهٔ زبانی و ایدئولوژیکی این مفهوم بوده‌است. حوزهٔ زبانی، همان جنگ است که دری از درهای بهشت محسوب می‌شود و همین طور کاربرد قلمروهای حسی دیگری از همین حوزه مانند «دِرع» و «جُنَّة» (ر.ک؛ جدول شمارهٔ ۲) حاکی از این بُعد ایدئولوژیکی است که در باور ایشان، جهاد بیش از خطرات و نابودی جسمی برای فرد، می‌تواند همچون محافظ و پوششی در برابر خطراتی باشد که مسلمانان و حکومت اسلامی را تهدید می‌کند. از این رو، نگاشت استعاری این مفهوم در حوزهٔ زبانی و ایدئولوژیکی چنین است: «جهاد، پوشش است».

حضرت، جهاد را دری از درهای بهشت دانسته‌اند و این تعبیر، با توجه به مکان‌مندی بهشت و امکان ورود به آن از طریق «دَر جهاد»، علاوه بر آنکه به مدخل بودن جهاد برای بهشت اشاره دارد، اهمیت آن را به عنوان یک تکلیف دینی و هم‌تراز بودن آن را با بهشت به مثابهٔ نهایت رستگاری مسلمانان بیان می‌کند. نگاشت استعاری این مفهوم بدین صورت است: «جهاد، مکان است» (ر.ک؛ شکل ۱).

استعارهٔ دیگری که در متن مبدأ به‌چشم می‌خورد، کاربرد جهاد به مثابهٔ تکلیفی است که انجام ندادن آن موجب تضییع و در نهایت، سبب دور شدن رحمت خداوند می‌شود. این استعاره نیز با توجه به الگوی فرهنگی ـ دینی حضرت، شکل گرفته‌است و نمایانگر همیشگی نبودن امکان انجام آن برای مسلمانان است. در واقع، ایشان با این بیان نوعی هدف ترغیبی برای مخاطبان را در نظر داشته‌اند.



شکل ۱- ابعاد کاربردی استعاره جهاد در *نهج‌البلاغه*

به‌طور خلاصه، در ترجمهٔ استعاره‌های این مفهوم، مترجمان به واسطهٔ یکسانی الگوهای فرهنگی (که در آن، جهاد امری دینی و ایدئولوژیک قلمداد می‌شود)، معادل‌ها زبانی یکسانی را در ترجمهٔ خود به‌کار برده‌اند.

○ تقوا

مفهوم ایدئولوژیکی مشترک دیگری است که در متن *نهج‌البلاغه* با عنوان «لباس» از آن یاد شده‌است. «لباس» واژه‌ای عربی از ریشهٔ «لَبِسَ یَلبَسُ لِباساً»، به معنای «پوشاندن جامه بر کسی» است (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۱۲۶۸). با مراجعه به ترجمه‌های شهیدی و فیض‌الاسلام

درمی‌یابیم که تلقی هر دو مترجم از مفهوم تقوا، مانند برداشت حضرت علی(ع) بوده‌است؛ یعنی شهیدی «لباس التقوی» را «جامهٔ تقوا» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۷) و فیض‌الاسلام «لباس تقوا» (فیض‌الاسلام، ۱۳۶۵: ۹۶) ترجمه کرده‌است، با این تفاوت که به سبب ماهیت ادبی ترجمهٔ شهیدی، ایشان از واژهٔ «جامه» به جای «لباس» استفاده کرده که ادبی‌تر است. شایان ذکر اینکه در توجیه یکسانی معادل‌های ترجمهٔ این استعاره نباید از سرچشمهٔ فرهنگی مشترک میان دو فرهنگ ایرانی و عربی، یعنی *قرآن* غافل شد. آیت‌الله مکارم شیرازی در این زمینه نوشته‌اند:

> «در تفسیر جملهٔ بالا این احتمال وجود دارد که به آیهٔ ۲۶ سورهٔ اعراف اشاره داشته باشد که می‌فرماید: ﴿**وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ**: لباس تقوا از لباس ظاهر هم بهتر و کارسازتر است﴾. بنابراین، منظور این است که لباس تقوا که در *قرآن* به آن اشاره شده، مصداق کامل آن همان جهاد است که از تمام جوانب، جامعه را در امنیت قرار می‌دهد و مایهٔ حُسن و زیبایی است» (مکارم شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۳).

○ خدا

در *نهج‌البلاغه* ذیل اصطلاح «دِرعُ الله: زره الهی» (بعلبکی، ۱۳۹۲: ۵۰۸)، برای نامیدن ذات حق‌تعالی به‌کار رفته‌است. حضرت، خداوند را انسانی در نظر گرفته که زره دارد و این زره، همان جهاد است که از مسلمانان محافظت می‌کند:

> «در نبردهای قدیم، کسانی که زره در تن و سپر در دست نداشتند، از ضربات دشمن در امان نبودند. لذا ملّتی که جهاد را ترک کند، در برابر ضربات دشمن آسیب‌پذیر خواهد بود. این تعبیر نشان می‌دهد که مقصود از جهاد، هجوم بردن بر دیگران، توسعه‌طلبی، غصب اموال و تحمیل عقیده نیست؛ زیرا منطق اسلام و *قرآن* آن‌قدر نیرومند است که بدون نیاز به شمشیر پیش‌می‌رود» (همان).

از آنجا که اعتقاد به خداوند پایهٔ اساسی دین اسلام را تشکیل می‌دهد، طبیعی است که چنین تلقی حضرت از مفهوم خداوند در متون ترجمه «زره استوار الهی» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۷) و «زره محکم حق‌تعالی» (فیض‌الاسلام، ۱۳۶۵: ۹۶) به همان شکل به‌کار رود.

در ادامهٔ همین دریافت انسان‌انگارانه از خداوند است که اصطلاحات «جُنَّتُهُ الوَثیقة[۲]: سپر محکم الهی» و «أَلبَسَهُ اللهُ ثَوْبَ الذُّل: خداوند لباس خواری به او پوشانید»، را در متن اصلی می‌بینیم. در هر دو عبارت، خداوند به عنوان انسانی در نظر گرفته شده که سپر دارد و لباس خواری بر تن دیگری می‌کند. ابن‌میثم در توضیح منظور حضرت نوشته‌است: «برای تشبیه، فراگیری همه‌جانبهٔ خواری و ذلت است، بدان سان که جامه بدن را از همه سو می‌پوشاند، بلای دشمن از همه سو تارکان جهاد را فرامی‌گیرد و خوارشان می‌گرداند و خِرَد آنان را در مصلحت‌اندیشی کارشان زایل می‌سازد» (بحرانی، ۱۳۷۴: ۷۳). مترجمان در ترجمهٔ عبارت‌های فوق، همان تلقی حضرت را در تصور خداوند داشته‌اند؛ مثلاً شهیدی عبارت‌های فوق را به ترتیب در قالب این نگاشت‌ها ترجمه کرده‌است:

ـ «جهاد، سپرِ محکم خداست».

ـ «ضایع کردن جهاد، پوشیدن جامهٔ خواری است».

ـ «خواری، جامه است» (شهیدی، ۲۷:۱۳۸۹).

فیض‌الاسلام نیز عبارت را بدین‌گونه ترجمه کرده‌است: «جهاد، سپر قوی خداست» (فیض‌الاسلام، ۱۳۶۵: ۹۶).

○ عدالت

حضرت علی(ع) «عدالت» را ماده‌ای در نظر گرفته‌اند که فروگذاران جهاد از آن محروم می‌شوند. شهیدی و فیض‌الاسلام نیز تلقی از مفهوم داشته‌اند و ترجمه‌ای هستومندانگار ارائه کرده‌اند که آدمی از آن محروم می‌شود. چنین تلقی‌های مشترک از این مفاهیم انتزاعی، نشانگر الگوهای فرهنگی ـ ایدئولوژیک یکسان میان خطیب جهاد و مترجمان آن است.

○ باطل

در عربی، با واژهٔ حسی «اجْتِمَاعٌ عَلَی: هماهنگی در» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۲۱۸) آمده‌است. حضرت بطلان را مکانی در نظر گرفته که در آن گرد هم می‌آیند. تحت تأثیر همین تلقی مکانمندی، شهیدی نیز بطلان را مکانی در نظر گرفته که انسان‌ها در آن جمع می‌شوند (ر.ک؛ شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۸). فیض‌الإسلام نیز عبارت را به همین شکل ترجمه کرده‌است، با

این تفاوت که وی از عبارت زبانی «اجتماع» که کلمه‌ای عربی است و در فارسی نیز کاربرد دارد، استفاده کرده تا زبان ترجمه‌اش به متن اصلی نزدیکتر باشد، اما شهیدی از عبارت «هماهنگی» استفاده کرده تا جانب زیبایی‌شناختی را در ترجمه‌اش حفظ کند. علاوه بر این، فیض‌الإسلام به واسطهٔ رویکرد ساده‌سازانه‌ای که در پیش داشته، به صورت توضیحی، «باطل» را «کار نادرست» ترجمه کرده‌است.

۲ـ۱ـ۲. استعاره‌های مشترک بر اساس تأثیر متن مبدأ بر مقصد

گونه‌ای از استعاره‌های مشترک در خطبهٔ جهاد بر اساس تأثیر متن مبدأ بر مقصد است. *قرآن*، اسلام و دیگر متون دینی، لغات و اصطلاحات خاصی مانند جهاد، شهادت، بهشت، جهنم و... را با خود آوردند که مربوط به عبادات و نظام فکری و اجتماعی اسلامی می‌شد. طبیعی بود که این واژگان در زبان و ادبیات ملت‌هایی راه یابند که این نظام فکری اجتماعی را پذیرفته‌اند (ر.ک؛ ابوزهره، ۱۳۷۰: ۱۹۰). زبان و ادب فارسی نیز از این امر مستثنی نبود. از این رو، در ترجمه‌های شهیدی و فیض‌الاسلام استعاره‌هایی به‌کار رفته که در زبان فارسی کاربردی نداشته‌است، ولی تحت تأثیر متن عربی خطبه، وارد زبان شده‌اند و مترجمان از آن‌ها در ترجمه‌های خود استفاده کرده‌اند (ر.ک؛ جدول شمارهٔ ۳).

جدول ۳: استعاره‌های مشترک بر اساس تأثیر متن مبدأ بر مقصد

مفهوم انتزاعی	نهج‌البلاغه	شهیدی	فیض‌الاسلام
ندامت	جرَّت ندماً	پایان این آشنایی ندامت بود. ماده/هستومند (شیء)	ــــــــــ
معرفة	جرَّت (المعرفة) ندماً	پایان این آشنایی ندامت بود. مکان (راه)	ــــــــــ
بلا و گرفتاری	شَمَلَهُ البَلاء	فوج بلا بر سرش کشاند.	ردای بلا و گرفتاری به او می‌پوشاند.
غم و اندوه	یَجلب الهَمَّ	اندوه را تازه می‌گرداند.	ــــــــــ
	أعقَبت سَدماً	دستاورد آن اندوه و حسرت (حزناً)	ــــــــــ
رأی و نظر	أفسَدتُم رَأیی	ــــــــــ	رای و تدبیرم را فاسد و تباه ساختید.

ندامت

در *نهج‌البلاغه* با عبارت «جَرَّت نَدماً» به‌کار رفته که «جَرَّ» به معنای «کشیدن» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۱۹۲) و «نَدمَاً» به معنای «پشیمانی» (همان: ۱۳۹۴) است. با دقت در این عبارت، درمی‌یابیم که دو استعاره در آن به‌کار رفته‌است. از یک سو، در تلقی حضرت واژهٔ «ندماً»، شیئی در نظر گرفته شده که کشیده می‌شود. استعارهٔ دیگر در فاعل فعل «جرّت» وجود دارد که ضمیر مستتری است که به کلمهٔ «معرفة» برمی‌گردد؛ یعنی به نظر حضرت، «معرفت» مانند راهی است که پایانش ندامت است. لذا نگاشت‌های استعاری آن بدین صورت است:

ـ «معرفت، راه است».

ـ «ندامت، شئ است».

شهیدی تحت تأثیر متن مبدأ همین تلقی را از پشیمانی داشته‌است و عبارت را چنین ترجمه کرده‌است: «پایان این آشنایی ندامت بود» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۸)؛ یعنی آشنایی را راهی در نظر گرفته که پایانی دارد، در حالی که فیض‌الاسلام ترجمهٔ استعاری برای آن ارائه نداده‌است.

بلا

«بلا» در لغت به معنای «امتحان و گرفتاری» است. مفهوم حسی که برای آن آمده، «شَمَلَ» به معنای «در برگرفتن و پوشانیدن» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۷۹۴) است. در تلقی حضرت، «بلا»، ردایی است که آدمی را در بر می‌گیرد. نگاشت استعاری مفهوم فوق چنین است: «بلا، ردا است».

شهیدی نیز همین تلقی را از «بلا» داشته‌است و بلا را موجود جاندار یا لشکری در نظر گرفته که فوج‌فوج بر انسان وارد شده‌است و او را احاطه می‌کند. لذا عبارت «فوج بلا بر سرش کشاند» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۷) را ارائه نموده که نشان‌دهندهٔ فراگیر بودن بلا برای تارک جهاد است. نگاشت استعاری ترجمهٔ شهیدی بدین صورت است: «بلا، موجود جاندار (لشکر) است».

تلقی فیض‌الاسلام از «بلا» مانند حضرت علی(ع) هستومندانه است و متأثر از ایدئولوژی حضرت، بلا را ردایی دانسته که بر سَرِ آدمی پوشانده می‌شود: «ردای بلا و گرفتاری بر او بپوشاند» (فیض‌الاسلام، ۱۳۶۵: ۹۶). با دقت در مفهوم استعاری «بلا»، با الگوی فرهنگی مربوط به پوشش قوم عرب روبه‌رو می‌شویم که از ردا برای پوشاندن کلّ بدن و یا گاهی سَر استفاده می‌شد. فیض‌الاسلام با توجه به آشنایی ایرانیان با این نوع پوشش که به واسطهٔ الگوهای فرهنگی ـ مذهبی ایجاد شده، دقیقاً همان تعبیر را همراه با واژهٔ مترادف آن (گرفتاری) به‌کار برده‌است، در حالی‌که شهیدی با توجه به بافت کلام خطبه که در ارتباط با جنگ است و وفاداری به متن و رساندن معنای «در برگرفتن»، از تعبیر «فوج» استفاده کرده‌است که به معنای «تعداد زیاد و گروهی از سپاه» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۱۱۱۳) است. وفاداری مترجمان به متن اصلی سبب شده تا اگر هم مانند شهیدی خلاقیتی در ارائهٔ مفهوم استعاری داشته باشند، آن را با همان وجه شبهی ترجمه کنند که از بافت متن دریافت می‌شود.

○ اندوه

این واژه دو بار در خطبه و زمانی که حضرت از دست مخاطبان خود شکوه می‌کند، به‌کار رفته‌است. امیرالمؤمنین(ع) یک بار آن را با عبارت «یَجلِبُ الهَمّ» به‌کار برده‌اند که «جَلَبَ» به معنای «کشاندن چیزی از جایی به جای دیگر» (همان: ۲۰۷) و بار دیگر با عبارت «أعقَبَت سَدماً» آورده‌اند. بنابراین، حضرت «اندوه» را شیئی دانسته که کشانده می‌شود. نگاشت استعاری مفهوم فوق چنین است: «اندوه، شیء است».

مترجمان با در نظر داشتن قلمروی حسی مادّه/ شیء، مفهوم اندوه را در ترجمهٔ عبارت نخست به‌کار برده‌اند، با این تفاوت که شهیدی معنی دیگری هم در ترجمه بدان افزوده که فعل «تازه گرداندن» است: «اندوه را تازه می‌گرداند» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۸). به نظر می‌رسد که وی این فعل را تحت تأثیر الگوهای فرهنگی ایرانی در رابطه با غم به‌کار برده که با تعبیر «داغ دل کسی را تازه کردن» بیان می‌شود. علاوه بر این، وی با توجه به شرایط تاریخی ارتباط امام با مردمان نادان زمانه‌اش ـ کوفه ـ که مکرر دل ایشان را به درد می‌آوردند، این تعبیر را تلویحاً برای بیان این مسئله به‌کار برده‌است. اما فیض‌الاسلام در

ترجمه‌اش از فعل «جلب کردن» استفاده کرده‌است و ترجمه‌ای لفظ‌به‌لفظ کرده‌است: «غم و اندوه را جلب می نماید» (فیض‌الإسلام، ۱۳۶۵: ۹۸)؛ یعنی شهیدی اندوه را مادهٔ تجدیدشونده درنظر گرفته‌است. پس، «اندوه، مادّه است».

«أعقَبَ» به‌معنای «به دنبال چیزی آمدن» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۹۹۸)و «السَدمَ: غم و غصه» (آذرنوش، ۱۳۷۹: ۲۸۳) است. در اینجا، حضرت حالت خشم همراه با تأسف را مانند شیئی دانسته که به دنبال چیزی دیگر می‌آید. در ترجمهٔ این عبارت، شهیدی چنین نوشته‌است: «دستاورد آن، اندوه و حسرت است» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۸). نکتهٔ شایستهٔ توجه در تعبیر این است که وی اشاره‌ای به خشم نداشته‌است. این تعبیر حضرت که با خصلت‌های نژادی و فرهنگی قوم عرب مناسبت دارد، چیزی است که مترجم آن را با مترادف «حسرت» در زبان فارسی بیان کرده که با در نظر گرفتن معنی لغوی، چندان نزدیک به متن اصلی نیست. فیض‌الاسلام هم از مترادف‌های «غم و اندوه» استفاده کرده‌است.

○ رأی

این واژه در متن مقصد، ماده‌ای در نظر گرفته شده که تباهی در آن راه می‌یابد. لذا از «أفسَدتُم رأیی:رأی و نظرم را تباه کردید» استفاده شده‌است: «أفسَدَ: تباه ساخت» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۱۰۹۳). شهیدی در ترجمهٔ خود از استعاره استفاده نکرده‌است، اما فیض‌الاسلام تحت تأثیر متن مبدأ، رأی را مادّه‌ای در نظرگرفته که فساد در آن راه می‌یابد و آن را چنین ترجمه کرده‌است: «رأی و تدبیرم را فاسد و تباه ساختید» (فیض‌الاسلام، ۱۳۶۵: ۹۸).

۲ـ۱ـ۳. استعاره‌های مشترک بر اساس شباهت کاربرد

گونه‌ای از استعاره‌های متون مورد بررسی، بر اساس شباهت کاربردشان می‌باشد و شامل مفاهیم استعاری مانند «میراندن دل»، «نوشاندن غم و اندوه» و... می‌باشد که در جدول زیر ترسیم شده‌است:

جدول ٤: استعاره‌های مشترک بر اساس شباهت کاربرد لفظ در هر دو زبان

مفهوم استعاری	*نهج‌البلاغه*	شهیدی	فیض‌الإسلام
دل	يُمِيتُ الْقَلْبَ	دل را می‌میراند.	دل را می‌میراند.
خشم	شَحَنْتُمْ صَدْرِی غَيْظاً	سینه‌ام مالامال خشم	ام را از خشم آکندید.
غم و اندوه	جَرَّعْتُمُونِی نُغَبَ	پیاپی جرعهٔ اندوه به کامم می‌ریزید.	غم و اندوه به من خوراندید.
خواری	سِيمَ الخَسف	به خواری محکوم	به نکبت و بیچارگی گرفتار گردیده.

○ دل

«دل» در *نهج‌البلاغه* موجود جانداری در نظر گرفته شده که مرگ در آن راه می‌یابد. مترجمان نیز در ترجمه‌های خود همین تلقی هستومندانه را از دل داشته و برای آن، ترجمهٔ «دل را می‌میراند» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۸ و فیض‌الاسلام، ۱۳۶۵: ۹۷) ارائه کرده‌اند. نگاشت استعاری مفهوم فوق چنین است: «دل، موجود جاندار است». همچنین، در جایی دیگر، دل، غم و اندوه درونی در متن عربی و در ترجمه، ظرفی در نظر گرفته شده که پُر از خون یا چرک می‌شود[۳].

○ خشم

حضرت، خشم را مادّه‌ای در نظرگرفته که سینه را پُر می‌کند. همان گونه که در جدول شمارهٔ ۴ ذکر شد، مترجمان تلقی مشابهی از خشم داشته‌اند و خشم را شیئی یا مایعی در نظر گرفته‌اند که سینه را پُر می‌کند. از آنجا که خشم جزء عواطف مشترک انسانی است، لذا حالات یکسانی را در انسان برمی‌انگیزاند. از این رو، الگوهای فرهنگی مشابهی در ساخت آن به‌کار می‌رود. بنابراین، خشم مادهٔ سیالی تلقی شده که ظرف بدن (استعارهٔ دیگر: بدن، ظرف احساسات است) را پُر می‌کند که در هر دو فرهنگ ایرانی و عربی کاربرد دارد. حضرت برای نشان دادن اوج خشم خود از فعل «شحن» به معنای «پُر کردن» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۷۵۰) استفاده کرده‌اند. این تعبیر را مترجمان با افعال «مالامال» و «آکندن» انتقال داده‌اند.

○ اندوه

با مفهوم حسی «جرَّعَ تجریعاً الماءَ: آب را جرعه‌جرعه به او نوشانید» (همان: ۱۹۴) بیان شده‌است[۴]. بنابراین، حضرت غم را مادهٔ مایعی در نظر گرفته که جرعه‌جرعه در کامش ریخته می‌شود[۵]. پس اندوه همچون خشم، الگوی فرهنگی مشابهی در دو زبان مبدأ و مقصد است[۶]. از این رو، با کاربرد یکسانی از نظر نگاشت‌های استعاری در هر دو ترجمه روبه‌رو هستیم که عبارت است از: اندوه شیء/ مایع (خوراکی) است.

○ خواری

واژهٔ «الخَسف» در زبان عربی به معنای «زبونی و تحمیل کاری بر انسان است» (ابن‌سیده، ۲۰۰۰م.: ۸۴). این واژه در تلقی حضرت، مادّه‌ای در نظر گرفته شده که برای نشاندار کردن استفاده می‌شود و فرد مبتلا به ذلت مانند شیء نشاندار مشهود می‌شود. ابن ابی‌الحدید در توضیح «سِیمَ» آورده‌است: «سیماء» هم از همین ریشه و به معنای «نشان و علامت» است (ر.ک؛ ۱۳۹۶: شرح خطبهٔ ۲۷). بنابراین، نگاشت استعاری عبارت چنین است: «خواری، شیء نشاندارکننده است».

در متن شهیدی، این مفهوم به «حکم کیفری» ترجمه شده که بر کسی اعمال می‌شود (ر.ک؛ شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۷). دلیل انتخاب این معادل از سوی شهیدی، مشابهت الگوی فرهنگی است که بردگان در گذشته با داغ نشاندار می‌شدند. علاوه بر این، در ایران رسم بود که امرا و پادشاهان اموال خود را با داغ نشاندار می‌کردند. از این رو، شهیدی در انتقال مفهوم همراهی همیشگی خواری برای تارک جهاد، آن را با لفظ «محکوم» بیان می‌کند. این در حالی است که فیض‌الاسلام با توجه به کاربرد فعل «گرفتارشدن»، آن را همچون چیزی در نظر گرفته که شخص را در بر می‌گیرد (ر.ک؛ فیض‌الاسلام، ۱۳۶۵: ۹۶).

۲ـ۲. استعاره‌های خاص

عوامل ایجاد استعاره‌های خلاّقه، علاوه بر فضای اجتماعی و ضرورت‌های فرهنگی، شامل ضرورت‌های زبانی خود متن، دانش ما دربارهٔ پدیده‌های موجود در گفتمان، فضای

فیزیکی و بافت متن می‌باشد (Kövecses, 2010: 292). کوچش این مکانیسم را «فشار انسجام» (Pressure of coherence) نامیده‌است (Ibid, 2005: 237) که به‌خوبی می‌توان آن‌را در ترجمه مشاهده کرد؛ بدین معنا که مترجم اگرچه در ترجمه، همواره خود را مقید به متن مبدأ می‌داند، اما گاه بنا به اهداف دیگری که در ترجمه دنبال می‌کند و گاه بنا به تفاوت‌های زبانی، فکری و فرهنگی برای انتقال معنا، استعاره‌های خاص را تولید می‌کند.

۲ـ۲ـ۱. استعاره‌های خاص در ترجمهٔ شهیدی

در ترجمهٔ شهیدی، استعاره‌های خاص نسبت به ترجمهٔ فیض‌الاسلام بیشتر است (ر.ک؛ جدول شمارهٔ ۵) و علت آن، ماهیت ادبی ترجمهٔ ایشان است و این امر نشان می‌دهد که وی در ترجمهٔ خود چندان مقید به انتقال لفظ به لفظ متن مبدأ نبوده‌است؛ چراکه انتقال ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی و بلاغی *نهج‌البلاغه* در ترجمه، برای ایشان از اهمیت بیشتری نسبت به شرح و تفسیر آن داشته‌است.

جدول ۵: مفاهیم انتزاعی خاص و قلمروهای حسی هر یک در ترجمه‌ها

متن	مفهوم انتزاعی	قلمروی حسی (منبع)
ترجمهٔ شهیدی	زبونی/ فرومایگی	ظرف/ مکان (فروماندن در آن)
	گمراهی	شیء/ هستومند (پرده)
	روان/ روح	شیء (رنگ)
	اسلام	موجود جاندار (پناه دادن)
	رحمت خواستن (رحم کردن)	شیء (سلاح)
	اندوه	مکان (برون نیامدن از آن)
	بلا	شیء (تیر)
ترجمهٔ فیض‌الاسلام	رحمت	هستومند(برداشتن/ بلند کردن)
	بی‌خردی	هستومند (بیماری ـ مبتلا شدن)
	حیرانی و سرگردانی	مکان (در آن ماندن)
	وظیفه	هستومند (حواله شدن)

○ زبونی/ فرومایگی

«دُیِّث: خوار و ذلیل شد» (ابن ابی‌الحدید، ۱۳۹۶: شرح خطبهٔ ۲۷). شهیدی خواری را ظرف مکانی در نظر گرفته‌است که مانع حرکت فرد می‌شود: «در زبونی و فرومایگی بماند» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۷). نگاشت استعاری عبارت بدین صورت است: «زبونی، مکان است».

○ گمراهی

در عبارت «ضُرِبَ عَلَی قَلْبِهِ بِالْإِسْهَابِ»[۷]، «إسهاب» به معنی «کم‌عقلی و پرحرفی» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۷۱۵) است که شهیدی با توجه به ویژگی‌های ادبی و سجع میان دو کلمهٔ «نهان» و «گردان» و از طرف دیگر، با در نظرگرفتن ادامهٔ جمله به‌گونه‌ای ایدئولوژیک، معادل «گمراهی» ترجمه کرده‌است. کاربرد قلمروی حسی «پرده» و فعل «نهان ماندن» که «حجاب» را به ذهن متبادر می‌سازد و ذکر کلمهٔ «قلب» در متن اصلی، دریافت عارفانهٔ شهیدی را نشان می‌دهد؛ چراکه در عرفان، سخن از وصال خداوند به مثابهٔ محبوب است.

○ روان

در جملهٔ «من شبان و روزان، آشکار و نهان شما را به رزم این مردم تیره‌روان خواندم» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۸)، شهیدی استعارهٔ «تیره‌روان» را به‌کار برده که در متن اصلی وجود ندارد. در واقع، از یک سو، او معادل لفظ «هَؤُلاَءِ» را با توجه به فحوا و بافت کلام حضرت، و از سوی دیگر، برای ادبی‌تر کردن زبان خویش با استفاده از سجع، تضاد و حس‌آمیزی، مفهوم «بدی» را با استفاده از قلمروی حسی «تیرگی» بیان کرده‌است. کاربرد این تعبیر در زبان وی، می‌تواند برخاسته از دلالت‌های فرهنگی ایرانی ـ اسلامی باشد که در آن از هدایت و دانایی با استعارهٔ «نور» تعبیر می‌شود.

○ اسلام

شهیدی در ترجمهٔ عبارت «یَدْخُلُ عَلَی الْمَرْأَةِ الْمُسْلِمَةِ وَ الْأُخْرَی الْمُعَاهِدَةِ» برای کلمهٔ «المعاهدة: پیمان و اتحاد» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۱۰۳۰)، استعارهٔ دیگری به‌کار برده‌است.

آن‌گونه که از فحوای عبارت *نهج‌البلاغه* می‌توان دریافت، متن حضرت اشاره به مسلمان و غیرمسلمان دارد، اما شهیدی معنای غیرمسلمان را به طور دقیق‌تری بسط داده‌است و استعارهٔ خلاقه‌ای به معنای غیرمسلمانانی که تحت تسلط حکومت اسلامی زندگی می‌کنند، با این تعبیر استعاری که «اسلام به مثابهٔ مکان یا پناهگاه است»، در نظر گرفته که علاوه بر مسلمانان از غیرمسلمانان نیز حفاظت می‌کند. این استعاره مرتبط با الگوی فرهنگی «زیر سایهٔ کسی بودن» یا «در پناه حمایت دیگری بودن» است که از آن به طور ضمنی در ترجمه استفاده کرده‌است.

○ رحمت خواستن

شهیدی در ترجمهٔ «مَا تَمْتَنِعُ مِنْهُ إِلَّا بِالِاسْتِرْجَاعِ وَالِاسْتِرْحَامِ»، عبارت «جز زاری و رحمت خواستن سلاحی نداشته‌اند» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۷) را قرار داده‌است. وی با توجه به بافت کلام و به طور تلویحی، بی‌دفاعی زن مسلمان و غیرمسلمان را در برابر متجاوزان نشان داده است و «استرجاع» به معنی «بازگشت و بازگرداندن» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۵۳۶) و «استرحام» به معنای «تقاضای رحمت» (همان: ۵۴۱) است و ایشان را به مثابهٔ سلاح این زنان در برابر غارتگران تعبیر کرده‌است. نگاشت استعاری آن چنین است: «تقاضای رحمت، سلاح است». این تعبیر اگرچه پیروی وی را در ترجمه از متن مقصد نشان می‌دهد. در عین حال، بیانگر کنش زبانی خاص وی و خلاقیت او در ترجمه هم است.

○ اندوه و بلا

شهیدی استعارهٔ خلاقهٔ دیگری به‌کار برده‌است و آن، نگاشت استعاری «اندوه، مکان است» که در ترجمهٔ عبارت دعایی «ترَحاً [لَکُم]» به‌کار رفته‌است. «تَرِحَ» یعنی « ناراحت شد» (همان: ۱۴۶). «تَرِحاً» در اینجا جملهٔ دعایی است که برای نفرین فروگذاران جهاد به‌کار رفته‌است؛ یعنی «اندوه بر شما باد». شهیدی عبارت را «از اندوه برون نیایید» (شهیدی، ۱۳۸۹: ۲۸) ترجمه کرده که ترجمهٔ دقیقی نیست و صرفاً به واسطهٔ ادبی‌تر کردن ترجمه‌اش بدین‌گونه آورده‌است. استعارهٔ دیگری که در ادامهٔ همین عبارت به‌کار برده تعبیر «تیر»

برای «بلا» است که در ترجمهٔ «غرضاً یُرمی» آورده‌است. بدین ترتیب، وی حملهٔ دشمنان بر مسلمانان را همچون تیرباران بلا مفهومی‌سازی کرده‌است: «آماج تیر بلایید» (همان).

۲ـ۲ـ۲. استعاره‌های خاص ترجمهٔ فیض‌الاسلام

○ رحمت

در «أُدِیلَ الْحَقُّ مِنْهُ»، «أُدِیلَ» از ریشهٔ «دَوَلَ و أدالَ» است. «أدالَ مِن: یاری کرد و غلبه یافت. أُدِیلَ لِبَنی العباس مِن بنی‌أمیة: قدرت از بنی‌امیه به بنی‌عباس رسید» (*المنجد*، ۲۰۱۳م.: ۴۹۸). مترجم در ترجمهٔ این عبارت که معادل روی‌گرداندن حق از فروگذار جهاد است، عبارت را با مفهوم متضاد آن، یعنی «رحمت» نشان داده‌است و در این دریافت، رحمت را به مثابهٔ شیئی در نظر گرفته که خداوند از آن فرد برمی‌دارد.

○ بی‌خردی و حیرانی

در ترجمهٔ عبارت «ضُرِبَ عَلَی قَلْبِهِ بِالْإِسْهَابِ»، فیض‌الاسلام استعارهٔ خاص دیگری به‌کار برده که برگرفته از یکی از معانی واژهٔ «سهب» در عربی است و آن «اسْهِبَ الرجلُ عقلَه مِن لدغِ الحَیَّة: عقلش به سبب نیش مار زائل شد» است (ر.ک؛ جوهری، ۱۹۸۷م.: ۸۹). در دریافت فیض‌الاسلام، ترک جهاد معادل بیماری و بستری شدن فرد است به گونه‌ای که توان حرکت ندارد؛ یعنی فرد عاصی به بیماری بی‌خردی مبتلا شده‌است (= بی‌خردی بیماری است) و به واسطهٔ این بیماری، توان رفتن به جهاد از وی سلب می‌شود (تارک جهاد، بیمار/ ناتوان است). همچنین، در ترجمهٔ عبارت، مترجم با رویکرد توضیحی که از *نهج‌البلاغه* داشته، مفاهیم انتزاعی حیرانی را در توجیه علت نرفتن فرد به جهاد به صورت معترضه به‌کار می‌برد. در اینجا، وی با استفاده از هستومند مکانمندی، سرگردانی را مکانی دانسته که فرد عاصی در آن گرفتار می‌شود. بنابراین، نگاشت استعاری چنین است: «سرگردانی، مکان است».

○ وظیفه

فیض‌الاسلام در ترجمهٔ عبارت «فَتَوَاكَلْتُمْ» نیز از مفهوم استعاری «وظیفه» استفاده کرده‌است. «تَواكَلَ» از ریشهٔ «وَكَلَ» به معنای «إتَّكَلَ كلّ منهُما على صاحِبه: هر یک از آن دو به دوستش تکیه کرد» (زبیدی، بی‌تا: ۹۹) به‌کار رفته‌است. واژهٔ «تَواكَلَ» به معنای به یکدیگر محوّل کردن» (قیم، ۱۳۸۱: ۳۳۴) است. در تعبیر حضرت، جهاد همچون تکلیف دینی بر عهدهٔ مسلمان است که هر یک از مخاطبان حضرت، آن را به دیگری واگذار می‌کنند. بدین ترتیب، با وجود اینکه در متن مقصد اشاره‌ای به هستومندانگاری جهاد نشده، اما با توجه به‌معنای مشارکتی که در فعل «تَوَاكَلَ»[۸] نهفته‌است، فیض‌الاسلام عبارت را این‌گونه ترجمه کرده‌است: «پس شما وظیفهٔ خود را به یکدیگر حواله نمودید: «هر یک از شما توقّع داشته دیگری به وظیفهٔ خود عمل کند» (فیض‌الاسلام، ۱۳۶۵: ۹۴). این ترجمه حاصل این دریافت است که مترجم از سویی جهاد را شیء دانسته‌است و از سوی دیگر، به جای آن از عبارت «وظیفه» استفاده کرده‌است. بنابراین، می‌توان آن را بر اساس این نگاشت‌ها نوشت: «جهاد، شیء است» و «وظیفه، شیء است» که سرانجام، منجر به خلق استعارهٔ «وظیفهٔ شیء حواله‌شونده» می‌شود.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به دو پرسش مطرح‌شده در مقاله باید گفت که مترجمان با توجه به پیوندهایی که میان زبان فارسی و عربی تحت تأثیر فرهنگ دینی ـ اسلامی وجود داشته‌است و اهمیت دینی متن *نهج‌البلاغه* به عنوان یکی از متون مهم اسلامی، معانی و مفاهیم خطبه را عمدتاً با همان شکل و ساختار به‌کار برده‌اند. از این رو، بسیاری از استعاره‌هایی که در متن مبدأ وجود داشته، با همان سبک و سیاق در متون مقصد به‌کار رفته‌است. بنابراین، طبق نظر مندلبیت، با توجه به الگوهای فرهنگی مشترک میان زبان مبدأ و مقصد، نگاشت‌های استعاری *نهج‌البلاغه* و دو ترجمهٔ بررسی‌شده در بیشتر موارد یکسان بودند. اما این دو ترجمه تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر داشتند که برخاسته از تفاوت الگوهای فرهنگی نبود، بلکه افتراق قلمروهای منبع و هدف در نگاشت‌های استعاری بیشتر وابسته به تفاوت نگرش مترجم و سبک ترجمهٔ وی بوده‌است؛ یعنی هر مترجم با توجه به رویکرد خاصی که در

ترجمه داشته، در برخی موارد به آفرینش استعاره‌های متفاوتی دست زده که در متن مبدأ وجود نداشته‌است. از اینجاست که شهیدی به عنوان مترجم ادیبی که جنبه‌های بلاغی و زیبایی‌شناختی *نهج‌البلاغه* برایش اهمیت داشته، در ترجمهٔ خود زبان ادبی‌تری را به‌کار برده که سبب بلاغی‌تر شدن زبان ترجمه‌اش نسبت به فیض‌الإسلام شده‌است. همچنین، میزان کاربرد استعاره‌های خلاقهٔ وی بیشتر از ترجمهٔ دیگر است. این در حالی است که فیض‌الاسلام برای ساده‌تر کردن ترجمهٔ خود، در برخی جاها مفاهیم انتزاعی را بدون حالت استعاری ترجمه کرده‌است و برعکس، در برخی موارد نیز استعاره‌هایی به‌کار برده که در متن مبدأ نبوده‌است.

دربارهٔ نقش مترجم نیز باید گفت که حضور استعاره‌های خلاقه و نوع متفاوت کاربری آن‌ها در دو ترجمهٔ بررسی‌شده، نشان از اهمیت جایگاه مترجم در ترجمه دارد و نیز بیانگر رویکرد پنهان و مسلط دیدگاه مترجم در ترجمه است. به طور کلی، نگارندگان بر این باورند که مترجمان در انتقال معانی متن مبدأ ـ اگرچه رویکرد متفاوتی داشته‌اند ـ به یک اندازه توفیق داشته‌اند، با این تفاوت که شهیدی به واسطهٔ توجه به بُعد بلاغی و ادبی *نهج‌البلاغه*، در انتقال ابعاد زیبایی‌شناختی متن مبدأ موفق‌تر عمل کرده‌است.

یادداشت‌ها

۱ـ کلمهٔ «جهاد» از ریشهٔ «جهَدَ» به معنای «تلاش توأم با رنج و زحمت» می‌باشد. «جهاد» مصدر باب مفاعله به معنی بسیار تلاش کردن و نیز اسم به معنی «جنگ» است. جنگ را از آن رو «تلاش» گویند که توأم با رنج است (ر.ک؛ قرشی، بی‌تا: ۷۷–۷۸). در شرع اسلام، «جهاد» به معنی بذل جان و مال به طریق مخصوص برای جنگ با مشرکان یا افراد یاغی در راه اعتلای کلمهٔ اسلام است (ر.ک؛ جبعی عاملی، بی‌تا: ۳۷۹).

۲ـ ضمیر «ـه» در «جُنَّته» به «الله» در عبارت «درع الله» برمی‌گردد.

۳ـ ابن‌میثم در شرح خود این مسئله را در نظر داشته که این طور توضیح داده‌است:

> «حضرت مجازاً از دردهای دل خویش به چرک تعبیر فرموده‌است و به جای مقدمه، ذی‌المقدمه را آورده‌است؛ زیرا نهایت درد یک عضو، چرکین شدن آن

است و نیز اطلاق لفظ "سخن" بر عمل آن ها به عنوان مسبب دردهای دل آن حضرت یک نوع مجاز است؛ زیرا سخن به‌معنای پُر کردن، در حقیقت، رابطهٔ میان دو جسم است، ولی در اینجا از آن رابطهٔ میان دل و فعل که دومی امری غیرجسمانی است، اراده شده‌است» (بحرانی، ۱۳۷۴، ج۲: ۷۶).

۴ـ «نغب» جمع «نُغْبه» به معنای «جرعهٔ آب» است. حضرت اندوه را به نوشابهٔ تلخی تشبیه فرموده که جرعه‌جرعه آن‌را نوشیده‌است (ر.ک؛ مکارم شیرازی، ۱۳۸۷، ج۲: ۱۷۰).

۵ـ «جرّعتمونی نغب التهمام انفاساً: کاسه‌های غم و اندوه را جرعه‌جرعه در کام من ریختید»، یعنی لحظه‌به‌لحظه غم را به سوی من روانه کردید. این جمله مجازاً به‌کار رفته‌است؛ زیرا جرعه‌جرعه ریختن معمولا دربارهٔ وارد کردن آب و مانند آن در گلو به‌کار می‌رود. عارض شدن اندوه بر حضرت و تکرار آن از طرف یاران، شبیه نوشیدنی ناگواری بود که جرعه‌جرعه به‌کام حضرت ریخته می‌شد (ر.ک؛ بحرانی، ۱۳۷۴، ج۲: ۷۵).

۶ـ در زبان فارسی، تعابیر متعددی به‌کار می‌رود که نشان‌دهندهٔ این نگاشت استعاری است؛ مانند: غم خوردن، شراب غم، شرنگ غم و... .

۷ـ ابن‌میثم عبارت را چنین شرح کرده‌است: «یا لازمهٔ خواری و بیچارگی، کم‌خردی است؛ چنان‌که فلسفهٔ وجودی گِل این است که دیوار را می‌پوشاند. احتمال دیگر در مفهوم کلمهٔ «اسهاب»، پرحرفی بدون فایده است؛ زیرا انسان به هنگام وحشت، سخنان نابجا بر زبان جاری می‌کند، ولی از گفتار زیادش نتیجه‌ای نمی‌گیرد» (همان: ۷۱).

۸ـ «تَوَاکَل»، «واگذار کردن کار خود به دیگری» است؛ به تعبیری دیگر، مفهومش این است که هر کس مسئولیت را از خود سلب کند و بر عهدهٔ دیگری بگذارد، در نتیجه، میدان خالی می‌شود» (مکارم شیرازی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۶۶).

منابع و مآخذ

قرآن کریم.

آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۷۹). ***فرهنگ معاصر***. چ ۱. تهران: نشر نی.

ابن أبی‌الحدید، عبدالحمید. (۱۳۹۶). ***شرح خطبهٔ ۲۷***؛ Olama-orafa 1393.ir?p=25341.

ابن‌سیده، علیّ ابن‌اسماعیل. (۲۰۰۰م.). ***المحکم والمحیط الأعظم***. تحقیق عبدالحمید هنداوی. ج ۵. بیروت: دار الکتب للملایین.

ابوزهره، محمد. (۱۳۷۰). ***معجزهٔ بزرگ***. ترجمهٔ محمود ذبیحی. چ ۱. مشهد: آستان قدس رضوی.

بحرانی، ابن‌میثم. (۱۳۷۴). ***شرح نهج‌البلاغه***. ج ۲. ترجمهٔ محمدرضا عطایی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

بعلبکی، روحی. (۱۳۹۲). ***المورد***. ترجمهٔ محمد مقدس. چ ۵. تهران: امیرکبیر.

پورابراهیم، شیرین. (۱۳۹۵). «بررسی روش‌های ترجمهٔ استعاره‌های مبتنی بر طرح‌وارهٔ حرکتی در *نهج‌البلاغه*». ***پژوهشنامهٔ نهج‌البلاغه***. د ۴. ش ۱۴. صص ۳۵ـ۵۴.

جوهری، اسماعیل‌بن حماد. (۱۹۸۷م.). ***الصحاح تاج اللغة وصحاح العربیة***. ج ۱. تحقیق احمد عبدالغفور عطار. ط ۴. بیروت: دار العلم للملایین.

زبیدی، محمدبن محمد. (بی‌تا). ***تاج العروس من جواهر القاموس***. ج ۳۱. بی‌جا: دار الهدایة.

الشریف الرضی، محمدبن‌ابی احمد الحسینی. (بی‌تا). ***نهج‌البلاغة الجامع لخطب وحکم ورسائل امیرالمؤمنین***. ج ۱. معه شرح ابن أبی‌الحدید. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

ـــــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۹). ***نهج‌البلاغه***. ترجمهٔ سیدجعفر شهیدی. چ ۳۰. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۶۵). ***نهج البلاغة***. ترجمهٔ علی‌نقی فیض‌الإسلام. بی‌جا: بی‌نا.

قرشی، علی‌اکبر. (بی‌تا). ***قاموس قرآن***. ج ۲. تهران: دار الکتب الإسلامیة.

قیم، عبدالنّبی. (۱۳۸۱). ***فرهنگ اصطلاحات معاصر عربی ـ فارسی***. تهران: فرهنگ معاصر.

مسبوق، مهدی و مرتضی قائمی و رسول فتحی مقدم. (۱۳۹۴). «تعادل واژگانی و اهمیت آن در فهم دقیق متن (موردکاوی پنج ترجمهٔ فارسی از خطبه‌های *نهج‌البلاغه*)». ***پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی***. س ۵. ش ۱۲. صص ۱۳ـ۴۰.

مکارم شیرازی، ناصر و دیگران. (۱۳۸۷). ***پیام امیرالمؤمنین***. چ۲. ج ۲. قم: انتشارات امام علی.

المنجد فی اللغة العربیة المعاصرة. (۲۰۱۳م.). ط ۴. بیروت: دار المشرق.

میرحسینی، سیدمحمد و حشمت‌الله زارعی کفایت. (۱۳۹۲). «بررسی ترجمه‌های صُوَر خیال در دو خطبهٔ الجهاد و الملاحم (با تکیه بر ترجمه‌های دشتی، شهیدی، قرشی و فیض‌الإسلام)». ***پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی***. س ۳. ش ۸. صص ۱۷۴ـ۱۴۵.

ناظمیان، رضا و حسام حاج مؤمن. (۱۳۹۲). «ساخت و بافت در ترجمهٔ متون دینی، بررسی مقایسه‌ای دو ترجمه از *نهج‌البلاغه* (شهیدی و دشتی)». ***ادب عربی***. س ۵. ش ۱. صص ۲۵۴ـ۲۳۷.

نورمحمدی، مهتاب. (۱۳۸۷). ***تحلیل مفهومی استعاره‌های نهج‌البلاغه: رویکرد زبان‌شناسی‌شناختی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

نورمحمدی، مهتاب، فردوس آقاگل‌زاده و ارسلان گلفام. (۱۳۹۱). «تحلیل مفهومی استعاره‌های *نهج‌البلاغه* (رویکرد زبان‌شناسی‌شناختی)». ***الجمعیة العلمیة الإیرانیة للّغة العربیة وآدابها***. د ۸. ش ۲۲. صص ۱۵۵ـ۱۹۲.

هاشمی، زهره. (۱۳۹۲). «زنجیره‌های استعاری محبت در تصوف از قرن دوم تا ششم هجری بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی». ***نقد ادبی***. د ۶. ش ۲۲. صص ۲۹ـ۴۸.

ـــــــــــ . (۱۳۹۴). ***عشق صوفیانه در آینهٔ استعاره***. تهران: علمی.

Burmakova, Elena A. & I. Marugina Nadezda.(2014). "Cognitive Approach to Metaphor Translation in Literary Discourse". ***Procedia- Social and Behavioral Sciences***. Vol. 154. Pp. 527-533.

Kövecses, Zolatan. (2000). "Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body". ***Human Feeling***. Cambridge: Cambridge University Press. P. 223.

---------- . (2010). ***Metaphor: A Practical Introduction***. 2th ed. Oxford: University Oxford Press.

---------- . (2005). ***Metaphor in Culture: Universality and Variation***. Cambridge: Cambridge University Press.

Lakof, George & Mark Johnson. (2003). ***Metaphors We Live by***. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, George. & Mark Turner. (1989). ***More Than Cool Reason; A field Guide to Poetic Metaphor.*** Chicago: The University of Chicago Press.

Mandelblit, Nili. (1996). "The Cognitive View of Metaphor and its Implications for Translation Theory". ***Thelen, Marcel, Barbara Lewandowska-Tomaszczyk***. Eds. Translation and Meaning. Part 3. Maastricht: Universitaire Press. Pp. 482-495.

Newmark, Peter. (1981). ***Approaches to Translation***. Oxford-New York: Pergamon Press.

Sjørup, Annette C. (2013). ***Cognitive Effort in Metaphor Translation; An Eye-tracking and Key-logging Study***. LIMAC Ph.D School Copenhagen Business School.

Schäffner, Christina. (2004). "Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach". ***Journal of Pragmatics***. No. 36 . Pp. 1253-1269.

Yu, Ning. (2008). "Metaphor from Body and Culture". ***Gibbs R.W. Jr.*** *(*Ed.). ***The Cambridge handbook of Metaphor and Thought***. New York: Cambridge University Press. Pp. 247-261.

دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**
سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

نقد و بررسی ترجمهٔ شعر عرفانی با رویکرد نظریهٔ لفور (بررسی موردی ترجمهٔ محمد الفراتی از غزلیات حافظ)

۱ـ فاطمه سرپرست*، ۲ـ عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی، ۳ـ محسن سیفی *****

۱ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، اصفهان، ایران
۲ـ دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
۳ـ استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۱۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۳)

چکیده

محمد الفراتی (۱۸۸۰ـ۱۹۷۸م.)، مترجم و شاعر سوری، گزیده‌ای از غزل‌های حافظ را به زبان شعر ترجمه کرده‌است. وی با وجود آشنایی با زبان فارسی، گاهی در فهم، دریافت و انتقال مفاهیم بلند عرفانی خواجهٔ شیراز موفق نبوده‌است. این جستار سعی دارد بر اساس نظریهٔ لفور به بررسی و ارزیابی دریافت معنایی محمد الفراتی از اصطلاحات، واژگان و تعابیر عرفانی موجود در غزلیات حافظ بپردازد که در پی آن برای مخاطب روشن می گردد که مترجم به زیبایی محتوای معنایی کلام شاعر را به مخاطب منتقل کرده‌است. با این حال، در بیشتر موارد چرخش، تغییرات و افزایش‌های اجتناب‌ناپذیر در بازتولید وی مشاهده می‌شود که نه تنها خللی به درونمایهٔ کلام شاعر ایجاد نکرده، بلکه بر زیبایی سخن مترجم افزوده‌است و مخاطب به این مهم دست می‌یابد که ارائهٔ تعادل ترجمه‌ای کامل، آن هم به نظم کاری بس مشکل و در مواردی نیز ناشدنی است.

واژگان کلیدی: تعابیر عرفانی، آندره لفور، ترجمه، فراتی، حافظ شیرازی، غزل.

* **E-mail:** fateme.sarparast@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)
** **E-mail:** alebooye@hum.ikiu.ac.ir
*** **E-mail:** motaseifi2002@yahoo.com

مقدمه

آندره لفور در سال ۱۹۷۸ میلادی اصطلاحات «نظریه» و «علم» را در ترجمه به کار گرفت و مشکل نظری اصلی در ترجمه را کاملاً نمایان کرد. وی در مقالهٔ «ترجمه: کانون رشد دانش ادبی» (۱۹۷۸م.) بر این باور است که تضاد آشتی‌ناپذیر اصحاب تأویل (هرمنوتیک) و اثبات‌گرایان جدید بر مبنای «سوء تفاهمی دوجانبه (خودخواسته)» ایجاد شده‌است. از این رو، بر آن است که نظریه‌های ترجمهٔ مبتنی بر رویکردهایی چون تأویل‌گرایانه به ترجمه، رویکرد غیرعلمی و مبتنی بر فرضیات است که متعلق به سیصد سال قبل هستند و از هر لحاظ با یافته‌ها و اصول جدید مغایرند. همچنین، رویکرد اثبات‌گرایی منطقی نیز که بررسی ادبیات را به بررسی زبان علوم طبیعی کاهش می‌دهد و حقایق را بر مبنای داده‌های محض و قواعد تطابق بنا می‌کند، دانش ادبی را ارتقا نمی‌دهد، بلکه گرایش به حفظ موضع نظری و عملی خود دارند که همچون سدی در برابر عرضهٔ نظریه‌ای کارآمد برای ترجمه عمل می‌کند (ر.ک؛ گنتزلر، ۱۳۸۰: ۹۸).

بنابراین، «مطالعات ترجمه» کارش را با دعوت به قطع موقت پرداختن به تعریف نظریهٔ ترجمه آغاز می‌کند و بیشتر می‌کوشد چگونگی روال‌های ترجمه را روشن کند. در این رویکرد، به جای پرداختن به حلّ مسائل مربوط به ماهیت معنی، به این امر توجه می‌شود که معنی چگونه سفر می‌کند. برجسته‌ترین ویژگی این روش آن بود که تمایزهای محدودکننده‌ای نظیر درست و نادرست، صوری و پویا، تحت لفظی و آزاد، هنر و علم، و نظریه و عمل اهمیت خود را از دست داده‌اند. ترجمه دیگر با اصطلاحات ادبی یا غیرادبی نامیده نمی‌شد، بلکه حوزه‌ای بود که این دو همزمان در آن دخیل بودند و این پرسش به میان آمد که چگونه فرایند ترجمه هم بر اثر ادبی (با تعریف مجدد آن در مقام متن مبدأ) و هم بر اثر انتقال‌یافته (با تعریف دوبارهٔ آن در مقام متن مقصد،) تأثیر می‌گذارد. هدف دیگر مطالعه، نه هستهٔ معنای غایب بود و نه ساخت‌های زبانی ژرف، بلکه موضوع مطالعه چیزی نبود مگر خود متن ترجمه‌شده (ر.ک؛ همان: ۹۹ـ۱۰۰).

بیان مسئله

ترجمه به عنوان فرایندی پیچیده، نیاز به شناخت همه‌جانبهٔ زبان دارد و شناخت متن از رهگذر واژه‌ها برای رسیدن به معنای ظاهری و روبنایی آن شرط لازم است نه کافی. اگر شاعر یا نویسنده‌ای عواطف درونی و مقصود اصلی خود را با زبان عرفان و در ورای واژگان بیان کند، رسیدن به جان‌مایهٔ کلام برای مترجم کاری دشوار و چه بسا ناشدنی است. از این رو، در مسیر خود با چالش‌هایی از جمله ناآشنایی با تعابیر عرفانی و ثقیل بودن درک آن‌ها مواجه می‌شود که عبور از آن‌ها و رسیدن به مقصودِ سخن غیرممکن می‌شود و در نتیجه، معانی در انتقال به زبان مقصد دچار ریزش می‌شود و در فرایند ترجمه، بار معنایی و شکلی کلام اولیه از دست می‌رود. بنابراین، به نظر می‌رسد بازآفرینی اندیشه‌های عرفانی برای مترجمی که به دنبال ترجمهٔ شعری برآمده که بسامد تعابیر عارفانه در آن چشمگیر است، کاری بس دشوار می‌باشد.

دیوان غزلیات حافظ شیرازی از جملهٔ آثاری است که کاربرد مفاهیم و واژگان عرفانی در آن بسامد بالایی دارد:

> «آشنایی عمیق حافظ با امکانات معنایی کلمات، به وی اجازه می‌دهد تا به همان اندازه که از امکانات لفظی کلمات برای ایجاد و تقویت موسیقی شعر استفاده می‌کند، در برقراری و ایجاد تنوع در تناسب‌های معنایی نیز سود ببرد. کمتر کلمه‌ای در دیوان حافظ می‌توان یافت که ظرفیت ابهام و ایهام‌آفرینی معنایی داشته باشد و حافظ از آن استفاده نکرده باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

از جمله برجستگی‌های زبان شعری حافظ کاربرد پربسامد تعابیر و اصطلاحاتی است که بدون آشنایی با آن‌ها، دریافت مقصود و مفهوم حقیقی شعر ممکن نیست. حتی «بسیاری از کلمات و تعابیر متداول در آثار سایر شاعران، در دیوان حافظ مفاهیم خاصی دارند که درک آن‌ها مفتاح گنجینهٔ اشعار خواجه است» (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۳).

از آنجا که مترجم با توجه به نگرش خود یک اثر ادبی را می‌فهمد و ترجمه می‌کند، شعر حافظ نیز برای خوانندگان و مترجمان خود این امکان را فراهم می‌آورد تا با زاویهٔ دید متفاوت غزلیات او را بفهمند و ترجمه کنند. بنابراین، مترجم گاهی از عهدهٔ درک مضمون بیت برنمی‌آید و به تفسیر، تأویل و حذف و اضافه‌هایی می‌پردازد که ریزش و نارسایی معنایی متن را به دنبال دارد و گاهی با ترجمهٔ تحت‌اللفظی مفهوم را پیچیده می‌کند و منجر به سردرگمی مخاطب می‌شود. از این رو، ظرافت‌هایی در معنی و مفهوم غزلیات وی نهفته‌است که در برخی موارد زمینه‌ساز ارائهٔ دیدگاه‌های گوناگون شده‌است و دیوانش چندین بار به زبان‌های مختلف از جمله زبان عربی ترجمه شده که بررسی و نقد این ترجمه‌ها ضروری به نظر می‌رسد. محمدبن عطاءالله بن محمود، مشهور به فراتی (۱۸۸۰ـ۱۹۷۸م.) شاعر و مترجم معاصر عربی از جمله کسانی است که اشعار حافظ را ترجمه کرده‌است. «وی در شهر دیرالزّور سوریه به دنیا آمد و تحصیلات خود را در الأزهر دنبال کرد. در سال ۱۹۱۴میلادی از دانشکدهٔ الهیات در رشتهٔ فقه فارغ‌التحصیل شد» (إمریر، ۱۹۹۵م.: ۴۰). وی به‌رغم عمر طولانی و آثار فراوانی که از خود به جا گذاشته، در نزد بسیاری از ادیبان و شاعران عربی ناشناخته مانده‌است.

«فراتی به مدت چهارده سال به‌تنهایی و بدون تحصیلات آکادمیک، زبان فارسی را فراگرفت» (شوحان، ۱۹۷۹م.: ۱۲۳) و آثار ارزشمندی را به عربی ترجمه نموده که یکی از آن‌ها، *روائع مِن الشعر الفارسی* است. مترجم در بخشی از این اثر با دستی باز به ترجمهٔ گزیده‌ای از غزلیات حافظ پرداخته‌است که در آن، عبارت‌های فراوانی را به متن افزوده است، یا اسلوب جمله‌ها از خبری به انشایی و برعکس تبدیل کرده‌است و می‌توان گفت تغییر و چرخش‌هایی در بازآفرینی وی مشاهده می‌شود.

بنابراین، نگارنده در پژوهش حاضر به دنبال بررسی و ارزیابی ترجمهٔ وی از غزلیات حافظ برآمده تا از این رهگذر برای مخاطب روشن شود که چگونه بار معنایی واژگان و تعابیر به زبان مقصد منتقل شده‌است و آیا برگردان مترجم از عهدهٔ انتقال درونمایهٔ متن مبدأ برآمده یا اینکه بازتولید فراتی با نارسایی‌هایی همراه است.

پرسش‌های پژوهش

این پژوهش می‌کوشد به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

۱. فراتی در دریافت و انتقال مفهوم تعابیر عرفانی زبان خواجه چه روشی را به‌کار گرفته‌است؟

۲. مترجم در فرایند ترجمه، انتقال و بازسازی ساختار واژگان در قالب جدید چگونه عمل کرده‌است؟

فرضیه‌های پژوهش

۱. چنین تصور می‌شود که فراتی در انتقال پیام، ترجمهٔ تحت‌اللفظی را سرلوحهٔ کار خود قرار داده که در این صورت، مفهوم آن پیچیده‌تر و مخاطب سردرگم شده‌است.

۲. به نظر می‌رسد دریافت و انتقال کامل مضامین شعری حافظ به زبانی دیگر کاری بس دشوار است و مترجم از عهدهٔ انتقال دقیق مفاهیم ضمنی و تعابیر عرفانی برنیامده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ترجمهٔ شعر حافظ و نیز نظریهٔ لفور و کاربرد آن در ترجمهٔ شعر فارسی و عربی، پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است؛ از جمله:

ـ مقالهٔ «میزان کارآمدی رهیافت‌های لفور در ترجمهٔ شعر بین زبان عربی و فارسی» از علی بشیری و اویس محمدی در جستارهای زبانی (ر.ک؛ بشیری و محمدی، ۱۳۹۷: ۲۹۹ـ۳۱۸). نویسندگان در این مقاله برآنند تا با معرفی این رهیافت‌ها و پیاده‌سازی آن بر ترجمهٔ رباعی‌های خیام به فارسی و ترجمهٔ شعر «عن انسان» محمود درویش از عربی به فارسی، میزان کارآمدی آن را در دو زبان عربی و فارسی بسنجند.

ـ پایان‌نامهٔ «بررسی استراتژی‌های به‌کار رفته در ترجمهٔ انگلیسی اشعار سهراب سپهری بر اساس چارچوب نظری لفور» که از سوی ماهگل امامیان شیراز و به راهنمایی شعله

کلاهی به سال ۱۳۹۱ در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی دفاع شده‌است و نویسنده در آن به بررسی الگوی پیشنهادی لفور و کارآمدی آن در سه ترجمهٔ انگلیسی از اشعار سپهری پرداخته‌است (ر.ک؛ امامیان شیراز، ۱۳۹۱).

ـ مقالهٔ «تلقی ابراهیم الشواربی و محمد الفراتی مِن الغزل الثامن الحافظ الشیرازی» نوشتهٔ حجت رسولی و مریم عباسعلی‌نژاد که در *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (سال چهارم، شمارهٔ ۱۶، زمستان ۱۳۹۳) چاپ شده‌است. نویسندگان در این جستار به مقایسهٔ ترجمهٔ غزل هشتم حافظ که یکی به نثر (شواربی) و دیگری به نظم (فراتی) است، پرداخته‌اند و ترجمهٔ شواربی را به دلیل نثر بودن آن، رساتر دانسته‌اند.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که تاکنون پژوهش مستقلی با محوریت نقد ترجمه‌های فراتی از اشعار حافظ با تکیه بر رویکرد لفور انجام نشده‌است و به شکل خاص، هیچ نویسنده‌ای به نقد و تحلیل آثار فراتی در باب ترجمه‌های وی از این زاویه ننگریسته‌است.

بنابراین، بر آن شدیم تا ترجمه‌های وی از غزلیات حافظ را که سرشار از اصطلاحات عرفانی است، به بوتهٔ نقد بگذاریم تا از این رهگذر، میزان موفقیت وی در انتقال درونمایهٔ سخن مشخص گردد و جاهایی که فراتی در انتقال پیام به چالش کشیده شده‌است، برای مخاطب روشن شود.

۱. مترجم و متون ادبی

بدیهی است بررسی و نقد ترجمهٔ متون تنها از یک راه میسّر نیست و چه بسا مترجمان با توجه به نوع متن و مخاطب مورد نظر خود می‌توانند برای تأثیرگذاری بیشتر، بازتولید خود را به شیوه‌های گوناگون بیافرینند. از این رو، می‌توان گفت «برای ترجمهٔ متون ادبی، سه راهکار وجود دارد. روش اول، انتقال همان واژه در بافت متن اصلی به زبان مقصد که به این روش ترجمهٔ تحت‌اللّفظی گفته می‌شود. شیوهٔ دوم، انتقال معانی بدون در نظر گرفتن بافت و شکل جمله یا نظم کلمات، و راهکار سوم، بازآفرینی سبک شعر به گونه‌ای که مترجم بتواند شبیه آن را جایگزین نماید؛ به عبارتی، یعنی تقلید شاعر در وزن، قافیه،

تصاویر و معانی که این بهترین روش برای ترجمهٔ متن ادبی، به‌ویژه شعر به شمار می‌آید» (عنانی، ۲۰۰۰م.: ۱۴۷). با این توضیح، می‌توان «عمل ترجمه را همچون خراب کردن یک بنا و انتقال مصالح آن به جای دیگر برای ایجاد بنایی تازه دانست. این در حالی است که تنها آگاهی از قواعد زبان مقصد کافی نیست و قدرت احضار کلمات، خلاقیت و نگاه هنری مترجم را می‌طلبد تا بتواند اجزای انتقال‌یافته را به تناسب و با نگاهی هنری ترکیب کند. اینجاست که باید پذیرفت اگر کاشی یا آجری در حین خراب کردن شکست و یا از بین رفت (مثل: استعاره، کنایه یا تعابیر عارفانهٔ خاصِ زبان اول که قابل انتقال به زبان دوم نباشد)، مترجم باید توان جانشینی استعاره، کنایه یا واژه‌ای صوفیانهٔ خاص از زبان دوم را داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۸۰). حال اگر مترجمی غزلیات حافظ را به زبان دوم ترجمه کرده باشد، این سؤال ذهن مخاطب را به خود درگیر می‌کند که آیا در فرایند این ویران کردن، بنای اول و بازسازی آن در قالب جدید موفق بوده‌است؟ یا اینکه توانسته تمام معانی را بی‌کم‌وکاست به حوزهٔ زبان مقصد وارد سازد؟

بدیهی است هر اثری، به ویژه غزل‌های حافظ، «معانی پوشیده‌ای دارد و در آن دال‌هایی برگزیده می‌شوند که بارِ معنایی خود را به هم قرض می‌دهند تا خواننده را به مفهومی خاص هدایت کند و ترجمه‌ای که این ویژگی را نداشته باشد، در حقیقت، متن اصلی را تحریف کرده‌است» (مهدی‌پور،۱۳۸۹: ۶) و نتوانسته محتوای معنایی زبان اصلی را به زبانی دیگر انتقال دهد.

مشکل دیگر مترجم این است که در وادی شعر، عینیت‌گرایی استعاره‌ها، عبارات کنایی و اصطلاحاتی که بار مفهومی آن‌ها ریشه در اندیشهٔ عرفانی و فرهنگ یک مرز و بوم دارد، در ترجمه غیرممکن است و عیناً در پیکرهٔ شعر به زبان دیگری نمی‌گنجد و در فرایند ترجمه، همگی به‌آسانی ریزش می‌کنند. از این رو، برای ایجاد انطباق و دستیابی به تعادل ترجمه‌ای کامل تسلط به اندیشه و فرهنگ زبانی مبدأ برای مترجم امری ضروری است. بنابراین، نداشتن پیشینهٔ ذهنی و پس‌زمینهٔ فکری متن مبدأ از جانب مترجم، کاهش ارزش‌های علمی، فرهنگی و بافت معنایی آثار ترجمه‌شده را به دنبال خواهد داشت. در این زمینه گفته می‌شود:

> «مترجم قبل از شروع بر کار ترجمه باید به زبانی که می‌خواهد بـه آن ترجمـه کند، تسلط داشته باشد. اگر زبان مادری در برابر مترجم رام باشد، بـرایش سـخت خواهد بود که ترجمه‌ای مـورد اعتمـاد ارائـه دهـد. بنـابراین، نوشـته‌اش پریشـان و بی‌معنا خواهد بود و فاقد پیامی با چارچوب و هدف معینـی خواهـد بـود» (حسـن، ۱۳۷۶: ۵۷).

بر این اساس، می‌توان گفت اولین شرط مترجمی که در پی تولیـد اثـر ادبـی بـوده، ایـن است که «باید خود در خلق و تألیف ادبی، ادیب ثابت‌قـدم باشـد و تنهـا تسـلط بـر دو زبـان مبدأ و مقصد برای ارائهٔ ترجمه‌ای موفق کافی نیست؛ چراکـه ادب، روح، اسـتعداد و سـلیقه است و این ویژگی اکتسابی نیست» (عوض، بی‌تا: ۲۹).

۲. نظریهٔ آندره لفور

پیروان رویکرد مطالعات ترجمه سعی بـر آن دارنـد کـه خـود را از تجویزهـای از پـیش تعیین‌شده و تغییرناپذیر برکنار دارند و همواره آمادهٔ قرار دادن خود در معرض ارزشـیابی و تحول باشند. این رویکردِ متنوع می‌پذیرد که موضوع پژوهش چیزی تغییرناپـذیر در دنیـای خارج نیست تا بتوان آن را به دسـت تحلیـل علمـی سـپرد. همچنـین، قبـول دارد کـه چنـین موضوعی را نباید در حقیقتی شهودی و با شیوه‌ای عارفانه جستجو کرد. موضوع کار همـان خود ترجمه‌ها هستند که بنا بر تعریف، میانجی‌هایی هستند که می‌توان نظریه‌هـایی از آن‌هـا بیرون کشید و هنرنمایی‌های رایـج در عـالم ترجمـه را در آن‌هـا نشـان داد (ر.ک؛ گنتزلـر، ۱۳۸۰: ۱۰۰ــ۱۰۱). از ایـن رو، آنـدره لفـور بـه جـای اینکـه بـه سـراغ نظریـه‌هـای ادبـی و زبان‌شناختی گذشته برود و آن‌ها را در ترجمه به‌کـار گیـرد، کـار را بـرعکس کـرد؛ بـدین معنی که گفت ابتدا باید دید که ترجمه چه مختصه‌هایی دارد و آنگـاه آن مختصـه‌هـا را در نظریهٔ ادبی گنجاند. لفور از متمرکـز شـدن بـر معنـی و معـین کـردن محتـوای اصـلی اثـر و سـهل‌الهضـم کـردن آن بـرای خواننـدهٔ فرهنـگ مقصـد ابـا دارد و نگـه داشـتن ابزارهـای آشنایی‌زدایی را در ترجمه تجویز می‌کند و چنانچه به نحـوی امکـان انتقـال ایـن ابزارهـا بـه

زبان دوم وجود داشته باشد، لازم است که مترجم آن‌ها را در زبان مقصد ابداع کند (ر.ک؛ همان: ۱۰۴).

آندره لفور، در کتابش با عنوان *ترجمهٔ شعر*، هفت نوع ترجمه را بر حسب روش‌شناسی خاص حاکم بر ترجمه، توصیف می‌کند. هر یک از این ترجمه‌ها به امکاناتی میدان می‌دهد و بقیهٔ امکانات را از میان می‌برد. این هفت نوع ترجمه عبارتند از:

۱ـ ترجمهٔ واجی در بازسازی ریشه‌شناختی واژه‌های مرتبط به یکدیگر و بازسازی نام آواها کارآمد است، اما معنی را از بین می‌برد.

۲ـ ترجمهٔ تحت‌اللّفظی محتوای معنایی را ممکن است برساند، اما غالباً به قیمت توضیحات اضافی و فدا کردن ارزش ادبی.

۳ـ ترجمهٔ وزنی احتمالاً وزن را نگه می‌دارد، اما معنی و نحو را دگرگون می‌کند.

۴ـ ترجمهٔ نثری معنی را دگرگون نمی‌کند، اما طنین شاعرانه را از آن می‌ستاند.

۵ـ ترجمهٔ قافیه‌دار آن‌چنان زیر فشار محدودیت‌ها قرار می‌گیرد که واژه‌ها معنای دیگری به خود می‌گیرند و حاصل کار، متنی خسته‌کننده، بیش از حد محتاط و ملاّنطقی خواهد بود.

۶ـ شعر سپید به دقت بیشتر و درجهٔ بالاتری از ادبی بودن دست می‌یابد، اما کج و کولگی‌های وزنی گسترش و درهم‌رفتگی‌هایی را بر متن تحمیل می‌کند که غالباً متن ترجمه را با اطناب و نتراشیدگی همراه می‌سازد.

۷ـ تعبیر، شامل روایت و تقلید، موضوع را تقلید می‌کند تا متن را برای دریافت آسان‌تر کند، اما ممکن است این کار به قیمت لطمه خورن به ساختار و بافتار حاصل شود. لفور به این نتیجه می‌رسد که مقولهٔ هفتم در انتقال محتوای متن کمترین ضایعات را دارد؛ به عبارتی، وی ترجمه‌ای را ترجیح می‌دهد که در آن سعی می‌شود نقش متن اصلی در فرهنگ گیرنده معلوم و نقش موازی آن در سنت زبان مقصد جستجو گردد و از این طریق، صورتی قیاس‌پذیر خلق شود که بتواند نقشی مشابه ایفا کند (ر.ک؛ همان: ۱۲۲).

۳. بررسی ترجمهٔ فراتی با تکیه بر رویکرد لفور بر ترجمه

«شراب تلخ می‌خواهم که مردافکن بُوَد زورش
مگر یک دم برآسایم زِ دنیا و شر و شورش»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۴۳).

«أریدُ عقاراً، تصدعُ الرأسَ مُرّةً
متی ذقتُ منها جرعة، غبت عن نفسی»
(الفراتی، بی‌تا: ۲۶۹).

با دقت در ترجمهٔ فراتی روشن می‌شود که خود را در معرض حالت، فضا و فرایندهای تفکر موجود در متن قرار داده‌است و چنین برداشت می‌شود که برای انتقال پیام، شاعر در ترجمه راهبرد تعبیری لفور را برگزیده‌است؛ بدین گونه که سخن شاعر را دریافته‌است و همان موضوع را تقلید کرده تا متن را برای دریافت ساده‌تر کند و مقصود شاعر را انتقال دهد.

گفتنی است لفور در ترجمه عقیده دارد:

> «وظیفهٔ مترجم دقیقاً این است که متن مبدأ، یعنی تعبیر نویسندهٔ اصلی را از موضوع که به کمک گونه‌های مختلف بیان شده‌است و خوانندگان دیگر زبان‌ها با این گونه‌ها آشنا نیستند، از طریق دادن معادل‌های آن‌ها در زبان، مکان و سنّت دیگر به خواننده انتقال دهد و به‌ویژه بر این واقعیت باید تأکید شود که مترجم برای تمام گونه‌های موجود در متن مبدأ باید معادل بدهد» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۲۳).

هرچند به نظر می‌رسد که فراتی قادر نبوده در انتقال دقیق تعبیر شاعر از طریق ارائهٔ معادل مناسب آن موفق ظاهر شود و به عبارتی نتواسته برای تمام گونه‌های موجود در متن مبدأ معادل بدهد و این نارسایی در ترجمهٔ تعبیر «شراب تلخ» به‌وضوح پیداست که «در ادبیات صوفی عبارت است از غلبات عشقی که وجود اعتباری صوفی را به‌کلی از او می‌گیرد» (نوربخش، ۱۳۷۲، ج۱: ۱۱۷)؛ چراکه در زبان مقصد، تعبیر «دارویی تلخ» را جایگزین آن نموده که بازآفرینی وی را تا حدودی از ویژگی تعادل ترجمه‌ای مناسب دور

ساخته‌است، ولی در انتقال محتوایی معنایی توفیق داشته‌است؛ به عبارتی، توانسته‌است منظور را منتقل کند، نه فقط گفتهٔ شاعر را و دلیل صحت این ادّعا، مصراع دوم بیت است که به‌زیبایی مستی و بی‌خود شدن را به دنبال نوشیدن داروی تلخ آورده‌است.

«عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت
که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۷۸).

«لا تلحُ باللّوم خلیعاً، إذا
کنتَ أخا زهد، فقد یُعذَرُ
ذنبی الّذی أحملهُ، لم یکن
علیک فی اللّوح غداً، یُسطَرُ»
(الفراتی، بی‌تا: ۲۱۴).

فراتی در انتقال مقصود شاعر فارسی، دو روش تحت‌اللفظی و روش قافیه‌دار لفور را برگزیده‌است. هرچند بازسازی مترجم خالی از توضیحات اضافی و دستکاری نیست و این ارزش ادبی متن اصلی را کاسته‌است و از سویی نیز تلاش نموده همانند متن اصلی، ترجمهٔ خود را مقفّی نماید که حاصل مقید بودن به چنین ترجمه‌ای این است که «آن چنان زیر فشار محدودیت‌ها قرار می‌گیرد که واژه‌ها معنای دیگری به خود می‌گیرند و حاصل کار، متنی خسته‌کننده، بیش از حد محتاط و ملاّنطقی خواهد بود» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۲۲)، ولی از برگردان وی روشن است که بر اساس رویکرد لفور، درونمایهٔ کلام شاعر را به مخاطب منتقل کرده‌است. از سویی نیز لازم است به این مهم اشاره شود که هرچند دو عنصر اصلی شعر، یعنی موسیقی و عاطفه ترجمه‌ناپذیر است، ولی مترجم تلاش نموده تا جایی که امکان دارد از نظر برونهٔ زبان، بازتولید خود را به متن مبدأ نزدیک گرداند تا مخاطب علاوه بر انتقال درونمایه، از نظر موسیقی بیرونی نیز تفاوت چشمگیری با متن اصلی احساس نکند.

در تحلیل بیت باید گفت که واژهٔ «رند در لغت به معنای بی‌قید و لا ابالی است و در اصطلاح صوفیه، رند کسی را گویند که از آداب و رسوم خلق وارسته و از جهان و جهانیان

بگسسته باشد. به‌ظاهر از اهل ملامت است و در باطن از اهل سلامت» (نوربخش، ۱۳۷۲، ج۳: ۳۲۳). در غیر معنای صوفی، کسی را «رند» گویند که نسبت به قوانین اجتماعی بی‌اهمیت باشد. در ادب عربی، واژهٔ «خلیع» را در معنای دوم و غیرعرفانی به کار می‌برند و فراتی نیز آن را در معنای دوم یعنی غیرعرفانی به‌کار برده‌است. حال آنکه نمی‌توان این ترجمهٔ وی را نارسا و یا نشانهٔ ضعف مترجم در انتقال محتوای کلام به حساب آورد؛ چراکه عینیت‌گرایی ناب در ترجمه، به‌ویژه برگردان شعر، محال و غیرممکن است؛ چنان‌که لفور «عینیت‌گرایی ناب را کنار می‌گذارد و می‌گوید هیچ کس نمی‌تواند از ایدئولوژی خود فرار کند و در نتیجه، رشته‌های علمی مدعی عینی بودن را "فریبکار" می‌داند» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۸۰ـ۱۸۱).

آشکار است که دستیابی به مضمون مورد نظر خواجهٔ شیراز تنها برای کسی امکان‌پذیر است که با فرهنگ و اندیشهٔ عرفانی وی آشنایی کافی داشته باشد؛ زیرا «ترجمه با همهٔ زیرساخت‌های فرهنگی جامعه مرتبط است» (فضل، بی‌تا: ۲۰۳). چنان‌که لفور معتقد است، «با فراتر رفتن از تفسیر و نگاه کردن به عواملی که فرهنگ از طریق آن‌ها به آثار ادبی شکل می‌دهد، به سرعت به اهمیت نقش "بازنویسان"ـ منتقدان، مترجمان، گردآورندگان مجموعه‌ها و تاریخ‌نگاران ـ پی خواهیم برد» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۲۴۴).

«ساقی به نور باده برافروز جام ما
مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۶).

«أضیء بالرّاحَ لی کأسی
أساقی الرّاح، کی أحیا
و یا مطربُ لی غَنِّ
و قل: زُفَّت لک الدنیا»
(الفراتی، بی‌تا: ۳۰۷).

با دقت در بازتولید مترجم به‌روشنی پیداست که به شیوهٔ ترجمهٔ لفظی تلاش نموده تا پیام شاعر را بی‌کم‌وکاست به مخاطب برساند و از این امر غافل بوده که در مواردی چنین

ترجمه‌ای ممکن است «تمام بازآفریدهٔ معنایی را در ارتباط با نحو به طور کامل از میان بردارد و مستقیماً این خطر را ایجاد کند که به درک‌ناشدنی بودن منتهی شود» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۲۴۴). از سوی دیگر، خود را مقید به ترجمهٔ مقفّی نیز می‌داند که در این نوع ترجمه، ممکن است واژه‌ها معنای دیگری به خود گیرند و حاصل کار تبدیل به متنی ملاّنطقی شود.

در سخن حافظ، «جام، به معنی کاسه و ظرفی است که در آن آشامیدنی نوشند و در اصطلاح، دل عارف سالک است که مالامال از معرفت است» (سجادی، ۱۳۸۳: ۲۸۰). فراتی در برگردان بیت، واژهٔ «کأس» را جایگزین کلمهٔ «جام» نموده‌است. این در حالی است که اگر کسی اندکی پیشینهٔ ذهنی در فرهنگ زبانی خواجه داشته باشد، به‌خوبی درمی‌یابد که مقصود شاعر از واژهٔ «جام»، معنای ظاهری آن نیست. چنین برداشت می‌شود که مترجم به‌زیبایی مقصود شاعر را دریافت کرده، همان را به زبان مقصد رسانده‌است. دلیل این ادعا نیز عبارت «کی أحیا» است که فراتی زنده بودن خود را در گرو نورانی بودن دل می‌داند و این همان مقصود شاعر است.

گفتنی است هرچند مترجم یک بیت مبدأ را در دو بیت آورده، ولی باید اذعان داشت در بازپروری بیت به نوعی هنرمندانه واژگان را گزینش کرده‌است تا یادآور موسیقی متن اصلی شود، به ویژه که همان حرف رویّ (الف) را بار دیگر در دستگاه زبانی مقصد بازتولید نموده‌است تا مخاطب توازن آوایی را عیناً در ترجمهٔ او مشاهده کند. به‌تحقیق می‌توان استنباط کرد که مترجم علاوه بر اینکه درصدد انتقال پیام است، تلاش می‌کند ترجمه‌اش از نظر ویژگی سبکی در راستای زبان مبدأ قرار گیرد و در واقع، وفاداری نسبت به زبان اول در بازتولید وی کاملاً احساس می‌شود.

«گفتم ای مسند جم جام جهان بینت کو
گفت افسوس که آن دولت بیدار بخفت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۷۷).

«فقلـــتُ أعـــرشَ (جـــمٍ)، أيـــن جـــامٌ
بـــه استعرضـــت دنيـــاك ارتيـــادا؟
فقـــال: الدولـــــة اليقظـــى، بحظـــى
لحـــادى النّـــوم، أســـلمت القيـــادا»
(الفراتی، بی‌تا: ۲۱۰).

اصطلاح «جام جهان‌نما»، «قلب عارف کامل و باطن مرد حق است» (سجادی، ۱۳۸۳: ۲۸۱) و واژهٔ «دولت، در معنی ذوقی، عنایت خداوند است» (همان، ۱۳۸۳: ۳۹۶).

در بازآفرینی فراتی، بدفهمی و چرخش‌هایی مشاهده می‌شود که علت آن، ناآشنایی با داده‌های فرهنگی زبان مبدأ است. بنابراین، در گزینش معادل‌ها برای گونه‌های موجود در متن موفق نبوده‌است و به عبارتی، نتوانسته تعبیر نویسندهٔ اصلی را از طریق دادن معادل آن به مخاطب مقصد منتقل کند. از این رو، به دلیل ناتوانی وی و یا ناهماهنگی دو زبان با یکدیگر دست به توضیح و تفسیر نامناسب و بی‌ارتباط با متن مبدأ زده‌است که حاصل آن، ایجاد چرخش در متن مقصد است و به تأثیرناپذیری مخاطب از بازسازی مترجم منجر شده‌است.

از سویی، باید بیان داشت که نباید وجود چرخش را ـ که در واقع، نشان از ناتوانی مترجم در انتقال پیام به زبان مقصد است ـ ابزاری تلقی کرد که مترجم را به جهل و عدم وفاداری متهم کنیم، بلکه برعکس، باید گفت مترجمان به «چرخش متوسل می‌شوند تا بکوشند به رغم تفاوت‌های میان دو زبان، محتوای اثر ادبی را وفادارانه به زبان دیگر منتقل کنند. به این ترتیب، چرخش نشان‌دهندهٔ نارسایی در ترجمه نیست، بلکه نشان از کیفیت زیبایی‌شناختی مهمی در زبان اصل دارد» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۱۳). لفور که از متن‌های ترجمه‌شده استفاده می‌کند تا درک بهتری از راهبردهای ذهنی ترجمه پیدا کند، بر آن است که برای پیش بردن چنین پژوهشی دقیقاً باید همین چرخش‌ها را بررسی کرد (ر.ک؛ همان: ۲۵۱).

نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت اینکه ترجمهٔ شعر نمی‌تواند از قبیل برگردان تحت‌اللفظی باشد، بلکه نیازمند نوعی بازآفرینی متن است که در آن، لطایف و ظرایف متن اصلی و جنبه‌های زیبایی‌شناختی و شاعرانهٔ آن منتقل شود تا خواندن ترجمهٔ شعر همچون خواندن خود شعر تجربه‌ای لذت‌بخش باشد.

«ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم
ای بی خبر ز لذت شرب مدام ما
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۶).

«ففی الکأس، تراءَی لی
مُحیَّا مَن سَبی قلبی
أیا مَن، ما له عِلمٌ
بِلذة نَشوَة الشُّربِ»
(الفراتی، بی‌تا: ۳۰۷).

واژهٔ «پیاله»، «تعین‌های هستی است که همه آینهٔ حق هستند» (نوربخش، ۱۳۷۲، ج۱: ۱۰۱). عارف هیچ پدیده‌ای را مستقل و بی‌ارتباط با خداوند نمی‌داند. در بیت مورد نظر نیز شاعر از معنای ظاهری واژهٔ «پیاله» دور شده‌است و «هستی را همراه با همهٔ کائنات اراده کرده‌است» (همان: ۱۰۱).

با دقت در ترجمهٔ فراتی، این مهم حاصل می‌شود که بازتولید وی زیبایی معنایی متن اصلی را از دست داده‌است و به عبارتی، مفهوم اصلی بیت ریزش کرده، مترجم از عهدهٔ وجوه فرهنگی و زبانی متن مبدأ برنیامده‌است؛ به سخن دیگر، زیرساخت کلام شاعر که بر تعابیر عرفانی استوار است، در فرایند ترجمه به منزلهٔ دست‌اندازی است که او را از رسیدن به مقصود اصلی بازداشته است. از این رو، به شیوهٔ ترجمهٔ لفظی محتوای معنایی را رسانده‌است، اما بازتولید وی با توضیحات اضافی و از بین بردن ارزش ادبی همراه است. با این حال، چون مبنای کار پژوهش حاضر بر رویکرد نظریهٔ لفور قرار گرفته‌است، نمی‌توان انتظار داشت که برگردان مترجم عیناً مطابق متن مبدأ بازسازی، و تعادل ترجمه‌ای کامل و

بدون نقص ایجاد شود؛ زیرا چنان‌که پیش از این بیان شد، آندره لفور «عینیت‌گرایی ناب را کنار می‌گذارد و می‌گوید هیچ کس نمی‌تواند از ایدئولوژی خود فرار کند و در نتیجه، رشته‌های علمی مدعی عینی بودن را "فریبکار" می‌داند» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۸۰ـ۱۸۱). بنابراین، نباید بر فراتی خُرده گرفت که چرا بازآفرینی وی عیناً تابلویی از همان متن اولیه نیست.

به نظر می‌رسد فراتی باید به دنبال معادل‌هایی پویا در زبان مقصد می‌بود که ارزش معنایی و فرهنگی زبان اصلی را نادیده نگیرد و آن را کم‌رنگ جلوه ندهد؛ زیرا مترجم «تنها به عنوان خواننده‌ای نیست که با هدف خدمت به مخاطبانی که نسبت به زبان مبدأ ناآشنا هستند، متنی را از زبانی به زبان دیگر منتقل کند، بلکه در حکم خواننده‌ای خلاق است که متنی از فرهنگی خاص را به فرهنگی دیگر منتقل می‌کند. وی به عنوان یک خوانندهٔ متمایز متن و یک دریافت‌کننده باید با همهٔ آنچه متن اصلی آن را در بر گرفته و احاطه کرده، آشنا باشد؛ به عنوان مثال، با زندگی نویسنده، نوع متن، ساختار، زبان، فرهنگ و سبک شعری وی آشنایی کامل داشته باشد و قبل از شروع تفسیر، از معانی خاموش و ضمنی در متن برای فهم درونمایهٔ متن و انتقال آن به زبان مقصد کمک بگیرد» (مرابط، ۲۰۰۹م.: ۵۵). در این زمینه آمده‌است:

> «ترجمهٔ ادبی تنها یک فرایند مکانیکی صرف نیست که از راه تبدیل واژگان مفرد زبان مبدأ به واژگان مفرد زبان مقصد، یا تبدیل یک تعبیر اجنبی به عبارتی عربی پایان یابد، بلکه آن بازآفرینی مجدد متن ادبی در زبان مقصد است. درست است که در هر اثر ادبی همواره اسم نویسندهٔ مبدأ روی آن حک می‌شود، ولی این موضوع چیزی را عوض نمی‌کند و واقعیت این است که مترجم در این اثر ادبی به مهاجرت نوآورانه‌ای پرداخته، شاهد تولدی نو در یک زبان جدید است» (عبده، ۱۹۹۵م.: ۱۵۲).

بنابراین، انتقال مضمون شعر باید در قالب نزدیک‌ترین شکل صورت پذیرد و عمیق‌ترین تأثیر را داشته باشد.

«سخن عشق نه آن است که آید به زبان
ساقیا می ده و کوتاه کن این گفت و شنود
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۷۷).

«فیا ساقی الحمیا، هاتِ کأساً
و جنب مسمعی الهَذَر المعادا
فإن العشق، لا یقوی بلیغ
علی التعبیر عنه، و إن أجادا
(الفراتی، بی‌تا: ۲۱۰).

«ساقی بیار باده و با محتسب بگو
انکار ما مکن که چنین جام جم نداشت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۶).

و قل أیّها الساقی، لِمُنکر حالنا
حُبینا بجامٍ، ما ادیرَ علی (جَمٍّ)»
(الفراتی، بی‌تا: ۳۰۷).

واژهٔ «ساقی» در ادبیات عرفانی «گاه کنایه از فیاض مطلق است و گاه به استعاره مرشد کامل از آن اراده کرده‌اند» (سجادی، ۱۳۸۳: ۴۵۲).

حافظ که منش صوفیانهٔ وی در عرصهٔ ادبیات زبانزد عام و خاص است. در دو بیت مذکور، واژهٔ «ساقی» را به استعاره آورده، برای «پیر مرشد» که سالکان را مست از باده عشق می‌کند. شاعر بدین شکل غزل عرفانی خود را زیبا و پربار جلوه می‌دهد. بنابراین، به باور نگارنده مترجم در انتقال اندیشه و درونمایهٔ سخن طبق نظر لفور «باید با داده‌های فرهنگی مسلم و شیوه و راهبردی که این داده‌ها بر زندگی مردم تأثیر می‌گذارند، سروکار داشته باشد» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۲۴۳). از این رو، همان طور که پیش از این بیان شد، با تکیه بر رویکرد لفور در ترجمهٔ فراتی باید فراتر از تفسیر قدم بردارد و توجه خود را به عواملی معطوف دارد که فرهنگ به واسطهٔ آن‌ها به آثار ادبی شکل می‌دهد.

گفتنی است در ترجمه، اغلب هدف مترجم آفرینش متنی است که از حیث شکل و محتوی شبیه متن اصلی است؛ یعنی به دنبال مطابقت هرچه بیشتر و نزدیک‌تر زبان مقصد با زبان مبدأ است. در نتیجه، واژگانی را برمی‌گزینند که موازی و در راستای زبان اصلی هستند. محمد الدیداوی این موضوع را چنین شرح داده‌است: «ترجمه، یعنی آوردن قالب و فرم‌هایی که منجر به تولید معنای متن اصلی شود، به گونه‌ای که مجموع قالب‌های معنایی در زبان مقصد به تبعیت از قواعد نحوی و اعرابی زبان مبدأ با مجموع قوالب معنایی زبان مبدأ مطابقت داشته باشد» (الدیداوی، ۲۰۰۲م.: ۲۸۰).

یادآوری می‌شود که در بررسی بیت، وجود چرخش در متن ترجمه امری طبیعی است؛ این بدین دلیل است که:

> «هر رویکرد جدی و منسجم به ترجمه، تجلی اصلی خود را در چرخش‌های بیان، انتخاب ابزارهای زیبایی‌شناختی و جنبه‌های معنایی اثر پیدا می‌کند. بدین ترتیب، انتظار وجود برخی تغییرات در ترجمه طبیعی است؛ زیرا مسئلهٔ همانی و تفاوت در مقایسه با اصلِ هرگز بدون مانده، حل نخواهد شد. همانی تنها مشخصهٔ روشن‌کنندهٔ ارتباط نیست. چنانچه نیروی عوامل تاریخی و ناممکن بودن تکرار عمل ترجمه را به عنوان فرایندی خلاق در نظر داشته باشیم، اجتناب‌ناپذیری این نتیجه‌گیری آشکار خواهد شد» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۱۳).

نکتهٔ دیگری که در بازتولید فراتی نمایان است، گزینش دو واژهٔ هم‌وزن و هم‌قافیه (أجادا و معادا) در زبان مقصد است تا بدین وسیله موسیقی و برجستگی شعری خود را بالا ببرد.

«عهد و پیمان فلک را نیست چندان اعتبار
عهد با پیمانه بندم شرط با ساغر کنم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۷۲).

«ما لمثلی أیُّ اعتماد علی الده
ر، فکم کان مغریا، مجتاحا؟

فلهـــذا عقـــدت عهـــدی مـــع الکـــأ
س، و حالفـــتُ ـ مـــا حییـــت ـ الراحـــا»
(الفراتی، بی‌تا: ۲۲۹).

در باب «پیمانه» گفته شده که «این واژه در ادبیات صوفی به معنی دل عارف است؛ چیزی که در وی مشاهدهٔ انوار غیبی کنند» (نوربخش، ۱۳۷۲، ج۱: ۱۰۰). در توضیح و نقد این بیت لازم است اشاره نماییم که ترجمهٔ متن ادبی «شامل تحلیل متن و تفسیر آن است؛ تفسیری که به دنبال استخراج عوامل پنهان و پوشیده‌ای است که مفهوم متن را به‌صراحت آشکار نمی‌کند و این بستگی به توانایی مترجم در فهم متن، تعامل و همزیستی با آن دارد» (بیوض، ۱۹۹۲م.: ۳۲).

گفتنی است ترجمه‌ای در انتقال پیام موفق است که بن‌مایهٔ متن مبدأ را دریافت کند و در واقع:

«ترجمهٔ ادبی تنها به انتقال معنای الفاظ محدود نمی‌شود، بلکه از آن فراتر رفته، به کُنه و بن‌مایهٔ متن اصلی نیز می‌رسد و تأثیری را که نویسنده در نظر داشته، در خواننده ایجاد می‌کند. بنابراین، مسلح بودن مترجم به شناخت زبانی کافی نیست و وی باید مسلح به شناخت ادبی و نقدی نیز باشد و علاوه بر این باید به فرهنگ و اندیشهٔ نویسنده نیز تسلط کافی داشته باشد» (عنانی، ۱۹۹۷م.: ۶). از بازآفرینی مترجم چنین برداشت می‌شود که بر اساس نظریهٔ لفور در انتقال مفهوم بیت به چرخش متوسل شده، تا بکوشد علی‌رغم تفاوت‌های میان دو زبان، محتوای متن را وفادارانه به زبان مقصد انتقال دهد. از این رو، چرخش و ناتوانی مترجم در انتقال و معادل‌گزینی دقیق تعابیر و واژگان را نمی‌توان نشانهٔ عدم توانایی یا نارسایی بازتولید وی به شمار آورد؛ چراکه متون ادبی سرشار از عناصر فرهنگی هستند و مترجم باید با داده‌های فرهنگی و شیوه‌ای که این داده‌ها بر زندگی مردم تأثیر می‌گذارند، سروکار داشته باشد. در نتیجه، وجود برخی تغییرات و چرخش در زبان مقصد، امری بدیهی و اجتناب‌ناپذیر است. حاصل اینکه از برگردان فراتی نیز چنین برمی‌آید که تفسیر، توضیح و چرخش‌های وی و به طور کلی، تغییرات و افزایش‌هایی که در بیت ایجاد کرده، نه تنها القاگر ضعف و ناتوانی وی نیست، بلکه بازتاب‌دهندهٔ تلاش

مترجم است که امانت‌داری نسبت به متن اولیه حفظ شود و خدشه‌ای در مقصود و پیام شاعر ایجاد نگردد و چه بسا گزافه نباشد که چنین ترجمه‌ای می‌تواند راهواری باشد برای رسیدن به مقصد نهایی که همان بن‌مایهٔ سخن خواجهٔ شیراز است.

«دمی با غم به سر بردن، جهان یکسر نمی‌ارزد
به می بفروش دلق ما، کز این بهتر نمی‌ارزد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

«ما ملکُ دنیاکَ، أو مجدٌ تُعَزُّ بِه
عندی، یعادل إیلامی و تصدیعی!!
و لیس سبعونَ عاماً، تَستبیحُ بها
مُلکَ الوجودِ، تُساوی غمَّ أُسبوع
فَبِع إذن دَلقَکَ البالی، بکأسِ طِلا
واکفُف عنادَکَ، عن نقدی، و تقریعی»
(الفراتی، بی‌تا: ۲۷۴).

کلمهٔ «می»، «ذوق و اشتیاقی را گویند که بر اثر یاد حق در دل صوفی پیدا شود و او را سرمست گرداند» (نوربخش، ۱۳۷۲، ج۱: ۱۰۸). این واژه در زبان شعری عرفا کاربرد و بسامد بالایی دارد. اولین نکته‌ای که مترجم باید بدان توجه داشته باشد، این است که نباید متن اصلی را تنها بر اساس محتوای لغوی و زبانی ترجمه نماید و یا اینکه فقط چالش‌های لفظی آن را شناسایی کند، بلکه «باید به این مهم توجه داشته باشد که در برابر متنی قرار گرفته که باید آن را بفهمد و درک کند و بین آنچه فهمیده و روش به‌کارگیری لفظ رابطه برقرار سازد و به دنبال آن، مناسب‌ترین الفاظ را ـ الفاظی که همان معنی متن مبدأ را به مخاطب منتقل سازد ـ در زبان مقصد برگزیند» (مصطفی، ۲۰۱۱م.: ۵۲).

فراتی مقصود را دریافت و تلاش نموده به گونه‌ای ترجمهٔ خود را ارائه دهد که با متن اصلی و نقش آن همسو باشد و نزدیک‌ترین معادل را در زبان مقصد برگزیند تا بازآفرینی وی نزد مخاطب، نارسا و درک‌ناشدنی نباشد. از این رو، گفتنی است «ترجمه تنها زمانی

کامل است که هم ارزش ارتباطی متن اصلی و هم عناصر زمانی، مکانی و سنّتی آن را بتوان در قالب نزدیکترین معادل‌های ممکن در زبان مقصد ریخت» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۰۲).

در این بیت، مترجم واژهٔ «طلاء» را که در زبان عربی به معنی «شراب» است، برگزیده، سعی کرده محتوای کلام را به مخاطب منتقل نماید و برای دستیابی به این مهم، به تفسیر و توضیحات اضافی پرداخته‌است؛ چراکه وجود وزن و قافیه وی را در تنگنا قرار داده‌است و مجبور به اضافه کردن جملات و تعابیری شده که هیچ نشانی از آن عبارات در متن اصلی مشاهده نمی‌شود.

«من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم
محتسب داند که من این کارها کمتر کنم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۷۲).

«لستُ ذاكَ الخليعَ، حتى أجافي
حينَ أمسي الحبيبَ والأقداحا
و اميري مادام يعرف حالي
فلماذا لا أعلن الأفراحا؟»
(الفراتی، بی‌تا: ۲۲۷).

واژهٔ «شاهد در لغت به معنی حاضر است و در اصطلاح صوفیه، عبارت از آن چیزی است که در دل انسان حاضر می‌باشد و یاد آن بر دل غالب است» (نوربخش، ۱۳۷۲، ج۱: ۲۰۶) و «ساغر، دل صوفی را گویند و گاهی از او سکر و شوق مراد دارند» (همان: ۹۹).

مترجم در برگردان واژگان کلیدی و معنادار «شاهد»، «ساغر» و «رند»، شیوه‌های متفاوتی به‌کار برده‌است. وی در انتقال مفهوم اصلی حافظ از کلمهٔ «ساغر» موفق بوده‌است و تعادل ترجمه‌ای زیبایی برقرار کرده، ولی چنانچه مشاهده می‌شود، در برگردان معنایی دو واژهٔ دیگر چندان موفق نبوده‌است و چون به مفهوم عرفانی واژهٔ «ساغر» دست نیافته، به‌ناچار معادل لفظی آن را برای مخاطب مقصد گزینش نموده‌است. در واقع، وی با گزینش معادل لفظی به سمت ترجمهٔ تحت‌اللفظی قدم نهاده‌است و چنانچه می‌دانیم، در

این شیوهٔ ترجمه «معادل‌های کلیشه‌ای کاربرد بیشتری دارند؛ زیرا در این نوع ترجمه، مترجم معنای اولیهٔ کلمات را به عنوان معادل انتخاب می‌کند» (ناظمیان، ۱۳۸۷: ۹۱). در نتیجه، برای آفرینش معادل‌های جذاب و همسو با مقصود متن، تلاش ذهنی بیشتری نمی‌کند. چنان‌که در بازآفرینی فراتی نیز مشاهده می‌شود، معادل لفظی «اقداح» را جایگزین لفظ «ساغر» نموده‌است و بدین گونه تعابیر عرفانی در بازپروری وی ارزش معنایی خود را از دست داده‌است. با این حال، نمی‌توان بازتولید وی را کاملاً نارسا و فاقد تأثیرگذاری دانست؛ چراکه «ترجمه به هر صورتی که درآمده باشد، باز هم می‌توان صورت های دیگری، نه بهتر یا بدتر، بلکه صرفاً متفاوت با آن عرضه کرد و این امر به بوطیقای مترجم، به انتخاب‌های آغازین او و مراحلی بستگی دارد که در آن، دو زبان به هم قفل می‌شوند و سیری آغاز می‌شود که مسیرش نه متعلق به زبان مبدأ و نه از آن زبان مقصد است، بلکه منطقه‌ای محو میان آن‌هاست (ر.ک؛ گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۲). نتیجهٔ دیگری که از بازپروری فراتی برداشت می‌شود، زیبایی‌شناسی سبکی است که با به‌کارگیری واژگان هم‌وزن و هم‌قافیه (أفراح و اقداح) بازتولید خود را از لحاظ برونهٔ زبان به متن اصلی نزدیک ساخته‌است؛ چراکه به تبعیت از زبان خواجه، واژگانی را در پایان دو بیت برگزیده که در وزن و رویّ مشترک هستند.

«جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت
دست در حلقهٔ آن زلف خم اندر خم زد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۲۴۰).

«رغبت بالهبوط روحی لبئرٍ
ذات عُمقٍ، بخدّک الفوّاح
فثنتها ذؤابتاک، فضلّت
مِن عِقاصٍ بها، طریق النَّجاح»
(الفراتی، بی‌تا: ۲۷۳).

زنخدان، «لطف محبوب است، اما قهرآمیز که سالک را از چاه جاودانی به چاه ظلمانی اندازد» (نوربخش، ۱۳۷۲، ج۱: ۶۴).

در تحلیل و بررسی بیت ذکر این مطلب لازم است که ترجمه در وسط صحنه اجرا می‌شود، برخی از بدفهمی‌ها و چرخش‌هایی را که نسبت به متن اصلی صورت می‌گیرد، می‌توان مشخص و تحلیل کرد. از این رو، با دقت در بازآفرینی فراتی نیز به‌روشنی پیداست که برای انتقال پیام شاعر، دست به چرخش، تغییرات و حذف و اضافاتی زده‌است تا از این رهگذر، مقصود متن اصلی را به مخاطب برساند. گفتنی است مترجم خود را به برگردان قافیه‌دار ملزم کرده‌است و با این روش، هرچند در انتقال درونمایهٔ کلام موفق ظاهر شده، اما به نظر می‌رسد بازسازی وی برای مخاطب، جذابیت و ارزش ادبی متن اصلی را ندارد.

با دقت در بازپروری فراتی روشن می‌شود که گذر از معنای نزدیک واژگان و عبارات برای مترجم محقق نشده‌است. به نظر می‌رسد آمیختگی فرهنگ و زبان حافظ چالشی بزرگ و حل نشدنی برای فراتی به شمار می‌آمده‌است. با اینکه زبان فارسی را به نیکی فراگرفته، بر آن مسلط بوده، ولی از عهدهٔ دریافت و ترجمهٔ کامل عبارات متن برنیامده است. در نتیجه، در معنای ظاهری الفاظ توقف کرده‌است و تصاویری در بازتولید خود افزوده که در متن اصلی این تصاویر دیده نمی‌شود.

از طرفی، تولید عبارت «بالهبوط روحی» در بیت نشانه‌ای است که دلالت بر همان معنای مورد نظر حافظ از واژهٔ «زنخدان» دارد. بنابراین، نشانه‌هایی که رابطهٔ دال و مدلول در آن‌ها بر اساس شباهت است، گویاترین نشانه برای توصیف تجربیات عرفانی است؛ زیرا این نوع نشانه‌ها، نقش و کارکردی فراتر از یک کلمه و عبارت دارند و معمولاً به طور ضمنی مدلول‌های خود را توصیف و تفسیر می‌کنند.

چنین برداشت می‌شود که بر فراتی ـ به عنوان یک مترجم ـ فرض است برای انتقال مقصود شاعر در ابتدا دلالت‌های ثانویهٔ زبان وی را کشف کند تا بتواند بین متن اصلی و خواننده تعامل ایجاد نماید، به گونه‌ای که ترجمهٔ وی همان تأثیرگذاری زبان حافظ را داشته باشد.

«خال مشکین که بدان عارض گندمگون است
سرّ آن دانه کـه شـد رهـزن آدم، بـا اوسـت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۰: ۵۷).

«حبـــــة القمـــــح الّتـــــی فـــــی خـــــدّه
ضـــــللت آدم مـــــذ ألـــــف، بـــــألف
هـــــو یـــــدری ســـــرّها، لا عـــــالم
حـــــار، لا یعـــــرف نصـــــف حـــــرفِ»
(الفراتی، بی‌تا:۲۲۱).

خال مشکین، «در فرهنگ و ادب صوفی... بر معنی عـالم غیـب آمـده‌اسـت» (سـجادی، ۱۳۸۳: ۳۳۷). کلام حافظ سرشار از مفاهیم بلند عرفانی است که ذهن مترجم بـرای گـذر از این واژگان باید دستمایهٔ تعاریف و مفاهیم عرفانی داشته باشد تا به مدلول مورد نظـر شـاعر پی ببرد، ولی از ترجمهٔ فراتی پیداست که در بازتولید و معـادل‌سـازی، تعـابیری را گـزینش نموده که نقش اصلی زبان مبدأ را به نمـایش نمـی‌گـذارد و از تأثیرگـذاری بـازآفرینی وی کاسته‌است. بنابراین، وجود تعبیر عارفانه و درهم تنیدگی سخن حافظ بـا فرهنـگ و اندیشـهٔ عرفانی که حاصل تجربیـات وی اسـت، کشـف معنـای مقصـود را بـرای متـرجم دشـوار، و دستیابی به لایهٔ زیرین متن را تا اندازه‌ای غیرممکن ساخته‌است. بنابراین، در برگـردان خـود جانب نویسنده را گرفته‌است و تلاش نموده با ترجمهٔ تحت‌اللّفظی تا حـد امکـان نسـبت بـه متن اصلی امین باشد؛ به سخن دیگر، کاربست تعابیری کـه معنـای مـورد نظـر آن در پشـت پردهٔ معنای ظاهری نهفته‌است، کار را بـرای متـرجم دشـوار سـاخته کـه در واقـع، بـه منزلـهٔ واسطه‌ای است تا فرهنگ و اندیشهٔ متن مبدأ را کامل و رسا به قلمروی زبـان مقصـد منتقـل کند. در نتیجه، در رساندن پیام و محتوای کلام به لغزش افتاده‌است.

نتیجه‌گیری

۱ـ در بیشتر موارد، فراتی اصطلاحات و تعابیر عارفانه را بـه روش تحـت‌اللّفظـی ترجمـه

کرده‌است و با این روش، در تلاش بوده بار معنایی کلام اولیه حفظ شود، هرچند بازتولید وی با چرخش‌ها و توضیحات اضافی همراه است.

۲ـ مترجم به دلیل ناآشنا بودن با فرهنگ و اصطلاحات عرفانی در ایجاد تعادل و انطباق متن بازسازی شده با زبان اصلی، با چالش مواجه شده‌است و در نتیجه، برگردان وی در فرایند ترجمه فاقد اصل مهم ضرورت حفظ و رعایت هویت و زبان ویژهٔ متن مبدأ است، به‌ویژه که ترجمه به انتقال زبانی صرف از یک زبان به زبان دیگر محدود نمی‌شود، بلکه بیشتر به دنبال غنی‌سازی فرهنگی است؛ فرهنگی که در تعیین ارزش‌های معنایی زبان مبدأ سهیم است.

۳ـ این ترجمه برگردانی است که به سیاق ابیات و معانی ضمنی واژگان پایبند بوده‌است، ولی به لحاظ صوری (مثلاً به لحاظ رعایت تعداد ابیات، اسلوب جمله‌ها و جز اینها) نیز از شعر اصلی فاصله گرفته‌است.

۴ـ با تکیه بر رویکرد لفور نمی‌توان ترجمهٔ فراتی را در مواردی که تغییرات و چرخش‌هایی نسبت به متن اصلی در آن دیده می‌شود، نارسا به شمار آورد، بلکه چه بسا این تغییرات، اضافات و چرخش‌هایی که در آن اعمال شده، بدین منظور بوده که شاعر تلاش کرده نسبت به محتوای معنایی متن اصلی وفادار باشد و از این رو، گریزی از آن نبوده‌است.

منابع و مآخذ

امامیان شیراز، ماهگل. (۱۳۹۱). ***بررسی استراتژی‌های به‌کار رفته در ترجمهٔ انگلیسی اشعار سهراب سپهری بر اساس چارچوب نظری لفور***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. به راهنمایی شعله کلاهی. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی.

إمریر، شاهر شریف. (۱۹۹۵م.). ***الفراتی حیاته و شعره***. دمشق: دار معهد الطباعة والنشر والتّوزیع.

بشیری، علی و اویس محمدی. (۱۳۹۷). «میزان کارآمدی رهیافت‌های لفور در ترجمهٔ شعر بین زبان عربی و فارسی». ***جستارهای زبانی***. (انتشار برخط). صص ۲۹۹ـ۳۱۸.

بیوض، انعام. (۱۹۹۲م.). ***الأسالیب التقنیة للترجمة***. رسالة ماجستیر. الجزائر: جامعة الجزائر، معهد الترجمة.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). ***گمشدهٔ لب دریا***. تهران: سخن.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمد. (۱۳۸۵). ***دیوان***. تصحیح مقدمه و حواشی محمدرضا جلالی و عبدالله نورانی. تهران: نشر پنجره.

حسن، محمد عبدالغنی. (۱۳۷۶). ***فنّ الترجمه فی‌الأدب العربی***. ترجمهٔ عباس عرب. مشهد: آستان قدس.

الدیداوی، محمد. (۲۰۰۲م.). ***الترجمة و التعریب بین اللغة البیانیة و اللغة الحاسوبیة***. بیروت: الدار البیضاء.

رسولی، حجت و مریم عباسعلی‌نژاد. (۱۳۹۳). «تلقی ابراهیم أمین الشواربی و محمد الفراتی مِن الغزل الثامن الحافظ الشیرازی دراسة مقارنة». ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی***. س ۴. ش ۱۶. صص ۹۹ـ۱۱۴.

سجادی، سید جعفر. (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***. چ ۷. تهران: طهوری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). «در ترجمه‌ناپذیری شعر». ***بخارا***. ش ۸۰. صص ۸۸ـ۸۲

شوحان، احمد. (۱۹۷۹م.). ***محمد الفراتی شاعر وادی الفرات***. سوریه: مکتبة التراث.

عبده، عبود. (۱۹۹۵م.). ***هجرة النصوص (دراسات فی الترجمة الأدبیة و التبادل الثقافی)***. بی‌جا: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

عنانی، محمد. (۱۹۹۷م.). ***الترجمة الأدبیة بین النظریة و التطبیق***. لبنان: مکتبة لبنان ناشرون.

ـــــــــــــ. (۲۰۰۰م.). ***فنّ الترجمة***. الطبعة الخامسة. مصر: الشرکة المصریة العالمیة للنشر ـ لونجمان.

عوض، محمد. (بی‌تا). ***فن ترجمة***. بیروت: دار النهار.

الفراتی، محمد. (بی‌تا). ***روائع من الشعر الفارسی***. سوریه: وزارة الثقافة والإرشاد القومی.
فضل، صلاح. (بی‌تا). ***إنتاج الدلالة الأدبیة***. القاهرة: موسسة مختار للنشر والتوزیع.
گنتزلر، ادوین. (۱۳۸۰). ***نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر***. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: هرمس.
مرابط، محمد حمزه. (۲۰۰۹م.). ***ترجمة الخصوصیات الثقافیة فی الروایة المغاربیة و اشکالیة التلقی***. رسالة ماجیستیر. الجزایر- قسنطینة: جامعة الإخوة منتوری، کلیة الآداب و اللغات، قسم الترجمة.
مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۴). ***مکتب حافظ (مقدمه به حافظ‌شناسی)***. چ ۴. تبریز: ستوده.
مصطفی، حسام‌الدّین. (۲۰۱۱م.). ***اسس و قواعد صنعة الترجمة***. بی‌جا: جمیع الحقوق للمؤلف.
مهدی‌پور، فاطمه. (۱۳۸۹). «نظری بر روند پیدایش نظریه‌های ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن از نظر آنتون برمن». ***کتاب ماه ادبیات***. ش ۴۱ (پیاپی ۱۵۵). صص ۵۷-۶۳.
ناظمیان، رضا. (۱۳۸۷). ***روش‌هایی در ترجمه از عربی به فارسی***. چ ۴. تهران: سمت.
نوربخش، جواد. (۱۳۷۲). ***فرهنگ نوربخش (اصطلاحات تصوف)***. چ ۲. تهران: چاپخانهٔ مروی.

دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**
سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

نقد تطبیقی ترجمه‌های آیتی و شریعت از نمایشنامهٔ «شهرزاد» توفیق الحکیم

۱ـ فاطمه اکبری‌زاده*،۲ـ یسرا شادمان**

۱ـ استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران
۲ـ استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهراء، تهران، ایران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۳)

چکیده

نمایشنامه از انواع ویژهٔ ادبی است که ضمن در بر داشتن خصایص یک متن ادبی، خصوصیت‌های دراماتیک منحصر به فردی دارد که تنها بر صحنهٔ اجرا، تمام و کامل می‌شود. «شهرزاد» اثر ماندگار پدر نمایشنامه‌نویسی عربی، یعنی توفیق الحکیم، با استناد به داستان *هزار ویک شب* در جامه‌ای فلسفی ابداع شده‌است و نه تنها در بُعد اندیشگانی، بلکه از نظر ادبی نیز حائز اهمیت است. این اثر دو بار به زبان فارسی از سوی آقایان آیتی و شریعت ترجمه شده‌است. اما از آنجا که ترجمهٔ نمایشنامه با حفظ تمام خصایص ویژهٔ آن، کاری بسیار پیچیده و ظریف است، ضمن رعایت ترجمهٔ خوب، پویا و متعادل ادبی، باید خاصیت اجراپذیری و دراماتیک موقعیت و کنش نیز در آن ترجمه شود. این جستار می‌کوشد با روش توصیفی- تحلیلی به بازخوانی این دو ترجمه از منظر ویژگی‌های سبکی و ادبی و نیز عناصر دراماتیک نمایشی بپردازد تا ضمن بررسی مشکلات ترجمهٔ نمایشنامه، چالش‌های این دو اثر را در هزار توی ترجمهٔ نمایشنامه مدّ نظر قرار دهد. نتایج حاکی از آن است که این دو ترجمه کوشیده‌اند در ترجمه‌ای متعادل، پیام و ساختار شکلی اثر را منتقل کنند و سبک نویسنده را برای ایجاد اثری مشابه در مخاطبان زبان مقصد بازنمایی نمایند. اما در بخش ترجمه، جنبه‌های اجراپذیری اثر، اغلب ترجمهٔ شریعت موفق‌تر عمل کرده‌است و زیر متن، لحن، ریتم، کنش کلامی و غیرکلامی دیالوگ را رعایت نموده‌است و کوشیده تا کلامی متناسب با شخصیت‌های اثر نمایشی ارائه دهد.

واژگان کلیدی: نقد ترجمه، ترجمهٔ ادبی، نمایشنامه، توفیق الحکیم، شهرزاد.

---

* **E- mail:** f.akbarizadeh@alzahra.ac.ir
** **E- mail:** y.shadman@alzahra.ac.ir(نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

در میان متون ادبی، نمایشنامه یکی از انواع ویژه‌ای است که ضمن داشتن خصوصیات متون ادبی همچون رمان و داستان، ویژگی‌های اجرایی خاصّی دارد. نمایشنامه در کنار خصوصیات سبک ادبی تا وقتی به اجرا درنیاید، ناتمام و ناکامل است. بنابراین، در تعریف نمایشنامه می‌توان گفت نمایشنامه، متن ادبی اجرا شدنی است که با توجه به این دو ویژگی، ترجمهٔ آن بسیار پیچیده‌تر از انواع متون ادبی دیگر است؛ چنان‌که سوزان بسنت (Susan bassentt) آن را عملی هزارتو خوانده‌است (ر.ک؛ بسنت، **۱۳۹۲: ۲۲۹**). سوزان بسنت به عنوان متخصص حوزهٔ ترجمهٔ نمایشنامه معتقد است که «مطالب اندکی پیرامون مشکلات ترجمهٔ متون دراماتیک وجود دارد و بیانات مترجمان نمایشنامه اغلب به طور ضمنی نشان می‌دهد که متدلوژی مورد استفاده در ترجمهٔ نمایشنامه، مشابه متدلوژی ترجمهٔ رمان است، در حالی که تفاوت‌های بسیاری میان متن نمایشنامه و متون منثور وجود دارد و مهم‌ترین تفاوت این است که متن دراماتیک ناتمام است؛ زیرا تنها به هنگام اجراست که پتانسیل کامل متن محقق می‌شود» (Bassnett, 2002:128). به طور کلی، باید گفت از آنجا که نمایشنامه، ویژگی‌های هر دو عنصر، یعنی متن و صحنه را با هم دارد، ترجمهٔ نمایشنامه در عین بازنمایی سبک متن، تجسید انفعالات و احساسات و تصاویر بلاغی و بیانی از استعارات و کنایات و تشابیه (ر.ک؛ رشیدة، **۲۰۱۲م.: ۶**)، باید برگردانی درست از نشانه‌های متن در حوزهٔ اصول اجراپذیری نمایش داشته باشد.

با توجه به اهمیت ترجمهٔ نمایشنامه و چالش‌های پیش روی آن، این مهم مطرح است که در ترجمهٔ این نوع ادبی از زبان عربی به فارسی چه تلاش‌هایی صورت گرفته‌است. بررسی آثار، از ضعف در این حوزه حکایت دارند (ر.ک؛ بزرگمهر، **۱۳۷۵: ۴ـ۱۲**). در میان آثار برجستهٔ ادبیات عرب که در ادبیات فارسی نیز مورد استقبال قرار گرفته‌است، آثار نمایشی توفیق الحکیم با موضوعات ژرف فلسفی ـ اجتماعی تأثیرگذار خود به عنوان پدر نمایشنامه‌نویسی عربی جایگاهی ویژه دارد. در این میان، نمایشنامهٔ «شهرزاد» نخستین بار در سال ۱۳۷۸ به قلم محمدصادق شریعت و بار دیگر در سال ۱۳۸۸ از سوی عبدالمحمد آیتی ترجمه شده‌است. این جستار در نظر دارد بعد از توضیح مختصری دربارهٔ مضمون نمایشنامهٔ

شهرزاد، ضمن نظر به چالش‌ها و مشکلات ترجمهٔ نمایشنامه و با روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی مؤلفه‌های ترجمهٔ ادبی پویا و آنگاه مؤلفه‌های ترجمهٔ عناصر دراماتیک نمایشنامهٔ «شهرزاد» بپردازد تا روشن شود این دو ترجمه چه مؤلفه‌های سبکی، مضمونی و اجرایی دراماتیک را رعایت کرده‌اند؟ زبان شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها و صحنه‌ها به چه شکل ترجمه شده‌است؟ در پایان، در ترجمهٔ این نوع ادبی ویژه از متن نوشتاری ادبی تا اجرای صحنه‌ای چه نکاتی لحاظ شده‌است؟

۱. پیشینهٔ پژوهش

در باب بررسی ترجمهٔ نمایشنامهٔ عربی، در ایران تلاش‌های زیادی صورت نگرفته‌است و بیشتر مقالات به بررسی آثار غربی و ترجمهٔ فارسی آن‌ها پرداخته‌اند. از جمله پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سلیمانی‌راد (۱۳۹۳) با عنوان «بررسی تحوّل رویکردهای ترجمهٔ نمایشنامه در ایران» که معتقد است سیر ترجمهٔ این نوع ادبی به گونه‌ای بوده که متخصصان از بدنهٔ تئاتر، به ترجمهٔ نمایشنامه برای اجرا دست زدند و اینکه زبان ترجمهٔ بیشتر نمایشنامه‌ها، محاوره‌ای و شکسته است. یزدی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی دو ترجمهٔ فارسی از نمایشنامهٔ "غرب حقیقی" اثر سَم شِپرد با تمرکز بر عناصر دراماتیک»، معتقد است متن نمایشنامه برای اجرا نوشته شده‌است و در صورت نادیده نگاشتن این خاصیت، تبعات جبران‌ناپذیری به آن زده‌ایم. در باب بررسی ترجمهٔ نمایشنامهٔ عربی، به‌ویژه توفیق الحکیم اثری مشاهده نشد. تنها برخی پژوهشگران به بررسی آثار نمایشی به طور کلی پرداخته‌اند که به عنوان نمونه می‌توان به مقالهٔ دادخواه و سلیمی (۱۳۸۸) با عنوان «بررسی سبک ادبی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم» اشاره نمود که خصوصیت این آثار از جمله نمایشنامهٔ «شهرزاد» را به طور خلاصه بررسی کرده‌است.

بنابراین، با توجه به ضرورت پژوهش در حوزهٔ مطالعات ترجمهٔ نمایشنامه و با توجه به خلاء پژوهشی موجود در حوزهٔ ترجمهٔ عربی به فارسی، این جستار با بررسی دو ترجمهٔ فارسی از نمایشنامهٔ «شهرزاد» توفیق الحکیم پیشتاز است و می‌تواند گامی هرچند کوچک،

اما شایستهٔ توجه در این راستا بردارد تا پژوهشگران نسبت به این حوزه از مطالعات ترجمه بیش از پیش نظر کنند.

۲. مختصری دربارهٔ توفیق الحکیم و نمایشنامهٔ شهرزاد

«توفیق الحکیم» نمایشنامه نویس و اندیشمند معاصر عرب، نُهم اکتبر ۱۸۹۸میلادی در اسکندریهٔ مصر متولّد و در خانواده ای اهل علم و ادب پرورش یافت. تحصیلات ابتدایی خود را به سبب مسافرت های شغلی پدر، در مدارس مختلف سپری کرد. معاشرت و مصاحبت با نمایشنامه‌نویسان، به ویژه محمود تیمور او را علاقمند ساخت تا از سال ۱۹۲۲میلادی به نمایشنامه نویسی بپردازد. توفیق الحکیم در سال ۱۹۲۴میلادی از دانشگاه حقوق فارغ‌التحصیل، و برای تکمیل تحصیلات عازم فرانسه شد. اما در پاریس علم حقوق را کنار نهاد و قریب به چهار سال را به مطالعهٔ ادبیات اروپا سپری کرد. در سال ۱۹۲۸میلادی به مصر بازگشت و عهده‌دار مناصب دولتی شد و در سال ۱۹۴۳میلادی، به طور کلّی از کار دولتی کناره‌گیری کرد و تنها به‌کارهای هنری پرداخت. سرانجام، در ۲۶ جولای ۱۹۸۷میلادی دیده از جهان فروبست (ر.ک؛ الفاخوری، ۱۹۸۶م.: ۳۹۰ـ۳۹۴). وی توانست با الهام از نمایشنامه های اروپایی، با حفظ اصالت نمایشنامهٔ عربی، آن را به افق های فکری، حسی و عاطفی رهنمون سازد و برای نخستین بار از نمایشنامه به عنوان یک نوع ادبی مستقل در ادبیات عربی سخن به میان آورد.

نمایشنامهٔ شهرزاد روایتگر حیرانی ملک شهریار است که شیفتهٔ شهرزاد و مقهور ارادهٔ اوست. بعد از اینکه در صبح اولین روز ازدواج، همسر اول خود را به جرم خیانت به دست جلاد سپرد، شیفتهٔ شهرزاد می‌شود و با دیدن درایت شهرزاد، برای یافتن حقیقت تلاش می‌کند. اینجا شهریار برای یافتن معرفت، دوشیزگان شهر را می‌کشد، به جادو و سحر متوسل می‌شود و سرانجام به سفر می‌رود تا حقیقت را دریابد. داستان بعد از روایت خیانت شهرزاد و حیرانی شهریار، بُعد عرفانی و فلسفی می‌یابد، به طوری که شهرزاد به عنوان نقطهٔ عزیمت شناخت در داستان مطرح است و هر سه شخصیت اصلی پادشاه، وزیر و غلام سیاه به نوعی دل در گرو او دارند و هر یک به شیوه‌ای به دنبال اتصال به او (منبع معرفت)

هستند؛ یکی با عقل، دومی با قلب و دیگری با جسم و همه در رابطه با شهرزاد به نوعی مغلوب او هستند. پادشاه که با عقل محض به معرفت نرسیده، زاهد و شکسته و ناکام، سرانجام منفعلانه عمل می‌کند و در پایان، با ناکامی به همان نقطه و به صحنهٔ خیانت ملکه شهرزاد با غلام سیاه برمی‌گردد و متوجه خیانت آن‌ها می‌شود، اما این بار دستور به قتل نمی‌دهد وتسلیم و حیران از صحنه خارج می‌شود.

۳. مؤلفه‌های ترجمهٔ نمایشنامه

از آنجا که نمایشنامه ویژگی متون ادبی و نیز اجراپذیری دارد، برخی به دیدهٔ ادبی به آن می‌نگرند و با همان پیش‌فرض‌های متون ادبی روایی آن را ترجمه می‌کنند و برخی دیگر به دلیل ماهیت اجرایی آن از زبان دراماتیک و اجرایی سخن به میان می‌آورند. هر یک از این دو دیدگاه منجر به استفاده از ساختارها و زبانی خاص در ترجمه می‌شود. نمایشنامه به عنوان یک متن ادبی منحصربه‌فرد باید در نظر گرفته شود که از لحاظ عبارت‌پردازی، تأثیرگذاری و چندمعنایی، بر پایهٔ گفتگو نوشته می‌شود (ر.ک؛ رشیدة، ۲۰۱۲م.: ۱۵). همچنین، بر اساس خصایص سبکی-ادبی آن، باید در یک ترجمهٔ خوب و پویا، به‌خوبی برگردان شود تا همان تأثیر اولیه در زبان مبدأ را در زبان مقصد نیز داشته باشد و در ترجمه‌ای متعادل با رعایت اصول ترجمهٔ ادبی با حفظ اهمیت و اولویتِ رساندن پیام متن، شکل و فرم ادبی آن نیز ترجمه شود تا زیبایی‌های اثر به‌خوبی بازنمایی شود (ر.ک؛ جمال، ۲۰۰۵م.: ۴۶). از دیگر سو، مهم‌ترین وجه تمایز نمایشنامه با دیگر انواع ادبی این است که تنها در صحنهٔ اجرا کامل می‌شود. این خصیصه باعث خواهد شد که در کنار ترجمهٔ ادبی نمایشنامه، ترجمهٔ مؤلفه‌های اجراپذیری نیز مورد نظر قرارگیرد و این همان مشکلی است که در ترجمهٔ نمایشنامه از آن سخن می‌رود؛ یعنی ترجمه جنبهٔ اجراپذیر (Performative) و نقش بنیادین دیالوگ در آن. ماهیت اجرایی نمایشنامه در بردارندهٔ نظامی از نشانه‌های معطوف به اجراست. بنابراین، دیالوگ نمایشی، ریتم، لحن، اطوار و در کُل، کنش‌های غیرکلامی و کلامی با خواندن صرف بلافاصله مشهود نیستند (ر.ک؛ یزدی، ۱۳۹۵: ۶۹-۷۰). نکتهٔ شایستهٔ ذکر اینکه آنچه در این جستار از ترجمهٔ مورد نظر

است، برگردان از زبان مبدأ به مقصد با همان تأثیرگذاری اولیه در مخاطب می‌باشد و مقصود از آن، ترجمه‌ای خلاق و یا ابداعی نیست که یک ادیب مترجم یا کسی که خود یکی از عوامل گروه تئاتری است، آن را متناسب با ایده و فرهنگ خویش بازنویسی، ابداع و اجرا کرده‌است؛ چراکه ترجمهٔ خلاق، ایجاد یک متن متمایز از متن اصلی از نظر هنری است (ر.ک؛ بیوض، ۲۰۰۳م.: ۵۰) و این امر مدّ نظر نگارندگان نیست.

٤. نقد ترجمهٔ نمایشنامهٔ شهرزاد

٤ـ١. ترجمهٔ متعادل و پویا (برگردان ویژگی‌های سبکی و ادبی)

با توجه به خصایص ادبی متون نمایشنامه‌ای، گام اول در ترجمهٔ خوب، ارائهٔ یک ترجمهٔ متعادل است، به طوری که تا حدّ امکان تمام خصایص ترکیبی، دلالی، اسلوبی و پراگماتیک متن اصلی به زبان مقصد برگردانده شود. ترجمهٔ پویا نیز در مقابل ترجمهٔ صوری است که حرف آخر را پیام متن می‌زند و صورت صرفاً در خدمت پیام است و چنانچه لازم باشد، می‌تواند با استناد به اصل تغییر، به پیام مطلوب دست یابد؛ یعنی در حدّ امکان با حفظ اصول سبکی ـ ادبی و رعایت فرم و آنگاه با دستکاری در آن، رساندن پیام اولویت دارد. سبک ادبی (Style)، تدبیر و تمهیدی است که نویسنده در نوشتن به‌کار می‌گیرد؛ بدین معنا که انتخاب واژگان، ساختمان دستوری، زبان مجازی، تجانس حروف و دیگر الگوهای صوتی در ایجاد آن دخالت دارد (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۰۶) و به عبارت دیگر، سبک ادبی هر نویسنده، روش خاص ادراک و بیان افکار وی به وسیلهٔ ترکیب کلمات است (ر.ک؛ بهار، ۱۳۸۰: ۱۴). در نمایشنامهٔ «شهرزاد»، توفیق الحکیم با نثری ساده و روان و نیز انتخاب واژگانی دقیق و متناسب با معنا، به شکلی جذاب و دلنشین به طرح موضوعات فلسفی و عرفانی پرداخته‌است. غلبهٔ روح شعری، استفاده از زبان رمزی و نمادین، کاربست عناصر زیباشناختی، بهره‌گیری از افسانه‌ها و اسطوره‌ها، آمیزش زبان جدی با طنز و...، از جمله ویژگی‌های برجستهٔ سبک ادبی نمایشنامهٔ «شهرزاد» است.

٤ـ١ـ١. طرح موضوعات فلسفی و عرفانی

آنچه بیش از هر چیز در سبک نمایشنامهٔ «شهرزاد» توفیق الحکیم خودنمایی می‌کند، وجه فلسفی نمایشنامه و گفتگوهای فیلسوف‌مآبانه‌ای است که میان شخصیت‌های نمایشی انجام می‌پذیرد و باعث می‌شود که این اثر نمایشی به نمایشنامه‌ای رمزی و ذهنی تبدیل گردد. در این نمایشنامه، شخصیت ملک «شهریار» نسبت به «شهریار» *هزار و یک شب* کاملاً تغییر کرده‌است و زندگی فکری و حکومتی او در قالب دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های فلسفی پیچیده برای مخاطب به تصویر کشیده می‌شود. این در حالی است که ترجمهٔ آیتی در پاره‌ای موارد جملات فیلسوفانهٔ شهریار را یا حذف می‌کند، یا به شخصیت‌های دیگر نمایشنامه، همچون وزیر «قمر» یا ملکه «شهرزاد» نسبت می‌دهد؛ به عنوان مثال، صفحات ۴۶ و ۴۷ نمایشنامهٔ «شهرزاد» توفیق الحکیم که گفتگوهای فلسفی و عرفانی میان شهریار و شهرزاد است، در ترجمهٔ آیتی به طور کامل حذف شده‌است و یا در جای دیگر، سخنان عارفانه و فیلسوفانهٔ شهریار در ترجمهٔ آیتی از قول شهرزاد آورده می‌شود.

❑ «شهریار: نعم، ما أنا إلاّ ماء...» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۰۴).

❍ «شهرزاد: آری...! من هم جز آب نبوده‌ام و نیستم...» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۷).

٤ـ١ـ٢. نثر مسجع و آهنگین و ضرب‌آهنگ کلام

کاربست جملات و دیالوگ‌های آهنگین از جمله ویژگی‌های ممتاز نمایشنامهٔ «شهرزاد» توفیق الحکیم است. استفاده از صنعت بلاغی «جناس» در متن، باعث ایجاد نثری موزون و آهنگین در عبارات می‌شود. اما این آرایهٔ ادبی غالباً در ترجمه رنگ می‌بازد و زیبایی و کارآیی خود را از دست می‌دهد.

❑ «لیل داج ساج» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۷۵).

❍ «شبی تاریک است» (آیتی، ۱۳۸۸: ۶۳).

❍ «شبی بسیار تاریک» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۵).

❐ «الأنة الغريبة خافتة هائلة طويلة...» (الحكيم، ۱۹۷۳م.: ۲۹).

❍ «آهی عجیب و آهسته، ولی ترسناک و طولانی» (آیتی، ۱۳۸۸: ۲۵).

❍ «ناله‌ای غریب، آرام، رعب‌آور و ممتد» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۸).

❐ «الوزير: أ كان كلّ هذا منكِ تدبيراً؟! أ كان كلّ هذا منكِ حساباً؟!» (الحكيم، ۱۹۷۳م.: ۳۸).

❍ «وزیر: یعنی همهٔ این کارها از روی حساب بوده‌است؟» (آیتی، ۱۳۸۸: ۳۴).

❍ «وزیر: یعنی تمام این‌ها نقشه و از روی حساب بوده؟» (شریعت، ۱۳۷۸: ۳۵).

چنانچه ملاحظه می‌شود، وزن مسجع و آهنگین نثر توفیق الحکیم در هر دو ترجمه نادیده گرفته شده‌است. این در حالی است که مترجم اثر نمایشی باید با استفاده از وزن‌های بیرونی زبان در خلال متن، زبان نمایش را غنی سازد. زبان نمایشنامه تنها دیالوگ نیست و مترجم اثر نمایشی باید بکوشد تا جزئی‌ترین نکته‌ها و آهنگ و موسیقی کلام و سویه‌های الحانی، زبانی و آوایی را حتی‌الأمکان در ترجمه بیاورد (ر.ک؛ بسنت، ۱۳۹۲: ۲۶۴). بنابراین، از آنجا که صدای کلمات و موسیقی کلام، بُعد عاطفی احساسی دارد، مترجم ناگزیر از دقت به آن است. یکی از ابزارهای ایجاد موسیقی درونی و ضرب‌آهنگ در کلام، استفاده از تکرار واژگان و عبارات است:

❐ «الوزير: إنّي لست أخدع، لست أخدع، لست أخدع» (الحكيم، ۱۹۷۳م.: ۳۶).

❍ «من کسی را فریب نمی‌دهم» (آیتی، ۱۳۸۸: ۳۲).

❍ «من گول نمی‌خورم، گول نمی‌خورم، گول نمی‌خورم!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۳۳).

تصویرسازی به وسیلهٔ آرایهٔ تکرار انجام می‌شود. تکرار واژگان و جملات با ایجاد ریتم کلام و ضرب‌آهنگ، به تصویرسازی و صحنه‌پردازی کمک می‌کند. هر صحنه از نمایشنامه با توجه به موقعیت نمایشی و فضای خلق‌شده، ریتم، ضرب‌آهنگ خاصّ خود را دارد و وظیفهٔ مترجم، درگیر شدن با ریتم‌های گفتاری از نشانه‌های متنی است (ر.ک؛

بسنت، ۱۳۹۲: ۲۶۳)، در حالی که به آرایهٔ تکرار در ترجمهٔ آیتی با توجه به رویکرد مترجم توجه نشده‌است. اما شریعت علاوه بر حفظ ریتم تکرار در ترجمه، معادل‌گذاری صحیحی را نیز انجام داده‌است.

٤ـ١ـ٣. عناصر زیباشناختی

نمایشنامه یکی از انواع ادبی است که در آن فضای گسترده‌ای برای خلق عناصر زیباشناختی و کاربست صنایع مختلف بلاغی فراهم است و نویسنده این امکان را دارد تا هنر خویش را در اثر نمایشی به عرصهٔ ظهور برساند. توفیق الحکیم در بسیاری از مقاطع نمایشنامهٔ «شهرزاد»، از صنایع بلاغی مختلفی همچون تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، ضرب‌المثل و... برای بیان مضمون اثر نمایشی خود استفاده نموده‌است. شریعت در ترجمهٔ خود کوشیده‌است تا حد امکان آرایه‌های ادبی متن مبدأ را به‌زیبایی به زبان مقصد منتقل کند و تا حدود زیادی نیز موفق بوده‌است، در حالی که آیتی به بسیاری از عناصر زیباشناختی متن مبدأ ملتزم نیست و در بسیاری موارد، شاهد حذف صنایع ادبی در ترجمهٔ ایشان هستیم؛ از جمله:

⌖ استعاره:

❐ «موسیقی بعیدة یحمل أنغامها النّسیم فی جوف هذا اللیل البهیم» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۶).

❍ «نوای موسیقی از دور با وزش نسیم به گوش می‌رسد. شبی تاریک و سهمناک است» (آیتی، ۱۳۸۸: ۱۷).

❍ «موسیقی دوری شنیده می‌شود که نسیم، آهنگ آن را در دل این شب تاریک با خود می‌آورد» (شریعت، ۱۳۷۸: ۱۷).

در ترجمهٔ آیتی، استعارهٔ تبعیه در جملهٔ «یحمل أنغامها النسیم» نادیده گرفته شده‌است و به حقیقت ترجمه شده‌است.

تشبیه:

- «فی صوت سحری کالهمس» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۳۲).
- «با صدایی مسحورکننده پچ‌پچ می‌کند» (آیتی، ۱۳۸۸: ۲۹).
- «آهسته و با صدایی جادویی» (شریعت، ۱۳۷۸: ۳۰).

در ترجمه، تشبیه کاربست «یا»ی نسبت در واژهٔ «جادویی»، بیانگر تشبیه و همانندی است: «با صدایی همچون (مثل) جادو».

مجاز:

- «الشمس تغوص فی الرمال عند الأفق البعید» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۷۰).
- «قرص خورشید در افق دوردست، در میان ریگزار غروب می‌کند» (آیتی، ۱۳۸۸: ۵۷).
- «خورشید در افق دور در شن‌ها فرومی‌رود» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۱).

آیتی مجاز را به حقیقت برگردانده، اما شریعت، مجاز را به مجاز ترجمه نموده‌است. باید یادآوری کرد که استفاده از آرایه‌های ادبی مانند تشبیه، استعاره و... در نمایشنامه بسیار پراهمیت است، اما آیتی که بیشتر به پیام اثر از نگاه خود توجه نموده، برخلاف شریعت که به دنبال ترجمه‌ای خواندنی و اجراشدنی و مطابق با روح و اصل متن مبدأ است، رویکردی متفاوت در ترجمه اتخاذ کرده‌است.

٤ـ١ـ٤. ترکیب زبان جدی و طنز

توفیق الحکیم در نمایشنامهٔ «شهرزاد» از تلفیق موضوعات جدی در ساختاری غیرجدی بهره می‌گیرد. وی مسائل واقعی و جدی را از خاستگاه طنز و نکته‌سنجی‌های بذله‌گویانه مطرح می‌کند. شاید این گریز از مضمون جدی در اسلوب و ساختاری کمیک و شوخی‌مآب، فقط برای خندهٔ ظاهری به مسائل نباشد، بلکه هدف وی ایجاد تفکری عمیق نسبت به مسائل مهم زندگی انسان است (ر.ک؛ دادخواه و سلیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۰). هر دو

ترجمه به این بخش از سبک نویسندهٔ اصلی ملتزم هستند و زبان طنز را در ترجمهٔ خود در نظر داشته‌اند.

❑ «شهریار: (ضیق الصدر) ماذا ترید منی؟ ماذا ترید منی؟

قمر: کم أنت رحب الصّدر الیوم» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۷۱).

❍ «شهریار: (با بی‌حوصلگی) از من چه می‌خواهی...؟

قمر: امروز چه با حوصله شده‌اید!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۵۷).

❍ «شهریار: [بی‌حوصله] از جان من چه می‌خواهی؟ از جان من چه می‌خواهی؟

قمر: تو امروز چقدر پُرحوصله هستی!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۲).

❑ «الجلاد: إن وحیاً یحدثنی بشیء أحمر...

العبد: (مازحاً) بل هو أسود، وحیک أخطأ اللون» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۹).

❍ «جلاد: آری، ضمیرم با من از چیز سرخی سخن می‌گوید.

غلام: (به مزاح) شاید هم چیزی سیاه، ضمیر تو دچار کوررنگی شده‌است! گاهی رنگ‌ها را اشتباه می‌کند» (آیتی، ۱۳۸۸: ۱۹).

❍ «جلاد: چرا! الهامم با من از چیزی سرخ حرف می‌زند...

غلام: [با تمسخر] شاید هم سیاه. حدس تو در تشخیص رنگ اشتباه می‌کند» (شریعت، ۱۳۷۸: ۱۹).

٤ـ۱ـ۵. بهره‌گیری از افسانه‌ها و اسطوره‌ها

نمایشنامهٔ «شهرزاد» از جمله آثار نمایشی توفیق الحکیم است که از افسانه‌ها و اسطوره‌ها الهام گرفته‌است. توفیق الحکیم در صفحات ۸۸ و ۸۹ نمایشنامه، دو اسطورهٔ معروف یونان باستان، یعنی ایزیس[۱] و بیدبا[۲] را مطرح می‌کند. در صفحهٔ ۸۵ نمایشنامه نیز به پرندهٔ افسانه‌ای

«رخ»[۳] اشاره می‌شود و سرزمین افسانه‌ای «واق الواق»[۴] *هزار و یک شب* نیز دقیقاً با همان نام در این اثر نمایشی ذکر شده‌است. پس از بررسی دو ترجمهٔ آیتی و شریعت از نمایشنامهٔ «شهرزاد»، درمی‌یابیم که تمام افسانه‌ها و اسطوره‌های وارده در نمایشنامه به طور کامل از سوی مترجمان به زبان فارسی برگردانده شده‌است. تنها تفاوت در این میان، اختلاف در برگردان واژه «رخ» است که آیتی این کلمه را با همان نام یعنی «رخ» ذکر نموده (ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۷۳)، در حالی که شریعت معادل «سیمرغ» را در برابر «رخ» قرار داده‌است (ر.ک؛ شریعت، ۱۳۷۸: ۷۴) که با توجه به نوع و تفاوت گونه‌های مختلف پرندگان، به نظر می‌رسد کاربست خود واژهٔ «رخ» معادل دقیق‌تری باشد.

٤ـ١ـ٦. واژگان، اصطلاحات و جملات

به طور کلی، واژگان دیالوگ‌های این اثر را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: واژگان عالی و فاخر، کلمات پَست و سخیف، و کلمات ساده و روزمره. بنابراین، انتظاری که از مترجمان می‌رود، این است که با حفظ سبک و سیاق متن اصلی، تعابیر و جملات را به نحوی جذاب و پذیرفتنی برای خوانندهٔ زبان مقصد ترجمه کنند. ترجمهٔ آیتی خیلی به سبک توفیق الحکیم پایبند نیست و در موارد متعددی شاهد نادیده گرفتن پاره‌ای از جملات هستیم. از سوی دیگر، در ترجمهٔ شریعت هیچ جمله و حتی کلمه‌ای در ترجمه نادیده گرفته نشده‌است و ایشان به ترجمهٔ تمام واژگان و جملات، چه سخیف و رکیک و چه ساده و روزمره ملتزم بوده‌اند.

❐ «شهریار: (یبتعد عنها) خسئت! إنّی لم أخضع لأمرأة» (الحکیم، ۱۹۷۳م.:۴۱).

❍ «شهریار: (دور می‌شود) من هرگز در برابر هیچ زنی فروتن نبوده‌ام!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۳۶).

❍ «شهریار: (از او فاصله می‌گیرد) گم شو! من هیچ وقت در برابر یک زن تسلیم نمی‌شوم!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۳۸).

❐ «قمر: أیتها الکلاب القذرة!» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۹۴).

❍ «ای مکاران کثیف!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۷۸).

❍ «ای سگ‌های کثیف!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۱).

با وجود تمام قوّت‌ها و زیبایی‌های هر دو ترجمه از شهرزاد، برخی اشتباهات در معنای واژگان و عبارات نیز به چشم می‌خورد که به ترجمهٔ متعادل و پویا لطمه می‌زند و انتقال پیام را دچار اختلال و نقصان می‌کند؛ مانند:

❐ «لماذا تطفئ المصباح؟» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۲۳).

❍ «چرا چراغ خاموش شد؟!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۲۱).

❍ «چرا چراغ را خاموش می‌کنی» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۲).

«مصباح» واژه‌ای مفرد است وتنها می‌تواند مفعول برای فعل «تطفئ» باشد و نه فاعل یا نائب فاعل که در ترجمهٔ آیتی به اشتباه ترجمه شده‌است، در حالی که این جمله به فاعل و مفعول معرفهٔ خود اشاره دارد. متأسفانه در ترجمهٔ آیتی موارد اشتباه معادل‌گزینی به سبب اشتباه در معنای واژگان مشابه زیاد به چشم می‌خورد؛ برای نمونه، «هجر» به معنای «هاجر: مهاجرت کرد» (ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۶۷) و یا واژهٔ «هزّ: تکان داد» به «هزء: مسخره کرد» ترجمه شده‌است (ر.ک؛ همان: ۶۶) و یا ضمیر مؤنث غایب به مخاطب ترجمه شده‌است؛ مانند:

❐ «أهی تستطیع هذا؟ أهی تتقدم علی مثل هذا؟» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۴۲).

❍ «آیا تو تحملش را داری؟ ...تو این سخنان را می‌پذیری؟...» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۰).

٤ـ۱ـ۷. ساختار زبانی اثر

از آنجا که زبان از عناصر مهم و پایه‌ای در نمایشنامه به شمار می‌رود، یکی از نکات مهم در این زمینه، توجه به ساختار زبانی در ترجمه است و اینکه مترجم آثار نمایشی تلاش کند مفهوم صحیح را در قالب ساختار درست، به مخاطب منتقل سازد. مقایسهٔ دو ترجمه از «شهرزاد» نشان می‌دهد که زبان در ترجمهٔ آیتی از قالب مکالمات عامیانه و محاوره‌های

روزمره خارج می‌شود و رنگ و بویی خاص به خود می‌گیرد. یکی از کارکردهای زبان او، انتقال حسّ زمان تاریخی است؛ چراکه زبان مناسب نمایش قدیمی دست‌کم لازم است حسّی از عصر بدهد. در این بین آیتی واژه‌های غریب با رنگ و بو و نیز حال و هوای قدیم را تا جایی به‌کار می‌گیرد که مخاطب بتواند پیام را دریافت کند؛ به طور مثال می‌توان به واژهٔ «شوخ‌گن‌تر» در ترجمهٔ ایشان اشاره نمود. وی از این دست واژگان در جایگاهی از ساختارهای خود استفاده می‌کند که مخاطب حتی اگر معنی آن‌ها را نداند، به حدس و گمان به مفهوم استعاری و کنایه‌ای ساخت‌ها دست می‌یابد. در واقع، آیتی در انتخاب و چینش واژگان در محورهای جانشینی و همنشینی به گونه‌ای عمل می‌کند که علاوه بر ایجاد فضای باستانی، ارتباط با مخاطب را نیز برقرار می‌سازد.

از سوی دیگر، لحن و زبان ترجمهٔ شریعت بسیار روان است. ترجمهٔ ایشان تا حدّ زیادی به سبک متن اصلی وفادار است. شریعت با زبانی ساده و غیرتصنعی اندیشه‌های فکری و فلسفی نمایشنامه را بیان می‌کند. در ترجمهٔ ایشان، با وجود انسجامی که بین جملات وجود دارد، تعبیرات و اصطلاحات عامیانه نیز به چشم می‌خورد؛ مانند:

❐ «الصوت: إذا کنت ترید الحیاة فاهرب فی الظلام، واحذر أن یدرکک الصباح!» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۲۴).

❍ «صدا: اگر جان خودت را دوست داری، در تاریکی فرار کن، تا صبح نشده بجنب!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۳).

بنابراین، می‌توان گفت شریعت تا حدودی به‌کاربست زبان بینابین فصیح و عامیانه گرایش دارد. با مقایسهٔ دو ترجمه از نثری ساده و روان، تفاوت زبان دو ترجمه روشن می‌شود:

❐ «الجلاد: رجعت أبحث عنک، کی نذهب معاً إلی خان أبی میسور. أتحسبنی فی غنی عن صحبتک؟» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۲۸).

❍ «بازگشتم تا تو را بیابم و با هم به میکدهٔ ابومیسور برویم. می‌پنداری که از دوستی با تو بی‌نیازم؟» (آیتی، ۱۳۸۸: ۲۴).

❍ «دنبال تو آمدم تا با هم به قهوه‌خانهٔ ابومیسور برویم. خیال می‌کنی از همراهی با تو سیر می‌شوم؟» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۷).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، قصد آیتی، کاربست زبانی است که فاصلهٔ تاریخی در متن نمایشنامه معلوم باشد. با این حال، این نکته را نیز در نظر می‌گیرد که زبان نمایشنامه را به گونه‌ای انتخاب کند که تماشاگر امروزی، اثر نمایشی را به‌وضوح بفهمد و مضمون را درک کند؛ چراکه در غیر این صورت، زبان منتخب مترجم، پیچیدگی درونی و محتوایی را به دنبال دارد.

٤ـ۲. ترجمهٔ عناصر دراماتیک نمایشنامه

برای ترجمان جنبهٔ دراماتیک و اجرایی نمایشنامه، توجه به عناصر کلامی و غیرکلامی، بافت، موقعیت و به عبارتی، ساختارهای اجراپذیر ساختن نمایشنامه اهمیت بسزایی دارد و وظیفهٔ مترجم در مرحلهٔ نخست، تشخیص این ساختارها و آنگاه ترجمهٔ آن‌ها به زبان صحنه است.

٤ـ۲ـ۱. بافت زبانی و موقعیتی

زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها یا دلالت‌های وضعی است که از روی قصد میان افراد بشر برای القای اندیشه یا فرمان یا خبری، از ذهنی به ذهن دیگر به‌کار می‌رود (ر.ک؛ خانلری، ۱۳۸۲: ۵). هیچ رفتار ارتباطی به اندازهٔ ارتباط کلامی (زبان) وسعت و تأثیر ندارد و هیچ پدیدهٔ ارتباطی این اندازه با زندگی انسان عجین نیست (ر.ک؛ ساسانی، ۱۳۸۳: ۴۵). بررسی ساختار زبان، تفسیر منظور افراد را در یک بافت خاص و نیز چگونگی تأثیر آن بافت بر پاره‌گفت را نیز در بر می‌گیرد و مستلزم توجه به این نکته است که چگونه سخنگویان کلام خود را با در نظر گرفتن مخاطب، مکان، زمان و شرایط حاکم سازماندهی می‌کنند (ر.ک؛ یول، ۱۳۸۵: ۱۱). توفیق الحکیم با کاربست واژگان ساده و روشن و نیز عبارت‌های کوتاه و رسا، معنای مورد نظر خود را به خوانندگان منتقل می‌کند. مهارت توفیق الحکیم در این

است که پیام را به شکلی کوتاه و رسا بیان می‌کند و معنای مورد نظر خود را در یک یا دو جمله می‌رساند. این ویژگی وی را همانند شاعری کرده که در یک بیت از شعر خود، جهانی را معنا می‌کند (ر.ک؛ هدارة، ۱۹۹۰:م. ۲۸۵). اما وظیفهٔ مترجم این است که بر اساس بافت و منظور مورد نظر، از میان چندمعنای واژگان، معنای مناسب را انتخاب و در لفظ مناسب بازنمایی کند.

نمایشنامه متشکل از چندین پاره‌موقعیت به نام پرده است که در هر یک از این پرده‌ها، فضا و موقعیت خاصّی شکل می‌گیرد و در واقع، کنش دراماتیک متناسب با خود را دارد (ر.ک؛ یزدی، ۱۳۹۵: ۷۵ـ۷۶). لذا جملات و عبارات باید متناسب با آن پرده تدوین شود؛ برای نمونه، در پردهٔ آخر، شهریار بعد از سفر فلسفی، با آرامش به قصر برمی‌گردد و با همسر مضطرب خود هم‌کلام می‌شود:

❐ «شهرزاد: بلی إنک الآن مخیف. شهریار: أنا الآن أهدأ نفساً من قبل. ألا ترین؟» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۵۳).

❍ «شهرزاد: آری، ... ولی اینک ترسناک شده‌ای! شهریار: من اینک بسی آسوده‌تر وآرام‌تر از گذشته‌ام... نمی‌بینی؟!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۶).

❍ «شهرزاد: چرا. تو الآن هراسانی. شهریار: من الآن دل‌آسوده‌تر از گذشته‌ام. نمی‌بینی؟!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۸).

از نظر معنای واژگانی، «مخیف» به معنای «ترسناک» و «هراسان» است. در نرجمهٔ نخست، دیگران از او می‌ترسند و در ترجمهٔ دوم، خود دل‌نگران است. با توجه به بافت موقعیتی و فضای پردهٔ هفتم، شهرزاد هراس درونی خود را به شهریار نسبت می‌دهد و تقابل واژگانی در کلام شهریار «أهدأ» نشان از صفت درونی هراسان دارد که شریعت در نظر گرفته‌است.

٤ـ۲ـ۲. لحن و موقعیت دراماتیک

نوع ترجمه عبارات و جملات باید به گونه‌ای باشد که با لحن شخصیت در اجرای دیالوگ یا خوانش آن از سوی خواننده متناسب باشد. حال و هوای درونی فرد که در عبارات و چینش واژگان نمود بیرونی می‌یابد، باید از سوی مترجم درک و برگردانده شود؛ برای نمونه، شهریار که فردی پرسشگر و حقیقت‌جوست از واژگان، عبارات و لحنی فلسفی استفاده می‌کند که به‌خوبی در هر دو ترجمه بازنمایی شده‌است (برای نمونه، ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۴۰ و شریعت، ۱۳۷۸: ۴۴). اما گاهی مشاهده می‌شود که نوع عبارات متناسب با لحن فرد یا حال و هوای او نیست؛ برای مثال، آنجا که غلام مضطرب و وحشت‌زده است و می‌خواهد فوراً صحنه را ترک کند، از عبارات کوتاه و سریع استفاده می‌کند:

❑ «العبد (ینهض سریعاً): هذا هو. حان الحین» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۴۸).

❍ «غلام (تند از جا برمی‌خیزد): خود اوست... زمان مرگ من فرارسیده است» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۴).

❍ «غلام (فوراً به پا می‌خیزد): خود اوست. وقتش رسید» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۶).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، برخلاف آیتی، شریعت ساختار جملات کوتاه را برای چنین لحن مضطربی به‌خوبی انتخاب کرده‌است.

❑ «العبد (ینظر إلی الستار ویجفل): إنی أتشاءم من لونه! شئ یهتف بی أن اللیلة یطاح الرأس!» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۴۸).

❍ «غلام (به پرده نگاه می‌کند و بر خود می‌لرزد): سیاهی و ظلمت بر همه جا حاکم شده‌است. از بامداد ندایی در گوشم می‌گفت: امشب سرت از تنت جدا می‌شود!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۴).

❍ «غلام (به پرده نگاهی می‌کند و می‌ترسد): من رنگ این پرده را به فال بد می‌گیرم! چیزی به من نهیب می‌زند که امشب سری قطع می‌شود!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۶).

ترجمهٔ آیتی عباراتی بیش از متن مبدأ دارد و برخی واژگان، از جمله «أتشاءم» ترجمه نشده‌است. همچنین، جملهٔ مجهول «یطاح الرأس» معلوم ترجمه شده، در حالی که غلام از همین مجهول بودن ماجرا به‌شدت هراسان است که نمی‌داند چه اتفاقی رخ خواهد داد. این نکات با توجه به رویکرد متن‌محور ترجمهٔ شریعت، به گونهٔ بهتری رعایت، و ضمن ارائهٔ ترجمهٔ متعادل ادبی، لحن موقعیت نیز در ترجمه لحاظ شده‌است.

٤ـ۲ـ۳. زیرمتن

راه دیگر برای ترجمهٔ خاصیت اجرایی نمایشنامه، توسل به مفهوم زیرمتن (Sub-text) است. مفهوم زیرمتن در توصیف ماهیت اجرایی دیالوگ بیان می‌شود. زیرمتن در متون دراماتیک به کنش‌ها، عواطف و در کل، اهدافی اشاره دارد که در پس هر دیالوگ وجود دارد. کشف و بیان زیرمتن تضمین کنندهٔ تمام اعمال بیرونی بازیگر بر صحنه و در عین حال، ضامن صحت نسبی قرائت‌هایی است که در اجرا نمود می‌یابد (ر.ک؛ علیزاد، ۱۳۸۰: ۳۷). در موارد فوق، در ترجمان عبارات، واژگان و جملات متناسب با لحن و حال و هوای شخصیت نیز مشاهده کردیم که نوع حالت فرد و موقعیت نمایشی چه میزان در انتخاب ترجمهٔ مناسب و متعادل اهمیت دارد (ر.ک؛ همان: ۳۵) و چقدر می‌تواند ترجمهٔ مطلوب و پویاتری ارائه دهد. در متن اصلی، توفیق الحکیم به‌شدت به بیان خصیصهٔ هر صحنه و زیرمتن مرتبط با گفتگوها پایبند است و به‌خوبی حالت افراد و نوع موقعیت دراماتیک صحنه را ترسیم کرده‌است. مترجمان این اثر نیز به‌خوبی تلاش کرده‌اند ترجمهٔ دقیقی از زیرمتن بیان شده در هر دیالوگ ارائه دهند که البته در بخش لحن نیز اشاره کردیم که همیشه این زیر متن‌ها مستقیماً بیان نشده، بلکه نوع عبارات و جملات به بازنمایی آن‌ها کمک می‌کند.

در برخی موارد نیز مشاهده می‌شود که نسبت به ترجمهٔ زیرمتن که اغلب در پرانتز به‌تصریح آمده، اهمال شده‌است؛ برای نمونه، مواردی اصلاً ترجمه نشده‌است؛ مثلاً «جلاد (فی نبرة مرتجلة)» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۳۴)، در ترجمهٔ آیتی نیامده‌است (برای نمونه‌های بیشتر، ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۷، ۸۷، ۸۸ و...).

٤ـ۲ـ٤. شخصیت‌پردازی و زبان

شخصیت‌پردازی و زبان در دیالوگ از جنبه‌های مهم متون نمایشی هستند. زبان شخصیت‌ها که در گفتارشان تجلی می‌یابد، نقش مهمی در معرفی آن‌ها به خواننده دارد و هر فرد باید گفتاری متناسب با نوع بینش، تفکر و شخصیت خود داشته باشد تا در اجرا نیز بتوان تیپ‌های مختلفی از افراد را به روی صحنه آورد. شخصیت‌ها در متن نمایشنامه صرفاً از طریق دیالوگ که در واقع، کنش کلامی آن‌هاست، بازنمایی می‌شوند و کنش‌های غیرکلامی آن‌ها در تفسیر ویژگی‌های اخلاقی و عاطفی آن‌ها شناخته می‌شود (Abrams, 2009 : 42). مترجم باید در ترجمهٔ دیالوگ افراد به این جنبه توجه لازم را مبذول دارد؛ زیرا نویسنده از طریق فرایند شخصیت‌پردازی، عمق آن را آشکار می‌سازد (Smiley, 2005: 123).

نمایشنامهٔ «شهرزاد»، از تعداد شخصیت‌های محدودی تشکیل شده که هر یک با ویژگی‌های خاص خود در دیالوگ‌ها نمود می‌یابند. هر دو ترجمه با لحنی تاریخی به برگردان اثر پرداخته‌اند. اما تمایز ویژگی‌های شخصیت‌ها در نوع مکالمهٔ آن‌ها ضرورتاً باید بازنمایی شود؛ چراکه ویژگی‌های شخصیتی یکی از مهم‌ترین عواملی است که به مخاطب در داشتن درک صحیح از شخصیت کمک می‌کند (Thomas, 2009:168). به طور کلی، شخصیت‌های این نمایشنامه را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود. نخست، شخصیت‌های اصلی مربوط به طبقهٔ اشرافی متعلق به قصر؛ مانند شهریار، شهرزاد و وزیر قمر. دوم، شخصیت غلام که در ارتباط با ملکه نقش نسبتاً مهمی در کلّ اثر نمایشی دارد. سوم، شخصیت‌های حاشیه‌ای؛ مانند ساحر، جلاد و دختر. ساده‌ترین نکته‌ای که باید در این بخش رعایت شود، حفظ سلسله‌مراتب اجتماعی است. وزیر هرقدر که به پادشاه و ملکه نزدیک باشد، حتماً با حفظ مقام و رعایت ادب از «شما» برای خطاب استفاده می‌کند، البته ملک و ملکه به سبب صمیمیت می‌توانند از «تو» استفاده کنند. این موضوع اغلب در ترجمهٔ شریعت رعایت شده‌است، اما آیتی یک روند واحد را در پیش نگرفته‌است و گاهی از «تو» و گاه از «شما» استفاده نموده‌است (برای نمونه، ر.ک؛ آیتی، ۱۳۸۸: ۳۰). در صحبت از تفاوت شخصیت‌ها و بازنمود آن در مکالمات سخن بسیار است و به غیر از شخصیت

فلسفی شهریار و شخصیت چندلایهٔ شهرزاد، شخصیت غلام به عنوان بردهٔ سیاه شایستهٔ توجه است. شخصیتی هوس‌باز از طبقهٔ پایین جامعه که به خواست شهرزاد مورد توجه ملکه است و به‌ظاهر جایگاهی دارد، ولی سرانجام متوجه می‌شود که بازیچهٔ دست شهرزاد و شهوات اوست. استفاده از زبان مشابه، کلمات یکسان و ریتم‌های گفتاری مشابه برای شخصیت‌های متفاوت، از آسیب‌های جدّی است که باید مترجم با تکیه بر اصل ثبات در ترجمهٔ ادبی، با نظر به آن، ضمن مراعات سبک نویسنده، برای هر شخصیت سطوح گفتاری متناسب را طراحی کند؛ برای نمونه:

❑ «غلام: ضمير يحدثني بأنّك تنصبين لي شركا» (الحكيم، ۱۹۷۳م.: ۱۱۰).

❍ «حس می‌کنم که تو برای من دامی نهاده‌ای!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۶۴).

❍ «وجدانم به من می‌گوید که تو دامی برای من گذاشته‌ای!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۶).

ترجمهٔ «ضمیر» برای غلام باید متناسب با شخصیت او در کلامش تجلّی یابد. چنین فردی نمی‌تواند از وجدان سخن بگوید؛ چنان‌که خود ادعایی برای داشتن شخصیت متعالی ندارد. بنابراین، به نظر می‌رسد ترجمهٔ آیتی به صواب نزدیک‌تر باشد. همچنان که می‌توان جمله را اینگونه ترجمه نمود: «دلم به من می‌گفت....»؛ زیرا او شخصیتی اسیر دل و هوس‌های آن است و از آن الهام می‌گیرد. همچنین، در پردهٔ پنجم، وقتی در رابطه با شهرزاد، خود را بازیچه می‌بیند، مضطرب از سرنوشت خود و اینکه احتمال کشته شدنش می‌رود، می‌گوید:

❑ «فهمت بئس غرامك أيتها المرأة! الجهر و العلانية تقتل فيك الشهوة، كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم!» (الحكيم، ۱۹۷۳م.: ۱۱۴).

❍ «عشق تو عشق عجیبی است. با آشکار شدن خورشید عشق، تو نابود خواهی شد و من هم همان گونه که با طلوع خورشید سیاهی می‌میرد» (آیتی، ۱۳۸۸: ۶۶).

❍ «فهمیدم... چه عشق شومی! روشنایی عشق را در تو می‌کشد؛ مثل نور خورشید که میکروب‌ها را از بین می‌برد!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۸).

در ترجمهٔ آیتی، شخصیت غلام به‌خوبی متجلی نیست. گویا این فرد حرف فلسفی می‌زند، در حالی که عمیق‌ترین کلام از جانب او باید برآمده از نگاه سطحی و کوته‌بین وی به دنیا باشد که به نظر می‌رسد ترجمهٔ شریعت، برگردان بهتری است. همچنین، به دلیل شخصیت محتاط غلام که زندگی برای او ارزشمند و از مرگ گریزان است، در کلام او نوعی تشبیه ضمنی استفاده شده‌است و از بین رفتن خود به محض طلوع خورشید را به از بین رفتن میکروب یا ریشهٔ هر چیز فاسد تشبیه کرده‌است. آیتی از ترجمهٔ این تشبیه عدول کرده، به‌صراحت «من» آورده‌است. پس به نظر می‌رسد که ترجمه شریعت با شخصیت غلام تناسب بیشتری داشته باشد؛ از آن جمله:

❑ «إنی أحس قرب أجلی و أنک قاتلی» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۱۵).

❍ «سایهٔ سنگین مرگ را بر سَرِ خود حس می‌کنم و قاتل خود را در برابرم می‌بینم» (آیتی، ۱۳۸۸: ۶۶).

❍ «احساس می‌کنم که اجلم رسیده و تو قاتل منی!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۶۸).

در اینجا نیز به نظر می‌رسد که موقعیت ترس و اضطراب و نوع سخن گفتن غلام با ترجمهٔ شریعت تناسب بیشتری داشته باشد. شخصیت نمایشی در کلام خود مستقیماً نقش خود را به عنوان گوینده به نمایش درمی‌آورد و شیوهٔ گفتار هر شخصیت، اطلاعاتی دربارهٔ ویژگی‌های اوست (ر.ک؛ پریدم، ۱۳۸۷: ۱۱۵). آنجا که شخصیت غلام مضطرب و دستپاچه است و دوست ندارد عیش روزش به هم بخورد، می‌خوانیم:

❑ «...صوت کنعیب البوم. العبد: الیوم! أین؟ لست أری بوما. لا تملأ الدنیا شؤما أیها الجلاد العاطل» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۷).

❍ «جلاد: ... صدایی مثل صدای جغد. غلام: جغد! کجاست؟ من جغدی نمی‌بینم. تو بیهوده جهان را پُر از شومی و شوربختی می‌کنی» (آیتی، ۱۳۸۸: ۱۹).

❍ «صدایی مثل نالهٔ جغد. غلام: امروز! کجا؟ من جغدی نمی‌بینم. ای جلاد بیکار! دنیا را از نحوست پُر نکن» (شریعت، ۱۳۷۸: ۲۰).

صدای جغد، کنایه از نحوست است و این برآمده از نگاه دنیابین غلام است که بدون پشتوانهٔ فکری، هر چیزی را به فال بد یا نیک می‌گیرد و کاربست صفت عاطل برای جلاد نیز بدین جهت است که وی مدتی است کسی را به دستور شهریار نکشته‌است. نوع جمله همچنان که ملاحظه می‌شود، نهی است نه خبری، که این معانی در ترجمهٔ شریعت رعایت شده‌است.

٤ـ٢ـ٥. کنش کلامی

دیالوگ دراماتیک که شالودهٔ بنیادین نمایشنامه است، نوعی کنش کلامی است که به عمل بیرونی (Speech action) منجر می‌شود (ر.ک؛ علیزاد، ۱۳۸۰: ۳۵). دیالوگ در بطن خود چیزی مستتر دارد که به بازیگر این امکان را می‌دهد گویندهٔ محض در صحنه نباشد و کلام را با رفتار و ژست بیرونی مقتضی همراه سازد. غیر از آنچه در باب زیرمتن به آن اشاره شد که نوع کنش را مشخص می‌سازد، برخی نکات در کلام است که با عمل بیرونی همراه می‌شود تا صحنه در ذهن خواننده یا در برابر دیدگان مخاطب در تئاتر شکل بگیرد. این همان کنش است که در گفتار و عمل بیرونی بروز می‌کند و دیالوگ را از متن ادبی خنثی و مرده به متنی قابل اجرا و قابل بازی تبدیل کند (ر.ک؛ همان: ۳۶)؛ برای نمونه:

❐ «قمر: أی انسان أنت؟! شهریار (یشیر إلی جسمه): انسان هرب مِن هذا... قمر: هراء. شهریار: أغتفر لک کل شئ، لأنی لم أعد من فصیلتک قمر: هراء أیضا» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۳۴).

❍ «قمر: تو چگونه انسانی هستی؟... شهریار: انسانی که از تن فرسوده‌اش می‌گریزد. قمر: سخنی بیهوده!» (آیتی، ۱۳۸۸: ۷۶).

❍ «قمر: تو چه آدمی هستی!! شهریار (به بدنش اشاره می‌کند): آدمی که از این گریخته است... . قمر: چرند!... شهریار: من برای تو از همه چیز چشم می‌پوشم، چون هنوز هم‌نوع تو هستم. قمر: باز هم چرند!» (شریعت، ۱۳۷۸: ۷۸).

❐ «شهریار (یشیر إلی جسم قمر): بل هذا الّذی یحبها» (الحکیم، ۱۹۷۳م.: ۱۴۴).

❍ «شهریار: بلکه این تن توست که او را دوست می‌دارد» (آیتی، ۱۳۸۸: ۸۰).

❍ «شهریار (به بدن قمر اشاره می‌کند): بلکه این است آن که شهرزاد را دوست دارد» (شریعت، ۱۳۷۸: ۸۴).

در این دو مورد، نویسنده با استفاده از توصیف گوینده و اینکه به جسم اشاره می‌کند، به دنبال خلق فضا و کنش کلامی است تا اندیشهٔ مادّی‌گرایی را نه تنها در جملات، بلکه در کنش بیرونی شخصیت نشان دهد. بنابراین، شریعت نیز با رعایت ترجمه به اسم اشاره، از کلام خارج شده، دیدگان مخاطب را با خود همراه می‌سازد.

موقعیت‌های دراماتیک در کنش‌های کلامی، دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها ساخته می‌شود. همچنین، فضاسازی بیرونی، مخاطب را در متن و روی صحنه، در میان تصاویر ایجادشده به حرکت درمی‌آورد؛ زیرا کنش دراماتیک عبارت است از انتقال یک موقعیت به موقعیت دیگر.

نتیجه‌گیری

نمایشنامه از جمله متون ادبی است که ویژگی‌های دراماتیک خاصی دارد و تا زمانی که روی صحنهٔ نمایش به اجرا درنیامده، تمام وکامل نیست. این در حالی است که متدلوژی مترجمان در ترجمهٔ نمایشنامه تقریباً مشابه متدلوژی ترجمهٔ داستان است، به‌رغم اینکه تفاوت بسیاری میان متن اثر نمایشی و دیگر متون ادبی وجود دارد و رسالت مترجم، برگردان بنیادین متن با تمام نشانگانش به یک نظام زبانی دیگر است. نمایشنامه بر پایهٔ دیالوگ بنا شده‌است، اما صرفاً مبتنی بر محتوای موضوعی نیست، بلکه همین مکالمات، مشحون از نکات زبانی ادبی و اجرایی است که باید در ترجمه لحاظ شود. توفیق الحکیم به عنوان یک ادیب صاحب‌سبک، نمایشنامهٔ شهرزاد خود را مبتنی بر اصول سبکی خاصی قرار داده‌است که به نظر می‌رسد مترجمان اثر او (آیتی و شریعت) در تلاشی موفق کوشیده‌اند در یک ترجمهٔ خوب، متعادل و پویا، محتوای نمایشنامه را در ساختار زبانی بازنمایی کنند و حال و هوای متن اصلی را به مخاطب زبان مقصد منتقل سازند و تقریباً

همان تأثیر را ایجاد نمایند. اما از آنجا که نمایشنامه نباید به عنوان متنی صرفاً ادبی و خنثی ترجمه شود، بلکه برعکس، باید با توجه به ماهیت اجرایی آن، اتمسفر و فضا، شخصیت‌پردازی، خلق موقعیت و کنش کلامی و غیرکلامی در اثر کشف و ترجمه گردد، ترجمهٔ شریعت به عنوان کسی که بیشتر دغدغهٔ تئاتر را دارد، موفق‌تر عمل نموده‌است و ترجمهٔ آیتی بنا به صلاح‌دید مترجم، بسیاری از موارد را از متن اصلی حذف، جابه‌جا و یا اصلاً ترجمه نکرده‌است.

رویکرد دو مترجم با هم متفاوت است. ترجمهٔ آیتی یک ترجمهٔ پیامی است. بنابراین، متکی به متن نیست و آزادانه در پی بیان ادبی مفهوم بوده‌است، اما ترجمهٔ شریعت بیشتر معنایی، پیام‌مدار و وابسته به متن به نظر می‌رسد. این تفاوت رویکرد منجر به تفاوت در ترجمه شده‌است. آیتی نمایشنامه را متنی ادبی برای خواندن ترجمه کرده که مخاطب خاص خود را برای قرائت یک متن ادبی می‌طلبد و با توجه به شیوه و سبک خاص خود در ترجمه، با دور شدن از متن اصلی و با حذف‌های بسیار از متن مبدأ، ترجمه‌ای متفاوت و آزاد ارائه داده‌است اما شریعت متن مقصد را در مرزهای زبان‌شناختی متن اصلی و زبان عادی حفظ کرده‌است و کوشیده با حفظ پیام متن مبدأ، ترجمه‌ای اجراپذیرتر ارائه دهد؛ چراکه نمایشنامه را متنی برای اجرا و نمایش در نظر گرفته‌است. به هر روی، می‌توان گفت هر دو ترجمه، با توجه به رویکرد مترجمان، برگردان نسبتاً مطلوب، روان و پذیرفتنی به زبان مقصد در حدود زبان معیار ارائه داده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ «اسطورهٔ «ایزیس» یکی از اساطیر پرآوازهٔ جهان باستان است که ریشه در مصر دارد که هر سال به هنگام خشک شدن کشتزاران و مرگ گیاهان می‌مرد و دوباره در بهار، به هنگام جوانه زدن غلات، زاده می‌شد.

۲ـ «بیدپا» نام بانویی اسطوره‌ای در یکی از داستان‌های *کلیله و دمنه* است.

۳ـ «رخ» پرنده‌ای افسانه‌ای است که بعد از سیمرغ در صف مرغان افسانه‌ای قرار دارد. نام این مرغ نخستین بار در کتاب *هزار و یک شب* و آنگاه در *هفت پیکر* نظامی آمده‌است.

۴ـ «واق الواق» جزایری خیالی در دریای چین یا دریای هند که در کتاب *هزار و یک* شب از آن نام برده شده‌است.

منابع و مآخذ

آیتی، عبدالمحمد. (۱۳۸۸). ***شهرزاد***. تهران: پژواک کیوان.

احمدی، محمدرحیم. (۱۳۹۵). ***نقد ترجمهٔ ادبی نظریه‌ها و کاربست‌ها***. تهران: رهنما.

بزرگمهر، شیرین. (۱۳۷۵). ***تأثیر متون نمایشی بر تئاتر ایران***. تهران: مرکز پژوهش‌های فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بسنت، سوزان و آندره لفور. (۱۳۹۲). ***چگونه فرهنگ‌ها ساخته می‌شوند؟ مقالاتی پیرامون ترجمهٔ ادبی***. ترجمهٔ نصرالّه مرادیانی. تهران: نشر قطره.

بهار، محمدتقی. (۱۳۸۰). ***سبک‌شناسی***. تهران: توس.

بیوض، انعام. (۲۰۰۳م.). *الترجمة الادبیة* ***مشاکل و حلول***. بیروت: دار الفارابی.

پریدم، فرانچسکا. (۱۳۸۷). ***زبان گفتگو***. ترجمهٔ پروانه خسروی‌زاده و هنگامه واعظی. تهران: پردیس دانش.

الحکیم، توفیق. (۱۹۷۳م.). ***شهرزاد***. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.

جمال، محمدجابر. (۲۰۰۵م.). *منهجیة الترجمة* ***الأدبیه بین النظریة والتطبیق***. إمارات متحده: دار الکتب الجامعی.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۵). ***وزن شعر فارسی***. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

دادخواه، حسن و سیده فاطمه سلیمی. (۱۳۸۸). «بررسی سبک ادبی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم». ***ادب و زبان فارسی***. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. ش ۲۳. صص ۱۱۶ـ۱۳۳.

الراعی، علی. (۱۹۹۹م.). ***المسرح فی الوطن العربی***. الکویت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون.

رزنبرگ، دنا. (۱۳۸۹). ***اسطورهٔ ایزیس و ازیریس***. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

رشیدة، بوبریت. (۲۰۱۲م.). ***الترجمة الأدبیة بین التکافؤ الشکلی و التکافؤ الدینامیکی دراسة تحلیلة لترجمة روایة "جان آییر" للکاتبة شارلوت برونتی.*** ترجمة منیر البعلبکی. رسالة ماجیستر. الجزائر: جامعة الجزائر، کلیة الآداب و اللغات قسم الترجمة.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳). ***معناشناسی گفتمانی.*** تهران: فرهنگستان هنر.

سلیمانی راد، المیرا. (۱۳۹۳). ***بررسی تحول رویکردهای ترجمهٔ نمایشنامه در ایران.*** پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. مشهد: دانشگاه فردوسی.

شریعت، محمدصادق. (۱۳۷۸). ***شهرزاد.*** تهران: نشر شاب.

علیزاد، علی‌اکبر. (۱۳۸۰). «یادداشتی پیرامون ترجمهٔ نمایشنامه». ***نمایش.*** ش ۴۷. صص ۳۴ـ۴۰.

الفاخوری، حنا. (۱۹۸۶م.). ***الجامع فی تاریخ الأدب العربی.*** ج ۲. چ۱. بیروت: دار الجیل.

فرحزاد، فرزانه. (۱۳۸۳). ***مجموعه‌مقالات هم‌اندیشی ترجمه‌شناسی.*** تهران: یلدا.

کریمی، غلامعلی. (۱۳۵۱). «توفیق الحکیم، نویسندهٔ نامدار مصری و آثار او». ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی.*** دانشگاه اصفهان. د ۱. ش۸. صص ۱۷۱ـ۱۹۸.

مهیار، رضا. (۱۳۷۰). ***فرهنگ ابجدی عربی‌ـ فارسی.*** تهران: نشر اسلامی.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). ***عناصر داستان.*** تهران: سخن.

نیومارک، پیتر. (۱۳۸۶). ***دورهٔ آموزش فنون ترجمه.*** ترجمهٔ منصور فهیم و سعید سبزیان. تهران: رهنما.

هدارة، محمد مصطفی. (۱۹۹۰م.). ***دراسات فی الأدب العربی الحدیث.*** بیروت: دار العلوم العربیة.

یزدی. نرگس. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی ترجمهٔ فارسی از نمایشنامهٔ "غرب حقیقی" اثر سَم شِپرد با تمرکز بر عناصر دراماتیک». ***ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی.*** س۱. ش۳. صص ۶۹ـ۷۸.

یول، جورج. (۱۳۸۵). ***کاربردشناسی زبان.*** ترجمهٔ محمد عموزاده و منوچهر توانگر. تهران: سمت.

Abrams, Meyer Howard & Geoffrey Galt Harpham. (2009). ***A Glossary of Literary Terms***. 9th Edit. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Bassnett, Sussan. (2002). ***Translation Studies***. London: Routledge.

Smiley, Sam. (2005). ***Playwriting: The Structure of Action***. ***New Jersey***: ***Prentice-Hall***.

Thomas, James. (2009). ***Script Analysis for Actors, Directors, and Designers***. Focal Press.

دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**
سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

واکاوی چالش‌های ترجمهٔ ادبی: بررسی تحلیلی نوع متن، اجزای متن و چالش خواننده

علی گنجیان خناری*
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۱۹؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۳)

چکیده

ترجمهٔ متن ادبی، سخت‌ترین نوع ترجمه است و با چالش‌های ویژه‌ای روبه‌روست که باعث دشواری بیش از پیش ترجمه می‌شود. این نوع از ترجمه، نیازمند بحث‌های نظری است تا راهکارهایی برای ترجمهٔ بهتر و توفیق بیشتر مترجمان ارائه دهد. در این راستا، پژوهش پیش رو بر آن است تا با روشی توصیفی-تحلیلی به ویژگی‌های این نوع متون و چالش‌هایی بپردازد که مترجم در ترجمه با آن‌ها سروکار دارد. از رهگذر این بررسی مشخص شد که هر مترجم ادبی با سه چالش کلّی و بنیادین روبه‌رو است که عبارتند از: «چالش نوع متن»، «چالش خواننده»، «چالش اجزای متن». از این میان، چالش اجزای متن را می‌توان به «چالش الفاظ»، «چالش اصطلاحات و تعابیر اصطلاحی»، «چالش ساختار جمله و ترکیب» و... تقسیم کرد. از این رو، مترجم باید به این چالش‌ها و راه‌های برون‌رفت از آن‌ها توجه داشته باشد تا در ترجمهٔ خود گرفتار به کارگیری الفاظ ناشناخته و غریب و نیز ساختارهای نامأنوس نشود که منجر به تضعیف سطح ترجمه و کاهش میزان اثرگذاری آن گردد. از جمله راهکارهایی که برای زدودن آن چالش‌ها ارائه شد، گردآوری همهٔ معانی در چارچوب بافت‌های متعدد، مراجعه به پژوهش‌های جدیدی که در حوزهٔ اصطلاحات جدید صورت می‌گیرد، توسعه‌بخشی مفهوم ضمنی و... می‌باشد.

واژگان کلیدی: متن ادبی، مترجم، چالش نوع متن، چالش خواننده، چالش ترکیب.

---

* **E-mail:** Pajuhesh1392@yahoo.com

مقدمه

امروزه دیگر ترجمه نوعی سرگرمی زائد یا امری نشان‌دهندهٔ فرهیختگی فرد به شمار نمی‌رود، بلکه با گام‌هایی رو به جلو فاصلهٔ بسیاری از آن نقش سنّتی خود گرفته‌است و جهان به لطف وسائل ارتباط جمعی تبدیل به دهکده‌ای کوچک شده‌است که همهٔ حوادث در زمانی بسیار اندک به زبان‌های مختلف ترجمه می‌شود و در اختیار ملل و گروه‌های مختلف جامعه قرار می‌گیرند. همچنین، در روزگار کنونی، ترجمه چنان جایگاه و اهمیتی دارد که تبدیل به ضرورتی حتمی برای همهٔ کشورها و ملل شده‌است. بدین ترتیب، باید برای مشکلات پیش رو در زمینهٔ ارائهٔ معنایی امانتدارانه،کامل و روشن از متن مبدأ چاره‌اندیشی شود. ناگفته پیداست که ترجمهٔ غیرپایبند به اصل امانتداری، منجر به ایجاد سوء برداشت و ارائهٔ معنایی نادرست به خواننده می‌شود که خود می‌تواند مشکلات و یا حتی در برخی موارد، بحران‌هایی عظیم را در پی داشته باشد. بنابراین، یافتن یک معادل لفظی مناسب و سازگار با بافت متن جزو چالش‌های عام پیش روی مترجمان به شمار می‌رود و همین امر از عوامل دشوارسازی فرایند عمل مترجم، به‌ویژه در ترجمهٔ متون ادبی نیز به شمار می‌رود؛ چراکه ساختار مزاجی، عاطفی و عقلی انسان از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر دچار دگرگونی و تحولات مختلفی می‌شود و در همین چارچوب، مترجم فعال در حوزهٔ ادبیات با چالش‌های مختلفی مواجه است و شناخت این چالش‌ها ضرورت و اهمیت پژوهش در این زمینه را دوچندان می‌کند؛ زیرا کمک شایانی به مترجم در ترجمهٔ یک متن ادبی خواهد کرد. از این رو، این مقاله به دنبال آن است تا به برخی از مهم‌ترین چالش‌های پیش روی یک مترجم در ترجمهٔ متن ادبی اشاره کند و پاسخی برای دو سؤال زیر بیابد:

ـ مهم‌ترین مشکلات و چالش‌هایی که یک مترجم در برگردان متن ادبی با آن روبه‌روست، چیست؟

ـ چه راهکارهایی برای ترجمهٔ هرچه بهتر متون ادبی وجود دارد؟

۱. فرضیه‌های پژوهش

ـ به نظر می‌آید مهم‌ترین چالشی که یک مترجم ادبی با آن روبه‌رو می‌شود، ترجمهٔ استعاره‌ها و مجازهای زبان مبدأ است.

ـ هر مترجم ادبی برای ارائهٔ یک ترجمهٔ موفق، ابتدا باید بتواند چالش‌های خواننده و متن را شناسایی کند و آنگاه اقدام به رفع آن چالش‌ها نماید.

روش پژوهش در این مقاله، توصیفی‌ـ تحلیلی است، بدین صورت که ابتدا مقدمه‌ای از نقش مترجم در روند ترجمه آورده شده، سپس چالش‌های مترجم در سه عنوان کلّی «چالش نوع متن»، «چالش خواننده» و «چالش اجزای متن» بررسی و تحلیل می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ ترجمه و چالش‌های پیش روی مترجم به طور عام و ترجمهٔ متون ادبی به طور خاص، تحقیقات گسترده‌ای صورت گرفته‌است که به پاره‌ای از آن پژوهش‌ها اشاره می‌شود:

ـ کتاب *ترجمهٔ متون ادبی* از علی خزایی‌فر که به نظریهٔ «وینه و داربلنه» در ترجمه پرداخته، متون ادبی انگلیسی را مبنای کار خود قرار داده‌است.

ـ کتاب *ترجمهٔ متون ادبی (فرانسه به فارسی)*، از محمدجواد کمالی که در هشت فصل به مهم‌ترین مباحث علمی ترجمهٔ ادبی از فرانسه به فارسی می‌پردازد. از جملهٔ این مباحث می‌توان به مشکلات متداول، روش‌های مؤثر برای ترجمهٔ ادبی (اعمّ از نظم و نثر)، رعایت سبک، مخاطب‌محوری و نحوهٔ ترجمهٔ زبان گفتاری در آثار ادبی اشاره کرد.

ـ مقالهٔ «تشتّت رویهٔ مترجمان ادبی» از احمد پوری که در آن، تشتّت آرا و وجود سلایق متفاوت در ترجمه، نه تنها نگران‌کننده پنداشته نشده‌است، بلکه از نظر نویسنده تا حد زیادی به خلاقیت بیشتر در کار ترجمه کمک می‌کند.

ـ مقالهٔ «آیا ترجمهٔ ادبی نوع خاصی از ترجمه است؟» نوشتهٔ ژ. داربلنه و ترجمهٔ فاطمه عشقی که نویسنده در آن، این جمله را رد کرده‌است که ترجمهٔ ادبی نوعی کاملاً خاص است و قواعدش بدون چون و چرا به ذوق بستگی دارد و ترجمهٔ ادبی را معرف خلاقیت خواننده می‌داند.

ـ مقالهٔ «دربارهٔ ترجمهٔ ادبی» نوشتهٔ محمد قائد که در آن بر نقش ویراستاران تأکید شده، آمده‌است: ترجمه و انتشار آثار ادبی نیازمند ویراستارانی است که بار دیگر همراه با مترجم جزءبه‌جزء برگردان را زیر ذره‌بین بگذارند.

ـ مقالهٔ «الترجمة الأدبية بين أمانة النقل، والخلق الموازی» از ابراهیم عادل که نویسنده معتقد است قبل از ترجمهٔ هر متن ادبی باید زندگینامهٔ نویسنده و بافتی را شناخت که متن در آن شکل گرفته‌است و در کنار آن باید تمام مقالاتی را مطالعه کرد که در نقد آن متن نوشته شده‌است.

ـ مقالهٔ «الترجمة الأدبية: تملك النص» از فورطوناطو إسرائيل، ترجمهٔ مصطفی النحال که در آن نویسنده معتقد است متن ترجمه نیز همچون متن اصلی برچسب ادبی خود را حفظ کند.

ـ مقالهٔ «خصوصيات الترجمة الأدبية» به قلم حسنه حدانی که در آن، مشکل اصلی در ترجمهٔ ادبی، انتقال صورت‌های ادبی از زبانی به زبان دیگر شمرده شده‌است و مهم‌ترین مشکل در ترجمهٔ شعر، مسئلهٔ ترجمهٔ موسیقی و وزن آن است.

ـ مقالهٔ «الترجمة الأدبية إلى العربية سلاح ذو حدين» از کوثر حمزه که معتقد است با وجود اینکه ترجمهٔ ادبی سخت‌ترین نوع ترجمه به شمار می‌آید، اما در عین حال، زیباترین نوع ترجمه است؛ زیرا در حوزهٔ ادبیات قرار دارد که مورد علاقهٔ همهٔ ملت‌هاست.

در بیشتر مقالات، تنها به سختی‌های این نوع ترجمه و به بزرگترین مشکل آن که ترجمهٔ صورت‌های ادبی است، اشاره شده‌است. اما مقالهٔ حاضر، علاوه بر بیان سختی‌های مترجم در ترجمهٔ متن ادبی به طور عام، به چالش الفاظ، ساختار، اصطلاحات و در

زیرمجموعهٔ آن‌ها، ترجمهٔ صورت‌های ادبی نیز پرداخته‌است و در آن سعی شده تا چالش‌های بزرگ و مهمی که یک مترجم با آن‌ها روبه‌روست، تحلیل و بررسی شود.

۳. نقش مترجم در ترجمهٔ ادبی

بدون در نظر گرفتن مترجم نمی‌توان هیچ یک از چالش‌های فرایند ترجمه را بررسی کرد؛ چراکه مترجم عنصری کانونی و مرکزی در فرایند ترجمه به شمار می‌آید و از همین رو، فرایند ترجمه هرگز نمی‌تواند با یک دید موضوعی (عینی) مجرد صرف تحقق یابد. با توجه به اینکه شخص مترجم جزئی از محیط فرهنگی پیرامون خود به شمار می‌رود، در باب اصول و روش‌های کاربردی در ترجمه نیز نقش محوری دارد؛ چراکه مترجم، یک متن را از نو بازتولید یا بازآفرینی می‌کند و متن را در محیط و فرهنگی غیر از محیط و فرهنگ اولیهٔ آن وارد می‌سازد. بر این اساس، مترجم علاوه بر تسلط بر زبان بیگانه و به‌کارگیری بهینهٔ لغت‌نامه‌ها باید ویژگی دیگری نیز داشته باشد. البته این موضوع به نقطه‌ای اختلافی میان پژوهشگران تبدیل شده‌است، در حالی که برخی از آن‌ها وظیفهٔ مترجم را این می‌دانند که به عناصر به‌کار رفته از سوی نویسندهٔ اصلی احترام بگذارد و هرگز ویژگی‌های شخصی خود را در اثر ترجمه‌شده وارد نسازد. گروهی دیگر نیز بر این باورند که مترجم «باید موضعی کاملاً شخصی در قبال متن داشته باشد و ویژگی‌ها و مشخصات خاص خود را بر متن بیفزاید و در این زمینه، مترجم و هنرمند خلاق هیچ تفاوتی با یکدیگر ندارند» (حماد، ۲۰۰۲م.: ۲۴۳).

بدین ترتیب، دو رأی کاملاً متفاوت و متناقض در پیش روی ما قرار می‌گیرد تا آنجا که یکی از آن دو بر ضرورت خودداری از افزوده شدن ابعاد شخصی و هویتی مترجم بر متن تأکید دارد، در حالی که دیگری ما را به ضرورت حضور ابعاد شخصی مترجم در متن ترجمه‌شده فرامی‌خواند.

نظریهٔ سومی هم می‌توان متصور شد که بر مبنای آن نمی‌توان انتظار داشت که مترجم در ترجمه، رویکردی کاملاً شخصی یا موضوعی داشته باشد. در واقع، مترجم در ترجمه، رویکردی میانه را در پیش می‌گیرد و در این چارچوب، در برخی موارد می‌تواند در

چارچوب مجموعه‌ای از شرایط، دخالت‌هایی را نیز صورت دهد. یکی از این شروط آگاهی وی به ریشه‌ها و خاستگاه‌های فرهنگی و تمدنی به‌کار رفته از زبان مبدأ در اثر ادبی است؛ چراکه هرگز نمی‌توان مترجمی را یافت که بتواند از درجهٔ معینی از تأثیر شخصی در فرایند عمل خود اجتناب نماید. مترجم در فرایند تفسیر خود از اثر ادبی و در فرایند گزینش کلمات و ساختارهای اسلوبی مورد نظر در ترجمه، قطعاً تحت تأثیر بازتاب‌های مؤلف و اثر او در شخصیت خود قرار می‌گیرد. بی‌آنکه اصل امانتداری نادیده گرفته شود، باید پذیرفت که مترجم باید تا حد امکان از دخالت شخصی در فرایند انتقال پیام بر کنار باشد. از سوی دیگر، هرگز نباید مترجم را نوعی ماشین یا ربات فرض کرد. در هر حال، او در فرایند ترجمهٔ خود ویژگی‌های شخصی خویش را در اثر ترجمه‌شده بر جای خواهد گذاشت. بر این مبنا، هر مترجمی باید روشن کند که تا چه میزان در اثر ادبی، شخصیت خود را بی‌آنکه با مقصود مؤلف اصلی اثر تناقض داشته باشد، در روند ترجمه دخالت خواهد داد و این امر همان چیزی است که می‌توان از آن به عنوان «حس ترجمه» (همان: ۲۴۴) یادکرد. این حس، رابطهٔ متن مبدأ با متن مقصد را نظم می‌بخشد و روشن می‌سازد در کجا باید به متن به شکل لفظی متعهد ماند و در چه مواردی، چگونه و چرا می‌توان از آن چارچوب لفظی خارج شد. این بخش همان جنبهٔ فنی ترجمه به شمار می‌رود که وارد ساختن آن در فرمول‌ها و قالب‌هایی جامد و خشک، بسیار دشوار و غیرممکن می‌نماید:

> «در واقع، این حس، یک استعداد درونی است که تحت تأثیر تجربه و ممارست صیقل می‌یابد و به ابزاری کارآمد در دستان مترجم تبدیل می‌شود. بنابراین، ترجمهٔ ادبی در ابتدا نیازمند وجود حسی ادبی و خلاقیتی فراتر از خلاقیت مورد نیاز در ترجمهٔ علمی می‌باشد؛ چراکه متن ادبی به همراه خود در بردارندهٔ ابعادی زیبایی‌شناختی نیز می‌باشد که در کنار مضمون درونی آن قرار می‌گیرد. از سوی دیگر، در برخی موارد ممکن است زبان مبدأ چنان دشوار و پیچیده باشد که مترجم در تعامل خود با آن دچار مشکلاتی بزرگ گردد. از این رو، همزیستی مترجم با آثار ادبی یکی از راه‌های پیش روی وی در مسیر انتقال دقیق و امانتدارانهٔ عناصر زیبایی‌شناختی موجود در متن مبدأ به شمار می‌رود» (ماری برکات، ۲۰۰۶م.: ۶).

٤. چالش‌های مترجم

چالش‌های پیش روی هر مترجم به طور عام و مترجم متن ادبی به طور خاص را می‌توان در سه عنوان کلی خلاصه کرد: «چالش نوع متن»، «چالش خواننده»، «چالش اجزای متن».

٤ـ١. چالش نوع متن

بعد از آنکه ترجمه با عبور از تحولاتی مهم تبدیل به ابزاری کارآمد و ضروری در عرصهٔ فعالیت‌های انسانی شد، انواع جدیدی از ترجمهٔ متن، مانند ترجمهٔ اخبار کوتاه مطبوعاتی، متون ادبی و علمی، و متون شنیداری و دیداری در اشکال مختلف آن به مخاطبان ارائه شد. هر نوع متن ویژگی‌های خاصی دارد که همین امر مترجم را با چالش‌های ویژه‌ای مواجه می‌سازد؛ به عنوان مثال، ترجمهٔ متون مطبوعاتی و رسانه‌ای از نظر سبک بیان و شیوهٔ ترجمه با بازگردان متون علمی متفاوت است، همچنان که دیدگاه پژوهشگران دربارهٔ نوع متون متناسب با اختلاف رویکردهای پژوهشی و نظری آنان، متفاوت از دیگری می‌گردد (ر.ک؛ فوزی، ۱۹۸۶م.: ۱۴۷). در همین راستا، آلبرشت نوبرت بر این باور است که هر متنی، جدا از نوع آن، در بر دارندهٔ عناصری تأثیرگذار است. این عناصر هنگامی نمود می‌یابند که نویسنده اقدام به بیان نیازها، اهداف و مقاصد اجتماعی و فردی می‌نماید و بر همین اساس، متن وارد رابطه‌ای تأثیرگذار با مخاطب می‌شود و روابط تأثیری متن متناسب با تنوع متون، متنوع می‌شود. این رابطهٔ تأثیری ریشه در این امر دارد که فرد فرستنده (در اینجا نویسنده) اقدام به گزینش مجموعه‌ای از چارچوب‌های لفظی و اسلوبی می‌نماید و از آن‌ها در مسیر اهداف معین خود سود می‌جوید.

بر همین اساس، روشن می‌شود که تعیین نوع متن، موضوعی بسیار حیاتی در روند ترجمه می‌باشد؛ همچنان که مترجم در اثنای مرحلهٔ تحلیل متن به درک روشنی از نوع متن پیش روی خود دست می‌یابد. در همین زمینه، کاترینا رایس نوع متن را به منزلهٔ سوپاپ اطمینانی می‌داند که روند ترجمه را در سیطرهٔ خود قرار می‌دهد. او اساساً بر زبان متن

تمرکز داشت. نکتهٔ شایستهٔ ذکر دیگر دربارهٔ دیدگاه کاترینا رایس، تقسیم‌بندی متون است. رایس متون را به چهار دسته تقسیم می‌نماید که عبارتند از: متون محتوامحور، متون فرم‌محور، متون خطابی، و متون شنیداری. در این تقسیم، مقصود کاترینا از متون فرم‌محور، همان متون ادبی می‌باشد؛ چراکه مقصود کاترینا رایس از فرم، «شیوهٔ بیان نویسنده از مضمونی مشخص یا کیفیت ارائهٔ محتوا از سوی مؤلف است» (همان: ۱۵۱). عناصر فرم در متونی که در پی ارائهٔ شکلی سرشار از تأثیرات زیبایی‌شناسانه خاص می‌باشند، نمود می‌یابند. دربارهٔ چگونگی فرم متن ترجمه نیز باید گفت که در واقع، «به‌کارگیری آگاهانه و یکدست روشی معین در بازنویسی متن ترجمه است که مترجم ادبی باید آن را در نظر بگیرد» (خزایی‌فر، ۱۳۸۲: ۶).

٤ـ۲. چالش خواننده

بیشتر نظریه‌پردازان حوزهٔ ترجمه، عامل مهمی را نادیده گرفته‌اند که نقشی اساسی در تولید و آفرینش معنا دارد و آن همان خواننده به شکل عام و خوانندهٔ متن ادبی به شکل خاص می‌باشد و «در واقع، باید گفت که خواننده دیگر ارتباطی مصرفی با متن ندارد و پذیرش متن در نزد او نیز به یکباره و تنها از روی ارضای عطش ادبی و دریافت شخصی صورت نمی‌گیرد، بلکه خواننده خود در آفرینش این متن مشارکت می‌نماید» (عبدالناصر، ۱۹۹۹م.: ۹۸) به این ترتیب، اثر ادبی از سه عنصر مؤلف، اثر و خواننده پدید می‌آید و خواننده تنها به عنوان یک عنصر تعبیرگر به شمار نمی‌آید، بلکه عاملی حاضر در تجربهٔ ادبی محسوب و در آن مشارکت می‌نماید و فراتر از آن مرکزی از انرژی و محتوا برای اثر ارائه‌شده به شمار می‌رود که به واسطهٔ حضور آن، دیدگاه تجربی و نوع نگاه به اثر مؤلف دگرگون می‌شود. از این رو، تعاملی دوسویه میان متن و خواننده برقرار است که امروزه از آن با عنوان نظریهٔ پذیرش یاد می‌شود. بنابراین، متن کاملاً باز است و خواننده یا مخاطب (که در اینجا مقصود، خوانندهٔ متن ترجمه‌شده یا خود شخص مترجم در هنگام مطالعهٔ متن اصلی می‌باشد،) در فرایند مشارکت خود، متن را تولید می‌نماید. البته مقصود از تولید نه مصرف، بلکه آمیزش دو فرایند خوانش و تألیف در یک فرایند دلالی واحد است، به

گونه‌ای که نَفْس مطالعهٔ اثر، تبدیل به نوعی مشارکت در تألیف و آفرینش آن می‌شود. می‌توان علت این امر را در این نکته دانست که متن «ابزاری جامد و خشک است که تنها در زمانی حیات می‌یابد که پیشگویی‌های خواننده، روح حیات و زندگی در آن می‌دمد» (حسن، ۲۰۰۱م.: ۷۱).

همچنان که توانمندی حداقلی خواننده در به‌کارگیری فرهنگ لغت نیز امری ضروری است تا بتواند مفهوم دلالی کلمات و معانی آن‌ها را درک نماید و اگر خواننده نتواند رموز ابتدایی زبان مبدأ را درک کند، هرگز نخواهد توانست در بافت گنگ و مبهم متن غور و تعمق نماید. از سوی دیگر، آشنایی خواننده با شرایط پیرامونی آفرینش یک قطعهٔ ادبی، او را کمک خواهد کرد تا تأویلی از کلمات ارائه دهد که با خوانندهٔ متن تطابق و انسجام داشته باشد؛ یعنی با معنای اولی مورد نظر مؤلف هم‌راستا باشد. به همین ترتیب، می‌توان دریافت که شناخت تعابیر بیانی و دشواری‌های آن‌ها و نیز درک قالب‌های مختلف ادبی، خواننده را از فهمی نزدیک‌تر به انواع ادبی بهره‌مند می‌سازد (ر.ک؛ همان: ۷۴ـ۷۵).

٤ـ۳. چالش اجزای متن

٤ـ۳ـ۱. چالش الفاظ

«کلمه» یا «لفظ» کوچکترین واحد معنایی در کلام و زبان به شمار می‌رود (ر.ک؛ استیفن، ۱۹۹۷م.: ۵۵). البته این توضیح تنها تعریف «کلمه» به شمار نمی‌رود و برخی دیگر در تعریف خود از کلمه آن را «کوچکترین واحد کلامی قادر به نطق تام» دانسته‌اند. نویسندهٔ این سطور باور دارد که بافت باید همهٔ شرایط و پسامدهای پیرامونی کلمه را در بر بگیرد؛ چراکه کلمه خارج از ساختار نظم (جمله) هیچ معنایی نخواهد داشت و اینجاست که یک چالش دیگر در برابر مترجم قرار می‌گیرد. این چالش همان اختلاف فرهنگی یا تمدنی کلمه یا اختلاف دلالت کلمات در زبان عربی (مقصد) با دلالت همان کلمات در سایر زبان‌هاست. مترجم همواره نیاز دارد تا معانی کلمات در زبان مبدأ و مقصد را به

یکدیگر نزدیک کند؛ چراکه هر زبانی مفردات متشابهی دارد که معانی آن‌ها اختلافاتی جزئی با یکدیگر دارند. برخی از موضوعات مرتبط با روابط دلالی عبارت است از:

الف) مشترک لفظی

دو زبان عربی و فارسی تعریف تقریباً یکسانی از «مشترک لفظی» ارائه می‌نمایند و مشترک لفظی در این تعریف «لفظ واحدی است که در نزد کاربران یک زبان، بر دو یا چند معنای مختلف دلالت دارد» (مجدی، ۲۰۰۴م.: ۱۸۶) و یا آنکه آن را «لفظی دال بر بیش از یک معنا» (اسامة، ۲۰۰۹م.: ۳۸۱) می‌دانند.

تعدد معنایی یک واژه، چالشی به شمار می‌رود که ممکن است مترجم در هنگام ترجمهٔ چنین الفاظی با آن دست به گریبان شود. این امر خود منجر به ایجاد غموض و ابهام در معنا از طریق دوگانگی معنایی یک واژهٔ واحد خواهد شد و سرانجام، یکی از دو معنا به دلیل برخورد با دیگری به کنار می‌رود. از همین رو، باید بافتی مورد تکیهٔ مترجم قرار گیرد که معنای مورد نظر را تعیین و مشخص می‌نماید؛ به سخن دیگر، حل این مشکل در رجوع به بافت نهفته است و مقصود ما از بافت، نه جمله یا پاراگراف، بلکه کلّ اثر ادبی است.

ب) ترادف

وجود ترادف در یک زبان، چه در ترجمه از آن و چه در ترجمه به آن زبان، موضوعی چالش‌برانگیز به شمار می‌رود که منجر به دشوار شدن بیش از پیش ترجمه می‌شود و به همین دلیل نیز باید تشابه دلالی الفاظ در هر دو زبان مبدأ و مقصد بررسی شود تا تفاوت‌های بسیار ظریف موجود میان الفاظ و نحوهٔ کاربرد آن‌ها آشکار گردد.

ج) اضداد

مقصود از اضداد، «کلماتی است که در آنِ واحد دو معنای کاملاً متضاد با یکدیگر دارند» (مجدی، ۲۰۰۴م.: ۱۹۲). پیدایش این پدیدهٔ زبانی، ریشه در چند عامل مهم دارد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

دلالت عام لفظ؛ یعنی معنای معجمی واژه، عام باشد، سپس این معنا تخصیص یابد و خاص‌تر شود؛ برای نمونه، در زبان عربی کلمهٔ «المأتم» در چارچوب فرهنگ واژگان به معنای «اجتماع زنان در شادی و اندوه» است. سپس در ادامه، دلالت واژه به «اجتماع در اندوه» تخصیص یافته‌است و به این ترتیب، در معنای این کلمه تضاد ایجاد شده‌است: «التفاؤل و التشاؤم: یعنی انسان از ذکر کلمه‌ای احساس شومی نماید و عکس آن را ذکر کند».

بدین ترتیب، میزان چالش‌برانگیزی پدیدهٔ اضداد در روند ترجمه آشکار می‌شود؛ چراکه مترجم خود را در برابر واژه‌ای می‌یابد که دو معنای متناقض دارد و نمی‌داند کدام یک از آن دو را باید انتخاب نماید. در اینجاست که مترجم برای حل مشکل، چاره‌ای جز پناه بردن به بافت پیش روی خود نمی‌بیند.

٤ـ٣ـ٢. چالش اصطلاح و تعبیر اصطلاحی

اصطلاح و تعبیر، نقشی اساسی همانند نقش واژه در زبان دارند؛ همچنان که آن دو در بسیاری از موارد بیش از لفظ، معنا را برای مخاطب روشن می‌سازند و بر میزان تأکید آن می‌افزایند. این امر ریشه در این واقعیت دارد که اصطلاحات و تعابیر در بر دارندهٔ مدلولاتی عمیق یا معنایی اصطلاحی هستند که با متن هم‌راستا می‌باشند. در برخی موارد نیز اصطلاحات بیانگر مدلولاتی تمدنی هستند که از پیشرفت‌های علمی جهانی سرچشمه گرفته‌اند.

تعبیر اصطلاحی به معنای «مفهومی کلیشه‌ای است که در بر دارندهٔ مفهومی متفاوت از معنای لفظی عام می‌باشد. برخی تعبیرات با موقعیت‌ها و حوادث و حکایات مشخصی

مرتبط می‌گردند و در برخی موارد نیز این تعابیر، امثال و حِکَم فولکلور، کلام منقول از بزرگان و یا عبارات رایج در میان مردمان را دارد» (هویدا، ۱۹۹۸م.: ۶۱۷).

بدین ترتیب، تعبیر اصطلاحی به معنای حکمی از احکام، ترجمه‌ای از حس، یا فکری خاص و یا تجربه‌ای در زندگی می‌باشد. مهم‌ترین عنصری که تعبیر اصطلاحی را برجسته و متمایز می‌سازد، به تصویر کشیدن اشیاء و حوادث می‌باشد. البته در به‌کارگیری تعبیر اصطلاحی باید دقتی وافر داشت؛ چراکه تعابیر اصطلاحی تنها در همان قالبی به‌کار می‌روند که از روز نخست با آن قوام یافته بودند و نباید هیچ گونه تغییری در آن صورت پذیرد و هر تغییری ممکن است منجر به تغییر قالب اصطلاح یا دگرگونی معنایی آن گردد، ضمن آنکه در ساختار واژگانی آن نیز نباید دخل و تصرف شود. تعبیر اصطلاحی معمولاً بر دو منبع مهم تکیه دارد که یکی از آن‌ها، مَثَل‌های فولکلور و دیگری، حکایات، موقعیت‌ها، حوادث و وقایع می‌باشد.

تعبیر اصطلاحی ویژگی‌هایی دارد که عبارتند از:

۱. تعبیر اصطلاحی در واقع، از کلماتی کلیشه‌ای شکل می‌یابد که هیچ گاه تغییر نمی‌یابند و هر نوع تغییری، هرچند اندک، معنا و ساختار آن را دگرگون می‌نماید.

۲. تعبیر اصطلاحی بسیار کوتاه و مختصر است و در آن، اصل ایجاز لفظ رعایت می‌شود.

۳. کوچک‌ترین تعبیر اصطلاحی در بر دارندهٔ یک واژهٔ ساده یا مرکّب است.

۴. تعبیر اصطلاحی معمولاً در بر دارندهٔ مصدر است و می‌توان آن را صرف کرد.

۵. تعبیر اصطلاحی از چارچوب کلمات کلیشه‌ای خارج می‌شود و مدلول آن با معنای حقیقی یا لفظی کلمات متفاوت است.

۶. معنای دلالی و معنای حقیقی یا لفظی در پاره‌ای از تعابیر اصطلاحی با یکدیگر تناسب می‌یابند.

بنابراین، «تعبیر اصطلاحی» تفاوت بسیاری با «اصطلاح» دارد؛ بدین معنا که در بیشتر موارد، تعبیر اصطلاحی می‌تواند جمله یا مجموعه‌ای از کلمات و یا در برخی موارد نادر، یک واژه باشد. نقطهٔ مشترک تعبیر اصطلاحی و اصطلاح را می‌توان در غموض معنایی و ابهام و در برخی موارد، دشواری بیش از اندازهٔ آن دانست؛ چراکه ممکن است معنا در برخی موارد به شکل غیرمستقیم بیان، و در نتیجه، فهم مقصود، دشوار و مدلول مبهم شود. تفاوت دیگر آن دو در این نکته نهفته است که اصطلاح برخلاف تعبیر اصطلاحی، همواره در حال دگرگونی و آفرینش می‌باشد؛ چراکه اصطلاح با دگرگونی‌ها و تحولات زمانه و شرایط ارتباط مستقیم دارد و هر گونه تغییر و تحولی در شرایط و رویکردهای جامعه، زبان را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، اما تعبیر اصطلاحی بیشتر با میراث و سنّت زبانی و تاریخ ملل و احوال گذشتهٔ آن‌ها در ارتباط است. بنابراین، فهم تعبیر اصطلاحی، امری بسیار دشوار است، مگر آنکه در دل یک جمله یا متن کامل بررسی شود؛ چراکه تعبیر اصطلاحی ممکن است در بر دارندهٔ تصاویری بلاغی باشد، یا آنکه به دلیل ارتباط با حادثه یا مناسبتی معین برای ما مبهم و گنگ جلوه نماید و از همین رو، مترجم در ترجمهٔ آن با مشکلات بسیاری مواجه می‌شود. البته این مشکل را می‌توان در دل بافت جمله یا بافت کلّی موضوع چاره‌اندیشی کرد. این در حالی است که:

> «برای فهم اصطلاح نمی‌توان به داخل جمله یا بافت مراجعه نمود؛ چراکه اصطلاح، علاوه بر آنکه دچار دگرگونی و تحول می‌شود، تا حد زیادی نیز مستقل به ذات می‌باشد و از همین رو، ترجمهٔ آن امری بسیار دشوار به شمار می‌رود و مترجم باید همواره به پژوهش‌های جدیدی که در حوزهٔ اصطلاحات جدید صورت می‌پذیرد، مراجعه نماید و در صورتی که نتواند معادلی مناسب برای اصطلاح بیابد، می‌تواند از شیوهٔ نویسه‌گردانی یا آنچه با عنوان اقتباس شناخته می‌شود، بهره گیرد» (فوزی، ۱۹۸۶م.: ۱۹۰).

در این حالت، نویسه‌گردانی قاعده‌ای است که در خدمت انتقال معنا از زبانی به زبان دیگر قرار می‌گیرد، ولی این امر هرگز به این معنا نیست که مترجم همهٔ مفاهیم جدید را به شیوهٔ نویسه‌گردانی به مخاطب انتقال دهد، بلکه مترجم باید صاحب علم و آگاهی بسیار

باشد و در جریان تازه‌ترین دستاوردهای تعریب (معادل‌گذاری) و اصطلاحات و اسامی جدید ابداعی باشد.

٤ـ۳ـ۳. چالش ترکیب: ساختار جمله

بزرگترین چالش پیش رو در حوزهٔ ترکیب، موضوع ساختار یا نظام جمله است؛ چراکه زبان تنها مجموعه‌ای از الفاظ و اصطلاحات نیست و در آن شاهد حضور ترکیبات نیز هستیم. نوع ترکیب‌بندی هر زبان با زبان دیگر متفاوت است و از این رو، مترجم باید با ویژگی‌های ترکیب هر دو زبان مبدأ و مقصد کاملاً آشنایی داشته باشد. بنابراین، هیچ مترجمی نمی‌تواند ترجمه‌ای پذیرفتنی از یک قطعهٔ ادبی ارائه نماید، مگر آنکه نوع عباراتی را که در زبان مخاطب وارد می‌گردد، به طور دقیق بشناسد و با کیفیت و چگونگی ورود مکرر این اشکال آشنایی تام داشته باشد؛ چراکه هر گونه تفاوت و دوگانگی، مسیر ارتباطی متن و مخاطب را منحرف خواهد ساخت.

الف) تقدیم و تأخیر

دشوارترین مشکلات در تطابق عبارت‌ها زمانی رخ می‌دهد که فرم عبارتی که در زبان مبدأ مهم شمرده می‌شود، در زبان مقصد وجود نداشته باشد:

> «فرایند ترکیب فرمی در زبان، تنها به فرایند ترکیب جملات منتهی نمی‌شود؛ چراکه گویندهٔ هر زبانی بدون توجه به روابط متداخل و میان جملات، اقدام به ترکیب آن‌ها نمی‌کند و در بسیاری از حالات هر سخنی، سخنی دیگر را در سطحی عالی برای ترکیب آماده می‌سازد. هر زبانی چندین نوع از سخن مانند رمان، شعر، خطابه و جز آن را در بر می‌گیرد و معروف است که آن ویژگی‌های شکلی (فرمی) که این اشکال متنوع را برجسته می‌سازند، از زبانی به زبانی دیگر متفاوت هستند و از این رو، مترجم به ابزاری به نام "مهندسی جمله" متوسل می‌شود؛ یعنی مترجم اقدام به "تقدیم و تأخیر" می‌نماید که با عنوان مهندسی تنظیمی جمله شناخته می‌شود» (ادریس، ۱۹۹۵م.: ۳۳۱).

هدف از آن نیز ارائهٔ مفهوم به شکلی استاندارد و مألوف در زبان مقصد می‌باشد:

> «مقصود از تقدیم، انتقال عنصر به صدر کلام یا جابه‌جایی آن به نقطه‌ای دیگر در داخل جمله است و در هر دو حالت، عنصر مقدّم تأثیر خود را در جمله بر جای می‌گذارد. مهم‌ترین جنبهٔ مثبت این تأثیر، اشاره به نقش دلالی و اساسی عنصر مقدم می‌باشد» (حسنین، ۱۹۹۸م.: ۴۳۹).

بنابراین، مترجم باید بکوشد تا اهتمام و توجه مؤلف اصلی به عنصر مقدم را در ترجمهٔ خود لحاظ نماید تا از این رهگذر، بهترین معنا در اختیار خواننده قرار گیرد. البته این سخن هرگز بدین معنا نیست که مترجم خود را مقید به انتقال ترتیب جمله به همان شکل مذکور در متن اصلی نماید، بلکه مترجم باید تلاش خود را به‌کار بندد تا احساس مورد نظر مؤلف اصلی در قالب ساختاری که از نظر مترجم مناسب به نظر می‌رسد، به مخاطب انتقال یابد و در این میان، بدیهی می‌نماید که «تقلید از ساختار عبارات در متن مبدأ، بدترین رویکرد ممکنی است که یک مترجم می‌تواند در فرایند ترجمه اتخاذ نماید» (حماد، ۲۰۰۲م.: ۲۴۴)؛ چراکه هدف از ترجمه هرگز این نیست که خواننده احساس نماید در حال مطالعهٔ یک متن بیگانه است. یک ترجمهٔ راستین آرمانی می‌کوشد تا در قالب آنچه ترجمهٔ اسلوب شناخته می‌شود، با توجه به زبان هدف، روح متن اصلی را حفظ نماید و از این رو، مترجم می‌تواند به شرط حفظ معنای اصلی، این فرایند تنظیمی را در جمله پیاده نماید. همچنین، باید میان مفهوم اسلوب از نظر زبانی صرف و مفهوم آن از نظر زیبایی‌شناختی عام تفاوت قائل شد. در واقع، اسلوب تنها محدود به ساختار جملات و عبارات نیست و فراتر از آن، شامل عرف و معیارهای ادبی رایجی است که در ساختارهای زبانی، حضوری تأثیرگذار دارند و این همان نکته‌ای است که مترجم باید در ترجمهٔ خود آن را رعایت نماید.

ب) حذف و اضافه

مترجم در برخی موارد ممکن است اقدام به حذف یا اضافه در ترجمه نماید. نکتهٔ شایستهٔ توجه در زبان نیز در این نکته نهفته است که جذابیت معنایی زبان هنگامی آشکار

می‌شود که یکی از دو رکن آن یا یکی از متعلقات آن حذف شود و یا حتی ممکن است با ذکر آن واژه یا عبارت محذوف، کلام رکیک گردد. البته مترجم تنها در صورتی حق خواهد داشت اقدام به این حذف یا اضافه نماید که توجیه یا غرض توجیه‌پذیری داشته باشد. با وجود این، به نظر می‌رسد مترجم می‌تواند آنچه را که در خدمت محتوای کلی اثر قرار ندارد، حذف نماید.

بنابراین، مترجم ادبی می‌تواند از اسلوب‌های بلاغی مورد استفاده در این نوع متون بهره ببرد. تردیدی نیست که اسالیب ایجاز، یعنی حذف و اضافه یکی از انواع اسالیب بلاغی به شمار می‌رود:

> «اسلوب حذف از سوی مترجم، معنای نزدیکتری به مقصود مؤلف اصلی در اختیار خواننده قرار می‌دهد؛ یعنی مترجم مختار است که برخی عناصر فرمی را برای حفظ تطابق معنایی حذف نماید. عکس این حالت نیز صادق است و مترجم می‌تواند برخی اضافات را در ساختار جملهٔ خود وارد نماید که در روند بازسازی نحوی، گریزی از آن نیست و از جملهٔ آن‌ها می‌توان به توسعه‌بخشی مفهوم ضمنی و ارائهٔ آن به شکل مفهوم واضح و روشن اشاره نمود» (ماری برکات، ۲۰۰۶م.: ۹۰).

ج) التفات

از دیگر مشکلات پیش روی مترجم می‌توان به پدیدهٔ «التفات» اشاره نمود:

> «البته التفات تنها به معنای بازگشت از یک ضمیر به ضمیر دیگر نیست، بلکه شامل حرکت از یک حوزهٔ زمانی به حوزهٔ زمانی دیگر یا از سوی صیغهٔ مفرد به جمع و یا از صیغهٔ جمع به مفرد نیز می‌شود و آثار ادبی سرشار از چنین اسالیبی می‌باشد؛ چراکه کلام در هنگام انتقال از یک اسلوب به اسلوبی دیگر، روح مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را به شنیدن بیشتر ترغیب می‌نماید» (الزناتی الجابری، ۲۰۰۴م.: ۲۷۶).

با وجود این، مترجم نمی‌تواند معنا و مقصود چنین اسالیبی را درک نماید، مگر آنکه با این اسالیب و اغراض آن‌ها در هر دو زبان مبدأ و مقصد آشنایی کامل داشته باشد. از آنجا که التفات اغراض متفاوتی، مانند بزرگداشت و تعظیم مخاطب، مبالغه، اهتمام یا اختصاص دارد، پس مترجم باید آن را با همان دلالتی که در متن اصلی آمده‌است، وارد متن ترجمه کند.

دیگر نوع التفات آن است که نویسنده یک معنا را به طور کامل ذکر نماید و آنگاه دوباره به این معنا رجوع کند و به بخشی از آن، به‌کنایه یا صریح اشاره کند. از نمونه‌های بارز این نوع التفات می‌توان به این آیهٔ قرآنی اشاره کرد که خداوند تبارک و تعالی در آن می‌فرماید: ﴿**جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا**﴾ (الإسراء/ ۸۱). بر این اساس، التفات به یک قالب معین محدود نیست و این معناست که تعیین می‌کند هر قالبی در بافت‌های مختلف به چه شکل وارد شود؛ چنان‌که ممکن است یکی از این قالب‌ها در یک بافت وارد شود تا به معنای مقصود اشاره کند و آنگاه همان قالب در بافتی دیگر به معنای دیگری اشاره داشته باشد که حتی با معنای اول نیز تناقض داشته باشد (ر.ک؛ همان: ۲۷۹). از این روست که مترجم باید معنای پنهان در ورای این قالب‌ها را که تابع قواعد و قوانین معینی هم نیست، به‌روشنی درک نماید و متوجه باشد که معنای این قالب‌ها یا جملات وابسته به بافت حال سخن یا بافت جملات می‌باشد؛ به سخن دیگر، مترجم باید بافت موقعیت زبانی و اجتماعی زبان مبدأ را به‌نیکی بفهمد تا قادر شود معنای پنهان در ورای ظاهر کلام نویسنده را به خواننده انتقال دهد.

د) قالب فعل

از دیگر مشکلات ترجمهٔ ادبی می‌توان به قالب فعل و جملهٔ مبنی للمجهول اشاره نمود و «این دخل و تصرف جزء اضافاتی به شمار می‌رود که بازسازی نحوی جمله آن‌ها را اقتضا می‌کند» (نایدا، ۱۹۷۶م.: ۴۳۷)؛ «زیرا گاهی ترجمهٔ فعل مجهول عربی نمی‌تواند معادل مناسبی در زبان فارسی باشد» (ناظمیان، ۱۳۸۶: ۶۶). البته خوانندهٔ عرب‌زبان نیز

به‌شخصه نمی‌تواند منتظر ذکر فعل یا خبر بماند و هنگامی که جمله، اسمیه باشد، باید خبر سریع ذکر گردد تا خواننده از ادامهٔ مطالعه منصرف نشود (ر.ک؛ عنانی، ۱۹۹۲م.: ۷۰).

نتیجه‌گیری

این پژوهش بر آن بود تا ویژگی‌های متون ادبی و چالش‌هایی را بررسی کند که مترجم در جریان این نوع از ترجمه با آن‌ها روبه‌رو است و نیز راهکارهایی را برای زدودن آن چالش‌ها ارائه نموده‌است. از این رو، سختی‌های ترجمهٔ متن ادبی در سه حوزهٔ الفاظ، تعبیر اصطلاحی و ساختار گنجانده شد. در بخش الفاظ، به موضوعات مرتبط با روابط دلالی، همچون مشترک لفظی، ترادف و اضداد پرداخته شد و روشن شد که مترجم برای حلّ مشکل چالش‌برانگیز این سه موضوع، چاره‌ای جز گردآوری همهٔ معانی یک واژه و پناه بردن به بافت پیش روی خود نمی‌بیند. همچنین، دو کلمهٔ «اصطلاح» و «تعبیر اصطلاحی» از یکدیگر تمییز داده شدند که اصطلاح با دگرگونی‌ها و تحولات زمانه و شرایط، ارتباط مستقیم دارد و هر گونه تغییر و تحولی در شرایط و رویکردهای جامعه، زبان را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، اما تعبیر اصطلاحی بیشتر با میراث و سنّت زبانی و تاریخ ملل و احوال گذشتهٔ آن‌ها در ارتباط است و ویژگی‌های منحصر به فردی دارد که در «اصطلاح» یافت نمی‌شود. در چالش ساختار جمله و ترکیب، اسالیبی همچون حذف و اضافه، تقدیم و تأخیر و نیز التفات تحلیل و بررسی شد و لازمهٔ برداشتن آن چالش، آشنایی کامل مترجم با ویژگی‌های ترکیب در هر دو زبان مبدأ و مقصد معرفی شد.

منابع و مآخذ

قرآن کریم.

إبراهیم، أنیس. (۱۹۸۴م.). ***دلالة الألفاظ***. ط ۵. مصر: مکتبة الأنجلو.

ادریس، محمد جلاء. (۱۹۹۵م.). ***قضایا و مشکلات الترجمة الأدبیة من العربیة إلی العبریة***، *رسالة* ***المشرق***. ج ۴.

أسامة، أحمد. (۲۰۰۹م.). «فتح الباب المشترک اللّفظی فی اللّغة الفارسیة». ***مجلة کلیة اللغات والترجمة***. ش ۴۵. مصر: جامعة الأزهر.

استیفن، أولمان. (۱۹۹۷م.). ***دور الکلمة فی اللغة***. ترجمة کمال بشر. ط ۱۲. القاهرة: مکتبة الشباب.

حسن، مصطفی سحلول. (۲۰۰۱م.). ***نظریات القراءة والتأویل الأدبی وقضایاها***. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

حسنین، صلاح‌الدّین صالح. (۱۹۹۸م.). ***نظریة مکونات المعنی وأثرها فی النقل من لغة إلی أخری، أبحاث المؤتمر الدولی: الترجمة و دورها فی تفاعل الحضارات***. القاهرة.

حماد، أحمد. (۲۰۰۲م.). «الترجمة الأدبیة بین قیود النص وحریة الإبداع». ***مجلة عالم الفکر***. ش ۴. ج ۳۰. الکویت: المجلس الوطنی.

خزایی‌فر، علی. (۱۳۸۲). ***ترجمهٔ متون ادبی***. تهران: سمت.

الزناتی الجابری، عامر. (۲۰۰۴م.). ***إشکالیة الترجمة لأوجه بلاغیة فی الترجمات العبریة لمعانی القرآن الکریم***. رسالة دکتوراه. القاهرة: کلیة الآداب جامعة عین شمس.

عبدالناصر، حسن محمد. (۱۹۹۹م.). ***نظریة التوصیل وقراءة النص الأدبی***. القاهرة: المکتب المصری.

عنانی، محمد. (۱۹۹۲م.). ***فن الترجمة***. ط ۱. القاهرة: لونجمان.

فوزی، عطیة محمد. (۱۹۸۶م.). ***علم الترجمة، مدخل لغوی***. دار الثقافة الجدیدة.

مجدی، شحاتة عبدالحمید. (۲۰۰۰م.). ***إشکالیة التطابق فی ترجمة النثر الأدبی من العربیة إلی العبریة خلال القرن العشرین***. رسالة دکتوراه. القاهرة: کلیة الآداب جامعة عین شمس.

مجدی، محمدحسین. (۲۰۰۴م.). ***فصول فی علم اللغة***. دار ابن خلدون للنشر.

ماری برکات، جندی. (۲۰۰۶م.). ***أثر ثقافة اللغة الأم علی الترجمة***. بیروت: دارالفکر.

ناظمیان، رضا. (۱۳۸۶). ***فن ترجمه***. تهران: پیام نور.

هویدا، محمد فهمی. (۱۹۹۸م.). ***مشکلات ترجمة التعبیرات والإصطلاحات: التعبیرات التركية و مسألة ترجمتها إلى العربية، أبحاث المؤتمر الدولي: الترجمة و دورها في تفاعل الحضارات***. القاهرة.

نایدا، یوجین. (۱۹۷۶م.). ***نحو علم الترجمة***. ترجمة ماجد النجار. العراق: دار الثقافة.

دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**
سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

جایگاه جمله‌واره در زبان فارسی و تطبیق و همسانی آن با زبان عربی

۱ـ علی ابوالحسنی*، ۲ـ محمود بشیری**

۱ـ استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
۲ـ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۵/۲۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۳)

چکیده

با توجه به اهمیّت پژوهش‌های مبتنی بر مقایسهٔ زبان‌های مختلف و تـأثیر آن در کشـف حلقـه‌هـای ارتباطی زبان و نیز رشد فکری و فرهنگی کاربران آن، پژوهش حاضر با اتخاذ روش تحلیلـی و تقـابلی، مباحث جملهٔ تابع در زبان فارسی و مقابله و شیوهٔ بیان آن در زبان عربی را بررسی کرده‌است و آنگاه از منظر دستور تطبیقی به بیان جایگاه جملهٔ تابع در زبـان فارسـی و مقایسـهٔ شـیوه بیـان آن در زبـان عربـی پرداخته‌است تا بدین وسیله، چگونگی بیان و نقش جملات تابع در زبـان فارسـی و معـادل آن در زبـان عربی و نیز وجوه افتراق و اشتراک، به‌ویژه در ترجمهٔ دو زبان آشکار شود. دسـتاوردهای مقالـهٔ حاضـر آن است که نوع بیان جملهٔ تابع در زبان فارسی و عربی با وجود شباهت‌هـای چشـمگیر، اختلافـاتی نیـز دارنـد، بـه گونـه‌ای کـه جملـه‌وارهٔ تـابع در زبـان فارسـی بـا همـان شـیوهٔ بیـان در زبـان عربـی از منظـر دستورپژوهان زبان فارسی و نحویون زبان عربـی بـا دو نـام مختلـف بیـان مـی‌شـود. نتیجـهٔ مطالـب ایـن پژوهش، در ترجمهٔ متون عربی به فارسی یا برعکس می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد.

واژگان کلیدی: جمله‌وارهٔ تابع، زبان فارسی، زبان عربی، نقش، همسانی.

* **E-mail:** aliabolhasani50@gmail.com(نویسندهٔ مسئول)

** **E-mail:** zrpbashiri2001@yahoo.com

مقدمه

هیچ زبانی نمی‌تواند از قواعد، نظام و اصول برکنار باشد. زبان‌های زندهٔ دنیا دستور و قواعد خاص خود را دارند و بسته به ریشه و اصل آن‌ها عموماً وجه مشترک نیز دارند و این وجه اشتراک دلیل بر تأثیر و تأثر زبان‌ها از یکدیگر نیستند. این نکته هم پذیرفتنی است که زبان‌هایی که از یک ریشه منشعب شده باشند، متشابهات آن‌ها بیشتر است. در عین حال، وقتی صحبت از مقوله‌های دستوری یا نظام هر زبانی به میان می‌آید، همهٔ زبان‌ها صرف نظر از وابستگی آن‌ها، مثلاً بازبستگی به خانوادهٔ «هند و اروپایی» یا «سامی» بودن، اشتراکات فراوانی با یکدیگر پیدا می‌کنند؛ چراکه در مباحث و مقولات دستوری، مبنای کار، قواعد و اصول شناخته‌شده‌ای است که دستگاه و ساختمان زبان بر محور و مدار آن حرکت می‌کند. در نتیجه، امکانِ پیدا کردن وجوه مشترک فراوان عملیاتی‌تر می‌شود، ضمن اینکه تفاوت‌های بسیاری نیز وجود دارد. با این حال، نظر به قرابت خاصی که میان قواعد زبان فارسی با نحو عربی بدون در نظر گرفتن علل آن وجود دارد و نیز به دلیل اهمیت پژوهش مبتنی بر مقایسهٔ دستور زبان‌های مختلف، به‌ویژه دستور زبان فارسی و نحو عربی و نقش بسزایی که در میزان اثرپذیری زبان‌ها از یکدیگر دارد، در این پژوهش، به منظور رفع مشکلات، تسهیل در یادگیری و بهره‌مندی از آن در ترجمه سعی شده تا جایگاه جمله‌وارهٔ تابع در ساختمان جملهٔ مرکّب زبان فارسی و شیوهٔ کاربرد این ساختار در زبان عربی بررسی، واکاوی، تحلیل و مقایسه شود.

پیشینهٔ پژوهش

به‌رغم اهمّیت جمله‌وارهٔ تابع و نقش آن در جملهٔ مرکّب، و مقایسهٔ آن در ساختمان جملات عربی، هنوز تحقیق جامع، مستقل و منسجمی در این زمینه صورت نگرفته‌است و مباحث مربوط به آن به صورت پراکنده در کتب دستور زبان فارسی و کتاب‌های صرف و نحو عربی یافت می‌شود. شایستهٔ ذکر است که مقالاتی تا حدودی شبیه موضوع مذکور در مجلات چاپ شده‌است؛ از جمله: ۱ـ «بدل و عطف بیان در فارسی و عربی از زاویهٔ دستور تطبیقی» از ناصر محسنی‌نیا و آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی، که در مجلهٔ *مطالعات زبانی بلاغی*

(۱۳۸۹، شمارهٔ ۱) چاپ شده‌است. ۲ـ «بررسی تطبیقی تعجب در دستور زبان فارسی و عربی» از بتول قراخانی که در نشریهٔ *نامهٔ پارسی* (۱۳۸۷، ش ۴۶ و ۴۷) چاپ شده‌است. ۳ـ «(انتهای غایت) در معانی حروف جرّ عربی و حروف اضافهٔ فارسی» از محمدرضا ابن‌الرسول و سمیه کاظمی نجف‌آبادی که در نشریهٔ *شعرپژوهی* (۱۳۹۰، ش۹) چاپ شده‌است. ۴ـ «تعلیل در معانی حروف جرّ عربی و حروف اضافهٔ فارسی» از سید محمدرضا ابن‌الرسول و سمیه کاظمی نجف‌آبادی که در نشریهٔ *فنون ادبی* (۱۳۹۱، ش ۶) چاپ شده‌است. ۵ـ «حرف شرط "اگر" در دستور زبان فارسی و معادل‌های آن در زبان عربی» از سمیه کاظمی نجف‌آبادی و دیگران که در نشریهٔ *فنون ادبی* (۱۳۹۵، ش ۱/ پیاپی ۱۴) چاپ شده‌است.

۱. تعریف جمله

در کتب دستور زبان فارسی، تعریف‌هایی مختلف برای جمله ارائه شده‌است؛ مانند: «جمله صورتی است از زبان که آهنگی خاص، درنگی پایانی و معنایی کامل داشته باشد و در ساختمان صورت زبانی وسیع‌تری به‌کار نرود» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۱). زبان‌شناسان ساختگرایی مانند هاکت (Hockett) و بلومفیلد (Blomfild) جمله را چنین تعریف کرده‌اند: « جمله، صورتی است از زبان که در ساختمان صورت زبانی دیگری به‌کار نمی‌رود، در حالی که ممکن است صورت‌های زبانی دیگری در ساختمان آن به‌کار رفته باشد» (همان: ۱۱۰).

۲. اقسام جمله در فارسی

جمله را از جهات گوناگون می‌توان تقسیم‌بندی کرد، اما تقسیم‌بندی انواع و اقسام آن از حیطهٔ بحث ما خارج است و در کتب دستور زبان فارسی آمده‌است. اما آنچه با موضوع بحث ما در این مقاله به‌کار می‌آید، تقسیم جمله از حیث عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن است که می‌توان آن را به جملهٔ ساده و جملهٔ مرکّب تقسیم کرد.

۲ـ۱. جملهٔ ساده

«آن است که در آن جمله‌واره (نیمه‌جمله یا جملهٔ کوچک) نباشد و فقط یک مسند یا یک فعل داشته باشد؛ مثل: "هوشنگ رفت" و "پاینده ایران". جملهٔ بسیط را جملهٔ آزاد، جملهٔ مادر، جملهٔ مستقل، جملهٔ کامل، جملهٔ سادهٔ مستقل، بند مستقل نیز نام نهاده‌اند» (مهیار، ۱۳۷۶: ۷۹).

۲ـ۲. جملهٔ مرکّب

«جملهٔ مرکّب یا جملهٔ بزرگ آن است که در داخل آن، جمله‌واره باشد و بیش از یک مسند یا یک فعل داشته باشد و در آن، حروف ربط، گروه‌های ربطی، عناصر و ادوات دستوری دیگری به‌کار رفته باشد؛ حروف و عناصری از قبیل: و، یا، نه...نه، هم...هم، اگر، که، چون، زیرا، اگرچه و غیره. مثال: "اگر تو بیایی، من هم می‌آیم" و "هوشنگ رفت و فرهاد آمد"» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۱۹).

در ساختمان جملات مرکّب زبان فارسی، گاهی چند رخداد که دنبال هم یا هم‌زمان رخ داده‌اند، با دو یا چند جملهٔ مستقل پیاپی بیان می‌شوند؛ مثل: «او تلاش کرد. سرانجام موفّق شد». گاهی چنین جملاتی با پیوند همپایگی به هم پیوند می‌یابند؛ مثل: «او تلاش کرد و سرانجام موفّق شد». ولی گاهی می‌خواهیم برسانیم که مفهوم یکی از این دو جمله، دلیل یا نتیجه یا نمایندهٔ زمان یا مکان رخ دادن مفهوم جملهٔ دیگر است. برای این منظور، آن دو جمله را به کمک کلمه‌ای مناسب تبدیل به یک جمله مرکّب می‌کنیم؛ مثال: «چون او بسیار تلاش کرد، سرانجام موفّق شد» (ارژنگ، ۱۳۸۱: ۱۸۸).

با این توضیح، جمله مرکّب به دو قسم همپایه و وابسته تقسیم می‌شود. در ساختمان جملهٔ مرکّب وابستگی، جملهٔ تابع یا پیرو، قبل، بعد یا در میان جملهٔ پایه می‌آید و پس از اعمال گشتار به صورت مصدر یا گروه مصدری، صفت یا گروه وصفی درمی‌آید (و آن به ساختار جملهٔ مرکّب بستگی دارد) و به جزئی از اجزای جملهٔ پایه تبدیل می‌شود؛ به عبارت دیگر، جمله‌وارهٔ پیرو یا تابع از نظر ژرف‌ساخت در حکم یکی ازکلمات یا

گروه‌های داخل جملهٔ پایه است. بدین ترتیب، جملهٔ مرکّب به جملهٔ ساده مبدّل می‌شود و جایگاه نحوی جملهٔ مؤول با توجه به نوع حرف وابستگی، متغیر و متفاوت خواهد بود.

۳. جمله در زبان عربی

برای جمله در زبان عربی نیز همچون زبان فارسی تعریف‌های متعددی ارائه شده‌است. ما در اینجا برای پرهیز از اطناب به یک تعریف بسنده می‌کنیم: «جمله، ترکیبی از چند کلمه است که اسنادی را بیان کند، با این تفاوت که اگر متشکل از فعل و فاعل باشد، جملهٔ فعلیه و چنانچه مرکّب از مبتدا و خبر باشد، جملهٔ اسمیه نامیده می‌شود» (حسینی، ۱۳۸۹: ۱۳).

۳ـ۱. جایگاه جمله و اعراب در زبان عربی

در زبان عربی، اعراب برخلاف زبان فارسی نقش مهمی دارد؛ به عبارتی، یکی از اصولی که در جملهٔ عربی اهمیت دارد، اعراب است و اعراب در اصل، ویژهٔ مفرد است و بر طبق این اصل، جمله به دور از اعراب است و اگر برای جمله اعراب در نظر گرفته شود، در حقیقت، تأویل‌پذیر به مفرد است. از این رو، جمله‌ای که قابلیت آن را داشته باشد که جانشین مفرد شود و به جای آن به‌کار رود، آن جمله محلّی از اعراب دارد. بنابراین، هدف از تأویل جمله، در نظر گرفتن اعرابی محلی برای آن و تعیین جایگاه جمله در کلام و ارتباط آن با قبل و بعد است. با این توضیح، جمله به اعتبار محلّ اعراب، بر دو قسم زیر است:

الف) جمله‌هایی که محلی از اعراب ندارند و عبارتند از: «۱ـ جملهٔ ابتدائیه یا استینافیه. ۲ـ جملهٔ معترضه. ۳ـ جملهٔ مفسره. ۴ـ جملهٔ صله. ۵ـ جملهٔ جواب قسم. ۶ـ جمله‌ای که جواب برای شرط جازم واقع شود و مقرون به «فاء» یا «إذا»ی فجائیه نباشد و یا اینکه ادات شرط، جازم فعل نباشد. ۷ـ تابع جمله‌ای که جملهٔ متبوع بدون اعراب است.

ب) جمله‌هایی که محلی از اعراب دارند؛ عبارتند از: «۱ـ جمله‌ای که خبر واقع می‌شود. ۲ـ جمله‌ای که حال واقع می‌شود. ۳ـ جمله‌ای که مفعولٌ‌به قرار می‌گیرد. ۴ـ جمله‌ای که مضافٌ‌إلیه واقع می‌شود. ۵ـ جمله‌ای که تابع مفرد است. ۶ـ جملهٔ تابع، مشروط به اینکه جملهٔ متبوعش، محلی از اعراب داشته باشد. ۷ـ جمله‌ای که جزای شرط است، در صورتی محلاً مجزوم خواهد بود که ادات شرط آن از ادوات جازمه باشد و جزای شرط هم با فای جزائیه یا با «إذا»ی فجائیه همراه باشد (ر.ک؛ شرتونی، ۱۳۸۹: ۴۷۴).

آن جملاتی که با جملات مرکّب وابستگی در زبان فارسی بیشتر قابل تطبیق هستند، همین جملاتی هستند که محلی از اعراب دارند و در موارد نادر، جملاتی که محلی از اعراب ندارند؛ مثل: جملهٔ صله نیز قابل تطبیق هستند. در ادامه، نظر بر این است که جمله‌واره‌هایی در زبان فارسی بررسی شوند که اولاً مؤول به مفرد گردند و نقشی را به عنوان سازه‌ای در جملهٔ پایه ایفا نمایند. ثانیاً معادل و همسانی در زبان و نحو عربی داشته باشند.

۳ـ۲. جمله‌وارهٔ پیرو در معنی نتیجه

جمله‌وارهٔ پیرو در معنی نتیجه، حاصل فعل جملهٔ پایه را بیان می‌کند؛ یعنی در صورت واقع نشدن کنش در جملهٔ پایه، واکنش در جملهٔ پیرو اتفاق نمی‌افتد؛ مثال: «فریدون زحمت کشید تا به این درجهٔ بزرگ رسید» (یعنی؛ به درجهٔ بزرگ رسیدن فریدون، نتیجهٔ زحمت کشیدنش است).

جملهٔ نتیجه‌ای با پیوندهایی چون: «تا، که، تا آنکه، تا جایی‌که، چنان...که» و نظایر آن‌ها آغاز می‌شود؛ نمونهٔ دیگر: «فریدون کوشش کرد که در امتحان موفّق شد» (اگر کوشش نمی‌کرد، موفّق نمی‌شد، یا نتیجهٔ کوشش فریدون، موفّقیت او در امتحان شد). نکتهٔ شایستهٔ ذکر اینکه «تا» علاوه بر معانی متعدّد و مختلفی که دارد، یکی از معانی آن، «بیان نتیجه» است. معادل چنین جمله‌ای در زبان عربی به اشکال زیر بیان می‌شود:

الف) فعل مضارع هنگامی که در جواب امر، نهی، نفی و عرض بیاید، ممکن است به وسیلهٔ «إن» شرطیّهٔ مقدر مجزوم شود. در چنین ساختاری، جملهٔ جواب، نتیجهٔ جملهٔ شرط واقع می‌شود.

ب) فعل مضارع مجزوم در جواب امر؛ مثال: ﴿**فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ**﴾ (البقره /۱۵۲) [= إِنْ تَذْكُرُنِي أَذْكُرْكُمْ] (پس مرا یاد کنید تا شما را یاد کنم).

ج) فعل مضارع در جواب نهی؛ مثال: «لاَ تُمَارِ فَيَذْهَبَ بَهَاءُكَ [= إِنْ تُمَارِ فَيَذْهَبَ بَهَاءُكَ...] (ستیزه جویی در گفتار مکن که ارزش و مقام تو از میان می‌رود).

د) فعل مضارع در جواب نفی؛ مثال: «لاَ أَسْأَلْكَ فَتحْرِمُنی [= إِنْ أَسْأَلكَ....] (من از تو چیزی درخواست نمی‌کنم که مرا محروم کنی).

هـ) فعل مضارع در جواب عرض؛ مثال: «أَلاَ تَنزِلُ بِنَا تُصِب خَيراً مِنّا» [= إِنْ تَنزِلْ بِنَا تُصِب...] (چرا مهمان ما نمی‌شوی تا از ما خیر و برکت یابی؟!).

بنابراین، چنین جملاتی در زبان فارسی، همچون جمله‌واره‌های پیرو در معنی نتیجه ترجمه می‌شود.

۳ـ۳. جمله‌وارهٔ پیرو در معنی تداوم

جمله‌وارهٔ پیرو، تداوم را می‌رساند. در چنین حالتی، بر سَرِ جملهٔ پیرو حروف پیوند «تا، تا وقتی که، تا زمانی که، مادامی که»، و نظایر آن‌ها می‌آید؛ مثال:

ـ تا (مادامی که، تا وقتی که، تا زمانی که)آنجا بودم، او را می‌دیدم.

«تا زِ میخانه و می نام و نشان خواهد بود　　سَرِ ما خاک ره پیر مغان خواهد بود»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۲: ۲۷۸).

«هر که را با خط سبزت سَرِ سودا باشد　　پای از این دایره بیرون ننهد تا باشد»
(همان: ۲۱۳).

معادل آن در ساختار زبان عربی، «ما»ی مصدری زمانیّه است؛ مثال: ﴿**وَ كُنْتُ عَلَيْهِمْ شَهِيداً مَا دُمْتُ فِيهِم**﴾ (المائده/ ۱۱۷)؛ یعنی «مُدَّةَ دَوَامِي فِيهِم: مادام که در میان آنان بودم، بر آنان شاهد و ناظر بودم» [«ما»ی مصدری زمانیه و منصوب، بنا بر ظرف بودن و عامل آن: «شهیداً»].

۳ـ٤. جمله‌وارهٔ پیرو در نقش بدل

«جمله‌های پیرو هرگاه در حکم بدل بخشی از جملهٔ پایه باشند، جملهٔ پیرو بدلی نامیده می‌شود» (مهیار، ۱۳۷۶: ۸۱)؛ مثال: «آن روز که جمعه بود، کجا بودی؟»: در تأویلِ «آن روز، جمعه، کجا بودی؟». فرشیدورد این نوع بدل را «بدل معنوی» در مقابل «بدل لفظی» نام نهاده‌است و مهم‌ترین اقسام بدل معنوی را آن‌هایی می‌داند که جمله‌واره هستند؛ مانند: «من که فریدونم، اورا دیدم» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۳۵۸). معادل جمله‌وارهٔ پیرو بدلی در عربی، از مقولهٔ بدل خارج شده، در مبحث مفعولٌ‌به از باب اختصاص جای طرح پیدا می‌کند (ر.ک؛ محسنی‌نیا، ۱۳۸۹: ۱۰۹):

❍ مثال ۱: «أنَا، فریدون، أقُول هکذا».

«فریدون» در این جمله، نقش مفعولٌ‌به از باب اختصاص دارد، اما در ترجمهٔ «من، فریدون، چنین می‌گویم»، نقش بدل را ایفا می‌کند.

۳ـ۵. جمله‌وارهٔ پیرو قیدی

۳ـ۵ـ۱. جمله‌وارهٔ پیرو در نقش قید حالت

جملهٔ تابع به کمک وابسته‌سازهایی، همچون «که، چون که، در حالی که، با وجود اینکه، با آنکه و...» به جملهٔ پایه وابسته می‌شود و جملهٔ پایه را به قید حالت وابسته می‌سازد:

❍ مثال ۱: «او در حالی که نشسته بود، نماز می‌خواند»؛ در تأویلِ «او نشسته، نماز می‌خواند».

❍ مثال ۲:

«دریغا! که بی ما بسی روزگار بروید گل و بشکفد نوبهار
بسی تیر و دی‌ماه و اردیبهشت برآید، که ما خاک باشیم و خشت»
(سعدی شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۸۶).

معادل چنین ساختاری در زبان عربی، «حال» است که به انواعی چون «مفرد، شبه‌جمله و جمله» تقسیم می‌شود. مثال‌های زیر بیانگر انواع آن هستند:

❍ ﴿**لاَ تَقرَبُوا الصَّلَوةَ وَ أَنتُمْ سُكَارَى:** در حال مستی به نماز نزدیک نشوید﴾ (النساء/۴۳).

❍ ﴿**إِنِّی أُمِرْتُ أَن أَعبُدَ اللهَ مُخْلِصاً لَهُ الدِّین:** بگو من فرمان یافته‌ام که خداوند را در حالی که دینم را برای او پاک و پیراسته می‌دارم، بپرستم﴾ (الزمر/ ۱۱)؛ تقدیر آن: «إِنِّی أُخْلِصُ الدِّینَ لَهُ».

خلاصه اینکه در زبان عربی، «حال» چه مفرد باشد، چه شبه‌جمله و چه جمله، در زبان فارسی به صورت «قید حالت یا چگونگی» ترجمه می‌شود.

۳ـ۵ـ۲. جمله‌وارهٔ پیرو در نقش قید زمان

گاه در ساختار جملهٔ مرکّب، وابسته‌سازهای مرکّب قیدی، مانند «وقتی که، زمانی که، هنگامی که، موقعی که، روزی که، قبل از اینکه، بعد از اینکه و...»، بر سَرِ جمله‌وارهٔ پیرو می‌آیند و جمله‌وارهٔ پیرو تأویل به مصدر می‌شود و جایگاه نحوی مضافٌ‌إلیه را برای آن وابسته‌سازها ایفا می‌کند و آن وابسته‌ساز و جملهٔ پیرو مؤول، مجموعاً نقش قید زمان را در جملهٔ پایه بر عهده می‌گیرد:

❍ مثال ۱: «وقتی‌که آمدی، نبودم»؛ در تأویلِ «وقت آمدنت، نبودم».

❍ مثال۲: «زمانی‌که آمد، کار از کار گذشته بود»؛ در تأویلِ «زمان آمدنش، کار از کار گذشته بود».

معادل چنین ساختاری در زبان عربی، با ظروفی چون «إذا، یوم، لَمّـا، حیـثُ، بَعـد، قَبـل و...» می‌آید و در نحو عربی، اینها از اسامی دائم‌الإضافه محسوب می‌شوند و جملهٔ بعدشان، مضافٌ‌إلیه در محل جرّ است:

❍ مثال ۱: ﴿**یَا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا إِذَا نُودِیَ لِلصَّلَوةِ مِنْ یَوْمِ الْجُمُعَةِ فَاسْعَوا إِلَی ذِکْـرِ اللهِ**: ای مؤمنان! چون برای نماز در روز جمعه بانگ (اذان) درداده شود، به سـوی یـادکردِ خداونـد بشتابید﴾ (الجمعه/ ۹).

در این آیهٔ شریفه، جملهٔ «نودی للصّلوة» مؤول بـه مصـدر، مضـافٌ‌إلیـه و محـلاً مجـرور است.

❍ مثال ۲: ﴿**فَلَمَّـا جَاءَ هُمْ مَا عَرَفُوا کَفَرُوا بِهِ**: چون آنچه [از پیش] می‌شناختند، بـه نزدشـان آمد، آن را انکار کردند﴾ (البقره/ ۸۹).

در این آیه نیز «لَمَّـا» ظرف و جملهٔ «جَاءَهُمْ»، مضافٌ‌إلیه در محل جرّ است.

این نکته شایستهٔ ذکر است که این ظروف زمانی که بر جمله اضافه می‌شوند، در ترجمه به زبان فارسی، معادل و همسان جملات مرکّبی است که جملهٔ پیرو در تأویل، جایگـاه قیـد را در جملهٔ پایه ایفا می‌کند.

۳ـ٦. جمله‌وارهٔ پیرو شرطی

جملهٔ پیرو شرطی به جمله‌ای گفته می‌شود که با یکی از حروف وابسته‌ساز، مانند «اگـر» به معنای شرط، یا با حروف هم‌معنای آن می‌آید. در این صورت، به آن، جملـهٔ شـرط و بـه جملهٔ پایه، جواب یا جزای شرط گفته می‌شود؛ مثال: «اگر درس می‌خواند، موفق مـی‌شـد». البته گاه حرف شرط می‌تواند حذف شود و «تکیه» جای آن را بگیرد؛ مثال: «درس بخوانـد، موفّق می‌شود». در زبان عربی جملاتی که با ایـن سـاختار همخـوانی داشـته باشـد، جملاتـی است که با ادات شرطی مثل «إن، لَو، لَولاَ، إذَا، و...» بیان می‌شود.

از حیث نقش نحوی، جملهٔ شرط دو حالت دارد: یکی اینکه مؤول به مصدر یا گروه اسمی می‌شود و نقش قید را در جملهٔ پایه ایفا می‌کند: مثال فوق: «در صورت درس خواندن، موفّق می‌شود». دوم اینکه جملهٔ شرط مؤول به مصدر یا گروه اسمی شده، نقش نهاد را در جملهٔ پایه ایفا می‌کند؛ مثال: «اگر با او مدارا کند، به سودش است» که در تأویل جملهٔ زیر می‌آید: «مدارا کردن با او، به سودش است». معادل و همسان صورت اخیر در زبان عربی، با «لَو + أنّ» بر سَرِ جملهٔ اسمیه می‌آید؛ مثال: ﴿**وَ لَو أَنَّهُمْ صَبَروا حَتَّى تَخْرُجَ إِلَيهِم لَكَانَ خَيْراً لَهُمْ:** و اگر آنان صبر می‌کردند تا آنگاه که تو بر ایشان بیرون آیی، بی‌شک برایشان بهتر بود﴾ (الحجرات/ ۵):

> «در این حال، مقام نحوی "لو" با صله‌اش مرفوع است: به عنوان مبتدا بودن [بنا بر قول سیبویه و اغلب بصریون]، یا به عنوان فاعل برای فعل مقدر [بنا بر نظر مبرّد، زجّاج و کوفیون]. تقدیر فرض اول چنین است: لَوْ صَبْرُهُم ثَابِتٌ حَتَّى تَخْرُجَ إِلَيْهِم. تقدیر و فرض دوم هم چنین است: لَوْ ثَبَتَ صَبْرُهُمْ حَتَّى...» (الدرویش، ۱۴۱۵ق.،ج ۹: ۲۶۰).

مفاهیم جمله‌وارهٔ پیرو شرطی، به ممکن‌الوقوع و غیر ممکن‌الوقوع تقسیم می‌شود.

۳ـ۶ـ۱. جملهٔ شرطی ممکن‌الوقوع

در این حال، فعل شرط امری را بیان می‌کند که زمان وقوع فعل شرط به سر نیامده‌است و احتمال وقوع آن از میان نرفته‌است. وقوع یافتن یا نیافتن فعل شرط، موجب وقوع یافتن یا نیافتن فعل پایه می‌شود و یا جملهٔ پایه نتیجهٔ فعل شرط را بیان می‌کند: مثال: «اگر امروز هوا خوب باشد، به مسافرت می‌رویم». معادل آن در زبان عربی، حرف شرط «إن» است: ﴿**إِنْ تَتَّقُوا اللهَ يَجْعَلْ لَكُمْ فُرْقَاناً:** اگر از خداوند پروا کنید، برای شما [پدیده‌ای] جداکنندهٔ حق از باطل پدید آورد﴾ (الأنفال/۲۹).

«إِنْ» معمولاً دو جمله در پی دارد که یکی شرط و دیگری جواب شرط است و افعال آن به چهار شکلِ «هر دو مضارع»، «هر دو ماضی»، «یکی مضارع و دیگری ماضی» یا

برعکس می‌آید و چنانچه فعل، ماضی باشد، متضمن معنای آینده است (ر.ک؛ رادمنش، ۱۳۹۰: ۱۲۹).

- مثال ۱: ﴿**إِنْ لاَ تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللهُ:** اگر او [پیامبر] را یاری ندهید، [بدانید که] خداوند او را هنگامی که کافران آواره‌اش ساختند، یاری داد﴾ (التوبه/۴۰).

- مثال۲: ﴿**إِنْ أَحْسَنتُمْ أَحْسَنتُمْ لِـأَ نْفُسِكُمْ:** اگر نیکی کنید، در حق خویش نیکی کرده‌اید﴾ (الإسراء/ ۷).

در ساختمان جملات فارسی، فعل شرط و جواب آن هم می‌تواند ماضی باشد، هم مضارع و هم مستقبل:

- مثال ۱: «اگر کارکردی، مزدت را گرفتی».
- مثال۲: «اگرکار کنی، مزدت را می‌گیری».
- مثال۳: «در صورتی که غیبت کنند، از کار اخراج خواهند شد».

۳ـ٦ـ۲. جملهٔ شرطی غیر ممکن‌الوقوع

گاهی فعل شرط امری را بیان می‌کند که وقوع آن محال است و یا زمان فعل شرط که در جمله‌های شرطی بیان شده، سر آمده باشد و در نتیجه، امکان وقوع جواب شرط منتفی است. در چنین ساختاری، زمان افعال به اشکال زیر می‌آید:

- «ماضی استمراری + ماضی استمراری»؛ مثال: «اگر صبر می‌کردم، به نتیجهٔ مطلوب می‌رسیدم».
- «ماضی بعید + ماضی استمراری»؛ مثال: «اگر دکتر رفته بودم، زودتر خوب می‌شدم».
- «ماضی استمراری + ماضی بعید»؛ مثال: «اگر درس می‌خواند، یک پزشک حاذق شده بود».

معادل چنین ساختاری در زبان عربی، با «لَو» یا «لَولاَ» می‌آید. «لَو» به عنوان حرف شرط، اختصاص به ماضی دارد (اگرچه ممکن است داخل بر مضارع گردد)؛ یعنی بر سَرِ فعلی می‌آید که در لفظ یا معنی، ماضی است و امتناع وقوع فعلی را به سبب وجود فعل دیگر افاده می‌کند (برعکس «إن» شرطیّه که امکان وقوع فعل را می‌رساند) (ر.ک؛ رادمنش، ۱۳۹۰: ۱۳۱):

❍ مثال۱: ﴿**وَ لَو شَاءَ اللهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّـةً وَاحِـدَةً**: و اگر خداوند می‌خواست، شما را امت یگانه‌ای قرار می‌داد﴾ (المائده/۴۸).

❍ مثال۲: برای فعل آینده که در لفظ، مستقبل است، ولی در معنی، ماضی است: ﴿**وَ لَوَ نَشَاءُ لَجَعَلنَا مِنْكُم مَلَائِكَةً فِي الأَرْضِ يَخْلُفُونَ**: و اگر می‌خواستیم، به جای شما فرشتگانی روی زمین پدید می‌آوردیم که جانشین شوند﴾ (الزخرف/۶۰).

«لَو» گاهی اختصاص به مستقبل می‌یابد و به معنی «إن» شرطیّه است. بنابراین، امتناع وقوع فعل را نمی‌رساند، بلکه فقط برای ربط جواب شرط به شرط است (ر.ک؛ همان: ۱۳۱). اما «لَولاَ» امتناع موضوعی را به سبب وجود غیر آن افاده می‌کند و غالباً بر مبتدا و خبر داخل می‌شود و نیز خبر آن در صورتی که از افعال عموم باشد (مثل: وجود و حصول)، حذف می‌شود (ر.ک؛ رادمنش، ۱۳۹۰: ۱۳۴): ﴿**لَوَلاَ دَفْعُ اللهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الأَرْضُ**: واگر خداوند بعضی از مردم را به دست بعضی دیگر دفع نکند، زمین تباه می‌شود﴾ (البقره/ ۲۵۱).

> «لَولاَ: حرف امتناع‌الوجود، متضمن معنی شرط، و دفعُ: مبتدا و خبر آن، محذوف، و تقدیر آن موجودٌ. لَفَسدت الأَرْض؛ لـَ: لام واقعه در جواب لَولاَ و جملهٔ "فسدت الأرض" جواب شرط غیرجازم و محلی از اعراب ندارد و تقدیر آن چنین است: إمتنع فساد الأرض لِوجود دفع الله النّاس بعضهم ببعض» (الدرویش، ۱۴۱۵ق.، ج۱: ۳۷۴).

۳ـ۷. جمله‌وارهٔ پیرو تعلیلی و غایی

جملهٔ پیرو تعلیلی یا سببی و غایی، به جمله‌هایی گفته می‌شود که علت و سبب یا هدف وقوع جملهٔ پایه را نشان می‌دهند و به تأویل مصدر می‌رود و با وابستهٔ خود نقش قید را ایفا می‌کند و وابسته‌سازهای آن عبارتند: «تا، چون، که (تعلیل)، چه(تعلیل)، زیراکه، از آن جهت که، برای اینکه، به منظور اینکه و....». شایستهٔ ذکر است که جمله‌های تابع وقتی بیانگر علت هستند که حروف مذکور معنای علت را برسانند.

- مثال ۱: «او را زدم، برای اینکه بی‌ادبی کرد» (او را به سبب بی‌ادبی کردنش زدم).
- مثال ۲: «او را زدم، تا ادب شود» (او را به سبب ادب شدنش زدم).

همان گونه که از مثال‌های فوق برمی‌آید، جملهٔ تابع بیانگر دو مفهوم است:

۱ـ وقوع فعل پایه به دلیل وقوع فعل پیرو انجام می‌گیرد (مثال ۱).
۲ـ وقوع فعل پایه به هدف تحقّق فعل پیرو انجام می‌گیرد (مثال ۲).

در مفهوم نخست، جملهٔ تابع به همراه وابسته‌ساز، نقش قید علت را ایفا می‌کند و در مفهوم دوم، جملهٔ تابع به همراه وابسته‌ساز، نقش قید غایت را ایفا می‌کند. معادل چنین ساختاری در زبان عربی به اشکال زیر می‌آید:

۱ـ در زبان عربی، از اسلوب مذکور به عنوان «تعلیل حصولی» و «تعلیل تحصیلی» یاد می‌شود. تعلیل حصولی، مثل: «عَاقِبَتُهُ لِإِسَاءَتِهِ إِلَی فُلاَنٍ» که نمایانگر سبب و علت انجام فعل است و«إِسَاءَة» قبل از فعل «عَاقِب» موجود بوده‌است و در واقع، همین خود سبب و عاملی در وقوع فعل «عاقب» شده‌است. تعلیل تحصیلی مانند: «جِئتُ لِإطِّلاع» که نمایانگر هدف و مقصودی است که فعل به سبب آن انجام می‌شود. در عبارت دوم، «اطلاع یافتن» قبل از «آمدن» یا در اثنای آن به وجود نیامده‌است و بعد از «آمدن»، اطلاع و آگاهی حاصل می‌شود. بنابراین، سبب آمدن، به دست آوردن اطلاع است که غالباً با لام جر بیان می‌شود (ر.ک؛ ابن‌الرسول، ۱۳۹۱: ۳۲ـ۳۳).

لام جر می‌تواند به واسطه «أن» مصدری مقدّر بر سَرِ فعل مضارع درآید (= تعلیل تحصیلی)؛ مثال: «جِئتُ لِأَتَعَلَّمَ» (= لِتعلیم). یا به کمک «أنَّ» بر سَرِ جملهٔ اسمیه درآید و در ظاهر بین دو جمله ارتباط برقرار کند که در واقع، جملهٔ اسمیه به تأویل مصدر می‌رود (= تعلیل حصولی): «تُبْ، لِأَنَّ اللهَ غَفُورٌ».

۲ـ جمله‌ای که با حرف جرّ «بِ» (بای سببی) یا «مِن» بیان می‌شود و از نوع تعلیل حصولی است:

❍ مثال ۱: ﴿**يَا قَوْمِ إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنفُسَكُمْ بِاتِّخَاذِكُمُ الْعِجْلَ**: ای قوم من! شما با گوساله‌پرستی بر خودتان ستم کرده‌اید﴾ (البقره/ ۵۴): «بِاتِّخَاذِ» جار و مجرور و متعلق به «ظَلَمْتُمْ» و «الباء» برای سبب است؛ یعنی «بِسَبَبِ اتِّخَاذِكُمْ».

❍ مثال ۲: «قَتَلَهُ مِنْ اِمْلاَقٍ: قتل به سبب املاق صورت گرفت».

۳ـ در نوعی دیگر که معادل جملهٔ تابع تعلیلی زبان فارسی است، کاف به معنای تعلیل است که همراه با «ما»ی مصدری است؛ مثال: ﴿**وَاذْكُرُوهُ كَمَا هَدَاكُمْ**: و یادش کنید که شما را فرا راه آورد﴾ (البقره/ ۱۹۸): «لِهِدَايَتِهِ»: «البته برای معنای تعلیلی کاف، سه دیدگاه وجود دارد: نخست اینکه تعلیل "کاف" در صورتی جایز است که بعد از آن مای کافه قرار گیرد؛ مثال: «كَمَا أَنَّهُ لاَ يَعْلَمُ فَتَجَاوَزَ اللهُ عَنْهُ: بدان دلیل که نمی‌داند، خداوند متعال او را بخشید».

دوم آنکه یکی از معانی «کاف»، تعلیل است؛ خواه بعد از آن مای زائد و غیرزائد باشد؛ مثال: ﴿**وَاذْكُرُوهُ كَمَا هَدَاكُمْ**﴾ (البقره/۱۹۸). بعد از کاف، مای مصدری غیرزائد قرار گرفته‌است. خواه بعد از آن، کلمهٔ «ما» نباشد؛ مثال:﴿**وَيْكَأَنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الْكَافِرُونَ**: وه که کافران رستگار نمی‌شوند﴾ (القصص/۸۲)؛ یعنی: «أَعْجَبُ لِعَدَمِ فَلاَحِهِمْ».

سوم اینکه «کاف» در معنی تعلیل استعمال نمی‌شود و اکثر نحویان بر این نظرند (ر.ک؛ ابن‌الرسول، ۱۳۹۱: ۳۷).

۴ـ اسلوب دیگری برای بیان تعلیل در زبان عربی وجود دارد و آن مفعولٌ‌له یا لِأجله است که معادل آن در فارسی، هم بیانگر علت وقوع فعل است (= تعلیل حصولی)؛ مانند:

«لَمْ یَذْهَبْ إِلَی الْمَدْرسَة خَوْفاً مِنَ الْعِقَاب». هم غایت وقوع فعل (= تعلیل تحصیلی)؛ مانند: «ضَرَبْتُهُ تَأْدِیباً» (= لِلتّادیب)؛ به عبارت دیگر، معادل مفعولٌله عربی در فارسی هم می‌تواند قید علت باشد (مثال ۱) و هم می‌تواند قید غایت باشد (مثال ۲).

۵ـ اسلوب دیگری برای بیان علت غایی (تحصیلی) در زبان عربی، کاربرد «کَی» ناصبه است. این حروف بر سَرِ فعل مضارع می‌آید و ضمن اینکه آن را منصوب می‌کند، فعل مضارع را علت ماقبل قرار می‌دهد؛ مثال: «أَسْلَمْتُ کَی أَدْخُلَ الْجَنَّةَ: اسلام آوردم تا داخل در بهشت شوم». همچنین، حرف جرّ «حتّی»، چنانچه بر سَرِ مضارع منصوب به «أن» مقدّر بیاید، یکی از معانی آن، تعلیل تحصیلی معادل قید غایت در فارسی خواهد بود؛ مثال: «أَسْلَمْتُ حَتَّی أَدخُلَ الْجَنَّةَ». «أدخل» مضارع منصوب به «أن» مضمر و در تأویل مصدر، محلاً مجرور به «حتّی».

خلاصهٔ این مبحث اینکه تعلیل حصولی زبان عربی در زبان فارسی، معادل جمله‌ای است که مؤول به مصدر می‌شود و نقش قید علت را در جملهٔ پایه ایفا می‌کند. در ترجمه به فارسی نیز با حروف وابسته‌سازی مثل «زیرا، چون که، به دلیل اینکه و...» و هر حرف پیوندسازی که افادهٔ تعلیل می‌کند، به‌کار می‌رود. تعلیل تحصیلی زبان عربی در زبان فارسی، معادل جمله‌ای است که مؤول به مصدر شده، نقش قید غایت را در جملهٔ پایه ایفا می‌کند و در ترجمه، با حروف وابسته‌سازی مثل «تا، به منظور اینکه، به خاطر اینکه و...» و حروفی که افادهٔ غایت می‌کند، بیان می‌شود.

۳ـ۸. جملهٔ تابع اسم‌پرداز (= بند موصولی)

چنانچه در جملهٔ مرکّب، جملهٔ پیرو اطلاعاتی را دربارهٔ عنصری از عناصر جملهٔ پایه بدهد، به آن «بند موصولی» گفته می‌شود. بند موصولی دو حالت دارد: یکی اینکه نقش صفت را برای عنصری از عناصر پایه ایفا می‌کند. در چنین حالتی، جملهٔ پیرو پس از«یا»ی تعریف و «که» موصول می‌آید و به آن «بند موصولی توصیفی» گفته می‌شود؛ مثال: «مردی که می‌خندید، آمد» (= مرد خندان آمد). معادل این اسلوب در زبان عربی، جمله یا

شبه‌جمله‌ای است که پس از اسم نکره واقع می‌شود؛ مثال: ﴿**بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَيَفْقَهُون:** این از آن است که ایشان قومی بی‌تمیزند﴾ (الحشر/۱۳). در این آیهٔ شریفه، جملهٔ «لاَ يَفْقَهُون» صفت برای «قومٌ» محلاً مرفوع است.

در حالت دوم، جملهٔ پیرو، توضیحی برای اسم معرفه است که در جملهٔ پایه واقع است و معمولاً بین آن اسم معرفه و بند موصولی که بر سَرِ آن «که» واقع شده است، درنگ یا ویرگول قرار می‌گیرد و به آن، «بند موصولی توضیحی» گفته می‌شود؛ مثال: «استاد ما، که تألیفات فراوانی دارد، کتاب تازه‌اش را منتشر ساخت».

معادل بند موصولی توضیحی در زبان عربی، اسم موصول خاص (الَّذی، الّتی و...) است که پس از اسم معرفه واقع می‌شود. با این تفاوت که اسم موصول، صفت برای اسم معرفه واقع می‌شود و جملهٔ پس از آن‌ها، صله است که محلی از اعراب ندارد؛ مثال: ﴿**يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ:** ای بنی‌اسرائیل! آن نعمتم را که بر شما ارزانی داشتم، یاد کنید﴾ (البقره/۱۲۲). در این آیه، «الّتی» اسم موصول خاص و نعت برای «نعمتی»، منصوب به تبعیت محلاً، جملهٔ «أنعمت...» صله و محلی از اعراب ندارد.

از این بحث، این نتیجه حاصل می‌شود که در زبان عربی، جمله یا شبه‌جمله‌ای که پس از اسم نکره بیاید و نقش وصف را ایفا کند، در ترجمه به فارسی، مطابق با بند موصولی توصیفی در زبان فارسی است و برای موصول «که» معادلی در جملهٔ عربی نیست و اسامی موصول خاص، در صورتی که برای اسم معرفهٔ قبلش صفت باشد، به همراه صله، مطابق با بند موصولی توضیحی ترجمه می‌شود و اسامی موصولی «الّذی و...»، معادل موصول «که» در زبان فارسی است.

۳ـ۹. جملهٔ پیرو وصفی

همان گونه که توضیح داده شد، جملهٔ پیرو در ساختمان جملهٔ مرکب پس از اعمال گشتار به صورت مصدر، اسم مصدر یا صفت و... به بخشی از جملهٔ پایه تبدیل می‌شود و بنا به مقتضیات، در جملهٔ پایه عهده‌دار نقشی می‌گردد. حال اگر در جملهٔ پایه ضمایر مبهمی،

مثل «کسی که» و یا «چیزی که» وجود داشته باشد، جملهٔ پیرو مؤول به صفت شده، جانشین ضمیر مذکور می‌شود؛ به عبارت دیگر، تأویل به صفت بدلی می‌شود. چنان‌که می‌دانیم، هر وقت وصف جانشین موصوف گردد، حالت موصوف را پیدا می‌کند و بدین ترتیب، می‌تواند حالات مختلف اسم، اعمّ از نهادی، مسندی، مفعولی و... را داشته باشد. چون در این فقره، جملهٔ مؤول، جانشین ضمایر مذکور می‌شود، بدیهی است هر نقشی که آن ضمایر بر عهده داشته باشند، پس از اعمال حذف ضمیر، جملهٔ پیرو مؤول، آن نقش را بر عهده می‌گیرد؛ مثال:

ـ «او کسی است که در امانت، خیانت می‌کند» (= او خیانت‌کننده در امانت است).
مسند مسند

ـ «کسانی که درس می‌خوانند، دوست دارند نتیجهٔ خوبی بگیرند» (= درس‌خوانندگان دوست دارند...).
نهاد نهاد

اسلوب بیان جملهٔ پیرو وصفی مزبور، در زبان عربی بدین گونه است که به جای ضمایر مذکور، اسم موصول عام (مَن، ما) یا موصول خاص (الّذی، الّتی و...) به‌کار می‌رود، با این تفاوت که در ساختمان زبان فارسی، این جملهٔ پیرو است که پس از تأویل، در جملهٔ برگردان، جزئی از ارکان جملهٔ پایه محسوب می‌شود و نقشی را ایفا می‌کند، اما در نحو عربی، اسامی موصول، خود بنا به مقتضیات جمله، نقش‌هایی را ایفا می‌کنند و جملهٔ پس از اینها، صله است و محلی از اعراب ندارد و جملهٔ صله برای تعیین موصول و توضیح آن به‌کار می‌رود؛ مثال:

ـ «أَنْتَ الَّذِی یَأخُذُ بِیَدِ الْفُقَرَاءِ» (= أَنْتَ آخِذٌ بِیَدِ الْفُقَرَاءِ): (تو کسی هستی که به فقرا کمک می‌کنی): «الَّذی» خبر و محلاً مرفوع، جملهٔ بعد صله.

ـ ﴿**مَا عِنْدَكُمْ یَنْفَدُ وَ مَا عِنْدَ اللهِ بَاقٍ:** آنچه نزد شماست، به پایان می‌رسد و آنچه نزد خداوند است، پاینده است﴾ (النحل/۹۶): «ما»: اسم موصول و مبتدا، «عندَكُم» ظرف متعلق به صله، «ینفَدُ» خبر ما، و جملهٔ «وَ مَا عِنْدَ اللهِ بَاقٍ»، مانند جمله قبل است.

اما چنانچه در جملهٔ پایه، ضمیر مبهمی چون «هر کسی، هر کس، هرچه و...» بیاید، معادل آن در زبان عربی، به جای اسم موصول مذکور، اسماء شرط «مَن» و «ما» به‌کار می‌رود:

❍ مثال ۱: «هرچه دلت می‌خواهد، بگو» (= چیزهای دلخواه را بگو).

- ﴿**وَ مَا تَفْعَلُوا مِنْ خَيْرٍ يَعْلَمْهُ اللهُ:** و هر خیری که انجام دهید، خداوند آن را می‌داند﴾ (البقره/۱۹۷).

❍ مثال ۲: «هرکس کفر ورزد، کفرش به زیان خود اوست» (هر کفرورزنده‌ای، کفرش...).

- ﴿**مَنْ كَفَرَ فَعَلَيْهِ كُفْرُهُ**﴾ (الروم/ ۴۴).

«مَن»، مبتدا. «كَفَر»، فعل شرط. «فَ»، رابط برای جواب شرط. «عَلَیه»، خبر مقدّم. «كُفرُهُ»، مبتدای مؤخّر. جمله، محلاً مجزوم، جواب شرط. فعل شرط و جوابش، خبر «مَن» (ر.ک؛ الدرویش، ۱۴۱۵ق.، ج ۷: ۵۰۹).

خلاصهٔ بحث این است که در زبان عربی، موصولاتی چون «مَن»، «ما»، «الّذی» و... بنا به شرایط جمله، نقش‌هایی چون «فاعل، مفعول، مبتدا، خبر و...» دارد، برابر ترجمهٔ آن به زبان فارسی جمله‌های مرکّبی است که در جملهٔ پایه، ضمایر مبهمی چون «کسی که، چیزی که و...» می‌آید و مرجع این ضمایر، همان جملهٔ پیرو مؤول است، ولی اگر «مَن» و «مَا» در مقام اسم شرط باشد، برابر ترجمهٔ آن به فارسی، به جای «کسی که، چیزی که و...» و «هر کسی که، هر چیزی که و...» می‌آید.

۳ـ۱۰. جملهٔ پیرو غیرموصولی

پیروهایی که در کنار جمله‌های پایه، قبل یا بعد از آن می‌آیند و پس از برگردانده شدن به صورت مصدر یا اسم، به بخشی از بخش‌های اصلی جملهٔ پایه تبدیل می‌شوند و یکی از نقش‌های اصلی را بر عهده می‌گیرند (ر.ک؛ ارژنگ، ۱۳۸۱: ۲۰۴). در ادامه، به نقش‌های

نهادی، مفعولی و متمم (اجباری و اختیاری) جمله‌های پیرو غیرموصولی و معادل جملات عربی آن‌ها می‌پردازیم.

۳ـ۱۰ـ۱. جملهٔ پیرو غیرموصولی در نقش نهاد

در جملهٔ مرکّب، جملهٔ پیرو غیرموصولی، پس از تأویل به گروه اسمی یا مصدر، نقش نهاد جملهٔ برگردان را ایفا می‌کند:

- مثال ۱: «حیف است که درس نخوانی» (= درس نخواندن تو، حیف است).
- مثال ۲:

«از دست و زبان که برآید کز عهده شکرش بدر آید»

(سعدی شیرازی، ۱۳۶۶: ۴).

(= از عهدهٔ شکرش به در آمدن، از دست و زبان که برآید؟).

«البته پیرو جمله که با فعل داشتن و ندرتاً با فعل خواستن و امثال آن ساخته می‌شوند و احتمال، لزوم، تصدیق، تکذیب و نگرش را می‌رسانند، پیروشان می‌تواند نهاد آن‌ها باشد» (ارژنگ، ۱۳۸۱: ۱۹۹):

- مثال ۱: «ممکن است که فریدون برگردد» (= برگشتن فریدون، ممکن است).

معادل و اسلوب چنین ساختاری در زبان عربی، فعل مضارع منصوب به «أن» ناصبه است و جملهٔ مؤول، هم در نقش فاعل و هم در نقش مبتدا می‌آید:

ـ ﴿**أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَنْ تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللهِ**: آیا مؤمنان را هنگام آن نرسیده‌است که دلهایشان به یاد خداوند و آنچه از حق که نازل شده، خشوع یابد﴾ (الحدید/ ۱۶). در این آیهٔ شریفه، «أَنْ تَخْشَعَ» مؤول به مصدر و فاعل برای فعل «یأنِ» است.

ـ ﴿**أَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُم**﴾ (البقره/ ۱۸۴): (= صِيَامُكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ).

مبتدا

۳ـ۱۰ـ۲. جملهٔ پیرو غیرموصولی در نقش مفعول

معمولاً در زبان فارسی، جملهٔ پیرو پس از فعل‌هایی نظیر «دانستن، شنیدن، دیدن، فهمیدن، دریافتن و خواستن» مؤول به مصدر می‌شود و نقش مفعول را ایفا می‌کند؛ مثال: «می‌دانستم که برمی‌گردد» (= برگشتن او را می‌دانستم). چنین اسلوبی در زبان عربی، به دو شکل بیان می‌شود: یکی فعل مضارع منصوب به «أن» و دیگری جملهٔ اسمیهٔ مصدّر به «أنَّ»؛ مثال:

- ﴿**أَلاَ تُحِبُّونَ أَنْ يَغْفِرَ اللهُ لَكُم:** آیا دوست ندارید که خداوند از شما درگذرد؟﴾ (النور/۲۲).

در این آیه، «یغفر»، فعل مضارع منصوب و مفعول محلاً منصوب برای فعل «تُحِبّون» است.

- ﴿**وَ يَعْلَمُونَ أَنَّ اللهَ هُوَ الْحَقُّ الْمُبِين:** و بدانند که خداوند بر حق آشکار است﴾ (النور/۲۵).

در این آیه، «أنّ» و «ما» فی حیّزها سد مسد مفعول «یعلمون» است.

۳ـ۱۰ـ۳. جملهٔ پیرو غیرموصولی در نقش متمم اختیاری یا اجباری

در جملهٔ مرکّب، یکی از کارکردهای جملهٔ پیرو این است که پس از تأویل به مصدر، نقش متمم اجباری یا اختیاری را در جملهٔ پایه ایفا می‌کند؛ مثال:

ـ «می‌ترسد که برگردد» (= از برگشتن می‌ترسد).

ـ «رفتم که دوستم را ببینم» (= برای دیدن دوستم رفتم).

معادل آن در زبان عربی، فعل مضارع منصوب به «أن» و مؤول به مصدر و منصوب به نزع خافض است؛ مثال:

ـ ﴿**قُلْ إِنِّي أُمِرْتُ أَنْ أَعْبُدَ اللهَ مُخْلِصاً لَهُ الدِّين:** بگو: من فرمان یافته‌ام که خداوند را ـ در حالی که دینم را برای او پاک و پیراسته می‌دارم ـ بپرستم﴾ (الزّمر/۱۱)؛ یعنی: «أُمِرتُ بِعِبَادَةِ اللهِ».

در این آیه، «أعبد»، فعل مضارع، منصوب به «أن» و مؤول به مصدر و منصوب به نزع خافض است.

ـ ﴿**قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ**: فرمود: چون ترا امر به سجده کردم، چه چیز ترا بازداشت که سجده نکردی؟﴾ (الأعراف/۱۲).

در این آیه نیز «أن» و مابعدش، مؤول به مصدر و منصوب به نزع خافض است (= ما مَنَعَكَ مِنَ السُّجُود).

نتیجه‌گیری

در زبان فارسی، جملهٔ مرکّب دست‌کم از دو جملهٔ پایه و پیرو تشکیل می‌شود و جملهٔ پیرو با پیوندسازهایی مانند «تا، که، چون، زیرا، اگر، مادامی که، وقتی که، چون که، در حالی که، به دلیل اینکه، کسی که، چیزی که و...» می‌آید و پس از اعمال گشتار، به سازه‌ای از سازه‌های جملهٔ پایه بدل می‌شود و بنا به مقتضیات جمله، نقشی را ایفا می‌کند. چنین ساختاری همسان و معادلی در زبان عربی دارد، با این تفاوت که معادل آن در زبان عربی، لزوماً از دو جمله یا بیشتر تشکیل نمی‌شود و حروفی چون شرط و ناصبه یا اسامی موصول، ظروف و اسماء شرط در پیوستگی جمله نقش دارند و برخلاف زبان فارسی که جملهٔ پیرو مؤول می‌شود و نقشی را ایفا می‌کند، گاهی جملات در زبان عربی به دلایل نحوی محلی از اعراب ندارند.

منابع و مأخذ

قرآن کریم.

ابن‌الرسول، سید محمدرضا و سمیه کاظمی نجف‌آبادی. (۱۳۹۱). «تعلیل در معانی حروف جرّ عربی و حروف اضافهٔ فارسی». ***فنون ادبی***. د ۴. ش ۱. صص ۲۷ـ۴۶.

ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ . (۱۳۹۰). «"انتهای غایت" در معانی حروف جر عربی و حروف اضافه فارسی». ***شعرپژوهی***. س ۳. ش ۳. صص ۱ـ۲۶.

ارژنگ، غلامرضا. (۱۳۸۱). ***دستور زبان فارسی امروز***. چ ۳. تهران: قطره.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمد. (۱۳۷۲). ***دیوان***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چ ۱۱. تهران: صفی‌علیشاه.

حسینی، سید علی. (۱۳۸۹). ***ترجمه و شرح مغنی الأدیب***. ج ۴. چ ۲. قم: دارالعلم.

خطیب رهبر، خلیل. (۱۳۷۲). ***دستور زبان فارسی، کتاب حروف اضافه و ربط***. چ ۳. تهران: مهتاب.

الدرویش، محیی الدّین. (۱۴۱۵ق.). ***اعراب القرآن الکریم و بیانه***. ۱۰ ج. چ ۴. دمشق: دار ابن کثیر.

رادمنش، سید محمد. (۱۳۹۰). ***حروف معانی با شواهد قرآنی***. چ ۱. تهران: جهان‌بخش.

سعدی، مصلح‌الدّین. (۱۳۶۶). ***گلستان***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چ ۴. تهران: صفی‌علیشاه.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۹). ***بوستان سعدی***. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۱۰. تهران: خوارزمی.

شرتونی، رشید. (۱۳۸۹). ***مبادی العربیة***. ترجمه و شرح سیدعلی حسینی. ج ۴ (قسمت نحو). چ ۱۷. قم: دارالعلم.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۴). ***دستور مفصّل امروز***. چ ۲. تهران: سخن.

قراخانی، بتول. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی تعجب در دستور زبان فارسی و عربی». ***نامهٔ پارسی***. ش ۴۶ و ۴۷. صص ۱۳۴ـ۱۵۹.

القینی، مکّی‌بن ابی‌طالب. (۱۳۶۲). ***مشکل اعراب القرآن***. ۲ ج. تحقیق یاسین محمد السواس. مقدمه و شرح علیرضا میرزا محمد. تهران: نور.

کاظمی نجف‌آبادی، سمیه، سید محمدرضا ابن‌الرسول و منصوره زرکوب. (۱۳۹۵). «حرف شرط "اگر" در دستور زبان فارسی و معادل‌های آن در زبان عربی». ***فنون ادبی***. س ۸. ش ۱. صص ۲۷ـ۴۲.

محسنی‌نیا، ناصر و آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی. (۱۳۸۹). «بدل و عطف بیان در فارسی و عربی از زاویهٔ دستور تطبیقی». ***مطالعات زبانی بلاغی***. س ۱. ش ۱. صص ۹۷ـ۱۱۴.

مهیار، محمد. (۱۳۷۶). ***فرهنگ دستوری***. تهران: میترا.

نجفی، سیدرضا. (۱۳۸۶). «تأملی در انواع جمله در زبان عربی». ***فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد مشهد)***. ش ۱۵ و ۱۶. صص ۱۲۴ـ۱۴۴.

دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**
سال ۸، شمارهٔ ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷

وفاداری، بازآفرینی یا آفرینش ادبی در ترجمهٔ شعر (بررسی مقابله‌ای شعر جامی و شعر فرزدق در مدح امام سجاد(ع))

نرگس انصاری*
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۰۱)

چکیده

«وفاداری»، «بازآفرینی» و «آفرینش ادبی» سه رویکرد متمایز و مرتبط در ترجمه است که در لایه‌های مختلف معنایی، شکلی و لحنی حاصل می‌شود. وفاداری، شرط ضروری برای بازآفرینی به شمار می‌آید و بدون بازآفرینی، ترجمه در زبان مقصد رسایی لازم را ندارد. آفرینش ادبی نیز بدون رعایت اصل وفاداری و فراتر از بازآفرینی، اثری بدیع ارائه می‌دهد که در بسیاری از لایه‌های زبانی و یا حتی معنایی، متفاوت از آن است ودر شعر به واسطهٔ ادبیت متن، بیش از دیگر انواع متون مشهود است، به‌ویژه اگر مترجم شاعری اهل ذوق باشد. پژوهش حاضر تلاش دارد با استفاده از تحلیل‌های سبک‌شناختی، اثر منظوم جامی را که به تأثیر از اثر فاخر فرزدق در مدح امام سجاد(ع) سروده‌است، بررسی نماید تا با توجه به مشخصه‌های اثر جامی و نیز تمایزها و اشتراکات دو اثر در حوزهٔ معنایی، صوری و زیباشناختی، چگونگی و میزان وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی شعر وی از شعر فرزدق روشن شود. پژوهش ضمن رویکرد توصیفی- تحلیلی، در برخی موارد نیز روش آماری را در پیش خواهد گرفت تا میزان ابداع و یا امانت‌داری جامی از متن اصلی مشخص گردد. با توجه به تمایزهای بارز شعر جامی و فرزدق در لایهٔ آوایی، واژگانی، بلاغی، عاطفی و نحوی، اثر جامی نه یک ترجمهٔ وفادار به متن مبدأ، بلکه ترجمه‌ای به مثابهٔ آفرینش است که در سطح کلّی مرتبط به یکدیگر است، اما رابطهٔ متناظری بین آن‌ها در سطح جزئی و ابیات برقرار نیست.

واژگان کلیدی: ترجمه، وفاداری، بازآفرینی، آفرینش ادبی، شعر جامی، فرزدق.

---

* **E-mail:** narjes_ansari@yahoo.com

مقدمه

متن ادبی با توجه به کارکردهای خاص خود، بیش از هر متنی مترجم را در معادل‌یابی و انتقال معنا با دشواری روبرو می‌سازد؛ چراکه بنا بر ادبیت متن «متن ادبی در ماهیت، یک شکل و سازمان‌یافته نیست، بلکه تقریباً از انواع گوناگون، نوشته‌ها، تکنیک‌ها با شیوه‌هایی تشکیل شده‌است که می‌توانند به شیوه‌های گوناگونی ترکیب وتفسیر شوند» (وبستر، ۱۳۷۳: ۱۰۳). این همان ویژگی چندصدایی وچندمعنایی آثار ادبی است که موجب نبودِ تفسیر و ترجمهٔ واحدی از آن می‌شود. درهم‌تنیدگی شکل و معنی در متن ادبی و معنایی که از چینش خاص صورت ادبی حاصل می‌شود، مترجم را با محدودیت‌های بسیاری در انتقال معنی مواجه می‌سازد؛ «زیرا مسلماً کافی نیست که خواننده فقط بداند نویسنده چه گفته‌است، بلکه به همان اندازه نیز مهم است که بداند چگونه گفته‌است» (نجفی، ۱۳۶۱: ۷). بنابراین، برخلاف دیگر متون، اعم از علمی، تاریخی و... که به واسطهٔ اهمیت معنی، مترجم می تواند با گذر از شکل، تنها به انتقال معنی اکتفا کند، در ترجمهٔ متون ادبی نمی‌توان شکل را فدای محتوا کرد. از طرفی، ادبیت متون ادبی نیز مراتب مختلفی دارد و بی‌شک در متن ادبی «هر اندازه مدلول‌های نظام زبان مبدأ از مصداق‌های جهان خارج فاصلهٔ بیشتری گرفته باشد، امکان دستیابی مترجم نیز به انتخاب‌های نویسنده کمتر خواهد شد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۱۶۸) و در میان انواع ادبی، شعر بنا بر عناصر تشکیل‌دهندهٔ خود و نیز فرایند آفرینش آن، بیش از همه با جهان واقعی متن فاصله دارد.

راهکارهایی که مترجم شعر در ترجمه پیش می‌گیرد، باید به تولید اثری ادبی منجر شود؛ مسئله‌ای که موضوع میزان امانت‌داری و وفاداری را در این نوع ترجمه‌ها مطرح می سازد. پژوهش حاضر تلاش دارد پس از تبیین سه رویکرد وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی در ترجمهٔ شعر، با روش توصیفی- تحلیلی- آماری و بر اساس برخی نظریات سبک‌شناسی، همچون معادلهٔ بوزیمان، معادلهٔ جانسون در تنوع واژگانی به بررسی مقابله‌ای ادبیت در اثر عبدالرحمن جامی، شاعر قرن ۹ هجری بپردازد که به تأثیر از شعر معروف فرزدق در مدح امام سجاد (ع) سروده شده‌است.

۱. پرسش‌های پژوهش

ـ جامی چگونه ویژگی‌های عاطفی، صوری و سبکی متن اصلی را به اثر خود منتقل کرده‌است؟

ـ با توجه به مشخصه‌های اثر جامی و میزان تعادل معنایی، صوری و زیباشناختی آن با اثر اصلی، مؤلفه‌های وفاداری، بازآفرینی وآفرینش ادبی چگونه در آن نمود یافته‌است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

بازآفرینی و آفرینش ادبی به صورت پراکنده و اشاره‌وار در برخی آثار حوزهٔ ترجمه ذکر شده‌است، اما کمتر اثری به صورت جامع، مستقل و تطبیقی این مسئله را در ترجمهٔ شعر بررسی کرده‌است؛ از جملهٔ این آثار عبارتند از: مقالهٔ «بازآفرینی جمله» از سمیه دل‌زنده‌روی که در فصلنامهٔ مترجم (شمارهٔ ۵۹) چاپ شده‌است. با توجه به عنوان مقاله، رویکرد مؤلف بررسی موضوع در نظام زبانی به صورت کلی است. مقالهٔ «بازآفرینی سبک متن مبدأ در متن مقصد» از مجدالدّین کیوانی که در قالب بحث نظری به عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری سبک می‌پردازد و پس از بحث به این نتیجه می‌رسد که با توجه به تفاوت زبان‌ها و تفاوت‌های فردی سبک، ترجمه تنها می‌تواند به متن اصلی نزدیک شود. در باب دو اثر مورد بررسی نیز علی‌رغم اهمیت دو شاعر در دو زبان و جایگاه ادبی آن‌ها تنها یک مقاله با عنوان «ترجمهٔ منثور و منظوم و شرح قصیدهٔ میمیهٔ فرزدق» از محمود انوار است که به سال ۱۳۵۸ در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران چاپ شده‌است. در این مقاله، معادل شعر جامی در برخی موارد در برابر اشعار عربی آن ذکرشده‌است، بدون اینکه توضیح یا بررسی خاصی در شیوهٔ ترجمه داده شود. سپس واژگان و اصطلاحات دشوار شعر عربی توضیح و تبیین می‌شود. از این رو، اثری که به مقابلهٔ این دو شعر بپردازد و میزان انطباق و تعادل زیباشناختی آن‌ها را مقایسه کرده باشد، وجود ندارد.

۳. وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی در ترجمهٔ شعر

وفاداری، بازآفرینی وآفرینش ادبی سه رویکرد متفاوت مترجم در ترجمهٔ شعر است که در حوزه‌های مختلف معنا، لفظ، سبک، تصویر، لحن و... صورت می‌گیرد و با توجه به میزان تعدیل مترجم در هر یک، نوع رویکرد او مشخص می‌شود که گاه ممکن است روش ترجمه، آمیخته‌ای از سه رویکرد مذکور باشد. اما اینکه در ترجمهٔ شعر، کدام رویکرد موجب می‌شود مترجم به ترجمهٔ موفق دست یابد و اثرش نزدیکترین تطابق را با متن اصلی داشته باشد، مورد اختلاف صاحب‌نظران حوزهٔ ترجمه است. وفاداری یا رعایت امانت در ترجمه، از واژگانی است که برخی با تأیید آن، مترجم را ملزم به رعایت امانت در ترجمه می‌کنند و برخی نیز وفاداری به متن اصلی را مانع ترجمهٔ موفق می‌دانند. البته برخی موافقان نیز حدود وفاداری در ترجمه را محدود به صورت و شکل اثر دانسته‌اند و برخی دیگر در محتوا و مضمون آن می‌دانند. از نظر موریس کلاول، «تنها نوع باارزش وفاداری، "مضمون به مضمون" بودن ترجمه است» (دابلنه، ۱۳۷۷: ۱۲۸). ویا پاند اصطلاح وفاداری را «در مفهومی گسترده‌تر به‌کار گرفت تا فضا و نیز معنای اصل را نیز در بر بگیرد» (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۳۸). در این نوع امانتداری در ترجمه، مترجم اولویت خود را در انتقال معنا می‌داند، هرچند موجب از دست رفتن بخشی از شکل و ساختار اثر شود. اما گروهی دیگر از نظریه‌پردازان وفاداری را معادل رعایت امانت در شکل می‌دانند و می‌گویند: «ترجمهٔ وفادار، ترجمه‌ای است که از نظر لفظ، شیوهٔ بیان و تعبیرات، به متن اصلی نزدیک باشد» (خزاعی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۵). این تعریف را می‌توان معادل ترجمهٔ صوری دانست که در آن، مترجم مجاز به هیچ دخل وتصرفی در متن اصلی وساختار آن نیست. نایدا ترجمهٔ صوری را در مقابل ترجمهٔ پویا به عنوان ترجمهٔ وفادار به متن معرفی می‌کند، البته خود معتقد است که برای رساندن پیام به مخاطب، دستکاری در ترجمه امری ضروری است. در ترجمهٔ صوری، «وفاداری به صورت کلام، اصلی عدول‌ناپذیر است» (صلح‌جو، ۱۳۹۴: ۶۴). شکل و صورت متن ادبی، همان جلوه‌های ادبیت متن است که از این دیدگاه باید در زبان مقصد حفظ شود. طبیعتاً در این نوع ترجمه، اگر مترجم شرایط و موقعیت زبان مقصد و

تفاوت های آن را با زبان مبدأ در نظر نگیرد، پایبندی بیش از حد به شکل زبان اصلی، ترجمهٔ او را تحت‌اللّفظی کرده، از روانی و رسایی خارج می‌سازد.

اما مخالفان وفاداری در ترجمه معتقدند که «وفاداری افق نگاه مترجم را از اوج به حضیض می کشاند و اعتماد به نفس او را می گیرد... و بیشترین زمینه را در درک غلط از ترجمه و در نتیجه، همین واژهٔ وفاداری موجب تولید ترجمه‌های سُست می‌شود» (حدادی، ۱۳۹۵: ۲۶ـ۲۷). تایلر نیز «امانت‌داری در ترجمهٔ شعر را اشتباهی فاحش می‌داند واز قول سرجان دنهام می‌نویسد: «بگذارید امانت‌داری در حوزهٔ کسانی باشد که با موضوعات واقعی یا موضوعات اعتقادی سروکار دارند، اما شعر... چنانچه روح تازه‌ای به هنگام انتقال در آن دمیده نشود، چیزی جز پیکر بی‌جان از آن باقی نخواهد ماند» (هانتزمن، ۱۳۷۰: ۳۲). صفوی نیز با یقین مدعی می شود که وفاداری در ترجمهٔ شعر، منتفی است؛ «زیرا اگر مترجمی ادعا کند دقیقاً منظور شاعر را به زبانی دیگر برگردانده، همزمان با این ادعایش، مدعی است که آنچه ترجمه کرده، شعر نبوده‌است» (صفوی، ۱۳۸۸: ۱۴۸). بر این اساس، وفاداری در ترجمهٔ شعر، هویت و روح شعر را از بین می‌برد و در ترجمهٔ شعر، مترجم باید یکی از دو رویکرد بازآفرینی و یا آفرینش را برگزیند که این دو نیز از نظر میزان انطباق با متن مبدأ در حوزه‌های معنایی، شکلی و... از یکدیگر متمایز می گردند. از این روست که از نظر بنیامین، «ترجمه فی نفسه یک آفرینش به شمار می‌آید. او معتقد است اساساً وفادار ماندن به متن مبدأ، نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند» (بابک معین، ۱۳۹۲: ۱۱).

بازآفرینی، حد واسط وفاداری و آفرینش ادبی است که در آن «مترجم نه فقط ساختار جمله، بلکه مفهوم جمله را از منظری دیگر می‌نویسد، به طوری که تطابق یک‌به‌یک میان ارکان متن اصلی و متن ترجمه‌شده از بین می‌رود... و مقصود از بازآفرینی، کمک به روان‌تر کردن و بومی کردن متن است» (دل‌زنده‌روی، ۱۳۹۵: ۱۵۴). آنچه در بازآفرینی خلق می‌شود و متمایز از متن مبدأ می گردد، شکل و ساختار اثر است و آنچه از متن اصلی باقی می‌ماند، معنا و محتواست. در حقیقت، مترجم در بازآفرینی، به منظور انتقال صحیح و روان معنا به مخاطب خود، ضمن وفاداری کامل به معنای متن مبدأ، با توجه به ساختارهای زبان مقصد، دست به بازآفرینی در حوزهٔ شکل می‌زند. از این روست که وفاداری معنایی،

لازمهٔ بازآفرینی محسوب می‌شود و مرز تمایز آن با آفرینش ادبی است که اصل وفاداری در آن جایی ندارد. آفرینش، «کدگذاری مجدد است، به طوری که مفاد کد مبدأ در کد مقصد ایجاد شود» (مختاری، ۱۳۷۵: ۸۶). بدون شک مترجم، به‌ویژه مترجم متن ادبی و شعر برای آفرینش خلاق یک اثر باید محتوا را در قالب و ساختاری بدیع و در عین حال، زیبا و جذاب ارائه دهد و لازمهٔ این کار، داشتن قریحه و ذوق ادبی است که ناقدانی چون آربری و موریس کلاول نیز آن را تأیید کرده‌اند (رک؛ پورجوادی، ۱۳۶۵: ۲۴ و دابلنه، ۱۳۷۷: ۱۲۸). برخی مترجمان و منتقدان معتقدند در ترجمهٔ شعر بازآفرینی رخ نمی‌دهد، بلکه مترجم باید شاعر باشد و اثری بدیع در زبان خود خلق کند؛ به عبارت دیگر، در آفرینش ادبی، معنا نیز دستخوش تغییر و تعدیل قرار می‌گیرد. صفوی می‌گوید: «به هیچ عنوان اعتقاد ندارم که در ترجمه بازآفرینی صورت می‌گیرد، بلکه معتقدم ترجمهٔ خلق اثر جدید است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۹). سپس وی در ترجمهٔ غیرادبی نیز وفاداری را نمی‌پذیرد و معتقد به بازآفرینی است. البته در جای دیگر، او شرایط انتقال از بازآفرینی به آفرینش ادبی را چنین تبیین می‌کند که «هر اندازه از زبان علم به سمت زبان شعر گذر کنیم، امکان دستیابی به انتخاب‌های نویسنده کمتر خواهد شد و در نتیجه، بازآفرینی جای خود را به آفرینش خواهد داد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۱۷۶).

٤. بررسی مقابله‌ای دو اثر

٤ـ١. وفاداری یا بازآفرینی در محتوا

محتوا از عناصر مهم تشکیل‌دهندهٔ متن است. وفاداری در ترجمه اقتضا می‌کند که مترجم در حوزهٔ محتوا با رعایت امانت، معنی را آنگونه که هست، به زبان مبدأ منتقل سازد. در متن علمی نیز ساختار، ابزاری برای انتقال معنی محسوب می‌شود، اما در متن ادبی، بخشی از محتوا در نتیجهٔ شکل اثر حاصل می‌شود و هر گونه هنجارگریزی در زبان معیار، در معنا تأثیرگذار است. حال این سؤال مطرح است در این نوع متن که اصل زیبایی‌شناسی در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، آیا وفادار ماندن به زبان مبدأ تنها ویژگی‌های سبکی و زیباشناختی اثر را شامل می‌شود و یا مترجم ملزم به رعایت امانت در انتقال

درون‌مایهٔ اثر نیز می‌باشد؟ بی‌شک شکل و محتوا در متن ادبی دو جزء جدایی‌ناپذیر و مؤثر در یکدیگر هستند که هر گونه تغییر در یک جزء، دیگری را دستخوش تغییر می‌سازد. شعر فرزدق و اثر جامی را از نظر محتوا می‌توان در دو سطح کلّی پیام و هدف اصلی شاعر و نیز ابیات شعری و مفاهیم جزئی بررسی کرد.

فرزدق شاعر برجستهٔ قرن اول و دوم هجری، قصیدهٔ میمیهٔ خود را در ۴۱ بیت در مدح امام چهارم(ع) به نظم درآورده‌است و در آن، به اوصاف و مناقب ایشان و خاندان پیامبر(ص) پرداخته‌است. عبدالرّحمن جامی، شاعر فارسی‌زبان قرن نهم، قصیدهٔ فرزدق را در ۷۱ بیت در قالب *مثنوی* به رشتهٔ نظم درآورده‌است. در باب تفاوت حجمی دو شعر باید گفت: ابیات ۱ تا ۱۱ بیانگر بافت موقعیتیِ سروده شدن میمیه است، ابیات ۱۲ تا ۴۵ روایتی از میمیهٔ فرزدق است، ابیات ۴۶ تا ۷۱ رویدادهای پس از سروده شدن میمیه را نقل می‌کند. البته وی در این ابیات، حسد را نکوهش می‌کند. بنابراین، فقط ۳۳ بیت معادل محتوایی شعر فرزدق است. اشاره به زمینهٔ فرامتنی علت نظم شعر، ماجرای زندانی شدن و دریافت صلهٔ شاعر از امام، بخش‌هایی است که جامی به ذوق شاعرانهٔ خود بر متن اصلی افزوده‌است. بنابراین، معنا در شعر فارسی، حاصل فحوا و بافت متنی و بافت فرهنگی و اجتماعی اثر است و بخش مربوط به زمینه را که ۳۸ بیت و بیش از بخش اصلی آن است، بی‌تردید باید نوعی آفرینش ادبی شاعر محسوب کرد، هرچند این ابیات سبک روایی به خود گرفته‌است و از نظر عاطفه و قدرت تخیل چندان برجسته نمی‌نماید. البته در انتقال معنای بخش اصلی نیز جامی تصرف بسیاری در محتوا نموده‌است. از این رو، در سطح ابیات و مضامین جزئی نیز نباید جامی را وفادار مطلق به متن اصلی دانست. بنابراین، وفاداری او به متن اصلی نسبی است؛ چراکه مثنوی جامی تعداد چشمگیری از ابیاتِ قصیدهٔ فرزدق را پوشش نداده‌است؛ از جمله:

«بِكَفِّهِ خَيْزُرَانٌ رِيحُهُ عَبِقٌ مِنْ كَفِّ أَرْوَعَ فِي عِرْنِينِهِ شَمَمُ
مَا قَالَ: لاَ، قَطُّ إِلاَّ فِي تَشَهُّدِهِ لَوْلاَ التَّشَهُّدُ كَانَتْ لاَؤُهُ نَعَمُ»

(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۳).

نمود بارزتر این حذف محتوایی، از بیت **۳۴** تا پایان شعر عربی است که حجم زیادی از مضامین در نظم فارسی نیامده‌است. بنابراین، جامی ضمن افزودن بخشی بر محتوا، بخش‌های مهمی را نیز از آن کاسته‌است. این بخش‌ها را باید آفرینش ادبی خود شاعر دانست. در مواردی نیز که تا حدی انطباق معنایی وجود دارد، شاعر از ایجازگویی عربی فاصله گرفته‌است و با افزایش معنایی متعدد، دست به بازآفرینی مضمون زده‌است و اثر وی تعادل معنایی کامل با متن اصلی ندارد؛ به عنوان نمونهف جامی در ترجمهٔ این بیت فرزدق که می‌گوید:

«مِنْ مَعْشَرٍ حُبُّهُمْ دِينٌ وَبُغْضُهُمُ كُفْرٌ وَقُرْبُهُمُ مَنْجىً وَمُعْتَصَمُ»

(همان: ۵۱۲).

سه بیت زیر را به اطناب سروده‌است و با افزایش و حتی تغییر معنایی از رعایت امانت فاصله و دست به آفرینش زده‌است. بخش‌های مشخص‌شده در شعر در متن عربی وجود ندارد:

«هست از آن معشر بلندآیین که گذشتند ز اوج علّیین
حب ایشان دلیل صدق و وفاق بغض ایشان نشان کفر و نفاق
قربشان پایهٔ علو و جلال بعدشان مایهٔ عتوّ و ضلال»

(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۷).

بنابراین، در این بخش، رویکرد جامی آمیخته‌ای از بازآفرینی و آفرینش معنایی است. شاعر گاهی نیز با حذف بخشی از مضمون چند بیت را در هم ادغام کرده‌است؛ به عنوان مثال بیت از جامی را می‌توان ترکیبی از بیت ۶ و۱۷ عربی دانست که به ترتیب ذکر می‌شود:

«جدّ او مصدر دایت حق از چنان مصدری شده مشتق»

(همان: ۲۰۶).

«هَذَا عَلَى رَسُولُ اللَهِ وَالِدُهُ أَمْسَتْ بِنُورِ هُدَاهُ تَهْتَدِي الأُمَمُ
مُشتَقَّةٌ مِنْ رَسُولِ اللَهِ نَبْعَتُهُ طَابَتْ عَنَاصِرُهُ وَالْخِيمُ وَالشِّيَمُ»

(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۳).

همچنین است در بقیهٔ ابیات، به طوری که کمتر مضمونی را می‌توان در شعر جامی یافت که تعادل کامل با شعر عربی داشته باشد؛ از جمله نمونه‌هایی که بیشترین تعادل معنایی را دارد، می‌تواند به بیت زیر اشاره کرد:

«یُغْضِی حَیَاءً وَ یُغْضَی مِنْ مَهَابَتِه فَمَا یُکَلَّم إِلاَّ حِینَ یَبْتَسِمُ»

(همان).

«خلق ازو نیز دیده خوابانند کز مهابت نگاه نتوانند

نیست بی‌سبقت تبسّم او خلق را طاقت تکلم او»

(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

باتوجه به حجم کاهش‌ها و افزایش‌ها (آفرینش معنایی) ونیز تعدیل‌ها (بازآفرینی معنایی و محتوایی) و اندک موارد امانتداری معنایی، رویکرد او آمیزه‌ای از سه روش بوده، اما آفرینش ادبی برجسته‌تر از دو رویکرد دیگر است.

٤ـ۲. بررسی میزان وفاداری یا بازآفرینی سبکی

با توجه به ماهیت و کارکرد متن ادبی، مترجم نیز ضمن تلاش برای گزینش درست باید ویژگی‌های سبکی و صوری اثر را به زبان مقصد منتقل کند تا از نظر تأثیرگذاری با متن مبدأ، اثری متعادل بیافریند. تعادل زیباشناختی دو اثر را می‌توان ترجمهٔ وفادارانهٔ مترجم برشمرد. با توجه به تعادل مطلق بین دو زبان، هیچ ترجمه‌ای وفادار نیست و وفاداری آن نسبی خواهد بود. در ادامه، شعر جامی و فرزدق در سطح سبکی در لایه‌های آوایی، واژگانی، ترکیبی و بلاغی بررسی مقابله‌ای می‌شود.

٤ـ۳. لایهٔ آوایی

عنصر موسیقی از مهم‌ترین شاخصه‌های شعراست. عناصر سبک، عاطفه و خیال را می‌توان با شدت و ضعف متفاوت در دیگر متون ادبی نیز یافت. از دیدگاه شفیعی کدکنی، کاربرد وزن و موسیقی خصوصیت برجستهٔ شعر و نخستین عاملی است که موجب رستاخیز

واژه‌ها می‌شود (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۸). انیس نیز همین مفهوم را تکرار کرده، معتقد است که موسیقی «عامل افزایش توجه مخاطب و حیات بخشیدن مضاعف به کلمات» است (ر.ک؛ انیس، ۱۳۹۴: ۱۱). وجود این عنصر موجب شده ناقدان قدیم عرب، همچون جاحظ ترجمهٔ شعر را به زبان دیگر غیرممکن بدانند؛ زیرا الگوهای آوایی «در زبان های مختلف، نه تنها از نظر نوع، بلکه از نظر نقش ارتباطی خود متفاوت هستند» (لطفی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۵۳). به هر اندازه ظرافت اثر ادبی و میزان برخورداری آن از عناصر آوایی بیشتر باشد، انتقال امانتدارانهٔ آن به زبان مقصد نیز دشوارتر است. آمیختگی آوا و پیام نیز بر دشواری‌های ترجمه می‌افزاید. از جملهٔ این چالش‌ها، هماهنگی معنی و موسیقی شعر است. وزن در سطح کلی شعر و نیز در سطح جزئی ایقاع واژگان و حروف، بی‌ارتباط با مضمون شعر و عاطفهٔ صاحب آن نیست. بر این اساس، اشعار رثایی، غنایی، حماسی و... با توجه به نوع مضمون و عاطفهٔ خود، متناسب با آواها و موسیقی خاصی هستند و «وزن‌هایی که در آن‌ها هجاهای کوتاه بیشتر است، القاکنندهٔ حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری هستند و برای حالت‌های ملایم‌تر همراه با تأنی وآرامش، از وزن‌هایی استفاده می‌شود که هجاهای بلند در آن فزونی دارد» (القرطاجنی، ۱۹۶۶م.: ۲۶۷). شعر، ساختمان منسجم و هماهنگی است که هر جزء در آن باید در جایگاه خود و در ارتباط با سایر اجزاء به‌کار رود تا مخاطب را مجذوب خود کند.

بررسی لایهٔ بیرونی موسیقی شعر فرزدق و ترجمهٔ منظوم آن، حاکی از تفاوت وزنی آن‌هاست. شعر عربی در قالب قصیده و بحر بسیط و شعر جامی در قالب مثنوی و بحر خفیف سروده شده‌است. وزن شعر عربی از تکرار ۴ تفعله (مستفعلن فاعلن، مستفعلن فعلن) و وجود زحافات در برخی ابیات شکل گرفته‌است و شعر فارسی از سه تفعله (فعلاتن مفاعلن فعلن) که این کوتاهی تفعله بر ریتم موسیقایی دو شعر تأثیرگذار است. در مجموع، در شعر عربی، به واسطهٔ وجود هجاهای بلندِ بیشتر نسبت به هجاهای کوتاه، عاطفهٔ هیجانی و تند نیست و با آرامش ادامه می‌یابد که متناسب با مدح است. بسیط از جمله بحور شعری مختصّ زبان عربی است و به واسطهٔ مقطع‌های آن، نیاز به نَفَس طولانی دارد. مدح در مقایسه با رثا و غزل، از جمله اغراض شعری است که شاعر کمتر با آن به هیجان درمی‌آید

ودچار اضطراب وآشفتگی می‌شود. بنابراین، نیازمند ریتم برخوردار از شور و هیجان نیست و متناسب با وزن‌های بلند و مقطع های بسیار است، برخلاف شعر هیجانی که مناسب با بحرهای کوتاه است. مقطع کوتاه خفیف، آن را متناسب با مضامین حزن‌انگیزو عاطفی، همچون قالب رثا می‌سازد. البته شعر جامی را بیشتر باید شعری توصیفی دانست که درجهٔ عاطفه در آن نسبت به مرثیه اندک است.

قافیه یکی دیگر از عناصر موسیقی‌ساز در شعر و مکمل وزن آن است. قافیه علاوه بر تأثیر در شکل اثر، در معنی نیز مؤثر است و نقطهٔ اتکای معنی ابیات و یا حتی شعر را برجسته می‌سازد. شفیعی کدکنی افزون بر تأثیر موسیقایی قافیه، ۱۵ کارکرد برای آن برمی‌شمارد؛ از جمله: کمک به تداعی معانی، القای مفهوم از راه آهنگ کلمات، تشخصی که به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد و... (برای آگاهی بیشتر، رک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۶۲). از این رو، هر گونه تغییر در قافیه، بر آوا و محتوا اثر می گذارد و شعر بخشی از ماهیت خود را از دست می‌دهد. از طرف دیگر، رعایت امانت در قافیهٔ کلمات زبان مبدأ، امری دشوار و شاید غیرممکن است؛ زیرا نظام واژگانی و معنایی دو زبان منطبق بر یکدیگر نبوده‌است و ساختار کلمات از نظر صرفی و یا حتی معنایی متفاوت هستند، جز در واژگان مشترک دو زبان که در عین حال، دلالت یکسانی نیز داشته باشند. با این وصف، «تغییر قرارگاه قافیه در نقش الگوی آوایی و در نتیجه، پیام کلّی شعر» تغییر ایجاد می کند (ر.ک؛ لطفی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۵۴). این تمایز در شعر فرزدق و ترجمهٔ منظوم آن کاملاً مشهود است و جز در دو بیت، بقیهٔ ابیات قافیهٔ متفاوت از متن اصلی دارد که در نتیجه، آن نقطهٔ تمرکز شاعر و واژگان محوری شعر نیز متفاوت شده‌است:

«که بدین سروَرِ ستوده‌شِیَم به نهایت رسید فضل و کَرَم»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

«إذَا رَأَتْهُ قُرَیْشٌ قَالَ قَائِلُهَا إلَی مَکَارِمِ هَذَا یَنْتَهِی الکَرَمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۲).

علاوه بر قافیه، حرف روی نیز کارکرد معنایی وآوایی در شعر دارد. در این زمینه نیز شعر عربی و فارسی تعادل ندارد و جامی با استفاده از قالب مثنوی که در آن هر بیت،

حروف روی متفاوت از دیگر ابیات دارد و در هر دو مصراع تکرار می‌شود، با تنوع آوایی بیشتری دست به آفرینشی ادبی زده‌است، در حالی که شعر عربی با بهره‌مندی از وحدت آوا درپایان ابیات، احساس واحدی را تا پایان شعر القا می‌کند. شفیعی کدکنی دربارهٔ قالب مثنوی معتقد است که «طبع عرب نمی‌تواند خود را بدان قانع کند. عوض شدن قافیه‌ها دوتادوتا، مجالی برای باقی ماندن موسیقی قافیه‌ها نمی‌گذارد و شنونده لذتی را که از توالی قافیه‌های قصیده می‌برد، در این قالب نمی‌بیند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۱۵). بنابراین، ذوق یک فارسی‌زبان و عرب‌زبان در درک موسیقی قالب‌های شعری متفاوت است و شاید بتوان گفت جامی به‌خوبی توانسته وزن خود را متناسب با ظرفیت زبان فارسی برگزیند. لازم به ذکر است که ردیف نیز به عنوان یک مشخصهٔ غالب در شعر فارسی، در برخی ابیات شعر جامی به‌کار رفته‌است و آن را از متن اصلی متمایز ساخته‌است.

بخشی دیگر از توازن آوایی شعر، مربوط به تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و کاربرد برخی صنایع بدیعی چون جناس، ترصیع و... است که موسیقی درونی شعر را شکل می‌دهد. برای حفظ ماهیت و تأثیرگذاری شعر و نیز حفظ تعادل زیباشناختی متن مبدأ و مقصد، مترجم ملزم به رعایت امانت و انتقال این نوع موسیقی در ترجمه است. نبودِ انطباق کامل دو زبان در این زمینه، محدودیت‌هایی برای مترجم در امانت‌داری به وجود می‌آورد؛ چراکه شاعر در این نوع موسیقی نیز جانب معنا را در نظر می‌گیرد و با گزینش‌های آوایی خود به دنبال القای معنای خاصی به مخاطب است. این آمیختگی آوا و معنی در یک واژه موجب می‌شود یافتن واژه‌ای که از نظر معنایی و آوایی در دو زبان برابر باشد و همان دلالت و ظرفیت زبانی را داشته باشد، امری دشوار و یا حتی غیرممکن گردد. بنابراین، به نظر می‌رسد که مترجم در ترجمهٔ منظوم شعر، راهکاری جز بازآفرینی و یا آفرینش اثر ادبی مستقل نداشته باشد؛ یعنی بر اساس ظرفیت زبان خود، بخشی از موسیقی یا معنای کلام را از دست دهد یا برآن بیفزاید. صفوی این تصرف مترجم در متن اصلی را گونه‌هایی از وزن‌آفرینی، قافیه‌آفرینی و نظم‌کاهی می‌نامد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۱۸۶).

در بررسی شعر فرزدق و جامی، نمونه‌هایی از این نظم‌آفرینی و نظم‌کاهی مشاهده می‌شود. هم‌حروفی و هم‌صدایی در شعر فرزدق برجستگی چندانی ندارد، اما در عین حال،

در برخی ابیات، این ظرفیت آواساز به‌کار گرفته شده‌است و بر جنبهٔ معنایی و موسیقایی شعر افزوده‌است. در شعر جامی، بخشی از موسیقی درونی شعر اصلی به واسطهٔ حذف بسیاری از ابیات و مضامین از دست رفته‌است؛ به عنوان نمونه، در بیت ذیل که معادلی در مثنوی جامی ندارد:

«لَوْ یَعْلَمُ الرُّکْنُ مَنْ قَدْ جَاءَ یَلْثِمُهُ لَخَرَّ یَلْثِمُ مِنْهُ مَا وَطَی القَدَمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۲).

علاوه بر بنای قصیدهٔ عربی بر قافیهٔ میم که خود بار معنایی دارد و با تفاوت قافیه در شعر فارسی از دست رفته‌است، در بخش جزئی ابیات نیز چنین نمونه‌ای را می‌توان شاهد بود. در این بیت، صامت «م» هفت (۷) بار تکرار شده‌است. تکرار واژهٔ «یلثم» نیز بر محوری بودن و برجستگی آن در معنای بیت تأکید می‌کند. حرف میم از حروف با صفت جهر و شدّت میانه است که به واسطهٔ نوع تلفظ در بسته شدن لب‌ها، بیانگر احساس نرمی، لطافت و پیوستگی با کمی حرارت است (ر.ک؛ عباس، ۱۹۹۸م.: ۷۲). نوع واژگان و دلالت آوایی آن با عاطفهٔ شاعر در بیان مضمون مورد نظر منسجم است که به علت حذف در شعر فارسی، این نقص در این بیت و بیت‌های دیگر مشهود است. در ابیات مشابه نیز شاهد نبودِ تعادل آوایی دو اثر هستیم؛ از جمله:

«چون کند جای در میان قریش رَوَد از فخر بر زبان قریش
که بدین سروَر ستوده‌شیم به نهایت رسید فضل و کَرَم»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

«إذَا رَأَتْهُ قُرَیْشٌ قَالَ قَائِلُهَا إلَی مَکَارِمِ هَذَا یَنْتَهِی الکَرَمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۲).

فرزدق در شعر خود از توازن آوایی حاصل از تکرار صامت «ق»، جناس «قال/ قائل» و جناس «مکارم/ کرم» بهره برده‌است که در نظم فارسی آن وجود ندارد. البته جامی با ردیف قرار دادن «قریش» در بیت اول و هم‌آوایی کلمات بیت دوم در صامت «س»، نوع

دیگری از آوا را به وجود آورده که با دلالت معنایی و تکیهٔ کلام شاعر بر مضمون خاص، در شعر عربی متفاوت است؛ به عنوان نمونه:

«يَنْجَابُ نُورُ الدُّجَى عَنْ نُورِ غُرَّتِهِ كَالشَّمْسِ يَنْجَابُ عَنْ إِشْرَاقِهَا الظُّلَمُ»
(همان).

«طلعتش آفتاب روزافروز روشنایی‌فزای و ظلمت‌سوز»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

شاعر عرب با استفاده از هم‌حروفی کلمات، شش (۶) بار صامت «ن» را در طول بیت تکرار کرده‌است. این صامت نیز مانند «میم» جمهوری با شدت متوسط است. نون را مناسب‌ترین حرف برای بیان احساسات درد و خشوع دانسته‌اند. نون مخفف و بدون تشدید بر مفاهیمی چون لطافت و ظرافت دلالت می‌کند (ر.ک؛ عباس، ۱۹۹۸م.: ۱۶۰). در مقابل این بیت در شعر جامی، شاهد هم‌آوایی واژگان در صامت «زای» هستیم که «از معانی ایحائی آن، شدت و فعال بودن، اضطراب، حرکت و لرزش است» (همان: ۱۳۹). از این رو، تقابل معنایی و آوایی دو بیت کاملاً مشهود است. جامی در بیت خود از ظرفیت آوایی جناس میان «روز/ افروز/ سوز» نیز بهره برده‌است. در بیت زیر نیز شاهد نظم‌کاهی و از دست رفتن موسیقی درونی و برخی از صنایع آواساز هستیم:

«هُمُ الغُيُوثُ إِذَا مَا أَزمَةٌ أَزَمَتْ وَالأُسْدُ أُسْدُ الشَّرَى وَالبَأْسُ مُحْتَدِمُ
هُمْ غُيُوثُ النَّدَى إِذَا وَهَبُوا هُم لُيُوثُ الثَّرَى إِذَا نَهَبُوا»
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۳).

جامی با اقتباس از واژگان عربی، معادل آن را به زبان عربی آورده‌است، اما ضمن تغییر محتوایی، آواهای درونی چون هم‌حروفی کلمات در صامت «م» و «س»، توازن واژگانی حاصل از تکرار کلمات و نیز جناس بین «أزمة/ أزمت» را نیز رعایت نکرده‌است. پس در این سطح نیز رویکرد غالب جامی، آفرینش ادبی است؛ زیرا اثری متفاوت از شعر فرزدق در موسیقی شعر سروده‌است که دلالت‌های متفاوتی با آن دارد. در این سطح، وفاداری زمانی خواهد بود که شاعر عیناً همان اوزان و قوافی را به اثر خود منتقل کند که البته با

توجه به نسبیت زبانی محال است و در صورت امکان نیز از نظر دلالت، متفاوت از زبان مقصد خواهد بود.

٤ـ٤. لایهٔ واژگانی

یکی از مراحل مهم ترجمه، معادل‌یابی واژگان است. این گزینش بر اساس دو محور جانشینی و همنشینی و با توجه به عوامل مؤثر بسیاری، همچون بافت فرهنگی و موقعیتی صورت می‌گیرد. نادیده گرفتن بافت موقعیتی و «ماندن در سطح زبانی می‌تواند به متنی غیرقابل فهم بینجامد» (بابک معین، ۱۳۹۲: ۱۱). نوع واژگانی که ادیب در متن خود انتخاب می‌کند، متأثر از عوامل درون‌متنی و برون‌متنی است و غلبه و تسلط نوع خاصی از این واژگان، مشخصهٔ متمایزی را به آن می‌بخشد. بنابراین، مترجم برای حفظ تعادل سبکی متن مبدأ و مقصد باید دقت لازم را در معادل‌یابی خویش انجام دهد. یکی از روش‌های بررسی معادل‌یابی واژگانی، بررسی میزان کاربرد واژگان عینی و ذهنی در متن است. فراوانی هر یک از این واژگان به واسطهٔ خصوصیات آن‌ها، مشخصهٔ خاصی به متن می‌بخشد. فتوحی معتقد است که «غلبهٔ واژه‌های عینی، سبک متن را حسی می‌کند و کثرت واژه‌های ذهنی، موجب انتزاعی شدن سبک می‌شود» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۲۵۱). از دیدگاه وی، بسامد بالای واژگان عینی موجب شفافیت سبک ادبی و تأثیر هنری آن می‌شود و بسامد واژگان ذهنی موجب مبهم شدن و انتزاعی شدن سبک می‌شود.

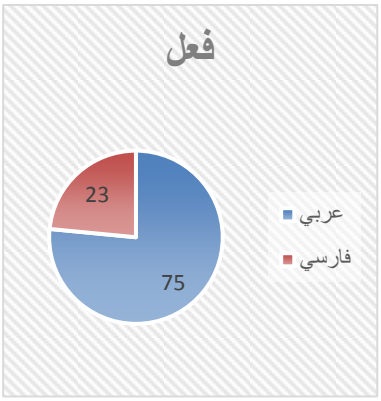
	عینی	ذهنی
فارسی	۷۵	۸۸
عربی	۶۵	۸۳

بررسی نوع واژگان به‌کار رفته در شعر فرزدق و جامی تقریباً با نسبت نزدیک به هم، حاکی از غلبهٔ واژگان ذهنی بر واژگان عینی است. این نتیجه را می‌توان دو گونه تفسیر کرد: مترجم در گزینش واژگان خود متأثر از متن اصلی است وتفاوت ملموسی بین دو اثر دیده نمی‌شود. بنابراین، شعر جامی از این نظر، اثری نسبتاً وفادار به متن اصلی محسوب

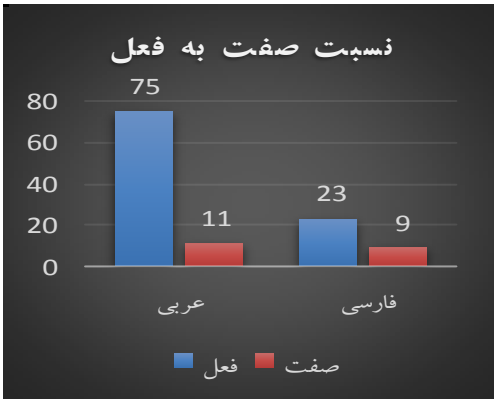
می‌شود. از طرف دیگر، در هر دو اثر، بسامد واژگان ذهنی بیش از واژگان محسوس و عینی است. بنابراین، هر دو اثر سبکی انتزاعی و مبهم دارند. بدین منظور، سیصد (۳۰۰) واژهٔ نخستین بخش مشابه دو اثر، انتخاب شد و اسم‌های به‌کار رفته ـ به جز حروف، افعال، موصولات و اسم‌های اشاره ـ در این بخش، مقایسه و بسامد ذیل حاصل شد.

این نوع مطالعات سبک‌شناسانه، افزون بر شیوه‌های کیفی، با اتخاذ رویکرد آماری، می‌توانند با ارقام عینی، ویژگی ادبی مسلط بر متن ادبی را روشن سازند. یکی دیگر از این رویکردهای آماری در حوزهٔ نوع واژگان متن که می‌توان با آن عنصر عاطفه و درجهٔ انفعالی بودن دو اثر را روشن کرد، معادلهٔ بوزیمان است. در این روش، با استخراج میزان بسامد افعال و صفات به‌کار رفته در متن ادبی و تعیین نسبت آن، سبک ادبی و علمی یک متن و یا میزان درامی و عاطفی بودن متن ادبی مشخص می‌شود؛ بدین ترتیب که در یک متن ادبی، به هر اندازه که میزان کاربرد فعل نسبت به ساختار صفت بیشتر باشد، به همان اندازه نیز متن عاطفی‌تر وانفعالی‌تر است؛ زیرا بر اساس این نظریه، توصیف وقایع و رخدادها در متن و برتری نسبت آن «نشان‌دهندهٔ تعامل فرد با متن است و اوصافی چون تحرک، عاطفی بودن، پایین آمدن سطح عینیت و عقلانیت و بی‌دقتی در بیان را به سبک و شخصیت فرد در اثر می‌بخشد» (مصلوح، ۱۹۹۲م.: ۷۶). این شیوه را در حوزهٔ بررسی مقابله‌ای آثار ترجمه‌شده نیز می‌توان به‌کار گرفت و تعادل سبکی متن مبدأ و مقصد را با آن سنجید. بر اساس این روش، مجموع افعال به‌کار رفته در متن بر مجموع صفات آن تقسیم و حاصل آن نشان‌دهندهٔ نسبت فعل به اسم است. میزان استفاده از ساختار فعلی و صفت در دو شعر فارسی و عربی در دو نمودار زیر مشاهده می‌شود:

فارسی: ۲/۵ = ۹ ÷۲۳



عربی: ۶/۸۱ =۱۱ ÷ ۷۵

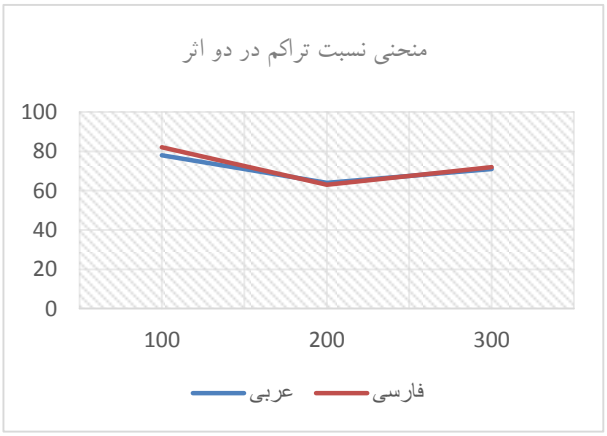


با توجه به میزان حضور این دو ساخت واژگانی در شعر عربی و فارسی، اولاً هر دو اثر از نظر درامی و عاطفی بودن، نسبت را رعایت کرده‌اند و متن ادبیت خود را حفظ نموده‌است. اما نکتهٔ بسیار مهم، نبودِ تعادل عاطفی شعر فرزدق و جامی است. درجهٔ عاطفی بودن شعر فرزدق فاصلهٔ بسیاری با شعر جامی دارد و عاطفه در آن ریتم آرام‌تر و کندتری دارد، اگرچه بررسی مجزای دو اثر نشان‌دهندهٔ ادبیت متفاوت آن‌هاست، اما مقابله حاکی از آن است که مثنوی جامی از نظر نوع عاطفه و در جریان عاطفی خود، هم‌پای جریان عاطفه

در قصیدهٔ فرزدق نیست. این امر چه بسا با توجه به عوامل فرازبانی و نیز سیاق متن، امری طبیعی باشد؛ چراکه یکی از عوامل تعیین‌کننده در صدق عاطفه، تجربهٔ آن از سوی شاعر است؛ امری که برای شاعر عرب محقق شده‌است و آن حادثه را تجربه کرده‌است، اما شاعر فارسی‌زبان تنها به بازتولید آن تجربه پرداخته‌است. بنابراین، از این نظر نمی‌توان اثر را وفادار به اثر اصلی دانست و شعری بازساخته در حد و اندازهٔ عواطف و احساسات شاعر فارسی است، نه بازتاب اثر اصلی.

نظریهٔ جانسون دربارهٔ تنوع واژگانی، از دیگر نظریه‌های سبک‌شناسی است که می‌توان بر اساس آن دربارهٔ سبک واژگان دو متن به بررسی مقابله‌ای پرداخت. وفاداری و نزدیکی سبک مترجم به متن اصلی موجب تعادل دو متن در این حوزه خواهد شد و چه بسا استقلال و آفرینش ادبی مترجم موجب تفاوت و سبک منحصربه‌فرد مترجم شود. به منظور بررسی نسبت کلّی تنوع واژگان در شعر عربی و فارسی آن بر اساس جداول جانسون، سیصد (۳۰۰) واژهٔ آغازین دو شعر انتخاب، و بر اساس دسته‌بندی و حذف واژگان تکراری روشن شد که هر دو اثر تنوع واژگان بالایی دارند و در این زمینه، تفاوت چشمگیری در آن‌ها دیده نمی‌شود. از این رو، می‌توان شعر جامی را متعادل با شعر عربی دانست که تفاوت سبکی متمایزی در آن وجود ندارد. همچنین، میزان تراکم این تنوع واژگان نیز شاهد فراز و فرود یکسانی در دو اثر است که انطباق آن‌ها را در این حوزه نشان می‌دهد:

	نسبت میانگین تنوع واژگان	**نسبت کلی تنوع واژگان**
عربی	۰/۸۳	۰/۸۳
فارسی	۰/۸۰	۰/۸۰



از دیگر مباحثی که در لایهٔ واژگانی می‌توان بررسی کرد، برخی صنایع ادبی تأثیرگذار، مانند تکرار، تضاد، باهم‌آیی واژگان و... است که همگی مرتبط با معنا صورت گرفته‌اند و هر گونه کاهش یا افزایشی در ترجمه، رعایت امانت را در ترجمه دستخوش تغییر می‌سازد و متنی با تأثیر و قابلیت متفاوت خلق می‌کند. کاهش یا افزایش واژگانی در صورت رعایت شروط خود، از جمله اختیارات مترجم است و چه بسا موجب رسایی و روانی ترجمه گردد، اما اگر این واژگان بار معنایی و یا عاطفی داشته باشند، از محدودیت‌ها به شمار می‌آید و مترجم مجاز به این گونه تصرفات در ترجمه نیست.

گاهی تکرار در محور عمودی شعر و گاهی نیز در محور افقی ابیات به کار می‌رود و واژگان مسلط و غالب متن را نشان می‌دهد. بنابراین، هر نوع تغییر در این ساخت، نقطهٔ اتکای متن را در واژگان مسلط به هم می‌زند و در پیام و مفهوم کلی متن تأثیرگذار خواهد بود. نمونهٔ تکرار در محور عمودی شعر فرزدق را در تکرار ضمیر «هذا» که در هفت (۷) بیت نخستین شعر، هفت (۷) بار تکرار شده‌است و نیز اسم موصول «الذی» یا واژهٔ «ابن» می‌بینیم که با محور قرار دادن امام و اشارهٔ حسی به ایشان و نیز به منظور ذکر نسب امام و مدح آنان در چند بیت مکرر ذکر شده‌است. انکار امام از سوی هشام در بافت موقعیتی موجب شده تا شاعر با تکرار معنادار این واژه، برجستگی حضور امام را به مخاطب القا کند، در حالی که این واژه تنها یک بار در شعر فارسی آمده‌است. از طرفی، این ضمیر در

متن عربی اسم اشاره نزدیک به‌کار رفته‌است که نشان‌دهندهٔ تعظیم مقام مسندٌإلیه است و نیز «به سبب تمییز مسندٌإلیه به نحو اکمل است...؛ زیرا هیچ راهی برای ممتاز و مشخص بودن معنی بهتر از اشارهٔ حسیه نیست که مشارٌإلیه محسوس حاضر لازم دارد» (انوار، ۱۳۵۸: ۳۰۹). این شناخت و معرفت نسبت به امام در برابر انکار بی‌اهمیت مخاطب مفهومی است که شاعر با تکرار واژگان بر آن تأکید می‌کند، اما بافت زبانی شعر جامی، فاقد این دلالت معنایی است:

«آن کس است اینکه مکه و بطحا　　زمزم و بوقبیس و خیف و منّا
هر یک آمد به قدر او عارف　　بر علوّ مقام او واقف»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

«هَذَا الَّذِی تَعْرِفُ الْبَطْحَاءُ وَطْأَتَهُ　　وَالبَیْتُ یَعْرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۱).

شروع کلام شاعر عرب با اسم اشارهٔ نزدیک بوده، در حالی که جامی کلام خود را با اسم اشارهٔ دور آغاز کرده‌است و بدین وسیله، غرض متن اصلی نقض شده‌است. بنابراین، هرچند نحوهٔ معادل‌یابی اسم اشاره ـ «هذا: این» ـ در دو زبان یکی است، اما نقطهٔ اتکا و شروع کلام در دو شعر متفاوت است. جامی در شعر خود گاه دست به تکرارهایی می‌زند و مفاهیم و کلماتی را در متن برجسته و شاخص می‌سازد که در متن عربی تأکیدی بر آن‌ها نشده‌است:

«چون کند جای در میان قریش　　رود از فخر بر زبان قریش
جدّ او مصدر هدایت حق　　از چنان مصدری شده مشتق»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

در معدود ابیاتی نیز این تعادل در تکرار واژگان برجستهٔ شعر بین دو متن ملاحظه می‌شود:

«ذکرشان سابق است در افواه　　بر همه خلق بعد ذکرالله
ختم هر نظم و نثر را الحق　　باشد از یمن نامشن رونق»
(همان: ۲۰۷).

«مُقَـدَّمٌ بَعْـدَ ذِكْـرِ اللهِ ذِكْـرُهُمْ فِی كُلِّ فَـرْضٍ وَ مَخْتُـومٌ بِـهِ الْكَلِـمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۳).

و یا برجستگی واژگانی که به صورت چندگانه در بیت زیر به‌کار رفته‌است:

«مَـنْ جَـدُّهُ دَانَ فَضْـلُ الْأَنبِيَـاءِ لَـهُ وَفَضْـلُ أُمَّتِـهِ دَانَـتْ لَهَـا الْـأُمَمُ».
(همان).

در بحث تضاد، شاعر عربی در ابیات معدودی از این صنعت استفاده کرده‌است و با تقابل واژگان، معنای آن‌ها را در بیت برجسته ساخته‌است، البته در موارد مشابه موجود، جامی نیز سعی در رعایت این تضاد واژگانی نموده‌است، هرچند خود نیز مواردی را کاسته یا افزوده‌است؛ مثل:

«حبّ ایشان دلیل صدق و وفاق بغض ایشان نشان کفر و نفاق
قربشان پایهٔ علو و جلال بُعدشان مایهٔ عتوّ و ضلال»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۷).

«مِنْ مَعْشَرٍ حُبُّهُمْ دِينٌ وَبُغْضُهُمُ كُفْرٌ وَقُرْبُهُمُ مَنْجىً وَمُعْتَصَمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۲).

یا تضادی که بین «نور»، «دجی»، «شمس» و «ظلم» در بیت ۱۴ وجود دارد و در بخش آوایی ذکر گردید.

٤ـ٥. لایهٔ بلاغی

کاربردهای بلاغی نیز بخشی از هویت ادبی و جنبهٔ زیباشناختی متن ادبی است و نشان‌دهندهٔ قوهٔ خلاقه صاحب اثر است و از طرفی، غلبه هر یک از آن‌ها مشخصهٔ سبکی خاصی به اثر می بخشد؛ زیرا این عناصر از نظر زیبایی، کارکرد، تأثیر و... متفاوت از دیگری است و «انواع صنایع ادبی هر یک نقش ارتباطی مخصوصی دارند و هر اندازه هم که مانند استعاره و تشبیه از نظر این نقش به هم نزدیک باشند، از لحاظ تأثیر ادبی با هم تفاوت‌هایی دارند. بنابراین، تغییر نوع صنعت ادبی در فرایند ترجمه موجب به هم خوردن تعادل ترجمه خواهد شد» (لطفی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۵۸). بر این اساس، اصل امانت‌داری و

وفاداری به متن مبدأ اقتضا می کند، مترجم برای حفظ تعادل زیباشناختی دو اثر به برابرسازی صنایع ادبی دو زبان بپردازد.

بررسی کاربرد سبک‌های ادبی در کلّ شعر عربی نشان می‌دهد که ادبیت متن در به‌کارگیری عناصر خیالی چندان برجسته نمی‌نماید. موارد موجود در متن نیز حاکی از غلبهٔ استعاره بر دیگر انواع عناصر بیانی است، در حالی که در ترجمهٔ منظوم فارسی، غلبه با عنصر تشبیه است. سبک حاصل از کاربرد استعاره در متن، سبکی مبهم‌تر وتفسیرناپذیر از تشبیه خواهد بود. البته به واسطهٔ حذف ۲۴ بیت از شعر عربی که در فارسی برابریابی نشده‌است، بخش زیادی از این عناصر به فارسی منتقل نشده‌است. بررسی قسمت مشابه فارسی و عربی ضمن برتری تشبیه در فارسی، ادبیت متن فارسی را نیز نشان می‌دهد. برخی ابیات در عربی بدون تصویرسازی سروده شده، اما جامی در برابر آن‌ها شعری مخیل آفریده‌است؛ به عنوان مثال، جامی در برابر مصراع عربی «بِجَدِّهِ أنبِیَاءُ اللَهِ قَدْ خُتِمُوا» آورده‌است: «خاتم‌الأنبیاست نقش نگین». در این مصراع، شاعر ضمن رعایت باهم‌آیی کلمات «خاتم» و «نگین»، از تشبیه بلیغ نیز استفاده کرده‌است و امام را چون نگین انگشتری پیامبر دانسته‌است، در واژهٔ خاتم نیز توریه وجود داشته، دو معنی دور و نزدیک دارد و هر دو را می‌توان اراده کرد. حال با توجه به ظرفیت زبان‌ها، انتقال چنین ترکیبی با چنین ساختاری در متن مقصد تقریباً غیرممکن است. بنابراین، شعر جامی نوعی خلاقیت و آفرینش سبکی به شمار می‌آید. یا در عبارات زیر:

«هَذَا ابْنُ سَیِّدَةِ النِّسْوَانِ فَاطِمَة: غنچهٔ شاخ دوحهٔ زهراست
وَابْنُ الوَصِیِّ الَّذِی فِی سَیْفِهِ نِقَمُ: لالهٔ راغ حیدر کرار
هَذَا الَّذِی أَحْمَدُ الْمُخْتَارُ وَالِدُهُ: میوهٔ باغ احمد مختار»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

در حالی که در شعر عربی هیچ عنصر تصویرسازی به‌کار نرفته، شعر فارسی با استفاده از عناصر موجود در طبیعت، تصویری مرتبط و متناسب در مجموع مصراع‌ها آفریده که از نظر تعادل معنایی، واژگانی و آوایی متفاوت از متن اصلی است. شگردهای ادبی به‌کار رفته

در نمونهٔ زیر نیز در دو زبان، سبک متمایزی را در آن‌ها به وجود آورده‌است، در حالی که فرزدق در شعر خود از تشبیه تمثیلی (تشبیه از بین بردن تاریکی جهل و نادانی با نور علم امام به از بین رفتن تاریکی با درخشش خورشید)، استعارهٔ مصرحه «ینجاب» و رمز «الدّجی: نور» در شعر خود استفاده کرده، جامی با به‌کار بردن ترکیبی متفاوت از تشبیه مؤکد (طلعتش آفتاب)، از استعارهٔ مکنیه (فروغ هدی ـ شمیم وفا) استفاده کرده‌است:

«لایح از روی او فروغ هدی فایح از خوی او شمیم وفا
طلعتش آفتاب روزافروز روشنایی‌فزای و ظلمت‌سوز»
(همان: ۲۰۶).

«یَنْجَابُ نُورُ الدُّجَی عَنْ نُورِ غُرَّتِهِ کَالشَّمْسِ یَنْجَابُ عَنْ إِشْرَاقِهَا الظُّلَمُ».
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۲).

به‌ندرت در متن عربی با بیتی تصویری روبه‌رو هستیم؛ مثل: «أَمْسَتْ بِنُورِ هُدَاهُ تَهْتَدِی الْأُمَمُ» که جامی در برابر آن مصرع «جدّ او مصدر هدایت حق» را سروده‌است و شعر عربی بیانی پیچیده‌تر دارد.

٤ـ٦. لایهٔ نحوی

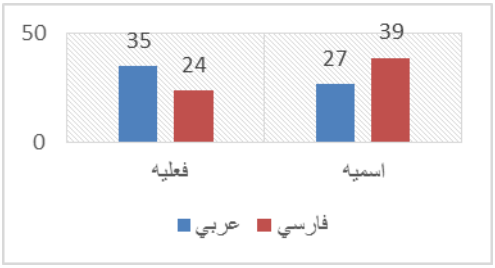
مترجم در لایهٔ نحوی باید با گزینش نحو مناسب، بیشترین تعادل سبکی را با متن اصلی ایجاد کند. وفاداری به سبک مبدأ به این معنی خواهد بود که مترجم دست به انتقال ساختارهای متن اصلی به زبان مقصد زند که باعث نارسایی شکلی و نامفهوم شدن معنا در زبان مقصد خواهد شد؛ چراکه آرایش عناصر زبانی در متن، الگوی سبکی خاصی به متن می‌بخشد که طبیعتاً این الگو در زبان‌های مختلف و با توجه به ساختمان دستوری آن‌ها منطبق بر یکدیگر نیست. مترجم باید با رعایت نظام نحوی زبان مقصد، دست به بازآفرینی همان ساختار زند در غیر این صورت ترجمهٔ تحت‌اللّفظی حاصل خواهد شد که «چیزی جز شناختی بسیار سطحی و غالباً نامفهوم از اندیشه و فرهنگ به دست نمی‌دهد» (صلح‌جو، ۱۳۹۴: ۴۸). ارتباط تنگاتنگی بین توالی و نظام چینش کلمات در یک متن و اندیشه و احساس گویندهٔ آن وجود دارد. فتوحی معتقد است که «کیفیات روحی و ذهنیات پنهان

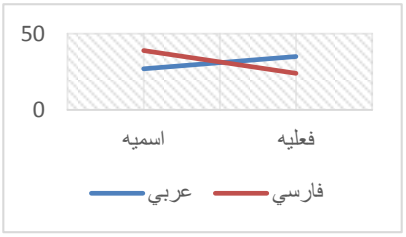
گوینده در عناصر نحوی بیشتر خودنمایی می‌کند» (فتوحی رودمعجنی، **۱۳۹۵: ۲۶۷**). بنابراین، هر گونه تغییر در چینش نقطهٔ اتکای متن را به هم زده، مقصود گوینده را به طور کامل نمی‌رساند. مترجم در برابریابی نظام دستوری عبارت‌ها فراتر از مشابه‌یابی در زبان مقصد، باید به عناصر سبکی متن نیز دقت کند؛ چراکه ممکن است «بر اساس قوانین دستوری زبان، مقصد نادرست نباشد، اما از جهات سبکی، معنایی و ارتباطی از متن اصلی بسیار فاصله داشته باشد» (خزاعی‌فر، **۱۳۹۵: ۴۷**). با توجه به اهمیت کلیدی هنجارگریزی در سبک، تا زمانی که نظام کلمات و عبارت بر اساس زبان معیار به‌کار گرفته شود، شاهد مشخصهٔ سبکی در متن نخواهیم بود، اما انحراف از زبان معیار با تکرار پربسامد، آن را تبدیل به یک مشخصهٔ سبکی کرده که انتقال به زبان مقصد را ضروری می‌سازد.

کیفیت چینش کلمات در جمله، کوتاهی و بلندی، سادگی و پیچیدگی عبارت‌ها، نوع جملات، اعمّ از اسمیه و فعلیه بودن، فصل و وصل عبارت‌ها، نوع افعال و ساختار معلوم و مجهولی آن‌ها، تقدیم و تأخیرها و... از جمله مباحثی است که می‌توان در لایه نحوی متن از آن‌ها سخن گفت. فروانی معنادار هر یک از این کاربردهای زبانی و غلبهٔ آن در متن، کارکرد و دلالت خاصی به متن بخشیده‌است و فرد با توجه به نگرش خود از این شگردهای زبانی بهره می‌برد و اگر مترجم با گذر از روساخت عبارت‌ها به عمق لایه‌های زبانی دست نیابد، با انتقال سطحی پدیده‌های زبانی، ضمن آسیب به سبک، محتوا و پیام را نیز خدشه‌دار خواهد نمود.

بررسی لایهٔ نحوی در شعر فرزدق و جامی نیز چون دیگر لایه‌ها، حاکی از جابه‌جایی سبکی در شعر فارسی است؛ امری که مؤید آفرینش ادبی شاعر فارسی‌زبان است. مترجم اگر بر اساس ساختار نحوی زبان مقصد، اما با رعایت دلالت زبان مبدأ دست به ترجمه زده باشد، اثر وی بازآفرینی خواهد بود و اگر صرفاً ساخت نحوی زبان مبدأ را بدون توجه به دلالت‌های آن به زبان مقصد منتقل کرده باشد، نوعی وفاداری به متن است، اما در عین حال، در زبان مقصد نارسا خواهد بود. آفرینش در سطح نحوی نیز زمانی خواهد بود که مترجم ساخت‌های تازه‌ای با دلالت‌های جدید به وجود آورد. از الگوهایی آماری در سبک‌شناسی، نظریهٔ تراکم جملات اسمیه و فعلیه، نسبت جملات کوتاه و بلند یا انواع

مجاز در متن است. بر اساس این روش، تعداد فراوانی از جملات اسمیه یا فعلیه در متن، بر تعداد کلمات، مقاطع یا جملات متن تقسیم می‌شود که حاصل آن، نسبت تراکم آن مشخصهٔ زبانی خواهد شد (ر.ک؛ مصلوح، ۱۹۹۲م.: ۵۷). بررسی مقابله‌ای بخش مشترک شعر فرزدق و جامی از این منظر نتیجهٔ چشمگیری را نشان می‌دهد. فراوانی جملات اسمیه و فعلیه در بخش معادل معنایی دو شعر برابر بوده، اما سبک جملات به‌کار رفته دقیقاً متقابل است که در نمودار ذیل مشاهده می‌شود:





نسبت تراکم جملات فعلیه در عربی و جملات اسمیه در فارسی به مجموع جملات، نسبت متضادی را نشان می‌دهد، در حالی که از مجموع جملات در فارسی، ٪۰/۶۲ اسمیه است. این نسبت در عربی، ٪۰/۴۴ است و برعکس، با افزایش نسبت جملات فعلیه در عربی به ٪۰/۵۶ با کاهش آن در فارسی به نسبت ٪۰/۳۸ روبه‌رو هستیم. این نبودِ توازن سبکی با توجه به کارکردهای متفاوت جملات اسمیه و فعلیه در متن، در پیام و محتوای آن تأثیرگذار است و موجب تغییر در آن می‌شود. اتکای غالب متن فارسی بر جملات اسمیه است که بر ثبوت و دوام معنا دلالت می‌کند و تسلط در متن عربی با سبک فعلیه است که بر حرکت و پویایی بیشتری دلالت دارد. از این رو، دو اثر در این حوزه تعادل سبکی

ندارند؛ به عنوان مثال، در مقابل مصراع عربی «فَمَا يُكَلِّمُ إِلاَّ حِينَ يَبْتَسِمُ»، جامی بیت زیر را سروده‌است:

«نیست بی سبقت تبسم او خلق را طاقت تکلّم او»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

کارکرد فعل مضارع در عربی بر استمرار عمل است و تداوم آن را القا می‌کند که این دلالت در ترجمهٔ فارسی وجود ندارد. همچنین است برابریابی عبارت «يُنْمَى إِلَى ذَرْوَةِ العِزِّ الَّتِي قَصُرَتْ»:

«ذروهٔ عزت است منزل او حامل دولت است محمل او»
(همان).

شاعر عرب عزت امام را عزتی همیشگی توصیف نموده‌است، در حالی که به‌کار بردن فعل اسنادی در جملهٔ فارسی دلالت بر ثبوت این صفت در مسندٌإلیه دارد. از طرف دیگر، بررسی نوع جملات فعلیه در دو زبان نیز فراوانی متفاوتی را نسبت به یکدیگر نشان می‌دهد. افزون بر تمایز بسامد افعال در شعر عربی و فارسی، افعال ماضی و مضارع نیز با فراوانی متفاوتی از یکدیگر به‌کار رفته‌اند و در متن عربی، بسامد بیشتر از آن افعال ماضی است، در حالی که در شعر جامی، غلبه با افعال مضارع است. این تمایز سبکی در لایه‌های مختلف زبانی، چیزی جز غلبهٔ رویکرد جدید شاعر فارسی‌زبان در پردازش و سرودن اثری جدید متاثر از شعر عربی و پایبند نبودن او به سبک اثر مبدأ نیست.

همچنین، می‌توان به برخی ظرفیت‌های نحوی زبان عربی اشاره کرد که شاعر آگاهانه و بنا به نگرش خاصی از این ظرفیت‌ها بهره می‌گیرد؛ از جمله مسئلهٔ اعراب در زبان عربی و کارکرد ویژهٔ تنوین در جملات که در بافت‌های مختلف، گذشته از شکل، مفهوم مشخصی را در بر دارد. در این عبارت فرزدق «مِنْ مَعْشَرٍ حُبُّهُمْ دِينٌ وَبُغْضُهُمُ»، تنوین در واژهٔ «معشر» دلالت بر عظمت و بزرگی خاندان اهل بیت دارد که امام منتسب به ایشان است و این تعبیر به‌خوبی به شعر جامی منتقل شده‌است، هرچند با اطناب کلام، ایجاز نحو عربی از بین رفته‌است:

«هســـت از آن معشـــر بلنـــدآیین کـــه گذشـــتند زِ اوج علیـــین»
(همان: ۲۰۷).

بنابراین، جامی با انتقال دلالت زبان مبدأ با توجه به ساختار زبان مقصد، در این بیت دست به بازآفرینی زده‌است.

دلالت‌های (ال) در عربی نیز از جمله ویژگی‌های منحصر به فرد این زبان است که علاوه بر تعریف، کارکردها و معانی ضمنی دیگری نیز دارد، چون استغراق و جنس که با توجه به سیاق کلام و همنشینی با واژگان دیگر فهمیده می‌شود. در شعر فرزدق، در چند مورد در ترکیب عبارات از این کارکرد (ال) استفاده شده‌است:

«فِی کُلِّ فَرْضٍ وَ مَخْتُومٌ بِهِ الکَلِمُ: خـــتم هـــر نظـــم و نثـــر را الحـــق
العُرْبُ تَعْرِفُ مَنْ أنکَرْتَ وَالعَجَمُ: در عـــرب در عجـــم بـــود مشـــهور»
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۳). (جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۷).

«ال» در عبارت‌های فوق فراتر از تعریف، افادهٔ استغراق و شمولیت می‌کند که در عبارت‌های فارسی این نکته منتقل نشده‌است، هرچند جامی در عبارت نخستین، معادل هر نظم و نثر را برای کلام انتخاب کرده، اما شمولیت کلام بیش از انواع متن ادبی نظم و نثر است. اما در دو عبارت زیر:

«أَمْسَتْ بِنُورِ هُدَاهُ تَهْتَدِی الأُمَمُ: جـــدّ او مصـــدر هـــدایت حـــق
إلَـی مَکَـارِمِ هَـذَا یَنْتَهِـی الکَـرَمُ: کـــه بـــدین ســـرور ســـتوده شـــیم
(فاعور، ۱۹۸۷م.: ۵۱۲). بـــه نهایـــت رســـید فضـــل و کـــرم»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

شاهد هنجارگریزی شاعر و برهم زدن ساختار معمولی زبان هستیم که البته این قاعده منحصر به زبان عربی نیست و در هر زبانی، گاه گوینده بنا به اهمیت برخی مضامین، دست به جابجایی عناصر زبان معیار می‌زند تا اهمیت آن را در پیام متن نشان دهد. در این عبارت نیز که توالی کلمات با انحراف از قواعد دستوری زبان عربی، عبارت «إلی مکارم» و «بنور هداه» را مقدم کرده، نشان‌دهندهٔ حصر در معناست که در عبارت پایانی، تمام انواع بخشش

را تنها منتهی به مکارم و بزرگی امام می‌کند و در عبارت اول نیز هدایت تمام امت‌ها را منحصر به هدایتگری پیامبر(ص) می‌سازد. تقدیم از ادوات مشترک حصر در فارسی و عربی است. در ترجمهٔ آن نیز این معنا با تقدیم (بدین سرور...) لحاظ شده‌است، اما حصر عبارت اول در ترجمهٔ فارسی آن مشاهده نمی‌شود. لازم به ذکر است با توجه به ضرورت رعایت وزن شعری، هر تقدیم و تأخیری مفید حصر نبوده‌است، بلکه تنها با توجه به سیاق عبارت می‌توان این نکته را دریافت.

آمدن مبتدا و خبر به صورت معرفه در زبان عربی نیز از جمله موارد زبانی است که افادهٔ حصر می‌کند و چنین کارکردی در زبان فارسی متصور نیست و مترجم باید برای تعادل در دو زبان، از یکی دیگر از روش‌های حصر در زبان خود استفاده کند. نمونهٔ این کارکرد را در «هُمُ الغُیُوثُ إِذَا مَا أَزمَةٌ أَزَمَتْ// هُم غُیُوثُ النَّدی إِذَا وَهَبُوا» شاهد هستیم که البته جامی نیز از ساختار زبان عربی استفاده کرده‌است.

یکی دیگر از مشخصه‌های سبک‌ساز در سطح نحوی و ترکیبی، طول جملات و نیز کوتاهی و بلندی آن‌هاست: «طول جمله نسبتی با میزان درنگ و تأمل گوینده در یک واحد فکری دارد. بررسی میانگین واژه‌ها در جمله، ارزش سبک‌شناختی خاصی دارد. فراوانی جمله‌های کوتاه و منقطع در سخن، باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی می‌شود و برعکس جمله‌های بلند، سبکی آرام را رقم می‌زنند. سبک‌های پرشتاب، عاطفی‌تر و سبک‌های مرکب، برهانی و منطقی‌ترند» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۲۷۵). بررسی نوع جملات به‌کار رفته در شعر فارسی و عربی، اگرچه به صورت مستقل حاکی از غلبهٔ جملات کوتاه بر جملات بلند درآن‌هاست، اما مقابلهٔ نوع جملات در دو زبان، نشان‌دهندهٔ نسبت بیشتر جملات کوتاه در عربی نسبت به فارسی است که بنا به دیدگاه فتوحی رودمعجنی، سبک شعر عربی را عاطفی‌تر و پرشتاب‌تر از متن فارسی ساخته‌است. در بررسی نوع واژگان نیز بر غلبهٔ عاطفه در شعر عربی نسبت به فارسی تأکید شده بود.

نتیجه‌گیری

وفاداری، بازآفرینی وآفرینش ادبی، سه رویکرد متمایز در ترجمهٔ متون است که در آن‌ها میزان روانی و انطباق متن اصلی و ترجمه، متفاوت از یکدیگر است. در وفاداری، مترجم خود را ملزم به انتقال معنی و شکل اثر می‌کند. در این صورت، با توجه به تفاوت ساختاری زبان‌ها، دست به بیگانه‌سازی اثر در زبان مقصد می‌زند. در بازآفرینی، با رعایت اصل امانت در حوزهٔ معنی، مترجم با بومی‌سازی ساختارهای زبانی، ترجمه‌ای روان‌تر و فهمیدنی‌تر ارائه می‌دهد، اما در آفرینش ادبی، خواننده با اثری جدید در حوزهٔ محتوا و شکل روبه‌روست. آفرینش در ترجمه می‌تواند در سطح کلی یا جزئی اثر نمود یابد و در صورتی که در هر دو سطح شاهد آفرینش ادبی مترجم باشیم، دیگر نمی‌توان اثر را ترجمه دانست، بلکه اثری مستقل محسوب می‌شود.

بررسی تعادل محتوایی و سبکی مثنوی جامی و شعر فرزدق، بیش از وفاداری یا بازآفرینی، حاکی از آفرینش ادبی شاعر در سطح کلی اثر است. در سطح جزئی ابیات و مصرع‌ها نیز رابطهٔ وفاداری مطلق (شکل و محتوا) در دو شعر منتفی است، ولی گاه در حوزهٔ محتوا و در سطح برخی ابیات، شاعر سعی کرده با رعایت امانت در معنی، دست به بازآفرینی ساختاری بزند. در این موارد نیز شعر جامی و فرزدق به هم نزدیک می‌شود و در عین حال، جامی با درهم آمیختن ابیات، حذف، کاهش و جابجایی‌ها رابطهٔ متناظری بین دو اثر برقرار نمی‌کند. در این بخش‌ها نیز نمی‌توان حکم مطلق به بازآفرینی داد. از طرفی، به واسطهٔ تأثیرپذیری این بخش‌ها از قصیدهٔ فرزدق نیز نمی‌توان آن را آفرینش مطلق دانست. از این رو، برخلاف ابیاتی که جامی به متن قصیده اضافه کرده‌است و آن را باید در زمرهٔ آفرینش ادبی وی قرار داد، این موارد جزئی را باید «ترجمه به مثابهٔ آفرینش» تلقی کرد. تمایزات دو اثر را به صورت دقیق‌تر می‌توان چنین بیان نمود:

در حوزهٔ معنا، تصرف در محتوای شعر، افزایش و کاهش معنایی، جابه‌جایی معنایی مشخصهٔ اصلی شعر جامی است. او در بسیاری از معانی و مضامین آن را متفاوت از شعر فرزدق سروده‌است، به طوری که بیش از نیمی از ابیات فارسی در متن اصلی آن وجود

ندارد. افزون بر افزایش معنایی، جامی ۲۴ بیت از شعر عربی را حذف و محتوای آن‌ها را در شعر خود بازآفرینی نکرده‌است. در بقیهٔ ابیات نیز شاهد جابه‌جایی، کاهش و افزایش معنایی متعدد هستیم که نمی‌توان آن را یک ترجمه دانست. شاعر با قوهٔ شاعری خود اثری بدیع سروده‌است.

از نظر عاطفه در شعر اصلی و فارسی در لایه‌های مختلف، شاهد تمایز دو اثر هستیم. انفعال و عاطفهٔ شعر فرزدق، درجهٔ بیشتری نسبت به اثر جامی دارد؛ امری که با توجه به تجربهٔ نزدیک موضوع از سوی شاعر عرب‌زبان و بازتولید آن به وسیلهٔ جامی، امری طبیعی، و معیار صدق عاطفهٔ فرزدق در شعر اوست.

موسیقی به عنوان برجسته‌ترین مشخصهٔ شعر نیز مسیری متفاوت در دو اثر در پیش گرفته‌است. این تفاوت در سطح موسیقی بیرونی، درونی، نوع قالب شعری و قافیه‌بندی شعر مشهود است که با توجه به کارکردهای هر یک از این شگردهای زبانی و تأثیر آن بر معنی و پیام، شباهتی بین دو اثر وجود ندارد.

بررسی مقابله‌ای خیال و تصویرپردازی دو اثر نیز نشان‌دهندهٔ تمایز سبکی آن‌هاست. هرچند شباهت‌های جزئی نیز مشهود است، اما با توجه به تحلیل‌های آماری، تمایز و تفاوت سبک، غالب است. این تفاوت چنان است که گاه برخی ابیات شعر فارسی تخیلی‌تر از شعر عربی است. تمایز سبکی شعر در سطح نحوی نیز مؤید آفرینش ادبی شعر فارسی است. چینش خاص و متفاوت کلمات در دو زبان و کارکرد خاص شاخصه‌های خاص زبان عربی که در القای پیام به مخاطب نیز موثر است، دو اثر را متمایز کرده‌است.

منابع ومآخذ

انوار، محمود. (۱۳۵۸). «ترجمهٔ منثور و منظوم و شرح قصیدهٔ میمیهٔ فرزدق در مدح امام زین‌العابدین(ع)». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***. ش ۹۹ و ۱۰۰. صص ۳۰۸ـ۳۳۳.

انیس، ابراهیم. (۱۳۹۴). «موسیقی شعر». ترجمهٔ نرگس انصاری و دیگران. چ۱. قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره).

بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۲). ***چیستی ترجمه در هرمنوتیک***. چ۱. تهران: سخن.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۶۵). ***دربارهٔ ترجمه***. چ۱. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جامی، عبدالرّحمن. (۱۳۷۸). ***مثنوی هفت اورنگ***. چ ۱. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

حدادی، محمود. (۱۳۹۵). «از وفاداری به امانت‌داری». ***مترجم***. صص ۲۳ـ۳۰.

خزاعی‌فر، علی. (۱۳۹۵). ***ترجمهٔ متون ادبی***. چ ۱۲. تهران: سمت.

دابلنه، ژ. (۱۳۷۷). «آیا ترجمهٔ ادبی نوع خاصی از ترجمه است؟». ***متن‌پژوهی ادبی***. ترجمهٔ فاطمه عشقی. د ۲، ش۶. صص ۱۲۳ـ۱۳۲.

دل‌زنده‌روی، سمیه. (۱۳۹۵). «بازآفرینی جمله». ***مترجم***. س ۲۵. ش ۵۹. صص ۱۵۳ـ۱۶۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). ***موسیقی شعر***. چ ۴. تهران: آگاه.

صفوی، کورش. (۱۳۸۸). ***هفت گفتار دربارهٔ ترجمه***.چ ۹. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۱). ***نوشته‌های پراکنده***. چ ۱. تهران: نشر علمی.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۳). «ترجمهٔ آفرینش دوبارهٔ یک اثر». ***آزما***. ش ۳۰. صص ۲۸ـ۲۹.

صلح‌جو، علی. (۱۳۹۴). ***گفتمان و ترجمه***. تهران: چ ۷. نشر مرکز.

عباس، حسن. (۱۹۹۸م.). ***خصائص الحروف العربیة ومعانیها***. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

فاعور، علی. (۱۹۸۷م.). ***دیوان فرزدق***. ط ۱. بیروت: دار الکتب العلمیة.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۵). ***سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها وروش‌ها***. چ ۳. تهران: سخن.

القرطاجنی، حازم. (۱۹۶۶م.). ***منهاج البلغاء و سراج الأدباء***. تقدیم محمد الحبیب ابن الخوجة. تونس: دار الکتب الشرقیة.

کیوانی، مجدالدّین. (۱۳۷۹). «بازآفرینی سبک متن مبدأ در متن مقصد». ***مترجم***. ش ۳۳. صص ۹ـ۱۸.

گنتزلر، ادوین. (۱۳۸۰). ***نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر***. ترجمهٔ علی صلح‌جو. چ۱. تهران: انتشارات هرمس.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۱). ***درآمدی به اصول و روش ترجمه***. چ ۱. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مختاری اردکانی، محمدعلی. (۱۳۷۵). ***هفده گفتار در اصول، روش و نقد ترجمه***. چ ۱. تهران: رهنما.

مصلوح، سعد. (۱۹۹۲م.). ***الأسلوب*** *دراسة لغوية إحصائية*. ط ۳. القاهرة: عالم الكتب.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۶۱). «مسئلهٔ امانت در ترجمه». ***نشریهٔ دانش***. ش۱۳. صص ۵ـ۱۱.

وبستر، راجر. (۱۳۷۳). «زبان ادبی و ادبیت». ***ادبیات داستانی***. ترجمهٔ عباس بارانی. ش۲۶ و ۲۷. صص ۱۰۲ـ۱۰۷.

هانتزمن، جفری. (۱۳۷۰). «رساله‌ای در اصول ترجمه». ***مترجم***. ترجمهٔ مجدالدّین کیوانی. س ۱. ش ۴. صص ۲۵ـ۳۷.

چکیدهٔ انگلیسی مقاله‌ها

Loyalty, Recreation or Literary Creation in Translating Poems: Contrastive Analysis of Jami and Al-Farazdaq Eulogies of Imam al-Sajjad

Narges Ansari*

(Received: 15/January/2018; Accepted: 22/May/2018)

Abstract

Loyalty, recreation and literary creation are three distinct approaches in translation which are achieved in different layers of semantics, surface, and tone while some are related to another. Loyalty is essential for recreation and without recreation, the translation will not be sufficiently expressive in the target language. Beyond recreation, literary creation offers exquisite work without respecting the principle of loyalty. This exquisite work is different in many linguistic and even semantic layers from poetry that is more evident because of its literary features, especially if the translator is a tasteful poet. With the help of stylistic analysis, the current research tries to investigate the poem of Jami which has been written under the great influence of Al-Farazdaq's fine eulogies in praise of Imam al-Sajjad. This is to determine the manner and measure of loyalty, recreation and literary recreation of the poem of Jami toward the poem of Al-Farazdaq, according to the features of Jami's work and commonalities and distinctions among the two literary Pieces in domains of semantics, surface, and Aesthetics. This research uses a descriptive-analytical approach; however, in some cases, the statistical approach will be used to determine the amount of creativity and innovation or loyalty of Jami toward the original text. Considering the clear distinctions between the poem of Jami and Al-Farazdaq in the layers of phonetics, vocabulary, rhetoric, emotion, and Syntax, Jami's work is not only a loyal translation of the source text but also a translation which is comparable to something created and is related to the source in general. However, there is no corresponding relationship between them in terms of detail and verses.

Keywords: Translation, Loyalty, Recreation, Literary creation, Jami's poem, Al-Farazdaq.

---

* Assistant Professor of Arabic Language and Literature at Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran;
E-mail: narjes_ansari@yahoo.com

Position of Clause in Persian Language and its Matching with Arabic Language

Ali Abulhassani*, Mahmoud Bashiri**

(Received: 17/August/2015; Accepted: 25/August/2018)

Abstract

Due to the importance of research-based comparison of different languages and the impact of the discovery of the connection links of language and the intellectual and cultural development of language users, this study adopted the method of analysis and interactive discussion of subordinate clause in Farsi language, investigated response and its expression manner in Arabic. Then, from the point of view of the comparative grammar, the position of the dependent clause in the Persian language was compared with that of the Arabic language. Thus, the manner in which the expression of the function of dependent clauses in Persian and their equivalent in the Arabic language and the means of differentiation and sharing, especially in the language of the two languages, were revealed. The achievements of the present article are that the type of expression of the dependent clauses in Persian and Arabic language, despite significant similarities, also has differences. So that the dependent clauses in the Persian language with the same way of expression in the Arabic language is from the perspective of the grammarians of the Persian language and the syntacticians of Arabic language are termed with two different names. The significance and outcome of this study can be used to translate Arabic texts into Persian or vice versa.

Keywords: Dependent clause, Persian language, Arabic language, Role, match.

---

* Assistant Professor of Persian Language and Literature at Payame Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author);
E-mail: aliabolhasani50@gmail.com

** Associate Professor of Persian Language and Literature at Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran;
E-mail: zrpbashiri2001@yahoo.com

Examining Literary Translation Challenges: An Analytical Review of Text Type, Text Components, and Challenges of the Reader

Ali Ganjian Khanari*

(Received: 08/April/2018; Accepted: 25/August/2018)

Abstract

The translation of the literary text is the most challenging form of translation and faces particular challenges that make translation more difficult. This type of translation requires a theoretical discussion to provide solutions for better translation and success of translators. In this regard, the present study seeks to provide a descriptive-analytical method to the characteristics of these types of texts and challenges that the interpreter faces in translation. Through this survey, it became clear that every literary translator faces three fundamental challenges: the challenge of the type of text, the challenge of the reader, the challenge of the components of the text. The challenge of the components of the text can be classified as the challenge of words, the challenge of phrasal and idiomatic expressions, and the challenge of the sentence structure and syntax, and so on. Therefore, the translator must pay attention to these challenges and ways out of them to avoid being involved in the translation of unfamiliar and obscure words and structures that lead to attenuating the level of translation and reducing its effectiveness. Among the solutions presented to eliminate those challenges are the collection of all meanings in the context of multiple texts, the reference to new research which is conducted in the area of new terms, the development of the implicit concept, and so on.

Keywords: Literary text, Translator, Text type challenge, Reader challenge, Syntax challenge.

* Associate Professor of Arabic Language and Literature at Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran;
E-mail: Pajuhesh1392@yahoo.com

Comparative Criticism of Ayati and Shariat's Translations of Shahrzad's Play Tawfiq Al-Hakim

Fatemeh Akbarizadeh*, Yassra Shadman**

(Received: 12/April/2018; Accepted: 25/August/2018)

Abstract

The play is a special literary genre that, while incorporating the features of a literary text, has unique dramatic characteristics that are only thorough and complete on the stage. "Shahrzad" is the lasting work of the father of Arabic plays Tawfiq al-Hakim, based on the story of "A Thousand and One Nights" in a philosophical cover, not only in the field of thought but also in literary terms. This work has been translated twice into Persian by Iranians¬, Shariat and Ayati. However, since the translation of the play, with all its special characteristics, is extremely complex, while respecting good, dynamic and balanced literary translation, the translatability and dramatic nature of the position and action must be translated. This essay aims to review the translation of these two translators in terms of style and literary features as well as dramatic elements, in order to examine the problems of the translation of the play, the challenges of these two works that has put them into the labyrinths of translation. The results indicate that these two translations have tried to convey the work in balanced text, message, and structure, and portray the author's style to create the same work in the target audience. However, because of the translation of dramatic elements, the translation of the Shariat has been more successful. Because he translated tone and dialogue well and he tried to make the Dialogues fit the characters of the show.

Keywords: Translation critique, Literary translation, Play, Tawfiq Al-Hakim, Shahrzad.

* Assistant Professor of Arabic Language and Literature at Al-Zahra University, Tehran, Iran;
E-mail: f.akbarizadeh@alzahra.ac.ir

** Assistant Professor of Arabic Language and Literature at Al-Zahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author);
E-mail: y.shadman@alzahra.ac.ir

Review and Criticism of the Translation of Mystical Poetry With the Approach of Lefebvre's Theory: A Case Study of Mohammad al-Forati Translated From Hafez's Sonnets

Fatemeh Sarparast*, Abdul Ali Al Boyeh Langroudi**, Mohsen Seyfi***

(Received: 03/June/2018; Accepted: 25/August/2018)

Abstract

Mohammad al-Forati (1880-1978), Syrian translator and poet translated a selection of Hafiz's sonnets into poetry. Despite his familiarity with the Persian language, he has not been successful in understanding, receiving, and transmitting the long-standing mystical concepts of Hafez Shirazi. Therefore, this paper attempts to investigate and evaluate the semantic comprehension of the terms, vocabulary, and mystical expressions contained in Hafez's poetry by Mohammad al-Forati in order to clarify to the audience whether the translator has beautifully transmitted the semantic content of the poet's words to the audience. However, in most cases of rotation, the inevitable changes and increments in his reproduction are observed, which not only did not create an insult to the poetic words of the poet but also added to the beauty of the translator's words. It is difficult and unpredictable to provide a complete translation equilibrium

Keywords: Mystical interpretations, André Lefevere, Translation, Mohammad al- Forati, Hafez Shirazi.

* Ph.D. Candidate of Arabic Language and Literature, Kashan University, Isfahan, Iran (Corresponding Author);
E-mail: fateme.sarparast@yahoo.com

** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran;
E-mail: a_alebooye@yahoo.com

*** Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Kashan University, Isfahan, Iran;
E-mail: motaseifi2002@yahoo.com

Cognitive Metaphors and Their Impact on Nahj al-Balaghah's Translation: A Case Study of the Sermon of Jihad in Shahidi and Feyzol-Islam Translations

Naeimeh Parandavaji* Masumeh Mohtasham**

(Received: 21/February/2018; Accepted: 25/August/2018)

Abstract

In this paper, the researchers investigating the conceptual metaphors in the context of Jehad`s sermon between Nahj al-Balaghahs the source text and two Persian translations of it, from Dr. Mohammad Jafar Shahidi and Ali Naghi Feyzol-Islam as the target texts. They seek to answer the following questions: how cultural differences affect the cultural translation of abstract concepts or conceptual metaphorical meanings? What is the role of the translator in translating metaphorical interpretations? Considering what Mandelbit states about the relationship between metaphors and cultural methods, metaphors in context divides into two classes; collective metaphors and creative metaphors and studies it in three levels, conceptual, processive and lingual using the metaphor analysis method. The results reveal that in translating this sermon, translators rarely involved in mistakes and digression of the target language, due to the common aspects of Iranian and Arabic culture in the common Islamic cultural domain. In return, both translators in some cases used different explanatory languages in translating common and different metaphor concepts, because of their different translation approaches. It means Dr. Shahidi utilized some cognitive metaphors in translation through a rhetorical and literary approach that not utilized in the source text. Feyzol-Islam also utilized creative metaphors due to the explanatory simplistic approaches of the interpreter.

Keywords: Cognitive metaphor, Cultural method of Mandelbit, Jihad sermon of Nahj al-Balaghah, Translation of Shahidi, Translation of Feyzol-Islam.

* Assistant Professor of Arabic Language and Literature at Kosar University of Bojnord, Bojnord, Iran (Corresponding Author);
E-mail: n_parandavaji@yahoo.com

** Assistant Professor of Arabic Language and Literature at Center of Quran and Hadith University of Tehran, Tehran, Iran;
E-mail: mmohtasham92@gmail.com

Table of Contents

Cognitive Metaphors and Their Impact on Nahj al-Balaghah's Translation: A Case Study of the Sermon of Jihad in Shahidi and Feyzol-Islam Translations/1

Naeimeh Parandavaji & Masumeh Mohtasham

Review and Criticism of the Translation of Mystical Poetry With the Approach of Lefebvre's Theory: A Case Study of Mohammad Al-Forati Translated From Hafez's Sonnets/ 2

Fatemeh Sarparast, Abdul Ali Al Boyeh Langroudi & Mohsen Seyfi

Comparative Criticism of Ayati and Shariat's Translations of Shahrzad's play Tawfiq Al-Hakim/ 3

Fatemeh Akbarizadeh & Yassra Shadman

Examining Literary Translation Challenges: An Analytical Review of Text Type, Text Components, and Challenges of the Reader/ 4

Ali Ganjian Khanari

Position of Clause in Persian Language and its Matching with Arabic Language / 5

Ali Abulhassani & Mahmoud Bashiri

Loyalty, Recreation or Literary Creation in Translating Poems: Contrastive Analysis of Jami and Al-Farazdaq Eulogies of Imam al-Sajjad/ 6

Narges Ansari

English Abstracts

Writing Style and Acceptance Procedure

The language of the journal is Farsi (Persian).

- Journal's Policy: This journal specializes in publishing novel findings derived from scientific research endeavors in the fields of translation, text comprehension and understanding, and semantics in the Arabic language. The above-mentioned research can be conducted as comparative studies between Arabic and other languages.
- Articles must be original and creative.
- Scientific research methods must be observed and authentic, original references are must be used.
- Each article includes an abstract, an introduction, the main body, research method and coclusion.
- All articles will first be reviewed by the Editorial Board. In case they meet the policies of the journal, they will be sent to expert referees.
- In order to maintain impartiality, names of the authors will be removed from the articles. Upon receiving the referees' views, the results will be discussed in the Editorial Board, and, in case of acquiring the necessary score, articles will be accepted for publication.
- The Editorial Board keeps the right to freely accept, reject and edit articles.
- Priorities in publishing articles depend upon the decisions of the Editorial Board.
- Article Arrangements:
- - The full title of article must be Maximum 15 words explaining its content..
- The author(s) name(s) must be given in the center of the page, below the abstract title. The academic level(s) and affiliation(s) of the author(s) need to be given on the right-hand side. The corresponding author must be determined with an asterisk and his or her email must be given in footnotes.
- Persian abstract must be maximum 250 words
- Full title in English must be maximum 15 words
- English abstract should be a maximum of 250 words.
- Key words English should be up to 250 words.
- The number of words in article must be from 4000 up to 6500 words.
- The introduction needs to include research questions, hypotheses, review of literature, main references and research method, and it acts as a beginning to lead the reader towards the main discussions.
- In the main text of the article, author(s) propose topics and analyze them.
- Articles must include conclusion.
- Appendices and other comments need to be placed at the end of the article.
- Bibliography, pictures, tables and figures, with detailed descriptions, must be given in separate pages.
- Line spacing must be set at 1.5 and margins from top and bottom must be 4 centimeters and from left and right must be 4.5 centimeters
- Articles need to be written using Microsoft Office Word. For Farsi texts, use **B Zar** with a font size of 13, for Arabic texts use **B badr** with a font size of 12 and for English texts, use **Times New Roman** with a font size of 11.
- Reference Arrangements:
- In-text citations must be arranged by providing, in parenthesis, author's(s') surname(s), year of publication, volume and page numbers. Eg: (Farookh, 1998, 4:358)
- Referring to a book in the bibliography:

Author's surname, Author's name. (Year of Publication). «Name of the book». Name of translator or editor. Edition. City of Publication: Publisher.

- Referring to a journal in the bibliography:

Author's surname, Author's name. (Year of Publication). «Title of article». Name of editor. Journal's name. City o Publication: Publisher, Page numbers.

- Referring to internet websites in the bibliography:

Author's surname, Author's name. (Last date of revision in the website). «Title an subject», Name and address of the website.

- Article(s) must meet the requirements of Section 2 (Scientific Requirements) and must be arranged according to Section 4 (Format and Style). Article(s) need to be submitted online via **rctall.atu.ac.ir.**
- Articles extracted from theses or dissertations must be accompanied by a letter of confirmation from the supervisor, and the name of the supervisor must also be mentioned in the article as an author.
- Authors must guarantee that they have not simultaneously submitted their articles to other journals and promise that they will not submit their articles to other journals until the status of their article in the journal of *Translation Research in the Arabic Language and Literature* has been determined.

از اینجا ببرید

برگ درخواست اشتراک دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی*

نام و نام خانوادگی/ عنوان موسسه: .....

درخواست اشتراک از شمارهٔ ..... تا شمارهٔ ..... و تعداد مورد نیاز از هر شماره ..... نسخه است.

نشانی: .....

تلفن: .....؛ کد پستی: .....؛ صندوق پستی: .....

نشانی پست الکترونیکی: .....

تاریخ: ..... .

لطفاً حقّ اشتراک را به‌شمارهٔ حساب ۹۸۷۲۲۸۹۰، بانک تجارت، شعبهٔ شهید کلانتری به نام درآمد اختصاصی دانشگاه علاّمه طباطبائی واریز نمایید.

اصل فیش بانکی را به همراه فرم تکمیل شدهٔ فوق به نشانی دفتر دوفصلنامهٔ ***پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی*** ارسال فرمایید.

حقّ اشتراک سالانهٔ دو شماره با احتساب هزینهٔ ارسال، ۱۵۰۰۰۰ ریال است. برای استادان و دانشجویان با ارسال کپی کارت شناسایی پنجاه درصد تخفیف لحاظ خواهد شد.

This Issue's Scientific Advisors

Dr. Abdollah Rasoul Nejhad
Dr. Aliasghar Ghahremani Moghbel
Dr. Farshid Torkashvand
Dr. Hesam Hajmomen
Dr. Yadollah Malayeri
Dr. Seyyed Mahmoud Mirzaealhoseini
Dr. Alireza Nazari
Dr. Touraj Zeynivand
Dr. Zohreh Ghorbani Madooni

In the Name of God,
the Compassionate, the Merciful

Allameh Tabataba'i University

Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Academic Semiannual Journal of

Translation Researches in the Arabic Language and Literature

Vol. 8, No. 18, Spring & Summer (2018)

Publisher: Allameh Tabataba'i University
Director in Charge: Ali Ganjian Khenari
Editor in Chief: Reza Nazemian

Editorial Panel
Ahmad Pasha Zanus: *Associate Professor (Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran)*
Ali Asghar Ghahremani-Moghbel: *Associate Professor (Persian Gulf University, Bushehr, Iran)*
Ali Ganjian Khenari: *Associate Professor (Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran)*
Gholam Abbas Rezayi: *Associate Professor (University of Tehran, Tehran, Iran)*
Hamidreza Mirhaji: *Associate Professor (Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran)*
Hojjat Rasouli.: *Professor (Shahid Beheshti University, Tehran, Iran)*
Khalil Parvini: *Professor (Trabiat Modares University, Tehran, Iran)*
Majid Salehbak: *Associate Professor (Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran)*
Reza Nazemian: *Associate Professor (Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran)*
Saeed Najafi-Asadolahi: *Professor (Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran)*

Managing Director: Parisa Ebrahimi.
Persian Editor: Saeed Ghasemi Porshokooh, Ph.D**.**
English Editor: Behzad Nezakatgoo, Ph.D.
Layout and Graphic Designer: Saeed Ghasemi Porshokooh, Ph.D.

Address: Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, South Allameh St., Saâdat Abâd, Tehran 1997967556, Iran, Tel./Fax: (+98 21) 88683705.

The electronic version of this journal is available on:

www.magiran.com www.noormags.ir
fa.journals.sid.ir www.srlst.com
rctall.atu.ac.ir www.civilica.com

Journal website: rctall.atu.ac.ir

Lithography, printing and binding: Allameh Tabataba'i University Press

Price: 60,000 Rials

ISSN: 2251-9017