Archive of SID

مقاله پژوهشی

-- پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی---------
دوره ۱۰، شماره ۲۳، پاییز و زمستان، ۱۳۹۹، ۱۱۸-۹۱
rctall.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/rctall.2020.52293.1472

بررسی تغییر زبان زنانه در ترجمهٔ شعرهای غادة السمّان به فارسی (مطالعهٔ موردی؛ دو ترجمهٔ «غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها» و «علیه تو اعلان عشق می‌دهم» از عبدالحسین فرزاد)

اویس محمدی * | استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، گلستان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۲۰ ISSN:۲۲۵۱-۹۰۱۷ eISSN:۲۵۳۸-۲۶۰۸

چکیده

مسألهٔ 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، نظریه‌پردازان فمینیست، تلاش کردند که سبک زنانه را در نوشتار بپرورند 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 نویسندهٔ سوری، غادة السمّان به سبب تحصیل در غرب و آشنایی با جنبش‌های زنانه، توانست نگارش زنانهٔ 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، شیوهٔ نگارش، ساختارشکنی و وارونه‌سازی ارزش‌های مردانه دقت نشده است.

واژگان کلیدی: ترجمهٔ شعر، نگارش زنانه، زبان زنانه، غادة السمّان، فمینیسم.

* نویسنده مسئول: ovais.mohamadi@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

نظریه‌پردازان فمینیسم، مسألهٔ 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 مردسالارانهٔ 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 السمّان از حیث اندیشه و زبان، متأثر از نظریات فمینیستی است؛ مسألهٔ زنان و اندیشه‌های فمینیستی در اولین مجموعهٔ داستانی او، «عیناك قدری» (۱۹۶۲) مطرح شد (جزراوی، ۲۰۱۸). زن در نوشته‌های بعدی السمّان، جایگاهی والاتر پیدا کرد و او توانست اندیشه‌هایی زن‌محور را مطرح کند و روحی زنانه را در کلامش بدمد و زبانی مالامال از زنانگی را خلق کند. بیشترین شکل از زنانگی را در اشعار او می بینیم که روانی و سیالیت، سادگی و صمیمیت و ساختارشکنی بارزترین ویژگی‌های آن است. نوآوری السمّان 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 زنانهٔ منحصربه‌فرد و اثرگذار اوست (بدر یوسف، ۲۰۱۸).

السمّان 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 جُستار، 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 ریزه‌کاری های ترجمهٔ آثار زنانه آشنا می‌شوند. برای درک بهتر زنانگی شعرهای السمّان، نخست

www.SID.ir

Archive of SID

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 السمّان 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 فرضیهٔ پژوهش

مهم‌ترین پرسش این پژوهش این است که «در روند ترجمه‌ی شعرهای غادة السمّان به فارسی، چه جنبه‌هایی از سبک زنانه‌نویسی او به متن فارسی راه نیافته است؟» با توجه به اینکه شعر غادة السمّان نوگرا است و از ساختارشکنی‌ها 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. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش حاضر به دو حوزهٔ «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 السمّان» به بررسی تطبیقی زن در شعرهای فروغ فرخزاد و غادة السمّان پرداخته است . حوزهٔ مطالعهٔ 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 السمّان» به بررسی استعاره‌های مشترک و نو در شعرهای فروغ و السمّان پرداخته‌اند. هرچند در این مقالهٔ 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 ترجمهٔ دو مترجم زن ایرانی را از ۹ داستان کوتاه لاهیری نویسندهٔ زنِ هندی-آمریکایی بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند که زنان مترجم،

www.SID.ir

Archive of SID

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 نظریهٔ 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 دربردارندهٔ یک طرح سیاسی مورد وفاق دانست» (زرین‌کوب، ۱۳۹۶).

مسألهٔ نگارش زنانه[1] یکی از نظریه‌هایی است که ناقدان فمینیست به آن توجه کرده‌اند. ویرجینیا ولف[2] 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[3]، ۲۰۰۳). چند دهه بعد از ولف؛ یعنی در دههٔ هفتاد میلادی، برخی فمینیست‌های فرانسوی چون هلن سیکسو[4]، لوس ایریگاری[5] و ژولیا کریستوا[6] به شکلی خاص به نگارش زنانه توجه کردند. ایشان معتقد بودند که مفاهیم مردسالارانه‌ای چون تفاوت‌های جنیسیتی به واسطهٔ 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 نو به‌شمار آوردند (تایسون[7]، ۲۰۰۶).

هلن سیکسو معتقد است که زنان برای گذر از تفکر سرکوبگر مردانه مبتنی بر دوگانه‌های (تبعیض‌آمیز) به زبانی زنانه و نو نیاز دارند. او بهترین شکل این زبان را در نوشتار می‌بیند و آن را نگارش زنانه می‌نامد. لوس ایریگاری نیز به مانند سیکسو تنها وسیلهٔ گذر از مردسالاری را زبان می‌داند، چراکه 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.

www.SID.ir

Archive of SID

مردمحور نیستند. او این نوع زبان زنانه را «گفتار زنانه»[1] می‌نامد (تایسون، ۲۰۰۶). ژولیا کریستوا نیز مردان و زنان را به گذر از بُعد نمادین[2] زبان و رسیدن به بُعد نشانه‌ایِ[3] آن فرامی‌خواند. در نگاه او «زبان دو بُعد دارد؛ یکی بُعد نمادین است که در آن واژه‌ها افاده‌گر معنایند و به معناهایی نسبت داده می‌شوند و دیگری بُعد نشانه‌ای آن است که می‌تواند در عناصری چون لحن (صدا، حجم صدا و عنصر موسیقایی زبان)، آهنگ و زبانِ بدن پدیدار شود» (همان: ۱۰۳). او مرحلهٔ نشانه‌ای و نمادین را با تأثیر از نظریهٔ ساحت‌های سه‌گانهٔ ژاک لاکان[4] مطرح کرده و منظورش از مرحلهٔ نمادین، مرحلهٔ ورود فرد به زبان است و نشانه‌ای نیز، مرحله‌ی پیشازبانی است که فرد با رسانه‌هایی جز واژگانِ نمادین با دنیا ارتباط برقرار می‌کند.

٤. بخش تطبیقی

در بخش تطبیقی، کیفیت ترجمهٔ زبان زنانهٔ السمّان در حوزهٔ واژگان، سبک نگارش زنانه، سیالیت متن و ساختارشکنی‌های فمینیستی بررسی می‌شود.

٤-١. واژگان

نظریه‌پردازان 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[5] و همکاران (۲۰۱۴) یا اینکه عنوان شده در نوشته‌های زنانه، عبارت‌ها، خانگی است و مرتبط با فضای درون منزل است (هولمز و میرهوف، ۲۰۰۳). سوای از این ویژگی‌ها، فمینیست‌های جدید، نویسندگان زن را به ساختارشکنی در استفاده از واژگان فراخواندند. به باور ایشان، زنان باید تجربهٔ جسمانی خویش را در نوشتار، بیان کنند و به نوعی با ذهنیت مردمحور که همواره پیکر زن را «کثیف، 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.

www.SID.ir

Archive of SID

دوبوآر[1] 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[2]، 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 نظریهٔ فمینیسم فرانسوی، نویسندگانی چون هلن سیکسو و شانتال شواف[3] 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 برگیر!» (همان: ۱۴۷).

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

در برگردان برخی از شعرهای غادة السمّان به ویژگی زنانهٔ واژگان توجه نشده است. به عنوان مثال، در تکه‌شعر زیر چند واژهٔ مهم مرتبط با پوشاک زنانه به‌کار رفته است؛ این واژگان، «قناع»، «عباءة» و «وشاح»اند:

أرتدی قناع الصمت
عباءة الریح الغامضة
و وشاح شهرزاد (السمّان، ۱۹۹۲)

1- De Beauvoir, S.
2- Rooney, A. F.
3- Chawaf, C.

www.SID.ir

Archive of SID

نقاب سکوت بر چهره می‌نهم
و جبهٔ بادهای ناشناخته می‌پوشم
و وُشاح شهرزاد را (السمّان، 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»)[1] از جملهٔ آن است. «وشاح» نیز به صورت کلی به حمایل، پارچهٔ 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 میانِ سر دوش و دو پهلوی خود می‌بندند» (المعجم الوسیط: «الوشاح»؛ ابراهیم انیس و دیگران، ۱۳۸۲) و ازآنجا که «وشاح» در شعر فوق به شهرزاد (زنی اسطوره‌ای) اضافه شده و در سرودهٔ شاعری زن به‌کار 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 ترجمهٔ «قناع» و «وشاح» معنای زنانه در نظر گرفته شده، اما واژهٔ «عباءة» با «جبه» ترجمه شده است. با توجه به بافت بیان شده، «چادر» معادل مناسب‌تری برای این واژه است.

السمّان در شعر زیر واژهٔ «الهاتف» را به‌کار برده که از لوازم منزل است:

و حین یَهُبُّ ربیع أنفاسک عبر الهاتف (السمّان، بی‌تا)

آنگاه که نسیم نفس‌هایت
از فراسوی گفت‌وگو می‌وزد (السمّان، ۱۳۹۳)

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

www.SID.ir

Archive of SID

در اینجا، «هاتف» با واژهٔ «گفت‌وگو» ترجمه شده است؛ معادل «الهاتف» تلفن است که با «گفت‌وگو» رابطهٔ لازم- ملزومی دارد و گفت‌وگو تعبیری مجازی برای آن به‌شمار می‌آید و معادل دقیق آن نیست. به نظر می‌رسد مترجم برای خودداری از کاربرد واژهٔ لاتینِ «تلفن» از «گفت‌وگو» استفاده کرده است. این امر سبب شده که سبک زنانهٔ شاعر در استفاده از ابزارهای منزل به درستی برگردانده نشود. برای ترجمهٔ «الهاتف» بهتر است که معادل «گوشی» به‌کار 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 السمّان به‌کار 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» به‌کار می‌رود. این فعل به دو شکل در شعر به‌کار رفته است؛ ۱- جمله‌های حقیقی (غیر استعاری) که در آن «أخلع» با «ثیاب» (لباس‌ها)، «قمیص» (پیراهن) و «تعاویذ» (تعویذ) هم‌جوار شده است. ۲- جمله‌های استعاری؛ فعل «أخلع» در این جمله‌ها با مفعول‌هایی چون «قوارب»، «جدران»، «بکاء»، «حرائق» و... آمده است:

ها أنا أخلع عنّی قوارب الهرب،
و ثیاب الحرب...
و أحاول أن أطوی دفاتر عینیک...
ها أنا أخلع الجدران المثقوبة بالصواریخ...
أخلع قمیصی المضاد للرصاص و تعاویذ جدتی...
أخلع بکاء الأطفال و صفیر القذیفة من أذنی،
أخلع حرائق البیوت و القمامة... (السمّان، بی‌تا)

هان من زورق‌های گریز را
از خود دور می‌کنم
و جامه‌های جنگ را

www.SID.ir

Archive of SID

و می‌کوشم تا دفتر چشمانت را درپیچم
هان من دیوارهایی را که با موشک سوراخ شده
از خود جدا می‌کنم
پیراهن ضد گلوله و تعویذهای مادربزرگم را
از خود دور می‌کنم
گریهٔ کودکان و صفیر نارنجک را
از گوش‌هایم دور می‌کنم
خانه‌های سوخته را از خود جدا می‌کنم (السمّان، ۱۳۹۳)

در ترجمهٔ فعل «أخلع» از دو فعل «دور کردن» و «جدا کردن» استفاده شده است که معادل‌های دقیقی نیستند؛ این معادل‌ها در وهلهٔ نخست، دلالت عامیانه و روزمرّهٔ فعل را -در شکل نخستش- کم‌رنگ می‌کنند. همچنین استعاره‌های نوع دوم را منتقل نمی‌کنند. به همین خاطر بهتر است که برای تمامی «أخلع»های این شعر معادل «کندن» به‌کار 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 دعوای دو همسر یا دو دلداده دلالت دارد. هم‌آیی این دو اصطلاح، لحنی عامیانه و خودمانی به شعر داده است:

و حین نتشاجر أصیر خفاشاً
یری الدنیا رأساً علی عقب (السمّان، بی‌تا)

و آنگاه که با من می‌ستیزی
به خفاشی بدل می‌شوم
که جهان را
سری به عقب برگشته
می‌انگارد (السمّان، ۱۳۹۳)

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

www.SID.ir

Archive of SID

اصطلاح «رأساً علی عقب» بسیار در گفتار عامیانهٔ روزمره به‌کار می‌رود و معادل بیان شده در ترجمه، دلالت عامیانگی آن را ندارد. «ستیز کردن» نیز معادل مناسبی برای «نتشاجر» نیست، چراکه -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 روزمرهٔ این فعل را کاسته است. از این رو، ترجمهٔ زیر پیشنهاد می‌شود:

وقتی دعوا می‌کنیم، خفاشی می‌شوم
که دنیا را وارونه می‌بیند

برخی واژه‌های شعرهای السمّان، مربوط به پیکر زنان و ویژگی‌های جسمی ایشان است. این واژگان در گفتمان مردانه تابو است و به همین خاطر در ترجمهٔ آن‌ها از معادل-هایی 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، السمّان در شعر زیر واژهٔ «رَحِم» را به‌کار برده که مترجم در ترجمهٔ آن از معادل آرکائیک و کم‌کاربرد «مشیمه» استفاده کرده است. دو واژهٔ «رَحِم و زهدان» معادل‌های رایج‌تری برای این واژه به‌شمار می‌آیند و با سبک زنانهٔ السمّان هم‌خوان‌ترند:

و سیجیء الموت عذباً
و یضمنی کرحم الفرح المنسی (السمّان، ۱۹۹۶)

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

السمّان در شعر زیر، دو بار واژهٔ «جسد» (پیکر و جسم) را به‌کار برده و یک بار نیز از «لمسات» (لمس کردن‌ها) استفاده کرده است؛ واژهٔ «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:

www.SID.ir

Archive of SID

و ترحل داخل جسدی
كالألعاب النارية
و حين تمضي
أروح أحصي فوق جسدي
آثار لمساتك (السمّان، ۱۹۹۶)

به درون پیکرم سفر می‌کنی
چونان آتش‌بازی‌ها
و هنگامی که می‌روی
من نشانه‌های دست‌بسودنت را جست‌وجو می‌کنم (السمّان، ۱۳۹۷)

بنابراین ترجمهٔ زیر پیشنهادی می‌شود:

و هنگامی که می‌روی
بر تنم
نشانه‌های لمس‌هایت را می‌شمارم.

مثال دیگر، واژهٔ «مخاض» است که در شعر زیر به‌کار رفته است:

و أنا أعاني مخاض حبّك (السمّان، ۱۹۹۶)

درحالی‌که من برای به دنیا آوردن عشقت رنج می‌کشم (السمّان، ۱۳۹۷)

برای ترجمهٔ 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) ترجمهٔ منجد الطلاب: «المخاض»؛ البستانی، ۱۳۸۹). المخاض، افزون بر این تعریف‌ها به معنای «حالة الوَضْع» (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، چراکه در وهلهٔ نخست «زایش»

www.SID.ir

Archive of SID

خاص زنان است، اما «به دنیا آوردن» دلالت گسترده‌تری دارد و این فعل را می‌توان برای خداوند و پدر و مادر نیز به‌کار برد. دوم اینکه «مخاض»، همراه با «أعانی» (رنج می‌کشم، درد می‌کشم) به‌کار 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 کاربست آن در متن، موسیقی جمله را بر هم می‌زند. از این رو، برای ترجمهٔ این عبارت، متن زیر پیشنهاد می‌شود:

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

٤-۲. نگارش

یکی از مسائلی که نویسندگان فمینیست مطرح کردند، ناکارآمدی زبان مردانه برای تعبیر تجربهٔ زنانه است. پیشتر گفته شد که ویرجینیا ولف نگارش مردانه را فخیم 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. نظریه‌پردازان 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

www.SID.ir

Archive of SID

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 نظریهٔ او مهم است، تأکید به گذر از مرحلهٔ 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[1]، 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[2]، 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، معناهای متعددی را در متن ایجاد خواهد کرد و معناهای واژگان، عبارات، واحدهای زبانی را چندبرابر می‌کند (همان). لوس ایریگاری نیز زبان برآمده از جنسیت زنانه را با ویژگی هایی چون انفتاح، چندگانگی و سیالیت توصیف می‌کند (همان: ۱۱۷).

بسیاری از موارد مطرح شده در شعرهای غادة السمّان 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 دلالتمند– 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.

www.SID.ir

Archive of SID

نوشته‌های السمّان، چون جریانِ جویی 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 ترجمهٔ برخی از عبارت‌ها از بین رفته است. به عنوان مثال، می‌توان به ترجمهٔ عبارت زیر اشاره کرد:

حینما أکتب عنک تصیر الورقة بحرا (السمّان، بی‌تا)

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

عبارت عربی بالا، دو بخش یا دو جمله دارد؛ بخش نخست «حینما أکتُبُ عنک» جملهٔ پایه است و بخش دوم «تصیر الورقة بحراً» جملهٔ پیرو به حساب می‌آید. با مقایسهٔ 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؛ جملهٔ نخست، طولانی‌تر از اصل عربی است. در ترجمه، می‌توان به جای استفاده از واژگان طولانی‌ای چون «آنگاه که» و «دربارهٔ تو» از «وقتی» و «از تو» بهره برد. همچنین در جملهٔ دوم، حرف «م» در «کاغذم» حشو است و نیازی به ذکر آن نیست، چراکه در متن عربی «الورقة» آمده است. بنابرآنچه گفته شد، بهتر است جملهٔ 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 رشتهٔ مروارید تشبیه شده است که زینتی زنانه است. افزون بر این، متن در عین سادگی، سیّال و روان است.

مثل خیطٍ من اللآلیء
یقود إلی غابة
و أرکض فی الغابة
أعرف أنّک مختبیء خلف الأشجار (السمّان، ۱۹۹۶)

www.SID.ir

Archive of SID

(صدایت) ... مانند رشته‌ای مروارید است
که راه جنگل را نشان می‌دهد
و من در دل جنگل می‌دوم
درحالی که می‌دانم پس درختان پنهان شده‌ای (السمّان، 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 جملهٔ فعلیه به اسمیه و جملهٔ اسمیه به فعلیه و همچنین اصرار به استفاده از «در حالی که» برای بیان جملهٔ حالیه است. در ترجمهٔ ارائه شده، عبارت «وأرکض فی الغابة» 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 بزند. افزون بر این، در این جمله واژهٔ «دل» نیز اضافی است و در متن عربی نیست. همچنین در ترجمهٔ جملهٔ حالیهٔ «أعرف»، 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 جملهٔ حالیه دلالت دارد. همچنین، عبارت «أنّک مختبیءٌ» 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، ترجمهٔ 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 بازمی‌ایستد و نه خروشان می‌شود، بلکه به نرمی جریان دارد:

کل الکلمات رثة
و حبّک جدید جدید...

www.SID.ir

Archive of SID

الكلمات كأزياء نصف مهترئة
تخرج من صناديق اللغة المليئة بالعتق،
و حبک نضر شرس و شمسی (السمّان، ۱۹۹۶)

اما تمامی واژه‌ها کهنه و فرسوده‌اند
درحالی که عشق تو تازه است، تازه...
واژه‌ها مانند لباس‌های نیم‌دار و کهنه‌اند
که از صندوقچه‌های زبانِ سرشار از کهنگی
بیرون می‌آیند
درحالی‌که عشق تو باطراوت است و سرسخت است (السمّان، ۱۳۹۷)

روانی و سیلان متن السمّان 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 ترجمهٔ واژه‌هایی از دو مترادف استفاده شده است. مثلاً برای «رثَّة» دو مترادف «کهنه و فرسوده» به‌کار رفته است یا برای معادل «نصف مهترئة» دو واژهٔ «نیم‌دار و کهنه» به‌کار 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 به‌کار 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» به‌کار رفته؛ اگر این فعل در جاهایی حذف می‌شد، کلام روان‌تر می‌شد؛ بنابراین ترجمهٔ زیر پیشنهاد می‌شود:

تمامی واژگان کهنه‌اند
اما عشقت، تازه‌ی تازه
واژگان چون جامه‌هایی نیم‌فرسوده‌اند
اما عشقت تازه است، چموش و شیدوش.

www.SID.ir

Archive of SID

پیشتر گفته شد که نظریه‌پردازان فمینیست، نویسندگان زن را به گذر از نحو حاکم بر زبان تشویق کردند. در نوشته‌های غادة السمّان 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. السمّان در متن زیر در نگارش جملهٔ حالیه، ابداع به خرج داده است:

أقول لک نعم،
و أقول لک لا،
أقول لک تعال،
و أقول لک اذهب
أقول لک أحبک،
و أقول لک لا أبالی (السمّان، 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 (السمّان، ۱۳۹۷)

این شعر به درستی ترجمه نشده است. در این شعر، جمله‌های دوم، چهارم و ششم که با «واو» حالیه، شروع شده‌اند، حال برای جملهٔ پیش از خودند. در ترجمه، کارکرد حالی این جمله‌ها مغفول مانده است. شاید علت غفلت، ابداع شاعر در نگارش جملهٔ حالیه و ظرافت و پیچیدگی متن باشد. جمله‌های مورد بحث که حالیهٔ فعلیه‌اند، بیانگر حالت جملهٔ فعلیهٔ پیش از خودند؛ یعنی مثلاً در مورد نخست «و أقول لک لا»، حال برای کل «أقول لک 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.

www.SID.ir

Archive of SID

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 جملهٔ «جاء محمود رکضا»، «رکضا» حال برای بیان هیأت آمدن (مجیء) در نظر گرفته شده است. این مصدر تأویل به مشتق می‌شود (رک: 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 جنبهٔ نوآوری در کاربرد جملهٔ 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 السمّان -بدون اندک انحرافی از قواعد نحوی عربی- جمله‌های حالیه را در ترکیبی بدیع به‌کار برده است:

و أعانی سکرات الحیاة
و أنا أفتقدک،
و أعانی سکرات الحیاة
و أنا أحبّک أکثر (السمّان، ۱۹۹۶)

و سکرات زندگانی به من یاری می‌دهد
درحالی‌که تو را گم می‌کنم
و سکرات زندگانی به من یاری می‌دهد
درحالی‌که بیش‌تر دوستت می‌دارم (السمّان، ۱۳۹۷)

www.SID.ir

Archive of SID

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

دلم که برایت تنگ می‌شود
از سکرات زندگی رنج می‌برم
بیشتر که دوستت می‌دارم، از سکرات زندگی رنج می‌برم.

نوآوری شعری السمّان، گاهی در شیوهٔ نگارش جمله‌ها و واژگان پدیدار می‌شود و این همان چیزی است که کریستوا آن را گریز از بُعد نمادین زبان می‌نامد. در شعر السمّان، تغییر در شیوهٔ 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 «أحبَّک» (دوستت می‌دارم) را به شکل «أ ح ب ک» 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:

أیّها القریب کأنفاسی و أفکاری
أحبّک، أ ح ب ک (السمّان، ۱۹۹۶)

ای نزدیک چون نفس‌ها و افکارم
دوستت می‌دارم، دوستت می‌دارم (السمّان، ۱۳۹۷)

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

ای نزدیک چون نفس‌ها و افکارم
دوستت دارم، دوس تت دا رم.

www.SID.ir

Archive of SID

در شعر زیر نیز ترکیب «قلبی- الصخرة» را می‌بینیم که میان «قلبی» و «صخرة» با خطی، فاصله افتاده است. اگر خط نبود، واژهٔ صخره، صفت قلب قرار می‌گرفت[۱]، اما با آمدن خط فاصله میان این دو واژه، اسمی مرکب خلق شده است. این ترکیب در ترجمه به شکل «قلب من- این صخره» آمده است. در ترجمه، هرچند خط فاصل آمده است، اما واژهٔ 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
التی تتسلقه فی عتمة اللیل، برشاقة السجناء الهاربین...
آه لو یغمی علی الذاکرة
علی شواطیء «بحر الظلمات» (السمّان، ۱۹۹۶)

تا قلب من- این صخره
می‌آرمید
از کلوب‌های شبانه‌ی خاطرات
که در سیاهی شب از آن‌ها بالا می‌رود
ای کاش خاطره بیهوش می‌شد
بر سواحل «دریای ظلمات» (السمّان، ۱۳۹۷)

در دو جا از سطر زیر، شاعر از علامت نگارشیِ «دو نقطه» (:) استفاده کرده است؛ کارکرد معنایی این علامت، برجسته‌ساختن 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 ترجمهٔ 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 برمعنای مشتق دلالت دارند. در اینجا نیز اگر «الصخرة» صفت در نظر گرفته شود، معنای صفتِ مشتقِ «الصلبة» (سخت) برای آن در نظر گرفته می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

فالمساء، حين لا أسمع صوتک:
مجزرة.
الليل، حين لا تعلق فی شبکة أحلامی:
شهقة احتضار واحدة... (السمّان، ۱۹۹۶)

و چون صدایت را نمی‌شنوم،
شامگاهان، کشتارگاهی می‌شود،
و چون تو در دام رؤیاهایم گرفتار نمی‌شوی
شب به آخرین نفس احتضار بدل می‌شود... (السمّان، ۱۳۹۷).

بنابراین پیشنهاد می‌شود این علامت در جای خود لحاظ شود و ترجمهٔ به صورت صورت انجام شود:

شامگاه، وقتی صدایت را نمی‌شنوم:
مسلخی است.
شب ، وقتی در تور رؤیاهایم نمی‌افتی:
فریادِ جان‌کندنی است.

٤-۳. ساختارشکنی

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 دوگانه 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 اندیشهٔ مردسالارانه، همواره قطب‌های دوگانه‌ای وجود

www.SID.ir

Archive of SID

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 می کند 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 برهم‌زدن دوگانه‌های حاکم بر اندیشهٔ مردسالاری است. ایشان، حتی در جاهایی پا را فراتر گذاشتند و تلاش کردند که دوگانه های فرهنگ مردسالاری را وارونه سازند؛ یعنی ویژگی‌های منفی‌ای چون انفعال، ترس، سنت گرایی 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 السمّان در شعرهایش دوگانهٔ مرکز- حاشیهٔ نظام فکری مردسالاری را به نقد می کشد. او هیچ‌گاه زن را حاشیه نمی‌داند، بلکه مرکز به‌شمار می‌آورد. نمونهٔ این امر را در شعر زیر می‌بینیم:

هل أحببت حقا ذلک الرجل ذات مرة؟ هل افتقدتُه؟ هل کدتُ أنجبُ أطفاله؟ (السمّان، بی‌تا)

به راستی آیا من آن یار را دوست داشته ام، از دست داده‌ام، آیا ممکن بود، من کودکانش را به دنیا بیاورم؟ (السمّان، ۱۳۹۳)

السمّان در این شعر با ظرافتی هنرمندانه، رابطهٔ مرکز و حاشیهٔ نظام مردسالارانه را دگرگون کرده است. فاعلِ این جمله‌ها، زنی است که کنش‌هایی چون عشق، دلتنگی و زاییدن را برای خود برمی‌شمارد و مرد نیز مفعول‌به است که با اسم اشارهٔ دور تعبیر شده است. اسم اشارهٔ 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،

www.SID.ir

Archive of SID

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

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

السمّان، 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 معادلهٔ «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 القبیلة
الذین سیعلمونهم فیما بعد احتقارنا! (السمّان، بی‌تا)

ما هر دو تنها زاده می‌شویم
برخارزارها
و کودکان قبیله را به دنیا می‌آوریم
کودکانی که به زودی
تحقیر ما را به آنان خواهند آموخت (السمّان، 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)،

www.SID.ir

Archive of SID

فمینیست‌های بعد از او، آن را مهم دانستند؛ هلن سیکسو مادر را سرچشمه «قدرت و نیرو» می‌دانست (همان: ۱۰۱). کریستوا نیز سعی کرد دیدگاه لاکان درخصوص 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 پیشااودیپی یا پیشانمادین دارد (رونی، ۲۰۰۶).

غادة السمّان در بسیاری از شعرها بر اصالت مادر اشاره دارد. او در جایی، واژۀ مادر را مرادف با گوهر و خاستگاه به‌کار می‌برد. به عنوان مثال، در شعر زیر از مخاطبش می‌خواهد تا به او بیاموزد 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 سرچشمۀ زیبایی و زایایی شده است. در ترجمۀ این عبارت، مفهوم تغییر کرده است:

علِّمینی کیف یعود العطر إلی وردته الأم لأعود إلیک
علمینی کیف یعود الرماد جمراً (السمّان، بی‌تا)

به من بیاموز
چگونه عطر به گل سرخش بازمی‌گردد
تا من به تو بازگردم
مادر! (السمّان، ۱۳۹۳)

بنابراین، ترجمه به صورت زیر پیشنهاد می‌شود:

به من بیاموز که چگونه عطر به مادرش، گل سرخ باز می‌گردد تا به سویت بازگردم[۱].

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

۱- مخاطب این شعر، چنانچه در ادامۀ آن مشخص می‌شود، شهر دمشق است.

www.SID.ir

Archive of SID

که انتساب آنان به زن، ویژگی‌هایی چون مـاجراجویی، پویـایی، شـجاعت و قـدرت را بـه شخصیت او می‌دهد:

ها أنا أتسلّق شجرة الذکری...
و أقتحم مدینة الحلم..
و أضرم الحرائق فی روتین الشرعیة،
لتحتلّنی ریاحک...
و أنطح صخرة الوضوح و المنطق
بخصب الشوق (السمّان، ۱۹۹۶)

هان من از درخت خاطره صعود می‌کنم
و به شهر رؤیاها 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 (السمّان، ۱۳۹۷)

در این شعر، فعل‌های مورد نظر به درستی ترجمه شده‌انـد، امـا فضـای زنانـهٔ مـتن کـم رنگ شده است. به بیان دقیق‌تر، جملهٔ «أنطح صخرة الوضوح و المنطق» با «چون گاو نر بـا شاخ می‌رانم» ترجمه شده است. در متن عربی، این فعل -بـدون اینکـه ذکـری از گـاو نـر بیاید- به زن نسبت داده شده است. ذکر «گاو نـر»، مفهـوم زنـانگی را کمتـر کـرده اسـت، چراکه زن، «مشبَّه» شده است. به عبارت دیگر، موضوع تشبیهِ سـوژه‌ای نرینـه قـرار گرفتـه 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 بـا «زایـایی شوق» انجام می‌دهد. به عبارت دیگر، در متن، خشونت (که در فرهنگ مردسـالار کنشـی مردانه به حساب می‌آید) با «زایایی» که صفتی زنانه است، تلفیـق شـده اسـت. ایـن نـوع از ترکیب در نوشته‌های بسیاری از نویسندگان فمینیست دیده می‌شود. به عنـوان مثـال، سـارا

www.SID.ir

Archive of SID

میلز[1]، عباراتی را از کتاب «داستان واقعی مولِ جیب‌بر»[2] از الن گالفورد[3] نقل می‌کند؛ در این عبارت آمده است که «او صدایی چونَ گاو غرّنده 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، نویسندهٔ 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 زنانهٔ شعرهای غادة السمّان که در ترجمهٔ فارسی آن مغفول مانده، واژگان است. برخی از واژگان السمّان مرتبط با فضای درون خانه و تجربیات زیستی خاص زنان است که به درستی به فارسی منتقل نشده‌اند. نوشته‌های السمّان، سادگی و سیالیت منحصربه‌فردی 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 السمّان، گریزهای اندکی از ساختار جمله رخ می‌دهد و ابداع‌هایی در این سطح دیده می‌شود. همچنین او برخی عبارت‌ها و واژگان را با شیوهٔ نگارشی متفاوت، می‌نویسد. این موارد در ترجمهٔ فارسی لحاظ نشده است.

در شعرهای غادة السمّان، ارزش‌های مردسالارانه دگرگون می‌شود و زن با معیارهایی متفاوت تعریف می‌شود؛ زن در نوشته‌های او حاشیه و دیگری نیست، بلکه اصل و سرچشمهٔ زایایی است. همچنین گاهی –در ضمن بیان ظرافت زنانه– ویژگی‌هایی از جنس قدرت به زنان نسبت داده می‌شود. این ساختارشکنی‌ها در جاهایی برگردانده نشده‌اند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

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

www.SID.ir

Archive of SID

ORCID

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

منابع

ابراهیم برکات، ابراهیم. (۱۴۲۸). *النحو العربی*. ج ۳. قاهره: دار النشر للجامعات.

انیس، ابراهیم. منتصر، عبدالحلیم و الصوالحی، عطیه و احمد، محمدخلف. (۱۳۸۲). *المعجم الوسیط*. ترجمهٔ محمد بندر ریگی. ج ۲. تهران: انتشارات اسلامی.

بدر یوسف، شوقی. (۲۰۱۸). *أنطولوجیا القصة القصیرة النسویة اللبنانیة*. قاهرة: وکالة الصحافة العربیة.

البستانی، فؤاد افرام. (۱۳۸۹). *فرهنگ (جدید) ترجمهٔ منجد الطلاب*. ترجمهٔ محمد بندر ریگی. تهران: انتشارات اسلامی.

جبران، مسعود. (۱۹۹۲). *الرائد*. ط السابعة. بیروت: دار العلم للملایین.

جزراوی، لینا. (۲۰۱۸). *صورة الفلسفة النسویة فی الفکر العربی المعاصر*. عمان: منشورات دراسة.

داد، سیما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ سوم. تهران: مروارید.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۶). *درس گفتارهای نقد ادبی*. مقدمه و حواشی احمد خاتمی. تهران: انتشارات پایا.

السمّان، غادة. (۱۹۹۲). *أشهد عکس الریح*. ط الثانیة. بیروت: منشورات غادة السمّان.

_____. (۱۹۹۶). *أعلنتُ علیک الحبّ*. ط الثانیة. بیروت: منشورات غادة السمّان.

_____. (بی تا). *رسائل الحنین إلی الیاسمین*. بیروت: منشورات غادة السمّان.

_____. (۱۳۹۷). *علیه تو اعلان عشق می‌کنم*. ترجمهٔ عبدالحسین فرزاد. تهران: چشمه.

_____. (۱۳۹۳). *غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها*. ترجمهٔ عبدالحسین فرزاد. چ چهارم. تهران: چشمه.

قاموس المعانی.

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

الهاشمی، أحمد. (بی تا). *جواهر البلاغة فی المعانی و البیان و البدیع*. ضبط و تدقیق و توثیق یوسف الصمیلی. بیروت: المکتبة العصریة.

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].

www.SID.ir

Archive of SID

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 Meyrhoff, 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].

www.SID.ir