پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ هشتم، آبان ۱۳۹۹، ۵۷–۸۶

بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* و ترجمه‌های فارسی

مینا رضائی*

میترا رئیسی دهکردی، یوسف آرام*****

چکیده

هنجارگریزی معنایی به مفهوم تخطی از معیارهای تعیین کنندهٔ هم‌آیی واژگان و عدول از زبان معیار است. بر حسب آمار پژوهش، می‌توان گفت که هنجارگریزی معنایی عامل مهمی در آفرینش شعر است؛ بدین مفهوم که هر چه بسامد وقوع این نوع هنجارگریزی بیشتر باشد، افق‌های معنایی گسترده‌تری در شعر حاصل شده و رسیدن به معنا دیرتر اتفاق می‌افتد. در اشعار بودلر، ایجاد ترکیبات خاص و تازه، تصویر جزئیات، نیروی تخیل، ایجاد مناظر زیبا و به‌کار بردن تشبیهات و استعارات مطبوع، منجر به تجلی این نوع هنجارگریزی شده است. هدف از پژوهش حاضر، بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعه شعر *گل‌های شر* اثر شارل بودلر با ارجاع به استعاره و مجاز و بازتاب آن در ترجمه‌های حسن هنرمندی، محمدعلی اسلامی ندوشن و محمدرضا پارسایار است تا ترجمه‌ها از لحاظ کیفی مقایسه شوند. برای نیل به این هدف، ابتدا هنجارگریزی معنایی که از مباحث مهم نقد صورتگرایی است، با توجه به تقسیم‌بندی جفری لیچ، زبان‌شناس صورتگرا، مورد

* کارشناس ارشد مترجمی زبان فرانسه، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا ، همدان، ایران، mina.rezaei67@yahoo.com

** استادیار زبان فرانسه، عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول)، m.raissi@basu.ac.ir

*** استادیار زبان‌شناسی همگانی، عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینا ، همدان ، ایران، youssefaram@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۰۶ ، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۸

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

بررسی قرار گرفته و سپس به مقابلهٔ متن اصلی و ترجمه‌های صورت گرفته از آن پرداخته و تفاوت‌های موجود در هر یک بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی معنایی، *گل‌های شر*، لیچ، استعاره، مجاز

۱. مقدمه

در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* (*Les Fleurs du Mal*)، شارل بودلر (Charles Baudelaire) به دنبال کشف زیبایی از درون زشتی است و به این ترتیب مبانی زیبایی‌شناختی جدیدی را پایه‌ریزی می‌کند و همین امر منجر به حدوث هنجارگریزی معنایی (Semantic deviation) در اشعارش می‌شود. بودلر با انتشار کتاب *گل‌های شر*، دنیای مخصوص خود را به خوانندگان عرضه کرد. عنوان *گل‌های شر*، به خاطر پیوند تضادها، آدمی را به شگفت می‌آورد، زیرا که زیباییِ بدی را به تصویر می‌کشد. در واقع، این کتاب نوعی اعتراف است که بودلر تمام وجود خود را در آن نهاده است (Échelard 1992: 143-144). بودلر در این مجموعهٔ شعر تجربه‌های دردناک زندگی، اندوه بی‌نهایت خود و همچنین اوقات شادی و رویاهای آرام‌بخشش را نمایانده است (Adam 1968: 155). بودلر به هر راهی متوسل می‌شود؛ در اشعارش از زندگی پیشین صحبت می‌کند و مردمان را به سوی سفری می‌خواند به نام مرگ. روح تشنهٔ بودلر در تکاپوی کمال است و این خود سرابی بیش نیست چون از نظر بودلر مرگ آخرین راه نجات است (Décote et Dubosclard 1991: 338). هرچند که بودلر هنوز به قواعد سنتی شعر فرانسه وفادار است، اما در این مجموعه به دلیل عدم رضایت از زندگی و با توجه به ذهنی مشوش، وی ادرک راستین خود را از هنر شاعری نمودار می‌سازد و به تعابیری دست می‌یابد که از قواعد و اصول تخطی می‌کنند و برای رسیدن به هدف خود ناگزیر دست به هنجارگریزی از قواعد متعارف می‌زند.

چارچوب نظری این جستار بر بنیاد نظریهٔ لیچ (Leech) استوار است. لیچ (۱۹۶۹)، زبان‌شناس انگلیسی، با توسل به ابزارهای زبان‌شناختی بحث برجسته‌سازی (Foregrounding) و چگونگی تحقق آن را بررسی کرده است. لیچ، «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» را دو مجرای اصلی تحقق برجسته‌سازی برمی‌شمرد و یکی را ابزار «شعرآفرینی» و دیگری را ابزار «نظم‌آفرینی» می‌داند. به زعم لیچ، هنجارگریزی تابع محدودیت‌هایی است و فقط تا جایی می‌تواند پیش رود که ایجاد ارتباط دچار اختلال نشود. با وام‌گیری عبارت «هنجارگریزی معنایی» از لیچ می‌توان بیان کرد که عامل اصلی

شعرآفرینی، هنجارگریزی معنایی است که نشانه‌های زبانی را به کلی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته شده‌شان در نقش ارجاعی جدا می‌کند و به دال‌ها خاصیت نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد. از نگاه لیچ هنجارگریزی یعنی شکستن هنجار منطقی و طبیعی زبان با نگرش هنرمندانه که به موجب آن عناصر زیباشناختی و ادبی مجال نمود پیدا می‌کند. هنجارگریزی در کل، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است. همچنین حوزهٔ معنی انعطاف‌پذیرترین سطح زبان است و به همین دلیل بیش از دیگر سطوح زبان دچار تحول و دگرگونی می‌شود (leech 1969:143).

بر اساس الگوی پیشنهادی لیچ در زمینه هنجارگریزی ابتدا مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* بررسی و تحلیل شده و سپس انعکاس آن‌ها را در بخشی از ترجمه‌های فارسی موجود از حسن هنرمندی، محمدعلی اسلامی ندوشن و محمدرضا پارسایار خواهیم دید و به تقابل ترجمه‌ها و تطابق با متن اصلی خواهیم پرداخت. در برخی از ترجمه‌ها این هنجارگریزی‌ها با متن اصلی مطابقت ندارد.

نخستین بار حسن هنرمندی در کتاب «بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی» زندگینامه مفصلی از بودلر، مقالهٔ مفصلی درباره مجموعهٔ *گل‌های اهریمنی* به همراه ترجمه این اشعار و برخی اشعار منثور این شاعر شهیر منتشر کرد. سپس محمدعلی اسلامی ندوشن در سال ۱۳٤۱ این اثر را با عنوان *گل‌های بدی* در مجموعهٔ *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی* ترجمه کرد. پارسایار نیز در کتاب خود با عنوان *گل‌های رنج* گزیده‌ای از شعرها را ترجمه کرده است.

گفتار حاضر به بررسی نمودهای هنجارگریزی از جمله استعاره (Metaphor) و مَجاز (Metonymy) در ترجمه‌های فارسی مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* می‌پردازد. هدف، یافتن بخش‌هایی است که عدم هماهنگی با قواعد و اصول زبان را نشان می‌دهد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

فرزان سجودی (۱۳۷۷) در مقالهٔ «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری» بیان می‌کند که زبان از طریق فرآیندی که صورتگرایان آن را برجسته‌سازی نامیده‌اند کاربردی غیر متعارف می‌یابد به گونه‌ای که شیوهٔ بیان و به واقع خود پیام در کانون توجه قرار می‌گیرد. برجسته-سازی در واقع انحراف از مؤلفه‌های زبان هنجار است و به این ترتیب می‌توان گفت که زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. مدرسی و احمدوند (۱۳۸٤) در مقالهٔ

«آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان ثالث» اذعان داشته‌اند که هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان، هیچ‌گاه باعث نارسایی زبان شعرش نشده، بلکه همواره موجب تقویت زبان شعرِ او و برانگیختن تأمل مخاطب در شعر وی و درک لذت بیشتر از شعرش شده است.

سجودی و کاکه خانی (۱۳۸۷) در مقالهٔ خود تحت عنوان «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر» از منظر نشانه‌شناختی و بر مبنای مکتب پساساخت-گرایی، به شعر نگریسته‌اند. در نگاهِ اول باید نظام قراردادی نشانه‌های زبان را از نظام نشانه-شناسی ادبیات متمایز کرد. در گفتمان شعر دلالت‌ها انگیخته‌اند و مدلول امری پیش داده و قطعیت یافته نیست. بلکه شناخت و رمزگشایی آنها بر اساس مبانی ادبی و بافت موقعیتی انجام می‌شود. از آنجا که متنِ شعر خلاق و پویاست دال‌ها به مدلول خاصی ارجاع ندارند و همواره به سمت رسیدن به معنا در حرکتند و لذا دستیابی به معنی به تعویق می‌افتد. گفتمان شعر حاصل متن‌ها و روابط بین آنهاست و سیلان نشانه‌ها یکی از عوامل هنجارگریزی معنایی است. در شعر معانی واژگانی و اولیه جای خود را به معانی ثانویه می-دهند. صورخیال، از جمله استعاره و مجاز به مثابه نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی دوسویه و تعاملی است. در رمزگشایی نشانه‌ها نباید رمزگان فرهنگی را از نظر دور داشت. در هر جامعه‌ای گفتمان‌های بسیاری همچون گفتمان هنری، ادبی، سیاسی و غیره وجود دارد که از مجموعه آنها نظام بزرگتری به نام فرهنگ ساخته می‌شود.

چنان‌که گذشت می‌توان گفت پژوهش‌هایی که تاکنون انجام گرفته، بر اساس نظریه‌ی لیچ می‌باشد. سجودی در مقاله خود غیر از بررسی هنجارگریزی معنایی به بررسی انواع دیگر هنجارگریزی از جمله هنجارگریزی واژگانی، نحوی، زمانی و نوشتاری پرداخته است و در بخش هنجارگریزی معنایی بیشتر موارد تشخیص و پارادوکس را بررسی کرده است. در بخش هنجارگریزی معنایی پژوهشگران دیگر توجه ویژه‌ای به آرایه‌ی استعاره داشته‌اند و انواع آن را در کار خود بررسی کرده‌اند. هدف از پژوهش پیش‌رو بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* با ارجاع به استعاره و مجاز و سپس بازتاب آن در ترجمه‌ها می‌باشد که در این پژوهش نیز از نظریه‌ی لیچ برای تحلیل اشعار استفاده شده است.

۳. تقسیم‌بندی لیچ

یکی از اصطلاحات مشهور صورتگرایان، برجسته‌سازی است. این اصطلاح مکمل اصطلاح دیگری با عنوان "آشنایی‌زدایی" است. بسیاری از واژگان زبان به سبب استفادهٔ فراوان تأثیر اولیهٔ خود را از دست می دهند و برای ما عادی می شوند، به طوری که دیگر توجه ما را به خود جلب نمی‌کنند. وظیفهٔ ادبیات این است که به کمک روش‌های مناسب بار دیگر این واژگان را ارزشمند و قابل توجه گرداند. آشنایی‌زدایی موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره وری بیشتر خواننده از آن می‌گردد (احمدی ۱۳۷۱: ٤٧).

هنگامی که شاعر یا سرایندهٔ ترانه با شکستن معیارهای زبان روزمره با کمک وزن، پنداشته‌ها، برگزیدن ترکیب‌ها و واژه‌های فراخور و گاه حتی جابه‌جایی برخی ارکان جمله، زبان را از هنجار کلام روزمره دور کند، به این کار او برجسته‌سازی گفته می‌شود. برجسته‌سازی به‌کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخّص می‌دهد و آن را از زبان معیار متمایز می‌کند. باید توجه کرد که صِرفِ عدول از هنجار، باعث آفرینش ادبی نمی‌شود و به شعر یا متن ادبی تشخّص نمی دهد. بلکه هر عدولی باید متضمن «انسجام و یکپارچگی» و مبتنی بر اصول «زیباشناسی» باشد (روحانی و عنایتی قادیکلایی ۱۳۸۸: ٦٥).

لیچ فرآیند برجسته‌سازی را متضمن دو بخش می‌داند: **هنجارگریزی و هنجارافزایی**.

"هنجارگریزی" یعنی شکستن هنجار منطقی و طبیعی زبان با نگرش هنرمندانه که به موجب آن عناصر زیباشناختی و ادبی سخن، مجال نمود پیدا می‌کنند و هنجارافزایی یا قاعده‌افزایی، افزودن قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است (شمیسا ۱۳۷۸: ١٦٣)

هنجارگریزی، انحراف یا عدول از هنجار یکی از انواع برجسته‌سازی در تقسیم‌بندی لیچ است و این امر، از طریق خارج شدن از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقق می‌یابد. البته این خروج، شامل تمامی انحرافات نمی‌شود، بلکه شامل انحرافاتی است که ضمن توأم بودن با خلاقیت هنری، بر ویژگی غنی‌سازی و زیبایی کلام می‌افزایند.

از دید لیچ، برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر نقش‌مند باشد یا بیانگر منظور گوینده باشد، به سخن دیگر، جهت‌مند باشد یا به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد، به بیان دیگر، غایت‌مند باشد (Leech 1969: 59).

لیچ هنجارگریزی را به هشت گروه تقسیم می‌کند: هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی معنایی ، هنجارگریزی

گویشی، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی زمانی. در این پژوهش، به اقتضای هدف پژوهش، صرفاً هنجارگریزی معنایی مدنظر قرار گرفته است.

٤. هنجارگریزی معنایی

از آنجا که حوزهٔ معنا وسیع‌ترین بخش در زبان است، متنوع‌ترین و گیراترین عدول از هنجارها در این بخش صورت می‌پذیرد. هنجارگریزی معنایی تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کننده هم‌آیی واژگان است؛ به عبارت دیگر، هنجارگریزی معنایی تخطی از مشخصه-های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار است. در واقع، ما با آرایه‌هایی همچون استعاره و مجاز به انواع هنجارگریزی معنایی می‌رسیم.

هنجارگریزی معنایی به دو زیر شاخهٔ اصلی با عناوین «تجسم‌گرایی» (visualization) و «تجریدگرایی» (abstraction) طبقه‌بندی می‌شود. تجریدگرایی یعنی دادن مشخصهٔ معنایی (+ مجرد) به آن واژه‌ای که در نظام معنایی زبان در نقش ارجاعی دارای مشخصهٔ معنایی (+ ملموس) است. تجسم‌گرایی حالاتی را در بر می‌گیرد که در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی (+ مجرد) است. مشخصهٔ معنایی (+ ملموس) به (+ مجرد) داده می‌شود و یا آنکه در گروه واژگان (+ ملموس) به مشخصه‌های فرعی‌تر تغییر داده می‌شود و مثلاً به (+ انسان) مشخصهٔ (+ گیاه) داده می‌شود. تجسم‌گرایی خود به سه گروه «جاندارپنداری» (personification)، «سیال پنداری» (fluidic)، «جسم‌پنداری» تقسیم می‌شود. جاندارپنداری را به دو گروه «گیاه‌پنداری» و «حیوان‌پنداری» و زیر گروه «حیوان‌پنداری» به دو زیر گروه فرعی‌تر «انسان‌پنداری» (anthropomorphism) و «جانورپنداری» تقسیم می‌شود (سجودی ۱۳۷۹: ۵۰۳).

یکی از نتایج مثبت هنجارگریزی معنایی، بسط و گسترش واژگان است. واژه‌ها تا پیش از حضورشان در بافت شعر، چهره‌ای خاص و کاربردی ثابت و قراردادی دارند. اما با تغییر چهره و دگرگون شدن معنی آنها در فضای شعری است که می‌توانند دوباره احیا شوند و معناهای تازه و خوانش‌های بسیار پیدا کنند.

مثال‌های زیر به روشن شدن موضوع کمک می‌کند:

Il écoute la musique qui reluit sur ses chaussures (Todorov 1966: 103).

او به آهنگی که روی کفش‌هایش می‌درخشید، گوش می‌دهد.

فعل reluire (برق زدن، درخشیدن) مستلزم فاعلی با مشخصهٔ (+ بینایی) می‌باشد، اما در اینجا فاعل آن موسیقی با مشخصهٔ [– ملموس] ، [– بینایی] و [– جسم] است، یعنی شاعر موسیقی را همچون جسمی در نظر گرفته است که در حال درخشیدن است و جسم‌پنداری روی داده است.

La chaise qui m'ennuyait me trouvait ici (Todorov 1966: 101).

صندلی که اذیتم می‌کرد من را در اینجا یافت.

فعل trouver (یافتن، پیدا کردن) نیازمند فاعلی با مشخصهٔ (+ حیوان) است، در صورتی- که در مثال بالا فاعل آن chaise (صندلی) با مشخصهٔ (– حیوان) است، بنابراین شاهد نمونه- ای از حیوان‌پنداری هستیم.

۱.۴ تجریدگرایی

واژه abstraction (تجرید) از واژهٔ لاتین abstractio گرفته شده که خود مشتق از abstrahere به معنای جدا کردن و تفکیک کردن می‌باشد. مقصود، انتقال واژه از معنای ملموس و مادی به معنای انتزاعی می‌باشد؛ به طوری که صفات و ویژگی‌هایی را که مختص واژه‌های انتزاعی است، برای واژه‌های ملموس در نظرمی‌گیریم. با استفاده از تجرید به‌راحتی می‌توان خاصیت و صفات انسان‌ها، اشیا یا پدیده‌ها را برجسته کرد و در بیش‌تر موارد صفت را به- جای اسم به‌کار برد (Ricalent-Pourchot 2003: 11).

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre. (La Beauté)

من، ای مردم فناپذیر، همچون رویایی سنگی زیبایم. (زیبایی)

در اینجا واژهٔ «من» دارای مشخصهٔ (+ ملموس) است و مستقیماً به «رویا» که دارای مشخصهٔ (– ملموس) یا (+ مجرد) است، تشبیه شده است و تجریدگرایی را نشان می- دهد.

Et le ver rongera ta peau comme un remords. (Remords Posthume)

آنگاه کرم، همچون پشیمانی، کالبدت را خواهد خورد. (پشیمانی پس از مرگ)

در این مثال، همانند نمونهٔ فوق شاهد تجریدگرایی هستیم. واژهٔ «کرم» که دارای مشخصهٔ (+ ملموس) است، به «پشیمانی» که مشخصهٔ (– ملموس) یا همان (+ مجرد) را دارد، تشبیه شده است.

۲.۴ تجسم‌گرایی

تجسم‌گرایی عکس تجریدگرایی است. تجسم‌گرایی خود به زیربخش‌های «جاندارپنداری»، «سیال پنداری» و «جسم‌پنداری» تقسیم می‌شود. تعریف «جسم‌پنداری» از قرار دادن آن در مقابل «جاندارپنداری» و «سیال پنداری» مشخص می‌شود. در این نوع هنجارگریزی معنایی، «جسم‌پنداری» فقط خصوصیت (+ جسم) مطرح است و هیچ نشانه‌ای از (+ جاندار) و (+ سیال) بودن آن مطرح نیست. بنابراین، «جسم‌پنداری» از «جاندارپنداری» و «سیال‌پنداری» جدا در نظر گرفته می‌شود (سجودی ۱۳۷۹: ٥٠٤).

۱.۲.۴ جاندارپنداری

قائل شدن مشخصهٔ (+ جاندار) برای آنچه (– جاندار) است، «جاندارپنداری» تلقی می‌شود. با این فرض که «جاندار» نسبت به «گیاه» و «حیوان» شمول معنایی دارد. بدیهی است که «جاندارپنداری» به دو مقولهٔ «گیاه‌پنداری» و «حیوان‌پنداری» تقسیم می‌شود.

La cruche était pleine de linges sanglanis qui avaient dû servir au pansement d'un astre ou d'un rocher. (Todorov 1966: 102)

کوزه پر از دستمال‌های خونی بود که از آنها برای پانسمان یک ستاره یا یک سنگ استفاده شده بود.

پانسمان برای چیزهایی به‌کار می‌رود که دارای مشخصه‌ی (+ جاندار) هستند و چون یک ستاره و سنگ دارای مشخصه‌ی (– جاندار) هستند پس نمی‌توان آنها را پانسمان کرد بنابراین مشخصه‌ی (+ جاندار) به (– جاندار) نسبت داده شده است و شاهد جاندارپنداری هستیم.

Architecte de mes féeries,

Je faisais, à ma volonté,

Sous un tunnel de pierreries

Passer un océan dompté, (Rêve parisien)

من که معمار پری‌خانه‌های خود بودم

به دلخواه خویش در زیر دالانی از جواهر

اقیانوس فرمانبری را روانه می‌کردم

(هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۳۰).

نسبت دادن صفت dompté (رام، مطیع) که مختص [+ جاندار] است برای اقیانوس کـه [– جاندار] است نشان‌دهنده جاندارپنداری است. در اینجا شاعر برای اقیانوس که فاقد جان است صفت مطیع بودن را در نظر گرفته است در صورتی‌که این صفت مخـتص جانـداران است، بنابراین شاعر با ایجاد این‌گونه از هنجارگریزی بر زیبایی کلام خود افزوده است.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,

Ou quel méchant hasard ainsi m’humiliait?

Car je comptai sept fois, de minute en minute,

Ce sinistre vieillard qui se multipliait! (Les sept Vieillards)

من گرفتار چه توطئه‌ی شومی بودم
یا چه اتفاق ناگواری تحقیرم می‌کرد
هفت بار لحظه به لحظه، این پیر شوم را دیدم
که بر تعدادش افزوده می‌شد!

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۱۲۷)

فعل humilier (تحقیر کردن) فاعلی می‌خواهد با مشخصه‌ی [+ انسان] در صـورتی کـه فاعلش hasard (حادثه) دارای مشخصه‌ی [– انسان] و [– ملمـوس] اسـت و شـاعر قصـد داشته تا ویژگی انسان بودن را به حادثه نسبت دهد تا با این نوع هنجارگریزی بر تأثیر کلام خود بیفزاید. همچنین نسبت دادن صفت méchant (شرور) که مختص [+ جاندار] است به hasard (حادثه) که [– جاندار] است بیانگر هنجارگریزی است. معمولاً صـفت «شـرور» را برای جانداران به‌کار می‌بریم اما در اینجا این صفت را شاعر به «حادثه» که بی‌جـان اسـت، نسبت داده است و جاندارپنداری را نشان می‌دهد.

۱.۱.۲.۴ گیاه‌پنداری

هنگامی که خصیصهٔ (+ گیاه) که طبیعتاً (+ جاندار) نیز هست، به (– گیـاه) نسـبت داده شود و آن واژه در هم‌آیی با واژگانِ دیگر جایگاه واژه‌ای بـا مشخصـهٔ معنـایی (+ گیـاه) را اشغال کند، شاهد گیاه‌پنداری هستیم.

La jouissance ajoute au désir de la force.

Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d’engrais,

Cependant que grossit et durcit ton écorce,

Tes branches veulent voir le soleil du plus près! (le voyage)

لذت بر نیروی آرزو می‌افزاید.
ای آرزو، تو آن درخت کهنی که لذت کود توست،
و در همان حال که بدنهٔ تو ستبرتر و سخت‌تر می‌شود،
شاخه‌های تو می‌خواهند با خورشید از نزدیک دیدار کنند

(هنرمندی ۱۳۳٦: ۱٤۲).

نسبت دادن ویژگی‌های درخت به désir (آرزو) بیانگر هنجارگریزی از نوع گیاه‌پنداری است. چون désir دارای مشخصهٔ [– ملموس] و [– گیاه] است و به آن branche (شاخه) و écorce (پوسته) با مشخصهٔ [+ گیاه] و [+ ملموس] نسبت داده شده است.

۲.۱.۲.۴ حیوان‌پنداری

واژه‌هایی که دارای مشخصهٔ معنایی (+ جاندار) و (– گیاه) هستند، با مشخصهٔ (+ حیوان) نشان داده می‌شوند. هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ (– حیوان) در جایگاه واژه‌ای بنشیند که بر اساس قواعد هم‌آیی واژگان در نقش ارجاعی، باید مشخصهٔ (+ حیوان) داشته باشد، «حیوان‌پنداری» روی داده است و به این ترتیب با تخطی از قواعد هم‌آیی واژگان زبان برجسته شده است. از طرفی «حیوان» نسبت به «انسان» و «جانور» شمول معنایی دارد. پس بدیهی است که این مقوله خود می‌تواند به دو زیر گروه «انسان‌پنداری» و «جانورپنداری» تقسیم شود. در بسیاری از موارد، مؤلفه‌هایی که موجب بروز «حیوان‌پنداری» می‌شوند، بین «انسان» و «جانور» مشترک است و لذا تفکیک در این مورد امکان ندارد.

نمونه‌هایی از «حیوان‌پنداری» که از مجموعه شعر *گل‌های شر* انتخاب شده است، بحث را روشن می‌کند:

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?

Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien. (Hymne à la Beauté)

از گرداب تیره برخاسته‌ای یا از ستارگان فرود آمده‌ای؟
سرنوشت جادوزده همچون سگی به دامان تو می‌آویزد

(هنرمندی ۱۳۳٦: ۹۸).

در بیت فوق destin (سرنوشت) به chien (سگ) تشبیه شده و نشانگر جانورپنداری است.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,

Et s'enivre en chantant du chemin de la croix,

Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage

Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois. (Bénédiction)

با نسیم بازی می‌کند و با ابر سخن می‌گوید،
و سرودخوانان، در راه صلیب سرخوش است،
و فرشته‌ای که در این زیارت با اوست
از اینکه او را همچون پرنده جنگلی، شادان می‌بیند، اشک می‌ریزد
(هنرمندی ۱۳۳٦: ۷۹).

در این مثال، وقتی گفته می‌شود که «شاعر» با «ابر» سخن می‌گوید، «ابر» مشخصهٔ (+ انسان) گرفته است؛ چون سخن گفتن از ویژگی‌های انسان می‌باشد و انسان‌پنداری را نشان می‌دهد. همچنین، در این مثال «شاعر» به «پرندهٔ جنگلی» تشبیه شده و نشانگر جانورپنداری است.

۲.۲.۴ سیال‌پنداری

تخصیص ویژگی (+ سیال) به واژه‌ای با مشخصهٔ معنایی (- سیال) را سیال‌پنداری می‌گویند. مثال‌های زیر از بودلر که از مجموعه شعر *گل‌های شر* انتخاب شده‌اند، این فرآیند را نشان می‌دهند:

Fourmillante cité, cité pleine de Rêves,

Où le spectre en plein jour raccroche le passant!

Les mystères partout coulent comme des sèves

Dans les canaux étroits du colosse puissant. (Les sept vieillards)

در آن شهر پر تکاپو، در آن شهر رویاهای شگفت،
شهری که اشباحش به هنگام روز هم راه بر گذرندگان می‌گیرند!

در آن شهر عظیم هولناکی کـه عجائـب و اسـرار همچـون نیروهـای پنهـانی در آبروهـای باریکش روانند

(هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۲٤).

در اینجا، واژهٔ mystère (عجائب، اسرار) دارای مشخصهٔ (– سیال) است اما در مجاورت فعل couler (روان بودن) که دارای مشخصهٔ (+ سیال) است، آمـده اسـت و شـاهد سـیال-پنداری هستیم.

La pendule aux accents funèbres

Sonnait brutalement midi

Et le ciel versait des ténèbres

Sur le triste monde engourdi (Rêve parisien)

ساعت با طنین شوم، با خشونت، زنگ ظهر را می‌نواخت

و از آسمان بر جهان اندوهناکِ کرخ، تیرگی می‌بارید

(هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۳۱).

واژهٔ ténèbres (تیرگی) دارای مشخصـهٔ (– سـیال) اسـت و در مجـاورت فعـل verser (باریدن، ریختن) با مشخصهٔ (+ سیال) قرار گرفتـه اسـت. فعـل verser نیازمنـد فـاعلی بـا مشخصهٔ (+ سیال) است اما در اینجا فاعل آن ténèbres می‌باشـد و ایـن واژه فاقـد ویژگـی سیال بودن است.

۳.۲.۴ جسم‌پنداری

هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ (– جسم) در جایگاهی بنشیند که به لحاظ محدودیت‌های هم‌آیی واژگان باید با واژه‌ای با مشخصه‌هـای (+ جسـم)، (+ ملمـوس) و (– جانـدار) پـر شـود، «جسم‌پنداری» تحقق یافته است (سجودی و کاکه‌خانی ۱۳۸۷: ۲۹۵).

Goûter, en regrettant l’été blanc et torride. (Chant d’automne)

با چشیدن تابستان سپید و سوزان بر آن دریغ آرم.

(سرود خزان)

صفت «سپید» که برای مشخصه‌های (+ جسم) استفاده می‌شود، در اینجا برای موصوف خود été که دارای مشخصهٔ (– جسم) است، به‌کار رفته و بیانگر جسم‌پنداری است.

Ses cris me déchiraient la fibre. (Le vin de l’assasin)

فریادهایش تار و پود تنم را می‌گسیخت

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۱۳۲).

فعل déchirer (گسیختن) نیازمند فاعلی با مشخصهٔ (+ جسم) است و واژهٔ cris (فریادها) با مشخصهٔ (– جسم) در جایگاهی است که مشخصهٔ (+ جسم) به آن نسبت داده شده است و به این ترتیب جسم‌پنداری رخ داده است.

۵. انواع هنجارگریزی معنایی

از انواع هنجارگریزی معنایی می‌توان به تشبیه، استعاره، مجاز، تشخیص، کنایه و ... اشاره کرد که ما در اینجا تنها به بررسی دو مقولهٔ استعاره و مجاز می‌پردازیم.

۱.۵ استعاره

واژهٔ بلاغی métaphore (استعاره) از واژهٔ لاتین metaphora گرفته شده که خود نیز واموازه‌ای از زبان یونانی است و به معنای جابه‌جایی معنا می‌باشد و به گفته ارسطو استعمال نام چیزی برای چیزی دیگر است. به گفته بکری (1992: 52) استعاره بیش از آنکه تغییر معنا باشد بارگذاری معنا است.

بر خلاف تشبیه که دارای چهار جزء مشبه (comparé)، مشبه‌به (comparant)، ارکان تشبیه (le mot outil de comparaison) و وجه شبه (point de comparaison) می‌باشد، استعاره زمانی تحقق می‌یابد که پس از حذف وجه شبه و ادات تشبیه، یعنی پس از اینکه به تشبیه بلیغ (comparaison abrégée) رسیدیم، مشبه را نیز حذف کنیم و فقط مشبه‌به را به‌کار ببریم (Ricalent-Pourchot 2003: 162).

Et je tordrai si bien cet arbre misérable

Qu’il ne pourra pousser ses boutons empestés. (la Bénédiction)

و چنان خوب این درخت بینوا را در هم خواهم شکست تا نتواند جوانه‌های طاعون‌زدهٔ خویش را برویاند

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۷۸).

در مثال بالا، عبارت arbre misérable (درخت بینوا) استعاره از شاعر است.

درخت دارای ویژگی [– حیوان] و بینوا دارای مشخصهٔ [+ حیوان] است. ما صفت بینوا را برای جانداران از جمله انسان و جانوران استفاده می‌کنیم، اما در اینجا این صفت برای درخت که در زمرهٔ گیاهان است، استفاده شده است. گویی شاعر بر آن بوده است تا برای درخت شخصیت قائل شود. بنابراین، در این مثال شاهد هنجارگریزی از نوع حیوان‌پنداری هستیم.

همچنین boutons empestés (جوانه‌های طاعون‌زده) استعاره از افکار شاعر است. در اینجا جوانه با مشخصهٔ [+ طراوت و شادابی] با صفت طاعون‌زده با مشخصهٔ [– طراوت] و [+ بیمار] همراه شده است. یک جوانه دارای ویژگی تازگی و طراوت است پس همراهی آن با صفت طاعون‌زده که فاقد طراوت و شادابی است، دور از ذهن بوده و بیانگر هنجارگریزی است.

Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismégiste

Qui berce longuement notre esprit enchanté,

Et le riche métal de notre volonté

Est tout vaporisé par ce savant chimiste. (Au lecteur)

شیطان بزرگ سر به بالین شر نهاده

دیرزمانی روح جادوزده‌مان را می‌جنباند،

و این دانای کیمیاگر، فلز گرانبهای اراده‌مان را تبخیر می‌کند

(پارسایار ۱۳۸۰: ٦).

عبارت Savant chimiste (دانای کیمیاگر) استعاره از شیطان است، چون شیطان همچون کیمیاگری است که توان انجام هر کاری را دارد.

در این مثال، نسبت دادن l’oreiller (بالین) به mal (شر) بیانگر هنجارگریزی است، چون واژهٔ «شر» فاقد بالین با مشخصهٔ [+ جسم] است. شاعر در اینجا واژهٔ «شر» را همچون جسمی در نظر گرفته که بالین دارد و بدین ترتیب جسم‌پنداری را نشان داده است. همچنین، شاعر métal (فلز) با مشخصهٔ [– مجرد] را به واژهٔ volonté (اراده) با مشخصهٔ [+ مجرد] نسبت داده است. «اراده» که نقش مضاف‌الیه دارد، باید در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی [+ مجرد] باشد، فلز که نقش مضاف دارد، فاقد این مشخصهٔ معنایی است و در

همنشینی با اراده مشخصهٔ معنایی [+ مجرد] به خود گرفته است و تجریدگرایی را نشان می‌دهد.

۱.۱.۵ انواع استعاره در ساخت‌های نحوی

راه‌های مختلفی برای ساخت استعاره وجود دارد. بکری (1992: 73) دو تقسیم‌بندی برای استعاره در نظر گرفته است. métaphore in praesentia (استعاره حاضر)، که در این حالت مشبه و مشبه‌به هر دو در جمله حضور دارند و استعاره از نوع بدل و مسند است، و métaphore in absentia (استعاره غایب)، که در این حالت فقط مشبه‌به را داریم. تشخیص این نوع استعاره کمی سخت است؛ چون بستگی به دیدگاه شخصی نویسنده دارد. بنابراین، نقش بافت خیلی مهم است.

مثال‌های ذیل نمونه‌هایی از استعاره حاضر هستند که به روشن‌تر شدن مطلب کمک می‌کنند:

بدل (apposition)

در استعاره‌هایی که همراه با بدل می‌آیند، کلمه‌ای به جای کلمهٔ دیگر نمی‌آید، بلکه هر دو کلمه حاضر هستند و شاهد نوعی پرتاب از محور جانشینی به محور هم‌نشینی هستیم (Bacry 1992: 53).

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,

O Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!

Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte

D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu? (Hymne à la Beauté)

چه تفاوت کز آسمان آمده باشی یا که از دوزخ،

ای زیبایی! هیولای شگرف و موحش و ساده‌دل!

اگر دیده و خنده و گامت بگشایند بر من

درِ بیکرانگی را که دوست دارم و نشناختمش هرگز

(پارسایار ۱۳۸۰: ۵۰).

عبارت Monstre énorme (هیولای شگرف) استعاره از beauté (زیبایی) است و نقش بدل دارد.

مسند (attribute)

در این نوع استعاره نیز کلمه‌ای به جای کلمهٔ دیگر نمی‌آید و هر دو کلمه حاضر هستند و تنها صفت یا حالتی را به نهاد نسبت می‌دهیم که نقش استعاره دارد.

Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore

Qui font le héros lâche et l'enfant courageux. (Hymne à la Beauté)

بوسه‌ات معجونی است مهرآفرین و دهانت سبویی که
پهلوان را ترسو و کودک را دلیر می‌کند

(پارسایار ۱۳۸۰: ٤٨).

در مثال بالا، با استفاده از فعل être (بودن)، شاهد نمونهٔ دیگری از انواع استعاره هستیم. واژهٔ Philtre (معجون عشق) استعاره از «بوسه» و واژهٔ amphore (سبو) استعاره از «دهان» است و هر دو نقش مسند دارند.

۲.۵ مجاز

واژه métonymie (مجاز) از واژهٔ یونانی metônumia گرفته شده که خود مأخوذ از کلمات meta (تغییر) و onoma (نام) می‌باشد. بنابراین، مجاز به معنای تغییر نام است (Robert, 2007). مجاز شیوهٔ دیگری است برای بیان اندیشهٔ شاعرانه که در آن سخنور، برای به دام افکندن مخاطب بهره می‌جوید. مجاز مانند استعاره به‌کار بردن واژه است در غیر معنی حقیقی؛ یعنی شاعر یا نویسنده معنای اصلی واژه را در نظر نمی‌گیرد بلکه با معنای هنری آن سر و کار دارد. در مجاز، گوینده از معنی اصلی که در آغاز بدان وضع شده تخطی کرده و آن را چه به خاطر تشبیه و چه بر اساس پیوندی که میان معنای نخستین و معنی دوم داشته است، به‌کارگرفته است. بنابراین، در مجاز لااقل دو معنا داریم که میان آنها علاقه و ارتباطی وجود دارد و گویندهٔ کلام با آوردن قرینه‌ای در کلام خود، ذهن شنونده را از معنای حقیقی منحرف سازد و به معنای مجازی کلام برساند (Bacry 1992: 84).

۱.۲.۵ طبقه‌بندی مجاز برحسب علاقه

علاقه‌هایی که ممکن است بین معنای حقیقی و مجازی وجود داشته باشد، بسیار رایج است و مهم‌ترین آن‌ها به اجمال توضیح داده می‌شود:

۱.۱.۲.۵ علاقهٔ کلیت و جزئیت

این رابطهٔ معنایی به دو زیر بخش ذکر کل و ارادهٔ جزء و ذکر جزء و ارادهٔ کل تقسیم می‌شود. در ذکر کل و ارادهٔ جزء، کل را ذکر می‌کنیم در صورتی‌که منظور جزئی از آن است.

A l'heure où les chastes étoiles

Ferment leurs yeux appesantis,

[...]

Vous entenderez toute l'année

Sur votre tête condamnée

Les cris lamentables des loups (Sépulture)

چون ستارگان عفیف

دیدگان سنگین خود فروبندند،

آن‌گاه بالای سر گنهکارت سراسر سال می‌شنوی زوزهٔ نالان گرگ‌ها

(پارسایار ۱۳۸۰: ۸۷).

واژهٔ Tête (سر) مجاز از جسم انسان است. سر جزئی از جسم انسان است و جزء به جای کل استفاده شده است و مجاز برحسب علاقهٔ کلیت و جزئیت را می‌بینیم.

Insouciants et taciturnes,

Des Ganges, dans le firmament,

Versaient le trésor de leurs urnes

Dans des gouffres de diamant. (Rêve parisien)

در آسمان لاجوردین، شط‌های مقدس ساکت و بی‌خیال

گنجینه‌هایی از ظرف خاکسترشان را در گودال‌های الماسگون می‌ریختند

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۱۲۷).

واژهٔ Firmament (فلک) مجاز از «آسمان» است. آسمان جزئی از فلک بوده و فلک که در معنای «کل» است به جای آسمان که «جزیی» از آن است به‌کار رفته و مجاز بر حسب علاقهٔ کلیت و جزئیت است.

۲.۱.۲.۵ علاقهٔ مضاف و مضاف‌الیه

در این رابطهٔ معنایی، مضاف یا مضاف‌الیه به جای «مضاف و مضاف‌الیه» به‌کار می‌رود.

Courte tâche! La tombe attend, elle est avide!

Ah! Laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,

Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,

De l'arrière-saison le rayon jaune et doux! (Chant d'Automne)

چه کوتاه بود عمر! گور در انتظار است و حریص است!
آه! بگذار تا پیشانی خود را بر زانوان تو نهم،
و حسرت تابستان سفید و سوزان بر دل،
از پرتو ملایم و زرد خزانی بهره گیرم!
(ندوشن ۱۳٤۱: ۱۸۷)

rayon (پرتو) مجاز از «پرتو خورشید» است. rayon که نقش مضاف دارد به جای پرتو خورشید (مضاف و مضاف‌الیه) آمده است و مجاز بر اساس علاقهٔ مضاف و مضاف‌الیه را نشان می‌دهد.

Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,

De génuflexions, de viandes et de vins,

Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire

Usurper en riant les hommage divins!

(La Bénédiction)

از صبر و کندر و سنبل‌الطیب،
و از چاپلوسی‌ها و گوشت و شراب شکم خواهم انباشت،
تا بدانم آیا خواهم توانست در دلی که مرا می‌ستاید
خنده‌کنان، ستایش‌های خداوندی را به زور مالک شوم
(هنرمندی ۱۳۳٦: ۸۰).

واژهٔ cœur (دل) مجاز از دل انسان است. «دل» مضاف و «انسان» مضاف‌الیه است. یعنی مضاف به‌جای مضاف و مضاف‌الیه به‌کار رفته است. بنابراین، مجاز بر اساس علاقهٔ مضاف و مضاف‌الیه است.

۳.۱.۲.۵ علاقهٔ جنس

در این رابطهٔ معنایی، جنس چیزی را می‌گویند و خود آن چیز را اراده می‌کنند (صفوی ۱۳۹۰: ۲۳۸).

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre, leurs armes

Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.

Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes

D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant. (Duellum)

دو جنگجو به هم یورش بردند
سلاح‌هایشان در هوا نور و خون می‌پاشید
این کشمکش، این چکاچاک شمشیر
هیاهوی جوانی است دستخوش عشق نالان
(پارسایار ۱۳۸۰: ۱۱۰)

واژهٔ Fer (آهن) مجاز از شمشیر است. در این نمونه، واژهٔ آهن به جای شمشیر که از جنس آهن است، به‌کار رفته و مجاز از نوع علاقهٔ جنس را می‌بینیم. اما این نوع مجاز در ترجمهٔ فارسی رعایت نشده و پارسایار با ترجمهٔ fer (آهن) به صورت «شمشیر»، یعنی شیئی که از آهن است درصدد حفظ مجاز نکوشیده و آن را تغییر داده است.

۴.۱.۲.۵ علاقهٔ صفت و موصوف

در این رابطهٔ معنایی، صفت به جای موصوف به کار می‌رود.

De mon esprit humilié

Faire ton lit et ton domaine

Infâme à qui je suis lié

Comme le forçat à la chaîne. (Le Vampire)

آمدی تا ز روح سرافکنده‌ام

بستر و مأوایت را بسازی
ای فرومایه که در بند توام
چون زنجیریان به زنجیر

(پارسایار ۱۳۸۰: ۵۱).

واژهٔ Infâme (فرومایه، ننگ‌آور) مجاز از vampire (خون‌آشام) است. infâme (فرومایـه) در نقش صفت به جای vampire (خون‌آشام) در نقش موصوف آمده است و مجاز از نـوع علاقهٔ صفت و موصوف را می‌بینیم.

۵.۱.۲.۵ علاقهٔ لازمیت و ملزومیت

این رابطهٔ معنایی را بر حسب سنت، کاربرد لازم و ملـزوم بـه جـای یکـدیگر معرفـی می‌کنند.

Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri. (la Bénédiction)

و نتوانم این هیولای ناچیز و ناتوان را چون نامه‌ای عاشقانه در شعله اندازم

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۷۸).

واژهٔ Flamme (شعله) مجاز از «آتش» است. «شعله» برای «آتـش» لازم و «آتـش» بـرای «شعله» ملزوم تلقی شده است و به این ترتیب لازم به جای ملزوم به‌کار رفته است. بنابراین، مجاز بر اساس علاقهٔ لازمیت و ملزومیت است.

۶.۱.۲.۵ علاقهٔ مجاورت

اگر واژه‌ای به سبب مجاورت به جای واژهٔ دیگری به‌کار رود، شاهد این نوع علاقه می‌باشیم.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine, (Parfum Exotique)

بوی تو مرا به سرزمین‌های دلاویز می‌برد،
بندری گرانبار از بادبان‌ها و دکل‌ها می‌بینم

که هنوز از خستگی امواج دریا نیاسوده‌اند،

(ندوشن ۱۳٤۱: ۱٥٤)

واژه‌های Voile (بادبان) و mât (دکل) مجاز از voilier (کشتی بادبانی) هستند که به خاطر مجاورت جایگزین این واژه شده اند.

در عبارت «دکل‌ها و بادبان‌ها خسته‌اند»، خسته بودن مشخصه‌ای برای [+ حیوان] است در حالی که برای دکل و بادبان که دارای مشخصهٔ [– حیوان] هستند، استفاده شده است، دکل و بادبان نمی‌توانند خسته باشند چون جاندار نیستند در واقع این ملاح‌ها و سرنشینان هستند که خسته شده‌اند. در این قسمت نیز شاهد مجاز از نوع مجاورت (hypallage) هستیم.

٦. تقابل ترجمه‌ها از نگاه هنجارگریزی

در این جستار از سه ترجمهٔ هنرمندی، ندوشن و پارسایار استفاده شده است. برخی از قطعه‌ها را هر سه مترجم و برخی دیگر را تنها یک یا دو مترجم به فارسی برگردانده‌اند. در بعضی ترجمه‌ها نمونه‌های هنجارگریزی رعایت نشده است. مثال‌های زیر به روشن شدن موضوع کمک می‌کنند:

Le tombeau, confident de mon rêve infini (car le tombeau toujours comprendra le poète), Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni, (Remords Posthume)	گور، گوری که محرم آرزوهای بی‌پایان من است (زیرا اوست که همواره روان شاعر را درمی‌یابد) در طول شب‌های بلندی که از هرگونه خواب تهی خواهد بود (هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۰٦).
	بدان هنگام، گور که رازدار رویای بی‌انتهای من است، (چرا که گور همواره به دل شاعر نزدیک است) در اثناء شب درازی که خواب را بر آن گذری نیست؛ (ندوشن ۱۳٤۱: ۱۷۱).
	در این شب‌های دراز که خواب را بدان ره نیست گور، محرم رویای بی‌پایان من (چرا که گور هماره همدل شاعر است) (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۰۹).

عبارت Confident de mon rêve infini (محرم آرزوهای بی‌پایان) بدل و استعاره از «گور» است. بودلر از دنیا دل بریده و گور تنها محرم اوست و فقط گور می‌تواند بودلر را درک کند. در این مثال، استعاره‌ای که هنرمندی و ندوشن در ترجمه‌های خود استفاده کرده‌اند،

استعاره از نوع مسند است و تنها ترجمهٔ پارسایار به متن اصلی وفادار بوده و استعاره‌ای که به‌کار برده همچون متن اصلی از نوع بدل است.

«گور» چون فاقد جان است نمی‌تواند کسی یا چیزی را دریابد. فعل comprendre (فهمیدن) نیازمند فاعلی است که دارای مشخصهٔ [+ انسان] باشد اما در اینجا با فاعل tombeau (قبر) که دارای مشخصهٔ [– انسان] است همراه شده و انسان‌پنداری رخ داده است.

ناگهان در خلوت آزاد ما روشنایی بی‌فروغ پدیدار گشت. از تویی که همچون سازی پرنوا و پرطنین بودی و جز نشاط فروزان نغمه‌ای نمی‌سرودی (هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۱۱).	Tout à coup, au milieu de l’intimité libre Éclose à la pâle clarté, De vous, riche et sonore instrument où ne vibre Que la radieuse gaieté, (Confession)
ناگهان، در اوج صفا و خلوت بی‌غش که در پرتو مهتاب شکفتگی یافته بود، آهنگی ناله‌وار، آهنگی عجیب، افتان و خیزان، از نای شما برخاست (ندوشن ۱۳٤۱: ۱۸۰).	

عبارت Riche et sonore instrument (ساز پرنوا و پرطنین) بدل و استعاره از «زن محبوب و دلارام» است.

در هیچ یک از ترجمه‌ها این نوع استعاره رعایت نشده است. هنرمندی آن را به تشبیه تبدیل کرده و ندوشن به گونه‌ای دیگر آن را ترجمه کرده است.

در این ابیات، از نظر شاعر «نشاطِ فروزان» روی این ساز پر نوا و پر طنین به ارتعاش در می‌آید. واژهٔ Radieuse (فروزان) صفتی است که برای اسم ذات و اجسام استفاده می‌شود، در حالی که واژهٔ gaieté (نشاط) اسم معنا و دارای ویژگی [– جسم] است و بدین ترتیب در این نمونه شاهد جسم‌پنداری هستیم. همچنین زن که دارای مشخصهٔ [– جسم] است به ساز که [+ جسم] است تشبیه شده و بیانگر هنجارگریزی از نوع جسم‌پنداری است.

گروهی شادمانند که از وطنی بد نام می‌گریزند و دیگران از وحشت زادگاه خود و نیز گروهی به اخترشناسانی مانندند که در چشمان زنی که همچون سیرسهٔ راهزن، عطری خطرناک دارند غرقه‌اند (هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۳۸).	Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme, D’autres, l’horreur de leurs berceaux, et quelques-uns, Astrologues noyés dans les yeux d’une femme, La Circé tyrannique aux dangereux parfums. (le voyage)
یکی شادمان که می‌گریزد از دیار پلید یکی پرهراس از زادگاه خویش	

دگر، اخترشناسی غرقه در چشمان زنی ساحرهٔ خودکامه‌ای آغشته به عطر زیانبار (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۱۷).	

واژهٔ Astrologues (اخترشناسان) بدل و استعاره از مسافران است. این نوع استعاره در ترجمهٔ هنرمندی رعایت نشده و هنرمندی آن را همچون تشبیه به‌کار برده است.

عبارت Noyés dans les yeux d'une femme (غرق شده در چشمان یک زن) بیانگر هنجارگریزی است. غرق شدن نیاز به مایع دارد اما چشم فاقد ویژگی مایع است. چون چشم مایع نیست، نمی‌توان در آن غرق شد. شاعر با دادن ویژگی مایع به چشم نمونهٔ دیگری از سیال‌پنداری را به تصویر کشیده است.

مرگ، ای ناخدای پیر، وقت آن است که لنگر برگیریم! این سرزمین ما را ملول کرده است، ای مرگ، ساز سفر کنیم! اگر آسمان و دریا چون مرکب سیاه است دل‌های ما که تو می‌شناسی پر از روشنی است (هنرمندی ۱۳۳٦: ۱٤٦).	Ô mort, vieux capitaine. Il est temps! Levons l'ancre! Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons! (le voyage)
مرگ ای ناخدای پیر، گاه رفتن است، لنگر برگیریم دل ما زین دیار گرفت، ای مرگ مهیای سفر شویم اگر آسمان و دریا سیاهند همچو قیر دل ما را که می-شناسی آکنده ز روشنی است (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۲۱).	

عبارت Vieux capitaine (ناخدای پیر) نقش بدل برای مرگ دارد و از آنجایی که یک ناخدای پیر باتجربه و خردمند است، شاعر آن را استعاره از مرگ می‌داند.

در اینجا شاعر به مرگ امر می‌کند که مهیای سفر شویم، یعنی «مرگ» را همچون حیوانی فرض کرده که قصد عزیمت دارد، بنابراین حیوان‌پنداری رخ داده است.

پارسایار در ترجمهٔ خود آسمان و دریا با مشخصهٔ [– جسم] را همچون قیر با مشخصهٔ [+ جسم] در نظر گرفته است. بنابراین، در ترجمهٔ پارسایار شاهد جسم‌پنداری هستیم؛ اما با توجه به متن اصلی منظور شاعر از l'encre در واقع همان مرکب است و در اینجا آسمان با مشخصهٔ [– سیال] همچون مرکب با مشخصهٔ [+ سیال] در نظر گرفته شده و سیال‌پنداری روی داده است. هنرمندی نسبت به حفظ این نوع هنجارگریزی در ترجمهٔ خود وفادارتر از پارسایار است.

بسی دور از ابزار آدمیان چه گوهرها که خفته‌اند در تاریکی و فراموشی (پارسایار ۱۳۸۰: ۷۹).	Maint joyau dort enseveli Dans les ténèbres et l'oubli, Bien loin des pioches et des sondes (le Guignon)

واژه‌های Pioche (کلنگ) و sonde (مته حفاری) مجاز از ابزار کار آدمیان هستند. کلنگ و متهٔ حفاری جزئی از ابزارهای انسان برای کار و دل‌مشغولی هستند و جزء در معنای کل استفاده شده است، بنابراین، مجاز از نوع علاقهٔ کلیت و جزئیت را می‌بینیم.

در این مثال، پارسایار با ترجمهٔ عبارت pipche et sonde (جزء) به صورت «ابزار آدمیان» (کل) نسبت به حفظ علاقهٔ مجاز در ترجمه وفادار نبوده و از آن چشم‌پوشی کرده است. شاعر (گوهر) با مشخصهٔ [– حیوان] و [+ جسم] را همچون جانداری در نظر گرفته که خوابیده است و به این ترتیب حیوان‌پنداری رخ داده است.

J’ai longtemps habité sous de vastes portiques Que les soleils marins teignaient de mille feux, Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltique. (La Vie antérieure)	دیرزمانی در زیر رواق‌های پهناور مقیم شدم که خورشید تافته بر دریا، به هزار رنگشان می‌آراست، و ستون‌های سترک، راست و باشکوه، شبانگاه، آنها را به مغاره‌هایی پوشیده از مرمر سیاه، مانند می‌کرد (ندوشن ۱۳٤۱: ۱٤٥).
	دیری به زیر رواق‌های فراخ زیسته‌ام آنجا که خورشیدهای دریا به هزار شراره رنگشان می‌زد و شبانگاه با ستون‌های سترگ و بلند به غارهای باابهت مانند بود (پارسایار ۱۳۸۰: ۳۳).

واژهٔ Feu (آتش) مجاز از شعله و شراره است. آتش برای شعله ملزوم و شعله برای آتش لازم است و ملزوم به جای لازم آمده است و مجاز از نوع علاقهٔ لازمیت و ملزومیت را می‌بینیم. در اینجا هیچ یک از مترجم‌ها مجاز را رعایت نکرده‌اند. در این مثال، برای دریافتن مجاز لازم بود تا feu به صورت آتش ترجمه شود.

La tribu prophétique aux prunelles ardentes Hier s’est mise en route, emportant ses petits Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes. (Bohémiens en voyage)	قبیلهٔ فالگیر، با مردمک‌های شوق‌آلود، دیروز به راه افتاد. زنان، کودکان خردسال را یا بر دوش نهادند و یا گنجی را که همواره در پستان‌های آویختهٔ خود آماده دارند در دسترس اشتهای پرغرور آنان نهادند (هنرمندی ۱۳۳٦: ۹۱)
	قبیلهٔ پیشگو، با چشمان آتشین دیروز به راه افتاد، زنان کودکان بر پشت یا نهاده در برابر اشتهای سرشارشان گنجینهٔ همارهٔ مهیای سینه‌های آویزان (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۱٤).

واژهٔ Prunelles (مردمک‌ها) مجاز از «چشم» می‌باشد. مردمک که جزئی از چشم انسان است، به جای چشم که کل است استفاده شده و مجاز بر اساس علاقهٔ کلیت و جزئیت است.

در این مثال، هنرمندی در ترجمهٔ خود مجاز را رعایت کرده در صورتی که پارسایار با ترجمهٔ prunelles (مردمک‌ها) به صورت «چشمان» از این نوع مجاز چشم‌پوشی کرده است.

Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir, Empêchera ton cœur de battre et de vouloir, Et tes pieds de courir leur course aventureuse, (Remords Posthume)	هنگامی که سنگ مزار، سینهٔ بیمناک تو را خواهد فشرد و رخوتی دلپذیر کمرگاه تو را فراخواهد گرفت هنگامی که سنگ مزار، دلت را از طپیدن و خواستن و پایت را از دویدن‌های سبکسرانه بازخواهد داشت (هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۰۵).
	هنگامی که سنگ گور بر سینهٔ هراسان تو و بر تهیگاه‌های تو که لَختیِ دلپذیری آنها را انحنا می‌دهد، سنگینی کند، و باز دارد دلَ تو را از طپیدن و طلب کردن، و پای تو را از هرزه گردی‌های عاشقانه (ندوشن ۱۳٤۱: ۱۷۰).
	آن دم که سنگ، سنگینی کند بر سینهٔ پرهراس تو و بر پهلوگاهت که بی‌قیدی دلپذیری نهفته در آن و باز دارد دلت را از خواهش و تپش و پایت را از دویدن از پی عشق، (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۰۸).

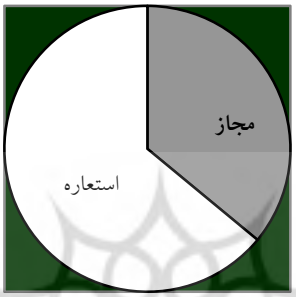
واژهٔ Pierre (سنگ) مجاز از «سنگ قبر» است. در این مثال واژهٔ pierre که نقش مضاف دارد، به جای سنگ قبر که مضاف و مضاف‌الیه است استفاده شده و مجاز بر اساس علاقهٔ مضاف و مضاف‌الیه را نشان می‌دهد.

در این نمونه، تنها پارسایار به متن اصلی وفادار بوده و مجاز را به درستی در ترجمه‌اش منتقل کرده و دو مترجم دیگر، ندوشن و هنرمندی مجاز را در ترجمه‌های فارسی منتقل نکرده‌اند و pierre (سنگ) را به صورت مضاف و مضاف‌الیه (سنگ قبر) ترجمه کرده‌اند.

۷. تحلیل کمی داده‌ها

بر اساس یافته‌های این پژوهش، مشخص شد که در مجموعه شعر *گل‌های شر* بسامد استعاره بیشتر از مجاز است. در این مجموعهٔ شعر شاهد ٤٠ مورد مجاز و ۷۵ مورد استعاره هستیم.

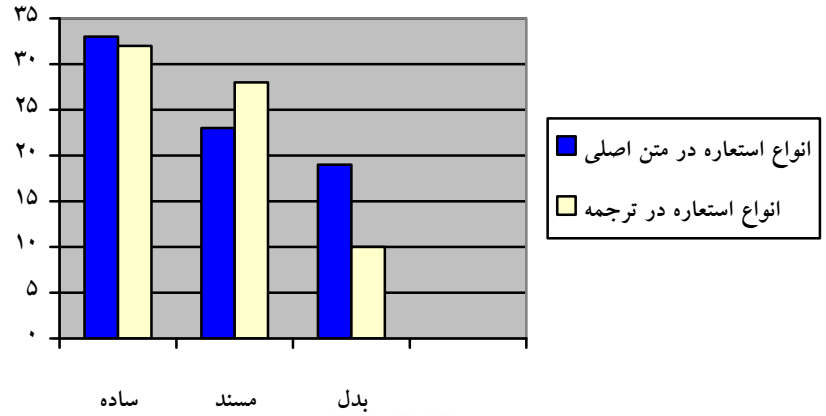
در زیر درصد وقوع استعاره و مجاز نشان داده شده است:



نمودار ۷-۱- درصد وقوع استعاره و مجاز

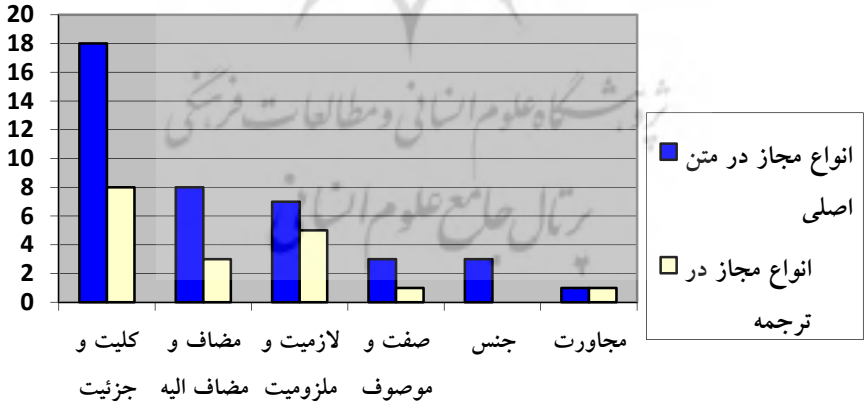
از ۷۵ مورد استعاره موجود در این مجموعه ۷۰ مورد آن در ترجمه‌ها بازتاب داشته‌اند، ولی در برخی موارد نوع استعاره‌ای که در ترجمه استفاده شده با متن اصلی تفاوت دارد. از ۱۹ استعاره موجود در متن که از نوع بدل هستند، هنرمندی ۵ مورد را به صورت مسند و ۳ مورد را به‌صورت تشبیه ترجمه کرده است و کمتر از سایر مترجمان به انتقال این نوع استعاره وفادار بوده است. در زیر نمودار فراوانی انواع استعاره در متن اصلی و ترجمهٔ فارسی ارائه شده است.:

پرتال جامع علوم انسانی



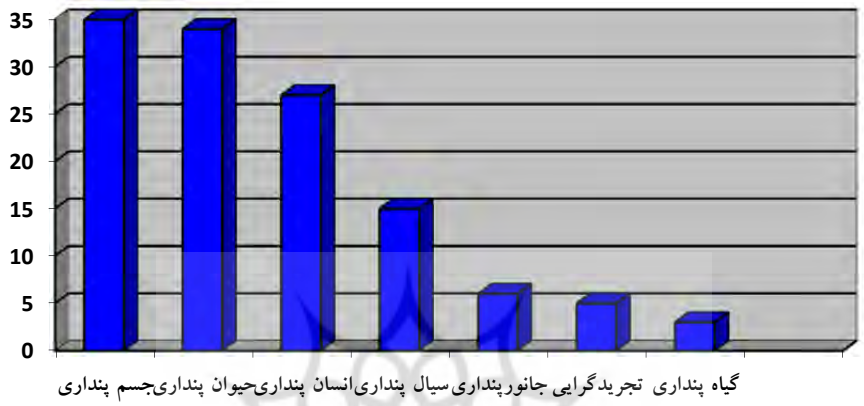
نمودار ۷-۲- مقایسهٔ انواع استعاره در متن اصلی و ترجمهٔ فارسی بر حسب تعداد

در *گل‌های شر* ٤٠ مورد مجاز وجود دارد که تنها ۱۸ مورد آن در ترجمه‌ها بازتاب داشته‌اند. در این بخش ترجمه‌های زیادی از ندوشن در دسترس نبود و بیشتر نتایج بر اساس ترجمه‌های هنرمندی و پارسایار می‌باشد. در زیر نمودار فراوانی انواع مجاز را در متن اصلی و ترجمهٔ فارسی می‌بینیم.



نمودار ۷-۳- مقایسهٔ انواع علاقه‌های مجاز در متن اصلی و ترجمهٔ فارسی بر حسب تعداد

در این مجموعهٔ شعر شاهد ۱۲۵ مورد هنجارگریزی هستیم که در ادامه، نمودار فراوانی آنها را می‌بینیم. لازم به ذکر است که هنجارگریزی‌های موجود در ترجمه مطابق با متن اصلی است.



نمودار ۷-۴- بسامد انواع هنجارگریزی معنایی در مجموعه شعر *گل‌های شر*

۸. نتیجه‌گیری

هنجارگریزی به عنوان نگاهی نو برای نگرش به ادبیات و شعر، از مهم‌ترین مسائل قابل توجه در شعر است. بر اساس آنچه تاکنون بررسی شد، می‌توان دریافت که هنجارگریزی معنایی عامل مهمی در آفرینش شعر است، بدین مفهوم که هر چه بسامد وقوع این نوع هنجارگریزی بیش‌تر باشد، به همان نسبت افق‌های معنایی گسترده‌تری در شعر حاصل می‌شود و به تبع آن رسیدن به معنا دیرتر اتفاق می‌افتد. در حقیقت تمامی کوشش‌هایی که از طرف شاعر و نویسنده برای تشخص بخشیدن به کلام انجام می‌گیرد، منجر به آشنایی‌زدایی می‌شود.

با توجه به این مفاهیم، مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* اثر شارل بودلر از دید هنجارگریزی مورد بررسی قرار گرفت و انواع استعاره و مجازهای موجود در این مجموعهٔ شعر با ترجمه‌های موجود مقایسه شد.

ترجمه‌های هنرمندی و پارسایار و ندوشن، اطلاعات کلی متن اصلی را به خواننده منتقل کرده و به صورت نثر ترجمه شده‌اند. این ترجمه‌ها ساختار متن اصلی را حفظ کرده‌اند و صورخیالِ متن اصلی در برخی از ترجمه‌ها حفظ شده و تغییری در آنها ایجاد نشده است.

نثرِ ندوشن مختصِ زمان خود و کهن‌گراست و برای خواننده دیرهضم‌تر از دو ترجمهٔ دیگر است. پارسایار به متن اصلی وفادار بوده و در عین حال دست به ترجمه‌ای عامیانه زده و زیبایی‌های ادبی متن اصلی را به نحو احسن منتقل نکرده است. هنرمندی ماهیت متن اصلی را حفظ کرده و تغییرات جزئی در آن به وجود آورده که باعث زیبایی کلام شده و مقصود نویسنده را بهتر به خواننده منتقل کرده است. اما در بعضی موارد، همچون مترجمان ذکر شده، نقاط ضعفی داشته است. نتایج نشان می‌دهد که استعاره‌ها و مجازهای به‌کار رفته در متن اصلی به هنگام ورود به ترجمه‌ها دستخوش تغییر می‌شوند و این امر بیان‌کننده آن است که مترجم سعی دارد تا با توجه به فرهنگ و معیارهای حاکم بر جامعه خود، متن را به خواننده القا کند و گاهی از ابلاغ عواطف و الگوهای حاکم بر جامعه زبان اصلی متن عاجز می‌ماند. لازم به ذکر است که هر سه مترجم به خوبی توانسته‌اند انواع هنجارگریزی از جمله تجریدگرایی و تجسم‌گرایی را که در متن اصلی وجود داشت، در ترجمه‌های خود بازتاب دهند.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

بودلر، شارل (۱۳٤۱)، *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی*، ترجمهٔ محمد علی اسلامی ندوشن، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بودلر، شارل (۱۳۸۰)، *گل‌های رنج، گزیده اشعار*، ترجمهٔ محمدرضا پارسایار، تهران: هرمس.

روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۸۸)، «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی م. سرشک»، *نشریهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی*، شماره ۱۱.

سجودی، فرزان (۱۳۷۷)، هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری، *نشریه کیهان فرهنگی*، شماره ۱٤۲.

سجودی، فرزان (۱۳۷۹)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر»، *مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی*، شماره ۹۷.

سجودی، فرزان و فرناز کاکه‌خانی (۱۳۸۷)، «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر»، *مجله زیبا شناخت*، شماره ۱۹.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سوره مهر.

مدرسی، فاطمه و حسن احمدوند (۱۳۸٤)، آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان ثالث، *نشریه‌ی فلسفه و کلام*، شماره ٦.

هنرمندی، حسن (۱۳۳٦)، *از رمانتیسم تا سورئالیسم*، تهران: امیرکبیر.

Adam, Antoine, Lerminier, Georges et Edouard Morot-sir (1968), *Littérature française*, Paris: Larousse.

Bacry, Patrick (1992), *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris: collection sujets.

Baudelaire, Charles (1961), *Œvres complètes*, Paris: Gallimard.

Décote, Georges , Dubosclard, Joel (1991), *Itinéraires littéraires XIX ième siècle*, Paris: Hatier.

Échelard, Michel (1992), Histoire de la littérature en France au XIX ième siècle, Paris: Hatier.

Leech, Geoffrey Neil (1969), A linguistic Guide to English Poetry, London: longman.

Ricalent-Pourchot, Nicole (2003), Dictionnaires des figures de style, Paris: Armand colin.

Robert, Paul (2007), Le Nouveau Petit Robert de la langue française, Paris: Robert. (nouvelle édition millésime)

Todorov, Tzvetan (1966), Anomalies sémantiques, languages, tome6, numéro 1.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی