دوفصلنامهٔ **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**
سال ۹، شمارهٔ ۲۰، بهار و تابستان ۱۳۹۸

بررسی و نقد ترجمهٔ نونیهٔ ابوالفتح بُستی به زبان فارسی؛ با تکیه بر اصل کمّیت

۱ـ احمد حیدری[*]، ۲ـ علی‌اصغر قهرمانی مقبل[**]، ۳ـ ناصر زارع[***]، ۴ـ مسلم زمانی[****]

۱ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
۲ـ دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
۳ـ استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
۴ـ استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۰)

چکیده

نظریه‌پردازان از ترجمهٔ شعر به عنوان دشوارترین نوع ترجمه یاد کرده‌اند. اصطلاح «ترجمه‌ناپذیر» عنوانی است که گویای وجود چالشی عمیق در ترجمهٔ این نوع اثر ادبی است. این چالش به دلیل تغییرات عمده‌ای است که در شکل و ساختار ترجمهٔ شعر اتفاق می‌افتد و آن را از متن اصلی بیگانه می‌کند. ظرافت و ریزه‌کاری‌های ادبی موجود در شعر، نظریه‌پردازان ترجمه را بر آن داشته تا به ارزیابی ترجمه از دریچهٔ برابری و تعادل از حیث شکل و ساختار بپردازند و به صورت های متفاوت زبان‌شناختی دو زبان (مبدأ و مقصد) در فرایند ترجمه، توجه ویژه‌ای داشته باشند. در این جستار، به روش توصیفی ـ تحلیلی و مقابلهٔ متن مبدأ و مقصد به بررسی اصل کمّیت به عنوان یکی از اصول مهم در ایجاد تعادل و برابری میان متن مبدأ و مقصد می پردازیم. سپس ارزیابی مفهوم «کمّیت» را در ترجمهٔ نونیهٔ ابوالفتح بُستی (قرن چهارم) از عربی به فارسی مورد توجه قرار می‌دهیم. این قصیده را بدرالدّین جاجرمی ـ به شیوهٔ نیمه آزاد ـ در قرن هفتم به زبان فارسی برگردانده‌است. نتایج نشان می‌دهد که با وجود تلاش مترجم در حفظ کمّیت، ویژگی‌های نظام زبانی مقصد موجب روی آوردن به افزایش کمّی از سوی مترجم شده‌است. افزایش کمّی در دو سطح واژگانی و معنایی در ترجمه آشکار است.

واژگان کلیدی: ترجمهٔ شعر، برابری کمّی، نونیهٔ ابوالفتح بُستی، بدرالدّین جاجرمی.

---

[*] **E-mail:** a.heydari@pgu.mehr.ac.ir
[**] **E-mail:** a_ghahramani@sbu.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)
[***] **E-mail:** nzare@pgu.ac.ir
[****] **E-mail:** moslemzamani1959@gmail.com

مقدمه

شعر به عنوان یک صنعت ادبی، ساختاری دارد که از ترجمهٔ آن به عنوان یک چالش یاد می‌شود؛ زیرا شعر دربردارندهٔ عناصری است که شاعر آن را آگاهانه به‌کار برده‌است. ازاین‌رو، همواره از مترجمان شعر انتظار می‌رود که در حد توان دقایق و جزئیات موجود در شعر مبدأ را با ظرافت و بدون ازدست‌رفتن ویژگی‌های آن به زبان مقصد منتقل کنند. در این میان، ترجمهٔ شعر به شعر، به‌ویژه شعر کلاسیک به شعر کلاسیک، در صورت حفظ حدّاکثری سبک شاعر و انتقال تمام معنا، می‌توان آن را ترجمه‌ای نسبتاً وفادار تلقی کرد. بنابراین، ترجمهٔ منظوم اهمیت شایانی نزد بلغا و نظریه‌پردازان ترجمه، داشته‌است.

رعایت صورت (فرم) شعر در یک اثر در کنار انتقال مضمون آن، هدفی است که مترجمان شعر را با چالش جدی مواجه می‌سازد. در این شرایط، مترجم ناگزیر یکی از دو اصل مهم، یعنی مضمون و یا شکل را قربانی دیگری می کند. علاوه بر این، هر نظام زبانی ویژگی‌هایی دارد که مترجم ملزم به تبعیت از آن است.

«برابری» یکی از اصولی است که مترجم توانمند و دقیق سعی دارد آن را در سطوح مختلف معنایی و شکلی رعایت نماید. یکی از جلوه‌های برابری شکلی در ترجمهٔ شعر، اصل کمّیت است؛ بدین معنا که شاعر ضمن انتقال کامل مضمون، به اندازه، طول بیت شعر و تعداد ابیات نیز در ترجمه توجه می‌نماید و بدین طریق، سبک نویسنده را تا حد امکان به مخاطب در زبان مقصد منتقل می کند. اهمیت رعایت «کمّیت» زمانی آشکار می‌شود که بدانیم «ترجمه» در ادبیات کهن، صنعتی از علم بلاغت بوده‌است «و یکی از بلاغت، ترجمه گفتن است» (الرادویانی، ۱۹۴۹ م.: ۱۱۵) و مهم‌ترین اصل بلاغت، «رعایت مقتضای حال» است که یکی از مباحث آن، «ایجاز، اطناب و مساوات» است. بنابراین، مترجم توانمند آن است که تمام تلاش خود را برای ایجاد برابری معنایی و واژگانی زبان مبدأ و مقصد معطوف نماید و همان طور که مساوات در بلاغت به معنای برابری واژگانی با معنای نهفته در آن است، در ترجمه نیز مطابقت ترجمه با اصل از حیث کمّیت واژگانی اهمیت بسزایی دارد. هدف از این جستار، بیان میزان وفاداری مترجم نسبت به متن مبدأ و نیز بیان میزان

تأثیر ساختار و نظام دستوری و زبانی دو زبان در ایجاد ترجمه با سبکی نزدیک به متن مبدأ است.

این پژوهش سعی دارد ترجمهٔ منظوم نونیهٔ ابوالفتح بُستی به فارسی را با تکیه بر اصل برابری کمّی ارزیابی نماید. ازاین‌رو، نمونه‌هایی از ابیات قصیده برای تطبیق مبانی نظری بررسی و نقد شده‌است. با توجه به ویژگی‌های شعر و نگنجیدن آن در نظریه‌ای واحد، تلاش شده‌است تا از چند نظریهٔ دیگر در این زمینه استفاده شود. نیومارک در این زمینه می‌گوید:

> «وجود یک نظریهٔ جامع برای ترجمهٔ شعر غیرممکن است. تنها کاری که از عهدهٔ نظریه‌پرداز ترجمه برمی‌آید، این است که نگاه‌ها را متوجه احتمالات موجود نماید و به تطبیق موفق در این زمینه اشاره کند. این در حالی است که نظریه‌پرداز نباید بی‌پروا نظریهٔ خویش را تحمیل نماید» (نیومارک، ۲۰۰۶م.: ۲۶۹).

برای عینیت در پژوهش، پس از مرور مسائل نظری مربوط به برابری کمّی در ترجمه، به ارزیابی و تحلیل مقابله‌ای[1] ترجمهٔ قصیده به روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس داده‌های کتابخانه‌ای خواهیم پرداخت.

همان گونه که اشاره شد، محمدبن بدر جاجرمی در قرن هفتم، قصیدهٔ نونیه را به نظم ترجمه کرده‌است. شهرت و مقبولیت قصیده از سوی ناقدان و بلاغیون، معیار پژوهش برای انتخاب این ترجمه در بررسی و نقد بوده‌است. دو تصحیح از ترجمهٔ قصیدهٔ نونیه وجود دارد: نخست تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه که در *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی* دانشگاه تهران منتشر شده‌است (ر.ک؛ دانش‌پژوه، ۱۳۴۶: ۶۲۹ـ۶۳۹). تصحیح دیگر در کتاب *مونس الأحرار فی دقائق الأشعار* (ر.ک؛ الجاجرمی: ۱۳۵۰) آمده‌است. اساس کار ما در این پژوهش، تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه است؛ چراکه نسبت به تصحیح طیبی، اشتباهات کمتری به آن راه یافته‌است، هرچند از تصحیح طیبی نیز به صورت موردی استفاده شده‌است.

پرسش‌های پژوهش

این پژوهش می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱ـ برابری کمّی چگونه در ترجمهٔ فارسی جاجرمی از نونیهٔ ابوالفتح بُستی رعایت شده‌است؟

۲ـ نمودهای افزایش و کاهش واژگانی در ترجمهٔ عربی به فارسی نونیه چیست؟

بر این اساس، فرضیه‌های زیر را می‌توان مطرح کرد:

الف. بدرالدّین جاجرمی با ارائهٔ ترجمه‌ای نیمه‌آزاد، ضمن وفاداری به متن مبدأ، در ایجاد برابری کمّی میان ترجمه نسبت به اصل عربی آن تلاش کرده‌است.

ب. بهره‌گیری مترجم از ردیف، به عنوان ویژگی خاص زبان فارسی، برای غنای موسیقی شعر در کنار استفاده از ترادف به منظور پوشش خلاء معنایی از عوامل افزایش واژگانی و حذف خلاقانهٔ برخی واژگان از سوی مترجم، موجب کاهش کمّی و در نتیجه، برقراری تعادل شده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

در باب ترجمهٔ شعر به شعر و مباحث نظری مربوط به رعایت اصول برابری، پژوهش‌های ارزشمندی انجام شده‌است که در اینجا به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنیم:

مک بیت (۱۳۷۳) در مقاله‌ای با موضوع «ملاحظاتی دربارهٔ ترجمهٔ شعر» (ترجمهٔ سید محمدرضا هاشمی) به مسائل مربوط به اختلاف ساختمان نحوی در ترجمهٔ شعر به شعر از عربی به انگلیسی پرداخته، معتقد است که رعایت نظم ساختاری شعر در ترجمه، موجب دقت و وضوح بیشتری در ترجمه می‌شود.

ـ سید محمدرضا هاشمی (۱۳۷۳) در «ملاحظاتی دربارهٔ نقد ترجمهٔ شعر، با نگاهی به ترجمهٔ شعر "سفر بیداران"»، به‌اختصار به برابری در دو سطح کمّی و کیفی پرداخته‌است.

وی می گوید که مترجمان شعر برای وضوح و یا بنا بر شرایط نظام زبانی، به افزایش یا کاهش واژگانی روی می‌آورند.

ـ آذرنوش (۱۳۸۰) در مقالهٔ «ترجمهٔ اشعار کهن فارسی به عربی» و ویکتور الکک (۱۳۸۹) در مقالهٔ «ترجمة الشعر شعراً بین العربیة والفارسیة (فی القرون الإسلامیة الأولی)» به نمونه‌هایی از ترجمهٔ اشعار کهن و روابط ادبی میان این دو زبان اشاره داشته‌اند. ـ رحیمی خویگانی و همکاران (۱۳۸۹) نیز در پژوهش خود «الترجمة عند الأدباء والبلاغیین الفرس القدماء» با تأکید بر ترجمه به عنوان یک صنعت بلاغی، نمونه‌هایی پراکنده از ترجمهٔ شعر را ذکر کرده‌اند.

ـ شفیعی کدکنی (۱۳۸۱) «در ترجمه‌ناپذیری شعر»، ضمن مرور نظریات گذشته، از جمله جاحظ در باب ترجمهٔ شعر، مترجم شعر را به مهندس و معمار دوم تشبیه می‌کند. وی معتقد است که مترجم توانمند آن است که با آگاهی دقیق از اجزای زبان و ساختار دستوری، نزدیک‌ترین ترجمه به اصل را ارائه دهد.

ـ سالار منافی اناری (۱۳۹۰) در پژوهش ارزشمند خود با موضوع «افزایش، کاهش و تطابق در ترجمه‌های انگلیسی شعر حافظ» معتقد است که مترجمان به سبب تمایل به بسط و توضیح معنا از شیوهٔ افزایش واژگانی بهره برده‌اند.

ـ آل بویه لنگرودی (۱۳۹۲) در «چالش‌های ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی (با بررسی اشعاری از نزار قبانی، بدر شاکر السیّاب و نازک‌الملائکه)»، به بررسی چالش‌های ترجمهٔ شعر معاصر عربی و عناصر ترجمه‌پذیر و ترجمه‌ناپذیر آن پرداخته‌است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که دو عنصر موسیقی و عاطفه از مهم‌ترین عناصر ترجمه‌ناپذیر در شعر هستند.

ـ نرگس انصاری (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «وفاداری، بازآفرینی ادبی در ترجمهٔ شعر (بررسی مقابله‌ای شعر جامی و شعر فرزدق در مدح امام سجاد(ع)» به بررسی لایه‌های آوایی، واژگانی، بلاغی و... در ترجمه پرداخته‌است. مهم‌ترین نتایج پژوهش حاکی از این است که بازآفرینی ترجمه بیش از وفاداری مطلق است و یکی از دلایل اصلی آن، تفاوت ساختاری میان زبان مبدأ و مقصد است.

به‌رغم وجود چنین پژوهش‌های ارزشمندی، آنچه مسلم است اینکه تاکنون هیچ تحقیق مستقلی به موضوع «برابری کمّی» در ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی و برعکس نپرداخته‌است.

۱. معرفی مترجم قصیدهٔ «نونیهٔ ابوالفتح بُستی»

ابوالفتح البُستی از ادیبان و شاعران معروف ذواللّسانین دورهٔ غزنویان و اواخر قرن چهارم هجری است. مهارت وی در شعر و نثر عربی زبانزد بود (ر.ک؛ صفا، ۱۳۶۹، ج ۱: ۴۵۷). «قصیدهٔ نونیه» از آثار معروف اوست که به زبان عربی سروده‌است و بدرالدّین جاجرمی از شاعران قرن هفتم هجری آن را به زبان فارسی ترجمه کرده‌است. بدرالدّین جاجرمی به سبک عراقی شعر می‌سرود و از ویژگی‌های شعر او، توجه و علاقهٔ وافر او به صنایع بدیعی بود. دیوان برجای مانده از او شامل نزدیک به چهارهزار بیت شعر و منظومه‌ای در اختلاجات است (ر.ک؛ نفیسی، ۱۳۴۴: ۱۶۲). از جمله مهم‌ترین آثار او، ترجمهٔ قصیدهٔ «نونیهٔ ابوالفتح بُستی» است که موضوع آن نکوهش دنیاست و بدرالدّین آن را در قالب قصیده به فارسی ترجمه کرده‌است (ر.ک؛ پژوهنده، ۱۳۶۷، ج ۱۱: ۵۴۳). دولتشاه سمرقندی در کتاب تذکرهٔ خود این ترجمه را «بسیار مستعدانه» دانسته‌است (ر.ک؛ سمرقندی، ۱۳۸۲: ۲۱۹). بدرالدّین جاجرمی علاوه بر ترجمهٔ اشعار یادشده، پنج بیت نیز از خود به قصیدهٔ نونیه افزوده‌است.

۲. مبانی نظری

۲ـ۱. ترجمه‌ناپذیری شعر

مسئلهٔ ترجمه‌ناپذیری شعر از مباحث مهم و مورد توجه مطالعات ترجمه به شمار می‌رود. از دیرباز ترجمهٔ شعر جریان‌های مخالف زیادی به خود دیده‌است و مترجمان پیوسته در معرض هجمهٔ ناقدان بوده‌اند. جاحظ (۲۵۵ ق.) در کتاب *الحیوان* به‌صراحت معتقد به ترجمه‌ناپذیری شعر است و می‌گوید:

«شعر را نمی‌توان ترجمه کرد و انتقال آن [به زبانی دیگر] روا نیست و هرگاه شعر ترجمه گردد، نظم آن گسیخته می‌شود و وزنش از میان می‌رود و زیبایی آن نیز از میان خواهد رفت و نقطهٔ شگفت‌انگیز آن نیز محو می‌شود و چون سخن منثور خواهد شد و نثری که از ابتدا نثر باشد، زیباتر از نثری است که از تبدیل شعر موزون حاصل شده باشد» (جاحظ، ۱۹۶۵ م.، ج ۱: ۷۴ـ ۷۵).

عصفور به نقل از شاعر آلمانی قرن بیستم میلادی، رابرت فراست، می‌گوید: «شعر چیزی است که در ترجمه تباه می‌گردد» (عصفور، ۲۰۰۹ م.: ۱۵۵). به‌راستی که «عمل ترجمه از زبانی به زبان دیگر، دقیقاً خراب کردن یک بناست و انتقال مصالح آن به جای دیگر، برای ایجاد بنایی تازه، و مترجم به اعتبار دانستن زبان، کارش برداشتن مصالح است و انتقال آن مصالح به محل جدید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۷۶۵). بنابراین، یک شاعر معمار علاوه بر انتقال مصالح (واژگان) به زبانی دیگر، باید فضایی شبیه به محل ساختمان اصلی در زبان مقصد فراهم سازد:

«ترجمان را با جان اثر کار نیست. جان از آنِ نویسنده می‌ماند؛ او تنها کالبدی دیگر برای این جان می‌سازد تا آن را در آن بدمَد، این کالبد بناچار می‌باید از هر سوی و روی، با جان دمیده در آن همساز و دمساز باشد، وگرنه ترجمانی به‌شایستگی انجام نگرفته‌است و این ترجمانی بناچار دور از ترزبانی خواهد بود» (کزازی، ۱۳۷۴: ۳۱).

اگر هم مترجم به‌خوبی از عهدهٔ کار برنیاید، اثر مورد نظر همانند پادشاهی خواهد بود که سلطنت و عرش خود را از دست داده‌است (Newmark, 1991: 106). برخی از ناقدان معتقدند که مترجم موفق، مترجمی است که به جای ترجمه، به بازآفرینی شعر مبدأ به زبان مقصد بپردازد (ر.ک؛ حامد، ۲۰۱۴م.: ۱۷۹). در این شرایط، ممکن است مترجم دست به تغییرات عمده‌ای از لحاظ انتقال واژگان و ترکیب اثر مبدأ بزند، اما روح اثر حفظ خواهد شد.

قائلان به ترجمه‌ناپذیری شعر دلایل عمده‌ای را برای اثبات اعتقاد خود ارائه می‌کنند که می‌توان به طور خلاصه به آن اشاره کرد:

ـ ویژگی‌های خاص زبانی: هر زبان ویژگی و خصوصیاتی دارد که تنها با مطالعهٔ اصل اثر میسر می‌شود (رک؛ هلال، بی‌تا: ۹۰) و هر اندازه هم مترجم توانمند باشد، ترجمه نمی‌تواند به طور شایسته تأثیر مشابهی که در زبان اصلی دارد، در خوانندگان زبان مقصد نیز ایجاد نماید.

ــ از مترجم شعر بیش از ترجمهٔ محض، انتظار آفرینش خلاقانه می‌رود (ر.ک؛ نیومارک، ۲۰۰۶م.: ۱۰۹). ازاین‌رو، مترجم باید احساس هنری سرشار و لطیف داشته باشد تا ترجمهٔ او در زبان مقصد دربردارندهٔ تمام یا بیشتر ویژگی‌های اثر اصلی باشد (ر.ک؛ عنانی، ۲۰۰۰ م.: ۱۴۷).

ـ شعر در میان دیگر انواع ادبی، فشردگی و ایجاز بیشتری دارد که نقش و اهمیت واژگان در آن به مراتب بیش از دیگر ژانرهاست (ر.ک؛ نیومارک، ۲۰۰۶م.: ۲۶۴–۲۶۵). ازاین‌رو، مترجم با گزینش خلاقانهٔ واژگان، سعی در آفرینش ساختاری نو و بدیع با یک مضمون برابر نسبت به زبان مبدأ دارد. این نوع تشخص و رستاخیز واژه‌ها «نوعی از فشرده کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۲-۲۳).

ـ موسیقی، وزن و قافیه: جورج مونان معتقد است که «در ترجمهٔ شعر به شعر، ترجمهٔ ترکیب‌های واژگانی ممکن است، اما ترجمهٔ ترکیب‌های عروضی، سبک‌شناختی و شعری چگونه میسر می‌شود؟» (مونان، ۲۰۰۲ م.: ۷۴)؛ زیرا در ترجمه، بیش از توجه به انتقال معنای شاعرانه، باید برای ایجاد شکل شعر تا حد تولید عروض آن تلاش کرد (ر.ک؛ احمدی و اکبری، ۱۳۹۵: ۱۵۰). شاعر باید برای ایجاد برابری کمّی و کیفی میان متن اصلی و متن ترجمه به ویژگی‌های وزنی و عروضی نیز توجه داشته باشد و این مسئله، در کنار گزینش قافیه، کمّیت واژگانی و رعایت ترتیب آن‌ها از مسائل چالش‌برانگیز در حوزهٔ ترجمهٔ شعر به شعر به شمار می‌رود.

ـ عنصر خیال در شعر از بارزترین ویژگی‌های این ژانر ادبی است. شاعر اثری را با قوهٔ خیال و زاویهٔ دید خود خلق می‌کند که مترجم و مخاطب در درک آن زاویهٔ دید و خیال شاعر ناتوان است. شاعر برای همراه کردن مخاطب با خود، از عناصر خیال، مانند مجاز،

تشبیه، استعاره و غیره بهره می‌برد که همگی ریشه در فرهنگ او دارد که حفظ این ریشه‌ها به هنگام ترجمه، مسئله‌ای بس دشوار است (ر.ک؛ عصفور، ۲۰۰۹ م.: ۱۵۵). همین کاربرد خلاقانهٔ عناصر خیال، مترجم را که خود در تنگنای وزن و قافیه واقع شده‌است، در محدودیت بیشتری قرار می‌دهد؛ زیرا باید به توضیح، شرح و بسط عناصر خیال به‌کاررفته در اثر ادبی بپردازد که همین امر موجب افزایش متن مقصد و بیگانه شدن با اثر مبدأ می‌شود.

۲ـ۲. اصل برابری در ترجمه

اصل برابری یا تعادل همواره از مفاهیم اصلی و بحث‌برانگیز نزد نظریه‌پردازان ترجمه بوده‌است. اصل برابری به دنبال اثبات این مسئله است که تا چه اندازه محصول ترجمه به اصل خود نزدیک است. بیکر معتقد است که «برابری» همان ارتباط بین متن مبدأ و متن مقصد است که بر اساس آن بتوانیم ترجمه را انعکاسی واقعی از اثر اصلی بدانیم (ر.ک؛ بیکر، ۲۰۱۰م.: ۱۲۱). در نتیجه، مترجم برای ایجاد وحدت و برابری میان متن مبدأ و مقصد باید علاوه بر منتقل کردن معنا، روح اثر و سبک آن را نیز ترجمه کند (ر.ک؛ عنانی، ۲۰۰۳م.: ۶۴). رعایت برابری به نوعی احترام به متن «دیگری» است که باید اصالت و روح آن به هنگام ترجمه حفظ شود. برابری باید در دو سطح شکل و مضمون محقق شود (ر.ک؛ باسنت، ۲۰۱۲م.: ۵۱).

از آنجا که موضوع این جستار به «برابری شکلی» مربوط می‌شود، باید اذعان نمود که به این برابری در ترجمهٔ شعر (به‌ویژه شعر به شعر) بیش از ترجمهٔ نثر باید توجه شود. با وجود این، باید توجه داشت که تغییر ساختار در ترجمهٔ شعر اجتناب‌ناپذیر است؛ چراکه «هر زبانی صورت و ساختار زبان‌شناختی خاص خود را دارد و همین تغییر صورت باعث می‌شود که ترجمهٔ نسخه بدل از متن اصلی باشد و نه عین آن» (منافی اناری، ۱۳۹۰: ۸۸).

۲ـ۳. برابری کمّی

فرم و صورت‌های ساختاری همواره در گذر از صافی ترجمه دچار تغییرات عمده‌ای می‌شوند. یکی از این تغییرات، تغییر در کمّیت واژگان به‌کاررفته در زبان مقصد در مقایسه با زبان مبدأ است.

اصل کمّیت (Principle of quantity) بدین معناست که فرد سخن و اطلاعات (Informative) خود را به شکل مطلوب ارائه دهد و از زیاده‌گویی بپرهیزد (ر.ک؛ العبد، ۲۰۰۷ م.: ۷۲)؛ به عبارت دیگر، اصل کمّیت، یعنی میزان اطلاعاتی که در فرایند انتقال پیام ارسال می‌گردد. گرایس، از نظریه‌پردازان حوزهٔ ترجمه، کمّیت را به عنوان نخستین اصل سه‌گانهٔ همکاری چنین تعریف می‌کند: «همکاری و مشارکت خود را بلاغی‌ـ‌خبری و به گونه‌ای شایسته ادا کن و مشارکت خود را بیش از نحو مطلوب ارائه نده» (نیوبرت و شریف، ۲۰۰۸ م.: ۱۰۱). این اصل، مترجمان را محکوم به رعایت برابری تمام و کمال میان متن مبدأ و مقصد نمی‌کند، بلکه ترجمه را در مسیری مشخص و در چهارچوبی معین قرار می‌دهد. گرایس در اصل همکاری نه‌تنها زیاده‌گویی را نهی می‌کند، بلکه قائل به ایجاز در زمانی است که سخن در آن گفته می‌شود. وی معتقد است: «اگر اصل کمّیت به میزان سخن تو بستگی دارد، پس ایجاز (Brevity) نیز به میزان زمانی مرتبط است که آن سخن را بازگو می‌نمایی» (العبد، ۲۰۰۷ م.: ۷۳).

هر زبانی اصول مشخص دستوری و واژگانی برای ارائه دارد که استفاده از آن در ضمن همان زبان مشخص شده‌است. علاوه بر این، کوتاهی یا بلندی یک بیت می‌تواند به عوامل فرهنگی و عادت‌های مردمان صاحب زبان برگردد (ر.ک؛ ابن‌سینا، ۱۹۵۶ م.: ۱۲۵). ازاین‌رو، ممکن است که ترجمه‌ها طولانی‌تر و یا کوتاه‌تر از اصل خود باشد، اما مترجمان نباید آزادانه واژگان یا عبارت‌های غیرضروری را به ترجمهٔ خود بیفزایند (ر.ک؛ نیوبرت و شریف، ۲۰۰۸م.: ۱۰۳) و این آزادی عمل نباید موجب فاصله گرفتن مترجم از اصل متن و یا آفرینش اثری متفاوت از متن اصلی شود (ر.ک؛ آل بویه لنگرودی، ۱۳۹۲: ۱۸).

این اصل در ترجمهٔ شعر به شعر حساسیت بیشتری دارد. منظور از برابری کمّی در ترجمهٔ شعر این است که «چون شعر به طور طبیعی ایجاز دارد، این ایجاز در ترجمه نیز باید حفظ شود» (هاشمی، ۱۳۷۳: ۸۷). اما رعایت اصل کمّیت در شعر نسبت به نثر پیچیده‌تر به نظر می‌رسد؛ چراکه از مترجم شعر انتظار می‌رود علاوه بر حفظ مضمون، برابری شکلی را نیز مراعات کند. باید توجه داشت که «برابری از حیث تعداد بیت و ارکان عروضی همیشه مطلوب نیست، اما زمانی که شکل و ساختار خارجی دارای دلالت شعری باشد، یعنی اینکه بخشی از شکل هنری شعر باشد، شایسته‌است که رعایت شود» (عنانی، ۲۰۰۰م.: ۱۵۶).

گاهی نیز مترجم به حکم شرایط، مجبور به افزایش یا کاهش ساختار متن ترجمه نسبت به متن مبدأ می‌شود که دلیل آن، وجود تفاوت‌هایی در ویژگی‌های زبانی و نیز اختلاف در چهارچوب‌های زبانی است (ر.ک؛ نیوبرت و شریف، ۲۰۰۸م.: ۱۰۱ـ۱۰۲). تفاوت‌های زبان عربی و فارسی از آنجا اهمیت دارد که بسیاری از دشواری‌هایی که مترجمان در فرایند ترجمه با آن روبه‌رو هستند، از مسئلهٔ اختلاف در ویژگی‌های زبانی میان عربی و فارسی سرچشمه می‌گیرد. اما با بررسی این تفاوت‌ها می‌توان نتیجه گرفت که زبان عربی با توجه به ویژگی درون‌نظامی خود قادر است معانی بسیاری را در تعداد کلمات محدود خلاصه نماید. لادمیرال (Ladmiral, J.R) معتقد است که «باید پذیرفت ترجمه می‌تواند بلندتر از متن اصلی باشد. این مسئله در زبان‌هایی مانند زبان فارسی که زبان اطناب است، بیشتر نمود دارد» (مهدی‌پور، ۱۳۹۰: ۵۱).

۳. سطوح تغییر کمّیت در ترجمهٔ «نونیهٔ ابوالفتح بُستی» به زبان فارسی

در این جستار، به بررسی کمّیت (افزایش و کاهش کمّی) خواهیم پرداخت. نمودِ تغییرات کمّی را می‌توان در عنوان‌های زیر مشاهده کرد:

ـ افزایش: ۱ـ ترادف، ۲ـ تغییر شیوهٔ بیان، ۳ـ برابری عروضی.

ـ کاهش: ۱ـ تخفیف، ۲ـ حذف.

۳ـ۱. ترادف

وجود «ترادف» کامل درون یک نظام زبانی متصور نیست و هر واژه‌ای معنای منحصر به خود را دارد و در نتیجه، شگفت‌آور نیست اگر بگوییم هیچ گونه ترادفی ـ در تمام سطوح ـ در زبان‌های مختلف وجود ندارد (ر.ک؛ الرمانی، ۱۴۰۷ ق.: ۲۴ و مختار عمر، ۱۹۹۸ م.: ۲۲۷). اما مترجم در بخش‌هایی از ترجمهٔ خود، آنجا که معادل دقیق وجود نداشته باشد، ناگزیر از «ترادف» (Synonymy) استفاده می‌کند (ر.ک؛ نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۰۷). نیومارک معتقد است که «ترجمه بدون استفاده از ترادف شدنی نیست؛ چراکه مترجم مجبور است از اصل دقت در تحت‌اللفظی بودن عدول کرده، از ترادف استفاده کند تا بخش‌های مهم‌تر متن، یعنی اجزای تعیین‌گر معنایی را درست‌تر ترجمه کند» (همان).

در ترجمهٔ شعر، علاوه بر دقت در ترجمهٔ واژگان، نباید از اصل زیبایی غافل بود. با استفاده از ترادف می‌توان زیبایی شعر را دوچندان نمود:

> «زبان فارسی این امکان را به مترجم می‌دهد که گاهی صرفاً به منظور زیباتر نمودن عبارت یا کاستن از خشکی کلام یک یا چند مترادف برای برخی کلمات جمله بیاورد. کاربرد این شیوه تقریباً نزد همهٔ مترجمان زبردست و نیز مترجمان چند دههٔ پیش متداول بوده و هست» (کمالی، ۱۳۷۲: ۱۷ـ۱۸).

باید در نظر داشت که مترجمان اغلب به سبب ایجاد برابری و تعادل میان متن مبدأ و مقصد و جبران کاستی‌هایی در معنا و یا آوا از ترادف بهره می‌برند.

استفاده از ترادف در ترجمهٔ نونیه بُستی به زبان فارسی به عوامل زیر برمی‌گردد:

۳ـ۱ـ۱. باهم‌آیی

باهم‌آیی، یعنی یکجا آمدن مجموعهٔ واژگانی معین که در چارچوب موضوع یک متن هستند و با یکدیگر ارتباطی تنگاتنگ دارند (ر.ک؛ خطابی، ۲۰۰۶ م.: ۲۵). در واقع، «به ارتباط عنصری با عنصر دیگر از طریق نمودِ مشترک و مکرری که در بافت‌های مشابه

دارند، اطلاق می‌شود» (محمد، ۲۰۰۹ م.: ۱۰۵). این عناصر واژگانی در بافت‌هایی با مضمونی واحد در کنار یکدیگر می‌ایند و به یک قلمرو معنایی خاص مرتبط هستند و از آنجا که یکی از ابزارهای انسجام‌آفرین متنی «باهم‌آیی» است (ر.ک؛ آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۰۸)، مترجمان نیز برای ایجاد انسجام از باهم‌آیی‌های (= واژگان مترادف بیشتر) متداول در زبان مقصد استفاده می‌کنند. نیومارک معتقد است که «حساسیت به همایندها زمانی مفید است که با در نظر داشتن همایندهای زبان مبدأ آن‌ها را به همایندهای کاملاً واضح موجود در زبان مقصد ربط دهیم» (نیومارک، ۱۳۹۰: ۲۷۹). در اینجا، به نمونه‌های باهم‌آیی و چگونگی افزایش واژگانی در ترجمهٔ شعر نونیه خواهیم پرداخت:

«ویا حریصاً عَلَی الأموال تجمعها أنْسَیتَ أنَّ سُرورَ المال أحزانُ»

(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۳).

«ای حریصی که کنی جمع همه مال جهان به‌درستی که سرور زر و سیم احزان است»

(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

«زر و سیم» دو واژه‌ای است که برای انتقال مفهوم «المال» آمده‌است. «زر و سیم» که به نظر می‌رسد معادل مناسبی برای «المال» در زبان شاعر باشد و در زبان فارسی همواره باهم‌آیی دارند. در بیت بعد نیز مترجم از همین واژه استفاده کرده‌است:

«زع الفؤاد عن الدّنیا و زینتها فصفُوها کَدَرٌ والوصلُ هجرانُ»

(البُستی، ۱۴۲۷ ق: ۳۳).

«دل زِ دنیا بگسل، وَز زر و سیمش زیراک روشنش تیره و وصلش به صفت هجران است»

(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

با جستجو در دیوان شاعران پارسی، باهم‌آیی «زر و سیم» برای مفهوم «مال، دارایی و...» برای ما آشکار می‌شود؛ به عنوان مثال، سعدی ۹ بار از «زر و سیم» و «سیم و زر» در کنار یکدیگر استفاده کرده‌است (ر.ک؛ صدیقیان، ۱۳۷۸، ج ۲: ۱۱۳۹) و این مسئله نشان‌دهندهٔ باهم آیی میان این دو واژه است. شاعران دیگر نیز مانند خیام، مولوی، حافظ و... نیز به دفعات از این دو واژه (در کنار یکدیگر) به معنای «مال، ثروت و دارایی» در اشعار خود بهره برده‌اند.

همچنین، در ترجمهٔ بیت زیر:

«فالرَّوضُ یزْدانُ بالأنوارِ فاغِمَةً والْحُرُّ بالعَدْلِ والإحْسانِ یزدانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ق.: ۳۶).

«زینت مرد خردمند به فضل است و کرم زینت باغ و بساتین به گل و ریحان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۱).

در این بیت، با افزایش کمّی مواجه هستیم. مترجم در اینجا نیز با تبعیت از باهم‌آیی رایج زبان فارسی از «باغ و بساتین» برای انتقال مفهوم «الرّوض» و از «گل و ریحان» برای مفهوم «الأنوار» استفاده کرده‌است. این باهم‌آیی نیز بسیار در اشعار فارسی، از جمله سعدی وجود دارد. از عوامل دیگر افزایش واژگانی در این بیت، به ساختار دو زبان برمی‌گردد آنجا که واژهٔ «الحر» در این بافت به‌تنهایی می‌تواند معنای «انسان خردمند» را منتقل کند، اما در زبان فارسی ناگزیر برای دوری از التباس باید واژهٔ «مرد» را بدان اضافه کرد.

استفاده مترجم از باهم‌آیی‌های رایج در زبان مقصد از یک سو موجب زیبایی و انسجام بیشتر شعر شده‌است و از سوی دیگر، خواننده با آن ارتباط بهتری برقرار خواهد کرد. اهمیت کار مترجم آنجا مشخص می‌شود که این باهم‌آیی افزون بر ترجمهٔ تمام واژگان بیت عربی آمده‌است. در نتیجه، این افزایش کمّی صورت‌گرفته کاملاً خوشایند و ستوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳ـ۲. جبران

گاهی مترجم «در هنگام ترجمهٔ تحت‌اللفظی، نارسایی معنایی، آوایی، استعاری و... مشاهده می‌کند. ازاین‌رو، آن نقص را در همان جمله یا در جملهٔ مجاور با ارائهٔ اطلاعات بیشتر جبران می‌نماید» (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۱۵). باید توجه داشت که در ترجمهٔ شعر، ناگزیر روح اثر از بین می‌رود و مترجم برای جبران آن به دنبال راه‌حل است (ر.ک؛ حامد، ۲۰۱۴م.: ۱۸۰). این فرایند را می‌توان در دو سطح از ترجمهٔ نونیه مشاهده کرد.

۳ـ۲ـ۱. ریزش آوایی و موسیقایی

تأثیرات آوایی و موسیقایی را نه‌تنها در شعر، بلکه در جملات و عبارت‌های آهنگین و ضربدار نیز باید در نظر داشت (ر.ک؛ نیومارک، ۱۳۹۰: ۷۴). ترجمهٔ کامل یک واژه، ریتم و ضرب‌آهنگ نزدیک به محال است و باید بدانیم که نمی‌توان همان واژهٔ به‌کاررفته در زبان مبدأ را در ترجمه به‌کار گرفت. لذا «هر اندازه ظرافت اثر ادبی و میزان برخورداری آن از عناصر آوایی بیشتر باشد، انتقال امانتدارانهٔ آن به زبان مقصد نیز دشوار است» (انصاری، ۱۳۹۷: ۱۴۸). هرچند در زبان عربی و فارسی به دلیل اشتراکات موجود میان این دو زبان، این مسئله گاهی اتفاق می‌افتد. زبان عربی به علت وجود اشتقاق زبانی به‌راحتی قادر به آوردن واژه‌های دارای جناس و سجع است.

ابوالفتح بُستی نیز با بهره بردن از این توانمندی، جناس‌های متعددی را در شعر خود استفاده کرده‌است. نیومارک معتقد است: «ترجمهٔ جناس‌هایی که به وسیلهٔ شعرای جناس‌ساز (علاقمند به جناس) ساخته می‌شود، بسیار دشوار است. اغلب ناگزیر باید از جناس گذشت» (نیومارک، ۱۳۹۰: ۲۸۴). بُستی در ارائهٔ جناس‌های بدیع که از آن به عنوان متشابه یاد می‌شود، پیشگام بود (ر.ک؛ الثعالبی، ۱۹۸۳ م.، ج ۴: ۳۴۵). جاجرمی برای جبران ریزش آوایی جناس از ترادف بهره برده‌است:

«أحسِنْ إلی النـاسِ تستعبِدْ قُلوبَهُمُ فطالَمـا استعبَدَ الإنسانَ إحسانُ»
(البستی، ۱۴۲۷ ق: ۳۴).

«نیکویی کن که به دل خلق تو را بنده شوند کآدمی بندهٔ لطف و کرم و احسان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

بُستی با ارائهٔ جناس «الإنسان/ إحسان» علاوه بر ایجاد ضرب‌آهنگی دلپذیر در مصراع دوم، ایجازی بلیغ در شعرش آورده‌است. جاجرمی نیز ناگزیر برای وانهادن این ریزش موسیقایی در بیت، از ترادف بهره برده‌است. این افزایش کمّی موجب افزایش موسیقایی مصراع شده، تا به نوعی با طنین خوش‌نوای بیت عربی برابری نماید. همچنین، بیت زیر:

«ومَـنْ يُفَـتّشْ عَـنِ الإخـوان يقْلِهِـمُ فَجُـلُّ إخـوانِ هـذا الـدّهرِ خَـوّانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۶).

«هر که را باز پژوهی تو، به دشمن گیری که به گیتی همه‌کس خائن و بانقصان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

جناس «إخوان» و «خوّان»، جاجرمی را بر آن داشته تا از «ترادف» استفاده کند. جاجرمی با توجه به بافت موقعیتی واژگان، از «نقصان» استفاده کرده که معنا را کامل کند و ازاین‌رو، ابهام را زدوده و به موسیقی بیت افزوده‌است. هرچند این افزایش با حذف واژهٔ «إخوان» همراه بوده‌است. به نظر می‌آید این حذف از زیبایی معنایی بیت کاسته‌است.

گاهی نیز شاعر با تکرار یک واژه سعی در ایجاد نوعی جناس جایگزین دارد:

«أحسِـنْ إذا كـان إمكـانٌ ومقـدرةٌ فَلـنْ يـدُوم عَلَـى الإحسـان إمكـانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۶).

«نیکویی کن اگرت قدرت و امکان باشد که همه وقت نه آن قدرت و آن امکان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۱).

تکرار «اگرچه از خانوادهٔ جناس نیست، ولی به لحاظ نقش موسیقایی می‌تواند همان وظیفه را عهده‌دار شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰۵). تکرار واژهٔ «آن» به نوعی جبرانی است برای جناس «إحسان/ إمکان» که آن دو نیز با «الف و نون» ختم شده‌اند. این تکرار هوشمندانه از سوی مترجم، ترجمه را آهنگین و خوش‌نوا کرده‌است.

۳ـ۲ـ۲. از دست رفتن معنا

«جبران معنا» از عوامل دیگری است که مترجم را به آوردن «مترادف» مجبور می‌کند. گاهی یک واژه درون یک زبان، معانی عمیق و ویژه‌ای دارد که مترجم برای توضیح و شرح آن، بیش از یک واژه ارائه می‌دهد؛ به عنوان نمونه:

«وأرْعِ سَـمْعَكَ أمثـالاً أُفَصِّـلُها كمـا يفَصَّـلُ يـاقُوتٌ ومَرْجـانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۳).

«گوش کن، بشنو امثال جدا کرده زِ هم آنچنان خوب که یاقوت و دُر و مرجان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

مترجم برای انتقال مفهوم «ارْعِ سَمْعَک»: عبارت «گوش کن» یا «بشنو» را به‌تنهایی کافی ندانسته‌است و هر دو واژه را در یک مصراع به‌کار برده‌است و در واقع، رعایت امانت، مترجم را به حشوگویی واداشته‌است. شایان ذکر است که مصراع دوم نیز «دُر» به سبب باهم‌آیی با «دُر» و «مرجان» به ترجمه افزوده شده‌است. باهم‌آیی «دُر + مرجان» و «دُر + یاقوت» در ادبیات فارسی نمود گسترده‌ای دارد و مترجم با توجه به این پیشینه و عوامل دیگری که خواهیم گفت، واژهٔ «دُر» را به بیت افزوده‌است. در بیتی دیگر نیز مترجم در مواجهه با واژهٔ «الحرّ» چنین فرایندی را در پیش گرفته‌است:

«وکُن عَلَی الدَّهر معواناً لذی أمَلٍ یرجُو نداک فإنَّ الحُرَّ مِعْوانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۴).

«وآن که دارد به تو امید عطا در گیتی مددش دِه که جوانمرد سخی معوان است»[۲]
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۱۱).

جاجرمی دو واژهٔ «جوانمرد سخی» را جایگزین واژهٔ «الحُرّ» کرده‌است؛ چراکه در این واژه با توجه به بافت و سیاق موجود در عبارت، مفاهیم زیادی نهفته‌است و مفهوم بخشش، کرم و جوانمردی در این واژه وجود دارد. ازاین‌رو، از دو واژه برای وضوح این معنا بهره برده‌است. شایان ذکر اینکه «جوانمردی» نیز از واژه‌های پرمعنا در زبان فارسی است. واژهٔ افزوده‌شدهٔ «سخی» نیز از جمله واژگانی است که در ادب و شعر فارسی بسیار استفاده شده‌است. در جایی دیگر، مترجم واژهٔ «الحُرّ» را با توجه به بافت موقعیتی، به‌اصطلاح متداول «آزاده» ترجمه کرده‌است؛ زیرا نیازی به شرح آن نبوده‌است:

«کنْ رَیقَ البِشْرِ إنَّ الحُرَّ هِمّتَهُ صَحِیفةٌ وعلیها البِشْرُ عُنوانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۵).

«تازه‌رو باش که آزاده به همت چو خطی است که بر آن نامه و خط تازگیش عنوان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۱).

در جایی دیگر، مترجم برای شرح معنای یک واژه از مترادف استفاده کرده‌است:

«مـن سَـالَمَ النّـاسَ یسـلَمْ مِـن غـوائِلِهم وعـاش وهْـوَ قَریـرُ العـینِ جَـذْلانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۵).

«هـر کـه یابنـد ازو خلـق سـلامت پیوسـت چشم او روشن و عیشش خوش و دل شادان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

ترکیب «چشم روشن» در زبان فارسی معادل «قریر العین» در زبان عربی است. این واژه در زبان عربی با توجه به بافت، مفاهیم و معانی متعددی به خود می‌گیرد[۳]. در نتیجه، طبیعی است که این ترکیب در زبان فارسی، حتّی در قرن هفتم (زمان سرودن ترجمه) ایجاد ابهام نماید. ازاین‌رو، مترجم با رعایت امانت و حفظ روح متن، از ترکیب «عیش خوش» برای شرح و رفع ابهام موجود، بهره برده‌است.

٤. تغییر شیوهٔ بیان

از دیگر عواملی که موجب افزایش کمّی واژگانی در ترجمه می‌شود، «تغییر در شیوهٔ بیان یا وارونهش» (Variation) است و «این فرایند به معنای تغییر در نقطه‌نظر، دیدگاه و اغلب به همراه تغییراتی در مقولهٔ ذهنی است» (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۱۲). مترجم در این نوع ترجمه، آزادانه مفاهیمی را که در زبان مقصد آشناتر به نظر می‌آیند، جایگزین متن اصلی می‌کند. اما نیومارک معتقد است تنها زمانی باید از این فرایند استفاده کرد که «زبان مقصد تن به ترجمهٔ تحت‌اللفظی نمی‌دهد» (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۱۳).

«تغییر شیوهٔ بیان» در ترجمهٔ نونیهٔ بدرالدّین جاجرمی نمودهای مختلفی دارد؛ از جمله:

«لا تَسْتَشِـرْ غیـرَ نَـدْبٍ حَـازِمٍ یقِـظٍ قـد اسـتَوَی فیـه إسـرارٌ وإعـلانُ»
(البستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۸).

«مستشار تو اگـر بـاخبر و هشـیار اسـت بی‌شک از مشورتش[۴] فایده بی‌پایان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۱).

در بیت عربی، شاعر می‌خواهد که مشورت با کسی باشد که علاوه بر درایت و هوش سرشار، آشکار و نهانش یکی و نیّتش پاک باشد، اما شاعر فارسی در مصراع دوم نتیجه و حاصل مشورت با انسان‌های آگاه را ذکر کرده‌است. علاوه بر آن، در شعر عربی، نهی مستقیم است، اما در فارسی، نهی ارشادگونه مطرح شده‌است. بُستی در این بیت سه ویژگی مهم مشاور را در قالب سه واژه کوتاه «ندب: نجات‌بخش»، «حازم: دوراندیش» و «یَقِظ: هشیار» ارائه داده‌است که اگر جاجرمی می‌خواست، همهٔ آن‌ها را در قالب واژگان فارسی در شعر خود بیاورد، قطعاً به بیش از یک مصراع نیاز پیدا می‌کرد. ازاین‌رو، به سبب جلوگیری از افزایش کمّی واژگان و حفظ وزن، از ترجمهٔ واژه «حازم» وهمینطور مصرع دوم صرف‌نظر کرده‌است.

۵. برابری عروضی

چنان‌که ذکر شد، رعایت امانت در ترجمهٔ شعر به شعر، به‌ویژه ترجمهٔ شعر کلاسیک، تقریباً غیرممکن است و هر مترجم با وجود تلاش فراوان خود، به متن اصلی خیانت می‌کند (ر.ک؛ أسعد، ۱۹۸۹م.: ۳۵)، اما چه بسا بیشترین خیانت در شعر متوجه وزن و ساختار عروضی آن می‌شود. ترجمه به طور طبیعی مستلزم ایجاد تغییر در عروض است؛ چراکه با وجود اختلافات در سبک و نظام وزنی دو زبان، مترجم تلاش می‌کند در وهلهٔ اول معنای اصلی و مضمون مورد نظر را به زبان مقصد منتقل کند. باید در نظر داشت که زبان‌ها نه تنها در نظام عروضی، بلکه در نظام آوایی نیز با هم تفاوت دارند که انتقال این تأثیر نیز از سوی مترجم تقریباً غیرممکن است (ر.ک؛ عصفور، ۲۰۰۹م.: ۱۵۵)، اما ارزیابی عملکرد مترجم در فرایند ترجمه، ما را با فرایندهایی که مترجم در ترجمهٔ شعر در پیش گرفته آشنا می‌سازد. همچنین، «ترجمهٔ وزن شعری (Metrical Translation) رویکردی است که مترجم در آن به بازسازی ساختار وزنی زبان اصلی در ترجمه می‌پردازد» (باسنت، ۲۰۱۲م.: ۱۱۶)، اما باید در نظر داشت که میزان موفقیت مترجم را در این راه، نظام زبانی زبان مقصد و نیز رویکرد و هدف مترجم مشخص می‌کند (ر.ک؛ همان: ۱۱۵).

۵ـ۱. وزن شعری

بُستی قصیدهٔ نونیهٔ خود را در قالب قصیده و وزن «بسیط: مخبون العروض و مقطوع الضرب» (مستفعلن فاعلن، مستفعلن فَعِلُن/ مستفعلن فاعلن، مستفعلن فَعْلُنْ) سروده‌است که گاهی با زحاف خَبْن، «مستفعلن» اول به «مفاعلن» و «فاعلن» به «فَعِلُن» تبدیل می‌شود. مطلع قصیده چنین است:

«زیـــادَةُ المَـــرءِ فـــی دُنیـــاه نُقصـــانُ وَرِبْحُـه غیـرَ مَحْـضِ الخیـر خُسـرانُ»

مفـــاعلن فـــاعلن-مســـتفعلن فعْلـــنْ[۵] مفـــاعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعْلـــنْ

وَکـــلّ وِجـــدانِ حَـــظٍ لَـــا ثُبـــاتَ لَـــه فَـــإنّ مَعنـــاهُ فـــی التَحْقیـــقِ فِقْـــدانُ

(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۳).

مفـــاعلن، فـــاعلن، مســـتفعلن، فَعِلُـــنْ مفـــاعلن، فـــاعلن، مســـتفعلن، فَعْلُـــنْ

بدرالدّین جاجرمی نیز ترجمهٔ خود را در همان قالب (قصیده) و همان رویّ (نون) و بر وزن «رمل مخبون محذوف: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» سروده‌است که در رکن اول، بنا بر اختیارات شاعری می‌تواند به جای «فعلاتن»، «فاعلاتن» بیاید و نیز در رکن پایانی، اختیار تسکین رخ می‌دهد؛ یعنی «فَعِلُن» به «فعْلُن» تبدیل می‌شود که هر دو از اختیارات رایج در شعر فارسی است. باید افزود که اختیار شاعری دیگری نیز ممکن است در این وزن رخ دهد و آن هم تسکین «فعلاتن» به عنوان رکن دوم و سوم و تبدیل آن به «مفعولن» است. البته این اختیار از اختیارات کم‌کاربرد است.

«هر کمالی که زِ دنیاست همه نقصان است سود کان محض نکویی نَبُوَد خسران است»

(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

فـــاعلاتن فعلاتـــن فعلاتـــن فـــعْ لُـــنْ فـــاعلاتن فعلاتـــن فعلاتـــن فـــعْ لُـــنْ

بحر بسیط از جمله بحور ویژه و طراز اول زبان عربی است که به سبب تناسب نداشتن ترکیب مقاطع آن، مناسب زبان فارسی نیست (ر.ک؛ قهرمانی مقبل، ۲۰۱۶م.: ۳۱۲). وزن انتخابی مترجم نیز از جمله وزن‌های پرکاربرد زبان فارسی است که با توجه به آمار إلول ساتن، حدود ٪۹/۷ از اشعار فارسی در این وزن سروده شده‌اند، به طوری که این وزن در

میان وزن‌های پرکاربرد فارسی، جایگاه چهارم را دارد (Elwell-Sutton, 1976: 162). مترجم بر اساس چهارچوبی از پیش تعیین‌شده، میان دو وزن مقایسه‌ای نمی‌کند؛ چراکه ملاک، پذیرش ضرب‌آهنگ شعر از سوی مخاطبان زبان است (ر.ک؛ عنانی، ۲۰۰۰م.: ۱۴۸ـ۱۴۹).

از نظر کمّیت هجاهای استفاده‌شده از سوی دو شاعر، ابوالفتح بُستی در قصیدهٔ خود در بیت مُصرَّع نخست، سیزده هجا (مفاعلن فاعلن، مستفعلن فَعْلُنْ) و در شصت‌ودو بیت دیگر، مصراع‌های نخست چهارده هجا (مستفعلن فاعلن، مستفعلن فَعِلُنْ) و مصراع‌های دوم مقفّی سیزده هجا (مفاعلن فاعلن، مستفعلن فَعْلُنْ) آمده‌است که مجموع هجاهای قصیده، تعداد هزارو ششصدو هفتادو چهار هجاست.

جاجرمی نیز از وزن «فعلاتن فعلاتن، فعلاتن فعلن» که از کمّیت هجایی تقریباً نزدیک به تعداد کمّی هجاهای به‌کاررفته در شعر عربی استفاده کرده‌است. در مصراع مقفای بیت اول، چهارده هجا (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعْلُنْ) و در شصت‌ودو بیت دیگر سیزده مصراع پانزده هجایی و پنجاه مصراع چهارده هجایی است و مصراع‌های دوم چهارده هجایی آمده‌است که مجموع هجاهای قصیده، هزارو هفتصدو هفتادو هفت هجاست.

بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که با وجود تغییرات عمده‌ای که از سوی مترجم در سطوح مختلف، اعمّ از واژگان، ترکیب‌ها و... انجام شده‌است و نیز آنچه از اختلاف در نظام زبانی و دستوری دو زبان وجود دارد، اما نزدیک بودن نسبت کمّیت هجایی میان شعر مبدأ و مقصد نشان‌دهندهٔ انتخاب آگاهانهٔ وزن شعری مناسب از سوی مترجم بوده‌است، تا اثر خود را بیش از پیش با اثر اصلی نزدیک و هرچه بیشتر اصل کمّیت را در ترجمهٔ خود رعایت کرده باشد.

۵ـ۲. قافیه

مهم‌ترین چالش ترجمهٔ شعر در وهلهٔ اول، ساختار و شکل انعطاف‌ناپذیر نظام وزنی مانند وزن و قافیه است (ر.ک؛ بحراوی، ۲۰۱۶م.: ۶). در ادبیات عربی، «قافیه» و در فارسی

«قافیه به همراه ردیف» از ابزارهای اصلی ایجاد موسیقی کناری در شعر است و «قافیه خود یکی از جلوه‌های وزن است و یا بهتر بگوییم، مکمل وزن است؛ زیرا در هر قسمت، مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگری را نشان می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۲).

زبان عربی به دلیل ویژگی اشتقاقی خود به‌راحتی قادر به آوردن واژه‌های هم‌قافیه است، اما زبان فارسی در قافیه‌سازی مانند زبان عربی توانمند نیست. جاجرمی برای رعایت امانت در ترجمه و نیز حفظ کمّیت وزن سی‌وپنج بار از همان واژهٔ قافیهٔ عربی و ۵ بار از واژهٔ عربی دیگر استفاده کرده‌است. سلیمان بستانی مترجم *الیاذه* (*ایلیاد*) با بیان اینکه زبان عربی منبع سرشار قافیه در اختیار شاعران قرار داده، معتقد است که به دو سبب در ترجمهٔ شعر از همان واژهٔ زبان مبدأ استفاده می‌شود: «۱ـ واژهٔ زبان مبدأ از نوع وضع‌شده و قراردادی باشد. ۲ـ قافیه‌ای باشد که نتوان از آن صرف نظر نمود» (البستانی، ۲۰۱۱م.: ۷۰).

برخی از واژه‌های قافیهٔ استفاده‌شده در ترجمه، ناآشنا و برخی دیگر متداول‌تر هستند. واژگانی مانند «معوان»، «ثعبان»، «سَحبان»[۶]، «خطبان (گیاه تلخ و بدبو)» و «سعدان (یک گیاه نیکو)،» ناآشنا و کم‌کاربرد در ادبیات فارسی و واژگانی دیگر که کاربرد بیشتری دارند، مانند «خسران»، «حقیقت»، «هجران»، «احزان»، «احسان»، «طغیان» و... . اما نکته‌ای که باید توجه داشت اینکه این واژه‌ها علاوه بر ورود به شعر به عنوان قافیه، مجموعه‌ای از واژگان مرتبط را نیز با خود همراه می‌کند (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۹۳ـ۱۹۴) و موجب افزایش کمّی می‌شود.

جاجرمی از جمله شاعرانی است که ابایی از استفاده از واژگان عربی ندارد. وی از مجموع دویست‌و هفتادو چهار بیت شعر (قافیهٔ نون) موجود در کتاب *مونس الأحرار*، صدو سی‌و نُه بار از واژهٔ عربی در موضع قافیه استفاده کرده‌است که تعداد درخور توجه آن (چهل بار) در همین قصیدهٔ ترجمه‌شده از عربی استفاده کرده‌است که این خود پایبندی شاعر به متن مبدأ و نیز تلاش شاعر در حفظ کمّیت وزن را القا می‌کند.

مترجم در ترجمهٔ خود ناگزیر برای انتقال معنا از یک قافیه در دو بیت استفاده

کرده‌است که «عیب قافیه از نوع ایطاء جلیّ» به شمار می‌آید:

«مـــن اســـتعانَ بغیـــرِاللهِ فـــی طَلَـــبٍ فَـــإنَّ ناصِـــرَه عَجْـــزٌ وخِـــذْلانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۴).

«آن که از غیر خدا نصرت و یاری طلبد یاورش عجز و فروماندگی و خذلان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

دو بیت پس از آن نیز بدین صورت است:

«مَنْ جَادَ بالمالِ مالَ النَّاسُ قاطِبَةً إلیـــه والمـــالُ للإنســـانِ فَتّـــانُ»
(البستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۴).

«همه کس مایل مال است و هوادار سخن مال فتنه است، چنین فتنه شدن خذلان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

اما در جایی دیگر، مترجم با دو بیت از قصیده مواجه است که قافیه‌هایی تقریباً یکسان دارند. وی برای تکرار نکردن «ایطاء»، دو راه مختلف را در پیش گرفته‌است. در بیت پانزدهم:

«مَـنْ کـانَ لِلْخَیـرِ مَنّاعَـاً فَلَـیسَ لـه عَلـی الحَقیقَـةِ إخـوانٌ وأخْـدانُ»
(البستی، ۱۴۲۷ق.: ۳۴).

دو واژهٔ «إخوان وأخدان» در جایگاه قافیه آمده‌اند و مترجم در ترجمهٔ خود یکی از آنان را برای قافیه در نظر گرفته‌است:

«وآن که او مانع خیر است به تحقیق او را هیچ کس نُبُوَد اگر چند که با اخوان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

اما در بیت چهل‌وششم، مترجم باری دیگر با واژهٔ «إخوان» و مترادف آن «خلاّن» در موضع قافیه روبه‌روست:

«حَسْـبُ الفَتـی عَقْلُـهُ خِلّـاً یعاشِـرُه إذا تحامـــاهُ إخـــوانٌ وَخُلّـــانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ق.: ۳۹).

جاجرمی به سبب دوری از تکرار قافیه (= عیب إیطاء)، جایگاه واژگان قافیه را تغییر داده‌است واین تغییر موجب تغییر در سطح واژگان و معنا شده‌است:

«از جوانمرد چو یارانش به یک سوی شوند خردش یار و ندیم است، که بِه زیشان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۱).

در نتیجه، می توان دریافت که قافیه سهم بسزایی در تعیین کمّیت بیت شعر دارد. ازاین‌روست که مترجم با استفادهٔ حدّاکثری از واژگان قافیهٔ شعر اصلی، سعی در ایجاد برابری بیشتر میان شعر مبدأ و مقصد کرده‌است.

۵ـ۳. ردیف

ردیف در شعر فارسی اهمیت بسزایی در غنا بخشیدن به موسیقی کناری دارد. از آنجا که شاعر پارسی‌گو در ارائهٔ قافیه‌های مناسب ناتوان است، ردیف به کمک موسیقی شعر می‌آید و با ایجاد این همسانی به‌زیبایی شعر کمک می‌کند (ر.ک؛ محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱). از مهم‌ترین ویژگی زبان فارسی که موجب سازگار بودن ردیف در آن می‌شود، «وجود افعال ربطی است که به‌خودی خود هیچ نقشی ندارند؛ مثلاً در جملهٔ «زید فی الدّار» در زبان عربی سه کلمه وجود دارد: «زید ـ فی ـ الدّار»، اما در زبان فارسی وقتی می‌گوییم «زید در خانه است»، کلمه‌ای اضافی نیز به‌کار برده‌ایم که عبارت است از "است"» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۷).

جاجرمی در ترجمهٔ خود از ردیفِ «است» پس از تمام قافیه‌ها استفاده کرده‌است. فعل «است» از پرکاربردترین ردیف‌ها در شعر فارسی است و «این امر به ویژگی خاص زبان فارسی برمی‌گردد. ردیف "است" آنگاه که پس از قافیه "â, û, î" بیاید، معمولاً با قافیه درآمیخته می‌شود» (محسنی، ۱۳۸۲: ۷۳).

ردیف اغلب در قالب فعل‌های ربطی از ویژگی‌های نظام زبانی فارسی است؛ زیرا جمله‌ها با فعل پایان می‌یابند. با بررسی ترجمهٔ جاجرمی از نونیهٔ بُستی بر ما آشکار می‌گردد که ردیفِ «است» پس از قافیه در بیست‌وهشت مورد نقش همان خبر در قواعد دستوری

عربی را داشته‌است. در چهارده مورد نیز به دلیل دستور خاص زبان عربی، مثلاً تقدیم جار و مجرور، قافیه در موضع «مبتدای مؤخر» بوده‌است:

«زیادَةُ المرءِ فی دُنیاه نُقْصانُ ورِبْحُهُ غیرَ مَحْضِ الخَیرِ خُسْرانُ»
(البستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۳).

«هر کمالی که زِ دنیاست همه نقصان است سود کز بهر نکویی نَبُوَد، خسران است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

در واقع، «ردیف» در ترجمه‌های جاجرمی به عنوان گزاره، تکمیل‌کنندهٔ نهاد یا همان مبتدای جمله است. در مثالی دیگر نیز این مسئله به‌وضوح آشکار است. عبارتِ «سرور المال أحزان» که ترجمهٔ آن به شکل ساده بدین صورت است: «سرور زر و سیم، احزان است»:

«ویا حریصاً عَلَی الأموال تجمعها أُنسیتَ أنَّ سُرورَ المالِ أحزانُ»
(البستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۳).

«ای حریصی که کنی جمع همه مال جهان به‌درستی که سرور زر و سیم احزان است»
(جاجرمی، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

در نتیجه، این افزایش واژگانی «است» پس از قافیه در نقش «ردیف»، علاوه بر ویژگی‌های موسیقایی، در واقع، به عنوان گزاره و پایان‌دهندهٔ جمله، در زبان فارسی است، حال آنکه زبان عربی با توجه به ساختار زبانی خود به آن نیازی نمی‌بیند. «ردیف» مترجم را یاری کرده‌است تا به ساده‌ترین شکل ممکن، کمّیت واژگانی برابری را نسبت به متن مبدأ بیافرینند.

٦. کاهش‌ها

٦ـ١. تخفیف

اصل در ساختار جملهٔ فارسی، نگارش و تلفظ واژگان به شکل معیار است، اما گاهی

مؤلف واژگان را با املاء و یا تلفظ مخفف می‌خواند:

> «تخفیف یا کاهش‌های آوایی بیشتر در نظم فارسی صورت گرفته‌است و آن به سبب تقیّدی است که نظم فارسی به رعایت کمّیت هجاهای منظم داشته‌است. در جایی که شاعر ناگزیر از استخدام واژه‌ای در نظم بوده، اما عدم تساوی کمّیت هجایی اجازهٔ بهره‌مندی از آن واژه را بدو نداده، از تخفیف استفاده کرده‌است» (وفایی، ۱۳۷۹: ۴۸).

این نوع تغییرات به منظور کوتاه شدن شکل واژه و گاهی نیز به منظور آسانی آن صورت می‌پذیرد (ر.ک؛ برومند سعید، ۱۳۶۳: ۸)، اما زمانی که سخن از ترجمهٔ شعر است، به‌ویژه ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی، اغلب، مترجمان برای حفظ کمّیت و ایجاد برابری نسبی میان واژگان مبدأ و مقصد از فرایند تخفیف بهره می‌برند. واژگانی که قابلیت تخفیف دارند، بسیارند و اِلول ساتن بسیاری از آنان را با عنوان «جوازات شعری» آورده‌است (Elwell- Sutton, 1976: 209) که البته این تغییرات در ضمن ضرورت‌های وزنی قرار می‌گیرند.

در ترجمهٔ نونیهٔ ابوالفتح بُستی، شاهد دو نوع تخفیف هستیم: الف) تخفیفی که در املاء ظاهر نشده‌است و خواننده با توجه به وزن شعری باید آن را رعایت نماید. ب) تخفیفی که در املای واژگان ظاهر می‌شود:

«واشدُدْ یدیک بحَبل اللهِ مُعْتَصماً فإنّه الرُّکْنُ إنْ خانَتک أرْکانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۴).

«دست درزن تو به حبل‌الله محکم زنهار کان چو رکن است کزو معتبر ارکان است»
(دانش‌پژوه، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

در بیت بالا، مترجم با تخفیف حذف و تبدیل «که این به کان» «چون به چو» و «که از او به کزو»، به میزان درخور توجهی، کمّیت واژگان را کاسته‌است، تا علاوه بر انتقال معنا و تساوی کمّی، از وزن خارج نشود. علاوه بر این، خوانندهٔ شعر باید به پاس داشتن وزن شعر، واژهٔ «الله» (allāh) را «اللّٰهْ» (allah) بخواند.

تخفیف در سطح واژگان را می‌توان در ترجمهٔ بیت نخست قصیده نیز مشاهده کرد. مترجم مصرع «وَرِبْحُهُ غَیرَ مَحْضِ الخیر خُسْرانُ» را به «سود کان محض نکویی نَبُوَد، خسران است». این در حالی است که مترجم به سبب حفظ وزن در بیت هفتم و بیست‌وهشتم این واژه را به صورت غیرمخفف آن «نیکویی» استفاده کرده‌است. مترجم با بهره‌گیری معنادار از این نوع تخفیف و حذف در ترجمهٔ دیگر ابیات، از جمله ابیات ۱، ۲، ۳، ۵، ۶، ۷، ۱۲، ۱۳ و... در پی حفظ برابری و توازن کمّی واژگان و نیز حفظ وزن شعری بوده‌است.

٦ـ۲. حذف

ناقدان افزودن واژه یا عبارت از سوی مترجم را ناروا نمی‌دانستند؛ چراکه ممکن است مترجم به سبب نبودِ معادل مناسب در زبان مقصد، روی به حذف آورد. ناگفته نماند که ممکن است این حذف تأثیری منفی بر ترجمه بگذارد (ر.ک؛ عبداللطیف هریدی، ۱۹۸۹م.: ۱۴). در ترجمهٔ شعر، برخلاف نثر، با توجه به محدودیت‌های وزنی، مترجم ناگزیر پس از حذف بخشی از متن اصلی، جایگزینی برای آن در نظر می‌گیرد. اما واژگان و ترکیب‌های جایگزین نباید با مضمون اصلی بیت فاصله داشته باشد. در ترجمهٔ نونیهٔ ابوالفتح بُستی، جاجرمی آزادانه واژه، ترکیب و یا حتّی یک مصرع کامل بُستی را حذف و آن را با مضامین و واژگانی دیگر جایگزین کرده‌است. این فرایند «تغییر در شیوهٔ بیان یا وارونهش» (Variation) است و «به معنای تغییر در نقطه‌نظر، دیدگاه و اغلب به همراه تغییراتی در مقولهٔ ذهنی است» (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۱۲). در مثال زیر، مترجم با نادیده گرفتن منادا در ابتدای مصراع نخست و قَسم و استفهام در آغاز مصراع دوم، با بهره‌گیری از موضوع اصلی، مضمونی مشابه را به بیت افزوده‌است:

«یا عامراً لِخراب الدّهر مجتهداً — باللّه هل لخراب الدّهر عُمرانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۳).

«می‌کنی خانهٔ ویران تو به صد جهد آباد — خانهٔ عمر عمارت کن کان ویران است»
(دانش‌پژوه، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

به‌رغم تغییرات صورت‌گرفته، معنای مورد نظر شاعر به طور کامل منتقل شده‌است و به نوعی تفسیر و تأویل از جانب جاجرمی است. شایان ذکر است که تبدیل مصدر «عامراً» به فعل «می‌کنی» از نمودهای افزایش کمّی در ترجمه است. رهایی مترجم در بیتی دیگر، نسبت به متن تا آنجا پیش می‌رود که کمتر از ٪۲۰ واژگان متن اصلی در ترجمه دیده می‌شوند. جاجرمی تنها به انتقال معنای اصلی اکتفا کرده‌است و انتخاب واژگان او کاملاً آزادانه بوده‌است:

«لا تستَشرْ غیرَ نَدْبٍ، حازمٍ، یقظٍ قَدِ استوی فیه إسرارٌ وإعلانُ»
(البُستی، ۱۴۲۷ ق.: ۳۸).

«مستشار تو اگر باخِرَد است و هشیار بی‌شک از مشورتش فایده بی‌پایان است»
(دانش‌پژوه، ۱۳۴۶: ۶۳۱).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، به بررسی کمّیت به عنوان یکی از اصول ارزیابی ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی پرداخته شد. پس از بررسی ترجمهٔ قصیدهٔ نونیهٔ ابوالفتح بُستی از دیدگاه برابری کمّی، نتایج زیر به دست آمد:

ـ ترادف: یکی از دلایل افزایش واژگانی متن مقصد نسبت به متن اصلی، استفادهٔ مترجم از واژگان مترادف است. این فرایند به دلایل زیر از سوی مترجم صورت می‌پذیرد:

۱ـ باهم‌آیی‌های رایج در زبان مقصد؛ یعنی برخی از کلمات به گونه‌ای درهم تنیده شده‌اند که جدا شدن آن‌ها از یکدیگر متصور نیست.

۲ـ مترجم در برخی شرایط برای جبران از دست رفتن معنا و یا جبران ریزش آوایی و موسیقایی از مترادف استفاده می‌کند تا به این صورت، نسبت به متن اصلی وفاداری بیشتری داشته باشد. مترجم هر زمان که بتواند ضمن ارائهٔ ترادف‌های زیبا، برخی از واژگان و ترکیبات متن اصلی را قربانی نکند، موفق بوده‌است؛ چراکه ارائهٔ مترادف‌ها با افزایش کمّیت بیت شعری همراه می‌شود. در این زمینه، جاجرمی موفقیت نسبی داشته‌است.

ـ برابری در وزن شعر: مترجمی موفق است که ساختار وزنی و عروضی مناسبی را برای ترجمه برگزیند. هر دو شاعر از وزن شعری پرکاربرد و طراز اول در زبان خود استفاده کرده‌اند. بررسی عروضی نشان می‌دهد که گزینش این وزن از سوی مترجم تصادفی نبوده است؛ چراکه با شمارش هجاهای دو قصیده، تفاوت چشمگیری میان هجاها دیده نمی‌شود. اما با وجود تلاش مترجم، همچنان کمّیت فارسی نسبت به عربی غالب است و این مسئله از تفاوت نظام زبانی مبدأ و مقصد و نیز میل زبان فارسی به اطناب سرچشمه می‌گیرد.

ـ قافیه: حفظ قافیه‌های شعر مبدأ از تلاش‌های مترجم برای حفظ کمّیت وزن بوده‌است؛ چراکه همواره کمبود قافیه نزد شاعر پارسی موجب طولانی کردن وزن می‌شود. مترجم بیش از ٪۷۵ قافیه‌های زبان مبدأ را در زبان مقصد حفظ کرده‌است که این موضوع با تلاش شاعر در حفظ برابری معنایی و کمّی میان شعر مبدأ و مقصد ارتباط مستقیم دارد.

ـ ردیف: جاجرمی با استفاده از ردیفِ «است» که خود از پُرکاربردترین ردیف‌های زبان فارسی است، در واقع، مبتدا و خبرهای قافیه‌های عربی را با آوردن فعل ربطی «است» تکمیل کرده‌است. افزایش واژهٔ «است» در ترجمه از سوی مترجم به سبب ویژگی نظام زبان فارسی است. این مسئله به مترجم کمک شایانی در حفظ انسجام متنی و جبران تنگناهای قافیه در زبان مقصد کرده‌است.

ـ کاهش‌ها: مترجم در شعر، برخلاف نثر، نمی‌تواند بدون آسیب به ساختار وزنی شعر، اقدام به حذف کامل یک واژه یا ترکیب در اثر خود کند. در نتیجه، یا اقدام به تخفیف و یا جایگزینی موارد محذوف می‌کند. جاجرمی نیز از هر دو روش در ترجمهٔ خود استفاده کرده‌است. هر اندازه که «تخفیف» عملی پسندیده و معمول در شعر فارسی است، حذف و جایگزینی محتوا، نکوهیده و به دور از امانت است. مترجم نیز به طور خلاقانه با جایگزین کردن واحدهای معنایی محذوف، کمترین ضرر را متوجه شکل و محتوای ترجمه کرده‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ منظور از تحلیل مقابله‌ای، «بررسی کلّی یا جزئی مسائل زبان‌شناختی دو زبان در فرایند ترجمه برای ارزیابی تفاوت‌هاست» (بیکر، ۲۰۱۰م.: ۶۹).

۲ـ در نسخهٔ کتاب، «جوانمرد سخن» آمده، اما با توجه به معنا و رجوع به تصحیح دانش‌پژوه، ترجمه تصحیح شد (ر.ک؛ دانش‌پژوه، ۱۳۴۶: ۶۳۰).

۳ـ ر.ک؛ ابن‌الرسول، کاظمی نجف‌آبادی: «بررسی معناشناختی ترکیب "قرة العین" و معادل‌های فارسی آن». *پژوهش‌های شناختی قرآن*. ش۲. ۱۳۹۲. صص ۱ـ ۲۰

۴ـ در تصحیح دانش‌پژوه، «معدلتش» آمده‌است که با توجه به متن اصلی و تصحیح طیبی اصلاح شد.

۵ـ این بیت تصریع دارد. ازاین‌رو، رکن پایانی مصراع اول به صورت «فَعْلُنْ» آمده‌است، در حالی که اصل آن «فَعِلُن» است و در دیگر مصراع‌های نخست به شکل اصلی خود آمده‌است.

۶ـ مردی از قبیلهٔ بنی‌وائل و نماد بلیغ بودن در زبان و فرهنگ عربی است. سعدی نیز بیتی در این مضمون می‌گوید:

«توان در بلاغت به سحبان رسید نه در کنه بی چون سبحان رسید»

(سعدی شیرازی، ۱۳۵۹: ۳).

منابع

آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۸۰). «ترجمهٔ اشعار کهن فارسی به عربی». ***مقالات و بررسی‌ها***. ش ۶۹. صص ۱۶۳ـ۱۷۶.

آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۹۰). ***تحلیل گفتمان انتقادی***. چ ۲. تهران: علمی فرهنگی.

آل بویه لنگرودی، عبدالعلی. (۱۳۹۲). «چالش‌های ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی (با

بررسی اشعاری از نزار قبانی. بدر شاکر سیاب و نازک‌الملائکه)». ***پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی***. ش ۷. صص ۱۳ـ۴۰.

ابن‌سینا، حسین‌بن عبدالله. (۱۹۵۶م./ ۱۳۷۶ق.). ***جوامع علم الموسیقی***. تحقیق زکریا یوسف وتصدیر ومراجعة احمد فؤاد الإهوانی ومحمود أحمد الحنفی. القاهرة: نشر وزارة التربیة والتعلیم.

احمدی، معصومه و بیتا اکبری. (۱۳۹۵). «کارایی موسیقی در بازنهش ریزش‌های معنایی و وزنی ترجمهٔ شعر». ***پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی***. ش ۱۱. صص ۱۴۷ـ۱۵۷.

أسعد، سامیة. (۱۹۸۹م.). «ترجمة النص الأدبی». *مجلة **عالم الفکر***. ع ۴. صص ۸۸۷ـ ۹۰۸.

انصاری، نرگس. (۱۳۹۷). «وفاداری، بازآفرینی یا آفرینش ادبی در ترجمهٔ شعر (بررسی مقابله‌ای شعر جامی و شعر فرزدق در مدح امام سجاد(ع)». ***پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی***. ش ۱۸. صص ۱۳۹ـ۱۷۰.

باسنت، سوزان. (۲۰۱۲م.). ***دراسات الترجمة***. ترجمة فؤاد عبد المطلب. دمشق: منشورات الهیئة العامة السوریة للکتاب.

بحراوی، حسن. (۲۰۱۶م.). *مقارعة **المستحیل؛ دراسات فی ترجمة الشعر***. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.

برمان، أنطوان. (۲۰۱۰م.). الترجمة ***والحرف أو مقام البعد***. ترجمة عزالدّین الخطابی. ط ۱. بیروت: المنظمة العربیة للترجمة.

البستانی، سلیمان. (۲۰۱۱م.). *الإلیاذة **هومیروس***. القاهرة: الکلمات.

برومند سعید، جواد. (۱۳۶۳). ***دگرگونی‌های واژگان در زبان فارسی***. چ ۱. تهران: توس.

البُستی، أبوالفتح. (۱۴۲۷ق.). *قصیدة **عنوان الحکم***. ط ۵. بیروت: شرکة دار البشائر الإسلامیة.

بیکر، منی. (۲۰۱۰م.). موسوعة ***روتلدج لدراسات الترجمة***. ترجمة عبدالله‌بن حمد الحمیدان. الریاض: جامعة الملک سعود.

پژوهنده، لیلا. (۱۳۶۷). «بدرالدّین جاجرمی». ***دائرةالمعارف بزرگ اسلامی***. ج ۱۱. صص ۵۴۵ـ۵۴۶.

الثعالبی، ابومنصور. (۱۴۰۳ق./۱۹۸۳م.). ***یتیمة الدهر فی محاسن أهل العصر***. شرح و تحقیق مفید محمد قمیحه. ج۴. ط۱. بیروت: دار الکتب العلمیة.

الجاجرمی، محمدبن بدر. (۱۳۵۰). ***مونس الأحرار فی دقائق الأشعار***. با مقدمهٔ علامه محمد قزوینی و اهتمام میرصالح طیبی. تهران: انتشارات انجمن آثار ملّی.

الجاحظ، عمروبن بحر. (۱۹۶۵م./ ۱۳۸۴ق.). ***الحیوان***. تحقیق عبدالسلام هارون. القاهرة: مطبعة مصطفی البابی.

حامد، خالدة. (۲۰۱۴م.). ***فی الشعر وترجمته***. ط۱. بیروت: منشورات دار الجمل.

خطابی، محمد. (۲۰۰۶م.). ***لسانیات النص: مدخل إلی إنسجام النص***. ط۲. بیروت: دار البیضاء، المرکز الثقافی.

خیام، عمر. (۱۳۵۴). ***رباعیات خیام***. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۴۶). «ترجمهٔ قصیدهٔ نونیهٔ عنوان‌الحکم». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***. ش۵۷ و ۵۸. صص ۶۲۹ـ۶۳۹.

الرادویانی، محمدبن عمر (۱۹۴۹م.). ***ترجمان‌البلاغه***. تصحیح و حواشی احمد آتش. استانبول: چاپخانهٔ ابراهیم خروس.

رحیمی خویگانی، محمد والأخرون. (۱۳۸۹). «الترجمة عند الأدباء والبلاغیین الفرس القدماء». ***مجلة الجمعیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها***. ع۴۰. صص ۵۹ـ۷۸.

الرمانی، علی‌بن عیسی. (۱۴۰۷ق./ ۱۹۸۷م.). ***الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنی***. تحقیق فتح‌الله صالح علی المصری. الإسکندریة: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزیع.

سعدی، مصلح‌الدّین. (۱۳۵۹). ***بوستان***. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: چاپخانهٔ خواجه.

سمرقندی، دولتشاه. (۱۳۸۲). ***تذکرة‌الشعراء***. به اهتمام و تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). «در ترجمه‌ناپذیری شعر». ***ایران‌شناسی***. ش۵۶. صص ۷۴۳ـ۷۴۹.

صدیقیان، مهین‌دخت. (۱۳۷۸). ***فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی به انضمام فرهنگ***

بسامدی (بر اساس غزلیات سعدی). تصحیح حبیب یغمایی. چ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). ***تاریخ ادبیات در ایران***. ج۱. چ۱۰. تهران: فردوس.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۹۱). ***موسیقی شعر***. چ۱۳. تهران: نشر آگه.

العبد، محمد. (۲۰۰۷م.). ***العبارة والإشارة؛ دراسة فی نظریة الإتصال***. ط۱. القاهرة: مکتبة الآداب.

عصفور، محمد. (۲۰۰۹م.). ***دراسات فی الترجمة ونقدها***. ط۱. الأردن: دار الفارس.

علوی، فریده. (۱۳۷۸). «ایجاز و مشکلات ترجمهٔ آن». ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***. ش۱۰۷. صص ۴۷ـ۵۶.

عنانی، محمد. (۲۰۰۰م.). *فن الترجمة*. ط۵. القاهرة: الشرکة المصریة العالمیة للنشر ـ لونجمان.

ـــــــــــــ . (۲۰۰۳م.). *نظریة الترجمة الحدیثة؛ مدخل إلی مبحث دراسات الترجمة*. ط۱. القاهرة: الشرکة المصریة العالمیة للنشر ـ لونجمان.

غنیمی هلال، محمد. (لاتا). ***الأدب المقارن***. بیروت: دار العودة.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۳۵). ***شاهنامه***. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: کتابخانه و مطبعة بروخیم.

قهرمانی مقبل، علی‌اصغر. (۲۰۱۶م.). ***النظام الشعری بین العربیة والفارسیة وزناً وقافیة ونمطاً؛ دراسة مقارنة***. ط۱. بیروت: جامعة القدیس یوسف/ بوشهر: دانشگاه خلیج فارس.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۹۰). «واحد وزن در شعر عربی و فارسی». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)***. ش۳. صص ۴۲ـ۶۵.

قهرمانی مقبل، علی‌اصغر و آمنه فروزان کمالی. (۲۰۱۶م.). «الردیف من خصائص الشعر الفارسی ومدی تأثیره فی الأدب العربی». ***المشرق***. السنة التسعون. الجزء الثانی. صص ۵۱۷ـ۵۴۸.

کزازی، میرجلال‌الدّین. (۱۳۷۴). ***ترجمانی و تورزبانی (کندوکاوی در هنر ترجمه)***. چ۱. تهران: جامی.

کمالی، محمدجواد. (۱۳۷۲). «حذف و اضافه در ترجمه». ***مترجم***. س۳. ش۱۱ و ۱۲. صص۱۶ـ۳۱.

محسنی، احمد. (۱۳۸۲). ***ردیف و موسیقی شعر***. چ۱. مشهد: دانشگاه فردوسی.

محمد، عزة شبل. (۲۰۰۹م.). ***علم لغة النص***. ط۲. القاهرة: مکتبة الآداب.

مختار عمر، أحمد. (۱۹۹۸م.). ***علم الدلالة***. ط۵. القاهرة: عالم الکتب.

مک، بیت. (۱۳۷۳). «ملاحظاتی دربارهٔ ترجمهٔ شعر». ترجمهٔ سید محمدرضا هاشمی. ***مترجم***. ش۱۳ و ۱۴. صص ۵۰ـ۵۶.

مونان، جورج. (۲۰۰۲م.). ***علم اللغة والترجمة***. ترجمة أحمد زکریا ابراهیم. ط۱. القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة.

منافی‌اناری، سالار. (۱۳۹۰). «افزایش، کاهش و تطابق در ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ». ***مطالعات ترجمه***. س۹. ش۳۵. صص ۸۷ـ۱۰۰.

مولوی، جلال‌الدّین محمد. (۱۳۹۰). ***مثنوی معنوی***. تصحیح رینولد ا. نیکلسون. چ۵. تهران: هرمس.

مهدی‌پور، فاطمه. (۱۳۹۰). «ژان ـ رنه لادمیرال: قضایایی برای رویارویی با مشکلات ترجمه». ***کتاب ماه ادبیات***. ش۱۶۵. صص ۴۸ـ۵۲.

نفیسی، سعید. (۱۳۴۴). ***تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری***. تهران: چاپ میهن.

نیومارک، پیتر. (۱۳۹۰). ***دورهٔ آموزش فنون ترجمه***. ترجمهٔ دکتر منصور فهیم و سعید سبزیان. چ۳. تهران: نشر رهنما.

ـــــــــــ . (۲۰۰۶م.). ***الجامع فی الترجمة***. ترجمهٔ حسن غزاله. ط۱. بیروت: دار ومکتبة الهلال.

نیوبرت، ألبرت وغریغوری شریف. (۲۰۰۸م.). ***الترجمة وعلوم النص***. ترجمهٔ محیی‌الدّین حمیدی. ط۲. الریاض: جامعة الملک سعود.

هاشمی، سید محمدرضا. (۱۳۷۳). «ملاحظاتی درباره نقد ترجمهٔ شعر با نگاهی به ترجمهٔ شعر "سفر بیداران"». ***مترجم***. ش۱۶. صص ۸۶ـ۹۳.

هریدی، محمد عبداللطیف. (۱۹۸۹م.). ***فن الترجمة الأدبیة: دراسة نقدیة تطبیقیة علی النصوص من التركیة***. لا طبعة: لا مكان.

Elwell- Sutton and Laurence Paul. (1976). ***The Persian Metres***. 1th Ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Ladmiral, J.R. (1994). ***Traduire: Theoreines Pour la Traduction***. Gallimard.

Newmark, Peter. (1991). ***About Translation***. Cleved: Nmulti-Lingual Mallers.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی