


بررسی تغییر زبان زنانه در ترجمه شعرهای غاده السمان به فارسی (مطالعه موردی: دو ترجمه «غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها» و «علیه تو اعلان عشق می‌دهم» از عبدالحسین فرزاد)

اوئیس محمدی  * | استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبد کاووس، گلستان، ایران

چکیده

مسئله زبان زنانه در نظریه‌های بسیاری از فمینیست‌ها مطرح شده است. براساس آن، نگارش زنان به شکلی جوهری- با نگارش مردانه متفاوت است. به همین منظور، نظریه پردازان فمینیست، تلاش کردند که سبک زنانه را در نوشتار پیروند و در این مورد، آرای پراکنده و متکثری را بیان کردند. با گسترش نظریه‌های نقدی فمینیستی، بسیاری از زنان نویسنده و شاعر از آن تأثیر پذیرفتند و آثارشان را با زبانی زنانه نوشتند و سرودند. شاعر و نویسنده سوری، غاده السمان به سبب تحصیل در غرب و آشنایی با جنبش‌های زنانه، توانست نگارش زنانه یگانه‌ای را در نوشته‌هایش خلق کند. برخی از شعرهای او به فارسی ترجمه شده‌اند. عبدالحسین فرزاد در «غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها» و «علیه تو اعلان عشق می‌دهم» گزیده‌ای از شعرهای او را به فارسی ترجمه کرده است. در پژوهش حاضر سعی شده تا با استناد به آرای ارائه شده درخصوص نگارش زنانه، ترجمه‌های فوق نقد شود. برای این منظور، ابتدا آرای متکثری که ناقدان فمینیست در مورد نگارش زنانه مطرح کرده‌اند، فهم و استخراج و با در نظر گرفتن آن، ترجمه‌های مدنظر بررسی شده است. نتیجه‌های تحلیل بیانگر این است که در ترجمه‌های مورد بحث به مواردی چون واژگان زنانه، سیالیت، انحراف از ساختارهای حاکم بر جمله، شیوه نگارش، ساختار شکنی و وارونه‌سازی ارزش‌های مردانه دقت نشده است.

واژگان کلیدی: ترجمه شعر، نگارش زنانه، زبان زنانه، غاده السمان، فمینیسم.

مقدمه

نظریه پردازان فمینیسم، مسأله زن را در اندیشه‌ها و نظریه‌های مختلف طرح کرده‌اند. یکی از بنیادی‌ترین زمینه‌هایی که فمینیست‌ها بدان پرداختند، زبان بود؛ به باور ایشان، زنان برای دستیابی به جایگاه مطلوب خویش باید با زبان خویش سخن بگویند و از زبانی که تاریخ مردسالاری به ذهن و اندیشه‌شان املا کرده است، فاصله بگیرند؛ زیرا در نظر ایشان زبان مردانه هم‌ساز با ذات زنان نیست و زنانگی در آن مسخ می‌شود. از همین رو، ایشان همواره زبان مردانه را مانعی بلند در سر راه استقلال و آزادی فکری، اجتماعی و ادبی زنان دانسته‌اند. از این رو، کنار زدن زبان مردسالارانه حاکم برای خلق زبان زنانه‌ای ناب، یکی از رویکردهای اصلی نظریه‌های فمینیستی شد. این رویکرد، بر نوشته‌های بسیاری از شاعران و داستان‌نویسان زن -در سراسر دنیا- تأثیر گذاشت.

در میان نویسندگان زن عرب، غادة السمان از حیث اندیشه و زبان، متأثر از نظریات فمینیستی است؛ مسأله زنان و اندیشه‌های فمینیستی در اولین مجموعه داستانی او، «عیناک قدری» (۱۹۶۲) مطرح شد (جزراوی، ۲۰۱۸). زن در نوشته‌های بعدی السمان، جایگاهی والاتر پیدا کرد و او توانست اندیشه‌هایی زن‌محور را مطرح کند و روحی زنانه را در کلامش بدمد و زبانی مالا مال از زنانگی را خلق کند. بیشترین شکل از زنانگی را در اشعار او می‌بینیم که روانی و سیالیت، سادگی و صمیمیت و ساختارشکنی بارزترین ویژگی‌های آن است. نوآوری السمان در خلق زبانی زنانه و طرح اندیشه‌هایی زن‌محورانه، سبب شد که یکی از ضلع‌های اصلی ادبیات زنانه‌محور در منطقه شام به‌شمار رود و نوشته‌هایش بیانگر ابداع زنانه منحصر به فرد و اثرگذار اوست (بدر یوسف، ۲۰۱۸).

السمان در کنار داستان‌نویسی به سرایش شعر نیز پرداخته است. عبدالحسین فرزاد گزیده‌ای از شعرهای او را با عنوان‌های «غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها» و «علیه تو اعلان عشق می‌کنم» به فارسی برگردانده است. در این پژوهش سعی شده این ترجمه‌ها با در نظر گرفتن سبک زنانه بررسی شود. در این جستار، جنبه‌هایی از سبک نگارش زنانه تحلیل و راز و رمزهایی از آفرینش ادبی زنان ارائه می‌شود و به این ترتیب، خوانندگان، جلوه‌هایی از دنیای شاعرانگی زنانه را درمی‌یابند و مترجمان نیز با برخی از ظرافت‌ها و ریزه‌کاری‌های ترجمه آثار زنانه آشنا می‌شوند. برای درک بهتر زنانگی شعرهای السمان، نخست

آرای گوناگون و فراوانی را که ناقدان فمینیست درخصوص نگارش زنانه مطرح کرده‌اند، قرائت و فهم شده و عناصر مختلف زنانه‌نویسی استخراج شده است. سپس ترجمه‌های مورد بحث براساس این عناصر بررسی شده است. طبیعی است که تمامی آرای طرح شده در مورد زنانه‌نویسی در شعرهای غادة السَّمان نیست و تعدادی از آن در شعر او به چشم می‌خورد. از این رو، در اینجا، این آراء توصیف و ترجمه‌ها براساس آن نقد شده است.

۱. پرسش و فرضیه پژوهش

مهم‌ترین پرسش این پژوهش این است که «در روند ترجمه‌ی شعرهای غادة السَّمان به فارسی، چه جنبه‌هایی از سبک زنانه‌نویسی او به متن فارسی راه نیافته است؟» با توجه به اینکه شعر غادة السَّمان نوگرا است و از ساختار شکنی‌ها و ابداع‌های زبانی بسیاری برخوردار است؛ بنابراین این فرضیه مطرح می‌شود که «به نظر می‌رسد، بسیاری از نوآوری‌های ظریف زبانی او به متن ترجمه راه نیافته باشد».

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش حاضر به دو حوزه «فمینیسم» و «جنسیت و ترجمه» ربط دارد. در ادامه به مهم‌ترین آثار مرتبط با این حوزه‌ها اشاره می‌شود.

علی پیرانی شال (۱۴۳۵) در مقاله‌ای با عنوان «المرأة بین فروغ فرخزاد و غادة السَّمان» به بررسی تطبیقی زن در شعرهای فروغ فرخزاد و غادة السَّمان پرداخته است. حوزه مطالعه این پژوهش، مضمون است و سبک و زبان در آن بررسی نشده است.

سعید زهره‌وند و حسین جبارپور (۱۳۹۷) در «استعاره‌های مفهومی زنانه در شعر فروغ فرخزاد و غادة السَّمان» به بررسی استعاره‌های مشترک و نو در شعرهای فروغ و السَّمان پرداخته‌اند. هرچند در این مقاله به بررسی عنصری زبانی (استعاره) توجه شده، اما رویکرد آن تطبیقی بوده و سبک نگارش زنانه تحلیل نشده است.

مسعود شریفی و فاطمه زند (۱۳۹۲) در «تأثیر زبان زنانه و نگرش‌های فرهنگی - جنسیتی بر ترجمه» چگونگی ترجمه دو مترجم زن ایرانی را از ۹ داستان کوتاه لاهیری نویسنده زن هندی-آمریکایی بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند که زنان مترجم،

زبان زنانه نویسنده را به خوبی به فارسی انتقال داده‌اند، اما ترجمه‌شان متأثر از نگرش‌های جنسیتی- فرهنگی‌شان بوده است.

۳. چارچوب نظری

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نظریه فمینیسم، چندگانگی آن است. فمینیسم اندیشه و رویکرد واحدی نیست، بلکه مجموعه‌ای از آراء و اندیشه‌ها است که نویسندگان مختلف برای کنار زدن نابرابری‌های جنسیتی، بیان کرده‌اند. از این رو، «نمی‌توان آن را یک اصل واحد فلسفی یا دربردارنده یک طرح سیاسی مورد وفاق دانست» (زرین کوب، ۱۳۹۶).

مسئله نگارش زنانه^۱ یکی از نظریه‌هایی است که ناقدان فمینیست به آن توجه کرده‌اند. ویرجینیا ولف^۲ یکی از نخستین نویسندگان فمینیستی است که در این مورد سخن گفته است. در نظر او، نوشتار مردانه، فخیم است و زنان به زبانی منعطف‌تر نیاز دارند (هولمز و میرهوف^۳، ۲۰۰۳). چند دهه بعد از ولف؛ یعنی در دهه هفتاد میلادی، برخی فمینیست‌های فرانسوی چون هلن سیکسو^۴، لوس ایریگاری^۵ و ژولیا کریستوا^۶ به شکلی خاص به نگارش زنانه توجه کردند. ایشان معتقد بودند که مفاهیم مردسالارانه‌ای چون تفاوت‌های جنسیتی به واسطه زبان تعریف شده است. از همین رو، اولین گام را برای رهایی از مردسالاری، گذر از زبان سنتی مردانه و رسیدن به زبانی زنانه و نوبه‌شمار آوردند (تایسون^۷، ۲۰۰۶).

هلن سیکسو معتقد است که زنان برای گذر از تفکر سرکوبگر مردانه مبتنی بر دوگانه‌های (تبعیض آمیز) به زبانی زنانه و نوبه‌شمار دارند. او بهترین شکل این زبان را در نوشتار می‌بیند و آن را نگارش زنانه می‌نامد. لوس ایریگاری نیز به مانند سیکسو تنها وسیله گذر از مردسالاری را زبان می‌داند، چرا که زبان، زنان را در بند مردسالاری قرار داده است. به باور او، زنان باید به دنبال خلق راه‌هایی برای تفکر و سخن گفتن باشند که

1- écriture féminine

2- Woolf, V.

3- Holmes, J. and Meyerhoff, M.

4- Cixous, H.

5- Irigaray, L.

6- Kristeva, J.

7- Tyson, L.

مردمحور نیستند. او این نوع زبان زنانه را «گفتار زنانه»^۱ می‌نامد (تایسون، ۲۰۰۶). ژولیا کریستوا نیز مردان و زنان را به گذر از بُعد نمادین^۲ زبان و رسیدن به بُعد نشانه‌ای^۳ آن فرامی‌خواند. در نگاه او «زبان دو بُعد دارد؛ یکی بُعد نمادین است که در آن واژه‌ها افاده-گر معنایند و به معنایی نسبت داده می‌شوند و دیگری بُعد نشانه‌ای آن است که می‌تواند در عناصری چون لحن (صدا، حجم صدا و عنصر موسیقایی زبان)، آهنگ و زبان بدن پدیدار شود» (همان: ۱۰۳). او مرحله نشانه‌ای و نمادین را با تأثیر از نظریه ساحت‌های سه-گانه ژاک لاکان^۴ مطرح کرده و منظورش از مرحله نمادین، مرحله ورود فرد به زبان است و نشانه‌ای نیز، مرحله پیش‌زبانی است که فرد با رسانه‌هایی جز واژگان نمادین با دنیا ارتباط برقرار می‌کند.

۴. بخش تطبیقی

در بخش تطبیقی، کیفیت ترجمه زبان زنانه السمان در حوزه واژگان، سبک نگارش زنانه، سیالیت متن و ساختار شکنی‌های فمینیستی بررسی می‌شود.

۴-۱. واژگان

نظریه پردازان فمینیست معتقدند که از گذشته، زنان واژگان خاص خود را در نوشتار داشته‌اند. مثلاً ویرجینا ولف عنوان می‌کند که «عبارات زنانه، (نرم‌تر)، منعطف‌تر و کش‌دارترند و ظریف‌ترین حروف و رمز‌آمیزترین قالب‌ها را دارند» (ولف، ۱۹۹۰b {۱۹۱۹} به نقل از ارلیخ^۵ و همکاران (۲۰۱۴) یا اینکه عنوان شده در نوشته‌های زنانه، عبارت‌ها، خانگی است و مرتبط با فضای درون منزل است (هولمز و میرهوف، ۲۰۰۳).

سوی از این ویژگی‌ها، فمینیست‌های جدید، نویسندگان زن را به ساختار شکنی در استفاده از واژگان فراخواندند. به باور ایشان، زنان باید تجربه جسمانی خویش را در نوشتار، بیان کنند و به نوعی با ذهنیت مردمحور که همواره پیکر زن را «کتیف، نامنظم، شرم‌آگین و مسأله‌ساز» دانسته است (هولمز و میرهوف، ۲۰۰۳) مقابله کنند. سیمون

1- Woman Speak

2- Symbolic

3- Semiotic

4- Lacan, J.

5- Ehrlich, P.

دوبوآر^۱ در این مورد گفته است که «در نوشته‌های زنان، تجربه‌های جسمی‌شان (درد و شرمی که ایشان در نتیجه تغییرهای طبیعی بدنشان احساس می‌کنند) به گونه‌ای بیان می‌شود که گویی آن، سبب بیگانه شدنشان با دیگران شده است» (دوبوآر، ۱۹۸۹ به نقل از رونی، ۲۰۰۶). به بیان دیگر، دوبوآر و فمینیست‌های بعد از او، عقیده دارند که مردسالاری از دیرباز نوعی شرم از پیکر را به زنان تحمیل کرده است و به همین خاطر، خواستار شکستن چنین تابوهایی شدند و بیان کردند که در نگارش زنانه باید به تمامی حالات جسمانی زن - از نخستین قاعدگی تا بارداری و زایش و یائسگی - توجه شود (هولمز و میرهوف، ۲۰۰۳). فمینیست‌های پس از دوبوآر، بیشتر به این مسأله پرداختند؛ در نظریه فمینیسم فرانسوی، نویسندگانی چون هلن سیکسو و شانتال شواف^۲ از لزوم حضور پیکر زنانه در نگارش، سخن گفتند. شواف این پرسش را برای خوانندگانش مطرح می‌کند که آیا «نگارش زنانه، هدفی جز بازگویی پیکر دارد؟» و سیکسو نیز اینچنین عنوان می‌کند که «بنویس! نگارش برای توست. تو برای تویی! پیکرت خود توست، آن را بگیر!» (همان: ۱۴۷).

در شعرهای غاده السمان بسیاری از تعبیرهای زنانه به چشم می‌خورد. بسیاری از واژگان او برگرفته از تجربه حضور او در منزل است و برخی دیگر، عباراتی است که در زندگی روزمره کاربرد دارد. این واژگان، بخشی از سبک زنانه‌نویسی غاده السمان به‌شمار می‌آیند که باید در ترجمه به آن دقت شود.

در برگردان برخی از شعرهای غاده السمان به ویژگی زنانه واژگان توجه نشده است. به عنوان مثال، در تکه شعر زیر چند واژه مهم مرتبط با پوشاک زنانه به کار رفته است؛ این واژگان، «قناع»، «عباءة» و «وشاح» اند:

أرتدی قناع الصمت

عباءة الريح الغامضة

و وشاح شهرزاد (السمان، ۱۹۹۲)

1- De Beauvoir, S.

2- Rooney, A. F.

3- Chawaf, C.

نقاب سکوت بر چهره می‌نهم
و جبۀ بادهای ناشناخته می‌پوشم
و وُشاح شهرزاد را (السَّمَان، ۱۳۹۳)

معنای واژه‌های گفته شده بدین ترتیب است؛ «قناع» به معنای روسری، نقاب و روبند است (المعجم الوسیط: «قناع»؛ ابراهیم انیس و دیگران، ۱۳۸۲). در تعریف «عباءة» گفته شده پوششی است که از جلو شکافته شده است، بدون آستین بوده و روی لباس‌ها پوشیده می‌شود (الرائد: «قناع»؛ مسعود، ۱۹۹۲). به تعبیر دیگر، پارچه و روپوشی بلند است که روی دوش اندازند (المعجم الوسیط: «العباءة»؛ ابراهیم انیس و دیگران، ۱۳۸۲). در واقع، «عباءة» مصداق‌های مختلفی دارد که چادر، عبا، ردا و جبه (قاموس المعانی عربی فارسی: «عباءة») ^۱ از جمله آن است. «وشاح» نیز به صورت کلی به حمایل، پارچه رنگین و زینت شده‌ای که به شانه و پهلو حمایل می‌شود، اشاره دارد. «وشاح» در معنای کلی زینتی است که آن را مردان و زنان می‌پوشند، اما در معنای خاص بر نوعی زینتی زنانه دلالت دارد و به معنای «پارچه‌ای است پهن و مرصع نشان که زنان میان سر دوش و دو پهلو خود می‌بندند» (المعجم الوسیط: «الوشاح»؛ ابراهیم انیس و دیگران، ۱۳۸۲) و از آنجا که «وشاح» در شعر فوق به شهرزاد (زنی اسطوره‌ای) اضافه شده و در سروده شاعری زن به کار رفته، اشاره به زینتی زنانه دارد. با توجه به آنچه ذکر شده، این واژگان، اشاره به لباس‌های زنانه دارند و در معادل‌یابی آن‌ها باید به این مسأله دقت شود. در ترجمه «قناع» و «وشاح» معنای زنانه در نظر گرفته شده، اما واژه «عباءة» با «جبه» ترجمه شده است. با توجه به بافت بیان شده، «چادر» معادل مناسب‌تری برای این واژه است.

السَّمَان در شعر زیر واژه «الهاتف» را به کار برده که از لوازم منزل است:

و حین یَهْبُ ربيع أنفاسك عبر الهاتف (السَّمَان، بی تا)

آنگاه که نسیم نفس‌هایت

از فراسوی گفت‌وگو می‌وزد (السَّمَان، ۱۳۹۳)

۱- علت استفاده از «قاموس المعانی» در اینجا، ذکر دقیق و کامل مصداق‌های واژه «العباءة» است.

در اینجا، «هاتف» با واژه «گفت و گو» ترجمه شده است؛ معادل «الهاتف» تلفن است که با «گفت و گو» رابطه لازم-ملزومی دارد و گفت و گو تعبیری مجازی برای آن به شمار می‌آید و معادل دقیق آن نیست. به نظر می‌رسد مترجم برای خودداری از کاربرد واژه لاتین «تلفن» از «گفت و گو» استفاده کرده است. این امر سبب شده که سبک زنانه شاعر در استفاده از ابزارهای منزل به درستی برگردانده نشود. برای ترجمه «الهاتف» بهتر است که معادل «گوشی» به کار رود. این واژه، لاتین نیست و مناسب متن ادبی است و همچنین جزئی از تلفن است و فضای داخل خانه را تداعی می‌کند.

واژگان روزمره‌ای که السمان به کار می‌برد، تنها محدود به لوازم خانه نیست، بلکه گاهی، کنش‌هایی‌اند که معمولاً در خانه رخ می‌دهند و در گفتار روزانه به زبان می‌آیند. به عنوان مثال، او در شعر زیر، چند بار از فعل «أخلع» استفاده می‌کند که با حرف جرّ «عن» آمده است که برای بیان «کندن لباس و پوشیدنی‌ها» به کار می‌رود. این فعل به دو شکل در شعر به کار رفته است؛ ۱- جمله‌های حقیقی (غیر استعاری) که در آن «أخلع» با «ثياب» (لباس‌ها)، «قميص» (پیراهن) و «تعاویذ» (تعویذ) هم‌جوار شده است. ۲- جمله‌های استعاری؛ فعل «أخلع» در این جمله‌ها با مفعول‌هایی چون «قوارب»، «جدران»، «بكاء»، «حرائق» و... آمده است:

ها أنا أخلع عنّي قوارب الهرب،

و ثياب الحرب...

و أحاول أن أطوى دفاتر عينيک...

ها أنا أخلع الجدران المثقوبة بالصواريخ...

أخلع قميصي المضاد للرصاص و تعاویذ جدتي...

أخلع بكاء الأطفال و صفير القذيفة من أذني،

أخلع حرائق البيوت و القمامة... (السمان، بی تا)

هان من زورق‌های گریز را

از خود دور می‌کنم

و جامه‌های جنگ را

و می کوشم تا دفتر چشمانت را در پیچم
هان من دیوارهایی را که با موشک سوراخ شده
از خود جدا می کنم
پیراهن ضد گلوله و تعویذهای مادر بزرگم را
از خود دور می کنم
گریه کودکان و صفیر نارنجک را
از گوش هایم دور می کنم
خانه های سوخته را از خود جدا می کنم (السمان، ۱۳۹۳)

در ترجمه فعل «أخلع» از دو فعل «دور کردن» و «جدا کردن» استفاده شده است که معادل های دقیقی نیستند؛ این معادل ها در وهله نخست، دلالت عامیانه و روزمره فعل را -در شکل نخستش- کم رنگ می کنند. همچنین استعاره های نوع دوم را منتقل نمی کنند. به همین خاطر بهتر است که برای تمامی «أخلع» های این شعر معادل «کندن» به کار رود. در شعر زیر اصطلاح «رأساً علی عقب» آمده است که به معنای «وارونه و برعکس» است. این اصطلاح با فعل «نتشاجر» همراه شده است که در بافت شعر بر دعوی دو همسر یا دو دل داده دلالت دارد. هم آبی این دو اصطلاح، لحنی عامیانه و خودمانی به شعر داده است:

و حین نتشاجر أصیر خفاشاً
یری الدنيا رأساً علی عقب (السمان، بی تا)
و آنگاه که با من می ستیزی
به خفاشی بدل می شوم
که جهان را
سری به عقب برگشته
می انگارد (السمان، ۱۳۹۳)

در ترجمه شعر بالا، لحن روزمره و عامیانه تا حد زیادی کاسته شده، چرا که «رأساً علی عقب» به معنای «وارونه و برعکس» است و معنای «سری به عقب برگشته» را ندارد.

اصطلاح «رأساً علی عقب» بسیار در گفتار عامیانه روزمره به کار می‌رود و معادل بیان شده در ترجمه، دلالت عامیانه آن را ندارد. «ستیز کردن» نیز معادل مناسبی برای «نتشاجر» نیست، چرا که -چنانچه گفته شد- «تشاجر» در بافت بالا، دلالت و لحنی امروزی و خودمانی دارد؛ معادل آرکائیک «می‌ستیزی» تا حد زیادی لحن و دلالت عامیانه و روزمره این فعل را کاسته است. از این رو، ترجمه زیر پیشنهاد می‌شود:

وقتی دعوا می‌کنیم، خفاشی می‌شوم
که دنیا را وارونه می‌بیند

برخی واژه‌های شعرهای السمان، مربوط به پیکر زنان و ویژگی‌های جسمی ایشان است. این واژگان در گفتمان مردانه تابو است و به همین خاطر در ترجمه آن‌ها از معادل‌هایی آرکائیک یا مترادف‌هایی با دلالت کلی‌تر استفاده شده است و زبان به گفتمان مردانه نزدیک‌تر شده و سبک زنانه، تغییر کرده است. به عنوان مثال، السمان در شعر زیر واژه «رجم» را به کار برده که مترجم در ترجمه آن از معادل آرکائیک و کم‌کاربرد «مشیمه» استفاده کرده است. دو واژه «رجم و زهدان» معادل‌های رایج‌تری برای این واژه به‌شمار می‌آیند و با سبک زنانه السمان هم‌خوان‌ترند:

و سیجیء الموت عذباً
و یضمنی کرجم الفرح المنسی (السمان، ۱۹۹۶)

تا مرگ بر من گوارا گردد
و چونان مشیمه‌ی از یادرفته‌ی شادمانی
مرا دربرگیرد (السمان، ۱۳۹۷)

السمان در شعر زیر، دو بار واژه «جسد» (پیکر و جسم) را به کار برده و یک بار نیز از «لمسات» (لمس کردن‌ها) استفاده کرده است؛ واژه «جسد» دوم در ترجمه حذف شده است. علاوه بر این، «لمسات» به شکلی آرکائیک (دست بسودن) ترجمه شده است. این دو مورد، زنانگی نوشتار را کاهش داده است:

و ترحل داخل جسدی
کالألعب الناریة
و حین تمضی
أروح أحصی فوق جسدی
آثار لمساتک (السّمَان، ۱۹۹۶)

به درون پیکرم سفر می کنی
چونان آتش بازی ها
و هنگامی که می روی
من نشانه های دست بسودنت را جست و جو می کنم (السّمَان، ۱۳۹۷)

بنابراین ترجمه زیر پیشنهادی می شود:

و هنگامی که می روی

بر تنم

نشانه های لمس هایت را می شمارم.

مثال دیگر، واژه «مخاض» است که در شعر زیر به کار رفته است:

و أنا أعانی مخاض حبّک (السّمَان، ۱۹۹۶)

در حالی که من برای به دنیا آوردن عشقت رنج می کشم (السّمَان، ۱۳۹۷)

برای ترجمه این واژه، مترادف «به دنیا آوردن» در نظر گرفته شده است. این در اصل به معنای «وجع الولادة» (الرائد: «المخاض»؛ مسعود، ۱۹۹۲) است که به معنای «درد زایمان» است (المعجم الوسیط: «المخاض»؛ ابراهیم انیس و دیگران، ۱۳۸۲ و فرهنگ جدید) ترجمه منجد الطلاب: «المخاض»؛ البستانی، ۱۳۸۹). المخاض، افزون بر این تعریف ها به معنای «حالة الوضّ» (حالت وضع حمل) نیز است (قاموس المعانی، عربی به عربی: «مخاض»). با توجه به این تعریف، معادل دقیق «مخاض»، «درد زایش یا زایش» است و «به دنیا آوردن» مترادف مناسبی برای آن نیست، چرا که در وهله نخست «زایش»

خاص زنان است، اما «به دنیا آوردن» دلالت گسترده‌تری دارد و این فعل را می‌توان برای خداوند و پدر و مادر نیز به کار برد. دوم اینکه «مخاض»، همراه با «آعانی» (رنج می‌کشم، درد می‌کشم) به کار رفته است و بنابر اصل هم‌نشینی، «زایش یا درد زایش» متناسب با «رنج کشیدن و درد کشیدن» است و سومین دلیل این است که مترادف «به دنیا آوردن» طولانی است و در قیاس با «مخاض»، حشو دارد و کاربرد آن در متن، موسیقی جمله را بر هم می‌زند. از این رو، برای ترجمه این عبارت، متن زیر پیشنهاد می‌شود:

زایش عشقت را رنج می‌کشم
از درد زایش عشقت رنج می‌برم.

۲-۴. نگارش

یکی از مسائلی که نویسندگان فمینیست مطرح کردند، ناکارآمدی زبان مردانه برای تعبیر تجربه زنانه است. پیشتر گفته شد که ویرجینیا ولف نگارش مردانه را فحیم و سنگین می‌دانست و در مقابل، زبان زنان را با صفاتی چون «نرم» و «منعطف» توصیف می‌کرد. به همین منظور، زنان را متوجه توانایی‌های خود ایشان کرد. در ادامه، فمینیست‌های فرانسوی به توانایی زنان در شکل‌دهی زبان زنانه تأکید کردند. لوس ایریگاری از افرادی است که زبان زنانه را غنی‌تر از زبان مردان می‌داند. به باور او، زبان زنان چندوجهی است و از زبان مردان، متنوع‌تر است و دقت، ظرافت و لطافت بیشتری دارد (تایسون، ۲۰۰۶). او در تعریفی دیگر، زبان زنانه را «سیلانی می‌خواند که نه یخ می‌بندد و نه جمود می‌پذیرد» (رونی، ۲۰۰۶).

افزون بر این ویژگی‌ها، ناقدان فمینیست به ایجاد زبانی زنانه و مستقل از مردان، فراخواندند. ایشان برای ایجاد نگارشی زنانه، موضوع شکستن ساختارهای زبانی رایج را مطرح کردند. نظریه پردازان فمینیست در فرانسه، ساختارهای زبانی حاضر را نیز مردانه خواندند و زنان را به نحوی جدید و زنانه دعوت کردند (Coates, 2013). ایشان راهکار مشخصی برای رسیدن به نگارش زنانه عرضه نکردند؛ هلن سیکسو که خود اصطلاح «نگارش زنانه» را مطرح کرد، معتقد بود که «عمل نگارش زنانه را نمی‌شود تعریف، تئوریزه، مشخص و کدگذاری کرد. اما این بدان معنا نیست که نگارش زنانه

وجود ندارد. نگارش زنانه همواره از گفتمانی که نظام نرینه‌محور زبان را نظم می‌دهد، گذر می‌کند» (رونی، ۲۰۰۶).

ژولیا کریستوا نیز معتقد بود که «زنانگی را نمی‌توان تعریف کرد، چراکه به تعداد زنان برای این مفهوم تعریف وجود دارد» (تایسون، ۲۰۰۶). آنچه در نظریه او مهم است، تأکید به گذر از مرحله نمادین زبان و رسیدن به بعد نشانه‌ای (پیشازبانی) آن است. به نظر او، «هر نوع انحرافی از دستور قراردادی، نظام معنایی را بر هم می‌زند. این امر، ممکن است در شعر جدید به شدیدترین شکلش، پدیدار شود. کریستوا بُعد نشانه‌ای را تنها در انحراف‌های معنایی و زبانی نمی‌داند، بلکه معتقد است که آن در آهنگ، لحن و حجم صدا و حتی در مسائل نگارشی و طراحی صفحه نیز نمایان می‌شود» (سیلرز، ۱۹۹۱). به بیان دیگر، در نظر کریستوا هرگونه بی‌قاعدگی، تغییر و آهنگی که ساختار رایج متن را بشکند یا فرم زبانی، معنایی و نوشتاری آن را تغییر دهد، آن را به بعد نشانه‌ای نزدیک می‌کند. این انحراف، حتی در مسائل نگارشی هم می‌تواند رخ دهد. به عنوان مثال، او استفاده فراوان از علامت تعجب و نقطه‌های پی‌درپی را در متن نویسنده فرانسوی سلین آ، تلاشی برای گذر از بُعد نمادین به نشانه‌ای می‌داند (همان: ۱۰۲).

به نظر کریستوا، گذر کردن از زبان نمادین به نوعی ابداع در زبان و نگارش می‌انجامد؛ زیرا، تلاش برای رسیدن به بُعد نشانه‌ای «فرم‌های زبان را برهم می‌زند، معنای متعددی را در متن ایجاد خواهد کرد و معنای واژگان، عبارات، واحدهای زبانی را چندبرابر می‌کند» (همان). لوس ایریگاری نیز زبان برآمده از جنسیت زنانه را با ویژگی‌هایی چون انفتاح، چندگانگی و سیالیت توصیف می‌کند (همان: ۱۱۷).

بسیاری از موارد مطرح شده در شعرهای غادة السمان وجود دارد و بخشی از شعروارگی متن او است. شعرهای او سیالند و انعطاف و لطافت دارند. او در بسیاری از جمله‌ها سعی کرده از ساختارهای نحوی عربی، گریزهایی جزئی - اما دالتمند - بزند و تغییرهایی در ساختار جمله خلق کند. انحراف‌های او بی‌کارکرد نیست و سبب زیبایی فرم و نوآوری مضمون و غنای دلالت شعری شده است.

1- Sellers, S.

2- Celine, L.

نوشته‌های السَّمَان، چون جریانِ جوییِ کوچک، روان و آرام‌بخشند. در موسیقی جمله‌های او هیچ واژه یا حرف اضافی‌ای به چشم نمی‌خورد و همگی در کنار هم، هارمونی و زیبایی صوتی بی‌نظیری را خلق کرده‌اند. به همین منظور، انسجام موسیقایی یکی از ویژگی‌های اصلی شعر اوست که سبب روانی و سیالیت شعر شده است. این سیالیت در ترجمه برخی از عبارات‌ها از بین رفته است. به عنوان مثال، می‌توان به ترجمه عبارت زیر اشاره کرد:

حينما أكتب عنك تصير الورقة بحرا (السَّمَان، بی تا)

آنگاه که درباره‌ی تو می‌نویسم
کاغذم دریا می‌شود (السَّمَان، ۱۳۹۳)

عبارت عربی بالا، دو بخش یا دو جمله دارد؛ بخش نخست «حينما أكتبُ عنك» جمله پایه است و بخش دوم «تصير الورقة بحراً» جمله پیرو به حساب می‌آید. با مقایسه متن عربی و متن فارسی، ملاحظه می‌شود که در ترجمه، روانی موسیقایی متن به هم ریخته و سبب آن نیز، کاربرد واژگانی است که سبب حشو در کلام شده‌اند؛ جمله نخست، طولانی‌تر از اصل عربی است. در ترجمه، می‌توان به جای استفاده از واژگان طولانی‌ای چون «آنگاه که» و «درباره تو» از «وقتی» و «از تو» بهره برد. همچنین در جمله دوم، حرف «م» در «کاغذم» حشو است و نیازی به ذکر آن نیست، چراکه در متن عربی «الورقة» آمده است. بنابراینچه گفته شد، بهتر است جمله فوق به شکل «وقتی از تو می‌نویسم، کاغذ دریا می‌شود» ترجمه شود و اینچنین، روانی موسیقایی متن حفظ شود. شعر زیر نیز سرشار از زنانگی است؛ در ابتدای سطر، صدا به رشته مرورید تشبیه شده است که زینتی زنانه است. افزون بر این، متن در عین سادگی، سیال و روان است.

مثل خيطٍ من اللآلىء

يقود إلى غابة

و أركض في الغابة

أعرف أنك مختبئ خلف الأشجار (السَّمَان، ۱۹۹۶)

(صدایت) ... مانند رشته‌ای مروارید است
 که راه جنگل را نشان می‌دهد
 و من در دل جنگل می‌دوم
 درحالی که می‌دانم پس درختان پنهان شده‌ای (السَّمَان، ۱۳۹۷)

ترجمه، روانی متن اصلی را ندارد. این امر، به خاطر حشوی است که در متن ترجمه دیده می‌شود. آنچه سبب حشو در ترجمه شده، تغییر جمله فعلیه به اسمیه و جمله اسمیه به فعلیه و همچنین اصرار به استفاده از «در حالی که» برای بیان جمله حالیه است. در ترجمه ارائه شده، عبارت «وَأَرْكُضُ فِي الْغَابَةِ» جمله‌ای فعلیه بوده و بهتر است آن را به همان شکل (و در جنگل می‌دوم) ترجمه کرد. تغییر این جمله به اسمیه، سبب می‌شود که ضمیر «من» در ابتدای جمله بیاید و نظم موسیقایی جمله را برهم بزنند. افزون بر این، در این جمله واژه «دل» نیز اضافی است و در متن عربی نیست. همچنین در ترجمه جمله حالیه «أَعْرِفُ»، نیازی به ذکر «در حالی که» نیست، چراکه بدون ذکر آن نیز حال بودن این جمله، مشخص است؛ یعنی اگر جمله به شکل «و می‌دانم که...» ترجمه شود بر معنای جمله حالیه دلالت دارد. همچنین، عبارت «أَنْتَ مَخْتَبِئٌ» جمله‌ای اسمیه است. این جمله به شکل فعلیه ترجمه شده که موجب ذکر فعل «شده‌ای» شده است. این ذکر نظام جمله را تغییر داده است. بنابر آنچه گفته شد، ترجمه پیشنهادی اینچنین است:

و در جنگل می‌دوم

و می‌دانم که در پس درختان پنهانی.

شعر زیر، سرچشمه گرفته از دنیایی زنانه است. نخستین ویژگی زنانگی در واژه‌هایی چون «کهنه، لباس، لباس فرسوده و صندوق» می‌بینیم که برخاسته از تجربه‌ای زنانه در محیط خانه است. افزون بر این، زبان آن نیز ساده، صمیمی و روان است و همچون سیلانی آرام است که نه از حرکت باز می‌ایستد و نه خروشان می‌شود، بلکه به نرمی جریان دارد:

كل الكلمات رثة

و حبك جديد جديد...

الكلمات كأزباء نصف مهترئة

تخرج من صناديق اللغة المليئة بالعتق،

و حبك نضر شرس و شمسی (السَّمَان، ۱۹۹۶)

اما تمامی واژه‌ها کهنه و فرسوده‌اند

درحالی که عشق تو تازه است، تازه...

واژه‌ها مانند لباس‌های نیم‌دار و کهنه‌اند

که از صندوقچه‌های زبان سرشار از کهنگی

بیرون می‌آیند

درحالی که عشق تو باطراوت است و سرسخت است (السَّمَان، ۱۳۹۷)

روانی و سیلان متن السَّمَان به متن ترجمه منتقل نشده است. این امر، چند علت دارد؛ نخست اینکه در دو جای متن سعی شده که «واو» حالیه با معادل طولانی و بدآهنگ «در حالی که» ترجمه شود. دلیل دوم اینکه در ترجمه واژه‌هایی از دو مترادف استفاده شده است. مثلاً برای «رثّة» دو مترادف «کهنه و فرسوده» به کار رفته است یا برای معادل «نصف مهترئة» دو واژه «نیم‌دار و کهنه» به کار رفته است. این امر سبب حشو در کلام شده است. علت سوم، اصرار بر استفاده از ضمیرهای جدا در دو ترکیب «عشق تو» است. در این ترکیب، می‌شود، ضمیر پیوسته آورد و معادل «عشقت» را به کار برد و در نهایت در جاهایی نیز امکان حذف وجود دارد، اما در ترجمه اینچنین نشده است. مثلاً، «اما»ی نخست اضافی است و هیچ کارکرد معنایی یا موسیقایی ندارد. همچنین در متن، چندین «است» به کار رفته؛ اگر این فعل در جاهایی حذف می‌شد، کلام روان‌تر می‌شد؛ بنابراین ترجمه زیر پیشنهاد می‌شود:

تمامی واژگان کهنه‌اند

اما عشقت، تازه‌ی تازه

واژگان چون جامه‌هایی نیم‌فرسوده‌اند

اما عشقت تازه است، چموش و شیدوش.

پیشتر گفته شد که نظریه پردازان فمینیست، نویسندگان زن را به گذر از نحو حاکم بر زبان تشویق کردند. در نوشته‌های غادة السمان نوعی ابتکار در نظام نحوی عربی به چشم می‌خورد. نوآوری او در نحو در حدی نیست که بتوان آن را تغییری اساسی در ساختار نحوی عربی نامید، بلکه آن، تنها انحرافی جزئی است که سبب خلق معناها و تصویرهایی نو می‌شود. السمان در متن زیر در نگارش جمله‌ی حالیه، ابداع به خرج داده است:

أقول لك نعم،

و أقول لك لا،

أقول لك تعال،

و أقول لك اذهب

أقول لك أحبك،

و أقول لك لا أبالي (السمان، ۱۹۹۶)

به تو می‌گویم آری،

و به تو می‌گویم نه،

به تو می‌گویم بیا

و به تو می‌گویم برو

به تو می‌گویم دوستت می‌دارم

و به تو می‌گویم مرا پروای تو نیست (السمان، ۱۳۹۷)

این شعر به درستی ترجمه نشده است. در این شعر، جمله‌های دوم، چهارم و ششم که با «واو» حالیه، شروع شده‌اند، حال برای جمله‌ی پیش از خودند. در ترجمه، کارکرد حالی این جمله‌ها مغفول مانده است. شاید علت غفلت، ابداع شاعر در نگارش جمله‌ی حالیه و ظرافت و پیچیدگی متن باشد. جمله‌های مورد بحث که حالیه‌ی فعلیه‌اند، بیانگر حالت جمله‌ی فعلیه‌ی پیش از خودند؛ یعنی مثلاً در مورد نخست «و أقول لك لا»، حال برای کل «أقول لك نعم» است. به بیان دیگر، معنای عبارت اینچنین است: «قولی لا» (نه گفتنم) به معنای «قولی نعم» (آری گفتنم) است. بدین صورت، در این نوشته، یک هیأت بیانگر حالت یک هیأت دیگر بوده و نوعی توازن، بین دو هیأت شکل گرفته است.

اینکه صاحب حال، فعل یا حَدَث باشد در نحو عربی کاربرد دارد، اما بسیار نادر است و در کتاب‌های نحوی به این مسأله پرداخته و گفته شده که حال، گاهی بیانگر هیأت حدثی است که در فعل عامل حال است. این نوع حال باید تنها به شکل مصدر بیاید. مثلاً در جمله «جاء محمود ركضاً»، «ركضاً» حال برای بیان هیأت آمدن (مجیء) در نظر گرفته شده است. این مصدر تأویل به مشتق می‌شود (رك: ابراهیم برکات، ۱۴۲۸). بنابراین، در نحو عربی به ندرت، حال می‌تواند بیانگر حالت فعل یا هیأت حدثی باشد، اما بدین شرط که مصدر باشد.

در شعر بالا، صاحب حال، فعل آمده است، بدون آنکه حال مصدر باشد و این جنبه نوآوری در کاربرد جمله حالیه است که سبب ظرافت فرم و ابداع در مضمون شده است. باتوجه به آنچه گفته شد، ترجمه زیر پیشنهاد می‌شود:

آنگاه که می‌گویم نه، می‌گویم «آری»

آنگاه که می‌گویم برو، می‌گویم «بیا»

آنگاه که می‌گویم «وقعی نمی‌نهم»، می‌گویم دوستت دارم.

در شعری دیگر نیز السَّمَان - بدون اندک انحرافی از قواعد نحوی عربی - جمله‌های حالیه را در ترکیبی بدیع به کار برده است:

و أعانى سكرات الحياة

و أنا أفتقدك،

و أعانى سكرات الحياة

و أنا أحبك أكثر (السَّمَان، ۱۹۹۶)

و سكرات زندگانی به من یاری می‌دهد

درحالی که تو را گم می‌کنم

و سكرات زندگانی به من یاری می‌دهد

درحالی که بیش‌تر دوستت می‌دارم (السَّمَان، ۱۳۹۷)

در این شعر، جمله‌های حالیه «و أنا افتقدك» و «و أنا أحبك أكثر» بعد از دو جمله فعلیه «أعانی» آمده‌اند که به ترتیب، پس از واو استئناف و عطف قرار گرفته‌اند. جمع جمله‌های فعلیه دلالت‌گر بر استمرار و جمله‌های حالیه، سبب ظرافت در فرم و معنای شعر شده است به نحوی که حالیه بودن جمله‌ها از نگاه مترجم مغفول مانده است. علاوه بر این، در متن ترجمه، فعل «أعانی» که به معنا «رنج بردن» است و فعل «أفتقدك» که معنای «دل‌تنگ شدن» را دارد به درستی ترجمه نشده‌اند و از این رو، ترجمه زیر پیشنهاد می‌شود:

دل‌م که برایت تنگ می‌شود
از سكرات زندگی رنج می‌برم
بیشتر که دوست می‌دارم، از سكرات زندگی رنج می‌برم.

نوآوری شعری السمان، گاهی در شیوه نگارش جمله‌ها و واژگان پدیدار می‌شود و این همان چیزی است که کریستوا آن را گریز از بُعد نمادین زبان می‌نامد. در شعر السمان، تغییر در شیوه نگارش، تنها ابداعی فرمی نیست، بلکه کارکرد معنایی نیز دارد، چراکه او با تغییر در نوع نوشتن، دلالتی نو به واژه یا جمله می‌دهد. به عنوان مثال، او در شعر زیر فعل «أحبك» (دوست می‌دارم) را به شکل «أح ب ك» نوشته است. این تغییر، فرمی و بی‌معنا نیست، بلکه بر لجاجت و اصرار در دوست داشتن دلالت دارد. به همین منظور، این تغییر نگارشی باید در ترجمه لحاظ شود:

أیها القریب كأنفاسی و أفکاری
أحبك، أح ب ك (السمان، ۱۹۹۶)
ای نزدیک چون نفس‌ها و افکارم
دوست می‌دارم، دوست می‌دارم (السمان، ۱۳۹۷)

بنابراین، پیشنهاد می‌شود، ترجمه به این صورت انجام شود:

ای نزدیک چون نفس‌ها و افکارم
دوست دارم، دوست دارم.

در شعر زیر نیز ترکیب «قلبی - الصخرة» را می‌بینیم که میان «قلبی» و «صخرة» با خطی، فاصله افتاده است. اگر خط نبود، واژه صخرة، صفت قلب قرار می‌گرفت، اما با آمدن خط فاصله میان این دو واژه، اسمی مرکب خلق شده است. این ترکیب در ترجمه به شکل «قلب من - این صخرة» آمده است. در ترجمه، هرچند خط فاصل آمده است، اما واژه مرکب خلق شده به هم خورده و عبارت در هیأت تشبیه آمده است. بنابراین بهتر است این ترکیب به شکل «قلب - صخره‌ام» ترجمه شود.

لیستریح قلبی - الصخرة

من کلابات الذکری

التي تتسلقه فی عتمة الليل، برشاقة السجناء الهاربين...

آه لو یغمی علی الذاکرة

علی شواطئ «بحر الظلمات» (السّمَان، ۱۹۹۶)

تا قلب من - این صخرة

می‌آرمید

از کلوب‌های شبانه‌ی خاطرات

که در سیاهی شب از آن‌ها بالا می‌رود

ای کاش خاطره بیهوش می‌شد

بر سواحل «دریای ظلمات» (السّمَان، ۱۳۹۷)

در دو جا از سطر زیر، شاعر از علامت نگارشی «دو نقطه» (:): استفاده کرده است؛ کارکرد معنایی این علامت، برجسته‌سازی خبر جمله است که پس از این علامت است. در واقع، شاعر با به کارگیری این علامت، خبر را محصور در مبتدا ساخته است. این علامت در ترجمه فارسی در نظر گرفته نشده است:

۱- طبق قواعد صرفی عربی، صفت باید مشتق باشد، اما برخی از اسم‌های جامد می‌توانند صفت قرار بگیرند و آن اسم‌های جامدی است که بر معنای مشتق دلالت دارند. در اینجا نیز اگر «الصخرة» صفت در نظر گرفته شود، معنای صفت مشتق «الصلبة» (سخت) برای آن در نظر گرفته می‌شود.

فالمساء، حين لا أسمع صوتك:

مجزرة.

الليل، حين لا تعلق في شبكة أحلامی:

شهقة احتضار واحدة... (السَّمَان، ۱۹۹۶)

و چون صدایت را نمی شنوم،

شامگاهان، کشتار گاهی می شود،

و چون تو در دام رؤیاهایم گرفتار نمی شوی

شب به آخرین نفس احتضار بدل می شود... (السَّمَان، ۱۳۹۷).

بنابراین پیشنهاد می شود این علامت در جای خود لحاظ شود و ترجمه به صورت صورت

انجام شود:

شامگاه، وقتی صدایت را نمی شنوم:

مسلخی است.

شب، وقتی در تور رؤیاهایم نمی افتی:

فریادِ جان‌کدنی است.

۳-۴. ساختار شکنی

فمینیست‌ها معتقدند که فرهنگ مردسالار، هویت جعلی‌ای را برای زنان ترسیم کرده است. سیمون دو بوآر از نخستین کسانی بود که به این مسأله اشاره کرد. به نظر او، در تاریخ بشر، مردان همواره در مرکز بوده‌اند و زن در حاشیه قرار داشته است و جنس مذکر، پیوسته منشأ خلاقیت، پویایی، تسلط، ماجراجویی و خرد بوده است و جنس مؤنث همیشه منفعل، تسلیم، ترسو، احساسی و سنت‌گرا به شمار می‌آمده است (داد، ۱۳۸۵). دوبوآر این دو گانه را درست نمی‌داند و معتقد است که ماهیت راستین زنان، ورای این تعریف است.

فمینیست‌های پس از دوبوآر نیز نگاه فرهنگ مردسالارانه به زنان را نقد می‌کنند. هلن سیکسو معتقد است که در اندیشه مردسالارانه، همواره قطب‌های دوگانه‌ای وجود

داشته است که یکی بر دیگری برتر فرض می‌شده است؛ او دوگانه‌های عقل / قلب، پدر / مادر، فرهنگ / طبیعت، خورشید / ماه، پویایی / انفعال را از این دست می‌داند. به نظر سیکسو، در فرهنگ مردسالارانه، ویژگی‌های دوم؛ یعنی قلب، مادر، طبیعت، ماه و انفعال به زنان نسبت داده می‌شود (تایسون، ۲۰۰۶). سیکسو این معیارها را نقد می‌کند و معتقد است که زنان باید دوگانه‌های دروغین اشاره شده را درهم بشکنند و تعریفی نو از جایگاه خویش ارائه دهند. ژولیا کریستوا نیز از تمامی زنان می‌خواهد که به هر روش ممکن با ارزش‌هایی که فرهنگ مردسالارانه همگانی و جهانی‌اش می‌داند، مقابله کنند (سیلرز، ۱۹۹۱).

بنابراین، یکی از هدف‌های نویسندگان فمینیست برهم زدن دوگانه‌های حاکم بر اندیشه مردسالاری است. ایشان، حتی در جاهایی پا را فراتر گذاشتند و تلاش کردند که دوگانه‌های فرهنگ مردسالاری را وارونه سازند؛ یعنی ویژگی‌های منفی‌ای چون انفعال، ترس، سنت‌گرایی و عاطفی بودن را از زنان نفی کنند و به مردان منتسب سازند و در مقابل، زنان را با ماجراجویی، شجاعت، پویایی، خرد و دیگر صفات مثبت، به تصویر کشند.

غادة السمان در شعرهایش دوگانه مرکز - حاشیه نظام فکری مردسالاری را به نقد می‌کشد. او هیچ‌گاه زن را حاشیه نمی‌داند، بلکه مرکز به‌شمار می‌آورد. نمونه این امر را در شعر زیر می‌بینیم:

هل أحببت حقا ذلك الرجل ذات مرة؟ هل افتقدته؟ هل كدت أنجب أطفاله؟ (السمان، بی‌تا)

به راستی آیا من آن یار را دوست داشته‌ام، از دست داده‌ام، آیا ممکن بود، من کودکش را به دنیا بیاورم؟ (السمان، ۱۳۹۳)

السمان در این شعر با ظرافتی هنرمندانه، رابطه مرکز و حاشیه نظام مردسالارانه را دگرگون کرده است. فاعل این جمله‌ها، زنی است که کنش‌هایی چون عشق، دل‌تنگی و زاییدن را برای خود برمی‌شمارد و مرد نیز مفعول به است که با اسم اشاره دور تعبیر شده است. اسم اشاره دور، گاهی در زبان عربی برای تحقیر می‌آید (رک: احمد الهاشمی، بی‌تا). در اینجا نیز اینچنین است و آن بر تحقیر و دیگری‌سازی دلالت دارد. به بیان دیگر،

السَّمَان با کاربرد این اسم اشاره، مرد را دور و حاشیه می‌داند. ترجمه‌ای که برای این عبارت به کار رفته، نادرست است، چراکه دلالت‌های ساختارشکنانه‌ی متن عربی از آن سلب شده است. افزون بر این، اشکال‌های دیگری نیز دیده می‌شود. از این رو، ترجمه زیر پیشنهاد می‌شود:

آیا، به راستی، باری، آن مرد را دوست داشته‌ام؟ آیا دلتنگش گشته‌ام؟ آیا نزدیک بود که کودکش را به دنیا آورم؟

السَّمَان، هیچ‌گاه زن را منفعل نمی‌داند، بلکه به او اصالت و فاعلیت می‌دهد و آن را مرکز، من و پویا می‌خواند. او در شعر زیر نیز برای زنان، ضمیر «نحن» (ما) را به کار می‌برد و از مردان با ضمیر غایب «هُم» یاد می‌کند؛ یعنی او معادله «من-دیگری» فرهنگ مردسالارانه را وارونه می‌سازد. این مسأله در ترجمه منتقل شده، اما «فاعلیت» زنانه کم‌رنگ شده است، چراکه در ابتدای سطر شاعر از زایایی زنان سخن می‌گوید و عنوان می‌کند که «ما می‌زاییم» اما این مفهوم به شکل «ما زاده می‌شویم» ترجمه شده و فعلی که معنای «فاعلیت» دارد به دلالت مفعولی برگردان شده است:

و نحن نلد وحیدتین علی أشواک الحقول،

و ننجب أطفال القبيلة

الذین سیعلمونهم فیما بعد احتقارنا! (السَّمَان، بی تا)

ما هر دو تنها زاده می‌شویم

برخارزارها

و کودکان قبیله را به دنیا می‌آوریم

کودکانی که به زودی

تحقیق ما را به آنان خواهند آموخت (السَّمَان، ۱۳۹۳)

یکی از نکات این شعر، تأکید بر نقش مادرانگی است. این مفهوم، اشاره به اصالت مادر دارد که بعد از سیمون دوبوآر، بسیاری از فمینیست‌ها بر آن تأکید کردند. هرچند دوبوآر مفهوم مادرانگی را جزء ذات زن به‌شمار نمی‌آورد (تایسون، ۲۰۰۶)،

فمینیست‌های بعد از او، آن را مهم دانستند؛ هلن سیکسو مادر را سرچشمه «قدرت و نیرو» می‌دانت (همان: ۱۰۱). کریستوا نیز سعی کرد دیدگاه لاکان در خصوص نقش پدر در شکل دهی زبان را تغییر دهد و اولویت را به مادر بدهد، چراکه به نظر او، مادر نقش عمده‌ای در سامان‌دهی رانه‌ها و تبدیل آن به نظام معنایی پیشاودیبی یا پیشانمادین دارد (رونی، ۲۰۰۶).

غادة السمّان در بسیاری از شعرها بر اصالت مادر اشاره دارد. او در جایی، واژه مادر را مرادف با گوهر و خاستگاه به کار می‌برد. به عنوان مثال، در شعر زیر از مخاطبش می‌خواهد تا به او پیاموزد که چگونه عطر می‌تواند به «مادرش»، گل سرخ، باز گردد. در واقع، در این متن از گل با تعبیر «مادر عطر» یاد شده است. در این تعبیر مادر، هم‌ردیف با سرچشمه زیبایی و زایایی شده است. در ترجمه این عبارت، مفهوم تغییر کرده است:

علمینی کیف يعود العطر إلى وردته الأم لأعود إليك
علمینی کیف يعود الرماد جمرأ (السمّان، بی تا)

به من پیاموز

چگونه عطر به گل سرخش بازمی‌گردد

تا من به تو بازگردم

مادر! (السمّان، ۱۳۹۳)

بنابراین، ترجمه به صورت زیر پیشنهاد می‌شود:

به من پیاموز که چگونه عطر به مادرش، گل سرخ بازمی‌گردد تا به سویت بازگردم!

السمّان در شعرهایش زن را کاملاً پویا نشان می‌دهد. او گاه، دلالت‌هایی از خشونت را به زنان نسبت می‌دهد تا چهره‌ای متفاوت از آنان ارائه دهد. مثلاً در شعر زیر فعل‌های «تسلّق، اقتحام، اضرام الحرائق، نطح» (صعود کردن، یورش، آتش در دادن و شاخ زدن) را به خویش اسناد می‌دهد. این فعل‌ها بر حرکت و خشونت دلالت دارند و بدیهی است

که انتساب آنان به زن، ویژگی‌هایی چون ماجراجویی، پویایی، شجاعت و قدرت را به شخصیت او می‌دهد:

ها أنا أتسلق شجرة الذكرى...

و أقتحم مدينة الحلم..

و أضرم الحرائق فى روتين الشرعية،

لتحتلنى رياحك...

و أنطح صخرة الوضوح و المنطق

بخصب الشوق (السَّمان، ۱۹۹۶)

هان من از درخت خاطره صعود می‌کنم

و به شهر رؤیایا حمله‌ور می‌شوم...

و عادات معمولی را به آتش می‌کشم

تا بادهای تو مرا اشغال کند

و صخره‌ی وضوح و منطق را از برابر خود

چون گاو نر با شاخ - می‌رانم

با اشتیاق فراوان (السَّمان، ۱۳۹۷)

در این شعر، فعل‌های مورد نظر به درستی ترجمه شده‌اند، اما فضای زنانه متن کم رنگ شده است. به بیان دقیق‌تر، جمله «أنطح صخرة الوضوح و المنطق» با «چون گاو نر با شاخ می‌رانم» ترجمه شده است. در متن عربی، این فعل - بدون اینکه ذکرى از گاو نر بیاید - به زن نسبت داده شده است. ذکر «گاو نر»، مفهوم زنانگی را کمتر کرده است، چراکه زن، «مشبّه» شده است. به عبارت دیگر، موضوع تشبیه سوژه‌ای نرینه قرار گرفته است. افزون بر این، در انتهای سطر عبارت «بخصب الشوق» می‌آید که به معنای «با زایایی شوق» است. در واقع، نویسنده می‌خواهد بیان کند که تمامی فعل‌های خشن را با «زایایی شوق» انجام می‌دهد. به عبارت دیگر، در متن، خشونت (که در فرهنگ مردسالار کنشی مردانه به حساب می‌آید) با «زایایی» که صفتی زنانه است، تلفیق شده است. این نوع از ترکیب در نوشته‌های بسیاری از نویسندگان فمینیست دیده می‌شود. به عنوان مثال، سارا

میلز^۱، عباراتی را از کتاب «داستان واقعی مول جیب‌بر»^۲ از الن گالفورد^۳ نقل می‌کند؛ در این عبارت آمده است که «او صدایی چون گاو غرنده و خنده‌ای چون شیری شیدا داشت». میلز عنوان می‌کند که شیر معمولاً نمادی از قدرت مردانه است، اما شیر متن، عاشق و احساساتی است. به نظر او، نویسنده کتاب، صفت قدرت را که برحسب سنت، مردانه است با خصلت (شیدایی و احساس شدید) می‌آمیزد که از گذشته به زنان نسبت داده می‌شده است (هولمز و میرهوف، ۲۰۰۳).

بحث و نتیجه‌گیری

یکی از ویژگی‌های زبان زنانه شعرهای غادة السمان که در ترجمه فارسی آن مغفول مانده، واژگان است. برخی از واژگان السمان مرتبط با فضای درون خانه و تجربیات زیستی خاص زنان است که به درستی به فارسی منتقل نشده‌اند. نوشته‌های السمان، سادگی و سیالیت منحصر به فردی دارند؛ این ویژگی‌ها در جاهایی در نظر گرفته نشده‌اند و از همین رو، ظرافت و سیالیت و موسیقی متن به متن ترجمه راه نیافته است. در برخی شعرهای غادة السمان، گریزهای اندکی از ساختار جمله رخ می‌دهد و ابداع‌هایی در این سطح دیده می‌شود. همچنین او برخی عبارات‌ها و واژگان را با شیوه نگارشی متفاوت، می‌نویسد. این موارد در ترجمه فارسی لحاظ نشده است. در شعرهای غادة السمان، ارزش‌های مردسالارانه دگرگون می‌شود و زن با معیارهایی متفاوت تعریف می‌شود؛ زن در نوشته‌های او حاشیه و دیگری نیست، بلکه اصل و سرچشمه زایایی است. همچنین گاهی -در ضمن بیان ظرافت زنانه- ویژگی‌هایی از جنس قدرت به زنان نسبت داده می‌شود. این ساختار شکنی‌ها در جاهایی برگردانده نشده‌اند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

1- Mills, S.
2- Moll Cutpurse, Her True History
3- Galford, E.

ORCID

Oveic Mohammadi  <http://orcid.org/0000-0001-9550-3361>

منابع

- ابراهيم بركات، ابراهيم. (۱۴۲۸). *النحو العربي*. ج ۳. قاهره: دار النشر للجامعات.
- انيس، ابراهيم. منتصر، عبدالحليم و الصوالحي، عطيه و احمد، محمدخلف. (۱۳۸۲). *المعجم الوسيط*. ترجمه محمد بندر ريگي. ج ۲. تهران: انتشارات اسلامي.
- بدر يوسف، شوقي. (۲۰۱۸). *أنطولوجيا القصة القصيرة النسوية اللبنانية*. قاهره: وكالة الصحافة العربية.
- البستاني، فؤاد افرام. (۱۳۸۹). *فرهنگ (جديد) ترجمه منجد الطلاب*. ترجمه محمد بندر ريگي. تهران: انتشارات اسلامي.
- جيران، مسعود. (۱۹۹۲). *الرائد*. ط السابعة. بيروت: دار العلم للملايين.
- جزراوى، لينا. (۲۰۱۸). *صورة الفلسفة النسوية في الفكر العربي المعاصر*. عمان: منشورات دراسة.
- داد، سيما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبي*. چ سوم. تهران: مرواريد.
- زرين كوب، عبدالحسين. (۱۳۹۶). *درس گفتارهاي نقد ادبي*. مقدمه و حواشي احمد خاتمي. تهران: انتشارات پايا.
- السمان، غادة. (۱۹۹۲). *أشهد عكس الريح*. ط الثانية. بيروت: منشورات غادة السمان.
- _____ . (۱۹۹۶). *أعلنتُ عليك الحب*. ط الثانية. بيروت: منشورات غادة السمان.
- _____ . (بي تا). *رسائل الحزين إلى الياسمين*. بيروت: منشورات غادة السمان.
- _____ . (۱۳۹۷). *عليه تو اعلان عشق مي كنم*. ترجمه عبدالحسين فرزاد. تهران: چشمه.
- _____ . (۱۳۹۳). *غمنامه‌اي برای ياسمن‌ها*. ترجمه عبدالحسين فرزاد. چ چهارم. تهران: چشمه.
- قاموس المعاني.

<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-fa/>

<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/>

الهاشمي، أحمد. (بي تا). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*. ضبط و تدقيق و توثيق

يوسف الصميلي. بيروت: المكتبة العصرية.

References

- Al Hashemi, A. (N.D). Precious Notes in Rhetoric; in Meanings, Eloquence and Figures of Speech (Javaher Al Balagha in Maani, Al Bayan, Al Badie). Commentaries by Yosof Al someili, Beirut: Contemporary liberary (Al maktaba Al Asriya). [In Arabic].

- Al Samman, Gh. (1992). *I testify agaits winds*. Second ed. Beirut: Ghada Al Samman publications. [In Arabic].
- _____. (1996). *I Declare Love Upon You*. Second ed. Beirut: Ghada Al Samman publications. [In Arabic].
- _____. (N.D). *Nostalgic Messages for Jasmine*. Beirut: Ghada Al Samman publications. [In Arabic].
- _____. (2014). *Elegies for Jasmins*. Translated by Abdol Hosein Farzad. Tehran: Cheshme Publications. [In Persian].
- _____. (2018). *I Declare Love Upon You*. Translated by Abdol Hosein Farzad. Tehran: Cheshme Publications. [In Persian].
- Al-Bostani, F. A. (2010). *New Dictionary; Translation of Monjed Altolab*. Translated by Mohamad Bandar Rigi. Tehran: Islami Publications. [In Persian].
- Anis, I.; Montaser, A. H.; Alsavalehi, A.; Atiya Alsavalehi. Mohamad Khalaf Ahmad (2003). *Al Yasit Dictionary*. Tanslated in Persian by Mohamad Bandar Rigi. 2. Tehran: Islami Publications. [In Persian].
- Badr Yosof, Sh. (2018). *Anthology of Feministic Short Story in Lebanon*. Cairo: The Arab Journalism Agency (Vecalat Al-Sehafat Al-Arabiya). [In Arabic].
- Coates, J. (2013). *Women, Men and Language*. London and New York: Routledge.
- Dad, S. (2006). *Dictionary of Literary Terms*, Third Edition. Tehran: Morvarid Publications. [In Persian].
- Ehrlich, S. Miriam Meyerhoff . Janet Holmes (2014). *The Handbook of Language, Gender and Sexuality*. Malden: Wiley Blackwell.
- Holmes, J. and Meyrhooff, M. (2003). *The Handbook of Language and Gender*, Malden: Blackwell Publishing.
- Ibrahim Barakat, I. (2007) *Arabic Syntax*. 3, Cairo: Publishing House for Universities (Dar Alnashr Lel Jameat). [In Arabic].
- Jabran, M. (1992). *Dictionary of Al Raed*. Senenth edition. Beirut: Knowdlege House for Millions (Dar Al elm Lel Malayein). {In Arabic}.
- Jazravi, L. (2018). *Image of Feminist Philosophy in Contemporary Arabic Thought*. Oman: Derasat Publications. [In Arabic].
- Rooney, E. (2006). *The Cambridge Companion to Feminist Literary theory*. New York: Cambridge University press.
- Sellers, s. (1991). *Language and Sexual Difference; Feminist Writing in France*. New York: Library of Congress Cataloging-in- Publication Data.
- Tyson, L. (2006). *Critical theory Today a User-Friendly Guide*. New York: Routledge
- Zarin Koub, A. H. (2017). *Lectures about Literary Criticism*. Preface and Commentaries by Ahmad Khatami. Tehran: Paya Publications. [In Persian].