Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 11, No 21, Autumn / Winter 2020

Domestication in Poetry Translations of "The Crow and the Fox" Fable by La Fontaine in moving from "extra - system" to "system" based on Lotman's theory

(Scholarly-Research)

Akbar Shayanseresht[1], Zahra Khoshamen[2],
Ali Akbar Samkhaniani[3], Zeynab Nowruzi[4]

1. Introduction

One of the grounds of changing contemporary literature in Iran is translation or interpretation of foreign literary works which studying that can express the necessities, the creativities and the harms of this category well. Sometimes Contemporary poets have conformed or idiomatically domesticated the component parts of original context to literary and cultural requirements of Persian speaking community by displacing, increasing and decreasing them. The present article is based on expressing domestication methods in moving from "extra - system" (original context) to "system" (target context) and understanding the poets success or unsuccess in translating foreign literary works to Persian poem according to Yuri Lotman's theory and here we just study poetic translations of an fable entitled "The Fox and the Crow" by Lafontaine as example.

2. Methodology

This research has been performed by a descriptive method and content analysis & the relationship quality among the culture elements with the context and extra – context background of the original work

[1]. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Birjand, Iran: ashamiyan@birjand.ac.ir
[2]- Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, University of Birjand, Iran: zahrakhoshamen@birjand.ac.ir
[3]- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Birjand, Iran: Asamkhaniani@birjand.ac.ir
[4]- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Birjand, Iran: Zeynabnowruzi@birjand.ac.ir
Date Received: 2019. 09. 03 Date Accepted: 2019.11. 10

compared to its translations has been expressed by Lotman's semiotic theory of culture. It has been tried to show the creativities and deficiencies of the new texts against the original text while referring to different methods and ways of domestication and brief comparison of contemporary poets translations from "The Crow and the Fox" story by Lafontaine.

3. Discussion

Nasim Shomal, Iraj Mirza, Nayyere Saeidi and Habib Yaghmayi have versified "The Crow and Fox" story chronologically. These versifiers mainly aim to put unfamiliar culture elements in native culture forms according to the present times aesthetics culture. Iranian culture system hasn't accepted the entered content from extra – system in the same existing form and has made it similar to fixed norms of its memory and since literal type of the source text is didactic and adjustable with those norms has organized system and traditional poem form because traditional form is an element that has been located in the center of semiospher of Iran's literal culture and any disagreement with that has been considered a riot. The reality of focusing on the type of expression is the result of a one – to – one correlation between the level of expression and content and the effect of expression on content (Lotman & Ospenski, 1390: 52).

Decreasing, increasing, changing & moving that these poets have performed, show socio cultural features of that age and any way in most cases in order to guarantee the necessary consistency, are directly associated with the orientation to the past; for example, Iraj Mirza has changed a western story in to the form of classic Persian poems by choosing traditional measure and form, using ancient words and grammar and direct conclusion at the end of poetry. This approach can be considered one of the harms of domestication; because translation that is a means to introduce new ideas and methods will become a tool for maintaining traditional taste. Certainly in these versified translations, didactic &critical aspect has been dominated the satire aspect of the original work. Iraj Mirza has made the text critical by changing the symbol (salamander instead of phoenix) and Nasim Shomal has changed not only the tone & style of a foreign work, but also its direction and aim and has created a text with his own intended critical purpose by decreasing and increasing the elements, lexical reviews and speeding up the language. Nasim Shomal poem it at the service of society not ethics and it can be said that the intended

meanings of the original author have been dominated by the author's ideas and beliefs and the target language words. In Nayyere Saeidi's poem Intertextuality & musical and Gnostic terms and word selection related to Iran's culture sign system have made the text strong but insisting on bringing same synonyms in the manner of some ancient Persian works has added redundancies to his poem. We can also observe encountering two different cultures in La Fontaine and Nayyere Saeidi's treatment with fox trickery and flattery. Each of them considers himself far from this forbidden phenomenon by a different method; La Fontaine does that by mock in and scorning and Iranian poet by adding adjectives that can be interpreted ethically and permit a connection with the focus of Iranian traditions.

Habib Yaghmayi has selected fluent words in his translation and cared about the intimacy of poem language and word flexibility phonetically. Although Yaghmayi tries to define every innovation in terms of traditional Persian literature, language naturalness along with the application of old word makes his poem like a city in which old buildings are next to new buildings These applications are an effort for transferring language from "diachronic" limitation to "synchronic" range; also the existence of movement and cinematic pictures have shown his work newer and more modern. In Yaghmayi's method, the present traditional relationship between expression and content that can be seen in other translations of the story, is not known as the only possible relationship; although this works expression affects content more than other translations. The expression type is not naturalized except in some rare examples and utilizes dramatic art. This method of extra – system has been absorbed and the poet invalidates the last translations of this story by a new movement with creativity so that Habib Yaghmayi's poem is replaced by Iraj Mirza work in textbooks. Reticence and word choice or selectivity in words has also been from old & bright favorite traditions of Iranian and is located in the center of semiospher & the texts which have had this feature like Yaghmayi translation, have had the most life & longevity in Iranian culture. This work is the only translation which has become strong in dispute with other systems and domestication in interaction with creative methods of imagery has resulted in its richness; since besides employing the elements of culture which are located in the center of semiospher, hasn’t paid any attention to the marginal elements of the culture which are being forgotten. His way of expression is a combination of

modernity & tradition. Yaghmayi has used Nezami's poem that itself is very organized and its mixture with the original text has created a more valuable text. To compare the ways of addressing "The Crow and the Fox" story by the translators shows gradual development of domestication & poets interaction in moving from extra – system to system.

4. Conclusion

The results of the study show that the poets have conformed the texts with literal traditions and Islamic – Iranian culture symbols in this process and this domestication has been performed in three systems including lingual, literal and mental in images, thoughts, expression methods and language processes. Decreasing, increasing, changing and moving that these poets have performed, express social and cultural features of its own age. Adding measure& rhyme has been performed for preserving the spirit of Persian classical poetry and its traditional form and didactic and critical aspect has been dominated the satire aspect of the original work. In versified translation of Habib Yaghmayi, the movement and Cinematic pictures and language simplicity and intimacy have shown the work newer and more modern. This work is the only translation that has become strong in dispute with other systems and domestication in interaction with creative methods of imagery has resulted in its richness Yaghmayi poetry has more validity & stability in the memory of the culture of Iranian society; since besides employing the elements of culture which are located in the center of semiospher, has paid no attention to marginal elements of culture which are being forgotten. His expression style is a combination of modernity & tradition. His imajic &dramatic expression has been observed from extra – system & has combined traditional values located in the center of culture system with that. Also analyzing domestication techniques & aesthetics elements in this research show that the poetries have become more complete in order of composition time & Habib Yaghmayi translation is the result of the perfection of poetry language towards more brevity. It seems that at the rest of this research direction, we can also address analyzing domestication in the story works obtained from translation.

Key words: Domestication, Translation, The Crow and the Fox, La Fontaine, Lotman, Contemporary Persian Poetry.

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــان
سال ۱۱ ، شمارهٔ ۲۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

بومی‌سازی در ترجمه‌های منظوم حکایت کلاغ و روباه لافونتن در حرکت از فرانظام به نظام بر اساس نظریهٔ لوتمان

(علمی- پژوهشی)

اکبر شایان‌سرشت*[۱]، زهراخوشامن[۲] علی‌اکبر سام‌خانیانی [۳] زینب نوروزی [٤]

چکیده

یکی از زمینه‌های تحول ادبیات معاصر ایران، ترجمه یا بازآفرینی آثار ادبی خارجی است. شاعران معاصر گاه با جابه‌جایی، افزایش و کاهش عناصر سازندهٔ متن مبدأ، آن را با مقتضیات ادبی و فرهنگی جامعهٔ فارسی‌زبان، هماهنگ و به اصطلاح بومی‌سازی کرده‌اند. تبیین راهکارهای بومی‌سازی در حرکت از فرانظام (متن مبدأ) به نظام (متن مقصد) و شناخت موفقیت یا عدم موفقیت شاعران در بازآفرینی آثار ادبی خارجی به شعر فارسی، بر اساس نظریهٔ یوری لوتمان، اساس مقالهٔ حاضر است که برای نمونه در اینجا تنها بازآفرینی‌های شاعرانهٔ «حکایت کلاغ و روباه لافونتن» بررسی می‌شود. نسیم شمال، ایرج‌میرزا، نیّر سعیدی و حبیب یغمایی هریک در بازگردانی شاعرانهٔ خود، متن اصلی را با سنت‌های ادبی و نمادهای فرهنگ ایرانی- اسلامی همخوان کرده‌اند و در این فرایند بومی‌سازی، نشانه‌های زبانی، شیوه‌های بیان ادبی و گاه عواطف و اندیشه‌ها با دگرگونی‌هایی همراه شده‌است. به نظر می‌رسد ساخت هنری و کمال-یافتهٔ شعر حبیب یغمایی را می‌توان نتیجهٔ تعامل هر چه بهتر و دقیق‌تر شاعر در برخورد با فرانظام و حرکت به سوی نظام ادبی تازه به‌شمارآورد.

واژه‌های کلیدی: بومی‌سازی، ترجمه، حکایت کلاغ و روباه، لافونتن، لوتمان، شعر معاصر فارسی.

---

[۱]- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، ایران (نویسندهٔ مسئول) : ashamiyan@birjand.ac.ir

[۲]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، ایران: zahrakhoshamen@birjand.ac.ir

[۳]- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، ایران: Asamkhaniani@birjand.ac.ir

[٤]- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، ایران: Zeynabnowruzi@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۶/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۱۹

۱- مقدمه

نقش ترجمه در تحوّل زیبایی‌شناختی، نکته‌ای کاملاً آشکار است؛ از آن رو که وقتی نظام زیبایی‌شناختی موجود در سنّت‌های فرهنگی، درهای خود را به روی تأثیرات بیرونی می‌گشاید، مفاهیم جدیدی وارد این نظام می‌شوند و راه‌های تازه‌ای برای بیان این مفاهیم ابداع می‌گردد. در چنین وضعیتی، برای مدتی نو و کهن مشترکاً فضاهای فرهنگی متفاوتی را که شعر یکی از آنها و در عین حال نموداری از همهٔ آنهاست، در اختیار می‌گیرند و سرانجام، فرهنگ به‌گونه‌ای عمل می‌کند که به‌تدریج تعریف تازه‌ای از پدیدهٔ مورد مناقشه پدید می‌آید که قادر است هم کهن و هم نو را دربرگیرد (ر.ک: کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۳۱) و به نظر لوتمان، این پیوستگی ناسازگار، تحت تأثیر یک تنش خلاق خاص، الهام‌بخش است. (ر.ک: لوتمان، ۲۰۰۹: ۲۱)

در اواخر قرن نوزدهم، ترجمه از زبان‌های اروپایی به ویژه فرانسه، دغدغهٔ اصلی روشنفکران ادبی ایران بوده و باعث رشد و پیشرفت ادبیات فارسی شده‌است. بسیاری از شاعران معاصر، با روی‌آوردن به ترجمهٔ منظوم آثار ادبی خارجی، شعرهای خلاقانه و گاه با درجهٔ زیباشناختی بالاتری نسبت به اثر اصلی پدید آورده‌اند. در اغلب موارد زبان، تصاویر و نوع نگاه در جهت نزدیک‌شدن مخاطب به متن با ویژگی‌ها، تفکر و سلیقهٔ جامعهٔ ایران هماهنگ و سازگار شده و شاعران در این فرایند بومی‌سازی (domestication) با افزایش و کاهش، جابه‌جایی و تغییر عناصر سازندهٔ متن اصلی، شگردهای متنوعی از هنر بازآفرینی را نشان داده‌اند و بدین ترتیب، نقش تعاملی و تکاملی خود را در جریان حرکت از سنّت به نوآوری ایفا کرده‌اند. آنها به این مسئلهٔ مهم توجّه داشته‌اند که آنچه در آثار خارجی، ادبی به‌شمارمی‌آید، با جنبهٔ ادبی آثار بومی متفاوت است و این آگاهی، شرایط تازه و متنوّعی برای تحوّل نظام زیبایی‌شناختی به وجود آورده‌است.

«اگر به مراحل تحوّل و موج عمومی شعر این دوره نگاه کنیم، مرکز اصلی خلّاقیت و آنچه در چشم‌انداز عمومی شاعران قرار دارد، شعرهایی است که جنبهٔ تعلیمی بر آنها غالب است و بعضی از شاهکارهای شعر این دوره کاملاً متأثر از شعر فرنگی است، به‌خصوص فابل‌های لافونتن، شاعر تمثیل‌نویس فرانسوی (۱۶۲۱- ۱۶۹۵) که منظوم کردن آنها تا دورهٔ بعد از شهریور ۱۳۲۰ هم ادامه داشته‌است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۸) پدیدهٔ منظوم‌کردن چنین حکایاتی در دهه‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰ رواج گسترده‌ای یافت؛ به حدی که حتّی گاه چند شاعر یک فابل را منظوم کرده‌اند. تبیین راهکارهای

بومی‌سازی و موفقیت یا عدم موفقیت شاعران معاصر در این ترجمه‌ها، اساس مقالهٔ حاضر است و به‌عنوان نمونه، ترجمه‌های منظوم حکایت کلاغ و روباه لافونتن مورد بررسی قرارمی‌گیرد.

به گفتهٔ اون زهر، هر نظام ادبی مطیع فرهنگ است و با سایر مؤلفه‌های آن فرهنگ همچون زبان، جامعه، اقتصاد، سیاست، ایدئولوژی و مانند اینها ارتباط دارد. (ر.ک: اون زهر، ۱۹۹۰: ۲۳) یوری لوتمان، پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی تارتو- مسکو، در آثار مختلفش، از جمله «فرهنگ و انفجار»، «ساختار متن هنری» و «جهان ذهن»، به طرح تئوری نشانه‌شناسی فرهنگ پرداخته‌است. جهان ذهن، به‌روشنی منظور لوتمان را از سپهر نشانه‌ای مطرح می‌سازد. او و اوسپنسکی، به‌عنوان دو تن از پیشگامان حوزهٔ نشانه‌شناسی فرهنگ، معتقدند که هر فرهنگ، زیرمجموعه‌ای از فرهنگ جهانی است که به شکل ویژه‌ای سازمان یافته‌است. (ر.ک: لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۲) «لوتمان با اتّکا به دیدگاه‌های متنوّع نظریه‌پردازان پیشین، از سوسور تا باختین، الگویی از سیر تدریجی تحوّل در نظام نشانه‌ای پیچیده‌ای همچون شعر را تدوین و کامل کرد.» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۳۵) او در کنار سایر نظریه‌پردازانی که توسعه‌دهندهٔ مدل‌های تحلیلی نشانه‌شناسی بودند، مدلی ارائه کرد که فرهنگ و تولیدات فرهنگی را به‌عنوان سازه‌هایی برآمده از نشانه‌ها، درون جهانی که انسان در آن زندگی می‌کند، مورد تحلیل قرار می‌دهد.

لارنس ونوتی در کتاب خود با عنوان «ناپیدایی»، مترجم نظریهٔ خود را تحت عنوان «دوگانهٔ غرابت‌زدایی/ آشنایی‌زدایی» شرح داده که این نظریه از زمان پدیدآمدنش همواره مطرح بوده‌است. به اعتقاد او، ترجمه متنی اشتقاقی است و از این رو، استقلالش همیشه نسبی است. (ر.ک: ونوتی، ۲۰۰۵: ۸۰۱). البته این نوع نگرش، پیش از ونوتی نیز مطرح شده‌است. سوزان بسنت و آندره لوفور در مقدمهٔ مجموعه مقالاتی در باب ترجمهٔ ادبی، اظهار می‌کنند که تاریخ، به مطالعات ترجمه نسبیت بخشیده و آن را از قید وجه اشتراک رهانیده‌است. (ر.ک: بسنت و لوفور، ۱۹۹۷) ونوتی نظریهٔ خود را در آمریکا مطرح کرده‌است؛ کشوری که به دلیل نوعی امپریالیسم فرهنگی، آثار بیگانه را در خود هضم می‌کند. (ر. ک. ونوتی، ۲۰۰۸: ۱۶) او معتقد است که گاه ترجمه، متن خارجی را تحت سلطهٔ ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های زبان مقصد درمی‌آورد و با ارزش‌ها، باورها و بازنمایی‌های فرهنگ مقصد هماهنگ می‌کند. (همان: ۶۸) از آنجا که ایران نیز دارای

فرهنگ و سنّت‌های ادبی غنی است، بازگردانندگان متون ادبی خارجی در ایران، در بسیاری موارد عناصر فرهنگ بیگانه را نپذیرفته، به بومی‌سازی پرداخته‌اند. در تحقیقات مربوط به بومی‌سازیِ ترجمه در اشعار معاصر فارسی، احمد کریمی حکاک در فصل چهارم کتاب «طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی» با استفاده از نظریهٔ لوتمان در چند نمونه از اشعار بهار، ایرج‌میرزا و پروین اعتصامی، هنر بومی‌سازی را نشان داده و تأثیر ترجمه را بر این اشعار تحلیل کرده‌است.

دیگر آثاری که در حوزهٔ تأثیر ترجمه پدیدآمده‌اند، بر پایهٔ یک نظریهٔ علمی تحلیل نشده‌اند. در مقالهٔ «حکایت‌های لافونتن در شعر معاصر» از اکبر شایان‌سرشت، تلاش بر آن بوده‌است تا مأخذ برخی تمثیلات در شعر ایرج، بهار و پروین و ابداعات شاعرانهٔ آنها در جریان بومی‌سازی این حکایات ارائه شود. به‌علاوه در مقالهٔ «نفوذ آثار خارجی در سروده‌های اخوان ثالث» از همین نویسنده، نقش ترجمه در برخی اشعار اخوان و خلاقیت‌های شاعرانهٔ او در فرایند بومی‌سازی نشان داده شده‌است.

ولی‌الله درودیان نیز در کتاب «سرچشمه‌های مضامین شعر امروز ایران» به مآخذ اروپایی و عربی تعدادی از اشعار معاصر اشاره کرده‌است امّا در این کتاب، مقایسه و تحلیلی بین متن اصلی و اثر الهام‌گرفته‌شده صورت نگرفته و از نوع تأثیر و بومی‌سازی سخن گفته نشده‌است. در مقاله‌ای از مریم حسینی با نام «تأثیر شعر غربی بر شعر نو ایران» در مجموعه مقالات «سفر در آینه»، تأثیر بعضی شاعران غربی بر شعر شاعران ایرانی مورد مطالعه قرار گرفته‌است امّا دربارهٔ هنر بومی‌سازی تحلیلی انجام نشده‌است.

دربارهٔ نقش ترجمه در شعر معاصر ایران، کتاب «با چراغ و آینه» از شفیعی کدکنی، به دنبال ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران بوده و جای پای شعر فرنگی را در شعر فارسی نشان داده و دربارهٔ دگرگونی ساخت‌ها و صورت‌ها سخن گفته‌است و البته بومی‌سازی ترجمه در آثار معرّفی‌شده در این کتاب، نیاز به بررسی دقیق در قالب پژوهشی جداگانه دارد. همچنین، کتاب «آینهٔ معنی» از اکبر شایان‌سرشت، به تبیین نقش ترجمه در ساختار شعر تمثیلی دورهٔ معاصر پرداخته‌است. مقاله‌ای با عنوان «یک حکایت و چهار روایت» از جعفر ربانی، در مجلهٔ رشد آموزش ابتدایی، به‌طور مختصر، چهار ترجمهٔ منظوم کلاغ و روباه را با هم مقایسه کرده و در این مقاله، به بومی‌سازی ترجمه‌ها توجهی نشده‌است.

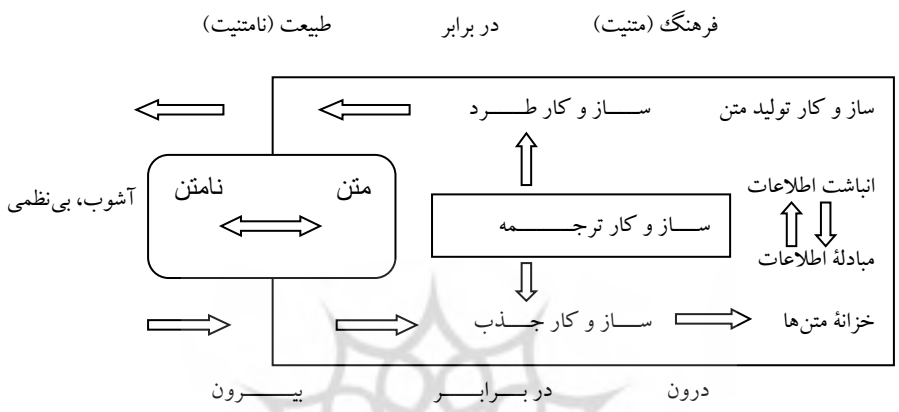
با این حال، تاکنون پژوهشی مستقل بر پایهٔ نظریه‌ای علمی برای تحلیل ساخت‌های هنری و شاعرانه در برگردان‌های منظوم حکایت کلاغ و روباه لافونتن و تبیین راهکارهای بومی‌سازی شاعران معاصر فارسی‌زبان صورت نگرفته‌است.

۲- چارچوب نظری

آثار ترجمه‌شده‌ای که در یک فرهنگ معین حضور دارند و برای الگوبرداری در دسترس هستند، هنگامی پایدار، منظم و سازمان‌یافته جلوه می‌کنند که نظام ادبی، میان عناصر موجود در آن ترجمه‌ها و عناصر حاضر در درون خود ارتباط برقرار کند؛ زیرا این آثار به محض جداشدن از نظام اولیهٔ خود، از نظر جانشینی و همنشینی پیوندهای خود را در قلمرو همزمانی و درزمانی از دست می‌دهند. «بدین‌گونه، این متن‌ها در حالی که ازجایگاه خاص خود در نظام متعلق به زمان مبدأ جدا شده‌اند، در درون نظام تازه نیز از کشمکش‌ها و تنش‌های مرکز- پیرامون برکنار نمی‌مانند و جایگاهشان در نظام جدید نهایتاً توسط مجموعهٔ عواملی تعیین می‌شود که به نظام بومی مربوط می‌شوند نه نظامی که خاستگاه این متن‌ها بوده‌است.» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۲۶۴) در اینجا به گفتهٔ اون زهر، پارادوکس جالبی نمایان می‌شود؛ ترجمه که به وسیلهٔ آن می‌توان ایده‌های جدید و ویژگی‌های تازه را در ادبیات معرفی کرد، ابزاری برای حفظ سلیقهٔ سنّتی می‌شود. (ر.ک: اون زهر، ۱۹۹۰: ۴۹)

به عقیدهٔ لوتمان، فرهنگ مولّدی سازنده است که سپهری اجتماعی پیرامون انسان می‌سازد که اجتماعی‌زیستن را ممکن می‌کند. او همچنین اذعان دارد که فرهنگ‌ها در فرایند جذب و دفع فضای غشایی جدید، در هنگام ورود عناصر و نشانه‌ها از فرانظام (سپهر نشانه‌ای بیگانه) به نظام (سپهر نشانه‌ای بومی)، دایم در حال تولید و بازتولید هستند که می‌توان به نوعی آن فضاهای ایجادشده را مدیریت و برنامه‌ریزی کرد. «مرز در اصل، مثل یک فیلتر ویژه عمل می‌کند که به‌صورت گزینشی هم «متن‌ها» (آنچه مربوط به فرهنگ خودی است) را از دیگر حوزه‌های فرهنگ، داخل سپهر می‌کند، هم «نه‌متن»ها (آنچه گرفته‌شده از فرهنگ بیگانه است) را» (لوتمان، ۱۹۹۰: ۱۳۷)؛ به تعبیری می‌توان‌گفت «مرز، مثل تنگهٔ باریکی است که پیام‌ها از فضای بیرون مجبور می‌شوند به‌منظور تبدیل‌شدن به عنصر یک سپهر نشانه‌ای خاص، با زحمت و همراه با تغییراتی داخل شوند و خود را با شرایط آن سپهر نشانه‌ای تطبیق دهند؛ به حدی که «نه‌متن» به «متن» تبدیل شود.» (سرافراز، پاکتچی و همکاران، ۱۳۹۶: ۸۸) پیوند

اساسی ساختارهای متون با بافت برون‌متنی، تقابل دوتایی بین طبیعت (نامتنیت)، روابط درون‌متنی و برون‌متنی، مواردی هستندکه لوتمان در نوآوری‌های خود عنوان می‌کند:



نمودار ۱- الگوی مکتب تارتو

«بدیهی تلقی می‌شود در موارد متعارف، اعضای هر فرهنگ، خود را داخلی (خودی) و اعضای دیگر فرهنگ‌ها را بیرونی (غیر خودی) در نظر می‌گیرند. در سمت خودی زندگی منظم و معنادار است؛ بیرون از آن، آشوب و بی‌نظمی است که درک آن ناممکن است.» (سنسون، ۱۳۹۰: ۷۶) این نظریه، ما را قادر به درک این مسئله خواهدساخت که شاعر چگونه امکانات مختلف زبانی را به شیوه و معنای تازه‌ای استفاده کرده‌است تا آنها را در خدمت اهداف معین خود درآورد. همچنین، به نشان‌دادن خلّاقیت‌ها و ابداعات شاعران بومی‌ساز در جریان ترجمهٔ متناسب با فرهنگ ملّی کمک خواهدکرد. بررسی ترجمه‌های منظوم کلاغ و روباه در این مقاله، سبب خواهدشد که گسست‌های مشخص اثر، از شیوه‌های سنّتی یا پایبندبودن به سنّت را در خلق نشانه‌های ادبی بیشتر درک کنیم و نمونه‌های شاخصی از همزیستی عناصر نو و کهن را در متنی واحد ببینیم. این پژوهش به روش توصیفی و با شیوهٔ تحلیل محتوا و تلاش برای شناخت و تفسیر نشانه‌ها و تبیین چگونگی ارتباط آنها با متن و زمینهٔ برون‌متنی اثر اصلی در مقایسه با برگردان‌های آن، انجام شده‌است.

۳- بحث و بررسی

بخش اعظم زیبایی شعر، به نوع نگاه ، اندیشه و جهان‌بینی، دایرۀ واژگانی و سطح اطلاعات شاعر از انواع فنون ادبی اختصاص دارد. منظوم‌کنندگان حکایت کلاغ و روباه آثاری آفریده‌اند که از لحاظ قالب، سنتی و از لحاظ محتوا معاصر به شمار می‌آیند. می‌توان گفت که ریختن عناصر فرهنگ ناآشنا در قالب‌های فرهنگ بومی متناسب با فرهنگ زیبایی‌شناختی عصر، هدف اصلی این شاعران بوده است.

۳-۱- حکایت کلاغ و روباه لافونتن و بازگردان‌های منظوم آن به زبان فارسی

حکایت کلاغ و روباه لافونتن را به ترتیب زمانی، سیداشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال)، ایرج میرزا، نیر سعیدی و حبیب یغمایی به نظم درآورده‌اند. حبیب یغمایی عنوان «روباه و زاغ» را به برگردان خود داده و دیگران با همان عنوان «کلاغ و روباه»، آن را منظوم کرده‌اند. شعر «روباه و زاغ»، در کتاب‌های درسی ابتدایی نسل‌های مختلف در طول سال‌های گذشته، پی‌درپی به چاپ رسیده‌است. به شهادت کتب موجود در آرشیو کتاب‌های درسی، در سال ۱۳۳۰ شعر کلاغ و روباه ایرج میرزا وارد کتاب‌های درسی شد و شعر حبیب یغمایی در سال ۱۳۴۰ جای شعر ایرج را گرفت و در کتاب فارسی سوم دبستان چاپ شد. شعر نسیم شمال و نیر سعیدی البته به کتاب‌های درسی راه نیافت ولی در مجموعۀ اشعارشان موجود است. به گفتۀ درودیان «مضمون این اشعار از افسانۀ لافونتن، شاعر فرانسوی و ازوپ، افسانه‌سرای یونانی، گرفته شده‌است» (درودیان، ۱۳۸۵: ۲۴۸) امّا شفیعی کدکنی معتقد است که این حکایت از لافونتن نیست و مأخذ آن را افسانه‌های کریلف می‌داند. (شفیعی کدکنی،۱۳۹۰: ۳۷۶) به جهت پرهیز از طولانی‌شدن مطلب، ترجمۀ حکایت کلاغ و روباه لافونتن به قلم عبدالله توکل را در اینجا ذکر می‌کنیم و برای مطالعۀ ترجمه‌های منظوم، علاقه‌مندان را به مجموعه اشعار شاعران منظوم‌کننده ارجاع می‌دهیم.

«حضرت کلاغ که بر شاخه‌ای نشسته‌بود، قطعه پنیری در منقار داشت. استاد روباه که به بوی طعمه به آن سو کشانده شده‌بود، بیش‌وکم به این زبان با وی سخن گفت: «هی! سلام حضرت کلاغ! تو چه خوشگلی! چه زیبامنظری! به راستی اگر آوازت همسان بال و پرت باشد، عنقای همۀ ریزه‌خواران این بیشه‌هایی!» کلاغ چون این سخن‌ها بشنفت، از فرط شادمانی از خود بیخود گشت و برای آنکه صوت زیبای خویش را نشان دهد، دهان گشادش را از هم گشود و طعمۀ چرب‌ونرمش بر زمین افتاد. روباه در

دم پنیر را فروداد و گفت: «جان جان، بدان که هر چاپلوسی از دولت سر آن کسی نان می‌خورد که گوش به تملّق وی دهد. این درس عبرت، بی‌گمان به قطعه پنیری می‌ارزد!» کلاغ خجل و منفعل، سوگند خورد که دیگر گول نخورد امّا اندکی دیر شده بود.» (توکل، ۱۳۸۰: ۲۱)[1]

شخصیت‌های تمثیلی، حامل بار معنایی زیادی هستند و بدون نیاز به شناسانده شدن، ویژگی‌های شخصیتی مورد نظر نویسنده را نشان می‌دهند. «زاغ اغلب به‌عنوان تمثیل آدم پرحرف و دزد به کار می‌رود که این دو صفت دقیقاً از رفتار این پرنده ناشی شده‌است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۴۲۷) «روباه، مستقل و ازخود راضی، فعّال، مبدع و در عین حال خرابکار، متهوّر و در عین حال ترسو، نگران، حیله‌گر و در عین حال چابک است که تضادهای درونی بشری را تجسم می‌بخشد و آن را می‌توان همزاد وجدان بشری دانست.» (همان: ۳۶۵) هریک از دو تیپ شخصیتی داستان، موجب بروز انتظاراتی خاص می‌شوند. در این حکایت، کلاغ تمثیل اشخاصی است که واقعاً شایستهٔ ستایش نیستند و عقدهٔ آن را دارند و هیچ‌گاه تحسین و آفرینی نشنیده‌اند و روباه تمثیل اشخاص حیله‌گر است. پنیر به‌عنوان یک نشانهٔ حامل معنی، چند بار در داستان تکرار می‌شود. در قصهٔ ازوپ، کلاغ به جای پنیر، تکه‌ای گوشت در منقار دارد. پنیر یک عنصر نامتجانس با روباه است و برای قانع‌کردن مخاطب از جهت روابط علت‌ومعلولیِ وسوسه‌شدن ناکافی است؛ با این حال، این نشانه در هیچ یک از برگردان‌ها تغییر نیافته‌است.

۳-۲- روش‌های بومی‌سازی

«در تعامل میان سنت و نوآوری، هر اثر نوآورانه‌ای ازمواد سنّتی ساخته‌می‌شود. اگر متنی خاطرهٔ بنیان‌های سنّتی را زنده نگه ندارد، جنبهٔ نوآورانهٔ آن هیچ‌گاه به‌درستی درک نخواهدشد.» (لوتمان، ۱۹۷۷: ۲۲) در برگردان‌های حکایت کلاغ و روباه لافونتن به شعر فارسی، ظرفیت‌های فرهنگی و سنّت‌های ادبی جامعهٔ فارسی‌زبان، به صورت‌های گوناگون به کار گرفته شده‌است. «همهٔ شاعران برای جذب هرچه بیشتر متن‌های بیگانه در نظام ادبی، سعی می‌کنند این آثار را به لحاظ سبک‌شناختی، از نظر نوع ادبی و از جنبهٔ محتوایی به رنگ آثار بومی درآورند.» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۲۹۲ و ۲۹۳) دیدگاه‌های نوآورانه، از نگاه شاعران معاصر فارسی همواره اهمیت ویژه‌ای داشته‌است و به‌ویژه ترجمه و بازآفرینی ادبی از راهکارهای نوآوری به شمار می‌رفته‌است. یکی از پیشگامان شعر نو در این خصوص و با توجه به مسئلهٔ ترجمه‌های منظوم، بر این باور است

که «باید هر معنی را به لباس خود داد. وقتی که معنی عوض شد، کلمه و طرز عبارت و فرم و همه چیز عوض می‌شود.» (یوشیج، ۱۳۵۱: ۸۲ و ۸۳) بومی‌سازی در برگردان‌های مورد بحث نیز در نظام‌های زبانی، ادبی و فکری صورت‌گرفته‌است. از این رو این پژوهش می‌کوشد تا ضمن اشاره به روش‌ها و ساحت‌های مختلف بومی‌سازی، به مقایسهٔ اجمالی بازگردان‌های شاعران معاصر از آن حکایت بپردازد و خلاقیت‌ها و نارسایی‌های متن‌های تازه را در برخورد با متن اصلی نشان دهد. یقیناً به دلیل تنگنای کلام از طرح مباحث تفصیلی در این مقال پرهیز شده‌است.

۳-۳- نظام زبانی

نخستین گام برای دست‌یافتن به روش‌های سبکی در بومی‌سازی، بررسی شگردهای زبانی از جمله واژه‌گزینی‌ها، ترکیب‌سازی‌ها و ویژگی‌های صرفی ونحوی است که سمت و سوی آشناسازی دارد و با هدف بومی‌سازی صورت پذیرفته‌است؛ البته گاه انتخاب واژگان و شیوه‌های کاربرد زبان، اندیشه‌گراست و نگارنده می‌کوشد در ساحت فکری، چنین مواردی را بررسی کند.

از میان برگردان‌های منظوم کلاغ و روباه، اثر ایرج‌میرزا در بخش‌هایی از ترجمه، بسیار پای‌بند به متن اصلی است و واژگان مورد استفادهٔ خود را از آن تأمین می‌کند امّا در موارد متعدد جابه‌جایی یا حذف اجزای جمله را به جهت حفظ قالب کلاسیک می‌بینیم. نظام فرهنگ ایرانی، محتوای واردشده از فرانظام را به همان شکل موجود نپذیرفته و آن را با هنجارهای ثابت حافظه‌اش همانند کرده و از آنجا که نوع ادبی متن منبع، تعلیمی و قابل تطبیق با آن هنجارهاست، تن به سازماندهی نظام و قالب شعر سنتی داده‌است:

«حضرت کلاغ بر شاخه‌ای نشسته‌بود.» (توکل، ۱۳۸۰: ۲۱): «کلاغی به شاخی شده جای‌گیر.» (ایرج‌میرزا، ۱۳۷۲: ۱۵۱ [۲]

«قطعه پنیری در منقار داشت.»: «به منقار بگرفته قدری پنیر»

«به راستی اگر آوازت همسان بال و پرت باشد»:

اگـــر راســـتی بـــود آوای تـــو بـه مانـــند پـــرهای زیبـــای تـــو

متن فرانسه:

"sans mentir, si votre ramage se rapport a votre plumage" (la fontaine, 1958 :25)

"sans mentir": (به راستی)

«کلاغ چون این سخن‌ها بشنفت، از فرط شادمانی از خود بیخود گشت.» که معادل است با بیت:

ز تعـــریف روباه شـــد زاغ شـــاد ز شـــادی نیـــاورد خـــود را به یاد

که در متن اصلی این‌گونه وصف شده‌است:

"A ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie"

«هرچاپلوسی از دولت سر آن کسی نان می‌خورد که گوش به تملق وی دهد»:

بگفـــتا که ای زاغ این را بـــدان که هرکس بود چرب و شیرین‌زبان
خورد نعمت از دولـــت آن کسی که بر گفـت او گـوش دارد بســـی

عبارت «شوخ‌وشنگ» جایگزین مناسبی برای کلمات، «joli» و «beau» که قصد توصیف زیبایی کلاغ را دارد، نیست و تنها به تناسب قافیه آمده‌است. در این فرایند که بازگرداننده، تجدید نظر در ارزش‌های فرهنگ ادبی (وزن و قافیهٔ سنّتی) را مجاز ندانسته، متن منبع را در چارچوب آن ارزش‌ها درآورده و بی‌نظمی موجود را به نظمی سنّتی تبدیل کرده که این پایبندی، او را برای گزینش واژگان در تنگنا قرار داده‌است.

فرهنگ در بیشتر موارد برای تضمین ثبات لازم، مستقیماً با جهت‌گیری به سوی گذشته مرتبط است و آرکائیسم که به شکل استفاده از افعال با پیشوند، نظیر «بگرفته»، «برگزید»، «بگفتا» و «بیفتاد»، در راستای بومی‌سازی خود را نشان داده‌است، به همراه حشوهای کلامی نظیر «یکی» درمصراع: «یکی روبهی بوی طعمه شنید»، «به» در آغاز مصراعِ «به پیش آمد و مدح او برگزید» و «به» در مصراعِ «به مانند پرهای زیبای تو» و کلمهٔ «جمله» در مصراعِ «بر این مرغ‌ها جمله سرور بدی» امکان لذت‌بردن از شعر را کاهش داده‌است. این در شرایطی است که «شعر دورهٔ مشروطه، راه را برای سادگی زبان و ورود واژه‌های گوناگون از جمله واژه‌های عامیانه هموار کرده‌بود.» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۲۴) این رویکرد را می‌توان از آسیب‌های بومی‌سازی به شمار آورد؛ زیرا ترجمه که وسیلهٔ معرفی ایده‌ها و روش‌های تازه است، ابزاری برای حفظ سلیقهٔ سنّتی می‌شود.

به‌کارگیری زبان عامیانه، نوعی گرایش به جانب تغییر و تحول بود و در جهت‌گیری جدید گفتمان ادبی پس از مشروطه نقش داشت. نسیم شمال در ترجمهٔ خود نه فقط لحن و سبک اثر خارجی را دگرگون کرده‌است، بلکه جهت و هدف آن را نیز تغییرداده و از طریق کاهش و افزایش عناصر، تجدید نظرهای واژگانی و سرعت‌دادن به زبان، متنی با هدف مورد نظر خود آفریده‌است. او همانند بسیاری از هم‌عصران خود، دغدغهٔ سلامت و

هماهنگی عناصر زبان شعرش را ندارد و با درآمیختن زبان کهن و عامیانه، توجه مخاطب را جلب و اثر خود را طنزآمیز کرده‌است:

اگـر آواز تـو همچـون پـرت بـود　　یقین مـی‌دان فرشـته نـوکرت بـود
پنیـــر چـــرب را روبـــاه قاپیـــد　　همه هسـتیش را چـون دزد چاپیـد

(گیلانی، ۱۳۷۰: ۲۲۷)

عدم تجانس فعل «می‌دان» با کلمات عامیانه‌ای مثل «نوکرت»، «قاپید» و «چاپید» در متن، دوگانگی بافت ایجاد کرده‌است. نسیم شمال به این بی‌تناسبی‌ها توجهی ندارد. او «این افسانه‌ها را فقط منظوم کرده و در اندیشهٔ آراستن آنها نبوده‌است. گاه به نظر می‌رسد که پس از منظوم‌کردن آنها حتی نیم‌نگاهی هم به کار خود نیفکنده و گاهی جملاتش، برخلاف ساختار زبان پارسی است.» (درودیان، ۱۳۸۵: ۲۸۸) این شاعر، هر دو شخصیت داستان را به جای «حضرت» و «استاد»، «خر» و «احمق» می‌خواند. زبان تیز نسیم شمال به نامناسب بودن چنین کلماتی در یک اثر ادبی بی‌توجه است و عناصر سپهر نشانه‌ای فرهنگ عامیانه را وارد نظام ادبی می‌کند و از تکرار آنها ابایی ندارد.

نیر سعیدی بیش از دیگران، از هسته‌های زبانی موجود در زبان فارسی نیرو گرفته‌است. استفاده از تکنیک بینامتنیت و گزینش واژگان و اصطلاحات عرفانی و موسیقایی مربوط به نظام نشانه‌ای فرهنگ ایران، همچون «اقلیم بالا»، «شور» و «حجاز» متن را قدرتمند کرده‌است:

گر تو با ایـن بـال و ایـن پـرواز خـوش　　داشـتی بانـگ خـوش و آواز خـوش
شهره چون سیمرغ و عنقا می‌شـدی　　ســاکن اقلــیم بــالا مــی‌شــدی
نغمه چـون سـر داد در شـور و حجـاز　　کـرد شـیرین کـام رنـد حیلـه‌سـاز

اما اطناب به جهت بومی‌سازی و اصرار در آوردن مترادفات به شیوهٔ برخی آثار کهن فارسی و جهت‌گیری به سوی گذشته برای تضمین ثبات مورد نیاز، گاه حشوهایی را به شعر او می‌افزاید؛ مثلاً آوردن چندین صفت هم‌معنی برای روباه، مانند رند، حیله‌ساز، محیل و نابه‌کار، مخاطب را خسته می‌کند:

شـد نصـیب آن محیـل نابـه‌کـار　　طعمـه‌ای آن‌سـان لذیـذ و آب‌دار

(سعیدی، ۱۳۶۷: ۶۵)

حبیب یغمایی در برگردان خود، واژه‌های روان را برگزیده و به صمیمیت زبان شعر و طبیعی‌نویسی در برابر ادبی‌نویسی و نرم بودن کلمات از نظر آوایی اهمیت داده‌است. زبان شعر او ساده و به‌دور از آرایش‌های کلامی است. با آنکه یغمایی کوشش می‌کند هر نوآوری را در چارچوب ادبیات سنّتی فارسی تعریف‌کند، طبیعی‌بودن زبان درکنار کاربرد واژه‌هایی مثل «برگرفت»، «روبه»، «حیلت‌ساز» و «بربود» شعرش را به شهری مانند می‌کند که در آن بناهای قدیم در جوار بناهای جدید قرار دارند. این کاربردها، تلاش برای گذراندن زبان از محدودیت «درزمان‌بودن» (Diachronic) به گسترهٔ «هم‌زمانی» (Synchronic) است:

روبـــه پرفریـــب و حیلـــت‌ســـاز رفـــت پـــای درخـــت و کـــرد آواز
طعمـه افتـاد چـون دهـان بگشـود روبهـک جسـت و طعمـه را بربـود

(سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۳۹۶: ۳۴ و ۳۵)

هریک از اجزای زبان در شعر یغمایی، وظیفهٔ مهمی را بر عهده دارد؛ مثلاً استفاده از پسوند «ک» در زاغک و «روبهک»، در مقایسه با عبارات «حضرت» و «آقا» در متن اصلی، دارای تقابل نشانه‌ای است و «حضرت» واژه‌ای مورد احترام است که در مرکز سپهر نشانه‌ای مقصد قرار دارد و نمی‌توان آن را برعکس تعبیر کرد و به کلاغ نسبت داد. چنین کاربردی، جهان‌بینی او را نیز به مخاطب القا می‌کند. گزینش این ساختار واژه، اندیشه‌گراست و از آن در نظام فکری سخن گفته‌خواهدشد. بدیهی است که در این برگردان‌ها، تنها به دنبال مواردی از ویژگی‌های زبانی هستیم که نشان‌دهندهٔ بومی‌سازی باشند.

۳-۴- نظام ادبی و بلاغی

«هنرمند برای انتخاب روش ارائهٔ شیء، امکانات بی‌نهایت در اختیار دارد. هنر همانند یک آینه، جهان را به شکلی بی‌روح عرضه نمی‌دارد و در فرایند تبدیل نشانه‌های جهان به نگاره‌ها، دنیا را آکنده از معانی می‌کند» (لوتمان، ۱۳۷۰: ۳۱) ولی باید توجه داشت که شعر، با کلام کار می‌کند که خود تابع تمام قواعد دستور زبان است و به آن قواعد دیگری همچون قافیه، وزن، سبک و غیره افزوده شده‌است. از این رو، یک متن شعری نسبت به متن غیرشعری آزادی کمتری دارد.

آشکارترین وجه بومی‌سازی در برگردان‌های فارسی مورد بحث، ایجاد وزن و قافیه است؛ برای ایجاد تأثیر ادبی ویژه‌ای که در فرهنگ ادبی آن زمان، مرز میان شعر و نثر بوده‌است. شاعر متن اصلی را به لحاظ نوع ادبی، قالب شعری و سبک به گونه‌ای تغییر می‌دهد که با اوضاع و احوال فرهنگی ویژهٔ محیط او تناسب داشته‌باشد زیرا قالب سنّتی، عنصری است که در زمان سرایش این بازگردان‌ها هنوز در مرکزیت سپهر نشانه‌ای فرهنگ ادبی ایران واقع بوده و هرگونه مخالفت با آن، آشوب محسوب می‌شده‌است. «واقعیت تأکید بر نوع بیان، نتیجهٔ قائل‌شدن یک همبستگی یک‌به‌یک بین سطح بیان و محتوا و تأثیر بیان بر محتواست» (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۵۲) و شاعر با این رویکرد از روح شعر کلاسیک فارسی و قالب سنّتی آن محافظت می‌کند امّا گاه وزن و قافیه بر متن تحمیل می‌شود؛ به‌عنوان مثال، وزن و قافیهٔ شعر ایرج‌میرزا به شکلی پدید آمده‌است که نقطهٔ قوّتی برای اثر او ایجاد نمی‌کند. به نظر شفیعی کدکنی «وزن یک شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را به‌طور طبیعی، از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع به خاطرش می‌رسد، وزن نیز همراه آن هست و در این‌باره گفته‌اند که طبیعت به خودی خود، وزن را تعیین می‌کند» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۵۰) امّا دربارهٔ ترجمه‌های منظوم، نمی‌توان چنین نظری را مسلم دانست زیرا فرهنگ ممکن است بکوشد خود را در مرزهای خود محدود کند. آشنایی با ادبیات جهان از طریق ترجمه‌ها، باعث جذب و انباشت اطلاعات به درون فرهنگ ادبی ایران شد و در بسیاری موارد، شاعران وزن را با توجه به سنّت ادبی گذشتهٔ ایران و بومی‌سازی اثر خارجی برمی‌گزیدند. ایرج‌میرزا در جهت سودبردن از سنّتی دیرین و درخشان، به شیوهٔ حکایات بوستان سعدی، وزن متقارب را برای ترجمهٔ منظومش به‌کاربرده امّا نسبت به سایر برگردان‌های منظوم این حکایت، توفیق چندانی به دست نیاورده‌است.

انتخاب قافیه، نکتهٔ مهم دیگری است که نقش برجسته‌ای در موفقیت یک شعر ایفا می‌کند. «هنگامی که قافیه می‌آید، خواننده یا شنونده به یاد قرینه می‌افتد و از آن قرینه، مطالبی را که با آن پیوستگی دارد، تداعی می‌کند و این تداعی، باعث می‌شود که وحدت ذهنی و حالت کلی تأملات شاعر به خواننده منتقل شود.» (همان: ۹۵) با تأملی بیشتر درمی‌یابیم که ختم قوافی به صامت‌ها در شعر ایرج‌میرزا، نوعی رخوت در خواننده ایجاد می‌کند و قافیه‌هایی نظیر «جایگیر/ پنیر»، «قشنگ/ شوخ‌وشنگ» و «سمندر/ سرور» که ایرج‌میرزا در پایان ابیات خود می‌آورد (ایرج‌میرزا، ۱۳۷۲: ۱۵۱)، عموماً قافیه‌های

زبرآهنگ هستند. موسیقی کلی حاکم بر شعر ایرج‌میرزا، به فضای موجود در داستان لطافت نمی‌بخشد، بلکه خشونتی به آن می‌دهد که می‌توان گفت متناسب با یک متن انتقادی است. اینجاست که می‌توان گفت ترجمه، متن خارجی را از بطن تاریخی خود بیرون می‌کشد و وارد بطنی دیگر می‌کند و از این رو، روابط بینامتنی، درون‌متنی و پیرامتنی خارجی، محو و روابط جدیدی در زبان مقصد ایجاد می‌شود.

ایرج‌میرزا با گزینشی شگفت، واژهٔ «سمندر» را جایگزین نماد «Phé nix» (ققنوس) می‌کند. «سمندر، حیوان دوزیستی شبیه به سوسماریان است که به باور یونانیان و رومیان باستان می‌تواند در آتش زندگی کند، بی آنکه بسوزد. این جانور، با آتش هم‌ذات‌پنداری شده و مظهر زندهٔ آتش به حساب آمده‌است و همچنین، به او قدرت خاموش‌کردن آتش را نسبت می‌دهند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۶۲۴) شباهت سمندر و ققنوس، از این جهت است که ققنوس خود را آتش‌می‌زند و با سوختن دوباره متولد می‌شود و «سمندر نیز گویند در آتش نمی‌سوزد. همچنین در بسیاری از افسانه‌های کهن ایران، سمندر حیوانی متولدشده از آتش معرفی شده‌است.» (ابراهیمی، ۱۳۸۸: ۲۲۰) شاعر، واژهٔ ققنوس را کنار گذاشته‌است تا معنای سروری کلاغ و شکوه و عظمت افرادی را که دارای تیپ شخصیتی کلاغ هستند، با لحن گزندهٔ خود به تمسخر بگیرد. لفظ «سمندر» در این تصاویر داستانی، دلالت بر اقتدار و زیبایی نمی‌کند و شاعر به‌ناچار برای تفهیم تشبیه خاص و طنزآمیز خود، با افزودن مصراعی، تشبیه خود را توضیح می‌دهد و در آن با به‌کاربردن کلمهٔ «مرغ‌ها» به جای پرندگان، این تصویر طنزآمیز را تکمیل و تأیید می‌کند. زشتی شخصیت افرادی همچون کلاغ، با روایت ایرج‌میرزا برجستگی می‌یابد. از نظر او، ملت ایران سه گروه بوده‌اند: «نخست، بزرگان، یعنی دزدان اختیاری که با بیگانگان پیوند دارند؛ دوم، دزدان اضطراری که غیر از نوکری راهی و در بساط آهی ندارند؛ سوم، گروه رعایا و دهقانان بیچاره که نه آزادی دارند و نه نظم و قانون می‌پسندند.» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۳۹۹)

در مواردی، ایرج‌میرزا با ایجاز هنرمندانه، چند سطر را در یک بیت خلاصه و تلاش کرده‌است تا متن ادبی را با سلیقهٔ مردم ایران سازگار کند زیرا کم‌گویی و گزیده‌گویی نیز از سنّت‌های دیرین و درخشان مورد علاقهٔ ایرانیان و در مرکزیت سپهر نشانه‌ای واقع است و متونی که دارای این ویژگی بوده‌اند، در فرهنگ ایرانی بیشترین عمر و دیرپایی را

داشته‌اند. نغمهٔ حروف، فضاسازی زیبا و ایجاد حرکت سریع در لحظهٔ اوج داستان نیز به این بخش از شعر جذابیت داده‌است:

بــه آوازکــردن دهــان برگشــود شــکارش بیفتــاد و روبــه ربــود

در مقایسه با متن فرانسه و ترجمهٔ آن:

" Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit".

«برای آن که صوت زیبای خویش را نشان دهد، دهان گشادش را از هم گشود و طعمهٔ چرب‌ونرمش بر زمین افتاد. روباه در دم پنیر را فروداد».

اگر شعر ایرج‌میرزا در همین‌جا پایان می‌یافت، بسیار موفق‌تر بود امّا پای‌بندی به محتوای منبع اصلی و عادت به نتیجه‌گیری در پایان حکایات، مانع خلاصه‌گویی شده‌است. به نظرمی‌رسد نتیجه‌گیری مستقیم، در حاشیهٔ سپهر نشانه‌ای و نظام ادبی ایران قرار داشته و جامعه به فراموش‌کردن این شیوه گرایش داشته‌است امّا ایرج‌میرزا در بیشتر آثاری که برای کودکان پدید آورده، از جمله در پایان قصهٔ «دو موش» سعی در نتیجه‌گیری واندرزدادن به مخاطبان دارد:

هرکــه حــرف بــزرگ‌تــر نشــنید آن ببینــد کــه بچــه‌مــوش بدیــد

(ایرج‌میرزا، ۱۳۷۲: ۱۳۷)

در شعر کلاغ و روباه نیز رمزگشایی و نتیجه‌گیری در انتهای شعر، باعث شده‌است که با پایان‌یافتن شعر، ارتباط ذهنی مخاطب با شعر قطع شود و اوج داستان به فرود تبدیل گردد:

بگفتــا کــه ای زاغ ایــن را بــدان که هرکس بود چرب و شیرین‌زبان
خــورد نعمــت از دولــت آن کســی کــه بــر گفــت او گــوش دارد بســی
هم‌اکنــون بــه چربــی نطــق و بیــان گــرفتم پنیــر تــو را از دهــان

(همان: ۱۵۱)

در برگردان نسیم شمال نیز نخستین حرکت در جهت بومی‌سازی، آوردن معنای نو در قالب سنّتی شعر فارسی است. تشبیهات هدف‌دار، شخصیت‌های تمثیلی موجود در داستان را ویژه و بومی می‌کند. شاعر، کلاغ را که از فرانظام وارد نظام ادبی شده، به شکل امیر متکبری تصویر می‌نماید و روباه را به فراشان حکومتی شبیه می‌داند که همانند

نوکران متملق، ممدوح را به صفاتی که درخور آن نیست، متصف می‌کند و صدای کلاغ را در حد آواز داوود ارج می‌نهد:

به صد ناز و تکبر چون امیری　　به منقارش بدی قطعه‌پنیری
ز صوت دلبرت دل می‌بری زود　　بزن چه‌چه بخوان آواز داوود
(گیلانی، ۱۳۷۰: ۲۲۷)

با اینکه اصل حکایت، همچون سایر قصه‌های قدیمی، دارای رهایی از زمان است؛ نیر سعیدی توصیف زمان را به آن اضافه کرده‌است؛ شاخهٔ درخت به بام تبدیل شده و با تغییر مکان، داستان حقیقت‌مانندتر شده‌است؛ یافتن پنیر در محل زندگی انسان‌ها بیشتر واقعی به نظر می‌رسد:

بامدادان رفت روباهی به باغ　　دید بنشسته است بر بامی کلاغ
(سعیدی، ۱۳۶۷: ۶۵)

در شعر نیر سعیدی به روابط علت و معلولی و بیان احساسات شخصیت، اهمیت بیشتری داده شده‌است:

نشئه و شادی بی‌اندازه داشت　　زیر منقارش پنیری تازه داشت
گفت در دل روبه پرمکر و فن　　کاش بود این لقمه اندر کام من

تغییر در نظام فرهنگی، با ابتکار عمل‌های خاص خود همراه است. اگرچه شیوه‌های پرداخت شخصیت و حقیقت‌مانند کردن حکایت از فرانظام به نظام وارد شده‌است، گفت‌وگوها به شیوهٔ مکالمات بومی و ایرانی، دارای مبالغه است. شاعر از زبان روباه می‌گوید: «گر بُرندم سر، نمی‌گویم خلاف!» که معمولاً این نوع سخن‌گفتن همراه با تأکید، در فرهنگ ایرانی نشان‌دهندهٔ دروغ‌بودن مطلب است: «گفتی، باور کردم؛ اصرار کردی، شک کردم؛ قسم خوردی، فهمیدم که دروغ می‌گویی!» بنابراین، در همین بخش از دیالوگ، شخصیت روباه به‌خوبی از طریق گفتار پرداخت می‌شود.

در بازگردان نیر سعیدی، شخصیت‌پردازی از طریق گفتار، قوی‌تر از دیگران است امّا همبستگی بین محتوا و نوع بیان در نظام ادبی ایران، سبب شده‌است که شاعر برای تکمیل وزن، به شیوهٔ گذشتگان از مترادفات استفاده کند که البته نقصی برای کار او محسوب می‌شود. عبارات «رند و هوشمند»، «لذیذ و آبدار»، «مکر و فن»، «زبان چرب و صد آب‌وتاب»، «بانگ خوش و آواز خوش» و «دام و بند» از نمونه مترادف‌هایی هستند که

به کار رفته‌اند. عبارات «با زبان چرب» و «با صد آب‌وتاب» تصاویری بومی هستند و تشبیه «مه‌رو» را نیز در گذشتهٔ ادبیات ایران به معنای «زیبا» زیاد دیده‌ایم که برای کلاغ، هیچ وجه‌شبهی ندارد. شاعر با آوردن آرایه‌های ادبی ایرانی، مثل تجاهل‌العارف و پرسش بلاغی، نوعی آیرونی و تقابل طنزآلود را به نمایش گذاشته‌است.

از بین برگردان‌های مورد بحث، شعر روباه و زاغ حبیب یغمایی چنان در فرهنگ ایران قرن بیستم جذب شده‌است که تمام نشانه‌های دال بر منشأ خارجی آن ناپیداست. نخست، وجود حکایت پذیرفته و شناخته شده وسپس، براساس پیوندهای زبان فارسی، ارزش‌گذاری و به این ترتیب، به عنصری از متن حافظه و فرهنگ تبدیل شده‌است. رعایت ایجاز در شعر، از دیرباز مورد توجه اهل بلاغت بوده، همچنان که در بیشتر کتاب‌های مربوط به اصول علم بلاغت، ایجاز را از لوازم فصاحت در کلام دانسته‌اند؛ به ویژه ایجاز با طبیعت حکایات فارسی سازگارتر است. شعر حبیب یغمایی در هشت بیت سروده شده و حشوی در آن مشاهده نمی‌شود. شاعر حتّی بخش سلام آغاز دیالوگ را که نقش اصلی در حکایت ندارد، حذف کرده تا ضرباهنگ داستان کند نشود. وی از روش‌های حکایت‌گویی مرسوم امتناع نموده و با نوآوری، اثرش را به روایت تصویری نزدیک کرده‌است. این نوآوری‌ها، محصول ابتکار عمل شاعر در فرایند تنش بین عناصر دو نظام است. ثبات از شرایط وجود فرهنگ است و یغمایی نیز با به‌کاربردن قالب سنّتی، این ثبات را حفظ می‌کند. در سایر برگردان‌ها، به علت ورود نویسنده و عقاید و قضاوت‌هایش به داستان، روایت از تصویری‌بودن دور و به کلامی‌بودن نزدیک می‌شود. همچنین، شعر یغمایی با تحرک شروع شده‌است که برتری آغازینی به آن می‌بخشد:

زاغکـــی قالـــب پنیـــری دیـــد بـــه دهـــان برگرفـــت و زود پریـــد

(سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۳۹۶: ۳۴ و ۳۵)

تمام شعر، حرکت است و ثبت حرکت در مسیر کسب اعتماد عاطفی خواننده، قدرت بیشتری در تجسم ایجاد می‌کند. حرکت در شعر یغمایی، خنثی نیست؛ گاه سریع و گاه آهسته است و گاه ایست دارد. در برخی صحنه‌ها برهم‌آیی تصویر می‌بینیم:

بـــر درختـــی نشســـت در راهـــی کـــه از آن می‌گذشـــت روبـــاهی

در برخی صحنه‌ها، نماها و واحدهای متنی استقلال ندارند و به واحدهای دیگر می‌پیوندند:

طعمـه افتـاد چـون دهـان بگشـود روبهـک جسـت و طعمـه را بربـــود

یغمایی با تکرار صفت تعجبی، به ایجاد نماهای متعدد می‌پردازد و از کل به جزء حرکت می‌کند؛ این نماها گاه دور و گاه نزدیک می‌شوند:

«گفت: به‌به! چقدر زیبایی!» (دورنمای کلاغ در توصیف از زبان روباه)

«چه سری! چه دمی! عجب پایی!» (سه نمای مستقل، نزدیک ومتوالی و تبدیل‌کردن کلمهٔ زیبا به عناصر معنی‌دار در ابعاد کوچکتر.)

این سه نما در واقع، مفهوم متضاد خود را تداعی می‌کنند و از این طریق، زشتی تملق‌گویی را بیشتر به تصویر می‌کشند. در اینجا تصاویر، اشباع‌شده از محتوا هستند و به توضیح نیازی ندارند. در شیوهٔ کار یغمایی، رابطهٔ سنّتی موجود بین بیان و محتوا که در سایر برگردان‌های حکایت به چشم می‌خورد، به‌عنوان تنها رابطهٔ ممکن شناخته نمی‌شود؛ با این همه، بیان این اثر، بیش از سایر برگردان‌ها بر محتوا تأثیر دارد. نوع بیان به جز در موارد اندک، بومی‌شده نیست و از هنر نمایشی بهره می‌گیرد. این شیوهٔ بیان از فرانظام جذب شده و شاعر با یک جنبش جدید همراه با خلاقیت، برگردان‌های گذشتهٔ این حکایت را از اعتبار سابق می‌اندازد به‌طوری که شعر حبیب یغمایی جایگزین اثر ایرج‌میرزا در کتاب‌های درسی می‌شود.

حبیب یغمایی جزءِ مصححان آثار ادبی بود و در مجلهٔ یغما نیز رویکردی سنّتی داشت. چنان که در پیشگفتار اولین شماره‌اش تصریح کرده، رسالت اصلی خود را در ادبیات، حفظ دستاوردهای گذشتگان می‌داند. (ر.ک: پیشگفتار اولین شمارهٔ دورهٔ چهارم یغما) با اینکه در اقتباس و ترجمه فعال بود، همواره به استفاده از ذخایر ادبیات کلاسیک گرایش داشت. بی‌دلیل نیست که در عین سادگی زبان و بیان نمایشی، به سنّت‌های ادبی توجه دارد. او در این بازگردان، در وزن و قالب از هفت‌پیکر نظامی الگو گرفته‌است و با نهایت استادی، در گفت‌وگوهایش مصراعی از این اثر را نیز گنجانده و با استفاده از بینامتنیت، حکایت غربی را با ریشه‌های درخشان فرهنگ ایرانی در طول زمان پیوند داده‌است:

هفت رنـگ اسـت زیـر هفـت اورنـگ نیســـت بـــالاتر از ســـیاهی رنـــگ

(نظامی، ۱۳۷۳: ۸۹)

او از بینامتنی استفاده می‌کند که خود بسیار سازمان‌یافته است و آمیزش آن با متن مبدأ، متن ارزشمندتری را به وجود می‌آورد. همچنین تراکم مصوت‌ها در ابیات، سبب نرمی شعر شده و پایان‌یافتن بعضی از قافیه‌ها به مصوت، گونه‌ای التذاذ کلامی را در متن به وجود آورده‌است. هدایت شعر به سوی سادگی و استفاده از آن به‌عنوان محملی هنری برای بیان مفاهیم داستانی، ویژگی آثاری است که برای همهٔ سنین جذابیت دارد و مسلماً در شعر حبیب یغمایی، این رویکرد ادبی را می‌توان ساری و جاری دانست.

همچنین در این اثر، نتیجه‌گیری به مخاطب واگذار شده تا با کنکاش ذهنی، آن را از متن داستان دریافت کند و به همین سبب، تأثیر و التذاذ ادبی در شنونده بیشتر و پایدارتر است. در ادبیات معاصر ادراک تمثیل، به‌جای تشریح و نتیجه‌گیری از آن، به مخاطب واگذارمی‌شود. پرهیز از آسان‌پسندی و واداشتن خواننده به تفکر پس از خواندن اثر، امتیازی برای روایت حبیب یغمایی است زیرا از تکنیک‌های پرطرفدار روایت، این است که پیام به گونه‌ای به مخاطب رسانده‌شود که نیازی به نتیجه‌گیری مستقیم و پند و شعار نباشد. گرفتار نتیجه‌گیری مستقیم شدن در سه برگردان دیگر، اوج داستان را به فرود و کنش نزولی تبدیل کرده‌است در حالی که در روایت‌های کوتاه، مخاطب بیشتر متمایل به پایان غیرِمنتظره است. با توجه به اینکه در روباه و زاغ، ویژگی‌های یک اثر متناسب با کودکان نیز رعایت شده، به کتاب‌های درسی راه یافته‌است.

۳-۵- نظام فکری

در هنگام ترجمه، ساختار فرهنگ و ایدئولوژی، به‌عنوان نظامی از ممانعت‌ها، در برابر مترجم می‌ایستد و امکانات او را محدود می‌کند. ترجمه‌های منظوم شعر کلاغ و روباه، نمونه‌هایی شاخص از آن نوع وام‌گیری ادبی هستند که در فضای فرهنگی ایران اوایل قرن بیستم رایج بوده‌است. حذف و اضافه‌هایی که برگردانندگان در عناصر سازندهٔ متن صورت داده‌اند، دارای اهمیت است و ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و اندیشگانی عصر خود را بیان می‌دارد. درآغاز گفت‌وگوی روباه با کلاغ، کلمهٔ «حضرت» (Monsieur)، اجازهٔ عبور از مرز و ورود به نظام را نیافته‌است و احتمالاً با هدف نزدیک‌کردن حکایت به مخاطب ایرانی و کاستن از حالت لودگی و فراغ بال، در جهت تعلیمی یا انتقادی‌شدن اثر، در تمام برگردان‌های موجود حذف شده‌است. در متن فرانسه، بارها کلاغ با عبارت محترمانهٔ «شما» مورد خطاب قرار گرفته‌است:

Sans mentir, si votre ramage/ Se rapporte a votre plumage,

در حالی که ضمیر و خطاب محترمانه در هنگام تعامل نظام و فرانظام، طرد شده‌است و هیچ‌یک از برگردان‌های فارسی، از ضمیر محترمانه استفاده نکرده‌اند. آوردن عبارات «حضرت» و «استاد» به جای "Maître" (ارباب، استاد و صاحب) برای کلاغ و روباه در ترجمهٔ توکل، نشان‌دهندهٔ پای‌بندی او به متن اصلی است. این عبارت را منظوم‌کنندگان حذف کرده‌اند و جنبهٔ طنز در اشعار بازسرایی‌شده، حتی‌الامکان به جنبهٔ اخلاقی و اندرزی یا انتقاد تند تغییر یافته‌است.

برگردان ایرج‌میرزا با لحن تمسخرآمیز و انتقادی ویژهٔ او، همراه با نوعی جدیت و طنز تلخ متناسب با شرایط اجتماعی سروده شده‌است. واژگانی که او برای ترجمهٔ خود انتخاب می‌کند، اغلب نیش‌دار است و با هدف همسان‌سازی متن ادبی با رویدادهای زندگی جامعهٔ ایرانی، تصویر حکایت را متوجه افراد خاصی می‌کند. شاعر بنا به رسم مدیحه‌سرایی در دربار شاهان ایران، از کلمهٔ «مدح» استفاده می‌کند تا این حکایت را به اوضاع اجتماعی ایران ارتباط دهد و با توجه به این که کلاغ در بالا و روباه در پایین است، تصویری متناسب با این خواستهٔ شاعر پدیدمی‌آید. کلمهٔ «گشاد» در عبارت «دهان گشادش را از هم گشود» (Il ouvre un large bec) می‌تواند نشانه‌ای معنادار از نسنجیده سخن‌گفتن باشد که در برگردان‌های فارسی، در راستای اخلاقی و تعلیمی‌کردن متن، حذف شده‌است زیرا ایرانی‌ها به‌طور سنّتی با متون اخلاقی و اندرزی احساس نزدیکی بیشتری داشته‌اند و در متن انتقادی نیز متناسب با جامعهٔ ایران، انتقاد از دزدی وچاپلوسی، ضروری‌تر از نسنجیده‌گفتن بوده‌است. فراغ بالی که در اصل حکایت حس می‌شود، طرد و اصل ماجرا، جهت قرارگیری در یک بطن جدید، حفظ می‌گردد. در ابیات بالا، به جای کلمهٔ «چاپلوس» عبارت «چرب و شیرین‌زبان» آمده که تصویری بومی است و با این انتخاب، چاپلوسی شکل مثبت پیدا کرده‌است. شاعر در بیت پایانی نیز با عباراتی مثبت، به دفاع از شخصیت تمثیلی روباه برمی‌خیزد و این نشانه‌ای رفتاری متعلق به نظام فرهنگ است زیرا در فرهنگ ایرانی، اغلب چنین اشخاصی با صفت «زرنگ» شناخته‌می‌شوند. در این بازگردان، از صورخیال چنان که باید، بهره‌ای گرفته نشده‌است امّا از دید اجتماعی، شعر ایرج بسیار ارزنده و قابل توجه است زیرا «دردهای جامعه، مانند تزویر و دورویی و بیچارگی و نادانی، در آن شدیداً مورد بحث و انتقاد قرار گرفته‌است.» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۴۱۵)

نسیم شمال با تغییر لحن کلام، اندیشهٔ اصلی را به شکلی بازتاب می‌دهد که به‌لحاظ نوع ادبی، قالب شعری و سبک، با اوضاع و احوال فرهنگی و سیاسی خاص محیط او تناسب داشته‌باشد. «تمایز بین یک اثر ترجمه‌شده و اثر اصلی از نظر رفتار ادبی، تابع موقعیتی است که ادبیات ترجمه‌شده در یک زمان معیّن به عهده گرفته‌است.» (اون زهر، ۱۹۹۰: ۵۰). نسیم شمال، برعکس ایرج‌میرزا، حق را به روباه نمی‌دهد و او را دزد و عیار می‌خواند. اگرچه این دزد، همانند بسیاری از دزدان جامعهٔ شاعر، دیگران را نصیحت می‌کند و خود را محق می‌داند. او از هر دوطرف ماجرا، با عنوان نادان و «خر» یاد می‌کند. اعتقاد به تقدیر که در کلمهٔ «وارونه‌بخت» دیده‌می‌شود، اساساً در اصل فرانسوی و در ترجمهٔ منثور فارسی آن از عبدالله توکل وجود ندارد و عنصری از یک نگرش تقدیربنیاد ایرانی است. شعر نسیم شمال در خدمت اجتماع است، نه اخلاق. معانی مورد نظر نویسندهٔ اصلی، تحت سلطهٔ اعتقادات و نظرات نویسنده و گفتمان‌های زبان مقصد درآمده‌است. در برگردان نسیم شمال، سخنان شاعر همراه با طعن و طنز و نوعی انتقاد است و تیپ‌ها نشان‌دهندهٔ دو گروه مختلف اجتماعی هستند. «در شعر او از همهٔ گروه‌های مختلف و احوال آنان یاد می‌شود؛ رنجبران، اهل بازار، فقیران...» (یوسفی، ۱۳۷۱: ۳۹۳) و به‌ویژه در اشعارش به جنبه‌های مختلف از معایب اجتماع می‌پردازد. در برگردان کلاغ و روباه نیز از محتوای حکایت برای انتقاد و بیان تفکرات سیاسی خود و بی‌اخلاقی‌های سردمداران حکومت استفاده می‌کند که با گفتمان آن دوره تناسب دارد:

سلامش کرد از روی تملّق چو فرّاش حکومت وقت قلّق

(گیلانی، ۱۳۷۰: ۲۲۷)

«قلّق» کلمهٔ ترکی، به معنی باج و رشوه‌گرفتن است که نقش اجتماعی و انتقادی شعر را قوّت می‌بخشد. شخصیت کلاغ با روباه در تقابل است؛ کلاغ دارای مقام بالا و ساده‌لوح و روباه در جایگاه پایین و رند و زیرک است و اختلاف مکانی، نشانه‌ای برای بیان اختلاف مقامی است. این نشانه می‌تواند بنا به سلیقه و نوع اندیشه و توانایی شاعر، برای بیان مسئله‌ای اجتماعی اهمیت و گسترش یابد. صحنهٔ سلام‌کردن نیز کاملاً ایرانی شده‌است و شاعر با استفاده از عبارت «السّلام» شکل اسلامی نیز به آن بخشیده است. عبارت «آقا کلاغک»، تناقضی را نشان می‌دهد که ایجادکنندهٔ فضای طنز است؛ هریک از این دو نشانه، نقشی در متن دارند و همراه‌شدن کلمهٔ بزرگ‌داشت «آقا» با «ک» تصغیر

نشان‌دهندهٔ این است که امیران متکبر ایرانی، موجودات حقیر و ابلهی هستند که فرصت‌طلبان برای منافع خود آنان را «آقا» خطاب می‌کنند و برای زیبنده‌بودن این خطاب، دلایل واهی می‌آورند:

تـــو را زیبنـــده باشـــد نـــام آقـــا کـه باشـــد اوّلـــین نطـق تـو قاقـا

نیر سعیدی، اصرار بیشتری در تبدیل نشانه‌های فرهنگ بیگانه به نشانه‌های خودی دارد. او با اضافه‌کردن سیمرغ، به‌عنوان یک اسطورهٔ ایرانی و استفاده از عبارت «اقلیم بالا» که حامل معنای عرفانی- اسلامی است، در گفت‌وگوها آشناسازی کرده‌است. (سعیدی، ۱۳۶۷: ۶۵) «سیمرغ» در ادبیات کلاسیک و «ققنوس»، هر دو پرندگانی اسطوره‌ای هستند امّا تعریفی مجزا دارند. «ققنوس در اصل، شکل و تبار غربی- یونانی دارد؛ حتّی آن زمان که فردوسی و عطار از آن می‌سرایند و البته روایت آن جهان‌شمول‌تر نسبت به سیمرغ است که هیکل اسطوره‌ای- افسانه‌ای یا عرفانی- ایرانی دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۴۷) کلمات «سیمرغ» و «اقلیم بالا»، برای این به متن اضافه شده‌اند تا از لحاظ فرهنگی به آن استحکام بیشتری بدهند. از آنجا که «جانشین‌شدن تجربه‌های مؤثر (به مفهوم اصالت در اثر) به‌طور نسبی عمومیت دارد» (سعید، ۱۳۷۷: ۱۸۴)، بعضی از کلمات، به‌عنوان تجربه‌ای بومی، جای تجربهٔ بیگانه را می‌گیرند. آمدن کلمات و عباراتی مثل «باآب‌وتاب» «مشکِ تر»، «شور»، «حجاز»، «اندرزی چو در شاهوار» و «نان از خوان کسی خوردن» (سعیدی، ۱۳۶۷: ۶۵) محور فرهنگی اثر را از نو سامان بخشیده و به آن توانایی داده که تصویر خاصی را در ذهن خوانندهٔ فارسی‌زبان ایجاد کند. تشبیه اندرز به «دُر شاهوار»، تصویری است که ریشه‌های آن به ادبیات کهن فارسی برمی‌گردد و جنبهٔ تعلیمی متن را تقویت می‌کند و بدین‌گونه حکایت برداشت‌شده از ادبیات اروپایی، با گذشته‌ای درخشان در سنّت کلاسیک فارسی پیوند می‌خورد. در سایهٔ این تصویر، لحن شاعر در توصیف روباه، تغییر می‌کند و روباه که با تأثیرپذیری از شیوهٔ حکایت‌گویی فارسی با صفت‌هایی منفی از جمله، روبه پرمکروفن، رند حیله‌ساز و محیل نابه‌کار توصیف شده‌بود، (در حالی که در اصل فرانسه، استاد روباه خوانده شده‌است) به حکیمی اندرزگو تبدیل می‌شود. به دلیل استحکام سخنان روباه، قهرمان منفی و حیله‌گر به قهرمان مثبت و غالب داستان بدل می‌گردد و سخنانش بر فضای شعر غلبه می‌کند. در طرز برخورد نیر سعیدی و لافونتن با حیله‌گری و چاپلوسی روباه،

می‌توان رویارویی دو فرهنگ مختلف را نیز مشاهده کرد. هرکدام به شیوه‌ای، خود را از این پدیدهٔ ممنوع برکنار می‌دارند؛ لافونتن با شگرد تمسخر و ریشخند و شاعر ایرانی با افزودن صفت‌هایی که قابلیت تفسیر اخلاقی دارد و راه پیوند با کانون سنّت‌های ایرانی را باز می‌گذارد. در واقع این برخورد، یک نشانهٔ رفتاری و شخصیتی ایرانی‌هاست که با وجود منفور و حرام‌دانستن نیرنگ، معمولاً از کسی که با زیرکی و حیله‌گری بتواند منفعتی را نصیب خود کند، بدشان نمی‌آید. به شیوهٔ حکایت‌گویی‌های گذشتهٔ ایران، شاعر خود را در متن زیاد نشان می‌دهد و قضاوت‌های او را دربارهٔ اشخاص داستان، در سراسر متن می‌بینیم. اختصاص‌دادن بخش قابل توجهی از شعر به اندرز و نتیجهٔ اخلاقی، پایان‌بندی آن را کسالت‌آور کرده است.

با ورود این حکایت به فرهنگی متفاوت، مفهوم تمثیلی آن نیز دچار تغییراتی می‌شود. در شعر یغمایی، زاغ قالب پنیری می‌بیند و آن را به دهان می‌گیرد و زود می‌پرد. تصویر «زود پریدن» القاکنندهٔ ربودن پنیر است. در فابل لافونتن، کلاغ از ابتدا پنیری در دهان دارد و بر درختی نیز نشسته‌است که نشیمنگاه اوست و این تصویر، مفهوم دزدی را به ذهن نمی‌رساند. جهان‌بینی شاعر، پایان حکایت را تعیین می‌کند: در جامعهٔ توصیف‌شده، یکی می‌رباید و شاه‌دزدی نیز پیدا می‌شود که از او برباید. اگرچه در پایانِ تعدادی از این برگردان‌ها، شاه‌دزد، به‌عنوان شخصیتی حکیم و اندرزدهنده معرفی می‌شود، یغمایی چنین نگرشی را به نمایش نمی‌گذارد و با استفاده از «ک» تصغیر در کلمهٔ روبهک، (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۳۹۶: ۳۴ و ۳۵) او را تحقیر می‌کند.

یغمایی به‌خاطر گرایش کلاسیکش، به محتوای تعلیمی آثار توجه دارد؛ همان‌طور که در مجلهٔ یغما نیز همواره اشعار با معیارهای کهن را در اولویت قرار داده‌است. مقایسهٔ شیوه‌های برخورد برگردانندگان حکایت کلاغ و روباه، تکامل تدریجی بومی‌سازی و تعامل شاعران در حرکت از فرانظام به نظام را نشان می‌دهد. شعر یغمایی در جامعهٔ ایرانی از اعتبار و پایایی بیشتری در حافظهٔ فرهنگ برخوردار است زیرا علاوه بر لحاظ‌کردن عناصری از فرهنگ که در مرکز سپهر نشانه‌ای قرار دارند، از توجه به عناصر موجود در حاشیه و در حال فراموشی امتناع کرده‌است. او در نحوهٔ بیان خود آمیخته‌ای از هنرنمایشی گرفته‌شده از فرانظام و ارزش‌های سنتّی واقع در مرکز نظام را به نمایش گذاشته‌است.

۴- نتیجه‌گیری

نمونه‌های موفق وام‌گیری ادبی، موجب تحوّل در پیکرهٔ فرهنگ می‌شوند. معمولاً فرهنگ‌ها تمایل دارند میان آنچه متعلق به خودشان است و آنچه از آن بیگانه است، مرزی قرار دهند. فرایند معناآفرینی که در متن جدید رخ می‌دهد، نتیجهٔ آن است که عناصر یک اثر متعلق به فرهنگ بیگانه، از طریق فرهنگ بومی، دوباره صورت‌بندی می‌شوند. ترجمه‌های فارسی منظوم آثار خارجی، الگوهای تازه‌ای از دلالت را در اختیار خوانندگان قرار دادند که تا حدودی با سنّت بومی تفاوت داشتند. این آثار در همان حال که در جریان ترجمه و منظوم‌شدن، تغییراتی یافته‌بودند، کاربردهای گذشته را نیز یادآوری می‌کردند.

این نوع وام‌گیری، به‌تدریج تولید ادبی و انواع آن را گسترش داد و تکامل بخشید. در دوره‌ای که نظام ادبی خود را نیازمند تکامل می‌دید، متن‌های برآمده از نظام بیگانه، گنجینه‌ای از شگردها و انواع ادبی شایستهٔ تقلید شمرده‌می‌شدند. در ایران قرن بیستم، نیاز به وام‌گیری ادبی باعث شد که از توان نهفتهٔ متن‌های خارجی برای غنی‌کردن ادبیات بومی استفاده شود و هریک از شعرا، با انتخاب‌ها و سبک شخصی خود، از این متن‌ها استقبال کردند. این منظوم‌کنندگان، از جمله برگردانندگان حکایت کلاغ و روباه لافونتن، آثاری آفریده‌اند که از لحاظ قالب، سنّتی و از لحاظ محتوا، معاصر به شمار می‌آیند. می‌توان‌گفت که ریختن عناصر فرهنگ ناآشنا در قالب‌های فرهنگ بومی، متناسب با فرهنگ زیبایی‌شناختی عصر، هدف اصلی آنان بوده‌است.

مقالهٔ حاضر به این پرسش پاسخ داده‌است که راهکارهای بومی‌سازی در ترجمه‌های منظوم کلاغ و روباه چیست و هریک از شاعران درچه مواردی موفق یا ناموفق بوده‌اند. با تجزیه و تحلیل این ترجمه‌های منظوم و کمک‌گرفتن از نظریهٔ لوتمان و شناخت و تفسیر نشانه‌ها، روش‌های بومی‌سازی این شاعران و عناصر زیبایی‌شناختی و بومی‌شده مشخص شده و نتایج تحقیق، حاکی از آن است که شاعران در این فرایند، متن‌ها را با سنّت‌های ادبی و سمبل‌های فرهنگ ایرانی- اسلامی، متناسب و هماهنگ کرده‌اند که این بومی‌سازی در سه نظام زبانی، ادبی و فکری در تصاویر، اندیشه‌ها، شیوه‌های بیان و فرایندهای زبانی صورت گرفته‌است. کاهش، افزایش، تغییرات و جابه‌جایی‌هایی که این شاعران انجام داده‌اند، ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی عصر خود را بیان داشته‌است. افزودن وزن و قافیه برای حفاظت از روح شعر کلاسیک فارسی و قالب سنّتی آن، انجام

گرفته تا نشان داده‌شود که می‌توان محتوایی نو را در قالب سنّتی آورد. البته گاه، قالب و ویژگی‌های کلاسیک امتیازی برای اثر شمرده‌نمی‌شود.

در این ترجمه‌های منظوم، جنبهٔ انتقادی و تعلیمی بر جنبهٔ طنز اثر اصلی چیره شده‌است. در برگردان نیر سعیدی، بیش از دیگران، عناصر فرهنگ ایرانی جای عناصر بیگانه را گرفته و استفاده از اصطلاحات موسیقی و عرفان ایرانی، اثر او را بیشتر به مخاطب نزدیک کرده‌است. در ترجمهٔ منظوم حبیب یغمایی، وجود حرکت و تصاویر سینمایی و سادگی و صمیمیت زبان، اثر را تازه‌تر و مدرن‌تر نشان داده‌است. این اثر، تنها برگردانی است که در تنش با سایر نظام‌ها، قدرتمند شده و بومی‌سازی در تعامل با شیوه‌های خلاقانهٔ تصویرسازی، به غنای آن منجر شده‌است. شعر یغمایی از اعتبار و پایایی بیشتری در حافظهٔ فرهنگ جامعهٔ ایرانی برخوردار است زیرا علاوه بر به‌کارگیری عناصری از فرهنگ که در مرکز سپهر نشانه‌ای قرار دارند، به عناصر حاشیه و درحال فراموشی فرهنگ بی‌توجه بوده‌است. شیوهٔ بیان او، ترکیبی از مدرنیته و سنّت است. بیان ایماژی و نمایشی او، از فرانظام جذب شده و ارزش‌های سنّتی واقع در مرکز نظام فرهنگ را با آن آمیخته است. همچنین، تحلیل شگردهای بومی‌سازی و عناصر زیبایی‌شناختی در این پژوهش، نشان‌می‌دهد که به ترتیب زمان سرایش، شعرها کمال‌یافته‌تر شده‌اند و برگردان حبیب یغمایی، نتیجهٔ تکامل زبان شعر به سوی ایجاز بیشتر است. به نظر می‌رسد که در ادامهٔ مسیر این پژوهش می‌توان به نقد و تحلیل بومی‌سازی در آثار داستانی پدیدآمده از ترجمه‌ها نیز پرداخت.

یادداشت‌ها

1- Le Corbeau et le Renard
Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
"Hé ! bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois."
A ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie ;

Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit : "Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute :
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute. "
Le Corbeau, honteux et confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus. (La fontaine, 1958: 25).

[۱] - از آنجا که در هر بخش، بیت‌های مختلف از یک شعر مورد بررسی قرار می‌گیرد، فقط نخستین مورد از آن شعر ارجاع داده شده‌است.

منابع

- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۲). **از صبا تا نیما**. تهران: زوار.
- ابراهیمی، مهرگان. (۱۳۸۸). **فرهنگنامهٔ حیات وحش ایران**. (۱۳۸۸). تهران: طلایی.
- ایرج‌میرزا، (۱۳۷۲). **دیوان اشعار**. تهران: پگاه.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱). **دیدار با سیمرغ**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث.
- حسینی، مریم. (۱۳۸۷). «تأثیر شعر غربی بر شعر نو ایران». **سفر در آینه:** مجموعه مقالات نقد و بررسی ادبیات معاصر. به اهتمام عباسعلی وفایی. تهران: سخن. صص ۱۸۰ - ۲۰۲.
- درودیان، ولی‌الله. (۱۳۸۵). **سرچشمه‌های مضامین شعر امروز ایران**. تهران: نی.
- ربانی، جعفر. (۱۳۹۶). «یک حکایت و چهار روایت». **رشد آموزش ابتدایی**. شمارهٔ ۱. دورهٔ ۲۱. صص ۴۱ -۴۳.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی. (۱۳۹۶). **فارسی چهارم دبستان**. تهران: افست.
- سرافراز، حسین. پاکتچی، احمد. کوثری، مسعود. آشنا، حسام‌الدین. (۱۳۹۶) «واکاوی نظریهٔ فرهنگی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان». راهبرد فرهنگ. شمارهٔ ۳۹. صص ۷۴ - ۹۵.
- سعید، ادوارد. (۱۳۷۷). **جهان، متن، منتقد**. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: توس.
- سعیدی، نیر. (۱۳۶۷). **ترجمهٔ منظوم قصه‌های لافونتن**. تهران: علمی و فرهنگی.
- سنسون، گوران. (۱۳۹۰). «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی» ترجمهٔ فرزان سجودی. در **نشانه‌شناسی فرهنگی**. به کوشش فرزان سجودی. تهران: علم.

- شایان‌سرشت (شامیان ساروکلایی)، اکبر. (۱۳۸۸). «حکایت‌های لافونتن در شعر معاصر ایران». **فصلنامهٔ تاریخ ادبیات**. ش ۶۳/۳. صص ۱۹۳- ۲۰۸.
- شایان‌سرشت (شامیان ساروکلایی)، اکبر. (۱۳۹۲). **آینهٔ معنی**، تهران: علمی‌فرهنگی.
- شایان‌سرشت (شامیان ساروکلایی)، اکبر. (۱۳۹۶). «نفوذ آثار خارجی در سروده‌های اخوان ثالث». **متن‌پژوهی ادبی**. سال ۲۱. ش ۷۳. صص ۷۹ - ۱۰۲.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). **با چراغ و آینه**. تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۱). **موسیقی شعر**. تهران: آگه.
- قزوینی، سیّد اشرف‌الدین. (۱۳۷۰). **کلیات نسیم شمال**. تهران: حسینی.
- کریمی حکاک، احمد. (۱۳۸۴). **طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی**. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.
- لافونتن، ژان دو. (۱۳۸۰). **افسانه‌های لافونتن**. ترجمهٔ عبدالله توکل، تهران: مرکز.
- لوتمان، یوری. (۱۳۷۰). **نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما**. ترجمهٔ مسعود اوحدی. تهران: سروش.
- لوتمان، یوری. اوسپنسکی، بی. ای. (۱۳۹۰) «در باب ساز و کار نشانه‌شناختی فرهنگ». ترجمهٔ فرزان سجودی. **در نشانه‌شناسی فرهنگی**. به کوشش فرزان سجودی. تهران: علم.
- نظامی. (۱۳۷۳). **هفت پیکر**. تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.
- نیما یوشیج. (۱۳۵۱).**حرف‌های همسایه**. تهران: دنیا.
- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۱). **چشمهٔ روشن**. تهران: علمی.
- Bassnett, S, and Lefevere, A. (1997). Introduction: Where Are We in Translation Studies? In Bassnett, S, and Lefevere, A. (Eds.), Constructing Cultures: Essays on Literary Translation (1-11). Clevedon: Multilingual Matters.
- Even-Zohar, Itamar 1990. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." In Polysystem Studies [=Poetics Today, Vol. 11: 1]. Durham NC: Duke University Press, pp. 45-51.
- La Fontaine, Jean de. (1958). **Fables**. callimard.
- Lotman, Yuri M. (1977). "The Dynamic Model of a Semantic System", Semiotica 21, nos. 3-4: 193-210.
- Lotman, Yuri M. (1977). **The Structure of the Artistic Text**. Gail Lenhoff and Ronald Vroon (Trans.). MI: University of Michigan Press.

- Lotman, Yuri M. (1990). **Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture**. Translated by Ann Sukman. London. New York: I.B. Tauris & Co.
- Lotman, Yuri M. (2009). **Culture and Explosion**. Translated by Wilma Clark. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Venuti, L. (2005). Translation, History, Narrarive. Meta, L: 33, 800-816.
- Venuti, L. (2008).**The Translator's Invisibility**: A History of Translation (Second edition). London and New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی