ترجمهٔ ادبی: بایدها و نبایدها*

(به مناسبت سالروز تولّد زنده‌یاد رضا سیّد حسینی)

الله‌شکرِ اسداللّٰهی (استاد دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی)

ورود بـه عـرصهٔ نـقد تـرجـمهٔ ادبـی مسـتلزم آشـنائی بـا نشـانه‌شناسی، زبـانشناسی، معناشناسی و سبک‌شناسی است که جمع آنها در منتقد کمتر دست می‌دهد. شادروان رضا سیّد حسینی، مترجم ادبیِ سرشناس، به نظر منتقدان، در ترجمهٔ ادبی سبک و سیاق خاصّ خود را دارد. وی از سادات بزرگ اردبیل بوده و تعلّق خاطر خاصّی به این شـهر داشته و به اردبیلی بودن خود می‌بالیده است.

در این مقاله، خواهم کوشید به برخی از فراورده‌های ارزشمند قلمی او سخن گویم و، از خلال آن، به دشواری‌های ترجمهٔ ادبی اشاره کنم. او، در ایران هـمچنین طـیّ اقـامت خود درکشورهای فرانسه‌زبان، با ادبیّاتِ آن زبان انس و الفت یافته، به همراه دوست و همشهری خود، عبدالله توکّل، آشنائی خود با زبان فرانسه را تـقویت کـرده است. وی، علاوه بر کار ترجمه، مدّتی به تدریس «مبانی نقد فلسفهٔ هنر و ادبیّات» مشغول بوده همچنین مدیریّت ترجمهٔ اثر سترگ **فرهنگ آثار**[1] را به عهده داشته که به نـفقهٔ انـتشارات سـروش

* برگرفته از سخنرانی نویسنده در دانشگاه محقّق اردبیلی در اردیبل با نقل به مضمون به اقتضای گنجاندن متن مطوّل در مجلّه.

1) Dietionnare des œuvres

در شش جلد منتشر شده است. این اثر، در جنب ترجمهٔ آثار ادبی متعدّد از زبان فرانسه به زبان فارسی، از او چهره‌ای ماندگار در عرصهٔ ادب به جای گذاشته است.

ترجمهٔ آثار ادبی که سرشار از تخیّل و مضامین فرهنگی و مایه‌های هنری است کار هر زباندانی نیست. هنر، به قول مارتین هایدِگِر فیلسوف معاصر آلمانی، دنیای **ممکن**‌هاست و، در این دنیا، خلق اثر با گذشته و حال و آیندهٔ اثرآفرین، با آرمان‌های او، با جامعه و تاریخ او، و با دنیای متلاطم درونی او پیوند ناگسستنی دارد. از جهت نشانه‌شناسی نیز، ترجمه عرصهٔ تغییر و دگرگونی نشانه‌های زبانی است. مترجم می‌بایست مفاهیم، مضامین، معانی، پیام، و روح اثر را از دستگاه نشانهٔ زبانی معیّن به دستگاه نشانهٔ زبانی دیگر انتقال دهد که در حدّ کمال نشدنی است. در همان گام اوّلِ ورود به زوایا و خفایای دشواری‌های ترجمه به **ترجمه‌ناپذیری متون ادبی** به معنای دقیق آن پی می‌بریم. در عین حال، با ترجمه‌هایی که به قلم مترجمان چیره‌دست پدید آمده «ترجمه‌پذیر بودن» آثار ادبی را، با اندکی اغماض در رعایت اصول نشانه‌شناختی زبان، شاهدیم.

شایسته است به این معنی توجّه شود که ترجمه کردن اثر ادبی، از جهتی، دشوارتر از پدید آوردن آن است زیرا اثرآفرین آنچه را می‌خواهد (مایُرید) را بیان می‌کند و مترجم آنچه می‌خواهد (مایُراد) را. به عبارت دیگر، مترجم، به سادگی، تنها حلقه‌ای واسط بین دو متنِ مبدأ و مقصد نیست بلکه در جایگاه خالق اثر قرار می‌گیرد و همزمان هم اثر خود را می‌آفریند هم می‌کوشد اثر اصلی را در مایه‌های فرهنگی و فکری بنمایاند. در واقع،مترجم ادبی در جایگاه دو اثرآفرین، دو خلّاق، و دو نویسنده ظاهر می‌گردد. ناگفته نماند که، در مباحث مربوط به **نقد تکوینی**، نقش‌های این دو اثرآفرین در دو زبان فرق فاحش دارند. یکی آغازکنندهٔ اثر است، نخستین عبارات اثر خود را که بسیار مهمّ‌اند و کلّ اثر و حوادث آن می‌بایست بر اساس آنها روی دهد و چهره‌های داستانی به اقتضای مضمون آنها پدید آیند، بر روی کاغذ می‌آورد. مؤلّف اوّلین معمار اثر است، سنگ بنای آن را می‌نهد و آیندهٔ اثر را پیش‌بینی می‌کند. سپس نوبت به مترجم اثر می‌رسد. او در تلاش بی‌وقفه دست به خلّاقیّت می‌زند، در زمان حال در «اینجا و اکنون» حضور دارد و با متن کلنجار می‌رود؛ بازنویسی می‌کند؛ نوشته‌هایی را حذف می‌کند؛ بر آنچه نوشته

است چیزی می‌افزاید یا از آن چیزی می‌کاهد؛ کلمه به کلمه پیش می‌رود و سطر به سطر مرور می‌کند؛ تغییر می‌دهد؛ و با این کارهای مشقّت‌بار متن را می‌سازد. در این روندِ آفریدن و بازآفریدن، متن جان می‌گیرد. نویسنده کسی است که آفرینش اثر خویش را به پایان رسانده، تای تمّت بر آن نهاده و نام خود را در پای آن نوشته، به تعبیری، آرد خود را بیخته و غربال خود را آویخته است. پس از آن، این خواننده است که اثر را در دست می‌گیرد، از آن اخذِ معانی می‌کند و آن را به حرکت در می‌آورد. مترجم نیز، به حیث خوانندهٔ فعّال، با کار ترجمه، علاوه بر روند یادشده، می‌بایست سه نقش اصلیِ «**مؤلّف، خلّاق، و نویسندهٔ**» اثر اصلی را نیز ایفا کند.

مترجم ادبی، به رغم این همه تلاش، همواره در معرض اتّهام به وفادار نماندن به متن اصلی است. امّا معنای «وفاداری» در ترجمه مبهم است. وفاداری به چه، به معنا، به صورت، به سبک، به پیام، به کدامیک از مظاهر آشکار و بطون پنهانِ متن اصلی؟ از یاد نبریم که ترجمهٔ اثر خود اثری است مستقل، حوزه‌ها و مایه‌های مستقلّ خود، و خوانندگان متعلّق به خود را دارد. مع‌الوصف، پرسش‌های طرح‌شده به این معنی نیست که اصول ترجمه نباید رعایت شود یا ضرورت ندارد که متن اصلی در متن مقصد منعکس گردد بلکه به این معناست که مترجم نمی‌تواند، در استقلال و وابستگی، یکی را فدای دیگری کند یعنی مترجم نباید به متن اصلی وفادار نماند. البتّه مترجم نمی‌تواند هیچیک از عناصر زبانی و معنایی و سبکی را نادیده بگیرد یا یکی از آنها را فدای دیگری کند. دقیقاً در غفلت از همین ضرورت است که او به وفادار نماندن متّهم می‌شود.

مَثَل مشهور ایتالیائی است که می‌گوید: traduttore traditore (در زبان فرانسه Traducteur est traître به معنی «مترجم بی‌وفا است»). مفادّ این مثل در حقّ برخی از مترجمان ممکن است صادق باشد. کار ترجمه این‌گونه اتّهامات را به دنبال دارد امّا در حقّ مترجمانی همچون ابوالحسن نجفی، نجف دریابندری، محمّدتقی غیاثی، محمّد قاضی، رضا سیّد حسینی و امثال و اقران آنان مصداق ندارد.

می‌توان گفت که فراوردهٔ مترجمانی چیره‌دست از این رتبه، در انتقال معانی و سبک و فرهنگ و پیام اثر، چه‌بسا برتر از خود اثر باشد. ترجمه‌های آنان خود اثری است ممتاز و برای خوانندگان و مخاطبانی که خود با زبان اثر مأنوسند خوشگوارتر و شیرین‌تر. این

ترجمه‌ها اصطلاحاً «بالادست»[۲] خوانده می‌شوند. در عوض، ترجمه‌هایی ناشیانه داریم که اصالت متن اصلی را مخدوش می‌سازند و ارزش آن را تنزّل می‌دهند و، در واقع، حقّ آن را، نه‌تنها ادا نمی‌کنند ضایع می‌سازند. چنین ترجمه‌هایی اصطلاحاً «پایین‌دست»[۳] خوانده می‌شوند.

در اینجا، به یاد جمله‌ای از والتر بنیامین فیلسوف آلمانی افتادم که، در عنفوان جوانی و در بحبوحهٔ جنگ جهانی، از آلمان فرار کرد و در جنوب فرانسه دست به خودکشی زد. او، پیش از آنکه فیلسوف شناخته شود، به عنوان مترجم آثار نویسندگان بزرگ فرانسوی از جمله شارل بودلِر، بالزاک، مارسِل پروست شهرت یافت. وی، در مقالهٔ خود، «وظیفهٔ مترجم»، به شفّاف بودن ترجمه اشاره می‌کند. او ترجمهٔ معتبر را جام شیشه‌ای مصفّایی تلقّی می‌کند که، از ورای آن، می‌توان منظره را به روشنی دید. ترجمهٔ شفّاف همهٔ زوایای متن اصلی را منعکس می‌سازد. ساده‌تر بگوییم، چنین ترجمه‌ای متن اصلی را می‌نمایاند و همهٔ احوال و لذّاتی را که از خواندن متن اصلی نصیب خواننده می‌شود به مخاطب خود ارزانی می‌دارد.

همچنان‌که به دو یا چند تن، از مشاهدهٔ منظره‌ای، احساس همسان دست نمی‌دهد، دو یا چند ترجمهٔ همسان از متن واحد نیز پدید نمی‌آید. والتر بنیامین، با این بیان، یادآور می‌شود که هر اثر هنری و ادبی در نوع خود بیهمتاست. از این رو، ترجمهٔ اثر نیز همتا ندارد.

ژرژ مونَن، نظریّه‌پرداز فرانسوی، در نسبت ترجمه با متن اصلی، دو شیشهٔ «روشن و کدِر» را مثل می‌زند. شیشهٔ روشن متناظر است با فراوردهٔ مترجمی که می‌خواهد خود را متقاعد کند به زبان مقصد وفادار مانده و به معناگرایی رو می‌آورد. در حالی که شیشهٔ کدر با فراوردهٔ مترجمی تناظر دارد که بیشتر به زبان متن اصلی و واژگان آن وفادار می‌ماند و می‌کوشد تا وجود متن اصلی را در متن خود بنمایاند و کاری کند که خواننده، از خلال ترجمه، حضور نویسندهٔ متن اصلی و زبان آن و سبک و سیاق او را احساس کند. در واقع، کدر بودنِ ترجمه به معنای گنگ و نامفهوم بودن آن نیست و بلکه به این معناست که

2) hyponymique 3) hypéronymique

حضور کسی دیگر جز مترجم در آن احساس می‌شود که همان نویسنده است.

در اظهارنظر بنیامین آمده است که «هسته»هایی ترجمه‌ناپذیر در متن اصلی وجود دارد که مترجم می‌بایست از آنها عبور کند. مرادش اجزائی همچون واژه، اصطلاح یا عبارت و جمله نیست بلکه «صدای متن» یا «صدای درونی متن» است که مترجم می‌بایست به آن گوش دهد و آن را بشنود. به عبارت دیگر، مترجم، هر اندازه هم مستعدّ و زباندان و ماهر باشد، اگر صدای درونی متن را نشنود، نمی‌تواند از ترجمه اثری بیهمتا پدید آورد. با نگاهی به ترجمهٔ مترجمان طراز اوّل کشورمان پی می‌بریم که آنان صدای درونی متن را شنیده و توانسته‌اند هستهٔ ترجمه‌ناپذیر را، به نحوی از انحاء، در ترجمهٔ خود منعکس سازند. والتر بنیامین تأکید دارد که صدای درونی متن را نمی‌توان دقیقاً با ترجمهٔ مو به مو شنوانْد امّا انعکاس آن و تکرار آن نشدنی نیست. همچنان‌که حضور و ندای نویسندهٔ متن اصلی در خلال آثار ترجمه‌شده شنیده می‌شود. اصیل‌ترین مترجم کسی است که بتواند این حضور و ندا را بنمایاند. هرگاه مترجمی، به این بهانه که «بوی ترجمه» را از اثر خویش بزداید، هر آنچه را متعلّق به نویسنده است حذف کند، حضور و ندای متن اصلی را نادیده گرفته و خاموش ساخته است.

وقتی مسئلهٔ **ترجمه‌ناپذیری** به میان می‌آید، به صرافت طبع، پای «رمان نو» در آن باز می‌شود. در اینجا فرصت آن نیست که «رمان نو» را بشناسانیم و وارد این بحث بشویم.

هم‌اکنون، در بازار کتاب، ترجمهٔ رمان‌های متعدّد از این نوع به زبان فارسی از پاک‌کن‌های آلَن رُب گریِه گرفته تا میوه‌های زرین ناتالی ساروت و استحالهٔ میشِل بوتور را شاهدیم. این در حالی است که متخصّصان امر ترجمه در این قول متّفق‌اند که اگر اثری عاری از محتوای داستانی و پیرنگ باشد و همهٔ جاذبهٔ آن بر بازی‌های زبانی مبتنی باشد، ترجمهٔ آن با مانعِ می‌توان گفت راهبند مواجه می‌شود، چراکه اوّلین تغییری در متن اصلی که با ترجمه روی می‌دهد، دگرگونی صورت نوشتار و جابه‌جائیِ نشانه‌های زبانی است و، در ترجمهٔ رمان‌های مبتنی بر صورت نوشتار و بازی‌های زبانی این جابه‌جایی طبعاً آبشخور جاذبه را نابود می‌سازد.

نحوهٔ انتقال فرهنگ از متن اصلی ترجمه نیز از مباحث مهمّ نقد ترجمه است. متخصّصان به‌ویژه صاحبنظرانِ ادبیّاتِ تطبیقی برآنند که مترجم خود اوّلین صافی یا

اوّلین نمایندهٔ زبان مقصد به شمار می‌آید و می‌بایست، در این انتقال، مایه‌های فرهنگی از زبان مبدأ به زبان مقصد را عهده‌دار شود. مترجم می‌بایست فرهنگ بیگانه را که حضورش، همراه با اثرِ در حال ترجمه، نمودار می‌گردد آرام آرام به فرهنگ خود نزدیک سازد و از صافی‌های درونی و بیرونیِ فرهنگ خودی بگذراند و، با تلطیفِ عناصر خشن و ناهموار آن از خلال فرهنگ خودی در ترجمه منعکس کند. البتّه چنین کاری به تجربهٔ فراوان و شناخت عمیق دو فرهنگ نیاز دارد. چه‌بسا مترجمانی بسیار قوی در عرصهٔ زبان که قادر نیستند در انتقال فرهنگ بیگانه از راه ترجمه و هماهنگ‌سازی آن با فرهنگ بومی موفّق باشند. در همین بُرهه است که کارْ منجر می‌گردد به چاره‌اندیشی‌های ناروائی همچون حذف، سانسور، قلب محتوای فرهنگی، بومی‌سازی ناشیانه، برانگیختن رمیدگی در فهم دو فرهنگ و تبادل و تفاهم آنها و در نتیجه زمختی و تیرگی ترجمه.

صاحبنظران، برای حلّ نظام‌مند مشکلات این نوع ترجمه‌ها، راه‌هایی نشان داده‌اند. آنان، به عنوان مثال، ترجمهٔ مورّب[۴] و ترجمهٔ غیر مستقیم را کارساز شمرده‌اند.

دشواری‌های ترجمه، به زعم شادروان سیّد حسینی، در انتقال معنا و پیام و فرهنگ نیست، زیرا اقوام، به هر زبانی سخن بگویند، مشترکاتی دارند که می‌توانند حلقهٔ واسط افکار و فرهنگ‌ها باشند و، در پرتو همین مشترکات و جهانی‌ها[۵]ست که ترجمه محقّق شده است. مشترکات ذاتی، طبیعی، محیطی، و فرهنگی می‌توانند تفهیم و تفاهم آدمیان را در شئون گوناگون زندگی میسّر سازند. در عوض، عمدتاً عناصر صوری سخن است که دست و بال مترجم را می‌بندد. چنانچه تمام جاذبهٔ هنری و ادبی اثری در این عناصر جلوه‌گر شود، کار ترجمه با چالش بس مشکل‌سازی روبه‌رو خواهد شد.

ادبیّات زبان فرانسه در قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم گرایش محسوسی به صورت‌گرایی و ساختارگرایی یافت. جریان‌های ادبی «رمان نو» و «اولیپو»[۶] در اواسط و اواخر قرن بیستم پدید آمدند که، در آثاری متعلّق به این جریان‌ها، صورت نوشتاری به ترجمه راه نمی‌دهد[۷]. این نوع رمان‌ها را در تقابل با رمان‌های به اصطلاح «بالزاکی» جای

4) oblique 5) Les universaux 6) Oulipo

۷) این چالش بَل «ترجمه‌ناپذیری» را در شعر، به‌ویژه اشعاری می‌توان دید که شاعر، در آنها، از راه بازی ←

داده‌اند که، در آنها، حذف بسیاری از اصولِ مَرعی در رمان‌های بالزاکی همچون پیرنگ، شخصیّت‌پردازی، و تحلیل روانشناختی شخصیّت‌ها مطمح نظر است. طرفداران رمان نو همه برآنند که وجه هنری اثر داستانی با حذف اصول سنّتی قوّت می‌گیرد. در رُمان نو، توجّه نویسنده به جنبه‌های صوری و استحکام ساختاری معطوف است. از این رو، تمامی جاذبهٔ آثار متعلّق به این نحلهٔ ادبی در صورت و ساختار همچنین بازی‌های کلامی و روائیِ آن جا خوش کرده و همین کیفیّت است که ترجمهٔ آنها را، اگر نگوییم ممتنع و عبث، بس دشوار ساخته است.

در پدید آوردن جریان ادبیِ «اولیپو» یا «اولیپین» نیز جمعی از نویسندگان فرانسوی همچون ریمون کنو[8] و ژرژ پِرِک[9] همچنین ایتالو کالْوینو[10]، فرانسوآ لیونِه[11] و کسانی از منطقیّون و ریاضیدانان در سال‌های دههٔ شصت (قرن هشتم) سهیم گشتند. حلقه‌های مربوط به این جریان ادبی هرازگاهی در فرانسه ترکیب تازه‌ای می‌یابد و، دربافتار ادبی موجود، نویسندگان و صاحبنظرانی وارد آن می‌شوند. جریان ادبی اولیپو در فرانسه با پدید آمدن این حلقه‌ها همچنان فعّال است[12].

در اینجا، به مناسبت، یکی از رمان‌های جریان ادبی اولیپو، ناپدید شدن[13]، اثر ژُرژ پِرِک را نمونه می‌آوریم که نویسنده، در آن، نه از سر تفنّن بلکه به منظور کشف امکانات جدید درکاربُرد زبان، خود را به محدودیّت پرهیز ازکاربُرد واژه‌های واجد مصوّت /e/ مقیّد ساخته است. این اثر داستانی است پلیسی دربیش از سیصد و بیست صفحه که،

← با واژه‌ها یا با تقیّد به محدودیّت‌هایی، هنرنمائی می‌کند؛ مثلاً، در شعر فارسی، با قید کاربرد واژه‌هایی که در نوشتار نقطه ندارند یا واژه‌هایی که فاقد واج معیّنی باشند. همچنین اشعاری چون بیتِ «ما را سری است با تو که گر خلق روزگار دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم» از سعدی که شاعر، در آن، باکاربُرد واژهٔ «سر» و معانی حقیقی و مجازی و با تعبیرهای کنائی هنرنمائی کرده است یا بیتِ «گویند پای دار اگرت سر دریغ نیست گو سر قبول کن که به پایت درآورم» باز از سعدی که شاعر، در آن، ضمن بازی با واژه‌های «پا» و «سر» نهایت خاکساری و آمادگی خود برای فداکاری را استادانه مصوّر ساخته است. (نامهٔ فرهنگستان)

8) Raymond Queneau 9) Georges Perec

10) Italo Calvino 11) François Le Lionnais

۱۲) ← اسداللّهی لله‌شکر، «اولیپو: نوآوری در ادبیّات فرانسه»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد (۱۳۸۳)، ص ۸۳-۹۸.

13) La disparition

در سرتاسر آن، واج /e/ غایب است. پیداست که ترجمهٔ چنین اثری به زبان فارسی با حفظ محدودیّتی نظیر هنرنمائی نویسنده ــ مثلاً پرهیز از کاربُرد مصوّت یا واج دیگری ــ محال و تلاشی بیهوده و عبث است. مع‌الوصف، از شادروان سیّد حسینی، ترجمهٔ مُدِراتو کانتِه بیلِه[۱۴] اثر مارگارِت دوراس[۱۵] را داریم که نویسنده، در آن، خلّاقیّت در عناصر صوری و مکالمه‌پردازی نشان داده است.

مقاله را به یادکرد از مکتب‌های ادبی، اثر زبانزد زنده‌یاد سیّد حسینی، به پایان می‌برم که، در ویرایش جدید آن، مکاتب و جریان‌های به‌روزِ ادبی در غرب از مکتب کوبیسم ادبیِ گیوم آپولینِر[۱۶] گرفته تا دادائیسم تریستان تزارا[۱۷]، و سورئالیسم آندره برتُن[۱۸] و اگزیستانسیالیسم[۱۹] سارْتْر[۲۰]، جملگی با نمونه‌های بسیار جالب، معرّفی شده‌اند.

حسینی بخش پایانی این اثر را به دگردیسی رمان اختصاص داده و به تبیین «تکگویی‌های درونی»، «جریان سیّال ذهن» و معرّفی آثار متعلّق به «رمان نو» و «تئاتر نو» مبادرت کرده است. وی نمونه‌هایی از رمان‌های الَن رُب گریِه[۲۱] و مقاله‌ای از میشِل بوتور[۲۲] با عنوان «رمان به منزلهٔ پژوهش[۲۳]» را نیز تحلیل کرده است. سیّد حسینی، در این اثر جامع خود، با اشراف و توانمندی تمام به تحلیل جریان‌ها و مکاتب ادبی پرداخته و توانسته است رمان نو و ادبیّات مدرن را از ادبیّات سنّتی متمایز سازد. میشل بوتور در «رمان به منزلهٔ پژوهش»، تعریف جدیدی از رمان ارائه می‌دهد و رمان نو را از پیرنگ‌سازی و شخصیّت‌پردازی و تحلیل روانشناختی همچنین پیام‌رسانی فارغ می‌شناساند و آن را عرصهٔ تحقیق و تفکّر و تفحّص قلمداد می‌کند. وی بر آن است که مخاطب رمان نو باید خود فعّال و پژوهشگر و پرسشگر و هوشیار باشد. عصر عصرِ هوشیاری و آگاهی است و رمان امروزی باید اندیشه‌های نوین انسان مدرن را منعکس سازد. رمان‌های قرن نوزدهم دیگر پاسخگوی ذهن فعّال خوانندگان قرن بیستم و بیست و یکم نیستند و محتوای آنها با واقعیّت‌های فرهنگی و اجتماعی امروز بسیار فاصله دارد.

---

14) Moderato Cantobile
15) Marguerite Duras
16) Guillaume Apollinaire
17) Tristan Tzara
18) André Berton
19) existantialisme
20) Sartre
21) Alian Robbe-Grillet
22) Michel Butor
23) Roman comme recherche

منابع

احمدی، محمّدرحیم، نقد ترجمهٔ ادبی، انتشارات رهنما، تهران ۱۳۹۵.

اسداللّهی (۱)، الله‌شکر، «آیا رمان نو ترجمه‌پذیر است؟»، مجموعه مقالات نخستین همایش ترجمهٔ ادبی در ایران، به اهتمام دکتر علی خزاعی‌فر، نشر بنفشه، دانشگاه فردوسی، مشهد ۱۳۷۹.

ـــــ (۲)، «تراز ترجمه در متون ادبی»، مجموعه مقالات دومین همایش در باب زبان ۲، دانشکدهٔ ادبیّات و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز ۱۳۹۴.

میرزا ابراهیم تهرانی، فاطمه، ترجمه، نشر قطره، تهران ۱۳۷۹.

Assadollahi, Allahshokr (2011), "Approche contrastive du traducteur: traduisibilité et intraduisibilité" in *Traduire... interpreter*, acte du colloque Langage et Signification, Université de Toulouse II, France.

Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris.

___(1999), *La traduction et la Lettre ou L'Auberge du lointain*, *Editions du Seuil*.

Eco, Umberto (2003), *Dire Presque la même chose*, Grasset, Paris.

Ladmiral, Jean-René (1994), *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris.

Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی