––Translation Researches in the Arabic Language and Literature––––––
Fall & Winter 2023, 12(27), 223- 252
rctall.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/RCTALL.2022.69413.1643

Original Research
Received: 13/Aug/2022 Accepted: 23/Nov/2022 ISSN: 2980-7735 eISSN: 2538-2608

An Investigation of Cognitive Stylistic Balance, Translated by Abdurrahman Jami from Taiyeh ibn Faraz

Narjes Ansari — Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Zahra Salimi * — Ph.D. in Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Abdul Ali Al-boyeh Langroudi — Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Abstract

Among different types of texts for translation, poems are one of the challenging ones given their aesthetic specifications that are in harmony with the meaning. A poem can convey a variety of aspects of meaning to the audience, which is not easy to do in other ways. In addition, creating a balance at all levels of the target text to create an equal and similar text to the original text is not feasible, which in many cases leads to a failure to convey the whole meaning and concept. Literary recreation is an approach that is expected to attract more attention for making a versified version of the poem translation. The present study examines Jami Poetry Collection by Taiyeh ibn Faraz in terms of semantic, superficial, and aesthetic aspects and the transfer of meanings from Arabic into Farsi in a versified form. The study was carried out through a descriptive-analytical method. Taking into account the notable similarities between Jami and Taiyeh ibn Faraz's poems in terms of words, sounds, and clarity of words, Jami's work can be considered as a translation loyal to the original text. The poet does not attempt to create literary aspects to convey the idea via an independent work in Farsi. The translator has made himself committed to finishing the verses with words identical to the original text in terms of sound so that in many cases he has finished the sentences with the exact Arabic word. This approach has created ambiguities in the meaning and highlighted the loyalty of the translation to the original text.

Keywords: Translation, Balance, Recreation, Jami's Poem, Taieh Ibn Fareza.

* Corresponding Author: zahrasalimi1998@yahoo.com

How to Cite: Ansari, N., Salimi, Z., Al-Boyeh Langroudi, A. A. (2023). An Investigation of Cognitive Stylistic Balance, Translated by Abdurrahman Jami from Taiyeh ibn Faraz. *Translation Researches in the Arabic Language and Literature*, 12(27), 223-252. doi: 10.22054/RCTALL.2022.69413.1643

-- پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی---------
دوره ۱۲، شماره ۲۷، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۲۲۳-۲۵۲
rctall.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/RCTALL.2022.69413.1643

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۰۲
ISSN: ۲۹۸۰-۷۷۳۵ eISSN: ۲۵۳۸-۲۶۰۸

کاوشی در تعادل سبک‌شناختی ترجمهٔ عبدالرحمان جامی از تائیه ابن فارض

نرگس انصاری دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

زهرا سلیمی * دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

چکیده

در میان ترجمهٔ انواع متون، ترجمهٔ شعر به سبب ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه خود که همسو با معنا و مفهوم آن است، امری دشوار و نیازمند دقت نظر ویژه است؛ زیرا شعر جنبه‌های متعددی از معنا را به مخاطب القا می‌دهد که به راحتی قابل انتقال به زبان دیگر نیست. علاوه بر این، با توجه به اینکه ایجاد تعادل در تمام سطوح متن مقصد برای ارائه متنی برابر و همتا با متن مبدأ امری ناممکن است و در موارد بسیاری سبب نارسایی در معنا و مفهوم عبارات می‌شود، بازآفرینی ادبی، رویکردی است که انتظار می‌رود در ترجمهٔ منظوم یک شعر مورد توجه قرار گیرد. بنابراین، بررسی اشتراکات و تفاوت‌های اثر منظوم جامی از تائیه ابن فارض در زمینه‌های معنایی، صوری و زیبایی‌شناسی و نحوهٔ انتقال معانی ابیات عربی به زبان فارسی به صورت منظوم هدفی است که این پژوهش تلاش دارد با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به بیان آن بپردازد. با توجه به اشتراکات بارز شعر جامی با تائیه ابن فارض در سطح واژگانی، آوایی و بلاغی اثر جامی را یک ترجمهٔ وفادار به متن مبدأ می‌دانیم که شاعر در این ترجمه خود به دنبال آفرینش ادبی برای القای اثری مستقل ادبی به زبان فارسی نبوده است. در واقع ملزم بودن او بر سرودن شعری در حرف روی مشترک قافیه، می‌تواند عامل این امر باشد؛ به عبارتی تکرار حرف تاء، مترجم را بر آن داشته تا در بسیاری از ابیات عین واژهٔ عربی قافیه را در متن فارسی تکرار کند که این امر سبب ابهام معنا در ابیات بسیاری شده که نشان از وفاداری مترجم به متن مبدأ است.

کلیدواژه‌ها: ترجمه، تعادل، بازآفرینی، شعر جامی، تائیه ابن فارض.

* نویسنده مسئول: zahrasalimi1998@yahoo.com

مقدمه

«ترجمه» عبارت ست از نزدیک‌ترین معادل زبان مورد ترجمه، اول از جهت مفهوم و بعد از لحاظ سبک؛ یعنی دو مرحله در کار ترجمه وجود دارد؛ نخست یافتن مفهوم و پیام متن مورد ترجمه و دیگری یافتن سبک نویسنده در متن ترجمه که معادل اول «معادل مفهوم» و معادل دوم «معادل سبک» و مجموع آن‌ها «معادل کامل» نامیده می‌شود (صفارزاده، ۱۳۶۲: ۲۰). مفهوم تعادل در مطالعات ترجمه، یکی از مفاهیم اصلی است که دارای اختلاف نظر است. تعادل در ترجمه، مفهومی است که منعکس‌کننده درک ما از ترجمه است. به عنوان مثال، تصور فردی با تحصیلات آموزشی متوسط از متن ترجمه شده، متنی است که به نوعی بازنمایی یا آفرینش مجدد متن دیگری بوده که اصل آن در زبانی دیگر تولید شده است (هاوس، ۲۰۰۱: ۲۴۷).

به طور کلی، تعادل ترجمه‌ای؛ یعنی اینکه ترجمه برابر و معادل متن مبدأ باشد. به بیان دیگر، تمام عناصر و اجزای متن مبدأ بدون هیچ کاهش و افزایشی به متن مقصد انتقال یابد. در سطوح گوناگون آوایی، بلاغی، نحوی و واژگانی به سبب وجود اختلافات میان دو زبان، برقراری این‌گونه برابری و تعادل بسیار سخت است، اما مترجم در این روش تمام تلاش خود را می‌کند تا همان تأثیری را که متن مبدأ در مخاطب ایجاد کرده در متن مقصد بر مخاطبان خویش ایجاد کند، چراکه در این صورت است که متن مبدأ و مقصد می‌توانند برابر و معادل یکدیگر باشند.

پژوهش حاضر با توجه به ترجمهٔ تائیه جامی از تائیه ابن فارض با هدف بیان میزان وفاداری یا آفرینش ادبی مترجم در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

- روش جامی در انتقال و بازآفرینی متن ترجمه در وزن و قالب جدید چگونه است؟
- ا نتقال محتوا و درون‌مایه در تائیه جامی مبتنی بر معادل‌یابی در سطوح متعدد نحوی، بلاغی و واژگانی چگونه بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

«آیا ترجمهٔ منظوم تائیه کبری از جامی است؟ بررسی سبک‌شناسانهٔ منظومه‌ای منتسب به نورالدین عبدالرحمن جامی» عنوان پژوهش جلالی (۱۳۹۷) است که در ارتباط با ترجمهٔ تائیه جامی به نگارش درآمده است و نویسندهٔ مقاله با توجه به ویژگی‌هایی چون

ساخت‌های خاص نحوی، زبان سست و ناتندرست شعری این ترجمه و تسامحات وزنی بسیار این اثرِ منتسب به عبدالرحمن جامی، این اثر را در مقایسه با سایر آثار جامی کاملا با سبکی متمایز می‌یابد.

در حوزهٔ مطالعات مرتبط با معادل‌یابی و ترجمهٔ شعر عربی به فارسی نیز به مقالهٔ ناظمیان و حاج مومن (۱۳۹۶) با عنوان «چهارچوب زبان‌شناختی برای تحلیل ترجمهٔ شعراز عربی به فارسی» می‌توان اشاره کرد. نویسندگان این پژوهش متناسب با نظریهٔ فرمالیسم[1] روسی به این مسئله توجه داشته و چگونگی انتقال ماهیت زبانی شعر عربی به زبان فارسی را مورد مطالعه قرار داده و بر این نتیجه رسیده‌اند که ترجمهٔ شعر به شعر می‌تواند مؤلفه‌های فرم شعر عربی را در زبان فارسی بازآفرینی کند. به عبارت دیگر، نویسندگان در این مقاله انتقال شکل و زبان شعری را در مقایسه با معنا در اولویت قرار داده‌اند.

وفاداری، بازآفرینی ادبی در ترجمهٔ شعر(بررسی مقابله‌ای شعر جامی و شعر فرزدق در مدح امام سجاد علیه السلام)»عنوان مقالهٔ انصاری (۱۳۹۷) است. در این مقاله، نویسنده لایه‌های آوایی، بلاغی، واژگانی و نحوی را به صورت مقابله‌ای در دو اثر مورد بررسی قرار داده و بر این نتیجه رسیده که بازآفرینی ترجمه، مشخصهٔ اصلی ترجمهٔ جامی از شعر فرزدق است.

«چالش‌های موسیقی داخلی شعر نو عربی در ترجمه به فارسی» عنوان مقالهٔ مزرعه و همکاران (۱۳۹۹) است. ایشان در این مقاله به بررسی ترجمهٔ شعری آثار بدر شاکر سیاب از پیشگامان شعر نو عربی پرداخته و معتقدند با توجه به ویژگی‌های زبانی مختص به هر شاعر، انتقال کامل این ویژگی‌ها به زبان دیگر امکان‌پذیر نیست و ترجمه شعر به شکل نثر مناسب‌ترین شیوه برای ترجمهٔ شعر نو است تا بتواند عمق معنا را به زبان مقصد منتقل کند. با این حال باید گفت که ترجمهٔ شعر به شعر ناممکن نیست، بلکه در این روش افزون بر محتوا، شکل و فرم شعری را نیز می‌توان به زبان مقصد انتقال داد.

«جدل موسیقی و بیان در ترجمهٔ شعر کلاسیک عربی به شعر کلاسیک فارسی» عنوان مقالهٔ حاج مومن (۱۴۰۰) است. وی در این مقاله، تأثیرات متقابلی میان ساخت بیانی و

1 .Formalism

ساخت موسیقیایی شعر عربی در فارسی را مورد مطالعه قرار داده و بر این باور است که «رعایت الزامات موسیقیایی در زبان فارسی موجب ایجاد فاصله در ساخت بیانی شعر عربی شده و مضامین موجود در شعر عربی با تعبیرهای متفاوت در شعر فارسی بیان شده است».

در ارتباط میان پژوهش حاضر و موارد بیان شده باید خاطر نشان کرد که با توجه به اینکه در پژوهش پیش‌رو مؤلفه‌هایی چون «موسیقی»، «بلاغت» و «نحو» مورد مطالعه قرار گرفته است. مقالهٔ «بررسی جدل موسیقی و بیان در ترجمهٔ شعر کلاسیک عربی به شعر کلاسیک فارسی» بیشترین نزدیکی به این مقاله را دارد و نویسنده در آن به بررسی موسیقی و بیان پرداخته است، اما ویژگی تمایز بخش این اثر، بررسی مقابله‌ای این دو مؤلفه؛ یعنی موسیقی و بیان و در ارتباط با یکدیگر است. به بیان دیگر، نویسنده تغییرهای بیانی ترجمه را حاصل قافیه‌پردازی و موسیقی متمایز شعر فارسی می‌داند؛ در حالی که مقالهٔ حاضر هر مؤلفه را به صورت جداگانه مورد بررسی قرار داده است. علاوه بر این، مقالهٔ حاضر به بررسی مقابله‌ای ترجمهٔ تائیه جامی بر تائیه ابن فارض پرداخته و میزان انطباق و روانی متن اصلی و ترجمه مبتنی بر روش بازآفرینی، وفاداری و آفرینش ادبی از دیگر مسائل مورد توجه در این پژوهش است که نکته تمایز بخش آن از سایر موارد است.

یافته‌ها

۱. مبانی نظری پژوهش

۱-۱. ترجمه‌ناپذیری شعر

شعر صنعت ادبی است که شاعر به صورت آگاهانه عناصری را در آن به کار می‌برد، از این منظر از مترجمان شعر انتظار می‌رود که ظرافت و ویژگی‌های زبانی آن را با جزئیات به زبان مقصد منتقل نمایند که این امرمسئله ترجمه پذیری یا ترجمه ناپذیری شعر را مطرح می سازد بنابراین نخست نیم نگاهی به این مسئله داشته و در ادامه به تطبیق دو اثر می‌پردازیم.

بسیاری از صاحب‌نظران معتقدند ترجمهٔ شعر امری ناممکن است، چراکه شعر هنری است متشکل از جنبه‌های متعدد که القای تمام جوانب هنری آن به زبان و فرهنگ دیگر

امری دشوار است. جاحظ معتقد است که «شعر را نمی‌توان به زبانی دیگر ترجمه کرد و انتقال شعر از زبانی به زبان دیگر جایز نیست. و اگر شعری ترجمه شود، نظم آن بریده و وزن آن باطل خواهد شد و زیبایی آن از بین خواهد رفت و شگفتی آن نابود شده و تبدیل به سخن نثر خواهد شد» (الجاحظ، ۱۹۸۸: ۷۵).

یاکوبسن [1]نیز می‌گوید: «شعر بنا به تعریف خود ترجمه‌ناپذیر است، تنها می‌توان جایگردانیِ آفریننده‌ای انجام داد. در واقع در ترجمهٔ هر شعر، شعرِ جدید خود رخداد زبانی تازه‌ای است. این واقعیت تازه ادبی صرفاً رابطه‌ای بینامتنی با شعر اصلی دارد» (ر. ک: احمدی، ۱۳۸۰: ۷۳-۷۲). به عبارت دیگر، در برگردان متون ترجمه‌ناپذیر، مترجم دست به ابتکاراتی می‌زند. این ابتکار طبعاً نوعی خلاقیت در کار اوست و در چنین شرایطی مترجم صرفاً مترجم نیست، بلکه گرایش به سمت نویسندگی دارد. به عبارت دیگر، اگر بتوان دو پیش نمونه «تألیف» و «ترجمه» را در نظر گرفت، مترجم در این حالت خاص، بیشتر به پیش نمونهٔ تألیف گرایش خواهد داشت (صفوی، ۱۳۸۳: ۶۶).

بنابراین باید گفت که با توجه به اینکه ساختار صوتی و دلالتی هر شعری، ویژهٔ فرم زبانی متن مبدأ و وابسته به آن از یک سو است از سوی دیگر، ساخت شعر را نمی‌توان به زبان دیگر انتقال داد؛ بنابراین، نوعی بازآفرینی در شعر ایجاد می‌شود که در زبان مقصد، فرمی از شعر، شبیه به فرم شعری زبان مبدأ ارائه می‌شود.

۱-۲. معادل‌یابی و ایجاد تعادل

در ارتباط با معادل‌یابی ترجمه می‌توان چنین بیان داشت که «ترجمه، فرآیند جایگزینی عناصر متن زبان مبدأ به وسیلهٔ عناصر متن زبان مقصد است؛ به طوری که عمل جایگزین‌سازی، خود زمینه‌ای را برای تعامل و تأثیر متقابل بین نویسندهٔ متن اصلی و خوانندهٔ متن ترجمه شده فراهم سازد» (لطفی‌پور، ۱۳۸۳: ۷۰).

معادل‌یابی ترجمه فقط محدود به واژگان متن نمی‌شود، بلکه معادل‌یابی در سطح بلاغی، آوایی و نحوی نیز مورد بررسی است. «تلقی برخی از مترجمان از سبک این است که نحو جملات نویسنده را عیناً حفظ کنند و نیز هر کلمهٔ او را به کلمه‌ای نظیر ترجمه کنند. البته این شیوهٔ حفظ سبک نویسنده به واژگان و نحو محدود نمی‌شود و گاه

1.Jacobsen, R.

به حوزه‌های دیگر زبان؛ یعنی حوزهٔ مختصات معنایی کلمات و نیز روابط معنایی میان کلمات و حوزهٔ معانی اصطلاحات و معانی کاربردی عبارات نیز تعمیم می‌یابد (خزاعی‌فر، ۲۰۱۸: ۱۰). در میان نظریه‌پردازان، کولر[1]، تعادل را در پنج نوع متفاوت تصریحی، تلویحی، متن- استدلالی، منورشناختی یا معادل ارتباطی و معادل صوری توصیف می‌کند (موندی، ۱۳۸۹: ۱۰۹). در این میان «تعادل صوری- زیباشناختی» در متون ادبی اتفاق می‌افتد و هدفش انتقال ویژگی‌های زیباشناختی، شاعرانه، صوری و یا ویژگی‌های سبک خاص نویسنده به متن اصلی است. منظور از این تعادل زیبایی‌شناختی، شباهت میان متن اصلی و متن ترجمه شده از حیث درجهٔ تفسیرپذیری متن توسط خواننده است. اگر متن ترجمه شده صراحت معنایی بیشتری نسبت به متن اصلی داشته باشد و قابلیت تفسیری نداشته باشد، بین این دو متن تعادل زیباشناختی نیست. همچنین اگر متن ترجمه شده از صراحت کمتری در مقایسه با متن اصلی برخوردار باشد، باز هم تعادل زیباشناختی ندارد. وی معتقد است تعادل میان دو متن از حیث زیباشناختی امری مطلق نیست و به کلیت متن بستگی دارد (ر. ک: صفی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۳: ۷۲). برخی همچون والتر بنیامین[2] معتقد است که اساساً وفادار ماندن به متن مبدأ نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند و واژه‌ها فقط و فقط در بافت و زبان خودشان می‌توانند فهمیده شوند. در ترجمه، ماندن در سطح زبانی می‌تواند به متنی غیرقابل فهم بینجامد، اما سخن اینجاست که تنش بین وفادار بودن به متن اصلی و آزادی در ترجمه را نباید فقط در ارتباط با متن اصلی مورد نظر قرار داد، بلکه در زبانِ ترجمه نیز این روش دارای همان اهمیت بنیادین است و باید به همان میزان مورد نظر قرار گیرد. به هر روی ،ترجمه جدا از آنکه در متن اصلی تغییر و تحول ایجاد می‌کند، زبان مادری و زبان ترجمه را نیز در معرض تحول و دگرگونی قرار می‌دهد (بابک معین، ۱۳۹۲: ۱۱). وفاداری در ترجمهٔ شعر را صفوی انکارکرده و معتقد است که «اگر مترجمی ادعا کند دقیقاً منظور شاعر را به زبانی دیگر برگردانده، همزمان با این ادعایش، مدعی است آنچه ترجمه کرده، شعر نبوده است» (صفوی، ۱۳۸۸: ۱۴۸).

1. Cooler, J.
2. Benjamin, W.

۱-۳. تعادل زیباشناختی

آنچه تحت عنوان تعادل زیباشناختی از آن نام می‌بریم در واقع نوعی تعادل در واکنش خواننده متن اصلی و خواننده ترجمه است. مبحث تعادل زیباشناختی برگرفته از نظریهٔ دریافت آیزر[1] است. این نظریه بر نقش خواننده در درک معنی متن تأکید دارد و جزء نظریات خواننده‌محور است و ارزش زیبایی‌شناختی یک متن را از منظر خوانندگان آن می‌سنجد. به عبارت دیگر، «این نظریه مبتنی بر این اصل است که در ارتباط با متن ادبی نه تنها باید تمامیت متن را مورد توجه قرار داد، بلکه باید به همان اندازه کنش‌هایی را که در واکنش به متن صورت می‌گیرد در نظر گرفت» (برکت، ۱۳۹۳: ۵۲).

با توجه به اینکه مترجم یکی از خوانندگان و مخاطبان متن اصلی است، ما با توجه به نوشتار و ترجمهٔ وی از متن اصلی به دنبال درک این مطلب هستیم که مترجم در خوانش خود از متن به چه معنایی دست یافته است. به عبارت دیگر، جامی در مواردی که عبارات تأویل و تفسیرپذیر بوده؛ خلأها را چگونه برطرف و پر کرده است و تا چه حد در این مورد با نویسنده همراهی کرده است.

۲. تحلیل تطبیقی تائیه ابن فارض و جامی

مبحث وفاداری در ارائهٔ ترجمهٔ متن ادبی امری بسیار دشوار است، چراکه محتوای متن ادبی در ارتباط با شکل و ساختار آن حاصل می‌شود. به عبارت دیگر، هرگونه تغییر در یک وجه منجر به تغییر در وجه دیگر آن می‌شود. بنابراین، بررسی تغییرات ساختاری موجود در ارائهٔ ترجمه، بی‌تأثیر در تغییر محتوایی آن نیست. بنابراین، بررسی محتوای ابیات در قالب‌های شکلی و ساختاری آن امری ضروری است.

۱-۲. سطح آوایی و موسیقی

سبک‌شناسی در سطوح متعددی مورد بررسی قرار می‌گیرد که عبارتند از سطح زبانی، فکری و ادبی. سطح زبانی خود به بررسی آوایی (موسیقی بیرونی و درونی، انواع سجع، جناس و...) واژگانی و لغوی (نوع گزینش واژه، واژگان مترادف و...) نحوی یا

1 .Iser, W.

سبک‌شناسی جمله (کوتاه و بلند بودن جملات، ارتباط واژه‌ها با یکدیگر، کاربردهای دستوری و...) می‌پردازد (ر. ک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۳۰-۱۲۹). در این بخش به مبحث اول از سطح زبانی سبک‌شناسی؛ یعنی موسیقی پرداخته و نحوهٔ معادل‌یابی مترجم را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

موسیقی و عناصر آوایی افزون بر اینکه عامل زیبایی ظاهری شعر هستند بر القای معانی نیز مؤثر هستند؛ یعنی هماهنگی آوا و شکل شعر همسو با موسیقی کلی شعر از اهمیت بالایی برخوردار است. به عبارت دیگر، تمام کلمات انتخاب شده برای یک بیت با آوا و صوت خود نقش مؤثری را در ارائهٔ مدلولی خاص در ارتباط با موسیقی متن ایفا می‌کند.

با توجه به اینکه بخشی از انتقال معنا برعهده موسیقی و ویژگی‌های آوایی متن مبدأ است، انتقال این جنبه از موسیقی به متن مقصد امری بس دشوار است؛ زیرا ویژگی‌های آوایی هر زبان، ساختار نحوی کلام و جایگاه واژگان در جمله سبب القای مفاهیم خاصی می‌شود و همین ویژگی سبب تمایز متن مبدأ از متن مقصد است. این تمایز، شکل و ظاهر شعر را به کلی تغییر می‌دهد و در موارد بسیاری سبب نارسایی معنایی می‌شود و در برخی موارد معنایی متفاوت از معنای متن مبدأ منتقل می‌شود. شکل ظاهری شعر، ویژگی‌های آوایی و طنین و آهنگ حروف و واژگان به طور ارادی متناسب با تداعی‌های ذهنی شاعر انتخاب شده و متناسب با حالات و احساسات درونی او برای القای حسی خاص برگزیده شده است، بر این اساس، دشواری‌های خاصی را در ترجمه ایجاد می‌کند، چراکه القای تمام این ویژگی‌ها برای ایجاد همان تأثیرگذاری در متن مقصد امری بسیار دشوار است.

بررسی موسیقی بیرونی تائیه ابن فارض و ترجمهٔ منظوم آن نشان از تفاوت وزنی و عروضی این دو شعر دارد. شعر عربی در بحر طویل مقبوض و شعر جامی در بحر مضارع مثمن أخرب مکفوف محذوف سروده شده است. وزن شعر عربی مبتنی بر تکرار تفعله‌های «فعولن مفاعیلن فعول مفاعلن» است و شعر فارسی براساس تکرار تفعله‌های «مفعول فاعلات، مفاعیل، فاعلن» سروده شده است. وزن مضارع مثمن اخرب محذوف از جمله بحرهای نرم، سنگین و جویباری است که برای ارائهٔ مضامینی چون پند و اندرز و زهد و دوری‌گزینی از دنیا مورد استفاده قرار می گیرد. «اوزان جویباری از ترکیب نظام

ایقاعی خاصی حاصل می‌شود که با همهٔ زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود و ساختار عروضی افاعیل نیز در آن‌ها به گونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آن تکرار نمی‌شود؛ مانند «مفعول فاعلات مفاعلن فاعلن» که با همهٔ گوش‌نوازی و خوش‌آهنگی و فراوانی استعمال در شعر استادان بزرگ غزل ، خصلت تکرارطلبی ساختمان آن‌ها کمتر وجود دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۹۶).

موسیقی کناری با قافیه شناخته می‌شود و در کنار وزن و تخیل از عناصر اصلی شعر به شمار می‌رود. قافیه به سبب تکرار در ابیات، نوعی انسجام و تناسب به اثر می بخشد و از منظر موسیقیایی نیز قافیه در مرتبهٔ بعد از وزن قرار دارد. افزون بر این، مطلب قافیه در القای معانی نقش برجسته‌ای دارد. بنابراین، تغییر و تحول در قافیه منجر به تغییر محتوای اثر می‌شود. با توجه به این مطلب که ساختار کلی دو زبان متمایز از یکدیگر است، رعایت امانت در قافیه امری بسیار مشکل است. علاوه بر این، اینکه مترجم خود را ملزم می‌کند بر تکرار حرف روی واحد در قافیهٔ متناسب با بیت عربی در موارد بسیاری وی را از پرداختن به معنای اصلی عبارات باز می‌دارد؛ زیرا در بسیاری ابیات شاهد آن هستیم که مترجم قافیهٔ موجود در شعر عربی را در شعر فارسی ذکر کرده است؛ در حالی که «یکی از مهم‌ترین هنرهای قافیه در یک شعر، تأثیری است که در حفظ وحدت احساس و حالت هنرمند دارد. هنگامی که قافیه می‌آید، خواننده یا شنونده به یاد قرینه می‌افتد و از آن قرینه مطالبی را که با آن پیوستگی دارند، تداعی می‌کند و این تداعی باعث می‌شود که وحدت ذهنی و حالت کلی تأملات شاعر به خواننده منتقل شود و قافیه بر خود شاعر کمک کرده تا عواطف و احساسات خویش را به صورت منظم و مرتبی ذکر کند (ر. ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۷۹).

متناسب با آنچه بیان شد، وقتی شاعر قافیه را همسو با احساسات خود برگزیده است و با قرینه‌سازی با قافیه‌های پیشین، زیبایی لفظی در شعر را با زیبایی معنوی همراه می‌کند، تأثیر این هماهنگی و انسجام در لفظ و معنا در مخاطب نیز دیده می‌شود. به عبارت دیگر، سرودن براساس قافیه‌های از پیش تعیین شده، مترجم را محدود می‌سازد و با توجه به این مطلب که شعر جوششی درونی از ناخودآگاه شاعر است، تمام عناصر تشکیل‌دهنده شعر اعم از آوا، وزن، موسیقی و محتوا بر زبان او جاری می‌شود و شاعر قالب وزنی معین در نظر نمی‌گیرد تا شعر بسراید؛ بنابراین، وزن شعری فقط تداعی‌گر تزئین و زیبایی ظاهری

نیست و مبتنی بر عاطفه و احساسات درونی شاعر بر زبان او جاری می‌شود. متناسب با این مطلب در مورد ترجمهٔ منظوم تائیه باید بیان داشت که «سرودن در وزن و قالب معین و از پیش تعیین شده نمی‌تواند اصالت و زیبایی‌های متن مبدأ را داشته باشد. نایدا[1] استدلال می‌کند که مترجمان صوری که بیشتر به دنبال دست یافتن به تطابق‌هایی نظیر ترجمهٔ شعر به شعر، جمله به جمله و مفهوم به مفهوم‌اند، آمادگی بیشتری برای اشتباه کردن و سوءتعبیر از «نیت نویسنده» دارند و احتمال زیادی دارد که از میان چند تعبیر ممکن، تعبیر نامناسب‌تر را انتخاب و معنی را دگرگون کنند» (گنتزلر[2]، ۱۳۸۰: ۷۸).

مترجم در ترجمهٔ خویش در میان ۷۵۴ بیت مورد بررسی از دو شعر، ۴۶۳ مرتبه همان واژهٔ موجود در متن عربی را در متن فارسی تکرار کرده که این امر موجب ورود واژگان عربی بسیار بر متن فارسی شده است. در مورد کارکرد معنایی و آوایی حرف روی نیز باید خاطر نشان کرده که تعادل صد در صد در این مورد بین شعر عربی و فارسی موجود است. مترجم ابیاتی را سروده است که همچون شعر عربی به حرف تاء ختم شده است و همانند متن عربی نام اثر به تائیه جامی شهرت یافته است. حرف روی واحد در تمام ابیات، احساس واحدی را به مخاطب القا می‌کند.

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، واج‌آرایی حروف و کاربست صنایع بدیعی چون جناس و سجع و موارد دیگر سبب تشکیل موسیقی درونی شعر می‌شود. در واقع مترجم در جهت رعایت امانت، ملزم به حفظ این جنبهٔ موسیقیایی از متن مقصد است؛ با این حال به سبب عدم منطبق بودن دو زبان بر یکدیگر از یک سو و از سوی دیگر، دغدغهٔ انتقال معنای بیت، مترجم نمی‌تواند تعادل ترجمه را در این زمینه از زیبایی‌شناختی متن حفظ کند. در مواردی که مترجم سعی در حفظ این تعادل داشته، کلمات عربی در متن فارسی تکرار شده که دریافت معنا را برای مخاطب سخت کرده است. در واقع مترجم در ارائهٔ ترجمهٔ منظوم از این ابیات، آفرینش ادبی مستقلی نداشته است و ظرفیت ادبی زبان خود را در موسیقی یا معنای کلام نادیده گرفته است. برای مثال:

1. Naida, Eu.
2. Gentzler, E.

وبالحـدق اسـتغنیتُ عـن قـدحی و مـن شـــمائلها لا مـــن شـــمولی نَشـــوتی
در شرب گشته‌ام به حدق از قدح بی‌نیاز وز خلق یار شد به من این سکر و حیرتی
(ابن الفارض، ۱۳۷۶ :۶۵)

در متن اصلی بین دو واژهٔ «قدح» و «حدق» صنعت قلب وجود دارد که مترجم برای القای آن و حفظ تعادل زیبایی شناختی عین واژگان را تکرار کرده است در مصراع دوم متن اصلی نیز میان کلمات «شمایل» و «شمول» جناس شبه اشتقاقی است که منجر به گوش‌نوازی و القای موسیقی خاص شده‌اند؛ با این حال مترجم موفق به حفظ تعادل در این قسم نشده است و این جنبهٔ موسیقیایی در متن ترجمه کاربردی ندارد. مترجم همچنین با استفاده از کلمات عربی معنای بیت را بیان کرده است که نمی‌تواند بیانگر مفهوم اصلی بیت باشد چراکه شاعر با بهره‌گیری از این جنبهٔ موسیقیایی به وصف حالات درونی خویش پرداخته است و باید گفت که «موسیقی برای زیبایی و تزئین بیرونی شعر نیست که به آن اضافه می‌شود، بلکه یکی از مهم‌ترین عناصر الهام شاعرانه است و به وسیلهٔ آن شاعر می‌تواند تمام آنچه درونش پنهان است و کلام قادر به بیان آن نیست، بازگو کند. موسیقی یکی از بهترین و تأثیرگذارترین عناصر شاعرانه است» (عشری زاید، ۲۰۰۸: ۱۵۴).

در نمونه دیگر:

فلـو سـمعت أذن الـدّلیل تـأوّهی لآلام أسـقامٍ بجسـمی أضـرت
آهـم اگـر شـنود قـلاووز کـاروان از سـقمها کـه داد تـنم را مَضـرتی
(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۶۷)

با توجه به اینکه شاعر در این بیت به دنبال بیان سختی‌ها و آه و دردهای ناشی از فراق یار است از حرف الف بهره برده است، چراکه استفاده از حرف الف سبب دفع و بیرون آوردن آه درونی می‌شود. مترجم نیز در ترجمهٔ خویش از واج‌آرایی حرف الف بهره برده است؛ این در شرایطی است که معنای کلام به سبب کاربرد واژگان عربی جهت حفظ واج‌آرایی کلام و نیز استفاده از واژه ترکی «قلاووز» مخاطب را دچار سردرگمی و

ابهام می‌کند. 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 دولت و ظرفیت زبانی را داشته باشد، امری دشوار و یا غیرممکن شود. بنابراین، به نظر می‌رسد مترجم در ترجمهٔ منظوم شعر، راهکاری جز بازآفرینی و یا آفرینش اثر ادبی مستقلی نداشته باشد؛ یعنی براساس ظرفیت زبان خود، بخشی از موسیقی یا معنای کلام را از دست دهد یا برآن بیفزاید. صفوی این تصرف مترجم در متن ادبی را گونه‌هایی از وزن‌آفرینی، قافیه‌آفرینی و نظم‌کاهی می‌نامد (ر. ک؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۱۸۶).

شاعر همچنین در ارائه مضمون فراق و جدایی و شکوه از آن از واژگان ویژه و دلالت آوایی حاصل از جناس بهره برده است درحالی که این جنبه از موسیقی درونی در ترجمه حذف شده و مضمون و محتوای آن به صورت ناقص بر مخاطب ارائه شده است.

۲-۲. سطح واژگانی

بخش عمده‌ای از سبک را گزینش واژگان می‌سازد، چراکه واژگان ایستا نبوده و دارای بار عاطفی و فرهنگی هستند. در واقع «واژه‌ها از نظر ویژگی‌های ساختمانی،گونه‌های دلالت و مختصات معنایی بسیار متنوع‌اند. انبوهی هر یک از طیف‌های واژگانی در متن‌های ادبی و کاربردهای زبانی، زمینهٔ تنوع سبک‌ها را پدید می‌آورد. از این رو، برای سبک‌شناس، کاربردهای برجسته، معنادار و نقش‌مند یک نوع واژه یا یک طبقهٔ واژگانی در متن اهمیت دارد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۵۰)

انتخاب معادل‌های دقیق برای واژگان متن مبدأ در متن مقصد، یکی از مهم‌ترین اصولی است که در ترجمهٔ متون مورد توجه قرار می‌گیرد. منظور از تعادل واژگانی در این قسم، پرداختن مترجم به واژگان و کلماتی است که منظور شاعر را برای مخاطب متن مقصد قابل درک کند. در این بخش، روش‌هایی که جامی برای ایجاد تعادل در ترجمهٔ خود به کار گرفته است، مورد توجه قرار می‌گیرد. قرض‌گیری و ذکر واژگان متن مبدأ در متن مقصد به سبب نزدیکی دو زبان عربی و فارسی شایع‌ترین روشی است که جامی در ترجمهٔ خویش به آن توجه داشته است. در ابیات بسیاری از متن مورد بررسی، مترجم همان واژگان متن مبدأ را بدون ترجمه به کار برده است. برای مثال در بیت زیر:

و خَلعُ عذاری فِیک قرضی و إن أبی اق ترابـــی قـــومی والخلاعـــة سُـــنّتی
خلع عذار فرض بود در تو گر چه قوم از من گریختند که شد خلع سنتی
(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۷۳)

مترجم واژگان «خلع»، «عذار»، «فرض» و «سنت» را بدون هیچ تغییری در متن مقصد به کار برده است و با اقتباس واژگان عربی، محتوای متن را برای مخاطب روشن نساخته است، اما توازن واژگانی حاصل از تکرار کلمه «خلع» را رعایت کرده است و جمله منفی را به صورت مثبت ترجمه کرده است؛ یعنی جامی علاوه بر رعایت تعادل، نوعی آفرینش ادبی نیز داشته است. هر چند در سطح موسیقی شاعر ترجمه‌ای متمایز ارائه داده، اما با ذکر واژگان متن مبدأ کاملاً وفادار به متن مبدأ بوده است.
ترجمه از طریق توضیح الفاظ و ضمایر زبان عربی یکی دیگر از روش‌هایی است که مترجم در ترجمهٔ واژگان بدان توجه داشته و سبب بسط معنایی شده است. برای نمونه:

و أبثثُها مـا بـی، و لـم یـک حاضـری رقیـبُ بقـا حـظَّ بخلـوة جلـوتی
کـــردم شـــکایتی زبـــلا هـــای درد او آن دم که غیر وصل نبودست حاجتی
(همان: ۶۶)

فعل «أبثثُها» برگرفته از واژهٔ «بث» به معنای پراکندگی و اندوه سخت و پخش خبر به کار می‌رود. جامی با توجه به عبارت «ما بی» که آن را درد و بلای راه وصال یار ترجمه کرده است، معنای فعل «أبثثُها» را به شکایت کردن تفسیر کرده است؛ یعنی مترجم یک معنا را به صورتی متفاوت به مخاطب انتقال داده است. البته باید خاطر نشان کرد مترجم در بیان چنین عبارتی از اصطلاحات و عبارات زبان مبدأ بهره گرفته است. همانگونه که خداوند در آیهٔ ﴿قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّی وَحُزْنِی إِلَی اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[1] واژهٔ «بثی» را با فعل «أشکو» به کار برده است. مترجم همچنین در برابر عبارت «بخلوة جلوتی» معنای سلیس و مشابه آن؛ یعنی «وصل» را به کار برده است.

۱. سورهٔ یوسف، آیهٔ ۸۶

فـــلاحٍ وواشٍ: ذاک یُهـــدی لغِـــرةٍ ضـــلالاً و ذا بـــی ظـــلَّ یهـــذی لغیـــره
یک کس ملام سازد و یک کس نمیمه‌ای انـدر عـذاب ایـن دو بمانـدم بـه حیرتـی
(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۷۰)

شاعر در این بیت با استفاده از صنعت لف و نشر، ویژگی ملامت‌گر و سخن چین را بیان کرده است. در اصل این حالت درونی و خیالی شاعر است که در دو راهی می‌ماند و قادر بر تصمیم‌گیری نیست. مترجم در این بیت به جای بیان ویژگی این دو شخص به حالت درونی خویش؛ یعنی عذاب کشیدن و متحیر ماندن در دو راهی اشاره می‌کند. مترجم همان معنای متن عربی را با صورتی متفاوت و با بسط و تفسیر معنا ارائه کرده که نوعی تعادل معنایی و بازآفرینی در متن ایجاد شده است. «در بازآفرینی، مترجم افزون بر ساختار جمله، مفهوم آن را به گونه‌ای دیگر می‌نویسد و تطابق یک به یک ارکان متن اصلی و متن ترجمه شده در این روش وجود ندارد و منظور از بازآفرینی کمک به روان و بومی کردن متن است» (دل‌زنده‌روی، ۱۳۹۵: ۱۵۴).

ترجمه کردن با حذف برخی واژگان متن مبدأ، یکی دیگر از راهکارهایی است که مترجم بدان توجه داشته است. علت حذف این واژگان در متن مقصد، نبود معادل نزدیک به آن یا عدم امکان انتقال آن به متن مقصد است. برای نمونه:

و أخذکَ میثـاقَ الـولا حیـثُ لـم أبِـن بمظهر لَـبس الـنفس فـی فـیء طینتـی
دیگر به حق عهـد ولایـی کـه او هنـوز تغییـر مـی‌نگشـت در ایـن فـیء طینتـی
(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۷۲)

شاعر در این بیت با بهره گیری از آیهٔ ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنِی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّیَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَی أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قَالُوا بَلَی شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا یَوْمَ الْقِیَامَةِ إِنَّا کُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِینَ﴾[1] با استفاده از اسلوب قسم بر یادآوری میثاق ازلی تأکید دارد و در این بخش از اصطلاح عرفانی «لبس النفس» استفاده کرده است. مترجم در بیان خویش افزون

۱. سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۷۲

بر اینکه ساختار قسم را حذف کرده، اصطلاح «لبس النفس» را که اشاره به اول مِهر خدا در اصطلاح عرفان دارد، حذف کرد است. با توجه به اینکه ایجازگویی و مختصرنویسی مشخصهٔ اصلی شعر عربی است، جامی در برگردان شعر عربی، هیچ‌گونه بازآفرینی در ارائه معانی متعدد نداشته و در مواردی بسیار، بخشی از واژگان عربی را در ترجمهٔ خود حذف کرده است. استفاده از واژگان متن مبدأ، راهکار دیگری است که مترجم برای حفظ تعادل متن به ویژه حفظ قافیهٔ بیت از آن بهره برده است.

در بخشی دیگر از متن، مترجم برای انتقال معنا به مخاطب از یک سو و از سوی دیگر، پایبندی او بر لزوم ذکر قافیه مشترک ، سبب شده است تا وی بخشی از واژگان بیت را حذف کند.

فأبـدت و لـم ینطـق لسـانی لسـمعه　　هواجسُ نَفسی سِرَّ مـا عنـه أخفـت
اظهـار کـرد هاجسـه دل بـه دشـمنم　　آن سر را که بود بر گوشش به خفیتی

(همان: ۶۷)

جملهٔ «لم ینطق لسانی بسمعه» جملهٔ حالیه است و حرف لام در «لسمعه» حرف تعدیه فعل «أبدت» است؛ یعنی شاعر معتقد است درون او نمایانده می‌شد، اما زبانش برای گوش او از آنچه در درونش بود، سخنی نگفته است. آنچه مترجم بیان کرده دقیقاً معنای بیت را انتقال داده است؛ بدین سان که مصراع اول اشاره به نمایاندن احساسات درونی او توسط حالش دارد و در مصراع دوم با ذکر کلمهٔ «گوشش» اشاره به پنهانی اسرار توسط اعضای بیرونی دارد. در این بخش مترجم از روش معناگرایی بهره بده است و توجهی به ساختار اصلی متن مبدأ ندارد. مترجم مقصود نویسنده را متناسب با درک خویش با ساده‌ترین کلمات به خواننده منتقل کرده و صراحت بیشتری به متن مبدأ بخشیده است.

۲-۳. سطح بلاغی

جنبهٔ زیباشناسی و ادبیت متن ادبی با کاربردهای بلاغی سنجیده می‌شود و وجود عناصر بلاغی در یک متن نشان از قریحهٔ هنری شاعر دارد و نشانگر سبک خاص شاعر است. سبک همان زیبایی‌های بلاغی و روش خاص ادای جملات و عبارات توسط ادیب است.

به عبارت دیگر، «روش خلق اندیشه و تولید آن و ابراز در صور لفظی مناسب، اسلوب خلق الفاظ به واسطهٔ معانی و خلق معانی به واسطهٔ الفاظ است. اسلوب ترکیبی هنری از عناصر مختلف است که هنرمند از ذهن و درون و ذوق خود آن‌ها را بیان می‌دارد که این عناصر همان افکار، عواطف، الفاظ مرکب و محسنات است» (عبدالمطلب، ۱۹۹۴: ۹۹). بنابراین، رعایت اصل امانت و پایبندی به متن مبدأ در جنبهٔ زیبایی‌شناسی و بلاغی کلام با هدف انتقال افکار و عواطف نویسنده و با هدف تأثیرگذاری در مخاطب، رعایت تعادل در صنایع ادبی دو زبان را می‌طلبد. بررسی مقایسه‌ای صنایع هنری و بلاغی در متن عربی و فارسی حاکی از آن است که زیبایی ادبی متن عربی در متن ترجمه در موارد اندکی مورد توجه مترجم بوده و مترجم بیشتر خود را مقید به انتقال معنا و رعایت قافیه شعر کرده است. البته باید گفت که در ترجمهٔ این بخش از متن، مترجم نیاز به آزادی بیشتری دارد که این امر با مسئلهٔ تعادل و برابرسازی همسو نیست؛ زیرا این بخش ازمتن، پهنهٔ آفرینش است و انتقال مضمون به تنهایی نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند، چراکه مخاطب متن مبدأ فقط از مضمون بهره نمی‌گیرد، بلکه از زبان ادبی نیز لذت می‌برد. بنابراین، مترجم نیز باید جنبهٔ آفرینشی متن ادبی را در نظر گیرد. برخی از ابیات سروده شده توسط ابن فارض همراه با تصویرآفرینی و بهره‌مندی از صنایع بلاغی است، اما جامی در مقابل آن، ابیات را بدون تصویرسازی یا با اندک تصویرسازی بیان کرده است.

۲-۳-۱. حس‌آمیزی و جان‌بخشی

یکی از پرکاربردترین ویژگی‌های بیانی در تائیه ابن فارض صنعت تشخیص یا جان‌بخشی است که به صورت تطبیقی در هر دو متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. به عنوان مثال،:

سَقتنی حُمیا الحبِ راحةُ مُقلتی　　و کأسی مُحیا من عن الحُسنِ جلّتِ
خوردم شراب عشق به چشمم ز طلعتی　　که حسن او بیان نشود با عبارتی

(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۶۵)

در عبارت نخست از مصراع اول، استعارهٔ مکنیه و صنعت جان‌بخشی وجود دارد. شاعر با نسبت دادن دست برای دیده (راحةُ مقلتی)، جان‌بخشی در چشم یا اسناد مجازی؛ یعنی نسبت دادن فعل به فاعل غیرحقیقی ایجاد کرده است؛ در حالی که جامی با ذکر

فعل (خوردم) این نوع تصویر ادبی را نادیده گرفته است. شاعر همچنین در مصراع دوم در عبارت «کاسی محیا» تشبیه بلیغ به کار برده است و رخسار یار را مانند جام شراب می‌داند. از زیبایی این نوع تشبیه، اتحاد و برابری دو طرف تشبیه در صفات و ویژگی‌هاست و با توجه به اینکه جام و شراب در متون عرفانی بیانگر یاد خدا و جذبه و عشق به اوست، کاربرد چنین صنایع ادبی سبب می‌شود تا معنا، جلوه و بروز خاصی داشته باشد و مخاطب را برانگیزد. جامی در ترجمهٔ خود این جنبهٔ بلاغی را نیز نادیده انگاشته است. به بیان دیگر، همانگونه که نویسنده با کاربست عبارات بلاغی فرصت درک و دریافت لذتمندانه از متن را به مخاطب داده است، مترجم هم که متنی ادبی از شعر ارائه داده است باید چنین فرصتی برای خواننده مهیا کند.

و ظلّت لِفکری أذنه خَلَداً بِها　　یدورُ به عن روئیة العَینِ أغنت
دل گشت گوش او همه این رازهای را　　با آن غنی شده ست ز دانش به رؤیتی

(همان: ۶۷)

شاعر در این بیت گوش را تشبیه به قلب کرده است که اندیشه را درمی‌یابد. حس‌آمیزی را به مخاطب انتقال می‌دهد و منظور او این است که انسان می‌تواند به جایی رسد که با تک‌تک اعضای بدن خویش خداوند را درک کند. مترجم در ارائهٔ ترجمهٔ خویش، این حس‌آمیزی را به مخاطب انتقال داده است، اما در بیت عربی با توجه به اینکه کلمهٔ «رؤئیت» هم در معنای قلبی؛ یعنی «اندیشیدن» و هم در معنای حسی؛ یعنی «دیدن» به کارمی‌رود. علاوه بر این، با کلمهٔ «أذن» و «عین» تناسب معنایی برقرار می‌سازد و از طرفی با کلمات «خَلد» و فکر و فعل «یدور» شبکهٔ معنایی دارد که نشانگر صنعت ایهام در بیت است؛ با این حال این وجه هنری در متن جامی مشاهده نمی‌شود.

شعر عربی سرشار از تصویرسازی است و شعر فارسی شگردهای ادبی به کار رفته در ابیات عربی را به همان شکلی که در متن عربی به کار رفته، بیان می‌کند که در این صورت تعادل معنایی و واژگانی موجود در متن مبدأ نادیده گرفته می‌شود؛ زیرا در متن اصلی موسیقی، تصویر و آوا هماهنگ با هم در جهت ارائهٔ معنایی خاص، کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.

۲-۳-۲. تشبیه

در بیت زیر تشبیه بلیغ به کار رفته در متن عربی در متن فارسی به همان شکل بدون ارائه سبکی متمایز بیان شده است.

فطوفان نـوح، عنـدَ نـوحی کـأدمعی و ایقـــاد نِیـــران الخلیـــلِ کَلَـــوعتی
طوفان نوح در دم گریه چو اشک من نـار خلیـل پـیش غمـم سـهل حرقتـی
(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۶۶)

با توجه به اینکه هدف متن ادبی ارائه گزارش نیست و به دنبال برانگیختن عواطف و احساسات مخاطب است، بهره‌مندی از زیبایی‌های ادبی در متن ترجمه، یکی از راه‌های جذب مخاطب است که مترجم باید بدان توجه داشته باشد. شاعر با استفاده از تشبیه مقلوب به صورت مبالغه‌آمیز اشک عارف را به سیلاب حضرت نوح و میزان سوزش و آه درونی خویش حاصل از ریاضت در مسیر حب الهی را به آتش حضرت ابراهیم تشبیه می‌کند. مترجم نیز همین شگرد ادبی را با همین معنا منتقل می‌سازد. اما با توجه به هماهنگی تصویرسازی و معنی متن، شاعر عرب با استفاده از هم حروفی واژگان، حرف «ن» را پنج مرتبه تکرار کرده است که تکرار این حرف همسو با محتوای آن؛ یعنی بیان حالات دردناک و سخت است. «این صامت، جزء حروف جهری با شدت متوسط است و نون را مناسب‌ترین حرف برای بیان احساسات درد و خشوع دانسته‌اند» (عباس، ۱۹۹۸: ۱۶۰). در مقابل جامی فقط دو مرتبه این حرف را به کار برده است و افزون بر کاربرد این حرف، شاعر عرب میان واژگان «نوح» و «نوحی» جناس تام برقرار کرده که در متن فارسی وجود ندارد و این جنبه از موسیقی نادیده گرفته شده است.

۲-٤. سطح نحوی

بررسی مقوله‌های نحوی در سبک‌پژوهی اهمیت فراوانی داشته و کشف پیوند میان ساختارهای نحوی و معنای سخن، بخشی از بررسی‌های سبک‌شناختی را تشکیل می‌دهد و به بررسی مسائلی از قبیل کیفیت نظم واژه‌ها در جمله، ساختمان جمله‌ها، طول جمله‌ها، پیوستار بلاغی جمله‌ها، وجهیّت و صدای دستوری و رابطهٔ نحوی آن با دیدگاه نویسنده

می‌پردازد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۸). متناسب با تعریف ترجمه، مترجم پیام و محتوای متن مبدأ را در ساختار دستوری و آشنای زبان مقصد بیان می‌کند. لازمهٔ انتقال دقیق متن مبدأ به مقصد بهره‌مندی از شیوه‌هایی است که مخاطب را برای خواندن متن جذب کند. با توجه به تفاوت قالب دستوری و بیانی زبان عربی و فارسی، بیان متن مقصد به ساختار دستوری متن مبدأ، سبب ابهام می‌شود؛ زیرا گنجاندن متن در ساختاری متمایز زمان بیشتری از مخاطب می‌طلبد تا آن را دریابد. به عبارت دیگر، وفاداری به متن مبدأ در این سطح (سطح نحوی) سبب نامفهومی معنا می‌شود. مترجم باید ساختار نحوی متن مبدأ را متناسب با نظام و ساختار نحوی متن مقصد بازآفرینی کند تا بتواند متنی واضح و روشن به مخاطب خویش انتقال دهد؛ زیرا «تغییر نظم طبیعی کلمات، مسیر اندیشه را تغییر می‌دهد. وقتی کلامی بر مدار نحو طبیعی زبان حرکت کند در واقع دیدگاه گوینده در مورد موضوع خنثی و طبیعی است، اما همین که یکی از عناصر جمله از جایگاه طبیعی خو خارج می‌شود در واقع موقعیت آن عنصر در نگاه گوینده تغییر کرده است» (همان:۲۷۲).

نحوهٔ جمله‌بندی، کاربرد جملات اسمیه یا فعلیه، کاربرد ساختار معلوم یا مجهول فعل، سادگی و پیچیدگی جمله‌ها از جمله مواردی است که در سطح نحوی مورد توجه است. اگر مترجم بدون توجه به سطح و ساختار نحوی به ترجمه و انتقال معنا بپردازد، ترجمه‌ای تحت‌اللفظی از متن ارائه داده است که به محتوا و پیام متن مبدأ نیز آسیب می‌رساند. بررسی سطح نحوی در شعر ابن فارض و جامی نشان از جابه‌جایی و تغییر ساختار نحوی دارد. در واقع مترجم ناگزیر است که پیام و محتوای متن مبدأ را متناسب با ساختارنحوی متن مقصد انتقال دهد؛ زیرا پایبندی به ساختار نحوی متن مبدأ سبب نارسایی معنا می‌شود.

۲-٤-۱. تبدیل ساختار اسمی به فعلی و برعکس

تبدیل ساختار اسمی به فعل، تکنیک دیگری است که مترجم در ارائهٔ محتوای پیام بدان توجه داشته است؛ این ساختار بر تجدد و ادامه‌دار بودن دلالت دارد.

لأذکـــره کربـــی أذی عـــیشٍ أزمَـــهٔ بمنقطعـــی رکـــبٍ إذ العـــیسُ زُمّـــت
کربم به یـادش آورد از عـیش سـالکانً کـــز قافلـــه بریـــدهً شـــدند از بطـــالتی

(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۶۷)

در این بیت مترجم اسم را به صورت فعل ترجمه کرده است؛ عبارت «منقطعی رکب» به معنای «بازماندگان از کاروان» به صورت «از قافله بریده شدند» ترجمه شده است. شاعر در این بیت برای بیان میزان درد و رنج و ناراحتی خویش، حال خود را به مانند حال کسانی می‌داند که با وجود آماده بودن کاروان برای سفر از قافله جا مانده‌اند. به عبارت دیگر، شاعر خود را به جا ماندگان از کاروان در حال حرکت تشبیه کرده است. آنچه مترجم از متن ارائه کرده معنایی متمایز از معنای اصلی بیت است. بریده شدن از کاروان، از یک سو، گویای مفهوم بازماندگان از کاروان نیست و از سوی دیگر، مترجم عبارتی را که توصیف‌گر و بیانگر حال مشبهٌ‌به؛ یعنی بازماندگان از سفر است، حذف کرده است. در واقع تبدیل ساختار اسمی به فعلی یکی از شیوه‌های روان‌سازی ترجمه است که در بسیاری از ترجمه‌ها دیده می‌شود، اما بیان معنای بریده شدند برای این مصدر، گویای مفهوم متن اصلی نیست. در حیقت وقتی فعل استفاده می‌شود باید فاعل و مفعول مناسب آن فعل نیز مشخص شود که شکل زبان مبدأ با شکل زبان مقصد تفاوت زیادی دارد و البته این نوع هماهنگی؛ یعنی استفاده از فعل به جای اسم باید به منظور انتقال پیام متن انجام گیرد (لارسن[1]، ۱۳۸۷: ۲۳)

تبدیل ساختار فعلی به اسم، تکنیک دیگری است که مترجم در ارائهٔ محتوای پیام بدان توجه داشته است که سبب اختصار در بیان مطلب می‌شود. برای مثال:

فأبدت، و لـم ینطـق لسـانی لسـمعه هـــواجسُ نفســـی ســـرّ مـــا أخفـــت
اظهـار کـرد هاجسـه دل بـه دشـمنم آن سرّ را که بود زگوشش بـه خفیتـی

(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۶۷)

1. Larsen, M.

در عبارت فوق، مترجم به جای فعل «أخفت» از مصدر آن؛ یعنی «خفیت» استفاده کرده است. کاربرد عبارت اسمی به فعلی نشان از آن دارد که مترجم در ترجمهٔ ساخت نحوی به دنبال بیان نقش عربی در فارسی نبوده است، بلکه با دریافت روابط معنایی میان کلمات، ساختار فعلی را به اسم و یا برعکس تبدیل کرده است، اما آنچه در این بیت مطرح است، آن است که مترجم مصدر عربی همان فعل را بدون هیچ تغییری در متن مقصد ذکر کرده است. در حقیقت آنچه مترجم در قبال ساختارهای زبان مبدأ باید انجام دهد، این است که ضمن شناسایی عناصر ساختاری، ارزش و نقش پیامی آن‌ها را تعیین کند. سپس برای منعکس کردن این ارزش و نقش در متن ترجمه از ساختار مناسبی در زبان مقصد که چه بسا متناظر با همان ساختارهای زبان مبدأ نباشد، استفاده کند (لطفی‌پور، ۱۳۸۹: ۷۷)

۲-٤-۲. تغییر نقش فاعلی

تغییر نقش فاعلی از ضمیر متکلم به غایب یا برعکس، تکنیک دیگر مترجم در ارائهٔ ترجمه از شعر ابن فارض است که سبب نادیده گرفتن ساختار و قواعد نحوی زبان مبدأ شده است. برای مثال:

فنادمتُ فی سُکری النحولَ مُراقبی　　بجملـةِ أسـراری و تفصـیلِ سـیرتی
گفت این نحیفیم به ندیمی رقیب را　　اسرار ایـن خزینـه دل را بـه جملتـی

(همان: ۶۷)

فاعل در این بیت ضمیر متکلم وحده؛ یعنی «من» است؛ حال آنکه مترجم مضافٌ‌الیه موجود در عبارت را به جای فاعل به کار برده است. آنچه در قواعد صرفی و نحوی متن مبدأ مورد توجه است، کاربرد فعل در باب مفاعلة است که بر همراهی و مشارکت دلالت دارد و تعدی آن به وسیلهٔ حرف باء تضمین‌کننده معنای سخن گفتن است؛ یعنی عبارت «جملهٔ اسرار و تفصیل راه و روش» در ارتباط با فعل «نادمتُ» ترجمه می‌شود در حالی که مترجم آن را به شکل مفعولی بیان کرده است. در واقع شاعر معتقد است در حالت سرمستی که ضعف بر او عارض شده بود با مراقبش که خواهان آگاهی از اسرار و

روش او بوده، همدم و همنشین شده است؛ نه اینکه ضعف و لاغری‌اش تمام اسرار او را بر رقیب آشکار کرده باشد.

۲-٤-۳. اسلوب استفهام

کاربرد اسالیب و نوع جمله‌ها در متن افزون بر ساختار نحوی خاص خود، دارای مفهوم و هدف خاصی نیز هستند. اسلوب استفهام یکی از این اسالیب نحوی است که معانی متعددی را دربر می‌گیرد. برای مثال، در بیت زیر استفهام به‌کار رفته در شعر عربی افزون بر جنبهٔ سؤلی دارای غرض معنوی نیز است.

و أیــن السُــها مــن أکمــة عــن مُــراده　　سَــها عمهــاً لکــن أمانیــک غَــرّت
بــر اکمهــان محــال بــود دیــدن سُــها　　تو آرزو کنـی بـه عمـا دیـد و رؤیتـی

(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۷۴)

استفهام به‌کار رفته در معنای انکاری است که مترجم آن را به صورت انکاری ترجمه کرده و ساختار نحوی و حالت استفهامی آن را نادیده گرفته است. لذت ادبی و ذوق هنری بسیاری برای مخاطب در کاربرد این‌گونه استفهام در مقایسه با جملهٔ خبری منفی وجود دارد و کاربست این اسلوب مبالغه در انکار مطلب ذکر شده را به دنبال دارد. مترجم در بیان محتوای بیت، ارتباط موجود در دو عبارت را نادیده گرفته است. آنچه در متن فارسی ذکر شده، متفاوت از متن زبان مبدأ است. در حقیقت شاعر معتقد است دیدن ستاره سها کجا و آن نابینایی که از روی گمراهی از هدف خویش غافل شده و آرزوی دیدن آن را دارد، کجا؟ متناسب با جایگاه حذف در زبان عربی، مفعول به موجود در کلام (مفعول فعل غرّت) متناسب با سیاق عبارت حذف شده که مترجم به این مسئله توجهی نداشته است. در واقع منظور شاعر این است که آرزوهای تو نیز این چنین سبب فریب تو شده است.

مترجم جهت حفظ صورت و ساختار متن مبدأ، روابط معنایی میان عبارات متن را نادیده گرفته است و سبب شده تا وضوح متن از بین رفته و مخاطب با متنی مبهم روبه رو شود. البته باید خاطر نشان ساخت به سبب آنکه ساختارهای دستوری، صرفی وگرامری زبان مبدأ متمایز از زبان مقصد است، مترجم ناگزیر از تعدیل یا جایگزینی است؛ زیرا

«آرایش نحوی زبان‌ها با هم تفاوت دارد و در نتیجه تقریباً هیچ ترجمهٔ لفظ به لفظی ممکن نیست به طور کامل مفهوم و رسا باشد» (صلح‌جو، ۱۳۸۵: ۴۸).

یا در بیت زیر نیز ابن فارض برای تأکید بر مطلب خویش از اسلوب استفهام انکاری بهره گرفته است:

أغيُــرکَ فيهــا لاحَ، أم أنــتَ نــاظرٌ إليــکَ بهــا عنــدَ انعکــاسِ الأشِــعَّه

شاعر برای اثبات وحدت وجودی از استفهام انکاری بهره گرفته است. منظور از آینه در این عبارت متناسب با نظر عرفا همان قلب و روح آدمی است که می‌تواند جلوه‌گر الهی باشد (ر. ک: فولادی، ۱۳۸۹: ۴۳۵). جامی ساختار نحوی این عبارت را نیز دگرگون کرده است. آینه از جار و مجرور بودن به فاعل تغییر نقش داده است؛ در حالی که منظور این است که آینه دل انسان، جلوه‌گر خداوند یا کس دیگری است. مفهوم عرفانی بیت در ترجمهٔ فارسی نادیده انگاشته شده است و مترجم در انتهای مصراع با کاربست عین واژهٔ قافیه و تبدیل واژهٔ «انعکاس» به «عکس» مفهوم کنایی موجود در عبارت را بیان نکرده است. عبارت «انعکاس اشعه» کنایه از مقام کشف و شهود در عرفان است. منظور ابن فارض این است که اگر کسی به مقام شهود و کشف دست یابد، دل او، آینهٔ تمام نمای وجود الهی است و جز او چیز دیگری در آینه دیده نمی‌شود. مترجم با کاربست واژهٔ «عکس» به جای «انعکاس» و تغییر نقش مجروری «آینه»، معنای بیت را مبهم کرده است.

۲-۵. تعادل زیباشناختی در ترجمهٔ جامی

منظور از تعادل زیباشناختی در ترجمهٔ متن، شباهت میان متن اصلی و متن مترجم از نظر تأویل و تفسیرپذیری است که مخاطب بتواند آن را متناسب با درک خویش تفسیر کند. متن ترجمه شده اگر دارای صراحت بیشتری از متن اصلی باشد یا برعکس نسبت به متن اصلی مبهم باشد، تعادل زیباشناختی در آن موجود نیست؛ زیرا میزان تفسیرپذیری دو متن باید یکسان باشد که این مطلب در متون ادبی بیشتر دیده می‌شود؛ زیرا شعر فارسی همچون شعر عربی نیاز به تفسیر و دریافت معنا دارد.

با توجه به مباحث ارائه شده در زمینهٔ مقایسهٔ وجوه بلاغی، آوایی و نحوی، مسئلهٔ دریافت و تعادل زیباشناختی ترجمهٔ جامی از تائیه ابن فارض این‌گونه مطرح می‌شود: جامی در ارائهٔ ترجمهٔ خویش از روش تحت‌اللفظی بهره گرفته که این امر منجر به حفظ خلأهای موجود در متن اصلی شده است. جامی در تفسیر و تأویل متن اصلی با مؤلف مشارکت نمی‌کند و به وجوه تفسیرپذیری متن اصلی توجهی ندارد، بلکه به دنبال آن است تا زیبایی‌های لفظی و موسیقیایی متن اصلی را حفظ کند که این امر منجر به ابهام و عدم صراحت در متن می‌شود. بنابراین، با توجه به اینکه متن اصلی و متن ترجمه از درجه تفسیرپذیری یکسانی برخوردار هستند، تعادل زیبایی‌شناختی میان دو متن برقرار است.

در بررسی نمونه های ترجمه، شاهد این امر بودیم که ابیات از حیث زیبایی‌شناختی دارای تعادل بودند؛ زیرا متن ترجمه همانند متن اصلی دارای مشخصهٔ تفسیرپذیری بوده و عبارات ذکر شده در ترجمه همانند عبارات متن اصلی به صورت مبهم و ضمنی بیان شده است و معادل صریح آن به کار نرفته است؛ زیرا در معادل صریح، مترجم واژه‌ای خاص را جایگزین واژه عام می‌کند. مثال زیر، نمونه‌ای از این موضوع است.

فإن طَرَقت سراً من الوهمِ خاطری　　بلا حاظرٍ، أطرقتُ إجلال هیبة

گر او به سرّ زوهم بیاید به خاطرم　　اطراق می‌کند نظر من زهیبتی

(ابن الفارض، ۱۳۷۶: ۷۹)

در تحلیل ترجمه این بیت باید گفت که توجه مترجم به وفاداری و ترجمهٔ تحت‌اللفظی سبب شده است تا معنای اصطلاحی و عرفانی واژه مورد غفلت قرار گیرد. فاعل فعل «طرقت» اشاره به سالک دارد؛ یعنی همان طارق است. «کلمهٔ طارق در عرف به معنای کسی است شب هنگام در را بکوبد» (فرغانی، ۱۳۹۵: ۵۳۴). وجود معنای شب در این فعل به طور ضمنی دارای معنای عرفانی است، زیرا شب در عرفان به معنای عالم غیب و جبروت است. مفهوم بیت این‌گونه است که اگر محبوب شب هنگام به صورت پنهانی و بدون وجود هیچ‌گونه مانعی بر خاطر من گذر کند، من از مشاهده جبروت و جلال او سر به زیر می‌افکنم. در حالی که آنچه جامی بیان کرده است مفهومی کاملاً متغایر از محتوای اصلی بیت است و او جلوه محبوب را در عالم وهم و خیال دانسته است

در حالی که شاعر عالم وهم را مانع از گذر محبوب بر قلب خویش می‌داند. در بازآفرینی جامی، بدفهمی‌هایی وجود دارد که علت آن مقید ساختن خویش به حفظ آوا و قافیه واحد است؛ بنابراین، مترجم دقتی در گزینش معادل واژگان نداشته و نتوانسته پیام نویسند را به مخاطب انتقال دهد. جامی در این مورد جنبهٔ تفسیرپذیری متن اصلی را نادیده انگاشته و خلأهای موجود در آن را پر نکرده است؛ به عبارت دیگر، متن ترجمه نیز از جنبهٔ تفسیرپذیری یکسانی با متن اصلی برخوردار است. بنابراین، تعادل زیباشناختی میان دو متن موجود است.

بحث و نتیجه‌گیری

ایجاد تعادل در ترجمه، امری دشوار و غیر قابل دسترس است؛ یعنی انتقال کامل شکل و محتوای متن مبدأ در ترجمه امری غیرممکن است و مترجم چاره‌ای جز تعدیل در متن ندارد. جامی این تعادل را در سطوح بلاغی و ساختار موسیقیایی تا حدودی رعایت کرده است، اما در زمینهٔ واژگان و نحو، چنین تعادلی مشاهده نمی‌شود.

کاوش در زمینهٔ بررسی تعادل در ترجمهٔ تائیه ابن فارض از جامی برآیندهایی داشت که براساس پاسخ به سؤالات پژوهش در ادامه به طور خلاصه ارائه می‌شود.

در پاسخ به سؤال اول پژوهش مبنی بر چگونگی روش جامی در انتقال و بازآفرینی متن ترجمه در وزن و قالب جدید، یافته‌ها نشان داد که بازآفرینی روش مورد نظر جامی در ارائهٔ وزن و موسیقی جدید بوده و او خود را مقید به زیبایی‌های ظاهری و ارائهٔ موسیقی بر مبنای وزن و قالب جدید کرده است و این امر سبب شده مفهوم و پیام اصلی متن مبدأ نادیده گرفته شود. به بیان دیگر، محتوای اصلی ابیات که مبتنی بر کلام عرفانی است، نادیده گرفته شده است و این بازآفرینی با حذف بخش‌هایی از متن و از بین بردن ارزش ادبی اثر همراه بوده است. به بیان دیگر، مترجم خود را به برگردان قافیه و حرف روی واحد ملزم کرده و هر چند در برخی ابیات در انتقال محتوا موفق عمل کرده است، اما بازسازی و دوباره‌نویسی او از جذابیت و ارزش خاصی نزد مخاطب برخوردار نیست.

در پاسخ به سؤال دوم پژوهش مبنی بر چگونگی انتقال محتوا مبتنی بر معادل‌یابی در سطوح متعدد نحوی، بلاغی و واژگانی به زبان مقصد، نتایج نشان داد که جامی برای یافتن معادل‌های هم معنا با متن مبدأ تلاش زیادی نمی‌کند و در موارد بسیاری تعابیر

عرفانی معنای خود را در متن ترجمه از دست داده‌اند. جامی برای انتقال مفهوم شاعر، برخی از عبارات را حذف کرده است تا از این رهگذر پیام متن را متناسب با تفعله‌های مدنظر خود در زبان فارسی ارائه دهد. در واقع مترجم نتوانسته معنای نزدیک و معادل واژگان را برای الفاظ متن مبدأ بیابد که این امر منجر به ارائهٔ ترجمه‌ای تحت‌اللفظی از متن اصلی شده است و در برخی ابیات حذف قسمتی از مصراع منجر به ارائه ترجمه‌ای ناقص شده است.

بررسی مقایسه‌ای صنایع هنری و بلاغی در متن عربی و فارسی حاکی از آن است که زیبایی ادبی متن عربی در متن ترجمه در موارد اندکی مورد توجه مترجم بوده است و مترجم بیشتر خود را مقید به انتقال معنا و رعایت قافیه شعر کرده است. البته باید گفت که در ترجمه این بخش از متن، مترجم نیاز به آزادی بیشتری دارد که این امر با مسئله تعادل و برابرسازی همسو نیست؛ زیرا این بخش از متن، پهنهٔ آفرینش است و انتقال مضمون به تنهایی نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند، چراکه مخاطب متن مبدأ فقط از مضمون بهره نمی‌گیرد، بلکه از زبان ادبی نیز لذت می‌برد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Narjes Ansari http://orcid.org/0000-0001-7045-3839
Zahra salimi http://orcid.org/0000-0003-1081 0771
Abdul Ali Al-Boyeh Langroudi http://orcid.org/0000-0002-9376-6069

منابع

قرآن کریم

ابن الفارض، عمر بن علی. (۱۳۷۶). *تائیه عبدالرحمن جامی ترجمهٔ تائیه ابن فارض*. مقدمه، تصحیح و تحقیق صادق خورشا. چاپ اول. تهران: انتشارات نقطه.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: انتشارات مرکز.

بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۲). *چیستی ترجمه در هرمونتیک نظریه‌ها و نقدهای ادبی*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

برکت، بهزاد. (۱۳۹۳). کنش خواندن و انسان‌شناسی ادبیات: تصویری از اندیشه ولفگانگ آیزر. *مجلهٔ جستارهای ادبی*، ۴۷(۱۸۴)، ۵۱-۷۱.

الجاحظ، ابو عثمان عمروبن بحر. (۱۹۸۸). *الحیوان، الجزء الأول*. تحقیق وشرح عبدالسلام محمد هارون. بیروت: دار الجیل.

خزاعی‌فر، علی. (۲۰۱۸). سبک نویسنده و سبک مترجم. *فصلنامهٔ مترجم*، ۲۶(۶۳)، ۳-۱۷.

_____. (۲۰۱۵). تعادل زیباشناختی در متون ادبی. *فصلنامهٔ مترجم*، ۲۴(۵۷)، ۶۹-۹۰.

دل زنده‌روی، سمیه. (۱۳۹۵). بازآفرینی جمله. *فصلنامهٔ مترجم*، ۲۵(۵۹)، ۱۵۳-۱۶۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: انتشارات فردوس.

صادقیان، سمیرا. (۱۳۹۰). معادل‌یابی در ترجمه. *مجلهٔ کتاب ماه ادبیات*، ۵(۵۱-پ ۱۶۵)، ۵۳-۵۴.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *هفت گفتار دربارهٔ ترجمه*. چاپ ششم. تهران: نشر مرکز و انتشارات کتاب ماد.

_____. (۱۳۹۱). *نوشته‌های پراکنده*. چاپ اول. تهران: نشر علمی.

صفی‌نژاد، محدثه، علی، خزاعی‌فرد و قربان صباغ، محمودرضا. (۱۳۹۳). تعادل زیباشناختی در ترجمهٔ متون ادبی از منظر زیباشناسی دریافت. *فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه*، ۴۷(۴)، ۶۶۹-۹۰.

صلح‌جو، علی. (۱۳۸۵). *گفتمان و ترجمه*. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

عباس، حسن. (۱۹۹۸). *خصائص الحروف العربیه و معانیها*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

عبدالمطلب، محمد. (۱۹۹۴). *البلاغة و الاسلوبیة*. الطبعة الاولی. مکتبة لبنان ناشرون. بیروت- لبنان: الشرکة المصریة العلمیة للنشر لونجمان.

عشری زاید، علی. (۲۰۰۸). عن بناء القصیدة العربیة الحدیثة. قاهرة: مکتبة الآداب.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: انتشارات سخن.

فرغانی، سعید بن محمد. (۱۳۹۵). شرح تائیه ابن فارض، فیض جام سعادت ترجمة منتهی المدارک و منتهی لب کل کامل و عارف و سالک. ترجمهٔ سید فضل الله میرقادری. چاپ اول. قم: انتشارات آیت اشراق.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸۹). *زبان عرفان*. چاپ سوم. تهران: انتشارات سخن.

گنتزلر، ادوین. (۱۳۸۰). *نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر*. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: انتشارات هرمس.

لارسن، ام .ال. (۱۳۸۷). *ترجمه براساس معنا*. ترجمهٔ علی رحیمی. چاپ اول. تهران: انتشارات جنگل.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۸۳). *اصول و روش ترجمه*. چاپ دوم. تهران: انتشارات پیام نور.

موندی، جرمی. (۱۳۸۹). درآمدی بر مطالعات ترجمه، نظریه و کاربردها. ترجمهٔ الهه ستوده‌نما و فریده حق‌بین. چاپ اول. تهران: انتشارات علم.

ناظمیان، رضا و حسام، حاج مومن. (۱۳۹۶). چهارچوبی زبان‌شناختی برای تحلیل ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی بر مبنای نظریهٔ فرمالیسم. *فصلنامهٔ لسان مبین*. ۹(۲۹)، ۱۴۷-۱۷۳.

References

Holy Quran

House, J. (2001b). Translation quality assessment: Linguistic description versus social evaluation. *Meta*. 46(2). 243-257. [In Persian]

Abbas, H. (1998). *Characteristics of Arabic letters and their meanings*. Damascus: Ittihad al-Kitab al-Arab. [In Arabic]

Abdulmutallib, M. (1994). *Al-Balagha and Al-Solbiyyah. First Edition. Lebanese School of Publishing*. Beirut-Lebanon: Longman Publishing Company.

Ahmadi, B. (1961). *Text structure and interpretation*. Tehran: Centeral. [In Persian]

Al-Jahiz, A. (1988). *Al-Haiwan, Al-Jiza Al-Aw*. Research and explanation Abdus Salam Mohammad Haroun. Beirut: Dar al-Jeel. [In Arabic]

Ashri Zayed, A. (2008). *On the construction of al-Qasidah al-Arabiya al-Hadithah*. Cairo: Maktaba al-Adab. [In Arabic]

Babak Moin, M. (2012). *What is translation in the hermeneutics of literary theories and criticisms*. First Edition. Tehran: Sokhn. [In Persian]

Barkat, B. (2013). The act of reading and the anthropology of literature: a picture of Wolfgang Eiser's thought. *Journal of Literary Essays*. 47(184). 51-71. [In Persian]

Del Zinda Roy, S. (2015). Recreation of the sentence. *Translator*. 25(59). 153-160. [In Persian]

Farghani, S. (2015). *Commentary on Taiye Ibn Faraz, Faiz Jam Saadat, translation of Mantehi Al-Madarak and Mantehi Lab Kal Kamel and Arif and Seeker*. Translator by Seyed Fazlullah Mir Qadri. First Edition. Qom: Ayat Ashraq. [In Persian]

Fatuhi, M. (2010). *Stylology, theories, approaches and methods*. Tehran: Sokhn. [In Persian]

Fuladi, A. (1969). *The Language of Irfan*. Third edition. Tehran: Sokhn. [In Persian]

Gentzler, E. (2008). *Theories of translation in today's era*. Translation by Ali Salahjo. Tehran: Hermes. [In Persian]

Khazai Far, A. (2018). Writer's style and translator's style. *Translator's Quarterly*. 26 (63). 17-3. [In Persian]

_____. (2015). Aesthetic balance in Arabic texts. *Translator's Quarterly*, 24, (57), pp. 69-90. [In Persian]

Larsen, M. L. (2008). *Translation based on meaning*. Translation by Ali Rahimi. first edition. Tehran: Jangal. [In Persian]

Lotfipour Saedi, K. (2004). *Principles and methods of translation*. Second edition. Tehran: Payam Noor University. [In Persian]

Nazimian, R. and Haj Momin, H. (2016). A Linguistic Framework for Analyzing the Translation of Poetry from Arabic to Persian Based on the Theory of Formalism. *Lasan Mobin Quarterly*. 9(29). 173-147. [In Persian]

Rajaei, N. (2002). *The myth of liberation*. Mashhad: Ferdowsi University Press. [In Persian]

Sadeghian, S. *(2017).* Equation in Translation. *Book of Literature Month. Fifth year*, 51(165). 53-54. [In Persian]

Safavi, K. (2004). *Seven Speeches about Translation*. 6th edition. Tehran: Nahr-e-Karzan and Kitab Mad. [In Persian]

_____. (2011). *Scattered writings*. First edition. Tehran: Scientific publication. [In Persian]

Safinejad, M. and Khazaei Farid, Gh, (2013). Aesthetic balance in the translation of literary texts from the perspective of aesthetic perception. *Quarterly Journal of Language and Translation Studies*. 47(4). 90-669. [In Persian]

Salhjo, A. (2006). *Discourse and translation*. 4th edition. Tehran: Center Publishing. [In Persian]

Shafi'i Kodkani, M. (1989). *Poetry music*. Tehran: Aghaz. [In Persian]

استناد به این مقاله: انصاری، نرگس، سلیمی، زهرا و آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی. (۱۴۰۱). کاوشی در تعادل سبک‌شناختی ترجمهٔ عبدالرحمان جامی از تائیه ابن فارض. *دوفصلنامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۲(۲۷)، ۲۳-۲۵۲. doi: 10.22054/RCTALL.2022.69413.1643

Translation Researches in the Arabic Language and Literature is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.