

وفاداری، بازآفرینی یا آفرینش ادبی در ترجمه شعر (بررسی مقابله‌ای شعر جامی و شعر فرزددق در مدح امام سجاد^(ع))

نرگس انصاری*

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۰۱)

چکیده

«وفاداری»، «بازآفرینی» و «آفرینش ادبی» سه رویکرد متمایز و مرتبط در ترجمه است که در لایه‌های مختلف معنایی، شکلی و لحنی حاصل می‌شود. وفاداری، شرط ضروری برای بازآفرینی به شمار می‌آید و بدون بازآفرینی، ترجمه در زبان مقصد رسایی لازم را ندارد. آفرینش ادبی نیز بدون رعایت اصل وفاداری و فراتر از بازآفرینی، اثری بدیع ارائه می‌دهد که در بسیاری از لایه‌های زبانی و یا حتی معنایی، متفاوت از آن است و در شعر به واسطه ادبیت متن، بیش از دیگر انواع متون مشهود است، به‌ویژه اگر مترجم شاعری اهل ذوق باشد. پژوهش حاضر تلاش دارد با استفاده از تحلیل‌های سبک‌شناختی، اثر منظوم جامی را که به تأثیر از اثر فاخر فرزددق در مدح امام سجاد^(ع) سروده است، بررسی نماید تا با توجه به مشخصه‌های اثر جامی و نیز تمایزها و اشتراکات دو اثر در حوزه معنایی، صوری و زیباشناختی، چگونگی و میزان وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی شعر وی از شعر فرزددق روشن شود. پژوهش ضمن رویکرد توصیفی-تحلیلی، در برخی موارد نیز روش آماری را در پیش خواهد گرفت تا میزان ابداع و یا امانت‌داری جامی از متن اصلی مشخص گردد. با توجه به تمایزهای بارز شعر جامی و فرزددق در لایه آوایی، واژگانی، بلاغی، عاطفی و نحوی، اثر جامی نه یک ترجمه وفادار به متن مبدأ، بلکه ترجمه‌ای به مثابه آفرینش است که در سطح کلی مرتبط به یکدیگر است، اما رابطه متناظری بین آن‌ها در سطح جزئی و ابیات برقرار نیست.

واژگان کلیدی: ترجمه، وفاداری، بازآفرینی، آفرینش ادبی، شعر جامی، فرزددق.

* E-mail: narjes_ansari@yahoo.com

مقدمه

متن ادبی با توجه به کارکردهای خاص خود، بیش از هر متنی مترجم را در معادل‌یابی و انتقال معنا با دشواری روبرو می‌سازد؛ چرا که بنا بر ادبیت متن «متن ادبی در ماهیت، یک شکل و سازمان یافته نیست، بلکه تقریباً از انواع گوناگون، نوشته‌ها، تکنیک‌ها با شیوه‌هایی تشکیل شده است که می‌توانند به شیوه‌های گوناگونی ترکیب و تفسیر شوند» (وبستر، ۱۳۷۳: ۱۰۳). این همان ویژگی چندصدایی و چندمعنایی آثار ادبی است که موجب نبود تفسیر و ترجمه واحدی از آن می‌شود. درهم‌تیدگی شکل و معنی در متن ادبی و معنایی که از چیش خاص صورت ادبی حاصل می‌شود، مترجم را با محدودیت‌های بسیاری در انتقال معنی مواجه می‌سازد؛ «زیرا مسلماً کافی نیست که خواننده فقط بداند نویسنده چه گفته است، بلکه به همان اندازه نیز مهم است که بداند چگونه گفته است» (نجفی، ۱۳۶۱: ۷). بنابراین، برخلاف دیگر متون، اعم از علمی، تاریخی و... که به واسطه اهمیت معنی، مترجم می‌تواند با گذر از شکل، تنها به انتقال معنی اکتفا کند، در ترجمه متون ادبی نمی‌توان شکل را فدای محتوا کرد. از طرفی، ادبیت متون ادبی نیز مراتب مختلفی دارد و بی‌شک در متن ادبی «هر اندازه مدل‌های نظام زبان مبدأ از مصداق‌های جهان خارج فاصله بیشتری گرفته باشد، امکان دستیابی مترجم نیز به انتخاب‌های نویسنده کمتر خواهد شد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۱۶۸) و در میان انواع ادبی، شعر بنا بر عناصر تشکیل‌دهنده خود و نیز فرایند آفرینش آن، بیش از همه با جهان واقعی متن فاصله دارد.

راهکارهایی که مترجم شعر در ترجمه پیش می‌گیرد، باید به تولید اثری ادبی منجر شود؛ مسئله‌ای که موضوع میزان امانت‌داری و وفاداری را در این نوع ترجمه‌ها مطرح می‌سازد. پژوهش حاضر تلاش دارد پس از تبیین سه رویکرد وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی در ترجمه شعر، با روش توصیفی-تحلیلی-آماری و بر اساس برخی نظریات سبک‌شناسی، همچون معادله بوزیمان، معادله جانسون در تنوع واژگانی به بررسی مقابله‌ای ادبیت در اثر عبدالرحمن جامی، شاعر قرن ۹ هجری پردازد که به تأثیر از شعر معروف فرزوق در مدح امام سجاد^(ع) سروده شده است.

۱. پرسش‌های پژوهش

- جامی چگونه ویژگی‌های عاطفی، صوری و سبکی متن اصلی را به اثر خود منتقل کرده‌است؟

- با توجه به مشخصه‌های اثر جامی و میزان تعادل معنایی، صوری و زیباشناختی آن با اثر اصلی، مؤلفه‌های وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی چگونه در آن نمود یافته‌است؟

۲. پیشینه پژوهش

بازآفرینی و آفرینش ادبی به صورت پراکنده و اشاره‌وار در برخی آثار حوزه ترجمه ذکر شده‌است، اما کمتر اثری به صورت جامع، مستقل و تطبیقی این مسئله را در ترجمه شعر بررسی کرده‌است؛ از جمله این آثار عبارتند از: مقاله «بازآفرینی جمله» از سمیه دل‌زنده‌روی که در فصلنامه مترجم (شماره ۵۹) چاپ شده‌است. با توجه به عنوان مقاله، رویکرد مؤلف بررسی موضوع در نظام زبانی به صورت کلی است. مقاله «بازآفرینی سبک متن مبدأ در متن مقصد» از مجدالدین کیوانی که در قالب بحث نظری به عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری سبک می‌پردازد و پس از بحث به این نتیجه می‌رسد که با توجه به تفاوت زبان‌ها و تفاوت‌های فردی سبک، ترجمه تنها می‌تواند به متن اصلی نزدیک شود. در باب دو اثر مورد بررسی نیز علی‌رغم اهمیت دو شاعر در دو زبان و جایگاه ادبی آن‌ها تنها یک مقاله با عنوان «ترجمه‌منثور و منظوم و شرح قصیده میمیه فرزدق» از محمود انوار است که به سال ۱۳۵۸ در مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران چاپ شده‌است. در این مقاله، معادل شعر جامی در برخی موارد در برابر اشعار عربی آن ذکر شده‌است، بدون اینکه توضیح یا بررسی خاصی در شیوه ترجمه داده شود. سپس واژگان و اصطلاحات دشوار شعر عربی توضیح و تبیین می‌شود. از این رو، اثری که به مقابله این دو شعر پردازد و میزان انطباق و تعادل زیباشناختی آن‌ها را مقایسه کرده باشد، وجود ندارد.

۳. وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی در ترجمه شعر

وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی سه رویکرد متفاوت مترجم در ترجمه شعر است که در حوزه‌های مختلف معنا، لفظ، سبک، تصویر، لحن و... صورت می‌گیرد و با توجه به میزان تعدیل مترجم در هر یک، نوع رویکرد او مشخص می‌شود که گاه ممکن است روش ترجمه، آمیخته‌ای از سه رویکرد مذکور باشد. اما اینکه در ترجمه شعر، کدام رویکرد موجب می‌شود مترجم به ترجمه موفق دست یابد و اثرش نزدیکترین تطابق را با متن اصلی داشته باشد، مورد اختلاف صاحب‌نظران حوزه ترجمه است. وفاداری یا رعایت امانت در ترجمه، از واژگانی است که برخی با تأیید آن، مترجم را ملزم به رعایت امانت در ترجمه می‌کنند و برخی نیز وفاداری به متن اصلی را مانع ترجمه موفق می‌دانند. البته برخی موافقان نیز حدود وفاداری در ترجمه را محدود به صورت و شکل اثر دانسته‌اند و برخی دیگر در محتوا و مضمون آن می‌دانند. از نظر موریس کلاول، «تنها نوع باارزش وفاداری، "مضمون به مضمون" بودن ترجمه است» (دابلنه، ۱۳۷۷: ۱۲۸). ویا پاند اصطلاح وفاداری را «در مفهومی گسترده‌تر به کار گرفت تا فضا و نیز معنای اصل را نیز در بر بگیرد» (گنتزler، ۱۳۸۰: ۳۸). در این نوع امانتداری در ترجمه، مترجم اولویت خود را در انتقال معنا می‌داند، هرچند موجب از دست رفتن بخشی از شکل و ساختار اثر شود. اما گروهی دیگر از نظریه‌پردازان وفاداری را معادل رعایت امانت در شکل می‌دانند و می‌گویند: «ترجمه وفادار، ترجمه‌ای است که از نظر لفظ، شیوه بیان و تعبیرات، به متن اصلی نزدیک باشد» (خزاعی فر، ۱۳۹۵: ۱۵). این تعریف را می‌توان معادل ترجمه صوری دانست که در آن، مترجم مجاز به هیچ دخل و تصرفی در متن اصلی و ساختار آن نیست. نایدا ترجمه صوری را در مقابل ترجمه پویا به عنوان ترجمه وفادار به متن معرفی می‌کند، البته خود معتقد است که برای رساندن پیام به مخاطب، دستکاری در ترجمه امری ضروری است. در ترجمه صوری، «وفاداری به صورت کلام، اصلی عدول‌ناپذیر است» (صلح‌جو، ۱۳۹۴: ۶۴). شکل و صورت متن ادبی، همان جلوه‌های ادبیت متن است که از این دیدگاه باید در زبان مقصد حفظ شود. طبیعتاً در این نوع ترجمه، اگر مترجم شرایط و موقعیت زبان مقصد و

تفاوت های آن را با زبان مبدأ در نظر نگیرد، پابندی بیش از حد به شکل زبان اصلی، ترجمه او را تحت‌اللفظی کرده، از روانی و رسایی خارج می‌سازد.

اما مخالفان وفاداری در ترجمه معتقدند که «وفاداری افق نگاه مترجم را از اوج به حضيض می‌کشاند و اعتماد به نفس او را می‌گیرد... و بیشترین زمینه را در درک غلط از ترجمه و در نتیجه، همین واژه وفاداری موجب تولید ترجمه‌های سُست می‌شود» (حدادی، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۷). تایلر نیز «امانت‌داری در ترجمه شعر را اشتباهی فاحش می‌داند و از قول سرجان دنهام می‌نویسد: «بگذارید امانت‌داری در حوزه کسانی باشد که با موضوعات واقعی یا موضوعات اعتقادی سروکار دارند، اما شعر... چنانچه روح تازه‌ای به هنگام انتقال در آن دمیده نشود، چیزی جز پیکری بی‌جان از آن باقی نخواهد ماند» (هانترمن، ۱۳۷۰: ۳۲). صفوی نیز با یقین مدعی می‌شود که وفاداری در ترجمه شعر، منتفی است؛ «زیرا اگر مترجمی ادعا کند دقیقاً منظور شاعر را به زبانی دیگر برگردانده، همزمان با این ادعایش، مدعی است که آنچه ترجمه کرده، شعر نبوده است» (صفوی، ۱۳۸۸: ۱۴۸). بر این اساس، وفاداری در ترجمه شعر، هویت و روح شعر را از بین می‌برد و در ترجمه شعر، مترجم باید یکی از دو رویکرد بازآفرینی و یا آفرینش را برگزیند که این دو نیز از نظر میزان انطباق با متن مبدأ در حوزه‌های معنایی، شکلی و... از یکدیگر متمایز می‌گردند. از این روست که از نظر بنیامین، «ترجمه فی‌نفسه یک آفرینش به شمار می‌آید. او معتقد است اساساً وفادار ماندن به متن مبدأ، نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند» (بابک معین، ۱۳۹۲: ۱۱).

بازآفرینی، حد واسط وفاداری و آفرینش ادبی است که در آن «مترجم نه فقط ساختار جمله، بلکه مفهوم جمله را از منظری دیگر می‌نویسد، به طوری که تطابق یک‌به‌یک میان ارکان متن اصلی و متن ترجمه‌شده از بین می‌رود... و مقصود از بازآفرینی، کمک به روان‌تر کردن و بومی کردن متن است» (دل‌زنده‌روی، ۱۳۹۵: ۱۵۴). آنچه در بازآفرینی خلق می‌شود و متمایز از متن مبدأ می‌گردد، شکل و ساختار اثر است و آنچه از متن اصلی باقی می‌ماند، معنا و محتواست. در حقیقت، مترجم در بازآفرینی، به منظور انتقال صحیح و روان معنا به مخاطب خود، ضمن وفاداری کامل به معنای متن مبدأ، با توجه به ساختارهای زبان مقصد، دست به بازآفرینی در حوزه شکل می‌زند. از این روست که وفاداری معنایی،

لازمه بازآفرینی محسوب می‌شود و مرز تمایز آن با آفرینش ادبی است که اصل وفاداری در آن جایی ندارد. آفرینش، «کدگذاری مجدد است، به طوری که مفاد کد مبدأ در کد مقصد ایجاد شود» (مختاری، ۱۳۷۵: ۸۶). بدون شک مترجم، به‌ویژه مترجم متن ادبی و شعر برای آفرینش خلاق یک اثر باید محتوا را در قالب و ساختاری بدیع و در عین حال، زیبا و جذاب ارائه دهد و لازمه این کار، داشتن قریحه و ذوق ادبی است که ناقدانی چون آربری و موریس کلاول نیز آن را تأیید کرده‌اند (رک؛ پورجوادی، ۱۳۶۵: ۲۴ و دابلنه، ۱۳۷۷: ۱۲۸). برخی مترجمان و منتقدان معتقدند در ترجمه شعر بازآفرینی رخ نمی‌دهد، بلکه مترجم باید شاعر باشد و اثری بدیع در زبان خود خلق کند؛ به عبارت دیگر، در آفرینش ادبی، معنا نیز دستخوش تغییر و تعدیل قرار می‌گیرد. صفوی می‌گوید: «به هیچ عنوان اعتقاد ندارم که در ترجمه بازآفرینی صورت می‌گیرد، بلکه معتقدم ترجمه خلق اثر جدید است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۹). سپس وی در ترجمه غیرادبی نیز وفاداری را نمی‌پذیرد و معتقد به بازآفرینی است. البته در جای دیگر، او شرایط انتقال از بازآفرینی به آفرینش ادبی را چنین تبیین می‌کند که «هر اندازه از زبان علم به سمت زبان شعر گذر کنیم، امکان دستیابی به انتخاب‌های نویسنده کمتر خواهد شد و در نتیجه، بازآفرینی جای خود را به آفرینش خواهد داد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۱۷۶).

۴. بررسی مقابله‌ای دو اثر

۴-۱. وفاداری یا بازآفرینی در محتوا

محتوا از عناصر مهم تشکیل‌دهنده متن است. وفاداری در ترجمه اقتضا می‌کند که مترجم در حوزه محتوا با رعایت امانت، معنی را آنگونه که هست، به زبان مبدأ منتقل سازد. در متن علمی نیز ساختار، ابزاری برای انتقال معنی محسوب می‌شود، اما در متن ادبی، بخشی از محتوا در نتیجه شکل اثر حاصل می‌شود و هر گونه هنجارگریزی در زبان معیار، در معنا تأثیرگذار است. حال این سؤال مطرح است در این نوع متن که اصل زیبایی‌شناسی در درجه اول اهمیت قرار دارد، آیا وفادار ماندن به زبان مبدأ تنها ویژگی‌های سبکی و زیبایی‌شناختی اثر را شامل می‌شود و یا مترجم ملزم به رعایت امانت در انتقال

درون مایه اثر نیز می‌باشد؟ بی‌شک شکل و محتوا در متن ادبی دو جزء جدایی‌ناپذیر و مؤثر در یکدیگر هستند که هر گونه تغییر در یک جزء، دیگری را دستخوش تغییر می‌سازد. شعر فرزدق و اثر جامی را از نظر محتوا می‌توان در دو سطح کلی پیام و هدف اصلی شاعر و نیز ابیات شعری و مفاهیم جزئی بررسی کرد.

فرزدق شاعر برجسته قرن اول و دوم هجری، قصیده میمیه خود را در ۴۱ بیت در مدح امام چهارم^(ع) به نظم درآورده است و در آن، به اوصاف و مناقب ایشان و خاندان پیامبر^(ص) پرداخته است. عبدالرحمن جامی، شاعر فارسی‌زبان قرن نهم، قصیده فرزدق را در ۷۱ بیت در قالب مثنوی به رشته نظم درآورده است. در باب تفاوت حجمی دو شعر باید گفت: ابیات ۱ تا ۱۱ بیانگر بافت موقعیتی سروده شدن میمیه است، ابیات ۱۲ تا ۴۵ روایتی از میمیه فرزدق است، ابیات ۴۶ تا ۷۱ رویدادهای پس از سروده شدن میمیه را نقل می‌کند. البته وی در این ابیات، حسد را نکوهش می‌کند. بنابراین، فقط ۳۳ بیت معادل محتوایی شعر فرزدق است. اشاره به زمینه فرامتنی علت نظم شعر، ماجرای زندانی شدن و دریافت صله شاعر از امام، بخش‌هایی است که جامی به ذوق شاعرانه خود بر متن اصلی افزوده است. بنابراین، معنا در شعر فارسی، حاصل فحوا و بافت متنی و بافت فرهنگی و اجتماعی اثر است و بخش مربوط به زمینه را که ۳۸ بیت و بیش از بخش اصلی آن است، بی‌تردید باید نوعی آفرینش ادبی شاعر محسوب کرد، هرچند این ابیات سبک روایی به خود گرفته است و از نظر عاطفه و قدرت تخیل چندان برجسته نمی‌نماید. البته در انتقال معنای بخش اصلی نیز جامی تصرف بسیاری در محتوا نموده است. از این رو، در سطح ابیات و مضامین جزئی نیز نباید جامی را وفادار مطلق به متن اصلی دانست. بنابراین، وفاداری او به متن اصلی نسبی است؛ چراکه مثنوی جامی تعداد چشمگیری از ابیات قصیده فرزدق را پوشش نداده است؛ از جمله:

«بَكَفِّهِ خَيْرُ رَانَ رِيحُهُ عَبَقٌ مِنْ كَفِّ أَرْوَاحٍ فِي عَرْنِينِهِ شَمَمٌ
مَا قَالَ: لَا، قَطُّ إِلَّا فِي تَشْهُدِهِ لَوْلَا التَّشْهُدُ كَانَتْ لَأَوْهٍ نَعَمٌ»
(فاعور، ۱۹۸۷م: ۵۱۳).

نمود بارزتر این حذف محتوایی، از بیت ۳۴ تا پایان شعر عربی است که حجم زیادی از مضامین در نظم فارسی نیامده است. بنابراین، جامی ضمن افزودن بخشی بر محتوا، بخش‌های مهمی را نیز از آن کاسته است. این بخش‌ها را باید آفرینش ادبی خود شاعر دانست. در مواردی نیز که تا حدی انطباق معنایی وجود دارد، شاعر از ایجاز‌گویی عربی فاصله گرفته است و با افزایش معنایی متعدد، دست به بازآفرینی مضمون زده است و اثر وی تعادل معنایی کامل با متن اصلی ندارد؛ به عنوان نمونه جامی در ترجمه این بیت فرزدق که می‌گوید:

«مِنْ مَعْشَرٍ حُبُّهُمْ دِينَ وَيَغْضُهُمْ
كُفْرٌ وَقُرْبُهُمْ مَنَجِيٌّ وَمُعْتَصِمٌ»
(همان: ۵۱۲).

سه بیت زیر را به اطناب سروده است و با افزایش و حتی تغییر معنایی از رعایت امانت فاصله و دست به آفرینش زده است. بخش‌های مشخص شده در شعر در متن عربی وجود ندارد:

«هست از آن معشر بلندآیین که گذشتند ز اوج علیین
حب ایشان دلیل صدق و وفاق بغض ایشان نشان کفر و نفاق
قربشان پایه علو و جلال بعدشان مایه عتو و ضلال»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۷).

بنابراین، در این بخش، رویکرد جامی آمیخته‌ای از بازآفرینی و آفرینش معنایی است. شاعر گاهی نیز با حذف بخشی از مضمون چند بیت را در هم ادغام کرده است؛ به عنوان مثال بیت از جامی را می‌توان ترکیبی از بیت ۶ و ۱۷ عربی دانست که به ترتیب ذکر می‌شود:

«جَدًّا او مصدر دایت حق از چنان مصدری شده مشتق»
(همان: ۲۰۶).
«هَذَا عَلَى رَسُولِ اللَّهِ وَالِدُهُ
مُشْتَقَّةٌ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ يُبْعَثُهُ
أَمْسَتْ بِنُورِ هُدَاةٍ نَهْتَدِي الْأُمَمُ
طَابَتْ عَنَّا صِرَّةُ وَالْخَيْمِ وَالشَّيْمِ»
(فاعور، ۱۹۸۷ م: ۵۱۳).

همچنین است در بقیه ابیات، به طوری که کمتر مضمونی را می‌توان در شعر جامی یافت که تعادل کامل با شعر عربی داشته باشد؛ از جمله نمونه‌هایی که بیشترین تعادل معنایی را دارد، می‌تواند به بیت زیر اشاره کرد:

«يُغْضِي حَيَاءً وَيُغْضِي مِنْ مَهَابَتِهِ فَمَا يُكَلِّمُ إِلَّا حِينَ يَتَسَمُّ»
(همان).

«خلق ازو نیز دیده خوابانند کز مهابت نگاه نتوانند
نیست بی سبقت تبسم او خلق را طاقت تکلم او»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

باتوجه به حجم کاهش‌ها و افزایش‌ها (آفرینش معنایی) و نیز تعدیل‌ها (بازآفرینی معنایی و محتوایی) و اندک موارد امانتداری معنایی، رویکرد او آمیزه‌ای از سه روش بوده، اما آفرینش ادبی برجسته‌تر از دو رویکرد دیگر است.

۲-۴. بررسی میزان وفاداری یا بازآفرینی سبکی

با توجه به ماهیت و کارکرد متن ادبی، مترجم نیز ضمن تلاش برای گزینش درست باید ویژگی‌های سبکی و صورتی اثر را به زبان مقصد منتقل کند تا از نظر تأثیرگذاری با متن مبدأ، اثری متعادل بیافریند. تعادل زیباشناختی دو اثر را می‌توان ترجمه وفادارانه مترجم برشمرد. با توجه به تعادل مطلق بین دو زبان، هیچ ترجمه‌ای وفادار نیست و وفاداری آن نسبی خواهد بود. در ادامه، شعر جامی و فرزددق در سطح سبکی در لایه‌های آوایی، واژگانی، ترکیبی و بلاغی بررسی مقابله‌ای می‌شود.

۳-۴. لایه آوایی

عنصر موسیقی از مهم‌ترین شاخصه‌های شعراست. عناصر سبک، عاطفه و خیال را می‌توان با شدت و ضعف متفاوت در دیگر متون ادبی نیز یافت. از دیدگاه شفيعی کدکني، کاربرد وزن و موسیقی خصوصیت برجسته شعر و نخستین عاملی است که موجب رستاخیز

واژه‌ها می‌شود (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۸). انیس نیز همین مفهوم را تکرار کرده، معتقد است که موسیقی «عامل افزایش توجه مخاطب و حیات بخشیدن مضاعف به کلمات» است (ر.ک؛ انیس، ۱۳۹۴: ۱۱). وجود این عنصر موجب شده ناقدان قدیم عرب، همچون جاحظ ترجمه شعر را به زبان دیگر غیرممکن بدانند؛ زیرا الگوهای آوایی «در زبان‌های مختلف، نه تنها از نظر نوع، بلکه از نظر نقش ارتباطی خود متفاوت هستند» (لطفی پور، ۱۳۷۱: ۱۵۳). به هر اندازه ظرافت اثر ادبی و میزان برخورداری آن از عناصر آوایی بیشتر باشد، انتقال امانت‌دانه آن به زبان مقصد نیز دشوارتر است. آمیختگی آوا و پیام نیز بر دشواری‌های ترجمه می‌افزاید. از جمله این چالش‌ها، هماهنگی معنی و موسیقی شعر است. وزن در سطح کلی شعر و نیز در سطح جزئی ایقاع و اژگان و حروف، بی‌ارتباط با مضمون شعر و عاطفه صاحب آن نیست. بر این اساس، اشعار رثایی، غنایی، حماسی و... با توجه به نوع مضمون و عاطفه خود، متناسب با آواها و موسیقی خاصی هستند و «وزن‌هایی که در آن‌ها هجاهای کوتاه بیشتر است، القاکننده حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری هستند و برای حالت‌های ملایم‌تر همراه با تأنی و آرامش، از وزن‌هایی استفاده می‌شود که هجاهای بلند در آن فزونی دارد» (القرطاجنی، ۱۹۶۶م: ۲۶۷). شعر، ساختمان منسجم و هماهنگی است که هر جزء در آن باید در جایگاه خود و در ارتباط با سایر اجزاء به کار رود تا مخاطب را مجذوب خود کند.

بررسی لایه بیرونی موسیقی شعر فرزدق و ترجمه منظوم آن، حاکی از تفاوت وزنی آن هاست. شعر عربی در قالب قصیده و بحر بسیط و شعر جامی در قالب مثنوی و بحر خفیف سروده شده است. وزن شعر عربی از تکرار ۴ تفعله (مستفعلن فاعلن، مستفعلن فعلن) و وجود زحافات در برخی ابیات شکل گرفته است و شعر فارسی از سه تفعله (فعلاتن مفاعلن فعلن) که این کوتاهی تفعله بر ریتم موسیقایی دو شعر تأثیرگذار است. در مجموع، در شعر عربی، به واسطه وجود هجاهای بلند بیشتر نسبت به هجاهای کوتاه، عاطفه هیجانی و تند نیست و با آرامش ادامه می‌یابد که متناسب با مدح است. بسیط از جمله محور شعری مختص زبان عربی است و به واسطه مقطع‌های آن، نیاز به نفس طولانی دارد. مدح در مقایسه با رثا و غزل، از جمله اغراض شعری است که شاعر کمتر با آن به هیجان درمی‌آید

ودچار اضطراب و آشفتگی می‌شود. بنابراین، نیازمند ریتم برخوردار از شور و هیجان نیست و متناسب با وزن‌های بلند و مقطع‌های بسیار است، برخلاف شعر هیجانی که مناسب با بحرهای کوتاه است. مقطع کوتاه خفیف، آن را متناسب با مضامین حزن‌انگیز و عاطفی، همچون قالب رثا می‌سازد. البته شعر جامی را بیشتر باید شعری توصیفی دانست که درجه عاطفه در آن نسبت به مرثیه اندک است.

قافیه یکی دیگر از عناصر موسیقی ساز در شعر و مکمل وزن آن است. قافیه علاوه بر تأثیر در شکل اثر، در معنی نیز مؤثر است و نقطه اتکای معنی ابیات و یا حتی شعر را برجسته می‌سازد. شفیع کدکنی افزون بر تأثیر موسیقایی قافیه، ۱۵ کارکرد برای آن برمی‌شمارد؛ از جمله: کمک به تداعی معانی، القای مفهوم از راه آهنگ کلمات، تشخیصی که به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد و... (برای آگاهی بیشتر، رک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۶۲). از این رو، هر گونه تغییر در قافیه، بر آوا و محتوا اثر می‌گذارد و شعر بخشی از ماهیت خود را از دست می‌دهد. از طرف دیگر، رعایت امانت در قافیه کلمات زبان مبدأ، امری دشوار و شاید غیرممکن است؛ زیرا نظام واژگانی و معنایی دو زبان منطبق بر یکدیگر نبوده است و ساختار کلمات از نظر صرفی و یا حتی معنایی متفاوت هستند، جز در واژگان مشترک دو زبان که در عین حال، دلالت یکسانی نیز داشته باشند. با این وصف، «تغییر قرارگاه قافیه در نقش الگوی آوایی و در نتیجه، پیام کلی شعر» تغییر ایجاد می‌کند (ر.ک؛ لطفی پور، ۱۳۷۱: ۱۵۴). این تمایز در شعر فرزدق و ترجمه منظوم آن کاملاً مشهود است و جز در دو بیت، بقیه ابیات قافیه متفاوت از متن اصلی دارد که در نتیجه، آن نقطه تمرکز شاعر و واژگان محوری شعر نیز متفاوت شده است:

«که بدین سرورِ ستوده شمیم به نهایت رسید فضل و گرم»

(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

«إِذَا رَأَتْهُ قُرَيْشٌ قَالَ قَائِلُهَا إِلَى مَكَارِمِ هَذَا يَنْتَهَى الْكِرْمُ»

(فاعور، ۱۹۸۷ م: ۵۱۲).

علاوه بر قافیه، حرف روی نیز کارکرد معنایی و آوایی در شعر دارد. در این زمینه نیز شعر عربی و فارسی تعادل ندارد و جامی با استفاده از قالب مثنوی که در آن هر بیت،

حروف روی متفاوت از دیگر ابیات دارد و در هر دو مصراع تکرار می‌شود، با تنوع آوایی بیشتری دست به آفرینشی ادبی زده‌است، در حالی که شعر عربی با بهره‌مندی از وحدت آوا در پایان ابیات، احساس واحدی را تا پایان شعر القا می‌کند. شفيعی کدکنی دربارهٔ قالب مثنوی معتقد است که «طبع عرب نمی‌تواند خود را بدان قانع کند. عوض شدن قافیه‌ها دو تادوتا، مجاللی برای باقی ماندن موسیقی قافیه‌ها نمی‌گذارد و شنونده لذتی را که از توالی قافیه‌های قصیده می‌برد، در این قالب نمی‌بیند» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۱۵). بنابراین، ذوق یک فارسی‌زبان و عرب‌زبان در درک موسیقی قالب‌های شعری متفاوت است و شاید بتوان گفت جامی به خوبی توانسته وزن خود را متناسب با ظرفیت زبان فارسی برگزیند. لازم به ذکر است که ردیف نیز به عنوان یک مشخصهٔ غالب در شعر فارسی، در برخی ابیات شعر جامی به کار رفته‌است و آن را از متن اصلی متمایز ساخته‌است.

بخشی دیگر از توازن آوایی شعر، مربوط به تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و کاربرد برخی صنایع بدیعی چون جناس، ترصیع و... است که موسیقی درونی شعر را شکل می‌دهد. برای حفظ ماهیت و تأثیرگذاری شعر و نیز حفظ تعادل زیباشناختی متن مبدأ و مقصد، مترجم ملزم به رعایت امانت و انتقال این نوع موسیقی در ترجمه است. نبود انطباق کامل دو زبان در این زمینه، محدودیت‌هایی برای مترجم در امانت‌داری به وجود می‌آورد؛ چراکه شاعر در این نوع موسیقی نیز جانب معنا را در نظر می‌گیرد و با گزینش‌های آوایی خود به دنبال القای معنای خاصی به مخاطب است. این آمیختگی آوا و معنی در یک واژه موجب می‌شود یافتن واژه‌ای که از نظر معنایی و آوایی در دو زبان برابر باشد و همان دلالت و ظرفیت زبانی را داشته باشد، امری دشوار و یا حتی غیرممکن گردد. بنابراین، به نظر می‌رسد که مترجم در ترجمهٔ منظوم شعر، راهکاری جز بازآفرینی و یا آفرینش اثر ادبی مستقل نداشته باشد؛ یعنی بر اساس ظرفیت زبان خود، بخشی از موسیقی یا معنای کلام را از دست دهد یا بر آن بیفزاید. صفوی این تصرف مترجم در متن اصلی را گونه‌هایی از وزن آفرینی، قافیه آفرینی و نظم کاهی می‌نامد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۱۸۶).

در بررسی شعر فرزدق و جامی، نمونه‌هایی از این نظم آفرینی و نظم کاهی مشاهده می‌شود. هم حروفی و هم صدایی در شعر فرزدق برجستگی چندانی ندارد، اما در عین حال،

در برخی ابیات، این ظرفیت آواساز به کار گرفته شده است و بر جنبه معنایی و موسیقایی شعر افزوده است. در شعر جامی، بخشی از موسیقی درونی شعر اصلی به واسطه حذف بسیاری از ابیات و مضامین از دست رفته است؛ به عنوان نمونه، در بیت ذیل که معادلی در مثنوی جامی ندارد:

«لَوْ يَعْلَمُ الرُّكْنَ مَنْ قَدْ جَاءَ يَلِثْمُهُ لَخَرَّ يَلِثِمٌ مِنْهُ مَا وَطَى الْقَدَمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷ م: ۵۱۲).

علاوه بر بنای قصیده عربی بر قافیه میم که خود بار معنایی دارد و با تفاوت قافیه در شعر فارسی از دست رفته است، در بخش جزئی ابیات نیز چنین نمونه‌ای را می‌توان شاهد بود. در این بیت، صامت «م» هفت (۷) بار تکرار شده است. تکرار واژه «یلثم» نیز بر محوری بودن و برجستگی آن در معنای بیت تأکید می‌کند. حرف میم از حروف با صفت جهر و شدت میانه است که به واسطه نوع تلفظ در بسته شدن لب‌ها، بیانگر احساس نرمی، لطافت و پیوستگی با کمی حرارت است (ر.ک؛ عباس، ۱۹۹۸ م: ۷۲). نوع واژگان و دلالت آوایی آن با عاطفه شاعر در بیان مضمون مورد نظر منسجم است که به علت حذف در شعر فارسی، این نقص در این بیت و بیت‌های دیگر مشهود است. در ابیات مشابه نیز شاهد نبود تعادل آوایی دو اثر هستیم؛ از جمله:

«چون کند جای در میان قریش رَوَدُ از فخر بر زبان قریش
که بدین سرور ستوده‌شیم به نهایت رسید فضل و کرم»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

«إِذَا رَأَتْهُ قُرَيْشٌ قَالَ قَائِلُهَا إِلَي مَكَارِمِ هَذَا يَنْتَهِي الْكَرَمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷ م: ۵۱۲).

فرزدق در شعر خود از توازن آوایی حاصل از تکرار صامت «ق»، جناس «قال/ قائل» و جناس «مکارم/ کرم» بهره برده است که در نظم فارسی آن وجود ندارد. البته جامی با ردیف قرار دادن «قریش» در بیت اول و هم‌آوایی کلمات بیت دوم در صامت «س»، نوع

دیگری از آوا را به وجود آورده که با دلالت معنایی و تکیه کلام شاعر بر مضمون خاص، در شعر عربی متفاوت است؛ به عنوان نمونه:

«يُنَجَابُ نُورَ الدُّجَى عَنْ نُورِ غُرَّتِهِ كَالشَّمْسِ يَنْجَابُ عَنْ إِشْرَاقِهَا الظُّلْمُ»

(همان).

«طلعتش آفتاب روزافروز روشنایی فزای و ظلمت‌سوز»

(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

شاعر عرب با استفاده از هم‌حروفی کلمات، شش (۶) بار صامت «ن» را در طول بیت تکرار کرده است. این صامت نیز مانند «میم» جمهوری با شدت متوسط است. نون را مناسب‌ترین حرف برای بیان احساسات درد و خشوع دانسته‌اند. نون مخفف و بدون تشدید بر مفاهیمی چون لطافت و ظرافت دلالت می‌کند (ر.ک؛ عباس، ۱۹۹۸م: ۱۶۰). در مقابل این بیت در شعر جامی، شاهد هم‌آوایی واژگان در صامت «زای» هستیم که «از معانی ایحائی آن، شدت و فعال بودن، اضطراب، حرکت و لرزش است» (همان: ۱۳۹). از این رو، تقابل معنایی و آوایی دو بیت کاملاً مشهود است. جامی در بیت خود از ظرفیت آوایی جناس میان «روز/ افروز/ سوز» نیز بهره برده است. در بیت زیر نیز شاهد نظم گاهی و از دست رفتن موسیقی درونی و برخی از صنایع آواساز هستیم:

«هُمُ الْعَيْوُثُ إِذَا مَا أَزَمَتِ أَرْمَتِ وَالْأَسَدُ أَسَدُ الشَّرِّ وَالْبَاسُ مُحْتَدِمٌ

هُمُ عَيْوُثُ النَّدَى إِذَا وَهَبُوا هُمُ لَيْوُثُ الشَّرِّ إِذَا نَهَبُوا»

(فاعور، ۱۹۸۷م: ۵۱۳).

جامی با اقتباس از واژگان عربی، معادل آن را به زبان عربی آورده است، اما ضمن تغییر محتوایی، آواهای درونی چون هم‌حروفی کلمات در صامت «م» و «س»، توازن واژگانی حاصل از تکرار کلمات و نیز جناس بین «أزمة/ أزمتم» را نیز رعایت نکرده است. پس در این سطح نیز رویکرد غالب جامی، آفرینش ادبی است؛ زیرا اثری متفاوت از شعر فرزدق در موسیقی شعر سروده است که دلالت‌های متفاوتی با آن دارد. در این سطح، وفاداری زمانی خواهد بود که شاعر عیناً همان اوزان و قوافی را به اثر خود منتقل کند که البته با

توجه به نسبیّت زبانی محال است و در صورت امکان نیز از نظر دلالت، متفاوت از زبان مقصد خواهد بود.

۴-۴. لایه واژگانی

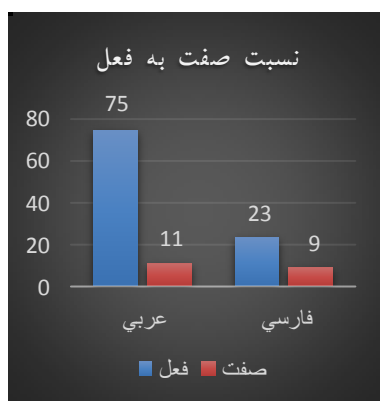
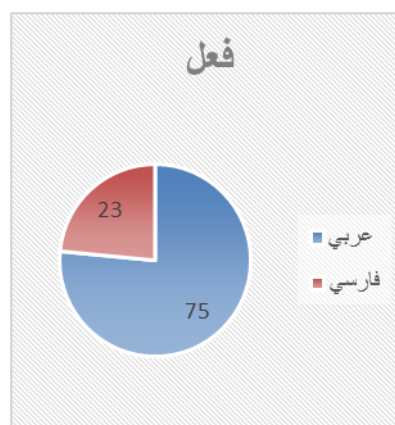
یکی از مراحل مهم ترجمه، معادل‌یابی واژگان است. این گزینش بر اساس دو محور جانشینی و همنشینی و با توجه به عوامل مؤثر بسیاری، همچون بافت فرهنگی و موقعیتی صورت می‌گیرد. نادیده گرفتن بافت موقعیتی و «ماندن در سطح زبانی می‌تواند به متنی غیرقابل فهم بینجامد» (بابک معین، ۱۳۹۲: ۱۱). نوع واژگانی که ادیب در متن خود انتخاب می‌کند، متأثر از عوامل درون‌متنی و برون‌متنی است و غلبه و تسلط نوع خاصی از این واژگان، مشخصه متمایزی را به آن می‌بخشد. بنابراین، مترجم برای حفظ تعادل سبکی متن مبدأ و مقصد باید دقت لازم را در معادل‌یابی خویش انجام دهد. یکی از روش‌های بررسی معادل‌یابی واژگانی، بررسی میزان کاربرد واژگان عینی و ذهنی در متن است. فراوانی هر یک از این واژگان به واسطه خصوصیات آنها، مشخصه خاصی به متن می‌بخشد. فتوحی معتقد است که «غلبه واژه‌های عینی، سبک متن را حسی می‌کند و کثرت واژه‌های ذهنی، موجب انتزاعی شدن سبک می‌شود» (فتوحی رودم‌عجنی، ۱۳۹۵: ۲۵). از دیدگاه وی، بسامد بالای واژگان عینی موجب شفافیت سبک ادبی و تأثیر هنری آن می‌شود و بسامد واژگان ذهنی موجب مبهم شدن و انتزاعی شدن سبک می‌شود.

ذهنی	عینی	
۸۸	۷۵	فارسی
۸۳	۶۵	عربی

بررسی نوع واژگان به کار رفته در شعر فرزدق و جامی تقریباً با نسبت نزدیک به هم، حاکی از غلبه واژگان ذهنی بر واژگان عینی است. این نتیجه را می‌توان دو گونه تفسیر کرد: مترجم در گزینش واژگان خود متأثر از متن اصلی است و تفاوت ملموسی بین دو اثر دیده نمی‌شود. بنابراین، شعر جامی از این نظر، اثری نسبتاً وفادار به متن اصلی محسوب

می‌شود. از طرف دیگر، در هر دو اثر، بسامد واژگان ذهنی بیش از واژگان محسوس و عینی است. بنابراین، هر دو اثر سبکی انتزاعی و مبهم دارند. بدین منظور، سیصد (۳۰۰) واژه نخستین بخش مشابه دو اثر، انتخاب شد و اسم‌های به کار رفته - به جز حروف، افعال، موصولات و اسم‌های اشاره - در این بخش، مقایسه و بسامد ذیل حاصل شد.

این نوع مطالعات سبک‌شناسانه، افزون بر شیوه‌های کیفی، با اتخاذ رویکرد آماری، می‌توانند با ارقام عینی، ویژگی ادبی مسلط بر متن ادبی را روشن سازند. یکی دیگر از این رویکردهای آماری در حوزه نوع واژگان متن که می‌توان با آن عنصر عاطفه و درجه انفعالی بودن دو اثر را روشن کرد، معادله بوزیمان است. در این روش، با استخراج میزان بسامد افعال و صفات به کار رفته در متن ادبی و تعیین نسبت آن، سبک ادبی و علمی یک متن و یا میزان درامی و عاطفی بودن متن ادبی مشخص می‌شود؛ بدین ترتیب که در یک متن ادبی، به هر اندازه که میزان کاربرد فعل نسبت به ساختار صفت بیشتر باشد، به همان اندازه نیز متن عاطفی‌تر و انفعالی‌تر است؛ زیرا بر اساس این نظریه، توصیف وقایع و رخدادها در متن و برتری نسبت آن «نشان‌دهنده تعامل فرد با متن است و اوصافی چون تحرک، عاطفی بودن، پایین آمدن سطح عینیت و عقلانیت و بی‌دقتی در بیان را به سبک و شخصیت فرد در اثر می‌بخشد» (مصلوح، ۱۹۹۲م: ۷۶). این شیوه را در حوزه بررسی مقابله‌ای آثار ترجمه‌شده نیز می‌توان به کار گرفت و تعادل سبکی متن مبدأ و مقصد را با آن سنجید. بر اساس این روش، مجموع افعال به کار رفته در متن بر مجموع صفات آن تقسیم و حاصل آن نشان‌دهنده نسبت فعل به اسم است. میزان استفاده از ساختار فعلی و صفت در دو شعر فارسی و عربی در دو نمودار زیر مشاهده می‌شود:

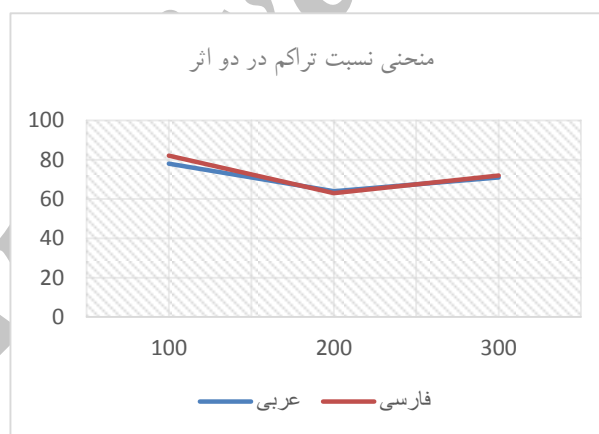
عربی: $۶/۸۱ = ۷۵ \div ۱۱$ فارسی: $۲/۵ = ۲۳ \div ۹$ 

با توجه به میزان حضور این دو ساخت واژگانی در شعر عربی و فارسی، اولاً هر دو اثر از نظر درامی و عاطفی بودن، نسبت را رعایت کرده‌اند و متن ادبیت خود را حفظ نموده‌است. اما نکته بسیار مهم، نبود تعادل عاطفی شعر فرزدق و جامی است. درجه عاطفی بودن شعر فرزدق فاصله بسیاری با شعر جامی دارد و عاطفه در آن ریتم آرام‌تر و کندتری دارد، اگرچه بررسی مجزای دو اثر نشان‌دهنده ادبیت متفاوت آن‌هاست، اما مقابله حاکی از آن است که مثنوی جامی از نظر نوع عاطفه و در جریان عاطفی خود، هم‌پای جریان عاطفه در قصیده فرزدق نیست. این امر چه بسا با توجه به عوامل فرازبانی و نیز سیاق متن، امری طبیعی باشد؛ چراکه یکی از عوامل تعیین‌کننده در صدق عاطفه، تجربه آن از سوی شاعر است؛ امری که برای شاعر عرب محقق شده‌است و آن حادثه را تجربه کرده‌است، اما شاعر فارسی‌زبان تنها به بازتولید آن تجربه پرداخته‌است. بنابراین، از این نظر نمی‌توان اثر را وفادار به اثر اصلی دانست و شعری بازساخته در حد و اندازه عواطف و احساسات شاعر فارسی است، نه بازتاب اثر اصلی.

نظریه جانسون درباره تنوع واژگانی، از دیگر نظریه‌های سبک‌شناسی است که می‌توان بر اساس آن درباره سبک واژگان دو متن به بررسی مقابله‌ای پرداخت. وفاداری و نزدیکی

سبک مترجم به متن اصلی موجب تعادل دو متن در این حوزه خواهد شد و چه بسا استقلال و آفرینش ادبی مترجم موجب تفاوت و سبک منحصر به فرد مترجم شود. به منظور بررسی نسبت کلی تنوع واژگان در شعر عربی و فارسی آن بر اساس جداول جانسون، سیصد (۳۰۰) واژه آغازین دو شعر انتخاب، و بر اساس دسته‌بندی و حذف واژگان تکراری روشن شد که هر دو اثر تنوع واژگان بالایی دارند و در این زمینه، تفاوت چشمگیری در آن‌ها دیده نمی‌شود. از این رو، می‌توان شعر جامی را متعادل با شعر عربی دانست که تفاوت سبکی متمایزی در آن وجود ندارد. همچنین، میزان تراکم این تنوع واژگان نیز شاهد فراز و فرود یکسانی در دو اثر است که انطباق آن‌ها را در این حوزه نشان می‌دهد:

	نسبت کلی تنوع واژگان	نسبت میانگین تنوع واژگان
عربی	۰/۸۳	۰/۸۳
فارسی	۰/۸۰	۰/۸۰



از دیگر مباحثی که در لایه واژگانی می‌توان بررسی کرد، برخی صنایع ادبی تأثیرگذار، مانند تکرار، تضاد، باهم آبی واژگان و... است که همگی مرتبط با معنا صورت گرفته‌اند و هر گونه کاهش یا افزایشی در ترجمه، رعایت امانت را در ترجمه دستخوش

تغییر می‌سازد و متنی با تأثیر و قابلیت متفاوت خلق می‌کند. کاهش یا افزایش واژگانی در صورت رعایت شروط خود، از جمله اختیارات مترجم است و چه بسا موجب رسایی و روانی ترجمه گردد، اما اگر این واژگان بار معنایی و یا عاطفی داشته باشند، از محدودیت‌ها به شمار می‌آید و مترجم مجاز به این گونه تصرفات در ترجمه نیست.

گاهی تکرار در محور عمودی شعر و گاهی نیز در محور افقی ابیات به کار می‌رود و واژگان مسلط و غالب متن را نشان می‌دهد. بنابراین، هر نوع تغییر در این ساخت، نقطه اتکای متن را در واژگان مسلط به هم می‌زند و در پیام و مفهوم کلی متن تأثیرگذار خواهد بود. نمونه تکرار در محور عمودی شعر فرزدق را در تکرار ضمیر «هذا» که در هفت (۷) بیت نخستین شعر، هفت (۷) بار تکرار شده است و نیز اسم موصول «الذی» یا واژه «ابن» می‌بینیم که با محور قرار دادن امام و اشاره حسی به ایشان و نیز به منظور ذکر نسب امام و مدح آنان در چند بیت مکرر ذکر شده است. انکار امام از سوی هشام در بافت موقعیتی موجب شده تا شاعر با تکرار معنادار این واژه، برجستگی حضور امام را به مخاطب القا کند، در حالی که این واژه تنها یک بار در شعر فارسی آمده است. از طرفی، این ضمیر در متن عربی اسم اشاره نزدیک به کار رفته است که نشان‌دهنده تعظیم مقام مسنداً‌لیه است و نیز «به سبب تمییز مسنداً‌لیه به نحو اکمل است...؛ زیرا هیچ راهی برای ممتاز و مشخص بودن معنی بهتر از اشاره حسیه نیست که مشاراً‌لیه محسوس حاضر لازم دارد» (انوار، ۱۳۵۸: ۳۰۹). این شناخت و معرفت نسبت به امام در برابر انکار بی‌اهمیت مخاطب مفهومی است که شاعر با تکرار واژگان بر آن تأکید می‌کند، اما بافت زبانی شعر جامی، فاقد این دلالت معنایی است:

«آن کس است اینکه مکه و بطحا	زمزم و بوقییس و خیف و منا
هر یک آمد به قدر او عارف	بر علو مقام او واقف»
	(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).
«هَذَا الَّذِي تَعْرِفُ الْبَطْحَاءُ وَطَائِفُهُ	وَالْبَيْتُ يَعْرِفُهُ وَالْحِجْلُ وَالْحَرَمُ»
	(فاعور، ۱۹۸۷م: ۵۱۱).

شروع کلام شاعر عرب با اسم اشاره نزدیک بوده، در حالی که جامی کلام خود را با اسم اشاره دور آغاز کرده است و بدین وسیله، غرض متن اصلی نقض شده است. بنابراین، هرچند نحوه معادل‌یابی اسم اشاره - «هذا: این» - در دو زبان یکی است، اما نقطه اتکا و شروع کلام در دو شعر متفاوت است. جامی در شعر خود گاه دست به تکرارهایی می‌زند و مفاهیم و کلماتی را در متن برجسته و شاخص می‌سازد که در متن عربی تأکیدی بر آن‌ها نشده است:

«چون کند جای در میان قریش
رود از فخر بر زبان قریش
جدّ او مصدر هدایت حق
از چنان مصدری شده مشتق»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

در معدود ابیاتی نیز این تعادل در تکرار واژگان برجسته شعر بین دو متن ملاحظه می‌شود:

«ذکرشان سابق است در افواه
بر همه خلق بعد ذکرالله
ختم هر نظم و نثر را الحق
باشد از یمن نامشن رونق»
(همان: ۲۰۷).
«مَقْدَمٌ بَعْدَ ذِكْرِ اللَّهِ ذِكْرُهُمْ
فِي كُلِّ قَرْصٍ وَمَخْتَوْمٌ بِهِ الْكَلِمِ»
(فَاعور، ۱۹۸۷م: ۵۱۳).

و یا برجستگی واژگانی که به صورت چندگانه در بیت زیر به کار رفته است:

«مَنْ جَدُّهُ دَانَ فَضْلُ الْأَنْبِيَاءِ لَهُ
وَفَضْلُ أُمَّتِهِ دَانَتْ لَهَا الْأُمَمُ»
(همان).

در بحث تضاد، شاعر عربی در ابیات معدودی از این صنعت استفاده کرده است و با تقابل واژگان، معنای آن‌ها را در بیت برجسته ساخته است، البته در موارد مشابه موجود، جامی نیز سعی در رعایت این تضاد واژگانی نموده است، هرچند خود نیز مواردی را کاسته یا افزوده است؛ مثل:

«حَبِّ اِيشَانِ دَلِيلِ صَدَقٍ وَوَفَاقِ
بَغْضِ اِيشَانِ نِشَانِ كُفْرٍ وَنِفَاقِ
قَرِيشَانِ پَايَةِ عَلُوِّ وَجَلَالِ
بُعْدِشَانِ مَائَةِ عَتُوِّ وَضَلَالِ»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۷).

«مِنْ مَعْشَرٍ حُبِّهِمْ دِينَ وَ بُغْضُهُمْ
كُفْرٌ وَقُرْبُهُمْ مَنجَى وَمُعْتَصِمٌ»
(فاعور، ۱۹۸۷ م: ۵۱۲).

یا تضادی که بین «نور»، «دجی»، «شمس» و «ظلم» در بیت ۱۴ وجود دارد و در بخش آوایی ذکر گردید.

۴-۵. لایه بلاغی

کاربردهای بلاغی نیز بخشی از هویت ادبی و جنبه زیباشناختی متن ادبی است و نشان‌دهنده قوه خلاقه صاحب اثر است و از طرفی، غلبه هر یک از آن‌ها مشخصه سبکی خاصی به اثر می‌بخشد؛ زیرا این عناصر از نظر زیبایی، کارکرد، تأثیر و... متفاوت از دیگری است و «انواع صنایع ادبی هر یک نقش ارتباطی مخصوصی دارند و هر اندازه هم که مانند استعاره و تشبیه از نظر این نقش به هم نزدیک باشند، از لحاظ تأثیر ادبی با هم تفاوت‌هایی دارند. بنابراین، تغییر نوع صنعت ادبی در فرایند ترجمه موجب به هم خوردن تعادل ترجمه خواهد شد» (لطفی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۵۸). بر این اساس، اصل امانت‌داری و وفاداری به متن مبدأ اقتضا می‌کند، مترجم برای حفظ تعادل زیباشناختی دو اثر به برابرسازی صنایع ادبی دو زبان پردازد.

بررسی کاربرد سبک‌های ادبی در کل شعر عربی نشان می‌دهد که ادبیت متن در به کارگیری عناصر خیالی چندان برجسته نمی‌نماید. موارد موجود در متن نیز حاکی از غلبه استعاره بر دیگر انواع عناصر بیانی است، در حالی که در ترجمه منظوم فارسی، غلبه با عنصر تشبیه است. سبک حاصل از کاربرد استعاره در متن، سبکی مبهم‌تر و تفسیرناپذیر از تشبیه خواهد بود. البته به واسطه حذف ۲۴ بیت از شعر عربی که در فارسی برابری نبوده است، بخش زیادی از این عناصر به فارسی منتقل نشده است. بررسی قسمت مشابه فارسی و عربی ضمن برتری تشبیه در فارسی، ادبیت متن فارسی را نیز نشان می‌دهد. برخی ابیات در عربی بدون تصویرسازی سروده شده، اما جامی در برابر آن‌ها شعری مخیل آفریده است؛ به عنوان مثال، جامی در برابر مصراع عربی «بِجَدِّهِ أَنْبِيَاءُ اللَّهِ قَدْ خُتُّوا» آورده است: «خاتم‌الأنبیاست نقش نگین». در این مصراع، شاعر ضمن رعایت باهم‌آیی

کلمات «خاتم» و «نگین»، از تشبیه بلیغ نیز استفاده کرده‌است و امام را چون نگین انگشتری پیامبر دانسته‌است، در واژه خاتم نیز توریه وجود داشته، دو معنی دور و نزدیک دارد و هر دو را می‌توان اراده کرد. حال با توجه به ظرفیت زبان‌ها، انتقال چنین ترکیبی با چنین ساختاری در متن مقصد تقریباً غیرممکن است. بنابراین، شعر جامی نوعی خلاقیت و آفرینش سبکی به شمار می‌آید. یا در عبارات زیر:

«هَذَا ابْنُ سَيِّدَةِ النَّسْوَانِ فَاطِمَةَ:
وَأَبْنُ الْوَصِيِّ الَّذِي فِي سَيْفِهِ نَقْمٌ»
غنچه شاخ دوحه زهراست
لاله راغ حیدر کرار
میه باغ احمد مختار»
هَذَا الَّذِي أَحْمَدُ الْمُخْتَارُ وَالِدُهُ:
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

در حالی که در شعر عربی هیچ عنصر تصویرسازی به کار نرفته، شعر فارسی با استفاده از عناصر موجود در طبیعت، تصویری مرتبط و متناسب در مجموع مصراع‌ها آفریده که از نظر تعادل معنایی، واژگانی و آوایی متفاوت از متن اصلی است. شگردهای ادبی به کار رفته در نمونه زیر نیز در دو زبان، سبک متمایزی را در آن‌ها به وجود آورده‌است، در حالی که فرزدق در شعر خود از تشبیه تمثیلی (تشبیه از بین بردن تاریکی جهل و نادانی با نور علم امام به از بین رفتن تاریکی با درخشش خورشید)، استعاره مصرحه «ینجاب» و رمز «الدجی»: نور» در شعر خود استفاده کرده، جامی با به کار بردن ترکیبی متفاوت از تشبیه مؤکد (طلعتش آفتاب)، از استعاره مکثیه (فروغ هدی - شمیم وفا) استفاده کرده‌است:

«لایح از روی او فروغ هدی
طلعتش آفتاب روزافروز
فایح از خوی او شمیم وفا
روشنایی فزای و ظلمت سوز»
(همان: ۲۰۶).
«يَنْجَابُ نُورُ الدُّجَى عَنْ نُورِ عُرَّتِهِ
كَالشَّمْسِ يَنْجَابُ عَنْ إِشْرَاقِهَا الظُّلْمُ»
(فاعور، ۱۹۸۷م: ۵۱۲).

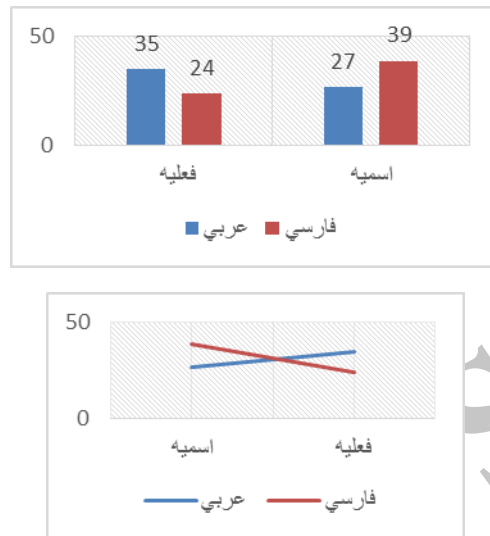
به ندرت در متن عربی با بیتی تصویری روبه‌رو هستیم؛ مثل: «أَمَسَتْ بِنُورِ هُدَاةٍ تَهْتَدِي
الْأُمَّمُ» که جامی در برابر آن مصرع «جدّ او مصدر هدايت حق» را سروده‌است و شعر عربی
بیانی پیچیده‌تر دارد.

۶-۴. لایه نحوی

مترجم در لایه نحوی باید با گزینش نحو مناسب، بیشترین تعادل سبکی را با متن اصلی
ایجاد کند. وفاداری به سبک مبدأ به این معنی خواهد بود که مترجم دست به انتقال
ساختارهای متن اصلی به زبان مقصد زند که باعث نارسایی شکلی و نامفهوم شدن معنا در
زبان مقصد خواهد شد؛ چراکه آرایش عناصر زبانی در متن، الگوی سبکی خاصی به متن
می‌بخشد که طبیعتاً این الگو در زبان‌های مختلف و با توجه به ساختمان دستوری آن‌ها
منطبق بر یکدیگر نیست. مترجم باید با رعایت نظام نحوی زبان مقصد، دست به بازآفرینی
همان ساختار زند در غیر این صورت ترجمه تحت‌اللفظی حاصل خواهد شد که «چیزی جز
شناختی بسیار سطحی و غالباً نامفهوم از اندیشه و فرهنگ به دست نمی‌دهد» (صلح‌جو،
۱۳۹۴: ۴۸). ارتباط تنگاتنگی بین توالی و نظام چینش کلمات در یک متن و اندیشه و
احساس گوینده آن وجود دارد. فتوحی معتقد است که «کیفیات روحی و ذهنیات پنهان
گوینده در عناصر نحوی بیشتر خودنمایی می‌کند» (فتوحی رودمعهجی، ۱۳۹۵: ۲۶۷).
بنابراین، هر گونه تغییر در چینش نقطه اتکای متن را به هم زده، مقصود گوینده را به طور
کامل نمی‌رساند. مترجم در برابریابی نظام دستوری عبارت‌ها فراتر از مشابه‌یابی در زبان
مقصد، باید به عناصر سبکی متن نیز دقت کند؛ چراکه ممکن است «بر اساس قوانین
دستوری زبان، مقصد نادرست نباشد، اما از جهات سبکی، معنایی و ارتباطی از متن اصلی
بسیار فاصله داشته باشد» (خزاعی فر، ۱۳۹۵: ۴۷). با توجه به اهمیت کلیدی هنجارگریزی
در سبک، تا زمانی که نظام کلمات و عبارت بر اساس زبان معیار به کار گرفته شود، شاهد
مشخصه سبکی در متن نخواهیم بود، اما انحراف از زبان معیار با تکرار پربسامد، آن را
تبدیل به یک مشخصه سبکی کرده که انتقال به زبان مقصد را ضروری می‌سازد.

کیفیت چینش کلمات در جمله، کوتاهی و بلندی، سادگی و پیچیدگی عبارت‌ها، نوع جملات، اعم از اسمیه و فعلیه بودن، فصل و وصل عبارت‌ها، نوع افعال و ساختار معلوم و مجهولی آن‌ها، تقدیم و تأخیرها و... از جمله مباحثی است که می‌توان در لایه نحوی متن از آن‌ها سخن گفت. فراوانی معنادار هر یک از این کاربردهای زبانی و غلبه آن در متن، کارکرد و دلالت خاصی به متن بخشیده است و فرد با توجه به نگرش خود از این شگردهای زبانی بهره می‌برد و اگر مترجم با گذر از روساخت عبارت‌ها به عمق لایه‌های زبانی دست نیابد، با انتقال سطحی پدیده‌های زبانی، ضمن آسیب به سبک، محتوا و پیام را نیز خدشه‌دار خواهد نمود.

بررسی لایه نحوی در شعر فرزدق و جامی نیز چون دیگر لایه‌ها، حاکی از جابه‌جایی سبکی در شعر فارسی است؛ امری که مؤید آفرینش ادبی شاعر فارسی‌زبان است. مترجم اگر بر اساس ساختار نحوی زبان مقصد، اما با رعایت دلالت زبان مبدأ دست به ترجمه زده باشد، اثر وی بازآفرینی خواهد بود و اگر صرفاً ساختار نحوی زبان مبدأ را بدون توجه به دلالت‌های آن به زبان مقصد منتقل کرده باشد، نوعی وفاداری به متن است، اما در عین حال، در زبان مقصد نارسا خواهد بود. آفرینش در سطح نحوی نیز زمانی خواهد بود که مترجم ساختارهای تازه‌ای با دلالت‌های جدید به وجود آورد. از الگوهای آماری در سبک‌شناسی، نظریه تراکم جملات اسمیه و فعلیه، نسبت جملات کوتاه و بلند یا انواع مجاز در متن است. بر اساس این روش، تعداد فراوانی از جملات اسمیه یا فعلیه در متن، بر تعداد کلمات، مقاطع یا جملات متن تقسیم می‌شود که حاصل آن، نسبت تراکم آن مشخصه زبانی خواهد شد (ر.ک؛ مصلوح، ۱۹۹۲: ۵۷). بررسی مقابله‌ای بخش مشترک شعر فرزدق و جامی از این منظر نتیجه چشمگیری را نشان می‌دهد. فراوانی جملات اسمیه و فعلیه در بخش معادل معنایی دو شعر برابر بوده، اما سبک جملات به کار رفته دقیقاً متقابل است که در نمودار ذیل مشاهده می‌شود:



نسبت تراکم جملات فعلیه در عربی و جملات اسمیه در فارسی به مجموع جملات، نسبت متضادی را نشان می‌دهد، در حالی که از مجموع جملات در فارسی، ۰/۶۲٪ اسمیه است. این نسبت در عربی، ۰/۴۴٪ است و برعکس، با افزایش نسبت جملات فعلیه در عربی به ۰/۵۶٪ با کاهش آن در فارسی به نسبت ۰/۳۸٪ روبرو هستیم. این نبودِ توازن سبکی با توجه به کارکردهای متفاوت جملات اسمیه و فعلیه در متن، در پیام و محتوای آن تأثیرگذار است و موجب تغییر در آن می‌شود. اتکای غالب متن فارسی بر جملات اسمیه است که بر ثبوت و دوام معنا دلالت می‌کند و تسلط در متن عربی با سبک فعلیه است که بر حرکت و پویایی بیشتری دلالت دارد. از این رو، دو اثر در این حوزه تعادل سبکی ندارند؛ به عنوان مثال، در مقابل مصراع عربی «فَمَا يُكَلِّمُ إِلَّا حِينَ يَنْتَسِمُ»، جامی بیت زیر را سروده‌است:

«نیست بی سبقت تبسم او خلق را طاقت تکلم او»
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).

کارکرد فعل مضارع در عربی بر استمرار عمل است و تداوم آن را القا می‌کند که این دلالت در ترجمه فارسی وجود ندارد. همچنین است برابری عبارت «يُنَمِّي إِلَيَّ ذُرْوَةَ الْعِزِّ الَّتِي قَصَّرَتْ»:

«ذروة عزت است منزل او حامل دولت است محمل او»
(همان).

شاعر عرب عزت امام را عزتی همیشگی توصیف نموده‌است، در حالی که به کار بردن فعل اسنادی در جمله فارسی دلالت بر ثبوت این صفت در مسندِ اِليه دارد. از طرف دیگر، بررسی نوع جملات فعلیه در دو زبان نیز فراوانی متفاوتی را نسبت به یکدیگر نشان می‌دهد. افزون بر تمایز بسامد افعال در شعر عربی و فارسی، افعال ماضی و مضارع نیز با فراوانی متفاوتی از یکدیگر به کار رفته‌اند و در متن عربی، بسامد بیشتر از آن افعال ماضی است، در حالی که در شعر جامی، غلبه با افعال مضارع است. این تمایز سبکی در لایه‌های مختلف زبانی، چیزی جز غلبه رویکرد جدید شاعر فارسی‌زبان در پردازش و سرودن اثری جدید متأثر از شعر عربی و پایبند نبودن او به سبک اثر مبدأ نیست.

همچنین، می‌توان به برخی ظرفیت‌های نحوی زبان عربی اشاره کرد که شاعر آگاهانه و بنا به نگرش خاصی از این ظرفیت‌ها بهره می‌گیرد؛ از جمله مسئله اعراب در زبان عربی و کارکرد ویژه تنوین در جملات که در بافت‌های مختلف، گذشته از شکل، مفهوم مشخصی را در بر دارد. در این عبارت فرزدق «مِنْ مَعْشَرٍ حُبَّهُمْ دِينٌ وَبَعْضُهُمْ» تنوین در واژه «معشر» دلالت بر عظمت و بزرگی خاندان اهل بیت دارد که امام منتسب به ایشان است و این تعبیر به‌خوبی به شعر جامی منتقل شده‌است، هرچند با اطناب کلام، ایجاز نحو عربی از بین رفته‌است:

«هست از آن معشر بلندآیین که گذشتند ز اوج علیین»
(همان: ۲۰۷).

بنابراین، جامی با انتقال دلالت زبان مبدأ با توجه به ساختار زبان مقصد، در این بیت دست به بازآفرینی زده‌است.

دلالت‌های (ال) در عربی نیز از جمله ویژگی‌های منحصر به فرد این زبان است که علاوه بر تعریف، کارکردها و معانی ضمنی دیگری نیز دارد، چون استغراق و جنس که با توجه به سیاق کلام و همنشینی با واژگان دیگر فهمیده می‌شود. در شعر فرزدق، در چند مورد در ترکیب عبارات از این کارکرد (ال) استفاده شده است:

ختم هر نظم و نثر را الحق	«فِي كُلِّ فَرْضٍ وَ مَخْتُومٍ بِهِ الْكَلِمُ:
در عرب در عجم بود مشهور»	«الْعَرَبُ تَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرَتْ وَالْعَجَمُ:
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۷).	(فاعور، ۱۹۸۷ م.: ۵۱۳).

«ال» در عبارات‌های فوق فراتر از تعریف، افاده استغراق و شمولیت می‌کند که در عبارات‌های فارسی این نکته منتقل نشده است، هر چند جامی در عبارت نخستین، معادل هر نظم و نثر را برای کلام انتخاب کرده، اما شمولیت کلام بیش از انواع متن ادبی نظم و نثر است. اما در دو عبارت زیر:

جدّ او مصدر هدایت حق	«أَمْسَتْ بِنُورِ هُدَاهُ تَهْتَدِي الْأَمَمُ:
که بدین سرور ستوده شیم	«إِلَى مَكَارِمِ هَذَا يَنْتَهِي الْكِرْمُ:
به نهایت رسید فضل و کرم»	(فاعور، ۱۹۸۷ م.: ۵۱۲).
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۰۶).	

شاهد هنجارگریزی شاعر و برهم زدن ساختار معمولی زبان هستیم که البته این قاعده منحصر به زبان عربی نیست و در هر زبانی، گاه گوینده بنا به اهمیت برخی مضامین، دست به جابجایی عناصر زبان معیار می‌زند تا اهمیت آن را در پیام متن نشان دهد. در این عبارت نیز که توالی کلمات با انحراف از قواعد دستوری زبان عربی، عبارت «إلی مکارم» و «بنور هداه» را مقدم کرده، نشان‌دهنده حصر در معناست که در عبارت پایانی، تمام انواع بخشش را تنها منتهی به مکارم و بزرگی امام می‌کند و در عبارت اول نیز هدایت تمام امت‌ها را منحصر به هدایتگری پیامبر^(ص) می‌سازد. تقدیم از ادوات مشترک حصر در فارسی و عربی است. در ترجمه آن نیز این معنا با تقدیم (بدین سرور...) لحاظ شده است، اما حصر عبارت اول در ترجمه فارسی آن مشاهده نمی‌شود. لازم به ذکر است با توجه به ضرورت رعایت

وزن شعری، هر تقدیم و تأخیری مفید حصر نبوده‌است، بلکه تنها با توجه به سیاق عبارت می‌توان این نکته را دریافت.

آمدن مبتدا و خبر به صورت معرفه در زبان عربی نیز از جمله موارد زبانی است که افاده حصر می‌کند و چنین کارکردی در زبان فارسی متصور نیست و مترجم باید برای تعادل در دو زبان، از یکی دیگر از روش‌های حصر در زبان خود استفاده کند. نمونه این کارکرد را در «هُمُ الْعُيُوثُ إِذَا مَا أَزِمَّةٌ أَزِمَتْ // هُمُ عُيُوثُ النَّدَى إِذَا وَهَبُوا» شاهد هستیم که البته جامی نیز از ساختار زبان عربی استفاده کرده‌است.

یکی دیگر از مشخصه‌های سبک‌ساز در سطح نحوی و ترکیبی، طول جملات و نیز کوتاهی و بلندی آن‌هاست: «طول جمله نسبتی با میزان درنگ و تأمل گوینده در یک واحد فکری دارد. بررسی میانگین واژه‌ها در جمله، ارزش سبک‌شناختی خاصی دارد. فراوانی جمله‌های کوتاه و منقطع در سخن، باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی می‌شود و برعکس جمله‌های بلند، سبکی آرام را رقم می‌زند. سبک‌های پرشتاب، عاطفی‌تر و سبک‌های مرکب، برهانی و منطقی‌ترند» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۲۷۵). بررسی نوع جملات به کار رفته در شعر فارسی و عربی، اگرچه به صورت مستقل حاکی از غلبه جملات کوتاه بر جملات بلند در آن‌هاست، اما مقابله نوع جملات در دو زبان، نشان‌دهنده نسبت بیشتر جملات کوتاه در عربی نسبت به فارسی است که بنا به دیدگاه فتوحی رودمعجنی، سبک شعر عربی را عاطفی‌تر و پرشتاب‌تر از متن فارسی ساخته‌است. در بررسی نوع واژگان نیز بر غلبه عاطفه در شعر عربی نسبت به فارسی تأکید شده بود.

نتیجه‌گیری

وفاداری، بازآفرینی و آفرینش ادبی، سه رویکرد متمایز در ترجمه متون است که در آن‌ها میزان روانی و انطباق متن اصلی و ترجمه، متفاوت از یکدیگر است. در وفاداری، مترجم خود را ملزم به انتقال معنی و شکل اثر می‌کند. در این صورت، با توجه به تفاوت

ساختاری زبان‌ها، دست به بیگانه‌سازی اثر در زبان مقصد می‌زند. در بازآفرینی، با رعایت اصل امانت در حوزه معنی، مترجم با بومی‌سازی ساختارهای زبانی، ترجمه‌ای روان‌تر و فهمیدنی‌تر ارائه می‌دهد، اما در آفرینش ادبی، خواننده با اثری جدید در حوزه محتوا و شکل روبه‌روست. آفرینش در ترجمه می‌تواند در سطح کلی یا جزئی اثر نمود یابد و در صورتی که در هر دو سطح شاهد آفرینش ادبی مترجم باشیم، دیگر نمی‌توان اثر را ترجمه دانست، بلکه اثری مستقل محسوب می‌شود.

بررسی تعادل محتوایی و سبکی مثنوی جامی و شعر فرزدق، بیش از وفاداری یا بازآفرینی، حاکی از آفرینش ادبی شاعر در سطح کلی اثر است. در سطح جزئی ابیات و مصرع‌ها نیز رابطه وفاداری مطلق (شکل و محتوا) در دو شعر منتفی است، ولی گاه در حوزه محتوا و در سطح برخی ابیات، شاعر سعی کرده با رعایت امانت در معنی، دست به بازآفرینی ساختاری بزند. در این موارد نیز شعر جامی و فرزدق به هم نزدیک می‌شود و در عین حال، جامی با درهم آمیختن ابیات، حذف، کاهش و جابجایی‌ها رابطه متناظری بین دو اثر برقرار نمی‌کند. در این بخش‌ها نیز نمی‌توان حکم مطلق به بازآفرینی داد. از طرفی، به واسطه تأثیرپذیری این بخش‌ها از قصیده فرزدق نیز نمی‌توان آن را آفرینش مطلق دانست. از این رو، برخلاف ابیاتی که جامی به متن قصیده اضافه کرده است و آن را باید در زمره آفرینش ادبی وی قرار داد، این موارد جزئی را باید «ترجمه به مثابه آفرینش» تلقی کرد. تمایزات دو اثر را به صورت دقیق‌تر می‌توان چنین بیان نمود:

در حوزه معنا، تصرف در محتوای شعر، افزایش و کاهش معنایی، جابه‌جایی معنایی مشخصه اصلی شعر جامی است. او در بسیاری از معانی و مضامین آن را متفاوت از شعر فرزدق سروده است، به طوری که بیش از نیمی از ابیات فارسی در متن اصلی آن وجود ندارد. افزون بر افزایش معنایی، جامی ۲۴ بیت از شعر عربی را حذف و محتوای آن‌ها را در شعر خود بازآفرینی نکرده است. در بقیه ابیات نیز شاهد جابه‌جایی، کاهش و افزایش معنایی متعدد هستیم که نمی‌توان آن را یک ترجمه دانست. شاعر با قوه شاعری خود اثری بدیع سروده است.

از نظر عاطفه در شعر اصلی و فارسی در لایه‌های مختلف، شاهد تمایز دو اثر هستیم. انفعال و عاطفه شعر فرزدق، درجه بیشتری نسبت به اثر جامی دارد؛ امری که با توجه به تجربه نزدیک موضوع از سوی شاعر عرب‌زبان و بازتولید آن به وسیله جامی، امری طبیعی، و معیار صدق عاطفه فرزدق در شعر اوست.

موسیقی به عنوان برجسته‌ترین مشخصه شعر نیز مسیری متفاوت در دو اثر در پیش گرفته است. این تفاوت در سطح موسیقی بیرونی، درونی، نوع قالب شعری و قافیه‌بندی شعر مشهود است که با توجه به کارکردهای هر یک از این شگردهای زبانی و تأثیر آن بر معنی و پیام، شباهتی بین دو اثر وجود ندارد.

بررسی مقابله‌ای خیال و تصویرپردازی دو اثر نیز نشان‌دهنده تمایز سبکی آنهاست. هرچند شباهت‌های جزئی نیز مشهود است، اما با توجه به تحلیل‌های آماری، تمایز و تفاوت سبک، غالب است. این تفاوت چنان است که گاه برخی ابیات شعر فارسی تخیلی‌تر از شعر عربی است. تمایز سبکی شعر در سطح نحوی نیز مؤید آفرینش ادبی شعر فارسی است. چینش خاص و متفاوت کلمات در دو زبان و کارکرد خاص شاخصه‌های خاص زبان عربی که در القای پیام به مخاطب نیز موثر است، دو اثر را متمایز کرده است.

منابع و مأخذ

انوار، محمود. (۱۳۵۸). «ترجمه مثنوی و منظوم و شرح قصیده میمیه فرزدق در مدح امام زین العابدین^(ع)». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ش ۹۹ و ۱۰۰. صص ۳۰۸-۳۳۳.

انیس، ابراهیم. (۱۳۹۴). «موسیقی شعر». ترجمه نرگس انصاری و دیگران. چ ۱. قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی^(ره).

بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۲). *چیستی ترجمه در هرمنوتیک*. چ ۱. تهران: سخن.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۶۵). *درباره ترجمه*. چ ۱. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ*. چ ۱. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

- حدادی، محمود. (۱۳۹۵). «از وفاداری به امانت‌داری». مترجم. صص ۲۳-۳۰.
- خزاعی‌فر، علی. (۱۳۹۵). *ترجمه متون ادبی*. چ ۱۲. تهران: سمت.
- دابلنه، ژ. (۱۳۷۷). «آیا ترجمه ادبی نوع خاصی از ترجمه است؟». *متن پژوهی ادبی*. ترجمه فاطمه عشقی. د ۲، ش ۶. صص ۱۲۳-۱۳۲.
- دل‌زنده‌روی، سمیه. (۱۳۹۵). «بازآفرینی جمله». مترجم. س ۲۵، ش ۵۹. صص ۱۵۳-۱۶۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. چ ۴. تهران: آگاه.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۸). *هفت گفتار درباره ترجمه*. چ ۹. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۱). *نوشته‌های پراکنده*. چ ۱. تهران: نشر علمی.
- _____ (۱۳۸۳). «ترجمه آفرینش دوباره یک اثر». *آزمه*. ش ۳۰. صص ۲۸-۲۹.
- صلح‌جو، علی. (۱۳۹۴). *گفتمان و ترجمه*. تهران: چ ۷. نشر مرکز.
- عباس، حسن. (۱۹۹۸م.). *خصائص الحروف العربیة ومعانیها*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- فاعور، علی. (۱۹۸۷م.). *دیوان فرزدقی*. ط ۱. بیروت: دار الکتب العلمیة.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۵). *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. چ ۳. تهران: سخن.
- القرطاجنی، حازم. (۱۹۶۶م.). *منهاج البلقاء و سراج الأديباء*. تقدیم محمد الحیب ابن الخوجة. تونس: دار الکتب الشریقیة.
- کیوانی، مجدالدین. (۱۳۷۹). «بازآفرینی سبک متن مبدأ در متن مقصد». مترجم. ش ۳۳. صص ۱۸-۹.
- گنتزلر، ادوین. (۱۳۸۰). *نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر*. ترجمه علی صلح‌جو. چ ۱. تهران: انتشارات هرمس.
- لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۱). *درآمدی به اصول و روش ترجمه*. چ ۱. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مختاری اردکانی، محمدعلی. (۱۳۷۵). *هفده گفتار در اصول، روش و نقد ترجمه*. چ ۱. تهران: رهنما.
- مصلوح، سعد. (۱۹۹۲م.). *الأسلوب دراسة لغویة إحصائیة*. ط ۳. القاهرة: عالم الکتب.

- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۶۱). «مسئله امانت در ترجمه». *نشریه دانش*. ش ۱۳. صص ۵-۱۱.
- وبستر، راجر. (۱۳۷۳). «زبان ادبی و ادبیت». *ادبیات داستانی*. ترجمه عباس بارانی. ش ۲۶ و ۲۷. صص ۱۰۷-۱۰۲.
- هانتزمن، جفری. (۱۳۷۰). «رساله‌ای در اصول ترجمه». *مترجم*. ترجمه مجالدین کیوانی. س ۱. ش ۴. صص ۲۵-۳۷.

Archive of SID