ابن خفیف شیرازی در متن مربوط به خاکدان شیخ بزرگوار سعدی شیرازی در شدادالازار آمده است. در سراسر این کتاب بیش از ۶۰ بار نام ابو عبدالله محمدبن خفیف آمده و هرگز نام این شیخ با قید "رحمت الله" همراه نبوده است در حالی که به توالی، چنین قیدی را در پس نام بسیاری دیگر از عناوین کتاب می‌یابیم.

جنید شیرازی در نیفزودن تمنای "رحمت الله علیه" در پی نام ابن خفیف از سنت شیعه پیروی کرده که پیوسته از آوردن چنین ادعیه‌ای در پی نام غیر شیعه پرهیز داشته است. بدین ترتیب محال است که جنید شیرازی یک مورد آن هم در متن مربوط به مقبره شیخ اجل، قید رحمت الله علیه را در پی نام شیخ کبیر آورده باشد؛ مگر اینکه این متن را از جامی بدانیم که شیعه نبوده است. در این صورت مسلم می‌شود که برگ آخر کتاب شداد الازار که بر قلم جنید شیرازی نگذشته، متنی است الحاقی که در همین اواخر با رونویس کردن از یاد شیخ در نفحات الانس، بر آن کتاب افزوده‌اند؛ زیرا بر جستجوگران، گران آمده است که جنید از شیخ اجل یاد و نام نبرده باشد.

عنوان مقاله : در فارسی دانی بعضی از ایرانشناسان غربی
نویسنده : محمود کیانوش
مأخذ : مترجم، س ششم، ش ۲۵(زمستان ۷۶) ص ۲۰ - ۲

نویسنده با تأمل در ترجمه‌های یکی از شاعران و ایرانشناسان انگلیسی "بزیل بانتینگ" از چند شاعر کلاسیک ایران و مقابله آنها با متن فارسی شعرها، "فارسی دانی" و شرق شناسی" او را مورد نقد و بررسی قرار داده است.

بزیل بانتینگ اشعاری از رودکی، فردوسی، منوچهری، سعدی، حافظ و عبید زاکانی را ترجمه کرده و بنا به بررسی نویسنده مقاله در همه آنها نشانه‌هایی از عدم شناخت و آگاهی مترجم از زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی دیده می‌شود و در اغلب موارد ترجمه‌ها بسیار سست و متناقض با متن فارسی اشعار و خالی از ظرافتهای هنری است.

در این مقاله ترجمه‌های بزیل بانتینگ از رودکی، منوچهری، سعدی و حافظ بررسی و نقد شده است که در اینجا فقط ترجمه قصیده‌ای از رودکی و نقد آن نقل می‌شود: مطلع قصیده رودکی

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود نبود دندان لابل چراغ تابان بود

را، بزیل بانتینگ به گونه‌ای ترجمه کرده که فارسی آن چنین است: همه دندانهایی که از آغاز داشتم فرسوده است و برون افتاده است / آنها دندان پوسیده نبود، همچون چراغ می‌درخشید.

نویسنده مقاله درباره ترجمه این بیت می‌گوید:

"هر ایرانی فارسی زبانی که اندکی خواندن و نوشتن بداند، این را می‌فهمد که "نبود دندان" در بیت اول نفی دندان است به صورت عام آن تا استعاره‌ای جای آن را بگیرد و با مبالغه در توصیف، خاص بودن یا استثنایی بودن آن نشان داده شود. بزیل بانتینگ با این طرز بیان در مبالغه وصفی آشنا نبوده که "نبود دندان" را به صورت "دندان پوسیده نبود" ترجمه کرده است.

بانتینگ بعد از ترجمه چند بیت با سستیهایی در بیان به این بیت رودکی می‌رسد:

به زلفِ چوگان نازش همی کنی تو بدو ندیدی او را آنگه که زلف چوگان بود

و آن را چنین ترجمه کرده است: "تو عاشق خود را با طره‌هایت قلقلک می‌دهی" اما هرگز آن زمان را ندیدی که او هم طره‌هایی داشت" بانتینگ در این بیت "نازش" را که اسم فعل از ریشه "ناز" است، ترکیبی از "ناز" و "ش" یعنی ضمیر مفعولی متصل پنداشته و "نازش کردن" را که به معنی "فخر فروختن" است به "قلقلک دادن" ترجمه کرده است و بقیه مصراع یعنی "توبدو" یا "تو به او" را هم زائد شمرده است. به این ترتیب بیت ساده و زیبای رودکی به سخنی تقریباً مهمل تبدیل شده است.

بانتینگ باز هم به علت بد خوانی بیت

بسا نگار که حیران بُدی بدو در چشم

به روی او در چشمم همیشه حیران بود

را طوری به انگلیسی ترجمه کرده که به فارسی برگشته آن چنین می‌شود: "چه بسیار زیبایان که تو از آنان به حیرت در آمده باشی / اما من همیشه از زیبایی او در حیرت بودم". در بیت رودکی "بدو" یا "به او" اشاره به خود رودکی در جوانی دارد که چه بسیار زیبارویان از نگریستن به او حیران می‌شدند، اما در ترجمه مصراع اول معلوم نیست که چرا "او" که خود رودکی است به "تو" که معشوق یا هرکسی دیگر است، تبدیل شده است.

در ادامه مقاله متن فارسی اشعار و ترجمه بانتینگ از آنها که به فارسی برگردانده شده آمده است:

رودکی: شد آن زمان که او شاد بود و خرم بود

نشاط او بـه فـزون بـود و غـم بـه نـقصان بـود

به فارسی برگشته ترجمه بانتینگ: شد آن روزها که او(معشوق) شاد و بشاش بود / و سرشار از نشاط و من (شاعر)ازآن بیم داشتم‌که او (معشوق) را از دست بدهم.

رودکی: همیشه شاد، ندانستمی که غم چه بُوَد

دلم نشـــاط و طـــرب را فـــراخ مـــیدان بـــود

به فارسی برگشته ترجمه بانتینگ: شاد بودم، نمی‌دانستم غم چیست / همچنانکه چمنزار بی‌غم است. آیا بانتینگ برای معادل فارسی کلمه "میدان" در لغتنامه کلمه "field" را یافته و بعد آن را در ردیف "meadow" گرفته است؟ شاید!

بدان زمانه ندیدی (رودکی را) که در جهان رفتی

ســـرود گـــویان، گـــفتی هـــزار دســـتان بـــود

بانتینگ : هرگز او را در آن زمانه ندیدی که درگشت و گذار بود / و ترانه‌هایش را می‌خواند چنانکه گفتی هزار ترانه داشت.

ظاهراً بانتینگ نمی‌دانسته که "هزار دستان" همان بلبل است.

در ادامه مقاله همانطورکه گفته شد ترجمه قصایدی از منوچهری و چند غزل از سعدی و حافظ مورد نقد قرار گرفته است.

عنوان مقاله : نقدی بر رسم‌الخط کتابهای درسی
نویسنده : محمد شهری
مأخذ :مجله آینه پژوهش، ش‌ششم، ش‌پیاپی۴۸ (بهمن‌واسفند۷۶)ص ۳۶-۴۱

موضوع این مقاله نقد و بررسی رسم‌الخط کتابهای تازه تألیف فارسی یعنی کتابهای فارسی اول تا سوم راهنمایی و کتابهای زبان فارسی (۱ ، ۲) و ادبیات فارسی (۱ ، ۲) است.

کتابهای مذکورکه بتازگی درگروه ادبیات فارسی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی وزارت آموزش و پرورش تألیف شده از هر جهت ساختاری متفاوت با کتابهای درسی پیشین دارد و از راهی نو در آموزش زبان و ادب فارسی نوید می‌دهد. در این میان دو کتاب زبان فارسی ۲ و ادبیات فارسی ۱ و ۲ از جهات بسیاری بی‌نظیر است.

با وجود مزایای بسیار، این کتابها با رسم‌الخط نامأنوس و غیر عملی و متفاوت با سایر کتابهای درسی ویرایش شده است که گرچه ویراستاران آن مدعی هستند بر اساس آخرین مصوبات فرهنگستان زبان و ادب فارسی انجام شده اما جا دارد که معایب و محاسن آن نشان داده شود.

مقایسه رسم‌الخط کتابهای تازه تألیف با کتابهای پیشین

در هیچیک ازکتابهای تازه تألیف، اصول کلی شیوه خط جدید ذکر نشده تا بتوان با تکیه بر آن و مقایسه‌اش با شیوه کتابهای سابق، نقاط اشتراک و افتراق آن را با دقت برشمرد. بطورکلی در شیوه نامه جدید بیشتر بنا را برگسسته نویسی گذاشته‌اند؛ به عبارت دیگر تمام کلمات فارسی خواه مرکب باشند یا مشتق، پسوندی باشند یا پیشوندی، ترجیحاً اجزای آن از هم جدا نوشته شده است.

آشفتگیها و وجود اختلافات

ویراستاران شیوه جدید هر چند بطور جدی بخواهند این شیوه را در میان

دانش‌آموزان و دبیران رواج دهند اما به دلیل اینکه این کار در واقع، مبارزه‌ای جدی با عادات هزار ساله جامعه است و با توجه به اینکه خود ویراستارها شخصاً و عادتاً شیوه جدید را باور ندارند، با تمام وقتی که در اعمال این شیوه در کتابها انجام داده‌اند، آشفتگیها و اختلافاتی فراوان در رسم‌الخط کتابها پیش آمده و کلمه‌های بسیاری گاهی پیوسته و گاهی جدا نوشته شده است و این تناقض نه تنها در یک کتاب بلکه گاهی در یک صفحه و حتی در یک سطر به چشم می‌خورد.

دلایل غیر علمی بودن رسم‌الخط کتابهای تازه تألیف

۱ ـ یکی از مهمترین دلایل غیر علمی بودن رسم‌الخط جدید این است که هیچیک از استادان زبان و ادبیات فارسی و مجامع برجسته علمی کشور این شیوه را قبول ندارند و حداقل بیست نفر از استادان دانشکده ادبیات دانشگاه تهران طی نامه اعتراض آمیزی به فرهنگستان غیر علمی بودن این شیوه را یادآور شده‌اند.

۲ ـ خط و زبان، پدیده‌ای اجتماعی و بسیار پیچیده و پر رمز و راز است و هر تغییری که در آن صورت می‌گیرد باید ذوق اهل زبان و صاحبنظران در نظر گرفته شود. شیوه پیشنهادی منسوب به فرهنگستان که مجریان امر در وزارت آموزش و پرورش، شروع به اجرای آن کرده‌اند به بحث و بررسی گذاشته نشده و نظرهای موافق و مخالف درباره آن اظهار نشده است.

۳ ـ یکسان کردن رسم‌الخط کتابهای درسی بر اساس این شیوهٔ جدید، پیامدهای زیانباری به دنبال خواهد داشت زیرا رسم‌الخطی جعلی و بی‌ریشه است و رابطه جوانان را با نوشته‌های گذشتگان قطع می‌کند و آنان در آینده‌ای نزدیک قادر نخواهند بود از کتابهای مرجع و فرهنگها و دایرةالمعارفها استفاده کنند.

۴ ـ یکی از موارد بسیار مهم در اصلاح شیوه خط، رعایت مرز و استقلال دستوری کلمه است که در شیوه جدید به هیچ وجه رعایت نشده و حد و استقلال دستوری کلمه در نوشتن فصل و وصل کلمه‌ها نادیده گرفته شده است.

۵ ـ قواعدی که در این رسم‌الخط به کار رفته است از زبان و خط طبیعی مردم استخراج نشده و قواعدی ذهنی و سلیقه‌ای است و بدون مراجعه به نوشته‌ها و متون خطی و قواعد رسم‌الخط معاصر است که در این شیوه نامه نادیده گرفته

شده است.

۶ ـ یکی دیگر از موارد ضد علمی بودن این شیوه، اختیار رسم‌الخطی است که غلط خوانی و بد فهمی را به دنبال دارد. هنگامی که ترکیبات پیش روی، پیش رو، دانش دوستان، بزرگ تر، دل بسته، روی داد و نگه دار و مانند آن را به این صورت از هم جدا می‌کنیم دست خواننده را در بدخوانی باز گذاشته‌ایم.

عنوان مقاله : دفاع از فرهنگ دهخدا
نویسنده : احمد عزتی‌پرور
مأخذ : کیهان اندیشه(مهر و آبان ۷۷) ص ۱۶۴ ـ ۱۵۴

در شماره‌های ۷۸ و ۷۹ کیهان اندیشه بر لغتنامهٔ دهخدا نقدی نوشته شده است که این مقاله با عنوان خود درصدد پاسخ دادن به ایرادها و اشکالاتی است که در آن مقاله از نظر مؤلفش بر لغتنامهٔ دهخدا وارد است.

در آغاز این مقاله چنین آمده است: یکی از فرهنگهای بسیار معتبری که در زبان فارسی نوشته شده لغتنامه یا دایرةالمعارف مرحوم علامه دهخداست. علی اکبر دهخدا به اعتراف دوست و دشمن در تألیف لغتنامه شایستگی تمام داشت و چهل و چند سال از عمر عزیز خود را بر سر این کار نهاد. ماندگاری فرهنگ فرهمند دهخدا سالها پس از درگذشت او گواه درستی و عظمت تألیف اوست. امروزه هیچ محققی در هیچ زمینه‌ای بی‌نیاز از مراجعه به اثر سترگ دهخدا نیست. البته در هر کار بزرگ، خطاهای کوچک و بزرگ می‌توان یافت که نه از جهت قصور در کوشش بلکه به خاطر محدود بودن توان آدمی است.

در ادامه، نویسنده ایرادها و اشکالهای مقالهٔ "کاستیها و ضعفها در لغتنامهٔ دهخدا" را یک یک بر شمرده و آنها را پاسخ داده و در آخر به این نتیجه رسیده است که به نظر ما از مجموع مطالب مفصلی که ناقد محترم طی دو مقاله نگاشته‌اند، تنها مواردی معدود ـ شاید شش یا هفت مورد ـ مطلب درست وجود داشت.

عنوان مقاله : چهارچوبی نظری برای ارزیابی ترجمه
نویسنـــــده : محمد علی مختاری اردکانی
مـــــــأخذ : مترجم، س ششم، ش بیست و پنجم، (زمستان ۷۶) ص ۵۸ ـ ۵۰

در این مقاله روش پیشنهادی گارسس (۱۹۹۴) برای ارزیابی ترجمه به عنوان روشی عینی برای نقد ترجمه بویژه ترجمه ادبی معرفی می‌شود. در تبیین این روش مثالهایی از زبان فارسی و نظرهایی از دیگر صاحبنظران بخصوص نیومارک نقل شده است.

گارسس برای مقایسه شباهتهای میان متن مبدأ و ترجمه، چهار سطح پیشنهاد می‌کند که این سطحها به گفته او گاه با هم تداخل پیدا می‌کنند. این سطوح عبارتند از: سطح معنایی ـ لغوی، سطح نحوی ـ صرفی، سطح گفتمانی ـ نقشی و سطح سبکی ـ مقصود شناختی.

اینک گزارش مختصری از اجزای این سطوح :

۱ ـ سطح معنایی ـ لغوی

الف ـ تعریف یا توضیح :

تعریف، بیان معنی واژه است به صورت عبارت اسمی یا شبه جمله صفتی. توضیح، افزودن اطلاعاتی است که به دلیل اختلافات فرهنگی و زبانی و اختلاف در سطح دانش بین مخاطب متن اصلی و مخاطب ترجمه ضرورت پیدا می‌کند.

ب ـ معادل فرهنگی: در این روش واژه فرهنگی زبان مبدأ جایگزین واژه‌ای می‌شود که نقش فرهنگی یا کارکردی مشابه در زبان مقصد دارد. مثل A - Level که معادل کارکردی آن در فارسی دیپلم است. در این روش از واژه زبان مبدأ معمولا فرهنگ زدایی می‌شود.

ج ـ همانندسازی: این نیز روشی برای ترجمه اصطلاحات بنیادی فرهنگی است و هنگامی به کار می‌رود که مترجم مضمونی را با کلمه، اصطلاح یا استعاره خاصی که برای خواننده ترجمه آشناست، ترجمه می‌کند؛ مثل: See You Later

د ـ بسط نحوی: این روش افزودن یک یا چند کلمه به ترجمه بر حسب ضرورت است.

هـ ـ قبض نحوی: عکس شیوه قبل است یعنی به کار بردن یک واژهٔ زبان مقصد در برابر چند واژه زبان مبدأ.

۲ ـ سطح نحوی ـ صرفی

الف ـ ترجمه تحت اللفظی: نیومارک ترجمه تحت اللفظی واژه به واژه، عبارت به عبارت همایند، ترکیب به ترکیب همایند، شبه جمله به شبه جمله، جمله به جمله، حتی استعاره به استعاره و ضرب المثل به ضرب المثل را ممکن و مطلوب می‌داند. او بین ترجمه تحت اللفظی (Word - For - Word) و ترجمه یک به یک (One - To - One)تمایز قائل می‌شود.

ب ـ ترجمه از طریق تغییر نحو: این ترجمه که دستورگردانی نیز نامیده می‌شود وقتی انجام می‌گیرد که:

(۱) ساختار دستوری مشابه در زبان مقصد وجود نداشته باشد.

(۲) ترجمه تحت اللفظی امکانپذیر باشد اما طبیعی جلوه نکند.

(۳) خلأواژگانی موجود با تغییر نحو جبران‌پذیر باشد.

ج ـ ترجمه از طریق تغییر دیدگاه: به روشی گفته می‌شود که در آن مفهومی در زبان مقصد به بیانی دیگر در زبان هدف بیان می‌شود.این تغییر بیان در نتیجه تغییر دیدگاه نسبت به مفهومی واحد در دو زبان است.

د ـ جبران: جبران وقتی صورت می‌گیرد که معنی، تأثیر آوایی، استعاره یا مقصود گوینده که در بخشی از جمله از دست رفته، در بخش دیگر جمله یا جمله بعد بیان یا جبران می‌شود.

هـ ـ توضیح یا بسط معنی: بنابراین روش قسمتی از متن که باید در ترجمه تصریح شود توضیح یا بسط معنایی می‌یابد. بسط معنایی بویژه در ترجمه لغاتی که خاص یک فرهنگ هستند روشی رایج است.

و ـ تلویح، تقلیل، حذف: عکس روش قبل است. نیومارک می‌نویسد مترجم باید در برابر هر کلمه‌ای که از متن اصلی حذف می‌کند پاسخگو باشد اما می‌تواند در

ترجمه متون غیر رسمی و متونی که هدفش اطلاع رسانی است مطالب اضافی را حذف کند یا کاهش دهد.

۳ ـ سطح گفتمانی ـ کارکردی

الف ـ حذف مقصود نویسنده: گاه ممکن است در ترجمه چنان تغییری حاصل شود که مقصود نویسنده تغییر کند، مثلاً متنی طنزآمیز به متنی سرگرم کننده تبدیل شود.

ب ـ حذف حواشی: حذف پانوشتها، پیشگفتار، ضمایم، مقدمه و... است.

ج ـ تغییر به علت اختلافات فرهنگی ـ اجتماعی: نیومارک دوازده روش را بر حسب مورد برای ترجمه موارد مختلف فرهنگی پیشنهاد می‌کند. از جمله: انتقال واژه فرهنگی به ترجمه، استفاده از معادل فرهنگی، ترجمه تحت اللفظی و...

د ـ تغییر لحن: تغییر لحن یکی از ارکان ترجمه ارتباطی است که با حفظ زمان، وجه، بنا، واژگان و نحو صورت می‌گیرد.

هـ ـ تغییر ساخت درونی متن مبدأ

و ـ تعدیل اصطلاحات محاوره‌ای

۴ ـ سطح سبکی ـ مقصود شناختی

الف ـ بسط خلاقه: تغییرات و زیبایی است که مترجم مطابق ذوق و پسند خود به وجود می‌آورد.

ب ـ اشتباه مترجم: که ناشی از بد فهمی یا بی اطلاعی مترجم از زبان مبدأ و مقصد است.

ج ـ حفظ اسامی خاص با معادل در متن مقصد

د ـ حفظ ساختارهای زبان مبدأ

هـ ـ کاربرد اصطلاحات نا مناسب در متن مقصد

و ـ بسط دادن در برابر ساده کردن

ز ـ تغییر در کاربرد صنایع بدیعی با توجه به استعاره

عنوان مقاله : بررسی اجمالی واژه‌های دخیل از زبان فارسی به زبان فرانسه
نویسنده : علی محمد مهردادیان
مأخذ :مجله دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد، ش سوم و چهارم، س‌سی‌ام (پاییز ۷۷) ص ۵۶۸ ـ ۵۴۳

این مقاله، فهرستی از واژه‌های دخیل با ریشهٔ فارسی در زبان فرانسه و نیز واژه‌های غیرفارسی که از طریق زبان فارسی به زبان فرانسه راه یافته‌اند، ارائه می‌دهد.

واژه‌های فارسی موجود در متون فرانسوی معمولاً به دو دسته تقسیم می‌شود:

الف ـ واژه‌های دخیل رایج مورد استفاده در زبان فرانسه و مندرج در فرهنگهای لغت و واژگان فرانسوی که موضوع این تحقیق است.

ب ـ واژه‌های فارسی که در سفرنامه‌های جهانگردان و سیاحان بازدیدکننده از ایران موجود است و بیشتر آنها وارد زبان فرانسه نشده و به صورت کلمه‌های رایج آن زبان درنیامده است؛ مثل نامهای خاص اشخاص، جاها و ...

با بهره‌گیری از فهرست واژه‌های دخیل فارسی در زبان فرانسه، می‌توان به تشریح برخی از مشخصه‌های آوایی و معنایی آنها پرداخت که در رائهٔ نظریه‌ای مبنی بر "تغییر و تحول تدریجی این واژه‌ها" به ما کمک می‌کند.

در پایان مقاله دو جدول نسبتاً مفصل با عنوانهای "فهرست واژه‌های دخیل در زبان فرانسه مأخوذ از واژه‌هایی با ریشهٔ اصیل فارسی"(جدول یک) و "فهرست واژه‌های دخیل در زبان فرانسه مأخوذ از زبانهای شرقی با واسطهٔ زبان فارسی"(جدول دو) آمده است.

عنوان مقاله : کتیبه رنج تأملی بر شعر کتیبه از مهدی اخوان ثالث(م.امید)
نویسنده : محمد حسن ملا حاجی آقایی
مأخذ : ص۲۲ تا ۱۷ ـ فصلنامه ادبیات داستانی،(تابستان ۷۷)

شعرکتیبه از مجموعه «از این اوستا» از برجسته‌ترین شعرهای روزگار ماست. این

منظومه، تراژدی نافرجام زندگی معمولی آدمهاست که با زنجیر قیدها و دشواریها و آلام و دردها به بند کشیده شده‌اند و در دوران حیات کوتاه خود محکوم هستند تا مجموعه اعمالی را تکرار کنند و از نسلی به نسل دیگر منتقل سازند؛ تولد، بالندگی، تقاعد، افتادگی و سرانجام، مرگ.

شعر کتیبه از شش بند تشکیل شده که در بند اول «تخته سنگ» عنصر محوری صحنه و بیانگر رازی بزرگ است و در سویی دیگر، انبوه خستگان در تقابل با یکدیگرند. بند دوم اعتراف به نادانی و جبر و در بند سوم «شب» که یادآور تاریکی، ترسناکی و رازگونگی است، عنصر محوری شعر می‌شود. در بند چهارم دیگر از رخوت و رکود خبری نیست؛ تلاشی در اسارت. بند پنجم که اوج شعر است چه از نظر محتوا و چه از نظر زبان، تحرک و فراز و فرود زنجیریان برای دانستن راز به تصویر کشیده می‌شود. در بند کوتاه آخر که سکوت و سکون، زنجیریان را فراگرفته است، همهٔ راه‌ها به یأس و ناامیدی پایان می‌پذیرد؛ یأسی که نسل شاعر را سالها در خود گرفتار کرده است.

شعر کتیبه می‌تواند یادآور افسانهٔ سیزیف در اساطیر یونان باشد. شاهزاده‌ای که به علت تمرد و وسوسهٔ درونی به نفرین آنان محکوم می‌شود تا ابد تخته سنگی را از دامنه به بالای قله می‌برد در حالی که پس از صعود، تخته سنگ بر عمق دره رها می‌شود و این کار عبث را باید همواره تکرار کند.

عنوان مقاله : حامد ماکویی، مترجمی توانا و شاعری با احساس
نویسنده : شهریار حسن‌زاده
مأخذ : ادبیات معاصر، س دوم، ش ۲۱ و ۲۲(بهمن و اسفند ۱۳۷۶) ص ۴۷ - ۴۴

«حیدربابا» منظومهٔ جاودانهٔ شهریار، زبان گویای ذوق اندیشه ایرانی، خاطرات آشنای دوران کودکی، روشنی و صداقت لحظات دوست داشتنی زندگی است، حکایتی گرم از آداب و رسوم و عقیده و ایمان. استاد حامد ماکویی شاعر خیال‌پرداز

آذربایجانی و از دوستداران شهریار با این احساس که مبادا زیبایهای این منظومهٔ گرانقدر در شور و نشاط آذربایجان به گوشهٔ عزلت پناه برد با همان غمها و شادیهای این ملت، همراز و همدل شد تا هموطنان فارسی زبان نیز از درک لذات این منظومه محروم نمانند. وی با آشنایی با احساس و اندیشه شهریار و با ظرافتِ کلام خود، سخت‌ترین بندها و مصراعهای ترکی را که در ترجمه از عهدهٔ هر کسی برنمی‌آید، بسیار استادانه به نظم فارسی برگرداند. صداقت و امانتداری مترجم حیدربابا در حفظ حریم کلمات و انسانی خاصِ قابل ترجمه و ترکیباتی که از حد ترجمه خارج بوده، نمودی دیگر از توانایی اوست. وی با وجود تفاوت وزن متن «حیدر بابا» کوشیده است از دخل و تصرف خودداری کند تا بلکه معانی و مفاهیم ابیات به خواننده انتقال یابد. استاد حامد ماکویی با تسلط کامل به دقایق زبان فارسی و زبان ترکی از عهدهٔ ترجمهٔ هنرمندانه از منظومه حیدربابای شهریار بخوبی برآمده است.

عنوان مقاله : مقایسه قطعاتی از ایرج میرزا و یحیی دولت آبادی
نویسنده : احمد پارسا
مأخذ : فصلنامه ادبیات داستانی(تابستان ۷۷) ص ۳۲ ـ ۳۰

شعر «قلب مادر» به مطلع :

داد معشوقه به عاشق پیغام که کند مادر تو با من جنگ

ترجمه‌ای معروف از قطعه‌ای آلمانی از ایرج میرزا و حکایت معشوقی است که از ملامتهای مادر عاشق به جان آمده است و شرط وصال را قلب می‌گذارد؛ پس عاشق، مادر را می‌کشد و قلب او را از سینه بیرون می‌آورد و راه خانه معشوق پیش می‌گیرد اما پایش به زمین می‌خورد و قلب مادر روی خاک می‌غلتد، در آن حال، ندایی از قلب می‌شنود که: آه فرزندم مجروح شد. قطعه‌ای دیگر نیز دربارهٔ مادر به مطلع «مادری پیر و پریشان احوال /عمر او بود فزون از پنجاه» از یحیی دولت آبادی سروده شده و آن داستان پسری شرور است که برای برآورده شدن خواسته‌هایش از مادر پول می‌خواهد. مادر که پول را به انگیزه خرج عروسی فرزند همراه خود حمل

می‌کند از دادن آن خودداری می‌کند. پسر به قصد ترساندن مادر در حالت خشم گلوی او را می‌فشارد. پس وحشت‌زده مادر نیمه‌جانش را بر دوش می‌گیرد و در چاهی می‌اندازد، مادر در حال احتضار، پسرش را که به قعر چاه می‌نگرد می‌بیند و می‌گوید: آه فرزند نیفتی در چاه. از مقایسه این دو قطعه درمی‌یابیم که قطعه ایرج میرزا هجده و قطعه دولت آبادی پانزده بیت است. از نظر قالب و موسیقی بیرونی هر دو، قطعه و هر دو بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فعلن» هستند. اما از جهت قافیه، قطعه دولت آبادی ارزش موسیقیایی بیشتری دارد چون به مصوت بلند «ا» و صامت «ه» ختم می‌شود اما در قطعهٔ ایرج به «گ». از نظر مضمون در هر دو شعر، مادری در تقابل با فرزندش قرار می‌گیرد، ناسپاسی فرزند و محبت مادر. در شعر ایرج، انگیزه پسر در قتل مادر عشق به معشوق است که این مسأله با روح ایرانی که مادر در هاله‌ای از قداست قرار دارد سازگار نیست، ولی انگیزه در شعر دولت آبادی نیاز است نه کشتن مادر. از سویی دیگر در قطعه ایرج این قلب مادر است که ناله سر می‌دهد نه خود مادر و کاملاً مشخص است که شاعر تحت تأثیر شعر آلمانی، قلب مادر را به جای مادر به سخن گفتن واداشته است، بنابراین، این شعر دارای همان جنبه رمانتیکی قطعه آلمانی است و احساس در آن بر عقل غلبه دارد، اما شعر دولت آبادی شعری رئالیستی است یا دست کم تلاش کرده که چنین باشد. شعر ایرج با همهٔ زیباییهایش به اندازهٔ شعر دولت آبادی زیبا و همساز با روح ایرانی نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

عنوان مقاله : فهیم بایراکتارویچ و عمر خیام
نویسنده : دکتر آنجلکا استاد بخش شرقشناسی دانشکده ادبیات بلگراد
مأخذ : گزارش ارسالی از رایزنی فرهنگی ج.ا. در بلگراد.

پروفسور فهیم بایراکتارویچ (۱۹۷۰ - ۱۸۸۹ میلادی) پیشگام علوم شرقشناسی در یوگسلاوی بیش از چهار دهه، همه عمر خود را وقف آموزش و تدریس کرد و چندین نسل را یکی پس از دیگر تعلیم داد و پس از خود نیز نوشته‌های علمی

بسیاری بر جا گذاشت که همه دربارهٔ اسلامشناسی شرق است. ولی واقعیت این است که او بیشترین وقت خود را صرف فرهنگ و ادبیات فارسی کرد. مقاله‌ها و نوشتارهای او دربارهٔ ایرانشناسی و ادبیات کلاسیک فارسی بدون شک جزء مهمترین و پرارزشترین آثار اوست. بایراکتارویچ آثار خود را درباره مشرق زمین در فضایی بسیار جذاب، گیرا و روشن به مردم یوگسلاوی شناساند؛ به عنوان نمونه می‌توان به برگردان «رستم و سهراب» که در اروپا نیز جای بسزایی دارد اشاره کرد. او این اثر را با «احساسات یک شاعر و دقت عمل یک عالم» دریافت و بدرستی ترجمه کرد. همچنین جا دارد از اثر دیگر وی یاد کرد که منتخبی از منظومات شاعران گوناگون، و در کتابی به نام «اشعار پارسی» انتشار یافته است. این اثر برگزیده‌ای از اشعار چهل و پنج شاعر و هسته اصلی کار طاقت فرسای مترجمی اوست.

اما جای اصلی در ترجمه‌ها و آثار علمی ـ ادبی فهیم بایراکتارویچ مربوط به عمر خیام است. او تقریباً همه عمر خود را صرف تأمل و مطالعه آثار عمر خیام کرد و همه کوشش خود را بر این داشت که اندیشه‌های زیبا و پندارهای فیلسوفانه او را به خوانندگان خود ارائه کند.

اولین مقاله بایراکتارویچ درباره خیام با عنوان «از متون پارسی» در سال ۱۹۲۳ م. انتشار یافت. «رباعی» نام کتاب دیگر او و شامل برگردان نُه رباعی از خیام به همراه نقد و توضیحی درباره هر یک است. اثر دیگر او با نام «خیام در سرزمین ما» اطلاعاتی مفصل، نقدهای حائز اهمیت و میزان و مقیاسی از برگردانهای اشعار خیام به زبان صربی ارائه می‌دهد. اثر دیگر او به نام «عمر خیام بزرگترین شاعر رباعی‌سرای جهان»، بحثی تحلیلی و تشریحی درباره اهمیت ترجمه رباعیات خیام از زبان اصلی به زبان صربی است.

در میان همه آثار بایراکتارویچ به عنوان گل سرسبد می‌توان به ترجمه سیصد رباعی از خیام اشاره کرد که باارزشترین اثر علمی و حاصل تحقیقات بسیار طولانی اوست. او این سیصد رباعی را از روی دستخطهای اصلی آنها به زبان صربی برگردانید و با سلیقه شخصی خود اشعار را به چهار بخش عشقی، لذت بردن از

زندگی، شراب و سرنوشت تقسیم کرد. در کنار این رباعیها نقدهای کوتاه و توضیحاتی درباره آنها آمده است. بایراکتارویچ آنچه درباره خیام می‌دانست در کتابی به نام «عمر خیام بزرگترین رباعی سرای جهان» جمع‌آوری کرد. تصویری که او در کتاب خود از خیام ارائه می‌دهد فیلسوف و متفکری است که درونش مملو و ترکیبی از اپیکوریسم، عرفان، اعتقاد به خدای واحد، فلسفه ستایش خوشی و... است. او از سوی دیگر خیام را به عنوان ستاره شناس و ریاضیدانی نشان می‌دهد که شاعری برای او گریزی از مسائل جدی علمی بود.

بایراکتارویچ در نوشتارها و تحقیقات خود جای بخصوصی به شخصیت «ادواردفیتز جرالد» مترجم معروف انگلیسی رباعیات خیام می‌دهد. به عقیده او رباعیات خیام در ترجمه‌های فیتز جرالد در واقع، اثر جدیدی ارائه می‌دهد که بر اساس نوشته‌های اصلی آنها به زبان فارسی است و می‌توان آن را «ترجمه آزاد» یا «بیان آزاد» نام نهاد.

بایراکتارویچ در تحلیلهای دقیق از برگردانهای فیتز جرالد و نیز خود رباعیات خیام سبک جدیدی را بنیان نهاد و اصول مترجمی را تغییر داد. کارهای او نه جنبه ترجمه دارد و نه برگردانی بی کم وکسر است بلکه نگارش و بیانی مجدد از رباعیات خیام و نیز دیگر شاعران ایرانی است که مورد نظر فیتز جرالد هم بوده‌اند. او در ترجمه متون ادبی نه تنها از سبک «ترجمه آزاد» به صورت نظری و علمی دفاع می‌کرد بلکه در نوشتارهای خود نیز آن را به کار می‌گرفت بطوری که می‌خواست زبان در خدمت ادبیات و وسیله‌ای برای نشان دادن هنر و ارزش و زیبایی کلام باشد. به عقیده او ترجمه موفق و توانا باید به آیین نگارش و میزانهای زیبایی کلام زبانی که ترجمه می‌شود پایبند باشد. او درباره اصول مترجمی خود می‌گوید: نکته اصلی که هنگام ترجمه مد نظر داشتم این بود که بتوانم هر چه بیشتر مفهوم اصلی شعر را با کلمات و تشبیه‌های مناسب بیان کنم و نیز زیبایی کلام و قافیه‌ها و آهنگ شعر را نیز تا حد امکان حفظ کنم.

عنوان مقاله : میراث داستان نویسی صادق چوبک
نویسنده : یعقوب آژند
مأخذ : فصلنامه ادبیات داستانی ـ سال ششم(پاییز ۱۳۷۷) ص ۹۰ ـ

نویسندهٔ مقاله در ابتدا شرح کوتاهی از زندگی صادق چوبک ارائه می‌کند و در ادامه چنین می‌آورد:

صادق چوبک به موسیقی ایرانی و کلاسیک علاقه‌مند بود. هر چند با شعر نو میانه خوبی نداشت، دوستدار "نیما یوشیج" بود و از دوستان نزدیک هدایت شمرده می‌شد و با مجله «سخن» که زمانی صادق هدایت سردبیری آن را بر عهده داشت همکاری می‌کرد و بیشتر داستانهایش هم در این مجله منتشر شد.

از آثار چوبک می‌توان چند مجموعه داستان با عناوین «خیمه‌شب بازی»، «انتری که لوطیش مرده بود»، «روز اول قبر» و تعدادی رمان و یک چکامه و چند نمایشنامه را نام برد که هر یک از این مجموعه داستانها مشتمل بر چندین داستان است. چوبک پس از انتشار آخرین رمان خود (به نام «سنگ صبور») در سال ۱۳۴۵، رمان یا داستان کوتاهی منتشر نکرد و در زمینهٔ ترجمه، چند نمایشنامه را از انگلیسی به فارسی برگرداند.

سبک نویسندگی چوبک با بینش نویسنده و بالندگی شخصیتهای داستانی پدید آمده بود. شخصیتهای داستانی او در یک فضای طبیعی، اجتماعی، روانشناختی در حال کنش و واکنش هستند. چوبک در داستانها خود ناظری است خونسرد که در تصویر مسائل اجتماعی کمتر دچار احساسات می‌شود و می‌گذارد وقایع سیر طبیعی خود را بپیمایند. او شخصیتهای خود را از داعیه‌های اخلاقی و اجتماعی و سیاسی عریان می‌کند و با الگوی محاوره و همگویی به تصویر آنها می‌نشیند.

در یک نگرش کلی درباره ساختار و مضامین کارهای چوبک، باید گفت که جهان‌نگری او آکنده از خردورزی و عقل‌گرایی است و این دو عامل از جنبه‌های مهم فلسفهٔ پوزیتیویستی یا ناتورالیسم است و تردیدی نیست که نسیمی از مکتب

ناتورالیسم در چوبک دمیده شده بود. درونمایهٔ بیشتر داستانهای چوبک، مرگ است. مرگ وسیله‌ای برای بیان انگارهای اجتماعی و گاهی سیاسی جامعه است. چوبک مرگ را در خدمت اعتقاد خود می‌گیرد و سلطه فکری خود را بر آن تحمیل می‌کند و انگار می‌خواهد با فرا نمودن زشتیهای زندگی، بگوید این گونه زندگی، خود مرگ است؛ پس زندگی در این جامعه مرگ است.

بدبختی و نکبت یکی دیگر از درونمایه‌های داستانی چوبک است. از این رو بیشتر شخصیتهای داستانی او از لا به لای افراد فرودست جامعه و افراد توسری‌خور و نکبت‌زده انتخاب می‌شود. او جوانب نازیبای جامعه را مدّ نظر دارد.

چوبک در داستانهای خود از تمثیل و رمز هم بهره می‌برد. او در آثار خود جوانب جهل و بدسلوکی بشر را لحاظ می‌کند و با زبانی نمادین به پرداخت آن می‌پردازد.

چوبک، زبان عامیانه و طبیعی را در کاربرد بیان و گفت و شنود داستانی، ارج می‌نهد و با بهره‌گیری از همین زبان است که او به تصویرسازی می‌پردازد و گاه به اشیا جان می‌بخشد.

چوبک در تکنیک و فن داستان‌نویسی هم جهات متفاوت را می‌آزماید. او در این فن، داستان‌نویسی مدرن را مد نظر دارد. زوایای دید متفاوتی را از اول شخص تا سوم شخص و جریان سیال ذهن می‌آزماید. در شخصیت‌پردازی افراد داستان، بسیار خونسرد و بی‌طرف است و شخصیت اصلی آنها را با نشان دادن کنش آنها فرامی‌نماید. چوبک بر عناصر داستانی مسلط بود و مهارت خود را بویژه در داستان کوتاه به ثبوت رساند.

عنوان مقاله : گزارشی از مقالهٔ حصار یاس، امید وصل
نویسنده : فریدون کوهدانی
مأخذ : ماهنامهٔ فرهنگی ـ هنری کلک، دورهٔ جدید، ش ۳، مسلسل ۹۷، (شهریور ۱۳۷۷) ص ۱۰۱ ـ ۹۸

این مقاله نگاهی نقد گونه است به داستان «مردی در قفس» نوشتهٔ صادق

چوبک. از نظر نویسنده مقاله در داستان «مردی در قفس ثبت عناصر دیداری نویسنده در حوزه‌ای است که در آن گسترهٔ وجودی دنیا خود به خود چنان محدود است که جز قالبی سیاه برای آن نمی‌توان یافت. همانطور که از اسم آن پیداست، داستان، سرگذشت مردی است تنها و در حصار. او نمادی آشکار از یأس فلسفی است که کور سویی به امید وصل دارد.

در داستان، قناری و موش و ماده سگ هرکدام به شکل نمادی متصور هستند که نقش پیوند دهندهٔ یأس و امید را دارند؛ قناریها تجلی‌گاه حصار هستند. آنها به حصار خو گرفته‌اند. موش محصوری است اختیاری؛ اگر چه آزاد است در حصار می‌ماند. اما ماده سگ که اسمش راسوست در تنهایی و رنج شریک می‌شود، اما اهل در حصار ماندن نیست. او امید وصل دارد و در نهایت این امید وصل است که حصار یأس را می‌شکند؛ او در آستانه دراز کشیده بود که سگی دیگر به سوی او خیز برمی‌دارد.

در پایان، نویسنده با توجه به مفهوم ضمنی و نمادین این داستان و بهره‌گیری مناسب نویسنده از ویژگیهای روانشناسانهٔ شخصیتهای آن، داستان «مردی در قفس» را به عنوان یکی از داستانهای کوتاه موفق ایرانی ارزیابی کرده است.

عنوان مقاله : گزارشی از مقاله نقد داستان «یک شب بیخوابی»
نویسنده : حسن اصغری
مأخذ : ماهنامه فرهنگی ـ هنری کلک، دورهٔ جدید، ش ۳، مسلسل ۹۷ (شهریور ماه ۱۳۷۷) ص ۹۹ ـ ۹۳

این مقاله، نگاهی نقدگونه است به داستان «یک شب بیخوابی» نوشتهٔ صادق چوبک. نویسنده با آوردن قسمتهایی کوتاه از این داستان به نقد آن پرداخته و در پایان، ذیل عنوان «سرنوشت مشترک» نوشته است:

«شخصیت اصلی داستان با مشاهدهٔ تصادف و مرگ سگی و یتیم شدن توله‌اش، دچار اندوهی عمیق می‌شود. این اندوه او را در اندیشهٔ فلسفی درباره مرگ و زندگی