

نگاهی به ترجمه داستان نمادین «خمارة القط الأسود»

منصوره زركوب^{۱*}، حسین عباسی^۲

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان

۲. دانشجوی دکترای رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان

دریافت: ۱۳۹۲/۰۲/۱۶ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۵/۰۷

چکیده

نجیب محفوظ (۱۹۱۱-۲۰۰۶) یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان جهان عرب، تنها مسلمان برنده نوبل ادبی (۱۹۸۸) است. رمان، داستان کوتاه، اتوبیوگرافی و سناریو از حوزه‌های نگارش محفوظ به شمار می‌آیند. داستان کوتاه «خمارة القط الأسود» از کارهای ارزشمند نجیب محفوظ است که می‌توان آن را برشی از برهه‌های تاریخی زادگاه نویسنده (مصر) دانست. خواننده این داستان، حتی اگر با وضعیت آن زمان و سامان آشنا نباشد، باز هم از خواندن یک داستان جذاب لذت می‌برد و آن را که با تاریخ معاصر مصر آشنایی باشد، تلنگر این نمادهای باستانی به تأمل وامی‌دارد و البته این نمادپردازی کار را بر هر مترجمی سخت می‌کند. در این جستار، ترجمه «محمدرضا مرعشی پور» از این داستان مورد ارزیابی قرار گرفته، پیش از آن به جایگاه نماد و نمادهای به کار رفته در داستان «میکده گریه سیاه» اشاره شده است، تا کلیدی باشد برای حل مشکلات ترجمه داستان‌های رمزآلود. ترجمه نادرست عبارتها و جمله‌ها، به کارگیری واژگان نامأنوس، ابهام برخی از سطور ترجمه، عدم عنایت به ترجمه دقیق شعر و ناآشنایی با فرهنگ و زبان عامیانه مردم امروز مصر، از کاستی‌های ترجمه این داستان نمادین است.

واژگان کلیدی: نقد ترجمه، نماد، داستان کوتاه، میکده گریه سیاه.

¹ . Email: zarkoobm@yahoo.com

*نویسنده مسئول

۱. مقدمه

روح بلند نجیب محفوظ را می‌توان در خطابه سترگ او، پیش از دریافت جایزه نوبل درک نمود: «اهرام نیز اندک اندک می‌فرسایند و خاک می‌شوند، ولی حق و حقیقت تا وقتی که در بشریت، فردی حقیقت جو و دلی بیدار وجود داشته باشد، همچنان باقی خواهند ماند» (محفوظ، ۱۳۸۵: ۴۵).

محفوظ را با خلق اثری همچون سه گانه «قصر الشوق - بین القصرین - السکرية» می‌توان در کنار بزرگانی چون مارگارت میشل، چارلز دیکنز، باسترناک و ویکتور هوگو نهاد که روح رمان‌های ارزشمندشان، یعنی بر باد رفته، الیور توئیست، دکتر ژواگو و بینوایان بر پرده نقره‌ای سینما جان گرفته است، چرا که «داستان‌های نجیب محفوظ آینه تمام نمای وضعیت اجتماعی مصر بود و توانست چهره‌ای دیگرگون از جامعه و افراد این جامعه را از خلال رمان‌هایش ... به جهان معرفی کند» (فرطوسی، ۱۳۸۵: ۵۲).

داستان «خمارة القط الأسود» یکی از این آینه‌های تمام‌نمای مصر در زمان جمال عبدالناصر* است. این رئیس‌جمهور - از منظر محفوظ در این داستان - برای رهاساختن مصریان از روزمرگی و حاشیه نشینی در این جهان پهناور و دل‌بستن به برخورداری از جایگاهی جهانی در گذشته، آمده بود، اما مردان میکده نشین و در واقع مردم مصر از این فرصت سود نجستند و نه تنها راز کار و سخن وی را درنیافتند، که او را نیز نشناختند و در واقع دم مسیحایی او را ارج نهادند و فرصت از دست رفت.

محفوظ، اندک اندک ما را با زمان و مردمان حوادث داستان آشنا می‌کند و تنها از ره‌گذر نمادپردازی و سمبل‌هایی چون «می»، «رنگ سیاه»، «راز»، «در» و «گربه» داستان را پیش می‌برد و دست آخر داستان را رها می‌کند تا خواننده خود پایانی برای این رخداد بیابد. خواننده احساس می‌کند که محفوظ اگرچه در ردای راوی و دانای کل داستان ظاهر

شده، اما او نیز از این فرصت - که هرچند دریافته - سودی نبرده است و از این رو در این نوشتار پیشنهاد شده همه داستان به زبان عامیانه - که زبان مردان مست میکده و در واقع همه جامعه مصر است - ترجمه شود، تا شاید بتوان بخشی از درد جان‌کاه محفوظ را بر دوش کشید.

چنانچه بر آن باشیم که میان اولین مجموعه‌های داستانی نجیب محفوظ، مانند «همس الجنون» و «دنیا الله»، و دومین گروه مجموعه‌هایش، مانند «تحت المظلة» و «خماره القط الأسود»، به مقایسه پردازیم، خواهیم دید که «مجموعه‌های نخست وی از بحران فرد در مواجهه با جهان خارج سخن می‌گویند و مجموعه‌های بعدی از دیدگاه برخی از گروه‌ها و طبقات پرده برمی‌دارد ... در نوع اول، به واقعیت‌های اجتماعی نظر افکنده، نوع روایت و تصویری که از شخصیت‌های داستان ارائه می‌کند با جهان خارج مطابقت دارد؛ اما شخصیت مجموعه‌های دوم، گویی با جهان بیرونی و واقعی رابطه‌ای ندارند. به عبارت دیگر، در ساختار مجموعه‌های دوم تحولی ایجاد شده و نویسنده از رئالیسم به سمبولیسم و پوچ‌گرایی روی آورده است» (بکور، ۱۳۹۲).

۲. پیشینه تحقیق

بیشتر ناقدان آثار محفوظ، درباره «أولاد حارتنا»، «زقاق المدق» و «سه گانه» وی قلم‌فرسایی کرده‌اند، «اما یکی از مهم‌ترین کارهای وی مجموعه «میکده گربه سیاه» است؛ به ویژه اگر به یاد آوریم که وی آن را در سال (۱۹۶۹) - یعنی پس از شکست عرب‌ها از اسرائیل - به چاپ رساند. محفوظ در این مرحله از زندگی‌اش در سمبولیسم غوطه‌ور بود، زیرا به عیان دید که جهان، مجموعه‌ای از معماها و رازهای نهان است» (بن هندی، ۱۳۹۲).

نقد ساختارگرا از درون به متن می‌نگرد و آن را از شرایط زمانی و مکانی به وجود آورنده‌اش جدا می‌سازد، ولی نگرش جامعه‌شناسانه برای تبیین و تفسیر یک متن ادبی، به حال و هوای تولید آن عنایت دارد و شرایط تاریخی و جغرافیایی اثر را ارج می‌نهد.

«در این داستان، محفوظ، بسان آلبر کامو، پوچ انگاری را به تصویر کشیده است و با وی هم‌رأی است که پوچ انگاری شفاف‌ترین راه برای عصیان و سرکشی و تبدیل ناملازمات منفی زندگی به سازندگی مثبت است» (عصمت، ۱۹۸۶: ۱۴۸). تحلیل و ترجمه این داستان در مرتبه اول نیازمند نقد جامعه‌شناسانه است، ولی مترجم «میکده گربه سیاه» بدون عنایت به نگاه نویسنده و سیاق تاریخی و جغرافیایی، دست به کار ترجمه شده، بنابراین از پاسخ به پرسش‌های زیر غافل مانده است:

۱- آشنایی با بستر تاریخی و جغرافیایی یک اثر، چه تأثیری در ترجمه امین و مقبول دارد؟

۲- شناخت نمادهای به کار رفته در یک اثر ادبی، چگونه می‌تواند میزان ارزشمندی ترجمه را بالا ببرد؟

۳- در برگردان داستان و شعر، باید کدام یک از زبان‌های رسمی و عامیانه را در مونولوگ، دیالوگ و زبان راوی استفاده نمود؟

۳. چکیده داستان

در یک زیرزمین تاریک، چند مرد عرب سرگرم می‌نوشیدن و مرور خاطرات گذشته‌اند. مالک میکده، مردی ایتالیایی‌تبار است که همواره لب فروبسته، به ناکجا چشم دوخته و گربه‌ای دارد نر و سیاه که نه تنها دل او و مشتریان را ربوده، بلکه نام میکده را نیز، از میکده «ستاره» نزد مشتریان شبانه به «میکده گربه سیاه» تغییر داده است.

یک پیرمرد عرب، ساقی خاموش این گروه همیشه مست و آوازخوان و پای‌کوبان است؛ کسانی که شب‌نشینی و هم‌نشینی گرداگرد بساط شراب، دل‌هایشان را به هم نزدیک کرده؛ گویی جز می‌گساری و ترانه خواندن و خاطره‌گویی، کاری در این فضای تاریک ندارند.

ناگاه مردى از راه مى‌رسد و عيش و نوش ايشان را تلخ و مكدر مى‌كند. غريبه، مردى سياه چُرده است با لباس‌هاى تيره، با خود حرف مى‌زند و يكسره شراب مى‌نوشد، اما مست نمى‌شود. اگرچه در آغاز، حضورشان را درنيافته، ولى ناگاه به خود مى‌آيد و مردان مى‌گسار را مى‌بيند كه در آستانه بيرون رفتن‌اند؛ زيرا وى، خلوت ايشان را بر هم زده است. غريبه، آن‌ها را به نشستن وامى دارد، زيرا حس کرده، حرف‌هايش را شنیده و «حكایت» را دریافته‌اند. مردان مست سوگند مى‌خورند كه هیچ «حكایتی» نشنیده‌اند، اما غريبه، تنها در ورودى دخمه را مى‌بندد و اجازه بيرون رفتن نمى‌دهد. مردان كه تلاش را بيهوده مى‌يابند، به نشستن و ادامه دادن شب‌نشینی دل مى‌بندند و آن شب را نیز بسان شب‌هاى گذشته سپرى مى‌كنند و به روز مى‌رسانند. مرد را اما اندوهى بزرگ فرا مى‌گیرد. دیدگانش سرشار از اشك و رشك مى‌شود، چرا كه مى‌خواره مردان، همچنان نه «حكایت» را دریافته و نه او را شناخته‌اند.

نجیب محفوظ در داستان نویسی، رویکردهای متفاوتی را تجربه کرد. وی گاه «از محله پا به میکده مى‌گذارد. اوضاع محله را در داستان‌هایی چون «کلمه غیر مفهومه»، «الصدی»، «الخلاء»، «فردوس»، «رحله» و «المجنونه» بررسی مى‌کند، ولى حوادث داستان‌هایی مانند «المعزة»، «خماره القط الأسود» و «المسطول والقبلة» در میکده رخ مى‌دهند» (على محمد، ۱۹۸۰: ۱).

۴. نمادهای داستان

«اسطوره ... معرفتى باطنى است و در واقع، نوعى عرفان و مذهب اسرار محسوب مى‌شود. در فرهنگ‌هاى سنتى و دين ورز كه قداست عالم را باور دارند، مسلماً هنوز «زنده» است و جانی دارد» (ستارى، ۱۳۷۶: ۱۱). در داستان رمزآلود «میکده» گریه سیاه» چندین نماد به چشم مى‌خورد كه نجیب محفوظ برای بیان مسائل خاصى زبان سمبلیك را به كار بسته و از عناصر نمادين مصر باستان و ادبیات توراتى سود جسته است. وى، بهره‌گیری از نماد را از آغاز داستان، یعنی از نام داستان شروع کرده

است: میکده، گربه، سیاه و نمادهای دیگری همچون «در» و «آواز» را در متن آورده است.

واژه "symbole" (نماد) به «یک شیء دو نیم شده اطلاق می‌شد، از جنس مینا، چوب یا فلز که هر دو نیمه را دو نفر نگاه می‌داشتند؛ دو میهمان، طلب‌کار و بده‌کار، دو زایر، دو نفر که مدتی از یکدیگر جدا می‌افتادند ... و با کنار هم قرار دادن این دو نیمه، آن‌ها بیعت خود را به یاد می‌آوردند ... سَمْبِل وقتی دو نیم می‌شد و دو تکه آن دوباره جمع می‌آمد و یک واحد می‌شد، نشانه دو مفهوم جدایی و وصال بود؛ یادآور جمعی تجزیه شده که ممکن بود تجمّع دوباره شکل بگیرد» (شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۱: ۳۵ - ۳۴).

برخی از ناقدان، زندگی ادبی محفوظ را به پنج دوره تقسیم کرده‌اند. دوره چهارم از «خاترة القَط الأسود» (۱۹۶۹) تا «أفراح القبة» (۱۹۸۱) ادامه می‌یابد؛ «یعنی از زمان شکست عرب‌ها - که محفوظ سکوت اختیار کرد - تا رخدادهایی که به ترور انور السادات انجامید و به تغییر ساختارهای متوازن کننده جامعه مصر دامن زد» (خشبة، ۱۳۹۲).

۱-۴. نماد می / شراب (wine)

بنا بر چهار سفر مزامیر، جامعه، پیدایش و اشعیا «در سنت توراتی، شراب قبل از هر چیز نماد شادی و خوش‌دلی است و به طور کلی نماد برکتی است که خداوند بر آدمیان هبه کرد ... شراب مستی‌آور اما همچنان نماد ضلالت است و خداوند آن را چون شمشیری بر انسان‌ها و امت‌های بی‌ایمان و نافرمان فرود می‌آورد تا آن‌ها را تنبیه کند» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۴: ۴۹ - ۴۸).

بنا به داستان «میکده گربه سیاه»، می خوارگان «در نوشیدن افراط کردند و سرهایشان به دوران افتاد» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۳). اما مرد غریبه «شرابی که نوشیده فیلی را از پا درمی‌آورد و او ... بی هیچ تأثر و احساسی نشسته است» (همان: ۴۷).

۲-۴. نماد گربه (cat)

«نمادگرایی گربه بسیار ناهمگون است و میان گرایشی سعد و نحس نوسان دارد که این نکته را به آسانی می‌توان از رفتار شیرین و در عین حال ریاکارانه حیوان نتیجه گرفت ... در مصر باستان، خدای بانوی «بستت» ... که خدای بانوی نیک خواه و حامی انسان‌ها بود به شکل گربه مقدس اکرام می‌شد ... یک خدای بانوی حامی در خدمت انسان ... تا بر دشمنان پنهان خود غالب شود» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۴: ۶۹۹-۶۹۷) . میکده ستاره، نام خود را در داستان محفوظ به گربه سیاه داده که «محبوب مسیو است ... و دوست همدم مشتریان» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۶). اما رفتار مرد غریبه با این گربه متفاوت است: «مرد به شدت پای بر زمین کوبید و گربه، شگفت زده از برخوردی ناآشنا و بی‌سابقه، خود را به سرعت عقب کشید» (همان: ۴۸). که به نظر می‌رسد، این مرد غریبه - جمال عبدالناصر - بر آن است که مصر را از یک خواب عمیق بیدار کند. «محفوظ در تشدید و الایش عناصر واقعی داستان خوش درخشید و توانست از ساز و کارهای تأویل‌پذیر به عنوان نماد، استفاده شایانی ببرد. این امر، به ویژه در داستان‌های کوتاهی به چشم می‌خورد که پس از به حکومت رسیدن جمال عبدالناصر نوشته شده اند» (عبیدالله، ۱۳۹۲).

۳-۴. نماد رنگ سیاه (black)

«این رنگ عزا در غرب، در اصل نماد باروری بود؛ چنان‌چه در مصر باستان و در آفریقای شمالی، سیاه را رنگ زمین و ابر آستن از باران می‌دانستند» (شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۳: ۶۸۷).

گربه داستان محفوظ به رنگ سیاه است و نویسنده در جای جای داستان از این رنگ نام می‌برد.

۴-۴. نماد آواز (song)

«نماد، گفتاری است که قدرت خلاقه را به مخلوق اتصال می‌دهد، تا به حدی که اتکاء خود را به خالق باز می‌شناسد و آن را با شعف، ستایش و یا استغاثه نشان می‌دهد. آواز همانا دم پروردگاری است که به دم مخلوق پاسخ می‌گوید» (همان، ۱۳۸۸، ج ۱: ۲۷۲ - ۲۷۱). خواننده از آغاز داستان صدای ترانه‌ی دسته جمعی مستان را می‌شنود.

۴-۵. نماد در (door / porte)

«نماد گذرگاهی میان دو مرحله، دو عالم، شناخته و ناشناخته، نور و تاریکی، غنا و تهیدستی است. در به جانب راز باز می‌شود ... در سنت یهودی، ... «در» از اهمیت شایان برخوردار است، زیرا از طریق در می‌توان به الهام و وحی رسید» (همان، ۱۳۸۸، ج ۳: ۱۸۱ - ۱۷۹). رازی که مرد سیاه‌پوش از آن با نام «حکایت» نام می‌برد از آن سوی در؛ یعنی از جهان نور و غنا به میان مردان تهیدست فرو رفته در اعماق زیرزمین تاریکی آمده است.

با توجه به فضای داستان و مشخصه‌های فردی غریبه‌ای که از آن سوی در نور آمد با «چهره‌ای عبوس ... نگاهی تیز و برنده ... تیره و نیرومند و هول‌انگیز می‌نمود، و به یک کشتی‌گیر، مشت‌زن یا وزنه‌بردار شبیه بود. جامه‌اش با چهره‌ی سوخته‌اش هماهنگی داشت» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۷). با توجه به فضای داستان، این مرد می‌تواند جمال عبدالناصر و داستان در مصر رخ داده باشد.

۴-۶. نماد مصر (Egypt)

«در سنت کتاب مقدس، مصر نماد عبودیتی تحت انقیاد است ... مصریان باستان مملکت خود را سیاه و سرخ می‌نامیدند؛ سرخ نشانه وجه صحرائی این کشور،

در منطقه بیابانی و سوخته‌اش بود؛ و سیاه در ارتباط با نیل بود ... بدین ترتیب مصر نماد اضداد است؛ سترون بودن صحرا و باروری دره‌اش ... چهارراهی گشوده و واحه‌ای بسته. چهارراه بدین خاطر که در مصر چهار اقلیم با هم تلاقی می‌کنند: صحرا، آفریقای سیاه، خاورمیانه آسیایی و مدیترانه نیمه اروپایی» (شوالیه، ۱۳۸۷، ج ۵: ۲۵۸-۲۵۷).

محفوظ، چنان به مصر باستان دل بسته بود که می‌نویسد: «خود را برای نگارش تاریخ مصر باستان - در قالب رمان - آماده ساخته بودم، همان گونه که والتر اسکات برای سرزمین خویش. چهل موضوع را برای پرداختن در این رمان‌های تاریخی برگزیدم و آرزومندم مجال به سامان رساندن این مهم را بیابم. تا کنون در رمان‌های «عبث الأقدار»، «رادویس» و «کفاح طیبة» از سه موضوع چهل گانه سخن رانده‌ام و سی و هفت موضوع دیگر آماده تحریراند» (عبدالمعطی، ۱۹۹۴: ۶۵).

بی شک هدف نجیب محفوظ از نمادپردازی در این داستان کوتاه و پرمعنا، معطوف ساختن ذهن هموطنان خود به دوران اقتدار مصر باستان و گذشته پر رونق آن اقلیم است. از منظر پل ریکور «انسان به نمادهایش اهمیت می‌دهد، چرا که فکر می‌کند می‌توانند وی را به وضعیت آغازینی که داشته، ارجاع بدهند ... نمادها حتی برای انسان‌های ابتدایی نیز نقش اساسی داشته‌اند» (جهانبگو، ۱۳۸۲: ۴۴).

بدین سان می‌بینیم که «تمامی عناصر این داستان تعبیر و تطبیق سیاسی دارند و محفوظ، در صدد بوده به اصلاح جامعه بپردازد و در روح خودآگاهی بدمد» (عصمت، ۱۹۸۶: ۱۵۱).

البته می‌توان به این داستان رمزآلود از منظری دیگر نگرست و فضای داستان را با حال و هوای مصر، پس از شکست (۱۹۶۷) گره زد. بدین ترتیب که «نجیب محفوظ در این داستان به شرایط پس از شکست (۱۹۶۷) نظر داشته ... میکده، نماد زندان، ... می‌نوشان، همان زندانیان بی گناه ... مرد سیاه‌پوش ... یکی از مسئولین نظام وقت کشور مصر ... که از این شکست آگاهی داشت ... اما نمی‌توانست به صراحت پرده‌داری و گوشزد کند ... و

داستان، بیانگر ناتوانی انسان‌های شکست خورده، نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی و روحی آن‌ها باشد» (فرید جورج یارد، ۱۹۸۸: ۱۳۵ - ۱۲۹).

۵. زبان ترجمه

برای ترجمه داستان‌های کوتاه و داستانک‌ها از زبان عربی به زبان فارسی، می‌توان یکی از این سه روش را برگزید:

روش نخست: داستان‌ها را به زبان رسمی، زبانی که در کتاب‌های درسی آموزش داده می‌شود، ترجمه نمود. مبنای این روش می‌تواند این مسأله باشد که داستان‌نویسان عرب، داستان‌هایشان را به زبان رسمی (کتابی) می‌نویسند و جز در پارهای از دیالوگ‌ها، از گویش‌های عامیانه استفاده نمی‌کنند. از این رو مترجم نیز، زبان رسمی متن مبدأ را به زبان رسمی متن مقصد ترجمه می‌کند.

روش دوم: داستان را به دو بخش تقسیم کنیم؛ زبان راوی و زبان گفت‌وگو (دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها). گفته‌های راوی داستان را - که دانای کل است - به زبان رسمی برگردان نموده و برای گفت و گوها از زبان و فولکلور جامعه بهره بگیریم؛ زبانی که در ادبیات داستانی ایران زمین، پس از «جمال‌زاده» پا گرفت و گسترش یافت.

روش سوم: داستان‌های عربی را یکسره به یکی از گویش‌های فارسی ترجمه کرد و میان زبان راوی و زبان شخصیت‌های داستان تمایز نگذاشت. این روش نیز می‌تواند مبنایی داشته باشد؛ بدین اعتبار که نویسندۀ عرب ناچار بوده، به‌جای گویش‌های عربی از زبان رسمی استفاده کند تا خوانندگان بیشتری بیاید، چراکه برخی از لهجه‌ها، چنان از زبان سرۀ عربی دور شده، رنگ و بوی جغرافیا و بسترهای تاریخی گرفته‌اند که برای بسیاری از عرب‌ها، عرب‌زبانان و عربی‌دانان قابل فهم نیستند.

با توجه به نمادپردازی‌ها و فضا‌سازی‌های نجیب محفوظ - که راوی و دانای کل داستان در شمار است - گمان می‌رود خود او نیز «حکایت» و «آن مرد غریبه» را در نیافته، از این رو می‌توان در ترجمه همه داستان از زبان عامیانه سود جست و برای بیان حال نویسنده و مستان از این زبان بهره‌مند شد، زیرا در واقع «ما با دو نوع جامعه‌شناسی سر و کار داریم؛ نوعی از آن ... آشکار کننده کمبودهایی که برای اجتماعی یا انسانی کردن واقعی جامعه لازم است، قلمداد می‌کنند؛ نوع دیگر آن درباره این واقعیت است که هنگام آشکار کردن کمبودها نویسنده تنها حالت جامعه را تعبیر می‌کند - حالت ساخت طبقاتی که او خود همچنان زندانی آن است» (میشل، ۱۳۶۸: ۷۴).

مترجم «خماره القط الأسود»، هیچ یک از سه روش یاد شده را برنگزیده و داستان به آمیزه‌ای از زبان رسمی (تاریخی و معاصر) و زبان کوچه تبدیل شده است.

۱-۵. استفاده از زبان کاملاً رسمی

- مترجم، گاه از زبان رسمی و سره فارسی استفاده کرده است:
- همچون خانواده‌ای یگانه، پشت میزهای لخت چوبی جای می‌گیرند.
 - اندوهی ژرف رخساره‌اش را پوشانده و دیدگانش سرشار از اشک بود.
 - در آستانه در ظاهر شد.
 - در فراز فراموشی ذوب شد.
 - به سوی دالان میکده گام برداشت.
 - اندک امیدی در جانشان دمیده شد.
 - همچون دیهیم.

۲-۵. استفاده از زبان رسمی در محاورات

اما گاه، نه تنها زبان راوی، که حتی زبان مردان مست می‌کده، رسمی ترجمه شده است:

- یعنی پیش از این آمده‌اید؟
- باور کنید ما چیزی نشنیده‌ایم.
- حرف مشتی مست لایعقل را باور کنم؟

۳-۵. استفاده از زبان عامیانه برای دیالوگ و مونولوگ

مترجم «خمارة القط الأسود» گاه، هم در دیالوگ‌ها و هم برای زبان راوی، واژگان کوچه و خیابان را وام گرفته است:

- لاگراندام پزرتی
- بی سر و پای آشغال
- بچه‌های قد و نیم قد

۴-۵. استفاده از واژگان غربی

وی گاه از واژگان غربی مانند «مسیو» و «گیلاس» (جام شراب نوشی) استفاده کرده است. این آمیزش باعث شده، داستان به فراز و فرودهای زبانی دچار شود و شکل حکایتی منسجم و یکدست به خود نگیرد. حال آن که «زبان ترجمه از نسبت مترجم با زمان زبان حکایت می‌کند؛ گذشته یا معاصر و هر نحوه تفکر، اقتضای زبانی خاص دارد که به غیر آن نمی‌توان و نباید بیان معانی کرد. عدول از زبان و تفکری که ریشه در فرهنگ و تمدن یک قوم دارد، همه لطمه وارد ساختن به مآثر و تاریخ قوم است» (بوشهری پور، ۱۳۶۶: ۲۲۷).

۵-۵. ترجمه تحت اللفظی

۱. تأثیر ساختار زبان عربی بر ترجمه، از جمله آغازین داستان می‌کده گربه سیاه به چشم می‌خورد:

«همگی با هم ترانه‌ای را سر داده بودند که مرد غریبه در آستانه در ظاهر شد» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۵) که ترجمه‌ای است برگرفته از این ساختار و جمله عربی: «کانوا یرددون أغنية جماعية عندما ظهر في الباب رجل غريب» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰).

این جمله - که دو بار دیگر نیز به همین صورت در متن عربی تکرار و در متن فارسی ترجمه شده (در صفحه ۴۵ - ۴۶) می‌توانست با یک جا به جایی ساده به ساختار فارسی درآید: «وقتی مرد غریبه در آستانه در ظاهر شد، دسته جمعی، ترانه‌ای می‌خواندند».

گویا مترجم به دلیل ترجمه نادرست فعل ترکیبی (کان + فعل مضارع) ناچار شده، جمله را پس و پیش کند تا هم‌خوانی داشته باشد. به ترجمه درست این ترکیب در بخش دیگری اشاره خواهد شد.

پرواضح است که در این جا «ترجمه تحت اللفظی کارایی ندارد، [زیرا] یا ساخت دستوری زبان مبدأ به زبان مقصد تحمیل می‌شود ... و یا جمله به دست آمده در زبان مقصد، مفهوم جمله زبان مبدأ را ندارد» (صفوی، ۱۳۸۲: ۱۵). در این ترجمه، هر دو صورت یاد شده، رخ داده است.

۲. مترجم به جای «فلیذهبوا في سلام» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۳) و «ثم قال بحزم صام» (همان: ۱۳۴) «پس بهتر است که جان سالم به در برند» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۸) و «آنگاه قاطعانه گفت» (همان: ۴۹) آورده است.

بی شک، ترجمه بسیاری از حروف عطف و سببی و جز این‌ها ضرورت ندارد، چرا که حذف یا اضافه این گونه حروف، هیچ تأثیری در پیام متن مبدأ ندارد؛ به ویژه واژگانی همچون «پس»، «آنگاه» و «و» که در آغاز جمله‌های فارسی نمی‌آیند و معمولاً تنها در ترجمه‌های متون دینی - به ویژه قرآن - به کار می‌روند.

استفاده از این گروه واژگان، نشانگر تأثیرپذیری مترجم از متن مبدأ و روی آوری به ترجمه تحت اللفظی است. «علت اصلی پیدایش ترجمه تحت اللفظی، انتخاب اولین و رایج‌ترین معنای کلمه [است] که مترجم در فرهنگ لغت یافته یا در ابتدایی‌ترین مرحله آموزش زبان فراگرفته» (صفارزاده، ۱۳۸۰: ۴۱). این اشتباه، چه بسا از آنجا ناشی شود که واحد ترجمه و زبان را کلمه بدانیم و به ترجمه تحت اللفظی روی آوریم «در حالی که واحد واقعی زبان، جمله می‌باشد» (باطنی، ۱۳۸۵: ۷۱).

از آغاز ساز و کار ترجمه، تأثیر ترجمه عربی گاه در سطح واژگان رخ داده و گاه در سطح دستور و «بسیاری از لغات و تعبیرات زبان فارسی، ترجمه از عربی هستند ... و برخلاف سیاق بندی فارسی» (فرشیدورد، ۱۳۸۱: ۱۵-۱۳).
آوردن حروف عطف و سببی در آغاز جمله‌های فارسی، و دست آخر نشانیدن ترکیب و ساختار عربی به جای فارسی، ریشه در این تأثیر پذیری دارد.

۶. ترجمه نادرست واژگان

متأسفانه مترجم «میکده گربه سیاه»، واژگان بسیاری را به نادرست ترجمه نموده. گویا برای برابریابی به فرهنگ واژگان مراجعه نکرده است.

۱. به جای «الأعجف المدبب» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰)، «لاغر اندام پزرتی» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۶)

آورده است. پزرتی در کتاب کوچه، از مترادف‌های پزرتی است به معنای «بی حال و ناتوان. سست و تنبل؛ مترادف تلنگی. دم شل. فزرتی» (شاملو، ۱۳۸۷، ج ۳: ۴۵۳۲) و بی شک مدبب، معنای سست و تنبل ندارد. مترجم می‌توانست برای به تصویر کشیدن هیئت این ایتالیایی از «لاغر اندام کله قندی» استفاده کند.

۲. مترجم در ترجمه «المعایشة الروحیة» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰) «معاشرت شبانه» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۵) آورده است. در ترجمه «روحی» می‌خوانیم: «کحولی: الکلی،

مشروبات الکلی و مشروبات روحیه: مشروبات الکلی» (البلبکی، ۱۳۸۵: ۵۶۸) که در واقع مراد نویسنده، نشستن این گروه، گرد بساط شراب است؛ نه معاشرت شبانه.

۲. مترجم بدون توجه به فرهنگ مردم مصر برای «فتات الطعمية والسّمک» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۱) «پس مانده گوشت و ماهی» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۶) آورده است. «طعمية» همان «فلافل» است که در فرهنگ مردم مصر به «طعمية» مشهور است و در عراق و سوریه و لبنان و ایران، فلافل نامیده می‌شود.

امروزه، که وارد نمودن واژه‌هایی از زبان عامیانه به زبان فصیح در داستان‌ها و اشعار عربی افزایش یافته، بر مترجمان است که معنی این واژگان را - که گاه در هیچ لغت‌نامه و فرهنگ لغتی یافت نمی‌شوند - از آشنایان به این فضاها و گویش‌ها بپرسند. ترسیم این فضا، جز از رهگذر آشنایی مستقیم با فرهنگ آن سامان میسر نمی‌شود، چرا که «فرهنگ شامل راه و رسم‌های زندگی، آداب و سنن، باورها، نظام فکری، عقیدتی و اجتماعی یک قوم [است]... و همه این‌ها به شیوه‌ای در تار و پود زبان تنیده می‌شوند که در نهایت به صورت عوامل تفکیک ناپذیری در می‌آیند» (سهیلی، ۱۳۸۴: ۴۷).

۴. مترجم در برابر «المكان المدفون الرطب بالسعادة» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۱) که نجیب محفوظ برای ترسیم فضای میکرده بیان کرده «بیغولة نمناک» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۶) آورده که با توجه به معنای بیغوله در فرهنگ واژگان، نمی‌تواند معادل مناسبی باشد: «بیغوله: گوشه‌ای دور از آبادی، ویرانه» (معین، ۱۳۷۵، ج ۱: ۶۳۰). نیز، همین لفظ و برای به تصویر کشیدن همین فضا در صفحه ۴۷ آمده است که «فضای زیر زمین» مناسب‌تر می‌نماید، زیرا این مردان، با توجه به در ورودی میکرده که به خیابان می‌رود و پنجره‌ای که سایه افرادی از آن سوییچ مشاهده می‌شود، در جایی دور از آبادی و یا یک ویرانه به سر نمی‌برند.

۵. مترجم، گاه اگر چه معنای لفظ را فهمیده و توانسته به درستی در ترجمه به کار گیرد، اما تساهل به خرج داده، معادلی دیگر برگزیده است. در «بگذارید تا زمان رفتن، ماجرا را فراموش کنیم» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۳) از «ماجرا» به جای «در» استفاده کرده

است. سخن محفوظ ناظر به نماد یاد شده است و از این رو، به صورت معرفی آمده: «لننس إلی حین الباب ولنر ما یکون» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸).

۶. این تساهل ادامه می‌یابد و «زنزانه» (همان: ۱۳۹) نه به سلول که به «زندانی» تبدیل می‌شود. حال - همچنان که گذشت - نمادپردازی در این داستان بسیار رخ داده، نویسنده برای برگزیدن هریک از واژگان و ایماژها، دلایل فراوانی داشته است.

۷. ترجمه نادرست عبارتها و جمله‌ها

۱. نخستین ترکیب در جمله آغازین «هارة القط الأسود» یک فعل مرکب است: «کانوا یرددون أغنية جماعية عندما ظهر في الباب رجل غريب» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰) که دو بار دیگر نیز تکرار شده است (صص: ۱۳۰ - ۱۳۱). این فعل، ماضی استمراری است و باید به جای «همگی با هم ترانه‌ای را سر داده بودند که مرد غریبه در آستانه در ظاهر شد» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۵). مترجم برای نمونه می‌آورد: «در حال سر دادن ترانه‌ای بودند، که مرد غریبه وارد شد» تا روشن شود مرد غریبه، ترانه آنان را شنیده است.

۲. نجیب محفوظ می‌نویسد: «یترنم صاحب الصوت السالك» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۱) و مترجم در برگردان این فراز می‌آورد: «صاحب نوقی آواز می‌خواند» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۶). سخن بر سر ترجمه نکردن واژه «سالک» نیست، بلکه محفوظ دلیلی برای معرفی کردن این شخص خوش صدا داشته، ولی مترجم که گویی «یکی / یک نفر» آورده، معرفی را به نکره ترجمه کرده، نماد و اشاره محفوظ را در نظر نیاورده است.

۳. نویسنده در وصف شراب‌خواری مرد سیاه‌پوش و مست نشدنش می‌آورد: «وراح یشرب کوباً إثر کوب حتی أتی علیها» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۲)، که مترجم گمان کرده مستی در مرد غریبه اثر نموده، از این رو چنین ترجمه کرده است: «آن‌ها را یکی پس از دیگری در گلو فروریخت تا در او اثر کرد» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۷). اما چنان چه به ادامه داستان توجه کنیم درمی‌یابیم که مستان می‌گویند: «این مرد کیست؟ شرابی که نوشیده فیلی را از پا

می‌اندازد و او همچنان مثل سنگ خارا، بی هیچ تأثیر و احساسی نشسته است!» (همان: ۴۷).

در جایی دیگر، همین تصویر تأیید شده است: «مرد غریبه پیوسته شراب می‌نوشید، اما مست نمی‌کرد و رخوت و سستی در او ظاهر نمی‌شد» (همان: ۵۱).

۴. در متن عربی می‌خوانیم: «وها هو يعترض المنفذ الوحيد للمكان، قوياً عنيفاً فولاذي المبنى مثل قضبان النافذة» (محموظ، ۲۰۰۷: ۱۳۶)، که مترجم گمان برده، مرد غریبه جلوی پنجره را گرفته است؛ نه جلوی در ورودی می‌کند را: «اکنون استوار و خشن، همچون فولادِ میله‌های پنجره، جلوی پنجره را گرفت» (محموظ، ۱۳۷۷: ۵۲ - ۵۱). اما با توجه به ادامه داستان باید دانست مردان که از بیرون رفتن از در ورودی ناامید می‌شوند، از یکدیگر می‌خواهند تا «در» را فراموش کنند: «لننس إلى حين الباب» (محموظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸).

۵. حسن کامشاد از افزایش جمله و عبارت و واژگان به متن مبدأ، با نام «مطالب من درآوردی» یاد کرده، در نقد یکی از مترجمان می‌نویسد: «از عادات‌های دیگر مترجم محترم آن است که گاه و بی‌گاه به سلیقه خودش مطالبی به متن می‌افزاید. نمونه: «اگر با این برنامه موافق باشی، تنها این می‌ماند که آستین‌ها را بالا بزنیم و شروع کنیم» متن انگلیسی کتاب، این جمله را ندارد ... چون خودمانیم، حشوی قبیح است» (کامشاد، ۱۳۸۶: ۱۱۷). و مترجم «میکده گربه سیاه» هم همین کار را انجام داده است: «هدد بالویل» (محموظ، ۲۰۰۷: ۱۳۹) را ترجمه نکرده، به جای آن «و به این روز افتاد» (محموظ، ۱۳۷۷: ۵۲) آورده که هیچ ربطی با تهدید کردن به عذاب ندارد.

۸. واژگان نامأنوس

۱. مترجم برای «صوت غليظ كاخوار» (محموظ، ۲۰۰۷: ۱۳۳)، «شبيه آوای گاو» (محموظ، ۱۳۷۷: ۴۷) آورده است. واژه آوا برای گاو مناسب نیست. در **کلله** و **دمنه**، برای ترجمه «خوار» از متن عربی ابن مقفع، آواز و بانگ آمده: «همه در متابعت

فرمان او، و او چون رعناى مستبدى در میان ایشان و هرگز گاو ندیده بود و آواز او نشنوده. چون بانگ شترَبه به گوش او رسید، هراسی و هیبتی بدو راه یافت» (منشی، ۱۳۸۴: ۵۹ - ۵۸).

نیز، در فرهنگ واژگان، برای «خوار» واژگانی همچون «ماغ، مو، ما» (البعليكي، ۱۳۸۵: ۴۹۳) می‌یابیم که با متن تناسب بیشتری دارند.

۲. در این ترجمه، به جای «فصاح بصوت مدوّ» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۵)، «فریاد کشدار» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۱) آمده که صفت مناسبی برای فریاد نیست و البته ترجمه نادرست است. «فریاد گوش‌خراش» می‌تواند برابر نهاده مناسبی باشد.

۳. در متن عربی می‌خوانیم: «جرى الهمس تحت مستوى سمع الغریب» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۷)، که مترجم برای زیر لب سخن گفتن مستان می‌کده از فعل نامأنوس «لندیدن» استفاده کرده است: «آنان، آهسته - آن گونه که مرد غریبه ممکن بود بشنود - لندیدند» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۲). ترجمه نادرست این عبارت، پیش از این گذشت، آن چه در این بخش باید بدان اشاره نمود، فعل «لندید» است که امروزه تنها به صورت «لندلند کردن» و یا «لند و لند کردن» کاربرد دارد. مصدر «لندیدن» یا «لندش» اگرچه به معنای «زیر لب سخن گفتن از روی خشم یا غصه و غرغر کردن» (معین، ۱۳۷۵: ج ۳: ۳۶۳۰) است، ولی نه در زبان نوشتاری مأنوس است و نه در زبان محاوره. از این رو، معادل مناسبی برای یک عبارت معاصر نیست.

۴. مترجم به جای «حتى ذاب في مدّ من النسيان» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸) «در فراز فراموشی ذوب شدن» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۳) آورده که ترکیبی اگرچه زیبا، ولی نادرست است.

شاید در مقام دفاع از مترجم بتوان گفت که «مترجم گاه نامأنوس بودن ترکیب را درک می‌کند، اما نامأنوس بودن ترکیب یا به دلیل این است که او اجزای ترکیب را غلط تفسیر کرده، یا راه دیگری برای بیان آن ترکیب نمی‌یابد و چون حذف را هم جایز نمی‌داند به ترکیبی نامأنوس تن درمی‌دهد» (خزاعی فر، ۱۳۸۱: ۲۳). اما نباید فراموش

نمود که نمی‌توان به این بهانه از دستور زبان عدول کرد و یا درستی و نادرستی مفاهیم و ترکیب‌ها را نادیده گرفت.

۵. واژه «مسیو» چندین بار به جای مالک ایتالیایی تبار میکده آمده است. مسیو در فرهنگ معین: «monsieur: آقا (در خطاب به فرنگیان یا فرنگی مآبان)» (معین، ۱۳۷۵، ج ۳: ۴۱۲۵) ضبط شده و در بخش انگلیسی المورد: «سید (في فرنسة)» (البعليكي، ۱۹۹۹: ۵۹۰) لقبی فرانسوی به شمار آمده که با ایتالیایی بودن صاحب میکده جور در نمی‌آید.

۹. ابهام‌زدایی

گاه مترجم، معنای دقیق واژگان را دریافته، ترجمه‌ای درست و براساس ساختار زبان مقصد ارائه می‌دهد، اما پاره‌ای از واژگان، صفت‌ها و فرازها، موهم معنایی دیگر و یا دو پهلواند.

در «خماره القط الأسود» می‌خوانیم: «النجمة اسمها الحقيقي، ولكنّها تسمّى اصطلاحاً بخمارة القط الأسود، نسبة لقطها الأسود الضخم، معشوق صاحبها الرومي الأعرج المدب و صديق الزبائن و تعویذهم» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰)، که شرحی است درباره گربه نر و سیاه میکده. مترجم می‌آورد: «...گربه سیاه و درشتی که محبوب مسیو است؛ صاحب لاغر اندام و پزرتی میکده و دوست و همدم مشتریان» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۴۶)، که معلوم نیست «دوست و همدم مشتریان» وصف گربه است یا صفت صاحب میکده.

مترجم می‌بایست برای ابهام‌زدایی، واژه گربه را دو بار تکرار می‌کرد. برای نمونه: «گربه سیاه و درشتی که محبوب مسیو است؛ گربه‌ای که دوست و همدم مشتریان بود.» نیز در این عبارت، اتفاقی دیگر رخ داده است؛ یعنی «افزایش واژگانی» که عبارت است از: «افزودن واحدهای واژگانی بر ترکیبی که از انتخاب‌های مترجم بر روی محور همنشینی جا گرفته است. این افزایش‌ها می‌تواند شامل عباراتی باشد که به لحاظ معنایی، اطلاعاتی به انتخاب‌های نویسنده متن مبدأ نمی‌افزاید» (صفوی، ۱۳۸۲: ۱۲).

واژه همدم، در عبارت یاد شده افزایش یافته که نه به معنای «تعویذة» است و نه در تبیین تصویری از زبان مبدأ یاری می‌رساند.

۱۰. ترجمه شعر

درباره ترجمه پذیری و ترجمه ناپذیری شعر، دیدگاه‌های فراوان و متناقضی وجود دارد. چنانچه بر آن شویم طیفی رسم کنیم، در یک سر آن کسانی قرار می‌گیرند که شعر را ترجمه ناپذیر می‌پندارند: «رابرت فراست، ترجمه را محکی برای شعر می‌دانست: آنچه به ترجمه در نمی‌آید» (راباسا، بی تا: ۳۰). در سوی دیگر طیف، افرادی قرار می‌گیرند که از نگاه ایشان: «اختیارات مترجم، بیش از محدودیت‌های اوست ... [که باید] با به کارگیری اختیارات ... به عنوان راه حلی برای مسأله ترجمه ناپذیری ... به مخاطب نزدیک شویم» (صفوی، ۱۳۸۲: ۴۶). در داستان کوتاه «خمارة القط الأسود»، نویسنده تنها یک مصراع آورده: «عیدُ الأُنس هَلَّتْ بشایره» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸) و مترجم، به: «مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۳) برگردان نموده است. این برابریابی اگرچه زیباست، اما با فضای میکده هماهنگ نیست. تصویر پیش از این مصراع چنین است: «خنده، اندک اوج گرفت. مشتریان روی صندلی‌هایشان به رقص پرداختند و با هم دم گرفتند: مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید» (همان: ۵۳).

بی شک، کسانی که «در نوشیدن افراط کردند و سرهایشان به دوران افتاد. نشئه شراب سبکشان کرده بود. اندوه با جادوی مؤثر زایل شد» (همان: ۵۳)، هیچ گاه از چنین شعری که فضا و معنای متفاوتی دارد، استفاده نمی‌کنند؛ هیچ مستی که به رقص و پایکوبی درآمده، ترانه‌اش مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید، نخواهد بود. شاید معادل‌یابی سخت باشد، اما این جاست که می‌توان زبان عامیانه را برای بیان فضای مستی و از خود بی خود شدن فراخواند و به یاری طلبید تا معادلی در خور حال و قال ایشان یافت. برای مثال: «امشب شب مهتابه، حبیبم رو می‌خوام».

زیرزمین این میکده و آواز دسته جمعی مستان، یادآور «دوات/ جهان زیرین» مصریان باستان است که «منطقه ناامیدی نیست و باور مصریان باستان در این مورد محتوای شعری از «تی.اس. الیوت» در مجموعه «انسان توخالی» را منعکس نمی‌کند، که می‌گوید «این سرزمین مردگان است/ این سرزمین کاکتوس است/ در این جا، تندیس‌های سنگی برپا می‌شوند/ و در سوسوی ستاره‌ای که رنگ می‌بازد/ لابه‌های دوستان انسان مرده‌ای را می‌شنوند» (رضایی، ۱۳۸۳: ۱۹۷-۱۹۶) و بی‌گمان این صدایی که شنیده نمی‌شود از آن همین مرد است که عیش و طرب مستان میکده را منقّص کرده است.

در ترجمه شعر باید دقت بسیاری به عمل آورد، عرب‌ها، برای درک هرچه بیشتر ادبیات ما، ترجمه‌های فراوانی از یک متن داشته و دارند. برای نمونه «رباعیات خیام، بیش از بیست ترجمه فصیح و عامیانه دارد» (بکار، بی تا: ۴۵).

۱۱. اعراب و حرکت‌گذاری

جایگاه اعراب و حرکت‌گذاری در زبان عربی برای فهم درست واژگان و جمله و معنا و پیام متن، بر هیچ کس پوشیده نیست. بی‌اعتنایی بسیاری از مؤسسه‌های چاپ و نشر کتاب در جهان عرب خاصه در امر چاپ داستان و رمان، غلط‌های تاپی و عدم اهتمام به اعراب و حرکت‌گذاری واژگانی که می‌توان به چند گونه خواند، و به تبع آن چندین معنا استخراج نمود، باعث به اشتباه افتادن مترجمان فراوانی می‌شود.

در «خماره القط الأسود»، چاپ «مکتبه مدبولی» - که به بی‌اعتنایی شهره است - اشتباه‌هایی از این دست فراوان است. در چاپ «دار الشروق»، هرچند اشتباه‌های کمتری به چشم می‌خورد، ولی به دلیل عدم رعایت اعراب و حرکت‌گذاری، پاره‌ای از مفاهیم و واژگان را می‌توان دیگرگونه تفسیر کرد. مترجم «خماره القط الأسود» در یک جا به این دام گرفتار آمده است:

۱. «تجده مهلكاً من الضحك» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۷) را «مهلكا» خوانده، از این رو به «مهلكة خنده‌آوری است» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۲) ترجمه کرده، که باید «مهلكاً» باشد به معنای از خنده روده بُر شدن.

اما در جایی دیگر، از عهده کار برآمده است:

۲. «انزاحت الهموم بسحر ساحر» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸) را «بسحر ساحر» (موصوف و صفت) خوانده، «جادوی موثر» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۳) ترجمه کرده، که اگر «بسحر ساحر» (مضاف و مضاف الیه) می‌خواند به جادوی یک جادوگر بدل می‌شد، که گمان می‌رود پنداشت و انتخاب مترجم درست‌تر باشد.

منتقدان را «نیروی محرک اصلی در تاریخ ذوق ادبی می‌شمارند ... [و] منتقدانی که قدرت تشخیص و تمییز داشته‌اند کم و بیش، نفوذی بر تحول و تکامل اعمال کرده‌اند» (شوکینگ، ۱۳۷۳: ۷۸). نقد، عیارسنجی و نشان دادن سره و ناسره یک متن و اثر است، از این رو نباید تنها به نمایاندن کاستی‌های یک متن ترجمه شده بسنده نمود و از زوایای مثبت آن، چشم پوشی کرد.

مترجم «خمارة القط الأسود» در پانوشت صفحه ۴۶ «قرش» را «واحد پول مصر: هر لیره مصری معادل صد قرش است» نوشته، که توضیح درست و به‌جایی است. نیز، در صفحه ۴۷، مرد سیاه‌پوش را «مثل سنگ خارا» به تصویر کشیده که یاد آور این شعر است: «کز آن سنگ خارا رهی بر گشود»، که وام ستانی مناسبی از ادبیات فارسی ایران است.

همچنین در صفحه ۵۳ «با هم دم گرفتن» آورده که به معنای «هم‌آواز شدن چند تن، شعری را دسته جمعی خواندن و تکرار آن» (معین، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۵۶۰) است و برای هم‌آوایی شبانه گروه مستان و تکرار آن مصرع مناسب است.

از سوی دیگر، «برای تحلیل و بررسی این داستان نمادین، به ناچار باید از رویکرد تفسیری بهره جست، زیرا داستان به یک خواب می‌ماند و سیاه و سفید دیدن جهان، نقش اساسی قصه را ایفا می‌کند، که هدف نویسنده ساختن یک جو مه آلود است که

ناسودمندی و عدم پذیرش وضعیت موجود را در پی دارد ... و تنها با رمزگشایی از نمادهای داستان است که می‌توان به ژرفای دیدگاه محفوظ رسید» (عصمت، ۱۹۸۶: ۱۴۸). در این ترجمه، نمونه‌های خوب و رسایی از این دست اندک نیست، که ذهن خواننده را هرچه بیشتر با فضای داستان آشنا می‌کند.

۱۲. نتیجه گیری

شناخت بسترهای زمانی و مکانی یک اثر ادبی، تأثیر زیادی در فهم و انتقال آن دارد. آشنایی هرچه بیشتر و بهتر با مؤلفه‌ها و نمادهای به کار رفته در متون ادبی، میزان ارزشمندی ترجمه را بالا می‌برد. از سوی دیگر، در ترجمه داستان و شعر، باید به فراخور متن، از زبان رسمی و یا عامیانه در مونولوگ و دیالوگ استفاده کرد. در واقع، یک مترجم، مؤلف غیرمستقیم متن و اثر است و باید زبان حال و قال نویسنده اول را به مخاطبان و خوانندگان منتقل سازد. نویسنده و متن نخست، هرچه ارزشمندتر باشد، کار مترجم سخت‌تر خواهد بود و چنانچه از عهده کار برآید، امتیاز بیشتری خواهد داشت.

نجیب محفوظ، با توجه به آشنایی کاملی که با اساطیر و تاریخ باستان مصر داشته، در بسیاری از داستان‌هایش از عنصر نماد (Symbol) استفاده کرده است. وی، در داستان معروف «میکده گربه سیاه»، برای نشان دادن وضعیت نابسامان کشور و مردم زادگاه خود (مصر)، نمادهایی به کار بسته که مترجم ایرانی این داستان - بدون توجه به ارزش این نمادها - ترجمه‌ای نسبتاً ضعیف ارائه داده؛ زبان این ترجمه گاه تحت اللفظی، گاه رسمی و گاه آمیزه‌ای از زبان رسمی و غیر رسمی است.

ترجمه نادرست عبارتها و جمله‌ها، به کارگیری واژگان نامأنوس، ابهام برخی از سطور ترجمه، عدم عنایت به ترجمه دقیق شعر و ناآشنایی با فرهنگ و زبان عامیانه مردم امروز مصر، از کاستی‌های ترجمه داستان «میکده گربه سیاه» در مجموعه «خواب» است.

فضای داستان - با توجه به نمادهایی که معرف مصر عصر معاصر است - مترجم را بر آن می‌دارد تا با راوی داستان - یعنی نجیب محفوظ - همذات پنداری کند و داستان را از زبان مستان میکده گربه سیاه روایت نماید. به همین سبب، پیشنهاد شده تمامی داستان به زبان عامیانه برگردان شود که البته مترجم چند شیوه ترجمه را در هم آمیخته و زبان ترجمه‌اش توانایی انتقال آن فضا را ندارد.

البته برای رعایت و احترام به مفهوم نقد و عیارسنجی، به موارد درستی اشاره رفته که مترجم محترم انجام داده و در بخش‌هایی، ترجمه امین و موفقی ارائه نموده است.

۱۳. پی‌نوشت‌ها

* جمال عبدالناصر (۱۵ ژانویه ۱۹۱۸ تا ۲۸ سپتامبر ۱۹۷۰) دومین رئیس‌جمهور مصر از (۱۹۵۶) تا هنگام مرگ بود. وی به همراه محمد نجیب، نخستین رئیس‌جمهور، انقلاب (۱۹۵۲) این کشور را رهبری کرد که به سرنگونی پادشاهی مصر و سودان انجامید. وی در کشور خود به تسریع روند مدرنیزاسیون و اجرای اصلاحات سوسیالیستی دست یازید و با ترویج اندیشه‌های پان عربی برای مدت کوتاهی مصر را با سوریه متحد کرد و جمهوری متحده عربی را بنیان گذاشت. ناصر یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های سیاسی هم در تاریخ مدرن عرب و هم در کشورهای در حال توسعه سده بیستم به شمار می‌رود. او موفق به ملی کردن کانال سوئز شد و نقشی محوری در تلاش‌های ضد امپریالیستی در جهان عرب و آفریقا داشت. ناصر همچنین نقشی کلیدی در تأسیس جنبش عدم تعهد داشت. سیاست‌های ملی‌گرایانه او که به «ناصریسم» مشهور است، هواداران زیادی در دهه‌های (۱۹۵۰) و (۱۹۶۰) در جهان عرب داشت. هرچند شکست در جنگ ۶ روزه از اسرائیل در (۱۹۶۷) خدشه زیادی به موقعیت عبدالناصر به عنوان «رهبر جهان عرب» وارد ساخت، اما هنوز هم عموم عرب وی را نماد حیثیت و آزادی عرب می‌دانند.

۱۴. منابع

- باطنى، محمدرضا. (۱۳۸۵). «نگاهى تازه به دستور زبان». چ ۱۲. تهران: مؤسسه نشر مركز.
- البعلبكي، د. روجي. منير البعلبكي. (۱۹۹۹). «المورد: مزدوج؛ قاموس عربي - إنكليزي، إنكليزي - عربي». ط ۴. بيروت: دار العلم للملايين.
- البعلبكي، د. روجي. (۱۳۸۵). «المورد: عربي - فارسي». ترجمه: محمد مقدس. چ ۱. تهران: مؤسسه انتشارات امير كبير.
- بكار، يوسف حسين. (بى تا). «لغزش گاه‌های ترجمه از عربى به فارسى و بالعكس». ترجمه: محمد عباس‌پور.
- بكور، سعيد. «سوسيولوجية القصة القصيرة؛ نجيب محفوظ نموذجاً». (adab.marocprof.net). (۱۳۹۲/۷/۲۰).
- ابن هندی، صلاح. «الرمز الديني في أدب نجيب محفوظ». www.aklaam.net. (۱۳۹۲/۷/۲۴).
- بوشهرى پور، هرمز. (۱۳۶۳). «ترجمه‌ای نامفهوم از كتاب كانت» نشر دانش.
- پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷۶). «درباره ترجمه: برگزیده مقاله‌های نشر دانش (۳)». چ ۴. تهران: انتشارات مركز پيش دانشگاهی.
- جهاننگلو، رامین. (۱۳۸۲). «اسطوره‌های عقل مدرن». گستره اسطوره، گفت و گوهای محمدرضا رشاد با ابوالقاسم اسماعیل پور، رامین جهاننگلو و ... تهران: انتشارات هرمس.
- خزاعی فر، علی. (۱۳۸۱). «میل ترکیبی کلمات».
- خشبة، سامي. (۱۳۹۲/۷/۲۰). «التعبير الأدبي وصورة الواقع عند نجيب محفوظ». www.startimes.com.
- راباسا، گرگوری. (بى تا). «اگر این خیانت نباشد؛ ترجمه و امكانات آن». ترجمه: عبدالله كوثری.

- رضایی، مهدی. (۱۳۸۳). «آفرینش و مرگ در اساطیر». چ ۱. تهران: انتشارات اساطیر.
- ستاری، جلال. (۱۳۷۶). «اسطوره در جهان امروز». چ ۱. تهران: نشر مرکز.
- سهیلی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). «دیدگاه‌های نقد ترجمه».
- شاملو، احمد (با همکاری آیدا سرکیسیان). (۱۳۸۷). «کتاب کوچک، جامع لغات، اصطلاحات، تعبیرات، ضرب‌المثل‌های فارسی». چ ۱. تهران: انتشارات مازیار.
- شوالیه، ژان؛ آلن گربران. (۱۳۸۴). «فرهنگ نمادها؛ اساطیر، رؤیاها، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد» (پنج جلدی). ترجمه: سودابه فضایی. چ ۲. تهران: انتشارات جیحون.
- شوکینگ، لوین لن. (۱۳۷۳). «جامعه‌شناسی ذوق ادبی». ترجمه: فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات توس.
- صفارزاده، طاهره. (۱۳۸۰). «اصول و مبانی ترجمه». چ ۸. تهران: نشر همراه.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۲). «طرح چند ملاک درون‌زبانی در نقد نظام‌مند ترجمه». مطالعات ترجمه.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۲). «هفت گفتار درباره ترجمه». چ ۵. تهران: نشر مرکز.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۱). «پیرامون ترجمه؛ مجموعه مقالات». چ ۱. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- فرطوسی، محمدرضا. (۱۳۸۵). «دنیای سینمایی نجیب محفوظ». فصلنامه حوزه هنری خوزستان: نشریه ادبیات داستانی میرزا.
- فرید جورج یارد، ایفلین. (۱۹۸۸). «نجیب محفوظ والقصة القصيرة». ط ۱. عمان - الأردن: دارالشروق للنشر و التوزيع.
- عبدالمعطي، فاروق. (۱۹۹۴). «نجیب محفوظ بين الرواية والأدب الروائي». ط ۱. بیروت - لندن: دارالکتب العلمية.
- عبیدالله، محمد. (۱۳۹۲/۷/۲۳). «نجیب محفوظ والقصة القصيرة». www.startimes.com.

- عصمت، رياض. (۱۹۸۶). «المعقول واللامعقول في خماره القط الأسود». المعرفة. تشرين الأول. العدد: ۸۰.
- علي محمد، حسين. (۱۹۸۰). «نجيب محفوظ؛ دراسة في قصة القصيرة (دراسة نصية في مجموعة «خماره القط الأسود»)، صحيفة الوطن. ۱۹۸۰/۸/۱۴.
- كامشاد، حسن. (۱۳۸۶). «مترجمان، خائنان: مته به خشخاش چند كتاب»، چ ۱. تهران: نشر نى.
- محفوظ، نجيب. (۲۰۰۷). «خماره القط الأسود». ط ۱. القاهرة: دارالشروق.
- محفوظ، نجيب. (۱۳۸۵، ۵ - ۶). «خطابه نجيب محفوظ در فرهنگستان سوئد». ترجمه: محمد جواهر. فصلنامه حوزة هنرى خوزستان: نشرية ادبيات داستاني ميرزا.
- محفوظ، نجيب. (۱۳۷۷). «خواب». ترجمه: محمدرضا مرعشى پور. چ ۱. تهران: فرهنگ و اندیشه.
- معين، محمد. (۱۳۷۵). «فرهنگ فارسى (متوسط)». چ ۱۰. تهران: موسسه انتشارات اميركبير.
- منشى، ابو المعالى نصرالله. (۱۳۸۴). «كليله و دمنه». مقدمه و تصحيح: قريب، عبدالعظيم. چ ۱. تهران: اهورا.
- ميشل، زرافا. (۱۳۶۸). «ادبيات داستاني؛ رمان و واقعييت اجتماعى». ترجمه: نسرين پروينى. چ ۱. تهران: كتابفروشى فروغى.