Translation Researches in the Arabic Language and Literature
Spring & Summer 2023, 13(28), 69-100
rctall.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/RCTALL.2023.74473.1680
ATU PRESS

Semantic Balance in the Translation of Poem to Poem in the Light of Theory of Order (Nazm); (focusing on the translation of classical poetry between Arabic and Persian languages)

Hessam Hajmomen *

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Focusing on the translation of classical poetry into classical poetry between Arabic and Persian languages, this study investigates the issue of what kind of relationship is the "semantic balance" between the source and target poems in this type of translation and how it is realized. The study method is descriptive analysis. In the analytical part, first, the semantic structure of the poem is analyzed based on the theory of Order (Nazm) by Abdul Qahir Jurjani, and it is determined that the semantic structure of the poem is a product of the way the poem signifies its purpose, which is expressed in a special order of speech. Then, in the descriptive part, by referring to samples of the translation of classical poetry into classical poetry between Arabic and Persian, the semantic relationship between the samples is described, and it is specified that the semantic balance between the source and target poems is a similarity of expression that flows at the level of the way of indicating the purpose, and the semantic balance at this level is realized through simulating the function of linguistic elements in the way of presenting meaning. Therefore, the target poem is a semantic construct in the target language, whose linguistic elements are used in its production in such a way that they have a similar function to the linguistic elements of the source poem in the way of signifying the purpose.

Keywords: Semantic Balance, Poetry Translation, Classical Arabic And Persian Poetry, Theory of Order, Abdul Qahir Jurjani.

* Corresponding Author: Hesam.Hajmomen@atu.ac.ir

How to Cite: Hajmomen, H. (2023). Semantic Balance in the Translation of Poem to Poem in the Light of Theory of Order (Nazm); (focusing on the translation of classical poetry between Arabic and Persian languages). *Translation Researches in the Arabic Language and Literature*, 13(28), 69-100. doi: 10.22054/RCTALL. 2023.74473.1680

ISSN: 2980-7735 eISSN: 2538-2608 Received: 24/Jun/2023 Revised: 11/Jul/2023 Accepted: 31/Jul/2023 Original Research

Introduction

One of the types of literary translations between Arabic and Persian is the translation of classical poetry into classical poetry. From the linguistic point of view, two types of balance are expected in this type of translation: balance in poetic form and semantic balance. In terms of balance in the poetic form, the similarities of the classical poetry form in Arabic and Persian have created the possibility that the product of this type of translation has a rhythmic and rhymed structure like the original poem. But in terms of semantic balance, the following questions are examined in this study:

1. In the translation of classical poetry into classical poetry between Arabic and Persian languages, what kind of relationship is the semantic balance?

2. How is semantic balance achieved in this type of translation?

The hypotheses of the study are:

1. Semantic balance in this type of translation is an intertextual relationship based on which the target poem has maximum correspondence with the source poem in terms of the beauty of expression.

2. When the target poem reflects the expressive techniques of the source poem, semantic balance is achieved in the translation.

The theoretical framework in this study is based on the theory of Order (Nazm) by Abdul Qahir Jurjani with reference to his two books Daleel Al-Ijaz And Asrar Al-Balaghah.

Literature Review

In the literature review of the present study, the following studies should be mentioned:

In his article Challenges of Translating Poetry from Arabic to Persian (2012), Alebouyeh concluded that the translator must find out the content of the source poem and express it in a fluent and literary form in the target language. Therefore, he decided that a successful poetic translation is a re-creation of the original poem.

In the article A Linguistic Framework for Analysis of Translating Arabic Poem to Persian: Based on Formalism (2016), Nezamian and Hajmomen concluded after analyzing the form of the poem based on the four components of "structural art, theme, rhythm, and system" that the translation product should have a similar relationship with the original poem according to the four mentioned components.

Hajmomen also showed in his article "The Dialectic of Rhythm and Expression in the Translation of Classical Arabic Poetry into Classical Persian Poetry" (1400) that the observance of musical requirements in this type of translation often distances the expressive structure of Persian poetry from the expressive structure of Arabic poetry. Ansari and his colleagues have also shown in the article An Exploration of the Stylistic Balance of Abdurrahman Jami's Translation of Ibn Faraz's Ta'yah (1401) that in Jami's translation of Ta'yah, the observance of external beauty and musical requirements has caused the transfer of meaning to be ignored.

Methodology

This study was done with the analytical-descriptive method. Based on this, first, the semantic structure of the poem is analyzed based on the theory of Order, and then by studying samples of translation, the semantic balance between the source and target poems is objectively described.

Conclusion

In the translation of classical poetry into classical poetry between Arabic and Persian, the semantic balance is an expressive similarity at the level of "the way of signifying the purpose of the poem". The way the poem signifies the purpose reflects the creative process that is designed in the poet's mind to express a theme.

When this mental process finds an objective expression in the poem with the use of linguistic elements, a special meaning construction is formed, which is the product of the poet's creativity in arranging the speech to present the meaning. Therefore, the poem in the source language is a special way of signifying the purpose in a semantic structure, and what puts the target poem in balance with the source poem in terms of meaning, is the simulation of the way of presenting meaning in the poem, or the way the poem signifies the purpose.

Semantic balance in this type of translation is realized through "simulation of the function of linguistic elements in the presentation of meaning". Because in the original poem, the value of linguistic elements depends on their function in the way of signifying the poem. Therefore, the semantic balance in the translation of the poem is dependent on simulating the function of the linguistic elements in the

way of presenting the meaning. This simulation creates a poem with aesthetic value in the target language if the interpretations and sentences of the target poem are formed based on the interpretive and grammatical possibilities in the target language so that finally, produces a semantic structure that is considered a poetic work with aesthetic value based on linguistic features and literary traditions in the target language.

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۹
ISSN: ۲۹۸۰-۷۷۳۵ eISSN: ۲۵۳۸-۲۶۰۸

پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی
دوره ۱۳، شماره ۲۸، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ۶۹-۱۰۰
rctall.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/RCTALL.2023.74473.1680

تعادل معنایی در ترجمهٔ شعر به شعر در پرتو نظریهٔ نظم (با تمرکز بر ترجمهٔ شعر کلاسیک میان عربی و فارسی)

حسام حاج‌مؤمن * استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

این مطالعه با تمرکز بر ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان زبان‌های عربی و فارسی، به بررسی این مسئله می‌پردازد که در این نوع ترجمه، «تعادل معنایی» میان شعرِ مبدأ و شعرِ مقصد چه نوع رابطه‌ای است و چگونه تحقق می‌یابد. روش مطالعه تحلیلی توصیفی است. در بخش تحلیلی، ابتدا ساخت معنایی شعر برمبنای نظریهٔ نظمِ عبدالقاهر جرجانی تحلیل می‌شود و درنتیجه مشخص می‌گردد که ساخت معنایی شعر، محصول شیوهٔ دلالت شعر بر غرض است که در نظمِ ویژه‌ای از سخن نمود می‌یابد. سپس در بخش توصیفی، با رجوع به نمونه‌هایی از ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان عربی و فارسی، رابطهٔ معنایی میان نمونه‌ها توصیف می‌شود و در نتیجه مشخص می‌گردد که تعادل معنایی میان اشعار مبدأ و مقصد تشابهی بیانی است که در سطح شیوهٔ دلالت بر غرض جریان دارد و تعادل معنایی در این سطح از طریق شبیه‌سازیِ کارکرد عناصر زبانی در شیوهٔ ارائهٔ معنی تحقق می‌یابد. براین اساس، شعرِ مقصد ساختی معنایی در زبان مقصد است که عناصر زبانی در تولید آن به‌گونه‌ای به کار رفته‌اند که کارکردی مشابه با عناصر زبانیِ شعرِ مبدأ در شیوهٔ دلالت بر غرض دارند.

کلیدواژه‌ها: تعادل معنایی، ترجمهٔ شعر، شعر کلاسیک، نظریهٔ نظم، عبدالقاهر جرجانی.

* نویسنده مسئول: Hesam.Hajmomen@atu.ac.ir

مقدمه

ازجمله انواع ترجمهٔ ادبی میان زبان‌های عربی و فارسی، ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک است. در خصوص چالش‌های این نوع ترجمه باید به چند نکته توجه داشت. اولاً شعر متنی است که در آن صورت و محتوا کاملاً به هم وابسته‌اند و این خاصیت، چالش‌های ویژهٔ خود را برای ترجمه دارد؛ ثانیاً این پیوستگی در شعر کلاسیکِ عربی و فارسی نمودی دوچندان دارد، زیرا شعر کلاسیک در این دو زبان در قالبی با الزاماتی موسیقایی شکل می‌گیرد که به پیوند صورت و محتوا شدت می‌بخشد و لذا چالش‌های ترجمه را شدیدتر می‌سازد؛ و نهایتاً در ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان این دو زبان، همان‌طور که شعرِ مبدأ در قالب شعر کلاسیک پدید آمده، محصول ترجمه نیز باید در زبان مقصد شعر کلاسیک به‌شمار رود، بنابراین این نوع ترجمه از سویی با چالش‌های نوعِ متن مبدأ مواجه است و از سویی با چالش‌های مضاعفی که نوع متنِ مقصد به‌همراه می‌آورد. لذا از دیدگاه زبان‌شناختی مسئلهٔ اصلی در این نوع ترجمه، تعادل میان دو شعر در دو سنتِ شعری است.

تعادل را در ساده‌ترین تعریف، می‌توان «رابطهٔ متن اصلی با متن ترجمه» دانست (پالامبو، ۱۳۹۱: ۴۹). تعادل برای ترجمه اهمیتی ماهوی دارد؛ زیرا تعادل «رابطهٔ درون‌متنی منحصربه‌فردی است که در میان انواع متون قابل‌تصور، فقط از ترجمه انتظار می‌رود که آن را نشان دهد» (کنی، ۱۳۹۶: ۴۰۰). لذا در ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان عربی و فارسی، انتظار می‌رود محصول ترجمه هم‌زمان که در قالب شعری کلاسیک در زبان مقصد پدید می‌یابد، رابطهٔ خود را با یک شعر کلاسیک در زبان مبدأ به‌گونه‌ای حفظ کند که اساساً بتوان آن را ترجمه محسوب کرد.

از دیدگاه زبان‌شناختی، در ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان عربی و فارسی انتظار می‌رود که دو سطح از تعادل برقرار باشد: یکی تعادل در قالب شعری و دیگری تعادل در معنی. در این نوع ترجمه، تعادل در قالب شعری اقتضا می‌کند محصول ترجمه از ابیاتی با طول یکسان و وزن عروضی و روال قافیه‌پردازیِ مشخصی تشکیل شود

تا همچون شعرِ مبدأ، کلاسیک به‌شمار رود. از سوی دیگر تعادلِ معنایی اقتضا می‌کند محصول ترجمه آنچه را که در شعر مبدأ بیان‌شده، در زبان مقصد بیان کند تا رابطهٔ ترجمه میانشان برقرار باشد.

به‌لحاظ تعادل در قالب شعری، تشابهات قالب شعرِ کلاسیک در عربی و فارسی این امکان را پدید آورده که محصول این نوع ترجمه بتواند به‌لحاظ قالب شعری، شکلی مشابه با شعرِ مبدأ داشته باشد. رجوع به نتایجِ این نوع ترجمه در دو زبان نشان می‌دهد که مترجمان عملاً توانسته‌اند ترجمه‌های خود را در قالب شعر کلاسیک ارائه کنند و این‌گونه ترجمه‌های ایشان ازنظر قالب شعری با شعر مبدأ از تعادل برخوردار شده است. البته تحققِ این نوع تعادل برای مترجمانی که می‌توانند سخنِ منظوم (موزون و مقفّا) بگویند، دور از دسترس نیست، اما مسئلهٔ اصلی این است که محصول ترجمهٔ ایشان در بستر سخنِ منظوم، به‌لحاظ معنایی چه رابطه‌ای با شعر مبدأ دارد؟ این مسئله‌ای است که در مطالعهٔ حاضر بر آن تمرکز شده است. لذا این مطالعه می‌پرسد:

۱. در ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان عربی و فارسی، تعادل معنایی چه نوع رابطه‌ای است؟

۲. تعادل معنایی در این نوع ترجمه چگونه محقق می‌شود؟

فرضیه‌های که در ورای پرسش‌های مطالعه قرار داشته‌اند، عبارت‌اند از:

۱. تعادل معنایی در این نوع ترجمه، رابطه‌ای بینامتنی است که بر اساس آن شعر مقصد به لحاظ زیباییِ بیان در مطابقتی حداکثری با شعر مبدأ قرار دارد.

۲. تعادل معنایی در این نوع ترجمه از طریق شبیه‌سازیِ تکنیک‌های بیانی صورت می‌پذیرد. به‌میزانی که شعر مقصد بتواند تکنیک‌های بیانیِ شعر مبدأ را در خود منعکس کند، توانسته است تعادل معنایی در ترجمهٔ آن را محقق سازد.

چارچوب نظری در این مطالعه مبتنی بر نظریهٔ نظمِ عبدالقاهر جرجانی با استناد به دو کتاب مشهور وی «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة» است؛ زیرا در بحث از تعادل معنایی در ترجمهٔ شعر به شعر نخست باید معلوم شود ساخت معناییِ شعر چه ویژگی‌هایی دارد تا سپس بتوان بررسی کرد که در ترجمهٔ شعر به شعر چگونه شعرِ مقصد با شعرِ مبدأ به‌لحاظ

معنایی در تعادل قرار می‌گیرد. لذا این مطالعه ابتدا به بازخوانیِ ساخت معناییِ شعر در پرتو نظریهٔ نظم می‌پردازد تا سپس بر اساس آن، تعادل معنایی در ترجمهٔ شعر به شعر را تحلیل کند.

پیشینهٔ پژوهش

در پیشینهٔ مطالعهٔ حاضر نخست باید از چند مطالعهٔ برجسته درخصوص ترجمهٔ شعر در گسترهٔ نظریه‌های ترجمه یاد کرد.

کاترینا رایس در مقالهٔ «گونه، نوع و فردیت متن: تصمیم‌گیری در ترجمه» (۱۹۷۱ م) پس از تقسیم انواع اصلیِ متن به سه نوعِ «اطلاعی، بیانی و عملی» تحلیل می‌کند که برای حفظ نقشِ متن در ترجمه، باید ویژگی‌های نوعیِ متن مبدأ حفظ شود. رایس برای حفظ ویژگی‌های متون بیانی، ازجمله شعر، روش ترجمهٔ مطلوب را «ترجمهٔ همسان‌ساز» می‌داند که در آن «مترجم باهدف هنری و خلاقانهٔ نویسندهٔ متن مبدأ هم‌ذات‌پنداری می‌کند تا کیفیت هنری متن را حفظ نماید» (رایس، ۱۳۹۲: ۳۱). مطالعهٔ حاضر ضمن پذیرشِ این دیدگاه، برآن است که نحوهٔ این «همسان‌سازی» را به‌لحاظ معنایی در نوع ترجمهٔ مدنظرِ خود بررسی کند.

جیمز هولمز در مقالهٔ «فرم‌های شعر منظوم و ترجمهٔ نظمِ فرم» (۱۹۷۰ م) این چهار استراتژی را در ترجمهٔ شعر ذکر کرده: «فرم تقلیدی، فرم قیاسی، اقتباس از محتوا و فرم نامربوط». از این موارد، استراتژی «فرم تقلیدی» به موضوعِ مطالعهٔ حاضر مربوط می‌شود که در آن فرم متنِ مبدأ در زبان مقصد بازتولید می‌شود؛ مشروط به این‌که سنت‌های صوریِ مشابهی در دو زبان موجود باشد. هولمز می‌پندارد چون یک فرم منظوم نمی‌تواند خارج از یک زبان وجود داشته باشد، با این استراتژی، متنِ مقصد کیفیتی غریب می‌یابد (بنگرید به بسنت و لوفر، ۱۳۹۲: ۱۷۳). اما در خصوص فرم شعر کلاسیک در عربی و فارسی باید اذعان داشت که آنچه هولمز «سنت‌های صوریِ مشابه» نامیده، میان این دو زبان موجود است و بنابراین استفاده از استراتژی فرم تقلیدی، لزوماً محصول ترجمه را در زبان مقصد «غریب» نمی‌کند.

آندره لفویر در کتاب «ترجمهٔ شعر: هفت راهبرد و یک طرح» (۱۹۷۵ م) این هفت روش را در ترجمهٔ شعر مطرح ساخته: واجی، تحت‌اللفظی، وزنی، نثری، قافیه‌پرداز، شعر سپید و تعبیری. از این میان، روش مربوط به نوع ترجمه در مطالعهٔ حاضر «ترجمهٔ وزنی» است که لفویر به آن نگاه مثبتی ندارد و معتقد است این روش احتمالاً وزن را نگه می‌دارد اما معنی و نحو را دگرگون می‌سازد (بنگرید به گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۲۲ و نیز بشیری و محمدی، ۱۳۹۷: ۱۴۴). اما در خصوص ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان عربی و فارسی، باید گفت که روش ترجمهٔ وزنی اولاً وزن را نگه می‌دارد و ثانیاً به‌طورکلی نمی‌توان گفت دگرگونی معنی و نحو در این نوع ترجمه لزوماً ترجمه را از تعادل معنایی خارج می‌کند.

در حوزهٔ مطالعات ترجمهٔ شعر میان عربی و فارسی با تمرکز بر موضوع تعادل نیز باید از مطالعات زیر یاد کرد:

آل‌بویه در مقالهٔ «چالش‌های ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی» (۱۳۹۲) با تمرکز بر ترجمهٔ شعر معاصرِ عربی به فارسی، نتیجه گرفته مترجم باید مضمون شعر مبدأ را دریابد و آن را در قالبی روان و ادیبانه در زبان مقصد بیان کند. براین اساس وی مقرر داشته که ترجمهٔ شعریِ موفق به‌نوعی بازآفرینیِ متن اصلی است نه ترجمهٔ آن.

ناظمیان و حاج‌مؤمن در مقالهٔ «چارچوبی زبان‌شناختی برای تحلیل ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی برمبنای نظریهٔ فرمالیسم» (۱۳۹۶) پس از تحلیل فرم شعر برمبنای چهار مؤلفهٔ «نظام، هنرسازه، ریتم و درون‌مایه» نتیجه گرفته‌اند که برای حفظ تعادل در ترجمهٔ شعر کلاسیک، ترجمه باید طبق چهار مؤلفهٔ مذکور با شعر مبدأ رابطه‌ای مشابه داشته باشد. حاج‌مؤمن همچنین در مقالهٔ «جدل موسیقی و بیان در ترجمهٔ شعر کلاسیک عربی به شعر کلاسیک فارسی» (۱۴۰۰) نشان داده که رعایت الزاماتِ موسیقایی در این نوع ترجمه غالباً ساخت بیانیِ شعر فارسی را از ساخت بیانیِ شعر عربی دور می‌کند. انصاری و همکارانش نیز در مقالهٔ «کاوشی در تعادل سبک‌شناختیِ ترجمهٔ عبدالرحمان جامی از تائیهٔ ابن فارض» (۱۴۰۱) نشان داده‌اند که در ترجمهٔ جامی از تائیه، رعایت زیبایی‌های ظاهری و مقتضیات موسیقایی، موجب شده انتقال مفهوم نادیده گرفته شود.

در ادامهٔ مطالعات مذکور، مطالعهٔ حاضر بر این موضوع تمرکز می‌کند که در ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان عربی و فارسی، چگونه محصول ترجمه می‌تواند در زبان مقصد شعری تولید کند که در «تعادل معنایی» با شعر مبدأ قرار داشته باشد. به‌لحاظ نظری نیز تکیه بر نظریهٔ نظمِ عبدالقاهر جرجانی در بررسی تعادل معنایی در ترجمهٔ شعر، رویکردی نو در این مطالعه است.

روش پژوهش

این مطالعه با روش تحلیلی-توصیفی انجام شده است. برمبنای این روش ابتدا ساخت معناییِ شعر بر اساس نظریهٔ نظم تحلیل می‌شود و سپس با تمرکز بر نمونه‌هایی از ترجمه، تعادل معنایی میان اشعار مبدأ و مقصد به‌طور عینی توصیف می‌شود.

یافته‌ها

۱. ساخت معناییِ شعر در پرتو نظریهٔ نظم

۱-۱. ساخت معنایی در شعر

کلیدواژهٔ آراء عبدالقاهر جرجانی در تحلیل سخن ادبی به‌طور عام و شعر به‌طور خاص «نظم» است. ایدهٔ بنیادینِ عبدالقاهر در نظریهٔ نظم، اتحاد لفظ و معنی در ساخت شعر است. تحلیل وی از اتحاد لفظ و معنی بر این اساس بنیان می‌گیرد که وی معنیِ شعر را به‌عنوان غرضِ شعر چیزی جدای از ساخت و صورتی می‌داند که معنی از طریق آن بیان می‌شود. «غرض شعر» درون‌مایه و مضمونی عام است که سخن در کلیت خود بر آن دلالت می‌کند؛ اما «ساخت معنایی» شیوهٔ دلالت سخن بر آن غرض است (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۴۰۴). براین‌اساس او می‌گوید چه‌بسا سرودهٔ دو شاعر غرضی یکسان داشته باشد، اما این غرض در هر یک به شیوه‌ای متفاوت از دیگری بیان شده باشد (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۳۰۵، ۴۲۳). مثل دو بیت زیر:

نباشد همی نیک و بد پایدار همان بِه که نیکی بُوَد یادگار

(فردوسی)

نـام نیکـو گـر بمانـد ز آدمـی بِـه کـزو مانـد سـرای زرنگـار
(سعدی)

این دو بیت غرضی یکسان دارند که می‌توان آن را «نیک‌نامی پس از مرگ» دانست؛ اما هر یک به شیوهٔ متفاوتی بر این غرض دلالت کرده‌اند؛ زیرا هر یک، غرضِ مذکور را با فرآیند ذهنیِ متفاوتی ارائه کرده است. در بیت نخست این فرآیندِ ذهنی جریان دارد که انسان‌ها، نیک یا بد، همه از بین می‌روند، پس بهتر که از انسان نیکی برجا بماند؛ اما در بیت دوم این فرآیند جریان دارد که اگر نام نیک از انسان برجا بماند، بهتر از آن است که مالِ بسیار از او به‌جا بماند؛ بنابراین گرچه هر دو به‌جا ماندنِ نام نیک از انسان را ستایش کرده‌اند، اما هر یک این غرض را با فرآیند ذهنیِ متفاوتی ارائه کرده‌اند. لذا «شیوهٔ دلالت بر غرض» فرآیندی ذهنی برای ارائهٔ یک غرض است که می‌تواند شکل‌های بسیار متنوعی داشته باشد. وقتی این فرآیندِ ذهنی به بیان درمی‌آید، «ساخت معناییِ» ویژه‌ای در سخن شکل می‌گیرد که محصول خلاقیت شاعر در نحوهٔ بیان است (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۵۱).

۱-۲. زیبایی‌شناسیِ شعر در ساخت معنایی

بر اساس تفاوت میان غرض و ساخت معناییِ شعر، عبدالقاهر استدلال می‌کند که برای شناخت شعر و سنجش ارزشِ آن، غرضِ شعر نمی‌تواند معیار باشد، بلکه معیار شناخت و سنجشِ شعر، ساخت معناییِ شعر است؛ زیرا هنرِ شاعر در شیوهٔ کاربست زبان برای دلالت بر غرض است (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۳۳۸). از این دیدگاه، جرجانی غرض شعر را به طلا و ساخت معناییِ شعر را به انگشتری که از طلا ساخته شده تشبیه می‌کند و استدلال می‌نماید که ارزش هنریِ یک انگشتر به طلا بودنش نیست، بلکه به صنعتگریِ استادانه‌ای است که در شیوهٔ ساختش به‌کار رفته است (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۲۵۵).

بنابراین همچنان که ساختی ساده در یک انگشتر متفاوت از ساختی هنرمندانه است، سخنِ سادهٔ عامهٔ مردم نیز متفاوت از سخنِ هنری است و به همین قیاس، سخنان هنری نیز بسته به میزان هنرورزی در ساخت معنایی‌شان مراتبی می‌یابند (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۳۵، ۱۳۴،

۴۸۱). مثلاً این سخن که «تو از گل زیباتری!» سخنی عامیانه و پیشپاافتاده است، اما همین سخن نزد شاعر بیانی خلاقانه مییابد:

«تا گلِ روی تو دیدم همه گل‌ها خارند تا تو را یار گرفتم همه خلق اغیارند
(سعدی)

حال ممکن است در بیان همین سخن، تناسبهای هنریِ متفاوتی بهکار بسته شود تا سخن، ساخت معناییِ خلاقانهٔ دیگری بگیرد:

گل نسبتی ندارد با روی دلفریبت «تو در میان گل‌ها چون گل میان خاری»
(سعدی)

از تحلیل‌های مذکور دو نتیجه گرفته می‌شود. اولاً اگر معنای شعر، غرض کلیِ شعر دانسته شود، معنای شعر چیزی جدای از خودِ سخن است؛ اما اگر معنای شعر شیوهٔ دلالت بر غرض دانسته شود، آنگاه معنای شعر چیزی جدای از لفظِ شعر در ساخت معنایی‌اش نیست. ثانیاً ویژگیِ سخن ادبی به‌طور عام و شعر به‌طور خاص، در دلالت بر غرض نیست، بلکه در شیوهٔ دلالتِ خلاقانه بر غرض است (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۲۵۴، ۳۶۲).

۱-۳. «نظم» در ساخت معناییِ شعر

این ایده که ماهیت و کیفیت شعر به ساخت معنایی‌اش وابسته است که شیوهٔ دلالت شعر بر غرض را بازمی‌نماید، مبنای نظریهٔ «نظم» است. جرجانی با اصطلاحِ نظم، شیوهٔ شکل‌گیریِ ساخت معنایی در شعر را تحلیل می‌کند و می‌گوید: نظم عبارت است از «برقراری پیوند میان معانیِ واژه‌ها برمبنای معانی و احکامِ دستور زبان» (الجرجانی، ۱۳۹۲: ۴۰۵). در این تعریف چند نکته اهمیت دارد.

اولاً از نظر عبدالقاهر، واژه‌ها در ساخت معناییِ شعر به‌مثابه اصوات ارزشی ندارند، بلکه ارزششان ازاین‌روست که بر معنایی دلالت دارند (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۴۶، ۵۲۲). ثانیاً واژه‌ها حتی به‌مثابه واحدهای معنادار، به‌تنهایی ارزشی ندارند؛ بلکه این «پیوندِ» میان معانیِ واژه‌هاست که ساختی معنایی را شکل می‌دهد (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۵۱، ۴۶۷). ثالثاً پیوند

میان واژه‌ها برمبنای معانی و احکامِ دستور زبان صورت می‌پذیرد؛ زیرا این دستور زبان است که روشن می‌سازد چه ترکیبی از واژه‌ها می‌تواند چه معنایی را در سخن ارائه دهد (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۸۱، ۳۹۵). این‌چنین «نظم» همان شیوهٔ تنظیم سخن است که از پیوند واژه‌های دلالتگر برمبنای شیوه‌های ارائهٔ معنا در دستور زبان تولید می‌شود و لذا ارزش شعر عملاً در نظم سخن نمود می‌یابد.

۱-٤. معانی دستوری در ساخت معناییِ شعر

در خصوص شیوه‌های تنظیم سخن باید توجه داشت که جرجانی تصریح می‌کند هرگونه تغییر در شیوهٔ تنظیمِ سخن برمبنای معانیِ دستوری، باعث تغییر در ساخت معنایی می‌شود؛ بنابراین هر ساختی از سخن، خاصیت و تأثیرِ خود را در بیان معنی دارد و اگر دو سخن شیوهٔ دلالتشان مشابه باشد، این ساخت معنایی‌شان است که تأثیر معناییِ هر یک را روشن می‌سازد (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۲۶۱، ۲۶۵). برای تبیین این موضوع، مثالی روشنگر یکی از ابیات سعدی است که در آن جای دو واژه را تغییر داده‌اند و بیتی دیگر ساخته‌اند:

خدا کشتی آنجا که خواهد بَرَد　　وگر ناخدا جامه بر تن دَرَد
بَرَد کشتی آنجا که خواهد خدای　　وگر جامه بر تن دَرَد ناخدای
(سعدی)

در بیت اول از سعدی، سخن با فاعل آغازشده اما در بیت دوم با فعل. این تغییر، ساخت اطلاعیِ سخن را تغییر داده و باعث شده شیوهٔ ارائهٔ اطلاعات در جمله تغییر کند. برای این‌که دریابیم چرا بیت سعدی با فاعل شروع‌شده نه با فعل و این ساخت ازجمله چه تأثیری در سخن دارد، باید به بافتی که این بیت در آن بیان‌شده بنگریم:

شتربچه با مادرِ خویش گفت　　بس از رفتن، آخر زمانی بخفت
بگفت آر به دست منستی مهار　　ندیدی کسم بارکش در قطار
خدا کشتی آنجا که خواهد بَرَد　　وگر ناخدا جامه بر تن دَرَد

در این سخن، شتربچه از درازای راه شکوه می‌کند و مادرش پاسخ می‌دهد که اگر اختیار با من بود، بارکشی نمی‌کردم. این بافت اقتضا می‌کند که در جملهٔ بعد مشخص شود که پس اختیار با کیست؟ ازاین‌رو بیت بعد با «خدا» (و در بعضی نسخه‌ها با «قضا») آغاز می‌شود تا سخن، فاعل را تعیین کند. چراکه در ساخت جملهٔ فارسی وقتی بافتِ تأکید بر فاعل وجود دارد، فاعل ابتدای جمله واقع می‌شود (راسخ مهند، ۱۳۸۳: ۱۵۷؛ رضایی و طیب، ۱۳۸۵: ۱۰).

اما در بیت دوم که جمله با فعل آغازشده، تأکیدِ جمله بر فعل واقع می‌شود؛ زیرا در ساختِ جملهٔ فارسی وقتی بافتِ تأکید بر فعل وجود دارد، فعل در جمله مقدم می‌شود (راسخ مهند، ۱۳۸۳: ۱۵۸؛ رضایی و طیب، ۱۳۸۵: ۱۰). بنابراین بیت دوم برای بافتی مناسب است که اقتضا می‌کند بر فعل تأکید شود؛ حال آن‌که در ابیات سعدی، بافتِ سخن، تأکید بر فاعل را اقتضا می‌کند (شفیعی کدکنی این دو بیت را خارج از بافتِ سخن مقایسه کرده؛ بنگرید به شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۳۴).

این‌که عبدالقاهر می‌گوید کیفیت و تأثیر سخن به روابطی وابسته است که برمبنای معانیِ دستوری میان معانیِ واژه‌ها شکل می‌گیرد و این‌که می‌گوید تغییر در نظمِ سخن به تغییر در ساخت معنایی منجر می‌شود، هر دو در مقایسهٔ دو بیتِ مذکور آشکار می‌شوند.

۱-۵. تنوعِ ساخت‌های معنایی در بیان یک غرض

نکتهٔ مهم دیگر در نظریهٔ نظم این است که جرجانی می‌گوید شیوه‌های دخل و تصرف در تنظیمِ سخن برای ارائهٔ معانی بی‌حدوحصر است و بابِ نوآوری در این محور همواره باز است (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۸۷). این نکته به‌ویژه وقتی آشکار می‌شود که می‌بینیم یک شاعر می‌تواند برای ارائهٔ یک غرض، با دخل و تصرف‌های متنوع در شیوهٔ تنظیم سخن، ساخت‌های معناییِ متنوعی پدید آورد که هر یک جزئیات معناییِ خاصی دارد:

به روی خوبان گفتی نظر خطا باشد　　خطا نباشد دیگر مگو چنین که خطاست
تو هم این مگوی سعدی که نظر گناه باشد　　گنه است برگرفتن نظر از چنین جمالی

که گفت در رخ زیبا نظر خطا باشد خطا بُوَد که نبینند روی زیبا را

این سه بیت از سعدی همه در بابِ «نگریستن به روی زیبا» سروده شده‌اند و علاوه بر این، شیوهٔ دلالت بر غرض نیز در آن‌ها شباهتی محسوس دارد؛ چراکه شاعر در هر سه برای این‌که نگریستن به زیبارویان را کاری درست قلمداد کند، گناه بودنش را نفی می‌کند؛ اما عاملی که به‌طور ویژه به این سه بیت تفاوت می‌بخشد، نحوهٔ تنظیم سخن بر اساس ساخت‌های دستوریِ متنوع است که باعث می‌شود ساخت‌های معناییِ گوناگون پدید آیند.

بیت اول در خطاب به مخاطب، این تصورِ او را که نگریستن به روی خوبان خطاست نفی می‌کند و بر این نفی تأکید می‌کند (خطا نباشد / دیگر مگو)؛ اما در بیت دوم شاعر خطاب به خودش می‌گوید با دیگران در این تصور شریک نباش (تو هم این مگوی) که یعنی این تصور، پنداری رایج است. سپس مصرع دوم می‌گوید حقیقت برعکسِ پندار رایج است؛ بنابراین بیت دوم گسترهٔ معناییِ وسیع‌تری دارد؛ اما در بیت سوم شاعر صریحاً کسی را خطاب قرار نمی‌دهد، بلکه این‌بار آن تصور را در قالب پرسشی توبیخی و کلی بیان می‌کند. این نحوهٔ بیان علاوه بر این‌که از صراحت دور شده و لحنی توبیخی یافته، نه شخصی خاص را بلکه یک تصور را سرزنش می‌کند. سپس مصرع دوم بازمی‌گوید حقیقت برعکسِ این تصور است. لذا این بیت هم گسترهٔ معناییِ بیت دوم را دارد و هم به‌ویژه در مصرعِ نخست ساخت معناییِ متفاوتی یافته است. با این وصف، این سه بیت شواهدی گویا بر این نکته‌اند که شیوه‌های دخل و تصرّف در تنظیم سخن برای ارائهٔ یک غرض بسیار متنوع‌اند.

۱-٦. شگردهای هنری در ساخت معناییِ شعر

بر مبنای این ایده که شعر اساساً محصول هنرورزی در نظم سخن است، عبدالقاهر همهٔ شگردهای زیبایی‌آفرین در شعر را محصولِ شیوهٔ تنظیم روابط میان معانی می‌داند و مقرر می‌دارد که شگردهایی همچون توصیف، تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و تمثیل همه از شیوه‌های گوناگون در برقراری روابط میان معانی تولید می‌شوند و ارزش هر یک از آن‌ها

در شعر بسته به کارکردی است که در نحوهٔ ارائهٔ معنی دارند (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۷۱، ۹۳، ۲۶۶، ۵۲۴). بررسی دو بیت زیر، اولی از سعدی و دومی از حافظ، این ایدهٔ عبدالقاهر را آشکار می‌سازد:

سعدیا کنگرهٔ وصل بلندست و هر آنک　　پای بر سر ننهد دست وی آنجا نرسد
به پای‌بوس تو دست کسی رسید که او　　چو آستانه بدین در همیشه سر دارد

غرض هر دو بیت «وصال به شرطِ خاکساری» است. استعارهٔ «کنگرهٔ وصل» در بیت سعدی و تشبیهِ «چو آستانه بدین در» در بیت حافظ نیز نشان می‌دهند که هر دو از تداعی تصویرِ «کاخ» بهره برده‌اند. تناسب واژه‌های «پا و سر و دست» نیز شگردی یکسان در هر دو بیت برای بیان مفهومِ «فروتنی و خاکساری» است. به‌ویژه که در هر دو، تعبیرِ «دست رسیدن» دلالتی مجازی بر وصالِ یار دارد. با این‌همه اما این شگردهای مشترک در ساخت هر بیت به‌گونه‌ای به‌کاررفته‌اند که شیوهٔ دلالت بر غرض در دو بیت تفاوتی اساسی یافته است؛ زیرا از مجموعهٔ شگردها در بیت اول، وصال با «اوج گرفتن» نشان داده‌شده اما در بیت دوم با «فرود آمدن».

اما در خصوص مفهوم «خاکساری» باید دقت کرد که در ژرف‌ساختِ بیت اول، وصال به کاخی رفیع با کنگره‌ای بلند تشبیه شده که اگر کسی می‌خواهد دستش به آن برسد باید «پای بر سر بگذارد!» این تعبیر در دلالتِ لفظی‌اش کسی را در این تصویر تداعی می‌کند که برای رسیدن به‌جایی بلند، از سر دیگرانِ بالا می‌رود! اما منظور از این تعبیر درواقع پا روی سرِ خود گذاشتن است که دلالت بر ترک منیّت و خاکساری دارد. از این‌سو در بیت دوم، اگر کسی می‌خواهد دستش به «بوسیدن پا» برسد، باید همواره «سر به درگاهِ یار» داشته باشد و این همان تصویری است که برای دلالت بر خاکساری، به‌شیوه‌ای متعارف حرکتی از بالا به پایین را تداعی می‌کند. این‌چنین مقایسهٔ این دو بیت آشکارا نشان می‌دهد که شگردهای زیبایی‌آفرین در شعر از شیوه‌های گوناگون در برقراری روابط میان اجزاء سخن تولید می‌شوند و ارزش هر شگرد بسته به کارکردش در تولید این روابط است.

اما در گامی فراتر، عبدالقاهر حتی شگردهایی همچون سجع و جناس را نیز که ظاهراً به‌سبب خاصیت صوتیِ واژه‌ها پدید می‌آیند، وابسته به نحوهٔ تنظیم معانی می‌داند و استدلال می‌کند که این شگردها صرفاً زمانی توفیق می‌یابند که میان واژه‌های هم‌آوا، پیوندهای معناییِ معقول و هنری برقرار شده باشد (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۶۱، ۶۲، ۵۲۳؛ الجرجانی، ۱۹۹۱: ۷، ۸، ۱۱، ۱۴، ۱۷). به همین ترتیب او توفیق همهٔ شگردهایی را که تحت عنوان «بدیع» شناخته می‌شوند، وابسته به توفیق در بیان معنی می‌داند و می‌گوید سخنور در کاربست شگردهای بدیع، نباید فراموش کند که هدف از سخن، بیان معنی است (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۹). برای دریافت این نکته کافی است دقت کنیم که در دو بیت قبل، میان واژه‌های «هر و بر و سر» یا «بلندست و دست» در بیت اول و یا میان واژه‌های «در و سر» در بیت دوم، هم‌آوایی برقرار است و هر دو با «س» نیز سخن را واج‌آرایی کرده‌اند؛ اما این شگردهای آوایی کاملاً در بستر روابط معنایی میان واژه‌ها ظهور یافته‌اند.

۲. ترجمهٔ شعر در پرتو نظریهٔ نظم

۲-۱. ترجمه‌پذیری و ترجمه‌ناپذیری شعر

تحلیلِ نظریهٔ نظم از ساختِ شعر در وهلهٔ نخست ایدهٔ ترجمه‌ناپذیریِ شعر را اثبات می‌کند؛ زیرا برمبنای این نظریه، یک شعر دقیقاً همان ساختِ معنایی است که در قالب آن ارائه‌شده و کوچک‌ترین تغییری در این ساخت باعث می‌شود شعر حتی در همان زبانی که به آن سروده شده، از ساخت ویژه‌اش خارج شود. لذا به‌طریق‌اولی خارج کردن شعر از زبان اصلی‌اش و بازگویی‌اش در زبانی دیگر، اثری تولید می‌کند که اثر هنریِ اصلی را از بین برده است. به‌ویژه که محال است دو زبان به‌لحاظ جنبه‌های ساختی و معنایی در واژگان و دستور به‌طور کامل با هم یکسان باشند تا بتوان یک شعر را تماماً در زبانی دیگر بعینه بازسازی کرد.

اما برخلاف این استنتاج، ترجمهٔ شعر میان زبان‌ها عملاً وجود داشته و بسیارند صاحب‌نظرانی که به ترجمه‌پذیریِ شعر معتقدند. مبنای این موضوع، چه در عمل و چه در نظر، پذیرش این واقعیت است که شعر به‌طور کامل و مطلق، ترجمه‌ناپذیر است و تنها در

همان زبان اصلی‌اش با نمودِ منحصربه‌فردی که دارد تجربه می‌شود؛ اما اگر این تمامیت‌خواهی کنار گذاشته شود و نسبیتِ ترجمه پذیرفته شود، آنگاه می‌توان برای این کنش اعتبار قائل شد؛ همچنان که رومن یاکوبسن، نظریه‌پرداز برجستهٔ شعرشناسی می‌گوید: «شعر بنا به تعریفش ترجمه‌ناپذیر است، تنها انتقال خلاقانه ممکن است» (یاکوبسن، ۱۳۹۸: ۲۲). در این حکم، تعبیر «انتقال خلاقانه» دلالت بر آفرینش مجدد در ترجمهٔ شعر دارد که تأکیدی است بر بازآفرینی اثری متفاوت از اثر اصلی.

۲-۲. ترجمهٔ درون‌زبانیِ شعر به شعر

تفاوت ترجمه‌ناپذیری و ترجمه‌پذیریِ شعر را می‌توان حتی درونِ یک زبان نیز درک کرد. رومن یاکوبسون در بحث از انواع ترجمه، علاوه بر ترجمه به‌معنای متعارفش که رویدادی میان‌زبانی است، نوعی از ترجمه را نیز ترجمهٔ درون‌زبانی می‌داند و آن به بیانی ساده، وقتی است که سخنی از یک زبان با سخنی دیگر از همان زبان شرح داده می‌شود (همان: ۱۶). مثلاً وقتی یک بیتِ فارسی به فارسی شرح داده می‌شود، ترجمهٔ درون‌زبانی رخ می‌دهد. حال اگر در ترجمهٔ درون‌زبانی یک بیت شعر به نثر درآید، چون ساخت معنایی‌اش مختل می‌شود، شعر لاجرم از بین می‌رود؛ اما اگر ترجمهٔ درون‌زبانی از نوعِ ترجمهٔ شعر به شعر باشد، آنگاه اثری هنری می‌تواند در اثر هنریِ دیگری بازآفرینی شود. اینجا همان بیتی که در آغاز از فردوسی ذکر شد در کنار بیتی دیگر از سعدی این فرآیند را به‌روشنی نشان می‌دهند:

نباشد همی نیک و بد پایدار　　همان بِه که نیکی بُوَد پایدار
(فردوسی)

بد و نیکِ مردم چو می بگذرند　　همان بِه که نامت به نیکی برند
(سعدی)

در اینجا بیت سعدی را می‌توان بازسراییِ بیت فردوسی در بیانِ هنریِ دیگری دانست. چراکه هر دو بیت غرضی یکسان دارند و به‌لحاظ شیوهٔ دلالت بر غرض نیز روالی مشابه

دارند؛ اما این شیوهٔ مشابه در هر بیت نمود عینیِ متفاوتی در ساختِ سخن گرفته و این‌گونه هر بیت، ساخت معناییِ خاص خود را یافته است. حال اگر ترجمهٔ شعر را به‌مثابه بازآفرینیِ یک بیان هنری در بیان هنریِ دیگری در نظر بگیریم، بیت دوم نمونه‌ای از ترجمهٔ شعر به شعر از نوع درون‌زبانی خواهد بود. بااین‌همه اما به‌عنوان یک «ساخت معنایی»، سرودهٔ فردوسی اصالت خود را دارد و سرودهٔ سعدی اصالت خود را.

حال می‌توان همین کنش را که درون یک زبان رخ‌داده، میان دو زبان فرض کرد و ترجمه‌پذیریِ شعر را به این معنا دریافت؛ یعنی ترجمه به‌مثابه بازآفرینیِ شعر در شعری به زبانِ دیگر که در عین تشابه در شیوهٔ دلالت بر غرض، هر یک اصالت خود را در ساخت معنایی دارند.

۲-۳. ساخت‌های معناییِ مشابه در شعرهای دو زبان

پیش از پرداختن به نمونه‌هایی که به‌طور متعارف ترجمه محسوب می‌شوند، به‌جاست ابتدا از اشعاری در دو زبانِ عربی و فارسی یاد شود که در آن‌ها شاعران برای دلالت بر غرض از شیوه‌های مشابه بهره برده‌اند و ساخت‌های معناییِ مشابهی پدید آورده‌اند؛ چه این تشابه در بخشی از ابیات باشد و چه در سرتاسر ابیات. مثلاً در دو بیت زیر با مضمونِ «وابستگیِ زندگی به عشق»، شیوهٔ دلالت بر غرض در بخشی از سرودهٔ مجنون و سرودهٔ سعدی شباهتی آشکار دارد: (بنگرید به مهدوی دامغانی، ۱۳۷۰: ۳۶، ۳۸)

«وَلا خَیرَ فِي الدُّنیا إذا أنتَ لَم تَزُرْ حبیباً» وَلَم یَطرَبْ إلَیكَ حبیبُ

«چو روی دوست نبینی جهان ندیدن به» شب فراق مَنِه شمع پیش بالینم

یا در دو بیت زیر از ابن فارض و سعدی شباهت در شیوهٔ دلالت بر غرض در سرتاسر ابیات جریان دارد:

خَفِّفِ السّیرَ وَاتَّئِد یا حادي إنّما أنتَ سائِقٌ بِفُؤادي

ای ساربان آهسته ران کآرام جانم می‌رود وان دل که با خود داشتم با دل ستانم می‌رود

ابن فارض دربارهٔ «برنتافتن دوریِ یار» گفته «آهسته بران و آرام روای ساربان؛ که این دل من است که با خود می‌بری!» و سعدی نیز همان غرض را با شیوه‌ای مشابه بیان کرده است.

چنین نمونه‌هایی عادتاً در مطالعات مربوط به اخذِ شاعران از سروده‌های دیگران بررسی می‌شوند؛ اما «اخذ در شعر» وقتی در «نحوهٔ تعبیر» میان دو زبان رخ می‌دهد، منطقاً با ترجمه همراه است. از منظر ترجمه، در چنین نمونه‌هایی مهم نیست که چه کسی از چه کسی اخذ کرده یا آیا اساساً اخذ رخ‌داده یا نه! بلکه این مهم است که چنین نمونه‌هایی نشان می‌دهند چگونه شیوهٔ دلالت بر غرض در ساخت معنایی می‌تواند در دو شعر به دو زبان، بسیار مشابه باشد و درعین‌حال هر شعر اصالتِ خود را داشته باشد.

۲-٤. تعادل معنایی در ترجمهٔ شعر به شعر

حال با فرض این‌که شاعری شعری را از زبانی دیگر به شعری در زبان خود ترجمه کرده، باید گفت که این نوعی توانمندیِ هنری است که نشان می‌دهد شاعر، بیانی هنری در ساخت شعر را با بیان هنریِ دیگری در زبانِ خود بازآفرینی کرده است. از همین روست که در منابع بلاغت فارسی، شعرشناسانِ ایرانی از دیرباز تا روزگار معاصر، ترجمهٔ شعر به شعر میان زبان‌های عربی و فارسی را به‌مثابه صناعتی هنری در سرودنِ شعر تلقی کرده‌اند. ازجمله نمونه‌های ایشان برای ترجمه از عربی به فارسی دو بیت نخستِ زیر از مالك بن أسماء و سعدی و برای ترجمه از فارسی به عربی ابیات بعدش از ناصرخسرو و رشیدالدین وطواط است: (همایی، ۱۳۸۹: ۲۳۵؛ وطواط، ۱۳۰۸: ۶۹)

إذا الـــدُّرُّ زانَ حُســـنَ وُجـــوه	كـــانَّ لِلـــدَّرِّ حُســـنُ وجهـــك زَينـــا
به زیورها بیارایند وقتی خوب رویان را	تو سیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارایی
کردم بسی ملامت مردهر خویش را	بر فعل بد و لیک ملامت نداشت سود
دارد زمانه تنگ، دلِ من ز دانشش	خرّم دلا که دانشش اندر میان نبود
عَـــذَلتُ زَمَـــاني مُـــدَّةً في فِعالِـــه	ولكـــنَّ زَمَـــاني لَـــيسَ يَردعُـــهُ العَـــذلُ

يُضَـيِّقُ صَـدري الـدَّهرُ بُعضـاً لِفَضـلِهِ فَطـوبى لِصَـدرٍ لَـيسَ في ضِـمنِهِ فَضـلُ

مقایسهٔ چنین نمونه‌هایی نشان می‌دهد که بازآفرینی در ترجمهٔ شعر به شعر از عربی به فارسی و یا برعکس ماهیتی یکسان دارد؛ چراکه در هر دو، مترجم شیوهٔ دلالت شعرِ مبدأ را در شعرِ مقصد شبیه‌سازی می‌کند. البته از آنجا که محصول ترجمه در زبان مقصد و بر اساس امکانات تعبیریِ این زبان آفریده می‌شود، طبعاً ساخت معناییِ دو شعر در جزئیاتِ تعبیری تفاوت‌هایی خواهند داشت، اما تعابیری که مترجم در شعرِ خود به‌کار می‌گیرد در راستای شبیه‌سازیِ شیوهٔ دلالتِ شعر اصلی هستند.

اکنون با تکیه بر نظریهٔ نظم می‌توان تبیین کرد که فرآیند بازآفرینی در ترجمهٔ شعر چگونه میان دو زبان صورت می‌پذیرد تا در گذر ترجمه، تعادلی زیبایی‌شناختی در بیانِ شعری حاصل شود.

بر این مبنا که معنای شعر همان «شیوهٔ دلالت بر غرض» است که در ساخت معناییِ شعر نمود می‌یابد، ترجمهٔ شعر به شعر کنشی است که می‌کوشد شیوهٔ دلالت شعر بر غرض را شبیه‌سازی کند تا در زبان مقصد ساختی معنایی مشابه با ساختی معنایی در زبان مبدأ شکل بگیرد.

اما از این‌سو، شعرِ مقصد اثری درونِ زبان مقصد است که طبعاً در چارچوب امکانات تعبیری در این زبان شکل می‌گیرد؛ بنابراین تغییرهای بیانی در شیوهٔ دلالت بر غرض، رویدادی ناگزیر در ترجمهٔ شعر است که اتفاقاً هنر مترجم در عرصهٔ همین تغییرهای بیانی نمود می‌یابد؛ زیرا در شبیه‌سازیِ شیوهٔ دلالتِ شعر اصلی، این توفیق مترجم در استفادهٔ هنری از امکانات تعبیری در زبان مقصد است که زیباییِ بیان در شعر مقصد را رقم می‌زند. پس تغییر در شگردهای بیانی در ضمنِ شبیه‌سازیِ شیوهٔ دلالت بر غرض، نه‌تنها باعث خروج ترجمه از تعادل نمی‌شود، بلکه بسته به عملکرد مترجم، دقیقاً عامل رسیدنِ ترجمه به تعادلی زیبایی‌شناختی در بیانِ شعری است.

در اینجا باید به یادآوریم که طبق نظریهٔ نظم، تعبیرهای واژگانی و شگردهای بیانی در شعر ارزشی فی‌نفسه ندارند، بلکه ارزششان به‌خاطر کارکردشان در شیوهٔ ارائهٔ معنی

است؛ بنابراین چه‌بسا شگردهای بیانی در شعر مقصد، متفاوت از شگردهای بیانی در شعر اصلی باشند، اما کارکردی که در شیوهٔ دلالت بر غرض دارند، معادل باشد. از این منظر ترجمهٔ شعر به‌مثابه بازآفرینیِ شعری، دیالکتیکی میان بیان هنری در زبان مبدأ و بیان هنری در زبان مقصد است که هدف از آن رسیدن به نتیجه‌ای مشابه در ساخت بیانیِ شعر است؛ نتیجه‌ای که می‌توان آن را تعادلِ زیبایی‌شناختی در بیانِ شعری دانست.

۲-۵. بازآفرینی تعبیرها در ترجمهٔ شعر به شعر

در بازآفرینی شعر کاملاً طبیعی است که مترجم در زبان مقصد تعبیرهایی را به کار گیرد که با تعبیرهای شعر مبدأ تفاوت دارند، اما کارکردشان در شیوهٔ دلالت بر غرض معادل با کارکردی است که تعبیرهای شعرِ مبدأ داشته‌اند. یا چه‌بسا مترجم تعبیرهایی را در ترجمهٔ خود بیفزاید که معادلی عینی در شعر مبدأ ندارند، اما این تعبیرهای افزوده در راستای همان شیوهٔ شعر اصلی در دلالت بر غرض هستند. مثلاً ابن فارض در قصیدهٔ خمریهٔ معروفش در اشاره به باده می‌گوید:

لَـو نَضَـحوا مِنهـا ثَـرىٰ قَـبرِ مَيِّـتٍ لَعـادَتْ إلَيـهِ الـرّوحُ وَانْـتَعَشَ الجِسـمُ

(اگر از آن باده بر خاکِ قبرِ مرده‌ای می‌افشاندند، هر آینه روح به او بازمی‌گشت و تنش جان می‌گرفت.)

و عبدالرحمان جامی در شرح خود بر خمریهٔ ابن فارض، در ترجمهٔ این بیت آورده: (جامی، ۱۳۶۰: ۱۵۳، ۱۵۴).

یک جرعه به خاکِ هر که زان مـی‌ریـزد جـان در تـنش آیـد ز لحـد برخیـزد

بدین ترتیب جامی تعبیرِ «لَو نَضَحوا مِنها» را با تعبیرِ «یک جرعه زان می‌ریزد» و تعبیرِ «ثَرىٰ قبرِ میّتٍ» را با «به خاکِ هر که» ترجمه کرده که هرچند به‌لحاظ لفظی تعبیرهای متفاوتی هستند، اما در ساخت معنایی شعر کارکردی معادل دارند. افزون بر این، تعبیر «ز لحد برخیزد» هیچ معادلِ لفظی در بیت عربی ندارد اما کارکردش هم‌راستا با تعبیرهای مصرع دوم از بیت عربی است.

جالب است که مترجم عرب، محمد علاءالدین منصور، شرح جامی بر خمریهٔ ابن فارض را به عربی ترجمه کرده و این بیت جامی را دوباره در عربی بازآفرینی کرده است: (الجامی، ۲۰۰۳: ۱۸۸)

وَكُلُّ مَن تُلقىٰ جُرعَةٌ مِنها علی جَسَدِه حَلَّتِ الرّوحُ فیه فَانْبَعَثَ مِن لَحَدِه

(هر که جرعه‌ای از آن بر پیکرش ریخته شود، روح در او حلول می‌کند و از لحدش برمی‌خیزد.)

ترجمهٔ مجدّدِ منصور از ترجمهٔ جامی آشکارا نشان می‌دهد که ماهیت کاری که این دو کرده‌اند، یکسان است. چراکه هر دو کوشیده‌اند شیوهٔ دلالت یک بیت بر غرض را در زبان مقصد شبیه‌سازی کنند. ازاین‌روست که جامی در ترجمهٔ «ثَریٰ قبرِ میّتٍ» از «خاک» استفاده کرده و منصور در ترجمهٔ «خاک»، «جَسَد» را به‌کار برده است؛ اما هر دو انتخاب در ساختِ معنایی دو ترجمه، کارکردی معادل دارند.

از دیگر سو گرچه بیتِ منصور اثری متفاوت از بیتِ ابن فارض است، اما هر دو در زبان عربی شیوهٔ مشابهی در دلالت بر غرض دارند. آن‌چنان‌که می‌توان ترجمهٔ منصور را ترجمه‌ای درون‌زبانی از شعر ابن‌فارض برشمرد که با وساطتِ ترجمهٔ جامی انجام شده است!

۲-٦. بازآفرینی ساخت‌های دستوری در ترجمهٔ شعر به شعر

و اما در سطح بازآفرینی ساخت‌های دستوری در ترجمهٔ شعر به شعر، به‌جاست نمونه‌ای دیگر از ترجمهٔ منصور از ابیات جامی نیز ذکر شود که وی در آن در بازآفرینی ساخت‌های دستوری عملکردی خلاقانه داشته است: (جامی، ۱۳۶۰: ۱۴۸؛ الجامی، ۲۰۰۳: ۱۹۵).

با عشق توام هوا نماندَست و هوس با آتش سوزنده چه‌سان مانَد حسّ
از هستیِ من نشان نمی‌یابد کس ماندَست به‌عاریت مرا نامی و بس

مَعَ عشـقِكَ لَـم يَبـقَ بي هَـوىٰ ولا هَـوَسُ فَكَيـفَ يَبقـىٰ مَـعَ النّـارِ الـمُحرِقَةِ حـسُّ
لا يَجِـدُ أحَـدٌ مِـن وُجـودي أيَّ رَسـمِ وَ لم يبـــقَ لي مُســـتَعاراً غيـــرُ الاســـمِ

در ترجمهٔ منصور، سه مصرعِ نخست به‌لحاظ ساخت معنایی، شباهتی بسیار با معادل‌های خود در شعر فارسی دارند که این نشان می‌دهد مترجم توانسته از واژه‌ها و ساخت‌های دستوری در زبان عربی به‌گونه‌ای بهره بگیرد که محصول ترجمه تشابهی بالا با واژه‌ها و ساخت‌های دستوری در بیت فارسی داشته باشد؛ اما فراتر از این، عملکرد مترجم در مصرع چهارم قابل‌توجه است؛ یعنی جایی که او تعبیرِ «ماندَست مرا نامی و بس» را با تعبیرِ «لم يبقَ لي غيرُ الاسمِ» ترجمه کرده و این‌گونه معنای حصر در شعر فارسی را با الگوی بیانیِ متفاوتی در زبان عربی ارائه کرده که در این زبان الگویی مأنوس به‌شمار می‌رود. علاوه بر این، «مُستَعاراً» با نقش حال در جملهٔ عربی کارکرد معناییِ معادلی با تعبیرِ «به‌عاریت» دارد و همچنین مثل آن در ساخت دستوریِ جمله مقدم شده تا نمود برجسته‌تری بیابد. لذا این نمونه به‌خوبی نشان می‌دهد که مترجم توانسته واژه‌های زبانِ مقصد را بر اساس معانیِ دستوریِ این زبان به‌گونه‌ای تنظیم کند که ساختی متفاوت ازجملهٔ مبدأ تولید شود، اما در شیوهٔ دلالت بر غرض با آن معادل باشد.

همین کنش را در نمونه‌های زیر نیز می‌توان ملاحظه کرد؛ اینجا محمدمهدی الجواهری دو بیت از حافظ را ترجمه کرده: (الجواهری، ۱۹۷۳: ۳۷۱).

من ملک بـودم و فـردوس بـرین جـایم بـود آدم آورد در ایـــن دیـــر خـــراب‌آبـــادم
سایهٔ طوبی و دلجـویی حـور و لـب حـوض بـه هـوای سـر کـوی تـو برفـت از یـادم
مَلَكاً كُنتُ وَفِي الْفِردوسِ لي كـانَ صِـحاب آدمُ أخرَجَنـي مِنـهُ إلـىٰ هـذَا الْـخَراب
ظـلُّ طـوبىٰ وصَـفاءُ الحـورِ غِيـدًا والشَّـراب كلُّهُ مُذ هِمتُ في حُبِّكَ عَن ذِهنـيَ غـاب

اینجا نیز تعبیرهای الجواهری آشکارا با تعبیرهای حافظ تفاوت دارند، مثلاً «أخرَجَني مِنهُ إلىٰ ...» (مرا از آنجا به‌سوی ... بیرون راند) در برابرِ «آورد در این»، یا «الشَّراب» در برابرِ

«لب حوض»، یا «فِي الْفِردوسِ لي كانَ صِحاب» (من در فردوس دوستانی داشتم) در برابر «فردوس برین جایم بود»؛ اما این تعبیرهای متفاوت همه هم‌راستا با شیوهٔ دلالت بیت بر غرض هستند و در نظم سخن، کارکردی معادل با کارکرد تعبیرهای فارسی دارند. افزون بر این‌ها مصرع اول از ترجمهٔ جواهری شاهدی گویا بر خلاقیت او در نحوهٔ تنظیم سخن بر اساس معانیِ دستوری در زبان عربی است. در این مصرع مثلاً واژهٔ «مَلَكاً» به‌عنوان خبر بر فعلِ «كُنتُ» مقدم شده و این تقدیم، «فرشته بودن» را برجسته کرده؛ بدین معنا که من «یک فرشته» بودم (نه انسان)! یا «فِي الْفِردوسِ» و «لي» نیز در ساخت دستوریِ جمله مقدّم شده‌اند و این عناصر نیز در ساختِ معناییِ جمله برجستگی یافته‌اند. براین اساس الجواهری در سرودن این بیت، از معانی دستوریِ زبان عربی در جمله‌بندی چنان بهره برده که جمله در قالب بیانیِ کاملاً متناسب با مفهومِ جمله در زبانِ عربی ظاهر شود.

۲-۷. بازآفرینی شگردهای هنری در ترجمهٔ شعر به شعر

عملکرد الجواهری در ترجمهٔ نمونهٔ قبلی، نکته‌ای قابل‌توجه در خصوص بازآفرینی شگردهای هنری نیز دارد. او در مصرع چهارم، تعبیر ادبیِ «... به هوای سر کوی تو برفت از یادم» را با «كُلُّهُ مُذ هِمتُ في حُبِّكَ عَن ذِهنيَ غاب» ترجمه کرده که یعنی «همهٔ این‌ها از زمانی که در عشق تو شیدا شدم، از خاطرم رخت بربست.» در این ترجمه باید «مُذ هِمتُ في حُبِّكَ» را تعبیری موفق برشمرد که توانسته کارکردِ «به هوای سر کوی تو» در ساخت معناییِ بیت را خلاقانه در زبان عربی بازآفرینی کند. بازآفرینیِ شگردهای هنری در ساخت بیانیِ شعر، در نمونهٔ زیر نیز خلاقانه انجام شده است؛ این‌جا بیژن الهی بیتی از حلاج را ترجمه کرده: (الهی، ۱۴۰۰: ۱۳۸).

وأطيَبُ الحُبِّ ما نَمَّ الحديثُ بِه كَالنّارِ لا تَأتي نَفعاً وَهيَ في الْحَجَرِ

یقین بدان شرفِ عاشقی به رسوایی‌ست شراره چیست اگر آتشی نیانگیزد

حلاج در شعر عربی دربارهٔ «بی‌پروایی در عاشقی» ابتدا گفته دلپذیرترین عشق، عشقی است که سخنش بر سر زبان‌ها بیفتد. سپس این مفهومِ انتزاعی را در مثالی محسوس مجسّم کرده و گفته مثل آتش که اگر در دلِ سنگ آتش‌زنه باقی بماند، فایده‌ای ندارد!

از این سو الهی نیز در مصرع اول، همان مفهومِ آغازین را با تعبیرهایی متفاوت اما معادل بیان کرده است. ولی خلاقیت مترجم به‌ویژه در مصرع دوم نمود یافته است؛ یعنی جایی که او برای تجسم‌بخشی به مفهومِ نخست، در قالب یک تمثیل گفته شراره‌ای که آتشی به پا نکند، ناچیز و بی‌قدر است. این تعبیر گرچه به‌لحاظ لفظی متفاوت از تعبیر عربی است، اما در شبیه‌سازیِ یک شگرد هنری در ساخت بیانیِ شعر، کارکردی معادل دارد.

در ابیات زیر، ترجمهٔ صافی از رباعی خیام نیز نمونه‌ای از تحقق تعادل معنایی در ترجمهٔ شعر است که نشان می‌دهد مترجم با بهره‌برداری از امکانات واژگانی و دستوری در زبان عربی توانسته ساخت معناییِ ویژه‌ای در این زبان بیافریند که به‌لحاظ شیوهٔ دلالت بر غرض و کاربست شگردهای هنری در نظم سخن با شعر فارسی در تعادل است: (الخیام، ۱۹۳۱: ۸).

در خـواب بُـدم مـرا خردمنـدی گفـت	کز خواب کسی را گـل شـادی نشـکفت
کـاری چـه کنـی کـه بـا اجـل باشـد جفـت	برخیـز کـه زیـر خـاک مـی‌بایـد خفـت
رأیـــتُ فِي النّـــومِ ذا عقـــلٍ يَقـــولُ ألا	لا يَجنـــيَنَّ الفَتـــىٰ مِـــن نومِـــهِ طَرَبـــا
حَتّـــى مَ تَرقُـــدُ كَالـــمَوتىٰ فَقُـــم عَجِـــلا	فَسـوفَ تَهجَـعُ فِي جَـوفِ الـثَّرىٰ حُقُبـا

توجه به همان تعبیرهای آغازین در دو شعر، یعنی «در خواب بُدَم» و «رأیتُ في النومِ»، نشان می‌دهد که مترجم در شعر عربی از تعبیرهایی استفاده کرده که نه به‌طور لفظی، بلکه به‌لحاظ کارکردی که در شیوهٔ دلالت بر غرض در ساخت شعر دارند، با تعبیرهای فارسی معادل‌اند. به‌ویژه که لفظ «مرا» در ترجمه معادلی نیافته، اما حذفِ آن در ترجمه هیچ لطمه‌ای به تعادل در شیوهٔ دلالت بر غرض نزده است. یا از این‌سو لفظ «ألا» در شعر عربی

هیچ معادلی در شعر فارسی ندارد، اما این لفظ کاملاً هم‌راستا با دلالت شعر بر غرض به ترجمه افزوده شده است.

علاوه بر نحوهٔ کاربست تعبیرها، نحوهٔ جمله‌بندی‌ها نیز نشان می‌دهد که مترجم بر اساس معانیِ دستوری در زبان عربی، جمله‌هایی ساخته که از منظر شیوهٔ دلالت بر غرض با جمله‌های فارسی تعادلی کارکردی دارند؛ مثلاً در شعر فارسی آمده: «کاری چه کنی که ... / برخیز که ...» و در شعر عربی آمده: «حَتّی مَ تَرقُدُ ... فَقُم عَجِلاً / فَـــ ...» این‌جا نیز مشهود است که مترجم علاوه بر این‌که در معادل‌سازیِ تعبیرها از الفاظ فارسی فاصله گرفته، در شیوهٔ جمله‌بندی نیز از جمله‌های مشابه با جمله‌های فارسی استفاده نکرده، بلکه تعبیرهای عربی را مطابق با الگوهای دستوری در زبان عربی تنظیم کرده تا شعر عربی در سطح جمله نیز با شعر فارسی در تعادل کارکردی قرار بگیرد، نه در تعادل لفظی. به همین ترتیب مقایسهٔ تعبیرِ «کسی را گل شادی نشکفت» با تعبیرِ «لا یَجنیَنَّ الفَتی ... طَرَباً» نیز نشان می‌دهد مترجم کارکرد هنریِ شگردها در ساخت شعر را بازآفرینیِ کرده است نه این‌که شگردهای فارسی را عیناً به ترجمه منتقل کند. سرانجام همچنان‌که کاربست واژه‌های فارسی در ساخت معناییِ شعر موجب شده واجِ «خ» برجسته شود، از این سو کاربست واژه‌های عربی نیز به واجِ «ق» برجستگی بخشیده است.

بحث و نتیجه‌گیری

در ترجمهٔ شعر کلاسیک به شعر کلاسیک میان زبان‌های عربی و فارسی، تعادل معنایی تشابهی بیانی است که در سطح «شیوهٔ دلالتِ شعر بر غرض» جریان دارد. منظور از شیوهٔ دلالت شعر بر غرض، نحوهٔ ارائهٔ معنی در شعر برای بیان مضمون اصلیِ سخن است. شیوهٔ دلالت شعر درواقع فرآیند خلاقانه‌ای را بازتاب می‌دهد که در ذهن شاعر برای بیان یک مضمون طراحی شده است. وقتی این فرآیندِ ذهنی با کاربست عناصر زبانی نمودی عینی در شعر می‌یابد، ساخت معناییِ خاصی شکل می‌گیرد که محصول خلاقیت شاعر در تنظیم سخن برای ارائهٔ معنی است. با این وصف، شعر در زبان مبدأ شیوهٔ خاصی از دلالت بر غرض در یک ساخت معنایی است و آنچه شعرِ مقصد را به‌لحاظ معنایی در تعادل با شعر

مبدأ قرار می‌دهد، شبیه‌سازیِ شیوهٔ ارائهٔ معنی در شعر، یا همان شیوهٔ دلالت شعر بر غرض است.

تعادل معنایی بنا به تعریفی که بیان شد، از طریق «شبیه‌سازیِ کارکرد عناصر زبانی در ارائهٔ معنی» تحقق می‌یابد؛ زیرا در شعرِ مبدأ، تعبیرهای واژگانی و شگردهای بیانی و شکل‌های جمله‌بندی ارزشی فی‌نفسه ندارند، بلکه ارزششان وابسته به کارکردشان در شیوهٔ دلالتِ شعر بر غرض است؛ بنابراین تعادل معنایی در ترجمهٔ شعر وابسته به این نیست که دقیقاً همان واحدهای زبانیِ شعر مبدأ در زبان مقصد معادل‌یابی شوند، بلکه وابسته به این است که کارکرد این واحدهای زبانی در شیوهٔ ارائهٔ معنی شبیه‌سازی شود. این شبیه‌سازی در صورتی شعری با ارزش زیبایی‌شناختی در زبان مقصد می‌آفریند که تعبیرها و جمله‌بندی‌های شعرِ مقصد بر اساس امکاناتِ تعبیری و دستوری در زبان مقصد شکل بگیرند تا نهایتاً ساختی معنایی تولید شود که بر اساس ویژگی‌های زبانی و سنت‌های ادبی در زبان مقصد اثری شعری با ارزش زیبایی‌شناختی به‌شمار می‌رود. در این صورت، شعرِ مقصد یک ساخت معناییِ هنری خواهد بود که اصالت خود را در زبان مقصد دارد و درعین‌حال چون در شیوهٔ دلالتِ بر غرض مشابه با شعرِ مبدأ است، به‌عنوان یک ترجمه در تعادل معنایی با آن قرار دارد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Hesam Hajmomen **http://orcid.org/0000-0002-5984-4318**

منابع

انصاری، نرگس، سلیمی، زهرا و آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی. (۱۴۰۱). کاوشی در تعادل سبک‌شناختی ترجمهٔ عبدالرحمان جامی از تائیهٔ ابن فارض. *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۲(۲۷)، ۲۲۳-۲۵۲. https://doi.org/10.22054/rctall.2022.69413.1643

آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی. (۱۳۹۲). چالش‌های ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی (با بررسی اشعاری از

نزار قبانی، بدر شاکر السیاب ونازک الملائکه). *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۳(۷)، ۱۳-۴۰. 20.1001.1.22519017.1392.3.7.1.0

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

بشیری، علی و محمدی، اویس. (۱۳۹۷). میزان کارآمدی رهیافت‌های لفور در ترجمهٔ شعر بین زبان عربی و فارسی. *دوماهنامهٔ جستارهای زبانی*، ۹(۴)، ۱۳۷-۱۵۶. 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0

پالامبو، گیزپه. (۱۳۹۱). *اصطلاحات کلیدی در مطالعات ترجمه*. ترجمهٔ فرزانه فرحزاد و عبداله کریم‌زاده. تهران: نشر قطره.

جامی، عبدالرحمن. (۱۳۶۰). *سه رساله در تصوف: لوامح و لوایح*. تهران: منوچهری.

الجامي، نورالدين عبدالرحمن. (۲۰۰۳). *لوائح الحق ولوامع العشق*. ترجمة محمد علاء الدين منصور. قاهره: المجلس الأعلى للثقافه.

الجرجاني، عبدالقاهر. (۱۹۹۱). *أسرار البلاغه*. تحقيق محمود محمد شاكر. قاهره: مطبعه المدني.

الجرجاني، عبدالقاهر. (۱۹۹۲). *دلائل الإعجاز*. تحقيق محمود محمد شاكر. قاهره: مكتبه الخانجي.

الجواهري، محمد مهدي. (۱۹۳۵). *ديوان*: الجزء الأول. النجف: مطبعه الغري.

حاج‌مؤمن، حسام. (۱۴۰۰). جدل موسیقی و بیان در ترجمهٔ شعر کلاسیک عربی به شعر کلاسیک فارسی. *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۱(۲۵)، ۶۷-۹۷. https://doi.org/10.22054/rctall.2022.67229.1615

الخیام، عمر. (۱۹۳۱). *رباعیات*. ترجمه أحمد الصافی النجفی. دمشق.

راسخ مهند، محمد. (۱۳۸۳). بررسی تعامل نحو و واج‌شناسی در ساخت اطلاعی فارسی، *مجموعه مقاله‌های ششمین کنفرانس زبانشناسی*. تهران، دانشگاه علامه طباطبائی. ۱۴۳-۱۶۶.

رایس، کاترینا. (۱۳۹۲). *گونه، نوع و فردست متن: تصمیم‌گیری در ترجمه، نقد ترجمه در پرتو رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا*. ترجمهٔ گلرخ سعیدنیا. تهران: نشر قطره.

رضایی، والی و طیب، سید محمدتقی. (۱۳۸۵). ساخت اطلاع و ترتیب سازه‌های جمله. *نامهٔ فرهنگستان (دستور)*، (۲)، ۳-۱۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: انتشارات سخن.

کنی، داروتی. (۱۳۹۶). تعادل، *دائرةالمعارف مطالعات ترجمه*. تهران: نشر نو.

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

مهدوی دامغانی، احمد. (۱۳۷۰). همه گویند ولی گفتهٔ سعدی دگر است. *مجلهٔ ایران‌شناسی*، (۹)، ۲۷-۴۰.

ناظمیان، رضا و حاج‌مؤمن، حسام. (۱۳۹۶). چارچوبی زبانشناختی برای تحلیل ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی برمبنای نظریهٔ فرمالیسم. *لسان مبین*، ۹(۲۹)، ۱۴۷-۱۷۳.

الوطواط، رشیدالدین محمد. (۱۳۰۸). *حدائق السحر في دقائق الشعر*. طهران: مطبعه مجلس.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.

الهی، بیژن. (۱۴۰۰). *حلاج الأسرار*. تهران: بیدگل.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۹۸). در باب جنبه‌های زبانی ترجمه، *ترجمهٔ بینانشانه‌ای از نظریه تا کاربرد*. تهران: سمت.

Translated References to English

Al-boyeh, A. A. (2013). The Challenges of Translating Poetry from Arabic into Persian: Investigating the Poems by Nizar Qabbani, Badr Shakir al-Sayyab, and Nazik al-Malaika. *Journal of Translation Researches in the Arabic Language and Literature*, 3(7): 13–40. 20.1001.1.22519017.1392.3.7.1.0 [In Persian]

Ansari, N., Salimi, A., and Al-boyeh Langroudi, A. A. (2023). An Investigation of Cognitive Stylistic Balance, Translated by Abdurrahman Jami from Taiyeh ibn Faraz. *Journal of Translation Researches in the Arabic Language and Literature*, 12(27): 223–252. https://doi.org/10.22054/rctall.2022.69413.1643 [In Persian]

Al-Jami, N. (2003). *Lawa'ih Al-Hagh wa Lawame'e Al-Eshgh.* (Lawa'ih A treatise on Sufism). Translated by Mohammad Ala Al-Din Mansur. Cairo: Supreme Council of Culture. [In Arabic]

Al-Jawahiri, M. (1935). *Diwan*. Part 1. Al-Najaf: Al-Ghari press. [In Arabic]

Al-Jurjani, A. (1991). *Asrar al-Balaghah* (The Secrets of Elucidation). Cairo: Al-Madani Press. [In Arabic]

Al-Jurjani, A. (1992). *Dala'il al-Iʿjaz* (Intimations of Inimitability). Cairo: Al-Khanji Press. [In Arabic]

Al-Khayyam, O. (1931). *Rubaiyat*. Translated by Ahmad al-Safi al-Najafi. Damascus. [In Arabic]

Al-Vatvat, R. (1929). *Hadā'iq al-sihr fi daqa'iq al-shi'r* (Magic Gardens of the Niceties of Poetry). Tehran: Majlis Press. [In Persian]

Bashiri, A., and Mohamadi, O. (2018). The Level of efficiency of Lefevere's approaches in translation from Arabic to Persian and vice versa.

Journal of Language Related Research, 9(4): 137-156. 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0. [In Persian]

Bassnett, S., and Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essay on Literary Translation*. Translated by Nasrollah Moradiani. Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Elahi, B. (2021). *Hallaj al-Asrar*. Tehran, Bidgol. [In Persian]

Gentzler, E. (2001). *Contemporary translation theories*. Translated by Ali Solhjoo. Tehran: Hermes. [In Persian]

Hajmomen, H. (2013). The Dialectic of Rhythm and Expression in the Translation of Classical Arabic Poetry into Classical Persian Poetry. *Journal of Translation Researches in the Arabic Language and Literature*,11(25): 67–97. https://doi.org/10.22054/rctall.2022.67229.1615 [In Persian]

Homaei, J. (2010). *Funun-i Balaghat wa Sina'at-i Adabi* (Rhetorical techniques and literary devices). Tehran: Ahoora. [In Persian]

Jakobson, R. (2019). On Linguistic Aspects of Translation, *Intersemiotic Translation*. Translated by Ahmad Pakatchi Et al. Tehran: Samt: 15-22. [In Persian]

Jami, A. (1981). *Se Resaleh dar Tasavof.* (Three Treatises on Sufism). Tehran: Manouchehri. [In Persian]

Kenny, D. (2017). Equivalence, Routledge *Encyclopedia of Translation Studies*. Translated by Hamid Kashanaian. Tehran: Nashre Now: 394-400. [In Persian]

Mahdavi Damghani, A. (1991). Everyone Says, but Saadi's Words Are Different. *Journal of Iranian Studies*, (9): 27-40. [In Persian]

Nazemian, R & Hajmomen, H. (2017). A linguistic Framework for Analysis of Translating Arabic poem to Persian: based on Formalism. *Journal of Lisan-i Mubin,* 9(29): 147–173. [In Persian]

Palumbo, G. (2009). *Key Terms in Translation*. Translated by Farzane Farahzad & Abdullah Karimzadeh. Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Rasekh-mahand, M. (2004). Information structure in Persian and the syntax-phonology interface. *The 6th Linguistics Conference*. Tehran, Allameh Tabataba'i University: 143-166. [In Persian]

Reiss, K. (2013). *Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation, The Translation Studies Reader*. Translated by Golrokh Saeednia. Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Rezai, V., and Tayeb, M. (2006). Information structure and Order of Sentence Structures. *Nama-i farhangistan* (Writings of the Academy), (2): 3-19, Tehran, Persian Language and Literature Academy.

Shafiei Kadkani, M. (2012). *Rastakhize Kalamat* (Resurrection of words). Tehran: Sokhan. [In Persian]

استناد به این مقاله: حاج‌مؤمن، حسام. (۱۴۰۲). تعادل معنایی در ترجمهٔ شعر به شعر در پرتو نظریهٔ نظم (با تمرکز بر ترجمهٔ شعر کلاسیک میان عربی و فارسی). *دوفصلنامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۳(۲۸)، ۶۹-۱۰۰.
doi: 10.22054/RCTALL.2023.74473.1680

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