

سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمه متن شعری (مورد پژوهانه ترجمه دیوان *أغانی مهیار اللمشقی* ادونیس)

جواد گرجامی*

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۲۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۲۵)

چکیده

متن شعری جایگاه حضور بسیاری از نشانه‌هایی است که در سایه روابط کنش‌مند در محورهای افقی (همنشینی) و عمودی (جاننشینی) به شکل‌گیری قطب‌های مجازی و استعاری در شعر می‌انجامد. هر یک از این نشانه‌های شعری به نوبه خود دلالت‌های چندگانه‌ای را به وجود می‌آورند که این امر در نهایت، به تکثر مدلول‌های واژگان شعری و پدیده چندمعنایی در آن منتهی می‌شود. حرکت در مسیر مدلول‌های مختلف و برداشت‌های معنایی نامحدود از واژگان شعری، بیانگر اصل سیالیت و شناوری نشانه‌های ادبی در شعر است. در پژوهش پیش رو، بر آن خواهیم بود تا به نقش و کارکرد اصلی ترجمه ادبی در انعکاس این سیالیت نشانه‌ای پردازیم. در این میان، ترجمه مرحوم کاظم برگ‌نسی از مجموعه *أغانی مهیار اللمشقی* ادونیس را به عنوان مورد پژوهانه تحلیل خواهیم کرد. در نهایت، نتایج برآمده از پژوهش، گویای این حقیقت خواهد بود که در مجموعه *أغانی مهیار اللمشقی*، حرکت نشانه‌ها در مناسبات نامتعارف و هنجارگریز مجازی و استعاری، مجموعه‌ای از مدلول‌های متغیر و متکثر را به دنبال داشته است. این مهم در نهایت، به ابهام و چندلایگی شعر وی می‌انجامد. در ترجمه مرحوم کاظم برگ‌نسی، علاوه بر رعایت دقت، ظرافت و ادبیت در برگردان نشانه‌های شعری و سیالیت موجود در آن‌ها، هم‌ارزی میان متن مبدأ و متن مقصد به خوبی رعایت شده است و به موجب آن، فاصله میان متن اصلی و ترجمه از بین رفته است، به طوری که خواننده این مجموعه به هنگام خوانش شعر و مقایسه آن با ترجمه حاضر، همواره به تصور این‌همانی میان دو متن پیشین و پسین می‌رسد. این مهم بدان معناست که مترجم در انتقال و انعکاس سبک و لحن شاعر به زبان مقصد و مخاطبان آن موفق بوده است.

واژگان کلیدی: نشانه‌های ادبی، دلالت‌های چندگانه، *أغانی مهیار اللمشقی*، ترجمه، هم‌ارزی.

* E-mail: Javad.garjami@gmail.com

مقدمه

آنچه امروزه در دانش مطالعهٔ زبان، نشانهٔ زبانی نامیده می‌شود، در حقیقت، پیوندی است ذهنی میان یک دالّ یا لفظ (Signifier) و یک مدلول یا مفهوم (Signified) که در نهایت، به فرایند معناسازی در یک متن می‌انجامد (ر.ک؛ ماری، ۱۳۸۹: ۲۶). بنابراین، هر متنی جایگاه مجموعه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است که به طور کلی، نحوهٔ به کارگیری و کاربست این نشانه‌ها، چارچوب نظام معنایی آن متن را تعیین می‌کند. در متن شعری، به واسطهٔ روابط کنش‌مند بین‌نشانه‌ای با مقولهٔ برجستگی زبان و هنجارگریزی معنایی روبه‌رو هستیم. این امر باعث می‌شود تا نشانه‌ها همواره با دلالت‌های گسترده و متعدد همراه باشند. مسئله‌ای که در نهایت غموض، ابهام و چندلایگی در بافت معنایی شعر را به دنبال دارد. همین امر اصل سیالیت و شناوری نشانه‌های ادبی را اثبات می‌کند. اگر بپذیریم که ترجمه عبارت است: «از جایگزینی نشانه‌های یک زبان با نشانه‌های زبان دیگر» (حقّانی، ۱۳۸۶: ۵۷)، در این صورت، چگونگی انتقال نشانه‌های ادبی موجود در زبان مبدأ به نشانه‌های هم‌ارز آن در زبان مقصد را می‌توان زبان معیار در ترجمهٔ متن شعری برشمرد که البته در این میان ترجمه‌ای موفق است که توانسته باشد انتقال نشانه‌های ادبی را با حفظ شرایط حاکم بر آن‌ها، از جمله سیالیت و شناوری نشانه‌ای انجام دهد. در دیوان *أغانی مهیار اللمشقی* که یکی از برجسته‌ترین مجموعه‌های شعری علی احمد سعید (ادونیس)، شاعر معاصر عربی (سوری‌الأصل) است. در این مجموعهٔ شعری که نمایندهٔ شعر مدرن عربی به شمار می‌آید (ادونیس، ۱۳۹۱: ۱۲)، کاربست نامتعارف و هنجارگریز نشانه‌های ادبی در محورهای پیچیدگی و چندلایگی معنایی در این مجموعه انجامیده است، به طوری که خوانندهٔ *أغانی مهیار اللمشقی* با خوانش هر بارهٔ آن در مسیر دلالت‌های چندگانه‌ای حرکت می‌کند؛ امری که گویای اصل سیالیت و شناوری نشانه‌های ادبی در این مجموعهٔ شعری است. با چنین توصیفی از مجموعهٔ یادشده، اهمیت و دشواری ترجمه‌ای صحیح و در عین حال، قابل قبول از آن نمایان می‌شود. این مجموعه در سال ۱۳۷۷ با ترجمهٔ کاظم برگ‌نیسی در انتشارات کارنامه به چاپ رسیده

است. در این پژوهش برآنیم تا با بررسی و تطبیق ترجمه مذکور، توانمندی مترجم را در انعکاس اصل سیالیت نشانه‌های ادبی متن اصلی به تصویر کشیم.

۱. پرسش پژوهش

مهم‌ترین سؤالی که در این میان مطرح می‌شود، اینکه نظر به اصل سیالیت نشانه‌های ادبی و کارکردهای دلالتی مختلف هر یک از این نشانه‌ها در شعر ادونیس، مترجم چگونه توانسته است این مهم را در ترجمه خود انعکاس دهد و به هم‌ارزی میان متن اصلی و متن ترجمه برسد.

۲. فرضیه پژوهش

نظر به اصل سیالیت نشانه‌های شعری و تکثر دلالت‌های معنایی برخاسته از آن، مترجم می‌تواند با در نظر گرفتن ظرفیت‌های زبانی و فرازبانی متن شعری، به انعکاس صحیح مدلول مورد نظر شاعر پردازد و در نهایت، هم‌ارزی میان متن اصلی و ترجمه را رعایت کند.

می‌توان گفت ترجمه‌ای که مرحوم کاظم برگ‌نیسی از این مجموعه شعری داشته، یکی از موفق‌ترین ترجمه‌ها از ادونیس و آثار وی به شمار می‌آید. دلیل این امر نیز کاملاً روشن است. مترجم با شناخت کامل از شاعر و فضای فکری حاکم بر شعر وی، با دقت و ظرافت خاصی به انتقال نشانه‌های ادبی - با حفظ سیالیت موجود در آن‌ها - از زبان مبدأ به زبان مقصد پرداخته است. در این راستا، وی (مترجم) توانسته است در میان انبوه دلالت‌های متعدد یک نشانه، آن دلالت مورد نظر شاعر را در ترجمه خود انعکاس دهد و بدین ترتیب، همان کارکرد دلالتی نشانه در متن مبدأ را در متن مقصد نیز نشان دهد. موفقیت شاعر در انتقال هم‌ارز این نشانه‌ها در نهایت، فاصله موجود میان متن اصلی شعر و ترجمه را از بین برده است، به طوری که خواننده با خوانش ترجمه وی و مقایسه آن با متن اصلی، همان ادبیت متن شعری را در ترجمه دریافت می‌کند و همین امر راز موفقیت مرحوم برگ‌نیسی در ترجمه دیوان آغانی مهبیار الدمشقی است.

۳. هدف پژوهش

هدف مقاله حاضر از بررسی سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمهٔ *أغانی مهیار الدمشقی*، بازخوانی دقت، ظرافت و مهارت مترجم در برگردان موفقیت‌آمیز نشانه‌های شعری و حفظ کارکرد موفقیت‌آمیز این نشانه‌ها در زبان مقصد است.

۴. روش پژوهش

پژوهش حاضر در سایهٔ روابط دوسویهٔ زبانشناسی تطبیقی و مطالعات ترجمه به بررسی کارکرد ترجمه در انتقال و انعکاس سیالیت نشانه‌های ادبی متن شعری و ظرفیت‌های ادبی این نشانه‌ها در زبان مقصد می‌پردازد. بنابراین، الگوی مقاله، تطبیقی و در چارچوب سبک‌شناسی ترجمه می‌باشد.

۵. سوابق پژوهش

در ارتباط با نشانه‌شناسی کتاب‌های متعددی به نگارش درآمده است که در این میان می‌توان به چند مورد زیر اشاره کرد:

- «مبانی نشانه‌شناسی» نوشتهٔ دانیل چندلر با ترجمهٔ مهدی پارسا که در سال ۱۳۸۷ در انتشارات سورهٔ مهر به چاپ دوم رسیده است.

- «درآمدی بر نشانه‌شناسی» آنه ماری دینه‌سن و ترجمهٔ مظفر قهرمان که در سال ۱۳۸۹ در نشر پرسش چاپ شده است.

- «نشانه‌شناسی کاربردی» نوشتهٔ فرزانه سجودی که در سال ۱۳۹۰ در نشر علم به چاپ دوم رسیده است.

در باب نشانه‌شناسی در ادبیات نیز می‌توان به کتاب «نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی» اشاره کرد. این کتاب به قلم کورش صفوی نوشته شده که در سال ۱۳۹۱ در نشر سخن به چاپ رسیده است.

در همین راستا مقالاتی نیز نوشته شده است که از آن جمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

- مقاله «درک نشانه» نوشته کورش صفوی که در شماره ۴ فصلنامه فرهنگستان هنر به سال ۱۳۸۱ چاپ شده است. مؤلف در این مقاله کوشیده است تا موضوع درک نشانه را با استفاده از دانش زبان‌شناسی به زبانی ساده و با اصطلاحاتی روشن تبیین کند. در این مقاله، ابتدا چگونگی شکل‌گیری نشانه زبانی، سپس نقش‌های مختلف نشانه و چگونگی درک آن از سوی مخاطب بررسی شده است.

- در این باب فرزانه سجودی با همکاری فرناز کاکه‌خانی مقاله‌ای با عنوان «بازی نشانه‌ها و ترجمه شعر» را به سال ۱۳۹۰ در شماره پنجم فصلنامه زبان‌پژوهی دانشگاه الزهراء به چاپ رسانده‌اند. نویسندگان از منظری نشانه‌شناختی و بر مبنای مکتب پساساختگرایی به ترجمه شعر می‌نگرند. در این راستا و با عنایت به بازی نشانه‌ها در فضای بازگفت‌مان شعری، روابط بینامتنی و رمزگان‌های فرهنگی درون‌متنی شعر بررسی می‌شود. نویسندگان بحث «سپهر نشانه‌ای» را راهکار مناسبی برای ترجمه شعر مطرح می‌کنند. نمونه تطبیقی مقاله، برگردان انگلیسی ترجمه‌های کریم امامی و احمد محیط از شعر شاعرانی چون سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، احمد شاملو و نیما یوشیج می‌باشد.

- «بررسی و نقد ترجمه بین‌زبانی و ترجمه بین‌نشانه‌ای «مرگ دستفروش» از دیدگاه نشانه‌شناسی انتقادی»، نوشته فرزانه سجودی و همکاران، شماره ۸ فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی (۱۳۹۰). مورد تطبیقی مقاله، ترجمه فارسی عطاءالله نوریان از نمایشنامه «مرگ فروشنده» آرتور میلر است. نویسندگان بر مبنای نظریه نشانه‌شناسی انتقادی، به نقد و تحلیل ترجمه مذکور پرداخته است و بدین ترتیب، انواع نشانه‌های متن اصلی و چگونگی تغییرات این نشانه‌ها را در متن ترجمه و جامعه مقصد بررسی نموده‌اند.

در حوزه سبک‌شناسی و ترجمه نیز می‌توان به دو نمونه زیر اشاره کرد:

- مقاله «سبک نویسنده - سبک مترجم» (موردپژوهی ترجمه ادبی در ایران) نوشته علی خزاعی‌فر که در سال ۱۳۸۹ و در شماره هفتم ماهنامه علوم انسانی مهرنامه به چاپ

رسیده است. در این مقاله، نویسنده به مشکل ترجمه سبک متون ادبی در ایران پرداخته است و در این میان، تنها راهکار ترجمه متون ادبی را در بازتاب و انعکاس سبک ویژه متن ادبی در ترجمه می‌داند. در این زمینه، نویسنده به مترجمان متون ادبی پیشنهاد می‌کند که همچون نویسندگان آثار ادبی برای خود سبک ویژه‌ای اختیار کنند.

- «سبک در ترجمه: راهکارهای فردی صالح حسینی از رهگذر همگانی‌های ترجمه در ترجمه خشم و هیاهو» نوشته ابوالفضل حری، شماره ۶۲ مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان (۱۳۹۰). در این مقاله ترجمه صالح حسینی از رمان خشم و هیاهو اثر ویلیام فاکنر در پرتو همگانی‌های ترجمه، از جمله تصریح، ساده‌سازی، متوازن‌سازی و طبیعی‌سازی مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. در پایان نویسنده به این نتیجه رسیده که حسینی صاحب سبک است و از طبیعی‌سازی به منزله پربسامدترین شگرد برای بر جای گذاشتن اثر انگشت خود در متن استفاده کرده است.

اما قطعاً بررسی تطبیقی اصل سیالیت و شناوری نشانه‌های ادبی در مجموعه شعری *أغانی مہیار الدمشقی* ادونیس و ترجمه آن، موضوعی است که تاکنون بدان پرداخته نشده است و با عنایت به نوآوری و تازگی چنین مباحثی، اهمیت و ضرورت مقاله حاضر بیش از پیش نمایان می‌شود.

۶. نشانه‌شناسی و ترجمه

اصطلاحی که آن را نشانه‌شناسی (Semiology) می‌نامیم، دانشی است که نخستین بار فردینان دوسوسور سوئیس در کتاب مشهور خود، *زبان‌شناسی عمومی* که بعد از مرگش در ۱۹۱۶ میلادی منتشر شد، آن را مطرح کرد (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۲۵). بعد از وی نیز کسانی همچون چارلز سندرس پیرس آمریکایی و امبرتو اکو ایتالیایی مطالعات نشانه‌شناسی را تکمیل کردند (ر.ک؛ همان: ۲۶ و ۲۷). در تعریفی ابتدایی و کلی، نشانه‌شناسی عبارت است از مطالعه نشانه‌ها و چگونگی کارکرد آن‌ها (ر.ک؛ اکو، ۱۳۸۹: ۷). از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیاء ظاهر شوند (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۲۵). با توجه به تعریف فوق، می‌توان نتیجه

گرفت که دانش نشانه‌شناسی دانش مطالعه نشانه‌هاست که در این میان، مقصود از مطالعه نشانه‌ها در حقیقت، بررسی روابط دوسویه میان دو جزء اصلی نشانه‌ها، یعنی دال و مدلول است. نشانه‌شناسی به عنوان علم بررسی نظام نشانه‌ای، الگوی جامع مطالعاتی است که به نوعی با همه علوم و نظام‌های نشانه‌ای موجود در آن‌ها سروکار دارد. در این میان، رابطه میان ترجمه و نشانه‌شناسی با تعریفی که پیشتر «آ تینگر» از ترجمه بیان نمود، کاملاً مشخص می‌شود. در واقع، وی ترجمه را جایگزینی نشانه‌های یک زبان با نشانه‌های زبان دیگر می‌داند (ر.ک؛ حقانی، ۱۳۸۶: ۵۷). این ارتباط (میان نشانه‌شناسی و ترجمه) با نگرش نشانه‌شناختی یا کوبسن به ترجمه قوت می‌گیرد. یا کوبسن در مقاله «وجوه زبان‌شناختی ترجمه»، سه نوع ترجمه را معرفی می‌کند که عبارتند از: ترجمه درزبانی، ترجمه بین‌زبانی و ترجمه بین‌نشانه‌ای. در ترجمه درزبانی، نشانه‌های زبانی یک زبان خاص به نشانه‌های زبانی دیگر همان زبان تبدیل می‌شوند. بر این اساس، تعریف مفهیم و ارائه معانی واژگان و اصطلاحات موجود در یک زبان از طریق‌های همان زبان در زمره ترجمه درزبانی قرار می‌گیرد. در ترجمه بین‌زبانی نیز همانند ترجمه درزبانی، گروهی از نشانه‌های زبانی به نشانه‌های زبانی دیگری تبدیل می‌شود، با این تفاوت که در ترجمه بین‌زبانی، همان‌گونه که از نام آن پیداست، تبدیل این نشانه‌های زبانی، نه درون یک زبان، بلکه میان دو زبان کاملاً متفاوت صورت می‌پذیرد. فرهنگ‌های لغت و واژه‌نامه‌های دوزبانه، نمونه‌ای از ترجمه بین‌زبانی هستند. نوع سوم ترجمه پیشنهادی یا کوبسن که به ترجمه بین‌نشانه‌ای معروف است، در حقیقت، تفسیر نشانه‌های زبانی به کمک نشانه‌های غیرزبانی است. چنان‌که استفاده از علایم و نشانه‌های مورد استفاده در مکان‌های عمومی، فرمول‌های ریاضی، فیزیک و... نمونه‌ای از این نوع ترجمه به شمار می‌آیند (ر.ک؛ حقانی، ۱۳۸۶: ۵۶-۵۷).

از این دو تعریف کاملاً مشخص می‌شود که رابطه مستقیمی میان مطالعات ترجمه و دانش نشانه‌شناسی برقرار است. بر این اساس، اگر ترجمه را فرایندی کاملاً زبانی در نظر بگیریم که به موجب آن صرفاً نشانه‌های زبانی یک واحد (جامعه) زبانی جایگزین نشانه‌های زبانی واحد (جامعه) زبانی دیگری می‌شوند، بدون اینکه این جایگزینی در

سطح مدلول‌ها و مفاهیم نشانه‌ها اتفاق بیفتد، در چنین حالتی می‌توان به روابط دوسویه میان ترجمه و دانش نشانه‌شناسی پی برد. مطلب را با ذکر مثالی توضیح می‌دهیم. در زبان فارسی واژه‌ای داریم به نام «درخت». وقتی این واژه به زبان انگلیسی و عربی برگردانده می‌شود، نشانه لغوی آن به «Tree» و «الشجرة» تبدیل می‌شود. حال سؤال اینجاست که آیا با تغییر واژه «درخت» به «Tree» و «الشجرة»، معنا و مفهوم (مدلول) آن نیز در ذهن مخاطب انگلیسی‌زبان و عرب‌زبان تغییر پیدا می‌کند یا نه؟ بالطبع پاسخ، منفی است. از این رو، رابطه میان ترجمه و نشانه‌شناسی صرفاً در چارچوب تغییر و جایگزینی دال‌ها و نشانه‌های زبانی نمود می‌یابد.

شکل ۱:

جامعه زبانی فارسی		جامعه زبانی عربی		جامعه زبانی انگلیسی	
دال	درخت	دال	الشجرة	دال	Tree
مفهوم ساقه، ریشه، برگ، میوه و...	مدلول	مفهوم ساقه، ریشه، برگ، میوه و...	مدلول	مفهوم ساقه، ریشه، برگ، میوه و...	مدلول

۷. سیالیت نشانه‌ها در متن شعری

پیشتر نیز گفته شد آنچه در دانش مطالعه زبان نشانه زبانی نامیده می‌شود، در حقیقت، پیوندی است ذهنی میان یک دال یا لفظ (Signifier) و یک مدلول یا مفهوم (Signified) که در نهایت، به فرایند معناسازی در یک متن می‌انجامد (ر.ک؛ ماری، ۱۳۸۹: ۲۶). البته شایان ذکر است که این فرایند معناسازی تابع اصول خاصی است که بر هر یک از نظام‌های نشانه‌ای یک متن حاکم می‌باشد. یکی از این اصول مهم که در

مکتب نشانه‌شناسی سوسوری نیز بدان توجه شده است، بحث اختیاری بودن و قراردادی بودن نشانه‌هاست؛ به این معنی که رابطه میان دال و مدلول (لفظ و معنا) اختیاری است (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۵۱). اختیاری بودن نشانه‌ها گویای حقیقت مهمی است و آن اینکه هر نشانه‌ای می‌تواند نشانگر هر معنایی باشد (ر.ک؛ ماری، ۱۳۸۹: ۲۷). پرواضح است که اختیاری بودن نشانه‌ها تداعی‌گر اصل سیالیت و شناوری نشانه‌ای است؛ امری که در سایه چرخش دال‌ها به سوی مدلول‌های متعددی که اقتضای هر متنی است، تحقق می‌یابد. این مهم که از آن به «بازی نشانه‌ها» تعبیر می‌شود (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۱۳۹)، در متن شعری نمود بیشتری در قیاس با سایر متون غیرادبی دارد؛ چه آنکه گفته می‌شود بازی نشانه‌ها از عوامل کیفیت شعری متن است و در برجسته‌سازی زبان نقش مهمی دارد (ر.ک؛ سجودی و کاکه‌خانی، ۱۳۹۰: ۱۴۵). همچنان که در تحلیل گفتمان شعر از منظر نشانه‌شناسی نیز بازی نشانه‌ها یکی از عوامل هنجارگریز معنایی به شمار می‌آید (ر.ک؛ همان: ۱۴۵)، با این توضیح که متن شعری همچون سایر متون زبانی متشکل از نظام‌های نشانه‌ای است که روابط متقابل این نشانه‌ها و نحوه کاربست هر یک از آن‌ها در نهایت، به شکل‌گیری ماهیت ادبی می‌انجامد و متن ادبی را از سایر متون غیرادبی متمایز می‌کند.

بنابراین، براساس آنچه گفته شد، می‌توان به دو اصل مهم در مطالعه نشانه‌های متن شعری - به عنوان یکی از انواع متن ادبی - پی برد: اول اینکه در متن شعری با مقوله سیالیت و شناوری نشانه‌ها و کارکردهای دلالتی هر یک از این نشانه‌ها روبه‌رو هستیم. امری که از آن به «بازی نشانه‌ها» و یا «کاربرد استعاری نشانه‌ها» تعبیر می‌شود (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۱۳۹). در این بخش، با مجموعه‌ای از نشانه‌های ادبی همچون قطب‌های استعاره و مجاز، کنایه یا خلاف‌آمد روبه‌رو هستیم (ر.ک؛ سجودی، ۱۳۹۰: ۶۸-۵۲). دوم اینکه به موازات بازی نشانه‌ها در متن ادبی با دلالت‌هایی غیرمستقیم، ضمنی و اسطوره‌ای روبه‌رو هستیم (ر.ک؛ همان: ۷۱). لازم به ذکر است در کنار مؤلفه‌های یادشده می‌توان به عواملی چون ابهام و چندمعنایی که معمولاً حضور ثابتی در متن ادبی دارند، اشاره کرد.

۸. ترجمه متن شعری

در بحث قبلی به تفاوت ماهیتی و ساختاری میان متون ادبی و متون غیرادبی اشاره شد و اینکه تفاوت عمده متون ادبی با متون غیرادبی ناشی از تفاوت کارکرد نشانه‌ها در هر یک از این متون است؛ چراکه نویسنده در زبان ادبی از بازی نشانه‌ها بهره می‌گیرد تا از این طریق مخاطب خود را به خلاقیت وادارد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۱۴۶). در میان متون مختلف ادبی، متن شعری به دنبال برجسته‌سازی در زبان خودکار شکل گرفته است (ر.ک؛ همان: ۱۶۵) و بر این اساس، نقش زیبایی‌آفرینی دارد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۳۸). در همین راستا، گفته می‌شود هر قدر ظرفیت زیباشناختی زبان بیشتر باشد، به همان میزان ترجمه آن دشوارتر است (ر.ک؛ صلح‌جو، ۱۳۹۴: ۲۲). با این مقدمه، می‌توان به چالش همیشگی در ارتباط با ترجمه متن شعری اشاره کرد؛ چالشی که از همان گذشته در مطالعات سنتی ترجمه بوده است و تا به امروز در رویکرد نوین ترجمه‌شناسی مطرح می‌شود. این چالش همان مسئله ترجمه‌پذیری و یا ترجمه‌ناپذیری شعر است. این دغدغه اساسی به نوبه خود جبهه‌گیری‌های متفاوتی را در میان مترجمان و ترجمه‌پژوهان به دنبال داشته است. برخی، ترجمه شعر را به دلیل محدودیت‌های مختلفی چون موسیقی و عناصر زیبایی‌بخش موجود در آن تقریباً غیرممکن می‌دانند. این عده ترجمه شعر را به نوعی تغییر موجودیت و شکل ظاهری شعر - که به منزله جوهر اصلی آن است - می‌دانند و به همین دلیل، در برابر ترجمه شعر به شدت موضع می‌گیرند و با برشمردن دلایلی امکان آن را منتفی می‌دانند (ر.ک؛ معروف، ۱۳۹۰: ۲۱). در مقابل، کسانی هم هستند که دیدگاه معتدل‌تر و منعطف‌تری نسبت به گروه اول دارند. این عده با علم بر محدودیت‌ها و برخی عناصر معمول ترجمه‌ناپذیر در متن شعری، ترجمه شعر را واقعیتی گریزناپذیر می‌دانند.

علی احمد سعید ملقب به ادونیس، شاعر معاصر و نامدار عرب در این راستا می‌گوید: «ترجمه شعر، خیانت است، ولی کاش هر چه بیشتر از این خیانت‌ها در هر زبانی صورت گیرد» (عبداللهی، ۱۳۹۰: ۱۹۶). علاوه بر این، سال‌هاست که شعر از زبانی به زبان دیگر ترجمه می‌شود و در این میان، فراوانی ترجمه‌های شعری خود گواهی است بر اصل ترجمه‌پذیری شعر. هرچند اگر حاصل چنین ترجمه‌هایی در بوتۀ نقد، نامطلوب به نظر

آید. اما گذشته از آنچه که گفته شد، باید اذعان کرد که ترجمه شعر با تمام بایدها و نبایدهای آن حرکت در مرز نسبیتهاست؛ به عبارتی دیگر، شعر را هم می‌توان - به شرط رعایت اصول حاکم بر متون ادبی - ترجمه کرد، ولی در عین حال، در ترجمه متن شعری، چیزی به نام ترجمه کامل و آرمانی وجود ندارد. البته منظور ما از ترجمه کامل و آرمانی متن شعری، ترجمه واژه‌به‌واژه، مفهوم‌به‌مفهوم، وزن‌به‌وزن و غیره در آن نیست؛ چراکه در ترجمه شعر، صداقت مترجم یا وفاداری به متن جایگاهی ندارد؛ زیرا اگر مترجم ادعا کند که شعری را عیناً به زبانی دیگر برگردانده است، با این ادعای خود به نوعی مدعی شده که آنچه ترجمه کرده، شعر نبوده است (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۱۶۸).

بنابراین، در کنار پذیرش واقعیتی به نام ترجمه شعر، چگونگی انتقال نشانه‌های شعری موجود در زبان مبدأ را به نشانه‌های هم‌ارز آن در زبان مقصد می‌توان زبان معیار در ترجمه متون شعری برشمرد. علی خزاعی فر در مقاله‌ای با عنوان «سبک نویسنده، سبک مترجم»، شرط اساسی ترجمه متون ادبی را رعایت سبک نویسنده از سوی مترجم برشمرده است و می‌نویسد: «مترجم باید ابتدا سبک متن اصلی را مشخص کند و بعد معادل آن سبک را در زبان خود پیدا کند و تلاش کند تا آنجا که زبان فارسی اجازه می‌دهد، ویژگی‌های آن سبک را در ترجمه خود بازآفرینی کند (ر.ک؛ خزاعی‌فر، ۱۳۸۹: ۲).

۹. بررسی سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمه دیوان آغانی مهبیار الدمشقی

علی احمد سعید (علی احمد أسیر) معروف به ادونیس (۱۹۳۰م. / سوریه)، یکی از شاعران معاصر عربی و از پایه‌گذاران مجله الشعر است (ر.ک؛ أسوار، ۱۳۸۸: ۱۴). به جرأت می‌توان گفت که ادونیس یکی از جریان‌سازترین و نوآورترین شاعران حال حاضر جهان عرب است. شعر او، نماینده شعر مدرن عربی است (ر.ک؛ ابوفخر، ۱۳۹۱: ۱۲). در شعر ادونیس، واژه‌ها معانی تازه‌ای پیدا می‌کنند. تداعی‌های برخاسته از واژه‌های شعرش، متفاوت و منحصر به فرد هستند. این مهم ناشی از روابط ناآشنای میان واژه‌هاست که در نهایت، به از هم گسیختگی رابطه میان دال و مدلول در شعر او انجامیده است. از

این روست که در شعر ادونیس، واژه‌ها از دلالت مستقیم خود فاصله گرفته‌اند و مدلول‌هایی غریب و غیرمنتظره می‌آفرینند؛ مدلول‌هایی انتزاعی و رمزآلود که مخصوص زبان خود اوست. در این راستا، گفته می‌شود بسیاری از شعرهای ادونیس مدلول‌های روشنی به خواننده نمی‌دهند، بلکه او (خواننده) را آزاد می‌گذارد تا متن را از نو بیافریند (ر.ک؛ المُهنا، ۱۹۹۸م: ۴۵). همین مسئله به نوبه خود گویای حقیقتی مهم در شعر ادونیس است و آن، اصل حرکت مندی و دگرگونی در دلالت‌های شعری اوست؛ به عبارت دیگر، می‌توان گفت که در شعر ادونیس، سکون و ایستایی معنایی ندارد، بلکه شعر او حرکتی است در مسیر مدلول‌هایی که پایان و مقصدی برای آن‌ها نیست. همین جستجو، حرکت و دگرگونی است که بنا به تعبیر برخی، مخاطب شعر ادونیس را دچار حیرت و گم‌گشتگی کرده است (ر.ک؛ برگ‌نیسی، ۱۳۷۷: ۳۹) و ناگفته پیداست که خواننده چنین شعری همراه و هم‌ذات شاعر در مسیر این سرگشتگی و حیرانی است. اصل حرکت مندی و دگرگونی در شعر ادونیس به نوعی تداعی گر همان اصل سیالیت و شناوری نشانه‌های ادبی است که پیشتر بدان پرداختیم. مجموعه *أغانی مهیار اللدمشقی* (۱۹۶۱م.) جزو تجربه‌های شخصی ادونیس در حوزه شعر مدرن به شمار می‌آید. از این رو، در خوانش نشانه‌شناختی این مجموعه شعری با مؤلفه‌هایی چون حرکت ناهمگون نشانه‌ها در محورهای افقی (هم‌نشینی) و عمودی (جان‌نشینی) روبه‌رو هستیم؛ امری که در نهایت، به شکل‌گیری قطب‌های مجازی و استعارای بی‌نهایت هنجارگریز و نامتعارف در کنار واژه‌هایی با دلالت‌های مبهم و چندمعنا انجامیده است.

در این بخش از پژوهش حاضر، هم‌پایگی (هم‌ارزی) نشانه‌های مجموعه *أغانی مهیار اللدمشقی* را در متن اصلی (زبان مبدأ) و ترجمه آن (زبان مقصد) بررسی می‌کنیم.

نمونه اول، قصیده‌ای است با عنوان «هاویة»:

هاویة

هاویة

«در هاویة‌ای می‌آیم که نمی‌دانم چسان بینمش

أقبل فی هاویةٍ أجهل أن أراها

هراسانم از آنکه بینمش،

أخاف أن أراها،

هاویه‌ای مالا مال	أقبل فی هاویةٍ ملیئة
از شادی پیام آور و هشدارگر	بفرحة المنبئ والنذیر،
شادی آنکه ترانه‌ام	فرحة أن تصیر
ترانه‌ای دیگر شود	أغنیةً سواها
عصاکش این جهان کور	تقود هذا العالم الضریر
شادی آنکه گناهی شوم	فرحة أن أصیر
و گناهکاری	خطیئة،
که بی گناه در زیستن است»	و خاطئاً یحیا بلاخطیئة
(برگ‌نیسی، ۱۳۷۷: ۱۱۰).	(ادونیس، ۱۹۹۶م: ۱۸۳)

در این قصیده، کلیدواژه «هاویه» به عنوان محور دلالتی شعر در بخش عنوان و دیگر سطرهای شعری قصیده آمده است که در بخش ترجمه، مترجم - در انتخابی آگاهانه - خود کلمه «هاویه» را بر هر برابرنهاد دیگری از این واژه ترجیح داده است. سؤالی که در این باب مطرح می‌شود، این است که اولاً دلیل چنین گزینشی از سوی مترجم چیست و دوم اینکه آیا چنین انتخابی را می‌توان معیار موفقیت مترجم دانست؟ برای پاسخ به این سؤال باید موارد زیر را در نظر گرفت:

- تأملی در سطح سمانتیک واژه «هاویه»، گویای این حقیقت است که واژه مذکور در این قصیده، ماهیت چندمعنایی (Polysemy) دارد و این امر (چندمعنایی) به ابهام ساختاری آن انجامیده است (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۴۱) که البته چنین ابهامی یکی از ویژگی‌های شعر مدرن می‌باشد. این مسئله‌ای است که خود ادونیس نیز بدان اذعان کرده است: «شعر مدرن از آن نظر که به عنوان رؤیا و کشف از ناشناخته‌ها به شمار می‌آید، غموض و پیچیدگی نیز از ویژگی‌های آن خواهد بود» (ادونیس، ۱۹۵۹م: ۸). اما در باب اثبات چندمعنایی و ابهام واژه، ذکر نکته‌ای ضروری است و آن اینکه در زبان فارسی

برای این واژه معانی متعددی ذکر کرده‌اند که در دو سطح مدلول عام و مدلول خاص قابل بررسی است. در مدلول عام واژه، برابرنهاده‌هایی چون ورطه، گرداب، منجلاب و قعر ذکر شده‌اند (ر.ک؛ آذرتاش، ۱۳۸۱: ۷۹۴). در مدلول خاص واژه نیز برابرنهاده جهنم و دوزخ ذکر شده است (ر.ک؛ همان: ۷۹۴). مسلّم اینکه شاعری همچون ادونیس که ابهام و ابهام‌گویی را به عنوان یک ارزش در زبان شعری می‌داند، با کاربست واژه «هاویه» هرگز مدلول واحدی - چه عام و چه خاص - از واژه مزبور اراده نکرده است و بدین ترتیب، با ایجاد سیالیت معنایی خواننده شعر خود را آزاد می‌گذارد تا متن را از نو بیافریند و همسو با شاعر در آفرینش متن شعری سهیم باشد. در همین راستا، گفته می‌شود که نویسنده در زبان ادبی از بازی نشانه‌ها بهره می‌گیرد تا از این طریق، مخاطب خود را به خلاقیت وادارد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۱۴۶). با این توضیح، اگر مترجم صرفاً مدلول عام واژه را اراده کرده است و برابرنهاده‌هایی چون ورطه، گرداب، منجلاب و قعر را برای ترجمه انتخاب می‌نمود، آن سیالیت معنایی موجود در نشانه «هاویه» از بین می‌رفت.

- از سوی دیگر، با عنایت به قرینه‌های موجود در قصاید دیگر این مجموعه شعری، انتخاب مدلول خاص واژه (یکی از نام‌های جهنم) نیز نمی‌تواند انتخاب درستی از سوی مترجم باشد؛ چه آنکه در سراسر مجموعه آغانی مهبّار الدمشقی، آنگاه که شاعر مدلول صریح جهنم را اراده کرده، از نشانه «الجحیم» بهره برده است. نمونه این امر را می‌توان در قصاید «أورفتوس: اورفتوس» (ر.ک؛ آدونیس، ۱۹۹۶م: ۱۸۷) و «لیس لک اختیار: تو را انتخابی نخواهد بود» (ر.ک؛ همان: ۲۴۰) از همین مجموعه مشاهده کرد که در هر یک شاهد کاربست نشانه «الجحیم» از سوی شاعر هستیم. در این نمونه‌ها، مترجم نیز همسو با متن اصلی در ترجمه آن (الجحیم)، برابرنهاد «دوزخ» را برگزیده است.

بنابراین، بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان پاسخ سؤال بالا را داد. اینکه مترجم در میان انبوه برابرنهاده‌های متعدد در زبان فارسی از همان نشانه «هاویه» که در زبان فارسی نیز کاربرد دارد، بهره برده تا بدین ترتیب، سیالیت معنایی آن را در زبان مقصد نیز حفظ کند و به موجب آن، هم‌ارزی متن اصلی و متن ترجمه را رعایت کند.

کلیدواژه «الجرس» نیز از آن دسته نشانه‌هایی است که حضور چشمگیری در سرتاسر مجموعه *أغانی مهبیار الدمشقی* داشته است و با کاربردهای دلالتی متفاوتی همراه بوده است. در نگاه اول، به واژه و کاویدن در معنای لغوی و دایرةالمعارفی آن با واژه‌هایی چون *زنک*، *صدا*، *بانگ* و *آواز* (ر.ک؛ آذرنوش، ۱۳۸۱: ۸۲) و در مواردی با واژه‌ای چون *زنگوله* در کنار معانی مذکور روبه‌رو می‌شویم (ر.ک؛ الیاس، ۱۳۷۷: ۱۱۱). آنچه مسلم است اینکه این واژه در ساخت اولیه، فاقد هر گونه سیالیت معنایی است؛ چه آنکه حضور آن در الگوی معنایی محدود و با مدلول مشخص در بسیاری از قصاید مجموعه مشهود است. از آن جمله می‌توان به قصیده‌های «*ملك الرياح: شهريار بادها*» (ر.ک؛ ادونیس، ۱۹۹۶م. ۱۷۹) و «*الجرح: زخم*» (ر.ک؛ همان: ۱۶۹-۱۷۲) اشاره کرد که در هر یک، نشانه یادشده با مدلول محدود و مشخصی از سوی شاعر به کار رفته است. مترجم نیز با علم به این مهم، برابر نهاد «*زنک*» را برای آن در نظر گرفته است.

در قصیده‌ای با همین نام (الجرس) شاعر به واسطه بازی نشانه‌ای که در سطح گفتمان کلی قصیده انجام داده، واژه «الجرس» را از آن دلالت اولیه خود که دلالتی صریح و معین بوده، خارج کرده است و دلالت ثانویه‌ای (ضمنی) بدان بخشیده است و بدین ترتیب، کارکرد معنایی متفاوت تری به این کلمه بخشیده است. امری که در نهایت، می‌تواند گواهی بر سیالیت معنایی نشانه مذکور (الجرس) در این قصیده باشد. تصویر قصیده، تصویری است عرفانی که در آن شاعر از آمدن کسی خبر می‌دهد که درختان و شب و روز در برابر عظمت او سر خم می‌کنند؛ آن منجی که آسمان آمدنش را خبر می‌دهد. ارمغان آمدن این منجی با کاربردهای نشانه «الجرس» به مخاطب ارائه شده است، البته در قالب کارکرد معنایی ویژه از این نشانه؛ کارکردی که در قصیده‌های قبلی شاهد آن نیستیم. این کارکرد، ناشی از روابط برهم کنشی بینانسانه‌ای در گفتمان کلی قصیده است. در همین راستا، حضور نشانه «الجرس» در میان نشانه‌هایی چون منجی، آسمان، باران و سبز، این کارکرد معنایی متفاوت را موجب شده است. نقطه عطف این برهم کنشی بینانسانه‌ای، همنشینی واژه «الجرس» با واژه «*أخضر*» در محور افقی شعر می‌باشد که این مهم می‌تواند دلالتی مقدس و عرفانی به «الجرس» ببخشد. از سویی

دیگر، تصویر اندیشه مسیحیت که در لایه‌های پنهانی شعر وجود دارد، می‌تواند دلالت ثانویه و معنای ضمنی «الجرس» را تقویت بخشد. در رمزگان دینی مسیحیت، «الجرس» همان زنگ مقدس است که در کلیساها و اماکن مذهبی برای باخبر کردن مردم از اخبار مهم به کار می‌رود. حال، سراغ مترجم می‌رویم تا دقت و ظرافت وی را در انتقال سبک شاعر بررسی نماییم. برگ‌نسی برای نشانه «الجرس» در این قصیده، برابر نهاد «ناقوس» را انتخاب کرده است تا همراه و همسو با شاعر در بازی نشانه‌ای واژه مذکور و فرایند سیالیت معنایی آن که در نهایت، به هنجارگریزی معنایی قصیده نیز انجامیده، سهیم باشد. لازم به ذکر است که می‌توان در خوانشی نمادین، «الجرس» و «جرساً أخضر» را نمادی از رستاخیز مسیح^(ع) دانست:

ناقوس	«الجرس»
خرمابنان خم شده‌اند.	النخيلُ انحنى
روز خم شده است و شب نیز	والنهار انحنى والمساء
او می‌آید. او مانند ماست؛	إنه مُقبلٌ، إنه مثلنا؛
اما آسمان	غير أن السَّماء
بارنده بامش را به نام او برافراشت	رفعت يأسمه سقْفها المُمْطرا
و نزدیک شد تا بر فراز ما برآویزد از چهره او	و دنت كي تُدلي
ناقوسی سبز»	وجْهه، فوقنا، جرساً أخضر»
(برگ‌نسی، ۱۳۷۷: ۸۲).	(ادونیس، ۱۹۹۶م: ۱۵۶)

یکی از واژه‌هایی که در این مجموعه، در بازی نشانه‌ای و سیالیت معنایی شرکت می‌کند، واژه «میراث، تُراث» است که در سرتاسر مجموعه دو بار به کار گرفته شده است که اتفاقاً در هر دو بار، با کاربری دلالتی ثانویه و معنای ضمنی همراه بوده است. کلمه «میراث، تُراث» در بافت سمانتیک خود واژه‌ای عام و خنثی به شمار می‌آید. قید عام به

این معنا که شامل هر نوع ماترکی می‌شود که از گذشتگان به یادگار مانده است. قید خنثی نیز به این معنی است که واژه، به خودی خود فاقد مفهوم مثبت و یا منفی است. اما همین واژه در شعر ادونیس دلالت ثانویه پیدا کرده، در معنای ضمنی به کار رفته است. یکی از این نمونه‌های شعری، قصیده «لغة الخطیئة» است:

زبان گناه	«لغة الخطیئة»
مرده‌ریگم را می‌سوزانم	أحرق میراثی، أقول أَرْضِي
می‌گویم خاکم بکر است	بِکَرٍّ، و لا قَبورِ فی شبابی
و جوانیم از هر چه گور تهی،	أعبر فوقَ الله و الشیطان
از فراز خدا و شیطان عبور می‌کنم	دربی أنا أبعُدُ مِن دروب
(راه من از راه‌های آنان دورتر است)	الإله و الشیطان
در کتاب خویش می‌گذرم	أعبر فی کتابی
در کاروان آذرخش روشنی‌بخش	فی موكب الصاعقة المضيئة
در کاروان آذرخش سبز	فی موكب الصاعقة الخضراء
فریاد می‌زنم: پس از من نه بهشتی باد نه سقوطی	أهتفُ - لا جنَّةَ لا سقوطَ بعدی
و زبان گناه را پاک می‌کنم»	و أمحو لغة الخطیئة
(برگ‌نسی، ۱۳۷۷: ۱۰۷).	(ادونیس، ۱۹۹۶م: ۱۷۸)

چنان‌که اشاره شد، در این قصیده واژه «میراث» با گذر از لایه اول معنایی، وارد لایه دوم معنایی خود شده است و بدین ترتیب، مدلول و مفهوم ضمنی پیدا کرده که البته این مدلول (ضمنی) بار معنایی منفی به واژه بخشیده است. از همین رو، مترجم برابرنهاد «مُرده‌ریگ» را برای ترجمه آن برگزیده که انتخابی آگاهانه و همراه با دقت و ظرافت

بوده است؛ چراکه در برابر نهاد «مُرده ریگ»، آن کارکرد منفی معنایی «میراث» در نظر گرفته شده است و در نهایت، این گونه مترجم موفق به رعایت سبک شاعر در ترجمه خود شده است. اما برای اینکه دقت و ظرافت مترجم را در خوانش صحیح از سیالیت معنایی موجود در نشانه «میراث» را نشان دهیم، به دو اصل مهم در تحلیل ساختاری قصیده اشاره می‌کنیم:

۱- نخست آنکه در گفتمان کلی ادونیس، واژه «میراث» فاقد هر گونه کارکرد مثبت دلالتی است. ادونیس با طرح ایده نوگرایی همواره سعی بر آن داشته تا به نوعی تقابل سنت (میراث) و نوآوری را مطرح کند. در واقع، ایده نگارش رساله *الثابت والمتحول* ادونیس به نوعی بر مبنای همین دیالکتیک قدیم و جدید یا مسئله سنت (میراث) و نوگرایی شکل گرفته است و در پرتو این دیالکتیک مسئله ساز است که همواره به دنبال نشانه‌های نوگرایی در زبان شعری است. در حقیقت، ادونیس در ورای اندیشه سنت‌گریز خود، در اندیشه ساختن هویتی تازه است. از این رو، به صراحت اعلام می‌کند: «خواهان جدایی از میراثی هستم که تمام شده است و دیگر نیرویی در آن نمانده تا به مشکلات عمیق امروز ما پاسخ دهد یا ما را در یافتن راهی به سوی آینده یاری کند» (برگ‌نسی، ۱۳۷۷: ۲۶).

۲- دوم اینکه می‌توان در سایه تحلیل ساختاری قصیده و بر پایه روابط برهم‌کنشی بین‌نشانه‌ای حاضر در متن شعری، به آن لایه پنهان معنایی در «میراث» (مرده ریگ) رهنمون شد. در همین راستا، می‌توان گفت همنشینی «میراث» با فعل «أحرق» (می‌سوزانم) در محور افقی شعر، به نمود معنای ضمنی نشانه مذکور (میراث) انجامیده است.

۳- از سویی دیگر، باید به کاربرست شاعرانه برابر نهاد «مرده ریگ» - بعنوان معادلی آشنا - در متون مختلف منظوم و منثور فارسی نیز اشاره کرد. این مسئله نیز به نوبه خود، انتخاب خلاقانه و شاعرانه مترجم را اثبات می‌کند. در زیر به نمونه‌هایی از کاربرست برابر نهاد «مُرده ریگ» و ماهیت شعری آن در متون منظوم فارسی اشاره می‌کنیم:

«از خراج آر جمع آری زر چو ریگ (مولوی).»	آخر آن از تو بماند مرده ریگ»
«گر بود داد خسان افزون ز ریگ (مولوی).»	تو بمیری و آن بماند مرده ریگ»
«فردا شنیده‌ای که بود داغ سیم و زر (سعدی).»	خود وقت مرگ می‌نهد این مرده ریگ داغ»
«ماند چون پای مرده اندر ریگ (سنایی).»	آن سر مرده ریگش اندر دیگ»
«برای باده دهد دین به باد چتوان کرد (خاقانی).»	که زندگانی این مرده ریگ با طرب است»

با عنایت به توضیحات یادشده می‌توان به دقت و ظرافت مترجم در بازتاب سیالیت معنایی نشانه «میراث» در قالب برابر نهاد «مُرده ریگ» پی برد و بر موفقیت کار مترجم صحه نهاد.

قصیده «الأرض الوحيدة» یکی دیگر از نمونه‌های شعری است که جایگاه بازی نشانه‌های ادبی و به دنبال آن، سیالیت معنایی است. در «الأرض الوحيدة» - همان گونه که از نام آن برمی‌آید - تنها منزلگاه و سکونت‌گاه شاعری چون ادونیس که همواره در جستجو و حرکت در مرز ناشناخته‌هاست و حیرت و آوارگی و گم‌گشتگی جلوه‌هایی از این جستجوی ناآرام هستند (ر.ک؛ برگ‌نسی، ۱۳۷۷: ۳۹). واژه‌ها غریب، نامأنوس و هنجارگریز هستند:

«الأرض الوحيدة	«سرزمین تنها
أسكن في هذه الكلمات الشريدة	خانه‌ام اینجاست در این واژه‌های خانه‌به‌دوش
و أعيشُ و وجهی رفیقٌ لوجهی و زندگی می‌کنم و چهره من تنها همراه چهره من است	
و وجهی طریقی،	و چهره من راه من است،
یا سمک یا أرضی الّتی تتناولُ	به نام تو ای سرزمین من

مسحورةٌ وحيدةٌ
 باسمك يا موتُ يا صديقي»
 (ادونیس، ۱۹۹۶م: ۱۹۶)

که مسحور و تنها باز می‌شوی
 به نام تو ای مرگ! ای دوست!
 (برگ‌نیسی، ۱۳۷۷: ۱۲۹).

نقطه عطف قصیده در ترکیب وصفی «الکلمات الشریده» است؛ آنجا که بازی نشانه‌ها در محور جان‌شینی شعر به بافت استعاری آن انجامیده است و این امر به دنبال خود هنجار‌گریزی معنایی شعر را موجب شده است؛ چنان‌که پیشتر نیز گفته شد، در تحلیل گفتمان شعر از منظر نشانه‌شناسی، بازی نشانه‌ها یکی از عوامل هنجار‌گریزی معنایی است (ر.ک؛ سجودی و کاکه‌خانی، ۱۳۸۹: ۱۴۵). در سایه همین هنجار‌گریزی، سیالیت معنایی بافت استعاری «الکلمات الشریده» نیز شکل می‌گیرد. در راستای فرایند مذکور، نشانه «الشریده» که مؤلفه معنایی جان‌داری (تشخیص) دارد - در یک بازی نشانه‌ای - جایگزین نشانه دیگری شده است. آنگاه به موجب اصل برهم‌کنشی بین‌نشانه‌ای، مفهوم جان‌داری (تشخیص) خود را به نشانه همنشین، یعنی «الکلمات» انتقال داده است تا بدین ترتیب، «الکلمات» مدلول تازه‌ای پیدا کند و در مجموع، ترکیب «الکلمات الشریده» که نمونه‌ای از انسان‌پنداری در قصیده است، هنجار‌گریزی معنایی را که یکی از مبانی سیالیت نشانه‌ای است، به دنبال داشته است. مرحوم برگ‌نیسی برای این ترکیب (الکلمات الشریده) برابر نهاد «واژه‌های خانه‌به‌دوش» را انتخاب کرده است تا بدین ترتیب، اولاً بازی نشانه‌ها و سیالیت معنایی موجود در آنها را همسو با متن اصلی شعر در زبان مقصد نیز انعکاس دهد؛ چرا که ترکیب استعاری «واژه‌های خانه‌به‌دوش» در زبان فارسی به موازات متن اصلی همان کارکرد ادبی و سیالیت معنایی را حفظ کرده است. ثانیاً به موجب دقت و ظرافت مترجم در گزینش برابر نهاد مناسب، فاصله میان متن مبدأ و متن مقصد از بین رفته است و این مهم بدان معنی است که مترجم در انتقال سبک و لحن شاعر موفق عمل کرده است. البته با تأملی در مجموعه «أغانی مهیار الدمشقی می‌توان شاهد بسامد بالای چنین ترکیب‌های هنجار‌گریز با معانی سیال بود که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم:

- «اللیالی الحالی» (ادونیس، ۱۹۹۶م: ۱۸۵): «شبان پا به زای» (برگ‌نیسی، ۱۳۷۷: ۱۱۵).

- «مخنوقه الحروف» (همان: ۲۱۹): «واژه‌های نَفَس بسته» (همان: ۱۵۷).

- «الوطن المیت» (همان: ۱۶۰): «وطن مرده» (همان: ۸۶).

- «الشوارع الصماء» (همان: ۱۶۰): «خیابان‌های کر» (همان: ۸۶).

نکته‌ای که قابل تأمل است اینکه در ترجمه همه این موارد، مترجم در انتقال سبک و لحن شاعر موفق عمل کرده است. اما ذکر یک نکته خالی از لطف نیست و آن اینکه این همسویی و همراهی مترجم در برگردان نشانه‌های ادبی و انعکاس سیالیت موجود در آن‌ها (نشانه‌ها) صرفاً به نشانه‌های واژگانی شعر محدود نمی‌شود، بلکه گاهی مترجم به برگردان نشانه‌های فراواژگانی شعر نیز اهتمام می‌ورزد. نمونه بارز این امر حرکت گام‌به‌گام ترجمه با متن اصلی در زمینه موسیقی کناری (قافیه) شعر و در نهایت، انعکاس سیالیت و شناوری موسیقایی آن است. در قصیده «أرض الغیاب» (نبودآباد) شاهد نوعی سیالیت و شناوری در کاربست قافیه‌های شعری هستیم. بدین صورت که سطر آغازین شعر به واژه «عذاب» (با روی «ب») ختم می‌شود. این قافیه در سطر دوم شعر، تبدیل به «تضیء» (با روی «ی») می‌شود که در سطر سوم قافیه، متناسب با آن، یعنی «سیجیء» (با همان روی) تکرار می‌شود، ولی در سطر پایانی شعر، قافیه به همان حالت اولیه خود در سطر آغازین شعر برمی‌گردد و تبدیل به «الغیاب» (با روی «ب») می‌شود. همین سیالیت و شناوری قافیه شعری، حتی در ترجمه نیز انعکاس یافته است؛ بدین ترتیب که در سطر آغازین ترجمه، قافیه «زجرآباد» (با روی «د») است که این قافیه در سطرهای دوم و سوم به ترتیب، تبدیل به «فردایی» و «روشنی‌زایی» (با روی «ی») می‌شود و در سطرهای پایانی دوباره هم قافیه سطر اول، یعنی «نبودآباد» و «افتاد» (با روی) می‌آید:

«أرض الغیاب»

«نبودآباد»

هی ذی أرض العذاب

اینک این است زجرآباد

لا غداً آتٍ ولا ریحٌ تُضیءُ

نه صدای پای فردایی، نه بادِ روشنی‌زایی

أیُّ صوتٍ سیجیءٍ یا أحبائی

نازنینان! بر نبودآباد کدام صدا را

فی أرض الغياب»

گذر خواهد افتاد

(ادونیس، ۱۹۹۶م.: ۲۷۸).

(برگ‌نیسی، ۱۳۷۷: ۲۲۲).

در بیان پایانی، می‌توان گفت ترجمه متن شعری با عنایت به بازی نشانه‌های ادبی و سیالیت معنایی برخاسته از آن امری دشوار می‌نماید. شاید بتوان گفت در چنین حالتی وظیفه یک مترجم خوب، انتقال نشانه‌های سیال از زبان مبدأ به نشانه‌های هم‌ارز آن در زبان مقصد باشد. برگ‌نیسی به خوبی از عهده چنین وظیفه سنگینی برآمده است و با ترجمه دقیق، ظریف و هنرمندانه خود فاصله میان متن مبدأ و متن مقصد را از میان برداشته است و در نهایت، سبک و لحن شاعر را در متن ترجمه نیز حفظ کرده است. این امر به نوبه خود باعث می‌شود تا خواننده ترجمه *أغانی مهبیار الدمشقی* هرگز رنگ و بوی ترجمه را در آن احساس نمی‌کند و این به دلیل هم‌ارزی ترجمه با متن اصلی شعر در انعکاس سیالیت نشانه‌های ادبی است.

نتیجه‌گیری

در گفتمان شعری، سیالیت نشانه‌های ادبی فرایندی است که به موجب آن روابط کنش‌مند نشانه‌ها در محورهای افقی (همنشینی) و عمودی (جانشینی)، به برجستگی زبان شعری و هنجارگریزی معنایی آن می‌انجامد. سیالیت نشانه‌ها باعث می‌شود که متن شعری صرفاً به مدلول واحدی محدود نباشد. از این رو، در خوانش آن با دلالت‌های نامعین و متکثری روبه‌رو هستیم. در سایه چنین فرایندی، لایه‌های مختلف معنایی شعر به وجود می‌آیند. با عطف نظر به چنین فرایند پیچیده‌ای ترجمه متن شعری کاری بس دشوار می‌باشد. این دشواری زمانی دوچندان می‌شود که مترجم بخواهد با پایبندی به سبک شاعر، فرایند سیالیت نشانه‌های ادبی را در ترجمه خود انعکاس دهد. کاظم برگ‌نیسی را به حق می‌توان در زمره آن دسته از مترجمانی قرار داد که توانسته‌اند با ارائه راهکاری مناسب از عهده این رسالت دشوار برآیند. وی با آگاهی و شناخت کامل از سبک و لحن شاعر (ادونیس) و زبان شعری وی در مجموعه *أغانی مهبیار الدمشقی*، ترجمه قابل قبولی از این مجموعه ارائه داده است. در این راستا، مترجم با انتخاب آگاهانه و هدفمندانه

برابرنهادهای مناسب، توانسته تا سیالیت (بازی) نشانه‌ها و ظرفیت ادبی آن‌ها را در متن ترجمه نیز حفظ کند. بدین منظور، وی با نگرش ساختاری به بافت متن و ظرفیت‌های زبانی و فرازبانی موجود در آن، و نیز با علم به کارکرد ادبی نشانه‌های شعری در سایه روابط همنشینی و جانیشینی آنها، آن دسته از برابرنهادهایی را انتخاب کرده که با بافت کلی متن و گفتمان شاعر همخوانی دارد و این مهم، راز موفقیت وی می‌باشد. در نتیجه این موفقیت مترجم، فاصله میان متن اصلی و ترجمه از بین رفته است و هم‌ارزی میان متن مبدأ و متن مقصد به خوبی رعایت شده است، به طوری که خواننده این مجموعه به هنگام خوانش شعر و مقایسه آن با ترجمه، همواره به تصور این همانی میان دو متن پیشین و پسین می‌رسد و به موجب آن، ترجمه تأثیری مشابه متن اصلی در خواننده خود ایجاد می‌کند.

منابع

- آذرتاش، آذرنوش. (۱۳۸۱). *فرهنگ معاصر عربی - فارسی*. تهران: نشر نی.
- ابوفخر، صقر. (۱۳۹۱). *ملکوت درغبار (یک گفتگوی بلند با ادونیس)*. محمد جواهر کلام. تهران: انتشارات مروارید.
- اسماعیل، عزالدین. (بی تا). *الشعر العربی المعاصر: قضایاه و ظواهره الفنيّة والمعنویّة*. بیروت: دارالثقافة.
- أسوار، موسی. (۱۳۸۸). *ستاره‌ها در دست (گزیده شعر ادونیس)*. تهران: انتشارات سخن.
- الیاس، انطوان. (۱۳۷۷). *فرهنگ نوین*. ترجمه سید مصطفی طباطبائی. چ ۱. تهران: اسلامیة.
- اکو، امبرتو. (۱۳۸۹). *نشانه‌شناسی*. ترجمه پیروز ایزدی. چ ۲. تهران: نشر ثالث.
- برگ‌نیسی، کاظم. (۱۳۷۷). *ترانه‌های مهبیار دمشقی*. تهران: نشر کارنامه.
- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. چ ۲. تهران: انتشارات سوره مهر.
- حَقّانی، نادر. (۱۳۸۶). *نظرها و نظریه‌های ترجمه*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

- خزاعی فر، علی. (۱۳۸۹). «سبک نویسنده - سبک مترجم (موردپژوهی ترجمه ادبی در ایران)». *ماهنامه علوم انسانی مهرنامه*. س ۱. ش ۷. صص ۱-۶.
- دینه سن، آنه ماری. (۱۳۸۹). *درآمدی بر نشانه‌شناسی، قهرمان، مظفر*. آبادان: نشر پرسش.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چ ۲. تهران: انتشارات علم.
- سعید (ادونیس)، علی احمد. (۱۹۹۶ م.). *الأعمال الشعرية: أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخري*. دمشق: دارالمدی.
-
- (۱۹۵۹ م.). «محاولة في تعريف الشعر الحديث». *مجلة الشعر*. س ۳. ع ۱۱. صص ۶-۲۲.
- صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱. چ ۳. تهران: انتشارات سوره مهر.
- _____ (۱۳۹۱). *نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی*. تهران: نشر سخن.
- _____ (۱۳۹۰). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. چ ۴. تهران: انتشارات سوره مهر.
- صلح جو، علی. (۱۳۹۴). *از گوشه و کنار ترجمه*. تهران: نشر مرکز.
- عبداللهی، علی. (۱۳۹۰). «نسیب در ترجمه شعر». *فصلنامه مترجم*. شماره‌های ۵۲ و ۵۳. صص ۱۹۴-۲۰۶.
- عبدالله، احمدالمهنا. (۱۹۸۸ م.). «الحدائث و بعض العناصر المحدثه في القصيدة العربية المعاصرة». ج ۱۹. ر ۳.
- گفتگو با کاظم برگ نیسی. (۱۳۷۹). «ترانه‌های مهیار دمشقی». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. ش ۳۸. صص ۳۴-۳۷.
- معروف، یحیی. (۱۳۹۰). *فن ترجمه: اصول نظری و عملی ترجمه از عربی به فارسی و فارسی به عربی*. چ ۸. تهران: انتشارات سمت.