دوماهنامهٔ علمی- پژوهشی
د۹، ش٤ (پیاپی ٤٦)، مهر و آبان ۱۳۹۷، صص۱۳۷-۱۵٦

میزان کارآمدی رهیافت‌های لفور در ترجمهٔ شعر بین زبان عربی و فارسی

علی بشیری[1*]، اویس محمدی[2]

۱. استادیار گروه ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
۲. استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس، گلستان، ایران.

دریافت: ۹۷/۱۲/۲۱ پذیرش: ۹۷/۲/۸

چکیده

ترجمهٔ شعر یکی از دشوارترین و پیچیده‌ترین انواع ترجمه است. آندره لفور ازجمله پژوهشگرانی است که برای ترجمهٔ شعر الگویی ارائه داده است که دربرگیرندهٔ هفت رهیافت است: ۱. واجی یا آوایی، ۲. تحت‌اللفظی، ۳. موزون، ٤. شعر به نثر، ٥. مقفا، ٦. شعر سپید، و ۷. تعبیر. این رهیافت‌ها با نظر به ترجمه در زبان‌های غربی، به‌ویژه انگلیسی، مطرح شده است. نگارندگان این مقاله بر آن‌ند تا با معرفی این رهیافت‌ها و پیاده‌سازی آن بر روی ترجمهٔ رباعی‌های خیام به فارسی و ترجمهٔ شعر «عن انسان» محمود درویش از عربی به فارسی، میزان کارآمدی آن را در دو زبان عربی و فارسی بسنجند. اصلی‌ترین دستاوردهای این پژوهش به‌سبب واژه‌هایی با ریشهٔ یکسان، واژگان و عروض مشابه، رهیافت واجی، تحت‌اللفظی، موزون، منثور، مقفا و تعبیر تا حد زیادی قابل تطبیق است؛ اما به‌سبب تفاوت فرم‌های شعری‌ای که زمینهٔ رهیافت‌های لفور است با فرم شعرهای فارسی و عربی، رهیافت‌های لفور در جاهایی همخوان با شعر فارسی و عربی نیست؛ چنانچه در شعر فارسی در کنار قافیه گاهی ردیف هم می‌آید و رهیافت ششم به‌سبب نبود شعر سپید در زبان فارسی و عربی منتفی است.

واژه‌های کلیدی: ترجمهٔ شعر، لفور، رهیافت‌های ترجمهٔ شعر، ترجمه از زبان عربی به فارسی و بالعکس.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: A.Bashiri@kashanu.ac.ir

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

۱. مقدمه

یکی از الگوهایی که به ترجمهٔ شعر پرداخته است الگوی هفت شگرد لفور[۱] است که مبنای این تحقیق را شکل می‌دهد.آندره لفور در کتاب ***ترجمهٔ شعر: هفت راهبرد و یک طرح*** به ارائهٔ الگوهایی برای ترجمهٔ شعر می‌پردازد. الگوی او از حیث دقت و جامعیت یکی از کامل‌ترین روش‌ها برای ترجمهٔ شعر است. او هدف از طرح این الگو را این گونه بیان می‌کند که «متن مبدأ را به‌عنوان یک اثر ادبی و هنری در زبان مقصد بیاورد» (Lefevere, 1975: 42). او با تکیه بر رویکردی تجربی و عینی، شعر شصت‌وچهارم کاتولوس[۲] را انتخاب و هفت روش ترجمه را بر روی این شعر اعمال می‌کند و در ضمن توصیف هر روش، معایب و محاسن آن را بیان می‌کند. این هفت روش عبارت‌اند از: ۱. ترجمهٔ آوایی[۳] (واجی)، ۲. ترجمهٔ تحت‌اللفظی[۴]، ۳. ترجمهٔ موزون[۵]، ٤. ترجمهٔ شعر به نثر[۶]، ٥. ترجمهٔ مقفا[۷]، ٦. ترجمه به شعر سپید[۸]، ۷. ترجمهٔ تفسیری[۹] (تعبیر) (مختاری اردکانی، ۱۳۷۵: ۱۰۸). هدف این پژوهش آن است که این الگو را در رابطه با ترجمه از زبان عربی به فارسی و به‌عکس به بوتهٔ آزمایش و تجربه بکشاند و به‌عینیت آن را بررسی کند و در این راستا به دو پرسش اساسی پاسخ دهد که اولاً: آیا شگردهای ترجمهٔ لفور بر روی ترجمهٔ شعر بین دو زبان عربی و فارسی قابل پیاده‌سازی است؟ و ثانیاً: در پیاده-سازی کدام یک از این شگردها در بین دو زبان عربی و فارسی باید تجدیدنظر کرد و چه عواملی باعث تجدید نظر و تغییر برخی از این شگردها هستند؟ در مورد پرسش اول، فرض پژوهش بر آن است که به لحاظ شباهت کلی، که بین زبان‌ها و به تبع آن زبان‌های ادبی در جهان وجود دارد، این الگو تا حد زیادی قابل پیاده‌سازی است؛ اما در پاسخ به پرسش دوم باید گفت که زبان‌ها و به تبع آن زبان‌های ادبی تفاوت‌هایی دارند که جنبهٔ ذاتی آن زبان خاص یا جنبهٔ اکتسابی و پدیده‌ای تاریخی در گفتمان و زبان ادبی می‌تواند سبب این تفاوت‌ها باشد. بنابراین، می‌توان برخی از این تفاوت‌ها را در نوع موسیقایی شعر، اعم از وزن و قافیه و ردیف یافت که باعث حذف برخی از شگردها مانند ترجمهٔ شعر سپید و یا استفاده کردن از امکاناتی چون ردیف در ترجمهٔ شعر از زبان عربی به فارسی خواهد شد. این پژوهش قصد دارد ضمن توضیح این هفت راهبرد، آن‌ها را بر روی شعر «عن إنسان» از محمود درویش و برخی از رباعیات خیام ـ که به عربی ترجمه شده است ـ پیاده سازد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

۲.پیشینهٔ پژوهش

در شیوه‌ها و لوازم و چگونگی ترجمه، پژوهش‌هایی صورت گرفته است که می‌توان به چند مورد از این قبیل اشاره کرد:

۱. نیکو خیرخواه و فرزان سجودی در مقالهٔ «فرهنگ، استعاره و ترجمه‌پذیری» (بهار ۹۲) به بررسی ترجمهٔ نیکلسون از دفتر اول ***مثنوی معنوی*** با الگوی هاروی پرداخته‌اند.

۲. عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی در مقالهٔ «چالش‌های ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی (با بررسی اشعاری از نزار قبانی، بدرشاکر السیاب، و نازک‌الملائکة)» (۱۳۹۲) موضوعاتی چون لفظ و معنا خیال و عاطفه و... را در ترجمه بررسی کرده است.

۳. جواد گرجامی در مقالهٔ «سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمهٔ متن شعری (موردپژوهانه ترجمهٔ دیوان أغانی مهیار الدمشقی)» (۱۳۹۵) ترجمهٔ کاظم برگ‌نیسی از مجموعه ***أغانی*** مهیار الدمشقی أدونیس را بررسی کرده و نشان داده است که مترجم چگونه دلالت‌های چندگانه را در برگردان خود انتقال داده و توانسته است به هم‌ارزی در ترجمه دست یازد.

٤. فرشید ترکاشوند در مقالهٔ «کاربرد تحلیل گفتمان انتقادی در ترجمه از عربی به فارسی» (۱۳۹۵) با پرداختن به تحلیل گفتمان، نظریهٔ فرکلاف را به‌مثابهٔ راهکاری در بررسی متون انتخاب کرده است که به عقیدهٔ وی سبب درک عمیق‌تر متن و بهبود ترجمه خواهد شد.

تاکنون مقاله‌ای به پیاده‌سازی و میزان انطباق طرح لفور بر ترجمه از زبان عربی به فارسی و به‌عکس نپرداخته است؛ امری که نگارندگان این سطور به آن خواهند پرداخت.

۳.بخش تطبیقی

در این قسمت چنان که پیش از این اشاره شد، به معرفی شگردهای لفور در ترجمهٔ شعر و شیوهٔ پیاده‌سازی آن در ترجمهٔ بین دو زبان عربی و فارسی خواهیم پرداخت؛ برای این منظور ـ چنان که پیش از این اشاره شد ـ شعری از محمود درویش با عنوان «عن انسان» را از عربی به فارسی برمی‌گردانیم. همچنین، برای ترجمه از فارسی به عربی به ترجمهٔ برخی رباعیات خیام نظری می‌افکنیم.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

۳-۱. ترجمهٔ آوایی یا واجی

در نظر گرفتن این راهبرد برای ترجمه که جنبهٔ آوایی متن را مورد توجه قرار می‌دهد، در مسئلهٔ رابطهٔ دال و مدلول ریشه دارد. در این خصوص برخی بر ذاتی‌بودن این رابطه و برخی بر قراردادی بودن آن معتقدند. افلاطون[۱۰] در رساله‌ای با نام کراتیلوس[۱۱] به این قضیه پرداخته و بر آن است که رابطهٔ بین دال و مدلول در ابتدا طبیعی و ذاتی بوده است که پس از سپری‌شدن مدت‌زمانی به‌دلیل اسبابی چون تحریف واژگان، دریافتن این ارتباط و توضیح آن دشوار می‌نماید. فیزیکالیست‌ها[۱۲] نیز بر این عقیده بودند که بین الفاظ و ذات و طبیعت اشیای مسمی بدان الفاظ ارتباطی وجود دارد. در مقابل نومینالیست‌ها[۱۳] بر آن بوده‌اند که ارتباط بین دال و مدلول قراردادی است (افلاطون، ۱۳٦٦: ۲/ ۷۳۳؛ أنیس، ۱۹۸٤: ٦۳؛ روبنز، ۱۹۹۷: ۳۹-٤۰).

امروزه نیز در زبان‌شناسی با اصطلاحاتی چون نمادپردازی صوتی[۱٤] و در نقد ادبی با اصطلاحاتی چون نام‌آوایی یا صدامعنایی یا دلالت ذاتی[۱۵] به رابطهٔ طبیعی یا تصویری بین دال و مدلول اشاره شده است. البته به این نکته اشاره شده است که این رابطهٔ تصویری به شکلی جزئی بین دال و مدلول وجود دارد و نه مطلق و تام (چگنی، ۱۳۸۲: ٤۱۷؛ کهنمویی‌پور و همکاران، ۱۳۸۱: ۵۵۲-۵۵۳). همچنین، این پدیده نزد صورت‌گرایان، که اهمیت بسیاری را برای جسمانیت هنری یا بیرونهٔ آن قائل هستند، با عنوان زائوم مورد اشاره قرار گرفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۸ به بعد)؛ همچنین، می‌توان به مبحث واج‌آرایی در بلاغت سنتی اشاره کرد که بیت معروف منوچهری «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است/ باد خنک از جانب خوارزم وزان است» نمونهٔ بارز آن است و برخی تکرار حرف «خ» را تداعی‌کنندهٔ خش‌خش برگ‌های پاییزی می‌دانند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۸). حال نکته این‌جاست که در ترجمهٔ این شعر تکرار حرف «خاء» و این تداعی معنی غیرممکن به‌نظر می‌رسد.

لفور بعد از تحلیل ترجمه‌ای از شعر کاتولوس، به این نتیجه می‌رسد که ترجمهٔ واجی در سه حالت می‌تواند خوب از آب دربیاید. نخست اینکه، واژه‌های زبان مبدأ به واسطهٔ واژگانی به زبان مقصد برگردان شود که پیوند ریشه‌شناختی با آن‌ها دارند. دوم اینکه، در متن مبدأ اسم‌های خاصی باشد و مترجم، این اسم‌ها را منتقل کند و سومین جایی که ترجمهٔ واجی می‌تواند خوب عمل کند، برگردان صدامعنایی است (Lefevere, 1975: 22-23). ترجمهٔ احمد

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

الصافی النجفی از رباعی زیر از خیام می‌تواند نمونهٔ مناسبی برای این راهبرد باشد:

ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز — از روی حقیقتی، نه از روی مجاز
بازیچه‌کنان بدیم بر نطع وجود — رفتیم به صندوق عدم یک‌یک باز
غَدونا لذی الأفلاک ألعاب لاعبٍ — أقولُ مقالاً لستُ فیه بکاذبِ
علی نطع هذا الکون قد لعبت بنا — و عدنا لصندوق الفنا بالتعاقب

(عمر الخیام، بی‌تا: ۹)

در مصراع اول، شاهد حضور چهار حرف، لام، عین، تاء و کاف هستیم که بیشتر در سه واژهٔ «لعبتکان»، «لعبت‌باز» و «فلک» آمده‌اند. هر سهٔ این واژگان در اصل، عربی هستند و الصافی النجفی از این پیوند ریشه‌شناختی به بهترین شکل استفاده کرده است و با آوردن تعبیری از همین ریشه (الأفلاک، ألعاب لاعبٍ) این مصراع را برگردانده و در مصراع سوم نیز از آن (لعبت بنا) بهره برده است. جدای از این امر، شاعر در برگردان دو واژهٔ «نطع» و «صندوق» نیز خود آن دو را در ترجمه آورده است.

این شگرد را می‌توان در ترجمهٔ قسمت‌هایی از شعر «عن انسان» نیز به کار برد؛ مثلاً در ترجمهٔ واژه‌های «سلاسل، صخرة الموتی، طعام، ملابس، بیارق»، واژه‌های هم‌ریشه‌ای چون «سلسله، صخرهٔ مردگان، طعام، لباس، بیرق» را به کار برد. علاوه بر این، در ترجمهٔ دو عبارت «و قالوا: أنت قاتل» و «و قالوا: أنت سارق» که حرف قاف حضور پرطنینی دارد، از عبارت «و این‌گونه تقریر کردند که تو قاتلی» و «و این‌گونه تقریر کردند که تو سارقی» کمک گرفت.

عن إنسان:

«وضعوا علی فمه السلاسل/ ربطوا یدیه بصخرة الموت/ و قالوا: أنت قاتل! / * / أخذوا طعامه، و الملابس و البیارق/ ورموه فی زنزانة الموتی،/ و قالوا: أنت سارق! / طردوه عن کلِّ المرافیء/ أخذوا حبیبته الصغیرة،/ ثم قالوا: أنت لاجیء! / * / یا دامیء العینین، و الکفین! / إنَّ اللیل زائل/ لا غرفة التوقیف باقیة/ ولا زرد السلاسل! / نیرون مات، و لم تَمت روما/ ... بعینیها تقاتل! / وحبوب سنبلة تجفّ/ ستملأ الوادی سنابل» (درویش، ۱۹٦۸: ۱۱۰-۱۱۱).

ترجمه: دهانش را به سلسله‌ای کشیدند/ دستانش را به صخرهٔ مردگان بستند/ و این‌گونه تقریر کردند که تو قاتلی/ طعام و لباس و بیرقش را ستاندند/ آن را در زندان مردگان

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

انداختند/ و این‌گونه تقریر کردند که تو سارقی.

نتیجهٔ این راهبرد این است که آن، نمی‌تواند یک راهبرد خودبسنده باشد؛ بلکه می‌توان به‌عنوان مکمل راهبردهای دیگر ترجمه بدان نگریسته شود. خود لفور نیز در پایان به این نتیجه می‌رسد که این نوع ترجمه به تخریب معنای متن مبدأ منجر می‌شود (Lefevere, 1975: 24) و به‌ندرت می‌تواند آوای متن مبدأ را به متن مقصد برگردان کند و بازگویی معانی آن را نیز به شکل قابل قبولی انجام دهد. در بیشتر اوقات، توازن بین آواها و معنای پنهان آن به هم می‌ریزد (*همان*: ٢٦).

۳-۲. ترجمهٔ تحت‌اللفظی

راهبرد دوم، بر وفاداری به متن مبدأ تأکید می‌کند و ترجمهٔ واژه به واژه را پیشنهاد می‌دهد. مهم‌ترین کارکرد این ترجمه آن است که محتوای متن را بدون کاستی می‌رساند؛ اما در مقابل معایب زیادی دارد؛ نخست اینکه به قیمت توضیحات اضافی و فدا کردن ارزش ادبی متن تمام می‌شود (گنتزلر، ۱۳۹۳: ۱۲۲). عیب دیگر این ترجمه آن است که در یافتن معادل‌های معنایی مناسب و نگارش یک الگوی نحوی منظم موفق عمل نمی‌کند و جدای از آن، بیشترین آسیب این ترجمه زمانی است که متن می‌خواهد با حفظ حداکثری واژه‌ها، ارزش‌های ارتباطی متن زبان مبدأ و مقصد را با هم هماهنگ کند (Lefevere, 1975: 34-35).

لفور در نهایت این ترجمه را کامل نمی‌داند و معتقد است که دقت و جامعیت ندارد و دیگر اینکه توجه به معادل معنایی، معمولاً مترجم را به بی‌توجهی و کم‌ارزش شمردن ارزش‌های ارتباطی واژگان زبان مقصد سوق می‌دهد (*Ibid*: 29-31). لفور معتقد است که مترجم اگر هم بخواهد، با انجام یک ترجمهٔ تحت‌اللفظی، تعادلی بین دو متن ایجاد کند، به دلایل زیر موفق نخواهد شد: ۱. او تنها می‌تواند به واسطهٔ ایراد توضیحات در ترجمه، معادل معنایی را نزدیک کند (نه اینکه کاملاً به آن معنا برسد) که در این صورت این ترجمه دیگر لفظ به لفظ نیست. ۲. اگر بخواهد الگوی نحوی زبان مبدأ را بر زبان مقصد تحمیل کند و یا اینکه بین دو الگوی زبانی زبان مبدأ و مقصد نوعی سازش برقرار کند، در هر صورت نتیجه این می‌شود که شاهد ساختارهای هم‌آمیخته و بدریخت در ترجمه هستیم. ۳. اگر مترجم تلاش کند که در ضمن تأکید بر اولویت برابری معنایی، ارزش‌های ارتباطی متن مبدأ و مقصد را هماهنگ کند،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

باز هم در هر صورت ارزش‌های معنایی کم‌رنگ می‌شوند (*Ibid*: 36). به عقیدهٔ لفور تنها زمانی این ترجمه می‌تواند مفید باشد که برای یک مخاطب تا حدی دوزبانه، در فرم بین سطری (زیر یا میان سطرهای متن اصلی) نوشته شود (*Ibid*: 97) و به نظر می‌رسد بهترین کاربرد این نوع از ترجمه زمانی است که هدف، آموزش زبان دوم به یادگیرنده‌ای باشد، به طوری که آموزندهٔ زبان دوم به اختلافات و تشابهات این دو زبان، چه از لحاظ نحوی و چه از لحاظ معانی واژگان و غیره، پی برده باشد و آن‌ها را نعل به نعل مطابقت دهد. «برخی از متخصصان، ترجمه را آموزشی‌سازی استفاده از زبان مادری و نیز ابزار خوبی برای درک مقایسه‌ای تلقی می‌کنند» (رحمتیان و بهرامی، ۱۳۹۲: ٤٢٤).

ترجمهٔ تطبیقی شعر «عن إنسان» بر اساس این راهبرد بدین شرح است:

«گماردند بر دهانش زنجیری/ بستند دستانش را با سنگ مردگان/ و گفتند: تو قاتلی.

گرفتند، خوراکش را و لباس‌ها و پرچم‌هایش را/ در زندان مردگانش انداختند/ و گفتند: تو سارقی. طردش کردند، از همهٔ بندرگاه‌ها/ گرفتند، محبوب کوچکش را/ پس گفتند: تو پناهنده-ای خونین‌چشم و خونین‌دست/ شب نابودشدنی است/ نه اتاق بازداشت باقی است/ و نه بافتن زنجیرها/ نرون مرد و رم نمرد/ با چشمانش می‌جنگد/ و دانه‌های گندم که خشک می-شود/ پر خواهد کرد صحراها را از گندم».

و ترجمهٔ رباعی خیام:

«از منزل کفر تا بدین یک نفس است — و از منزل شک تا به یقین یک نفس است

این یک نفس عزیز را خوش میدار — چون حاصل عمر ما همین یک نفس است»

(العریض، ۱۹۹٦: ٦٥)

«من منزل الکفر إلی الدین نفس واحد و من منزل الشک إلی الیقین نفس واحد

هذا النفس العزیز أمضه بالسرور لأن حاصل عمرنا هذا النفس الواحد فحسب».

۳-۳. ترجمهٔ موزون

وزن در شکل‌دهی موسیقی تأثیر فراوانی دارد و از کارکردهای آن در شعر در کنار لذت موسیقایی تنظیم میزان ضربه‌ها و جنبش‌هاست. وزن عروضی همچنان به واژگان ویژه‌ای که در شعر به‌کار رفته است تأکید می‌کند و سبب ایجاد نوعی از کشش در واژگان می‌شود

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ٤٩). یک ترجمهٔ موزون خوب می‌تواند روح شعر را حفظ کند و به ترجمه، ارزش ادبی ببخشد؛ اما با این حال، لفور به این ترجمه هم نگاه کاملاً مثبتی ندارد و معایب چندی را برای آن ذکر می‌کند: نخست اینکه، شعر در متن مقصد بدریخت می‌شود و خواننده با تکه‌متن‌های زیبایی که وحدت ندارند، مواجه می‌شود. این شعر بدترکیب و دستمالی‌شده گاهی معنای متن مبدأ را عوض می‌کند. دوم اینکه گمراه‌کننده است؛ زیرا مترجم در آن، متن را بدون توجه به تناسب‌های مد نظر مؤلف ارائه می‌کند. سوم، مترجم متن مبدأ را تفسیر می‌کند و آن را مطابق با مفهوم برداشت‌شدهٔ شخصی، منتقل می‌کند؛ یعنی مطابق این برداشت که اگر قرار بود نویسندهٔ اصلی، متن ترجمه را بنویسد، چگونه می‌نوشت. چهارم اینکه بر یک جنبه از متن مقصد توجه می‌کند و مانند ترجمهٔ لفظ به لفظ، معنا و ارزش‌های ارتباطی و نحو زبان مبدأ را از بین می‌برد. پنجم، این ترجمه به طور کامل نمی‌تواند متن مبدأ را به‌عنوان یک اثر ادبی در زبان مقصد بسازد (Lefevere, 1975: 40-42). ترجمهٔ پیشنهادی موزون از شعر «عن إنسان» به شکل زیر است که براساس وزن «مفاعیلن مفاعیل فعولن» در قالب یک شعر آزاد (نیمایی) انجام شده است:

«لبانش را به زنجیری کشیدند (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) / دو دستش را به سنگ گور بستند (مفاعیلن مفاعلن فعولن) / و گفتندش که "ای خونخوار قاتل" (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)/ خوراکش را و رخت و پرچمش را (مفاعیلن مفاعلن فعولن) / گرفتند (فعولن) / به بند مردگانش حبس کردند (مفاعلن مفاعیلن فعولن) / و گفتندش تو دزدی و سارق (مفاعیلن مفاعیلُ فعولن)/ ز بندرهای شهرش طرد کردند (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) / و عشق کوچکش را هم گرفتند (مفاعلن مفاعیلن فعولن) / و گفتندش: ای آوارهٔ خاک. (مفاعیلن مفاعیلُ فعو)*** بدان ای آنکه چشمت سرخ و دستانت (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) / به خون شسته است (مفاعیلن) / بدان که شب نخواهد ماند (مفاعلن مفاعیلن) / نه دخمه‌های استنطاق خواهد ماند (مفاعلن مفاعیلن مفاعیلن) / و نه بافیدن زنجیر (مَفَعیلن مَفَعیلن) / نرون مرده است، اما (مفاعیلن مفاعی) / روم پابرجاست (لن مفاعیلن) / و با چشمان خود پیکار خواهد کرد (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) / و روزی خوشهٔ گندم که می‌خشکد (مفاعیلن مفعیلن مفاعیلن) / تمام دشت، گندم‌زار خواهد کرد» (مفاعلن مفاعیلن مفاعیلن).

واعظ کاشفی این‌گونه از شعر را نثر مرجز خوانده است. وی در تعریف نثر مرجز

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

می‌گوید آن که وزن دارد و قافیه ندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ٤۹٥)؛ البته این بحث فقط در باب شکل موسیقایی شعر است وگرنه در این باب که این نوع از نوشته به لحاظ محتوایی و ویژگی‌های دیگر، نثر است یا شعر، جای بحث فراوان دارد.

اما، برای ترجمهٔ موزون عربی رباعی خیام، می‌توان مثال زیر را آورد:

«نفس بین کفرنا والدین نفس بین شکنا والیقین (فعلاتن مفاعلن فعلن / فعلاتن مفاعلن فاعلن) ما أری حاصل الحیاة سواه فاقضه بالسرور قبل المنون» (فاعلاتن مفاعلن فعولن / فاعلاتن مفاعیلن فاعلن) (عمر الخیام، بی‌تا: ۱۱٦).

مترجم متن فوق، در تلاش بوده است که رباعی خیام را به شکل منظوم و در قالب رباعی ترجمه کند؛ اما در این امر موفق نبوده است و در آن دو ایراد دیده می‌شود. نخست اینکه مترجم دچار عیوب قافیه شده است و دوم اینکه وزن مصراع اول با مصراع‌های دیگر متفاوت است؛ به بیان دقیق‌تر مصراع اول، یک هجا کمتر از سه مصراع دیگر دارد.

هرچند الصافی النجفی در ترجمهٔ موزون شعر فوق، کاملاً موفق نبوده است و بر قافیه و وزن ترجمهٔ او ایراد وارد است؛ اما در مواردی نیز توانسته هم معنی و هم قافیه را بسامان کند که مثال زیر یکی از آن موارد است.

«چندین غم مال و حسرت دنیا چیست — هرگز بدیدی که کسی جاوید بزیست
این یک دو نفس که در تنت عاریتست — با عاریتی عاریتی باید زیست»
«إلی م أساک علی الفانیه — أ نال إمرؤ عیشة باقیة
هی النفس عاریة تسترد — فعش معها عیشة العاریة»

(عمر الخیام، بی‌تا: ۱۲٤)

۳-۴. ترجمهٔ منثور

ترجمهٔ منثور ممکن است زبان زیبایی نداشته باشد؛ اما از بیشتر تحریف‌ها و زرق و برق‌های کلامی فاصله می‌گیرد. این ترجمه دقیق است و به متن اصلی نزدیک‌تر (Lefevere, 1975: 42). یکی از وظیفه‌های مترجمی که شعر را می‌خواهد به نثر برگرداند این است که ذهن مخاطب را متوجه معنای واژگان خاص متن کند و وظیفهٔ دیگر او نیز یافتن راهی است تا یک

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

موسیقی همسان با شعر را در نثر به‌وجود آورد. به‌نظر لفور، مترجم درخصوص انتقال واژگان و ارزش ارتباطی آن می‌تواند از سه راهبرد بهره ببرد. نخست اینکه واژگان بومی را جایگزین واژگان متن مبدأ کند، دوم اینکه مترجم از معادل‌های ریشه‌ای[۱۶] استفاده کند که در این صورت باید یک واژه را از زبان مبدأ به زبان مقصد پیوند بزند و سوم اینکه، به‌جای یک واژهٔ بومی در دسترس، با گرته‌برداری از الگوی صرفی و اشتقاقی واژهٔ زبان مقصد، یک واژهٔ جدید خلق کند (*Ibid:* 43-44). همچنین، برای حفظ ارزش ارتباط واژه‌های یک شعر، مترجم گاهی می‌تواند به تفصیل متوسل شود که این امر در نهایت باعث ایجاد جمله‌هایی می‌شود که بی‌سبب طولانی‌اند (*Ibid*: 45).

اما درخصوص انتقال موسیقی شعر، مترجم باید به‌دنبال یافتن راهکارهایی باشد که با آن قوهٔ تأثیرگذاری متن مبدأ را به‌دست آورد و آن را منتقل کند. بدین منظور، او می‌تواند دو راه متفاوت را برگزیند؛ در وهلهٔ نخست می‌تواند ساختار نحو متن مقصد را بر اساس متن زبان مبدأ پی‌ریزی کند و امید داشته باشد که با این کار، به سطحی از موسیقی متن مبدأ برسد و آن را منتقل کند. یا اینکه، یک نظام[۱۷] نثرگونه را جایگزین نظام فرم شعر کند؛ نظامی که از فضایی متوازن و ساختاری متناسب برخوردار است (*Ibid*: 48). درنهایت، لفور پیشنهاد می‌کند که در این نوع از ترجمه، اگر مترجم بخواهد واژگان را با حفظ ارزش ارتباطی که در متن اصلی دارند، برگرداند، ناچار خواهد بود که به نگارش جمله‌هایی بلندتر متوسل شود و واژه‌های بیشتری را به‌کار برد و از سنگینی دستور بکاهد. این امر درنهایت به این مسئله منجر خواهد شد که بر موسیقی متن تسلطی نداشته باشد و اگر تلاش کند که موسیقی متن مبدأ را حفظ کند، ارزش ارتباطی متن مقصد کم‌رنگ خواهد شد (*Ibid*). حال به بررسی ترجمهٔ منثور شعر «عن إنسان» می‌پردازیم. ترجمهٔ پیشنهادی به ترتیب زیر است:

بر دهانش زنجیرها گماردند/ دستانش را با سنگ مردگان بستند/ و گفتند: تو قاتلی/ خوراکش را و رخت‌ها و پرچم‌هایش را گرفتند/ او را در زندان مردگان انداختند!/ و گفتند: تو سارقی/ او را از تمامی بندرگاه‌ها طرد کردند/ محبوب کوچکش را گرفتند/ سپس گفتند: تو پناهنده‌ای/ ای خونین چشمان و خونین دستان/ شب، نابودشدنی است/ نه اتاق بازداشت ماندگار است/ و نه بافتن زنجیرها/ نرون مرد، اما رم نمرده/ با چشمانش می‌جنگد/ و دانه‌های خوشهٔ گندمی که در حال خشک شدن است/ دشت را سرشار از خوشه خواهد کرد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

در شعر، شاهد واژگانی چون، سلاسل، قاتل، طعام، ملابس، بیارق، لاجیء و ... هستیم که معادل‌های بومی در زبان فارسی دارند و در ترجمه نیز بر اساس همان واژگان برگردان شده‌اند و می‌توان از همین واژگان در متن مبدأ نیز استفاده کرد که مورد دومی که لفور از آن سخن به میان آورده است، صورت گیرد؛ اما جدای از این، ترکیب‌هایی چون «صخرة الموتی»، «زنزانة الموتی»، «حبیبة الصغیرة» نیز وجود دارند که در هر سه مورد ساختار و ترکیب به همان شکل، گرته‌برداری شده و از عبارت‌های «سنگ مردگان» و «زندان مردگان» و «محبوب کوچک» (به جای واژگانی بومی چون سنگ گورستان یا سنگ قبر و زندان مرگ، زیبای کوچک، عشق کوچک و ...) استفاده شده است. در ترجمهٔ زیر نیز سعی شده است که یک نظام نثرگونه جایگزین نظم شعر شود:

بر دهانش زنجیرها گماردند/ با سنگ مردگان، دستانش را بستند/ و گفتند که تو قاتلی/ خوراک و لباس و پرچمش را گرفتند/ و در زندان مردگانش انداختند/ و گفتند که تو سارقی/ او را از همهٔ بندرگاه‌ها راندند/ محبوب کوچکش را ستاندند/ پس گفتند که تو پناهنده‌ای/ ای خونین چشم و دست/ شب نابودشدنی است/ نه اتاق بازداشت باقی است/ و نه بافتن زنجیرها/ نرون مرده است/ اما رم نمرده/ با چشمانش پیکار می‌کند/ و دانه‌های خوشه‌ای که می‌خشکند/ دشت را از خوشه سرشار می‌کند.

برای ترجمهٔ عربی رباعی خیام، می‌توان ترجمهٔ منثور زیر را پیشنهاد داد:

«البعد بین منزل الکفر و منزل الدین بقدر نفس واحد/ کذلک البعد بین منزل الشک ومنزل الیقین بقدر نفس واحد/ فاقض هذا النفس الواحد بالسرور والبهجة / إذ هذا النفس الوحید هو حاصل عمرنا».

این نوع از ترجمه در بهترین حالت خود می‌تواند نوعی از شعر منثور[۱۸] تلقی شود. برخی شطحیات صوفیه را می‌توان از قبیل شعر منثور دانست؛ مانند عبارت مشهور بایزید بسطامی که می‌گوید: «به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین تر شده بود». برخی معتقدند که این نوع از شعر، موسیقی مختص به خود را دارد و از امکاناتی بهره می‌گیرد که آن را در جرگهٔ شعر قرار می‌دهد. احمد شاملو مشهورترین شاعر شعر منثور در ادب فارسی است (داد، ۱۳۸۰: ۱۹٤-۱۹۵). برخی منتقدان نیز آثاری چون ***مقامات*** بدیع‌الزمان همدانی و حریری و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

برخی توقیعات خلفای عباسی را از این نوع ادبی دانسته‌اند (وهبة، ۱۹۷٤: ٤٤٤).

۳-۵. ترجمهٔ مقفا (قافیه‌دار)

در این نوع ترجمه، مترجم می‌خواهد با ایراد کلامی سجع‌گونه و ذکر قافیه‌ها در انتهای جمله‌ها، روحی شاعرانه به متن بدهد. این نوع ترجمه «زیر فشار محدودیت‌ها قرار می‌گیرد و واژه‌ها معنای دیگری به خود می‌گیرند و حاصل کار متنی خسته‌کننده، بیش از حد محتاط و ملانقطی خواهد بود» (گنتزلر، ۱۳۹۳: ۱۲۲). نمونهٔ این ترجمه در شعر «عن إنسان» به شکل زیر است:

«گماردند زنجیرهایی بر دهانش / بستند با سنگ مردگان، دستانش / و گفتند که تو قاتلی / خوراک و پرچم و تن‌پوشش را ستاندند / او را در زندان مردگان رهاندند / و گفتند: تو سارقی / او را از تمام شهرها بیرون کردند / "زیبای کوچکش را" ربودند / پس فرمودند:/ تو پناهنده‌ای *** / ای خونین‌چشمان و ای خونین‌دستان / شب نخواهد ماند اینسان / نه اتاق بازداشت/ و نه زنجیرها خواهد ماند / نرون مرد، اما رم نمرد / با چشمانش دشمن را خواهد راند / و خوشه‌های گندم خشکیده / خوشه‌ها، در دشت خواهد افشاند».

با توجه به عیبی که در وزن و قافیهٔ ترجمهٔ الصافی النجفی دیده شد، می‌توان تاحدی آن را ضمن ترجمهٔ مقفا نیز به‌شمار آورد. با اندک تصرفی در این ترجمه، می‌توان از آن یک ترجمهٔ قافیه‌دار ساخت.

نفس بین الکفر والدین/ نفس بین الشکّ والیقین/ ما أری حاصل الحیاة سواه/ فاقضه بالسرور قبل البین.

همچنین ترجمهٔ منظوم زیر نیز که قافیهٔ مصراع آخر آن همخوان با شعر نیست، می‌تواند ضمن یک ترجمهٔ مقفای موزون قرار گیرد.

«نفس من منزل کفر إلی منزل دین نفس من عالم الشک إلی دنیا الیقین
فتعهد طیب هذا النفس الفذ الثمین إنه محصولنا من هذه الدنیا الخئون»

(فاضل،۱۹۵۱ : ۳۱٤، به نقل از العریض، ۱۹۹٦: ٦٥)

قافیه در میان ناقدان غربی و شرقی مورد توجه و درمورد آن اظهار نظرهای مختلفی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

شده است؛ اما مهم‌ترین کارکردهای قافیه را به‌طور یک مجموعه می‌توان در نوشتاری از شفیعی‌کدکنی یافت که می‌تواند اهمیت این عنصر آوایی و موسیقایی را برای ما مشخص سازد. شمار این کارکردها به پانزده می‌رسد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۵ به بعد).

اگر قافیه را به‌طور کلی نوعی از تکرار بدانیم که باعث ایجاد موسیقی در شعر می‌شود؛ باید به نوع دیگری از تکرار در شعر فارسی اشاره کنیم که همین وظیفه را به عهده دارد و آن ردیف است که در مقابل قافیه که تکرار قسمت غیرمستقلی از یک کلمهٔ معنادار است، تکرار کامل یک، یا بیشتر، کلمهٔ معنادار مستقل در طول یک شعر است که بعد از قافیهٔ اصلی و به یک معنی بیاید (نجفقلی میرزا، ۹٤، به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۲۳). می‌توان گفت که ردیف در شعر انگلیس و فرانسه جایگاهی ندارد و در شعر عربی هم حکم تعبیر «النادر کالمعدوم» بر آن جاری است و به‌نظر می‌رسد حتی کسانی که خواسته‌اند در ترجمه‌های‌شان از زبان فارسی به انگلیسی به‌تبع زبان فارسی از ردیف بهره گیرند، تجربهٔ موفقی نداشته‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۲٤ به بعد). پس لفور نیز نمی‌تواند جایی برای ردیف در این رهیافت-ها قائل شود.

قافیه در ادبیات برخی زبان‌ها جایگاهی دارد که بی‌توجهی نسبت به آن کمتر امکان‌پذیر است. در این باره ابراهیم أنیس (۲۰۱۰: ۲۹۵–۲۹٦) از کسانی که به پیروی از ادبیات زبان‌های غیرعربی به شعر سپید بدون قافیه روی آورده‌اند انتقاد می‌کند و اعتقاد دارد که آن‌ها فراموش کرده‌اند که هر زبانی شرایط و سنت‌های ادبی ویژهٔ خود را دارد و لزوماً چنین نیست که هر روندی که در زبان دیگری به موفقیت انجامیده است در زبان‌های دیگر و به دستان شاعران دیگر نیز به موفقیت بینجامد.

۳-۶. شعر سپید

ترجمه به‌شکل شعر سپید نیز کیفیت ادبی متن را حفظ می‌کند و این مسئله به‌سبب انسجام و هارمونی‌ای است که متن شعر سپید دارد. لفور معتقد است که هر کس بخواهد ترجمهٔ شعری را براساس شعر سپید، خواه پنج رکنی دو هجایی[۱۹] و یا فرم‌های آزادتر، برگرداند باید به این مسئله پایبند باشد که تا حد ممکن، متن را با الگوی شعر موزون همگام کند (Lefevere, 1975: 61). در این فرم مترجم می‌تواند از راهکارهای پذیرفته‌شده برای روان کردن متن و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

کنار زدن ناهمواری‌های جزئی استفاده کند (*Ibid*: 62). ازجملهٔ این راهکارها طولانی کردن بیت‌ها و جمله‌هاست. این مورد تنها وسیلهٔ ایجاد یک انسجام نسبی مناسب نیست؛ بلکه مترجمانی که از فرم شعر سپید استفاده می‌کنند، می‌توانند رویکردی مخالف را انتخاب کنند و گفته‌های متن مبدأ را خلاصه‌گویی کنند (*Ibid*: 69). هرچند لفور معتقد است که این ترجمه در مقایسه با فرم‌های دیگر، میزان بالایی از دقت و ادبیت را دارد؛ اما در هر صورت به‌خاطر محدودیت‌هایی که یک ساختار مشخص بر آن اعمال می‌کند، ممکن است سبب ایجاد یک شعر بدترکیب و غیرطبیعی شود (Birsanu, 2014: 113).

شعر سپیدی که لفور از آن سخن می‌گوید شعر پنج رکنی دو هجایی است که در ادبیات انگلیسی رایج است. این شعر، با آنچه در شعر فارسی با عنوان شعر سپید رایج شده است، در عین همانندی در نقاطی، تفاوت‌های اساسی دارد. شعر سپید در ادبیات انگلیسی شعری است که وزن دارد؛ اما قافیه ندارد. این در حالی است که در فارسی، شعر سپید آن است که وزن و قافیهٔ الزامی ندارد و درواقع، این نوع شعر به اشتباه سپید نام‌گذاری شده است و باید شعر آزاد یا شعر منثور نامیده می‌شد (طاووسی، ۱۳۹۳: ۲۵). بنابرآنچه گفته شد، ترجمهٔ شعر به زبان فارسی و عربی براساس شعر سپید پنج رکنی دو هجایی امکان‌پذیر نیست. بنابراین، این راهبرد در ترجمه از عربی به فارسی و به‌عکس به خودی خود بی‌اثر می‌ماند.

۳-۷. تعبیر

این راهبرد نوعی محاکات از شعر است و مترجم «موضوع را تقلید می‌کند تا متن را برای دریافت آسان‌تر کند؛ اما ممکن است به قیمت لطمه خوردن به ساختار و بافتار متن حاصل شود» (گنتزلر، ۱۳۹۳: ۱۲۲). در ذیل این راهبرد، لفور دو روش را پیشنهاد می‌کند: نخست، اقتباس[۲۰] که حفظ محتوای[۲۱] شعر است با تغییر شکل آن. دوم، بازآفرینی[۲۲] است. در اقتباس مترجم اساساً محتوای متن اصلی را حفظ می‌کند؛ اما فرم آن را تغییر می‌دهد. در بازآفرینی مترجم، شعری از خود می‌سراید، اگر وجه اشتراکی با متن مبدأ داشته باشد، آن عنوان و درون‌مایه است (Lefevere, 1975: 76). یکی از بهترین نمونه‌های این نوع ترجمه، ترجمهٔ فیتز جرالد از رباعی‌های خیام است. ترجمهٔ تعبیریِ شعر «عن انسان»:

«بر لبانش مهر بستند / بر دو دستش سنگ سخت / بر گلویش ریختند / سرب‌های سرخ و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

تفت / دست آخر حکم دادندش / که او:/ یک قاتل خون‌خواره است/ *** / رخت‌هایش را گرفتند/ پس، غذایش را گرفتند / در نهایت هم/ لوایش را گرفتند / دست آخر / حکم دادندش / که او:/ یک سارق بیچاره است / از تمام شهرها / او را به کل اخراج کردند / خانه‌اش، تاراج کردند / دست آخر/ حکم دادندش/ که او:/ آواره است/ *** / ای که چشمت سرخ / و دستانت به خون مردمان / آغشته است / روزگاری شب نخواهد بود / تا ابد/ زندان و زندانبان نشاید بود/ ظالمان/ از سرزمین من گذشتند/ یک به یک مردند و رفتند / خاک من پاینده است/ در نبرد دشمنان / همچنان کوبنده است / خوشهٔ گندم اگر خشکید / ترسی نیست/ چون/ خاک من زاینده است».

در شعری که از خیام خواندیم، سه مضمون اصلی کوتاهی عمر، حد فاصل بودن آن بین شک و یقین و دم‌غنیمتی دیده می‌شود. العریض در ترجمهٔ زیر با درنظر گرفتن دو مضمون اول و بی‌توجهی به مضمون سوم، ترجمهٔ زیر را ارائه داده که تا حد زیادی فضای شعر خیام را عوض کرده است:

«فقل للذی حیر الدرس فهمه حیاتک أقصر من أن تتمه
حیاتک وقف علی شعرة هی الحد ما بین نور و ظلمة»

(العریض، ۱۹۹٦: ٦٥)

۴.نتیجه

پس از بررسی‌های انجام‌شده و در پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده این نتایج به‌دست آمد که شگردهای لفور در شش شگرد تا حد زیادی قابل تطبیق است و تنها در شگرد ششم ـ که نوعی از شعر است که مختص زبان انگلیسی و زبان‌های مشابه است ـ قابل تطبیق نیست. اگرچه شگرد اول تا حد زیادی در بین هر دو زبان مستقل قابل تطبیق نیست؛ اما در بین زبان عربی و فارسی به علت اشتراک در برخی واژگان، اندکی قابل تطبیق است.

در پاسخ به پرسش دوم باید گفت صورت‌بندی که لفور از انواع ترجمهٔ شعرها به‌دست می‌دهد، طوری نیست که بتوان ترجمهٔ شعر را فقط در یکی از این صورت‌ها تصور کرد و خارج از آن شکلی از ترجمهٔ شعر وجود نداشته باشد؛ به تعبیر دیگر می‌توان تلفیقی از برخی از این نوع ترجمه‌ها را با یکدیگر تصور کرد؛ برای مثال می‌توان ترجمه‌ای از شعر را تصور

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

کرد که هم، وزن و هم، قافیه داشته باشد. از طرف دیگر اگرچه این صورت‌بندی به‌نوعی باعث ایجاد یک تصور نظام‌مند و تشکل‌یافته نسبت به ترجمهٔ شعر می‌شود؛ اما از سوی دیگر نمی‌توان آن را به‌مثابهٔ قالب‌هایی تغییرناپذیر تصور کرد؛ زیرا لزوماً مرز دقیق و مشخصی بین این قالب‌ها وجود ندارد. همچنین، برخی از زبان‌ها چون زبان فارسی در ادبیات خود عناصر زیبایی‌شناسی‌ای چون ردیف را تجربه کرده و پرورش داده‌اند و درنتیجه در آن‌ها تثبیت شده است که دیگر زبان‌ها واجد آن نیستند.

۵. پی‌نوشت‌ها

1. lefevere
2. catullus
3. phonemic translation
4. literal translation
5. metrical translation
6. poetry into prose
7. rhymed translation
8. blank verse translation
9. interpretation
10. plato
11. cratylus
12. Physicalists
13. nominalists
14. sound symbolism
15. onomatopoeia
16. etymologisms.
17. discipline
18. prose poem
19. iambic pentameter
20. version
21. substance
22. imitation

۶.منابع

- آل بویه لنگرودی، عبدالعلی (۱۳۹۲). «چالش‌های ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی (با بررسی اشعاری از نزار قبانی، بدر شاکر السیاب و نازک‌الملائکة)». ***پژوهش‌های ترجمه***

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

در زبان و ادبیات عربی. ش ۷. صص ۱۳-٤۰.

- افلاطون (بی‌تا). ***دورهٔ آثار افلاطون***. تهران: خوارزمی.
- أنیس، إبراهیم (۱۹۸٤). ***دلالة الألفاظ***. ط ٥. القاهرة: مکتبة الأنجلو المصریة.
- _____ (۲۰۱۰). ***موسیقی الشعر***. القاهرة: مکتبة الأنجلو المصریة.
- ترکاشوند، فرشید (۱۳۹٥). «کاربرد تحلیل گفتمان انتقادی در ترجمه از عربی به فارسی». ***جستارهای زبانی***. ش ۳۲. صص ۸۱ -۱۰۲.
- الجاحظ، أبوعثمان عمروبن بحر (۱۹٦٥). ***الحیوان***. بتحقیق و شرح عبدالسلام هارون. ط۲. القاهرة: مکتبة و مطبعة مصطفی الحلبی.
- خیرخواه، نیکو و فرزان سجودی (۱۳۹۲). «فرهنگ، استعاره و ترجمه‌پذیری». ***جستارهای زبانی***. ش ۱۳. صص ۲۱-۳۸.
- داد، سیما (۱۳۸۰). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چ ٤. تهران: مروارید.
- درویش، محمود (۱۹٦۸). ***دیوان الوطن المحتل***. جمعه و قدم له یوسف الخطیب. دمشق: دارفلسطین.
- رحمتیان، روح‌الله و مرضیه بهرامی (۱۳۹۲). ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات آموزش زبان (انگلیسی - فرانسه - فارسی)***. چ۱. تهران: سمت.
- روبنز، ر. ه. (۱۹۹۷). ***موجز تاریخ علم اللغة(فی الغرب)***. ترجمهٔ أحمد عوض. الکویت: عالم المعرفة.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). ***موسیقی شعر***. چ۲. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات. درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس***. چ۱. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). ***نگاهی تازه به بدیع***. تهران: فردوس.
- طاوسی، سهراب (۱۳۹۳).«آیا شعر ما سپید است؟ پژوهشی در مفهوم شعر سپید و کاربرد آن در ادبیات فارسی». ***تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی***. ش ۲۰. صص ۹-۳٤.
- العریض، ابراهیم (۱۹۹٦). ***اللمسات الفنیة عند مترجمی الخیام***. البحرین: مکتبة فخراوی.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

- عمر الخیام (بی‌تا). ***رباعیات عمر الخیام***. تعریب أحمد الصافی النجفی.
- کهنمویی‌پور و همکاران (۱۳۸۱). ***فرهنگ توصیفی نقد ادبی***. چ۱. تهران: دانشگاه تهران.
- گرجامی، جواد (۱۳۹۵). «سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمهٔ متن شعری (موردپژوهانه ترجمهٔ دیوان أغانی مهیار دمشقی ادونیس)». ***پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی***. ش ۱۵. صص ۱۶۵-۱۸۸.
- گنتزلر، ادوین (۱۳۹۳). ***نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر***. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: هرمس.
- مختاری اردکانی، محمدعلی (۱۳۷۵). ***هفده گفتار در اصول، روش و نقد ترجمه***. تهران: رهنما.
- وهبة، مجدی (۱۹۷٤). ***معجم مصطلحات الأدب***. بیروت: مکتبة لبنان.

- **References**:

- AleBuye Langaroudi, A. (2013). "Translation Challenges from Arabic language to Persian (with investigation of the poems by Nizar Qabbani, Badr Shaker Al-sayyab, Nazek Al-Malaekah)". Jo*urnal of Translation Researches in the Arabic Language and Literature*. No 7. Pp: 13-40. [In Persian].
- Anis, I . (1984). *Significance of words. Cario: Anglo-Egyptian* Bookshop. [In Arabic].
- ---------- (2010). *Rhythm of poetry. Cario: Anglo-Egyptian* Bookshop. [In Arabic].
- Ariz, I. (1996). *Artistic Views in Works of Khayyam's Translators*. Bahrein: Maktabat Alfakhravi [In Arabic].
- Birsanu, R.S (2014). *T.S. Eliot's the Waste Land as a Place of Intercultural Exchanges: A Translation Perspective*. London: Cambridge Scholars Publishing.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation: An essay in applied Linguistics.* London: Oxford University Press.
- Dad, S. (2001). *A Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morvarid [In Persian].
- Darvish, M. (1968). *Divan of the Occupied Soil.* Collection and Introduction by

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

Yusof Alkhatib. Dar al Felestin [In Arabic].

- DRYDEN, J. (1680). *The Three Types of Translation*" in Douglas Robinson (ed) (1997), *Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome.
- Garjami, J. (2016). "The Fluidity Signs in Translating Poetic Texts, The Case of "Aghany Mahyar Aldamshqy". *Journal of Translation Researches in the Arabic Language and Literature*. No 15. Pp: 165-188. [In Persian].
- Gentzler, E. (2013). *Contemporary Translation Theories*. Translated by Ali Solhjou. Tehran: Hermes [In Persian].
- Jahiz, A (1965). *Animal* (Investigation and description Abdol Salam Haroun). 2th edition. [In Arabic].
- Jones, F. R. (1989). *On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetry Translating*. *Target,* 1(2), 183-199. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- Jones, M. H. (2014). *The Beginning Translator's Workbook: Or the ABC of French to English Translation*. Lanham, MD: University Press of America.
- Kahnemoueipour, J. et al (2002). *A Descriptive Dictionary of Terms of Literary Criticism.* Tehran: University of Tehran. [In Persian].
- Khayyam, O. (No Date). *Rubaeiyyat of Umar Alkhayyam*. Translation into Arabic Ahmad Safi Al najafi. [In Persian].
- KheirKhah, N. & F. Sojoudi (2013). "Culture, Metaphor and Transability". *Journal of Language* Related Research. No 13. Pp. 21-38. [In Persian].
- Lefevere, A. (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* .Assen: VanGorcum.
- Madsen, D. L (2012). *The Poetry and Poetics of Gerald Vizenor*, Mexico: UNM Press
- Miremadi, S. A. (1995). *Theories of Translation and Interpretation.* Tehran: SAMT.
- Mokhtari Ardakani, M. (1996). *Seventeen Speeches About the Basics, Methods and*

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]

Criticism of Translation. Tehran: Rahnama .[In Persian].

- Nida, E. & R. Taber (1969). *The Theory and Practice of Translation.* Leiden, Brill Publisher.
- Plato (No Date). *Collection of Plato's Works*. Tehran: Kharazmi [In Persian].
- Rahmatian, R. & M. Barami, (2013), *A Descriptive Dictionary of Terms of Language Teaching* (English, French and Persian). First ed. Tehran: SAMT. [In Persian].
- Robins, R. H. (1997). *A short history of Linguistics* (In west). Translated by Ahmad Evaz. Koveit: Alam Almarefah. [In Arabic].
- Shafiei Kadkani, M. (2012). *Resurrection of Words*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- ----------(2012). *Rhythm of poetry*. Tehran: Agah [In Persian].
- Shamisa, S. (2002). *A new approach to the Badee's Science.* Tehran: Ferdows .[In Persian].
- Tavousi, S. (2014). "Is our poetry a blank verse poetry? An investigation about the Blank verse poetry and its function in Persian Literature". *Analysis and criticism of texts related to Persian language and literature*. No 20. Pp. 9-34. [In Persian].
- Torkashavnd, F .(2016). "Function of critical discourse analysis in translation from Arabic to Persian". *Journal of Language* Related Research. No 32. Pp: 81-102. [In Persian].
- Vahabah, M. (1974). *A Dictionary of Literary Terms*. Beirut: Maktabat Lebanon [In Arabic].
- Vahid Dastjerdi, H.; H. Hakimshafaii & Z. Jannesaari, (2008), "Translation of poetry: towards a practical model for translation analysis and assessment of poetic discourse". *Journal of Language & Translation.* 9-1. Pp. 7-40.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-28]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.9.0]