نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ سوم، شمارهٔ نخست (پیاپی ۴)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

گذارِ برخی عناصر زیبایی‌شناختی *دیوان شمس* در ترجمهٔ فرانسوی اِوا دو ویتره میروویچ

مقالهٔ پژوهشی

سپیده نواب زاده شفیعی
استادیار، گروه فرانسه، دانشگاه علامه طباطبائی

معصومه احمدی (نویسندهٔ مسئول)[1]
استادیار، گروه فرانسه، دانشگاه علامه طباطبائی

زهره الوندکوهی
کارشناس ارشد، مترجمی زبان فرانسه، دانشگاه علامه طباطبائی

چکیده

زیبایی‌شناسی شعر به دو بخش روساخت (زبان و موسیقی) و زیرساخت (محتوا و اندیشهٔ پنهان در کلام) می‌پردازد. غزلیات شمس تبریزی، نمونهٔ بارز شعر حماسی‌عرفانی، از آرایه‌های ادبی، موسیقی و عناصر زیبایی‌شناختی زیرساختی و روساختی قوی برخوردار است. در این مقاله، انتقال این عناصر زیبایی‌شناختی را در ترجمهٔ فرانسوی اِوا دو ویتره میروویچ، با سبک‌شناسی وینه و داربلنه بررسی‌کرده‌ایم و نشان‌داده‌ایم که وام‌گیری، گرته‌برداری، ترجمهٔ واژه به واژه، تغییرِ صورت، تغییرِ بیان، معادل‌یابی و همانندسازی، هر کدام به شکلی در گذار زیبایی شعر مولانا به زبان فرانسه نقش ایفا کرده‌اند. عناصر زیبایی‌شناختی شعر مولانا در گذار دشوار به «زبان‌فرهنگ» فرانسه، نهایتاً شکل و قالبی متفاوت و البته گاه دلنشین یافته‌است که به توانش زبان‌شناختی مترجم و «تراوایی» زبان فرانسه نسبت به عناصر زبانی‌فرهنگی شعر فارسی مربوط می‌شود. افق زبانیِ ترجمهٔ میروویچ، متفاوت از افق زیبایی‌شناختی شعر مولانا، از تعامل زبان‌فرهنگ‌های مقصد و مبدأ در نزد مترجم شکل‌گرفته است.

واژگان کلیدی: دیوان شمس، زیبایی‌شناسی، سبک‌شناسی تطبیقی، میروویچ[2]

۱- مقدمه

ادوارد براون، دربارهٔ جایگاه ادبی و عرفانی مولانا جلال‌الدین بلخی، شاعر و عارف زبان و ادب فارسی، می‌گوید او بی گمان بزرگترین شاعر صوفی ایران است. مثنوی عرفانی او را می‌توان از رفیع‌ترین اشعار همهٔ

1. E-mail: Massumahm@atu.ac.ir
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2021.67112.0
2. Eva de Vitray-Meyerovitch

تاریخ دریافت: ۱۷آبان۱۳۹۹ تاریخ بازبینی: ۳فروردین ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۵فروردین ۱۴۰۰

دوران‌ها به شمار آورد. مولانا پس از غیبت شمس، پیر و مرشد خویش، سرگشته و حیران غزلیاتی برای او به نظم در آورد که به دیوان شمس تبریزی و یا دیوان کبیر مشهور گشته است. در این دیوان، وی حقایق عالیِ عرفانی را با هیجان وصف ناپذیری بیان نموده و از عشقی درونی که معنوی و عارفانه است، نسبت به شمس تبریزی، پیرِ دست‌گیر خویش، سخن می‌گوید. غزل مولانا، از نوع اشعار آموزشی و در مسیر تربیت انسان کامل و شناخت راه خداست. وی اولین قدم برای شناخت خدا را پی‌بردن انسان به ارزش و گوهر حقیقی وجود خویش و آراستگی وی به کمال اخلاق می‌داند. این آراستگی به شیفتگی و حیرت در زیبایی وجه خدا می‌انجامد، و از عارف عاشقی پاکباخته می‌سازد که حاضر است همهٔ هستی خود را ببازد تا به مقام قرب الهی برسد. بنابراین موضوع دیوان شمس، جز عشق خدا نیست و شمس تجسم زندهٔ معشوق حقیقی، یعنی خداست.

مولانا زیبایی را در عظمت و بیکرانگی جستجو می‌کند و به تناسب آن، عناصر سازندهٔ شعرش نیز برهم‌ساخته از مفاهیمی همچون مرگ، زندگی، قیامت، ازل و ابد و عشق و دریا و... است. عناصر تصویری در شعرِ وی با تکیه بر جهان‌بینی اسلامی عرفانیش، با استادی تمام، معنای تازه‌ای را نمایان می‌سازد که به شکل بارزی دارای حیات و حرکت است. با نگاهی مقایسه‌ای می‌توان گفت که اینگونه تصاویر نزد شاعرانی چون رودکی، منوچهری و فرخی بیشتر از زاویه دید آفاقی (بیرونی) ترسیم شده، اما در شعر مولوی بیشتر از زاویه دید انفسی (درونی) بررسی و اندیشیده شده‌اند. مثلاً درون تصاویر نرگس و سوسن و بنفشهٔ مولانا، انسان و مسائل حیاتی‌اش با همهٔ وسعت و دامنه‌اشان، نهفته‌اند. در اوج تصویرگریِ درون، وی هنرمندانه تصاویری را از ضمیر ناخودآگاه خویشتن ارائه می‌دهد.

زبان شعری دیوان شمس در چهارچوب ادبیات و واژه‌های رسمی محدود نمی‌شود. مولانا کوشیده تا این مرزها را بشکند و زبان را در شکل جاری آن، آن‌گونه که مردم با آن حرف می‌زنند به خدمت گیرد؛ زیرا وی معتقد است عامهٔ اهل زبان درستی یا نادرستی زبان را تشخیص می‌دهند، و آنچه مردم می‌گویند ملاک صحت زبان است نه صرفاً آنچه که در واژه‌نامه‌ها آمده باشد. انتقال این زبانِ شاعرانه، مردمی و عرفانی، ظرافت‌ها و مراتبی را می‌طلبد که در مباحث زیبایی‌شناختیِ ترجمه به آن پرداخته می‌شود. در این پژوهش، با نگاهی تطبیقی بر دو نسخهٔ فارسی و فرانسهٔ دیوان شمس، شیوهٔ گذار برخی عناصر زیبایی‌شناختی شعر مولانا را توسط خانم اِوا دو ویتره میروویچ، بر اساس شیوهٔ سبک‌شناسی تطبیقی ترجمهٔ زبان وینه و داربلنه بررسی خواهیم کرد.

۲- بیان مسئله

بررسی زیبایی درونی (معنایی) و بیرونی (شکلی) اشعار دیوان شمس، و نیز شیوهٔ گذار آن‌ها در ترجمهٔ فرانسوی، مورد نظر این پژوهش است. در این راستا، با تکیه بر اهمیت انتقال زیبایی زبان شعر، به عوامل

تاثیرگذار بر نارسایی ترجمهٔ شعر می‌پردازیم و برخی کاستی‌های بوطیقائی، نظیر فقدان عروض و قافیه، تغییر در موسیقی کلام، تغییر در لایه‌های معنایی استعارات و نمادها، در ترجمهٔ اوا دو ویتره میروویچ را بررسی می‌نماییم.

۳- پیشینهٔ تحقیق

زیبایی‌شناسی زبان مولانا در دیوان شمس به شیوهٔ موضوعی و غیرمنسجم در پایان‌نامه‌هایی با عناوین «بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناسی شبه جمله در دیوان شمس و تدوین فرهنگ آن» به قلم سهیلا داوری (داوری، ۱۳۹۱) و «سبک‌شناسی زبانی پنجاه غزل از غزلیات شمس» نگارش لیلا محمدی (محمدی، ۱۳۹۰) مطالعه شده‌اند.

همچنین، این موضوع به صورت مباحث پراکنده و موجز در مقاله‌های «زیبایی‌شناسی صنعت تکرار در غزلیات شمس» از آذر دانشگر و معصومه زارع کهن (دانشگر، ۱۳۹۶)، «تکرار در غزلیات مولوی» از مالک شعاعی (شعاعی، ۱۳۹۰) و «بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس از دیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در سینما» از زهرا حیاتی و تقی پورنامداریان (حیاتی، ۱۳۹۵)، «بررسی وجوه زیباشناسی غزلیات شمس» از زرین‌تاج واردی و نجمه داناییان (واردی، ۱۳۸۹)، تحلیل و بررسی شده‌اند. لیکن نگاه تطبیقیِ زیبایی‌شناختی به دو نسخهٔ فارسی و ترجمهٔ فرانسوی غزلیات شمس، به صورت روشمند، و با شیوهٔ سبک‌شناسی تطبیقی وینه و داربلنه، که در این پژوهش مد نظر است، کاری صورت نگرفته است.

۴- روش تحقیق: سبک‌شناسی تطبیقی در ترجمه، دیدگاه وینه و داربلنه[1]

ژان‌پل وینه (۱۹۱۰ ـ۱۹۹۹) و ژان داربلنه (۱۹۰۴ـ۱۹۹۹) زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان فنِ ترجمه، روش‌های هفتگانهٔ ترجمهٔ متون ادبی را در کتاب سبک‌شناسی تطبیقی فرانسه و انگلیسی: روش ترجمه مطرح کرده‌اند. این هفت روش عبارتند از: ترجمهٔ واژه به واژه، وام‌گیری، گرته‌برداری، تغییرِ صورت، تغییرِ بیان، معادل‌یابی و همانندسازی. اگرچه کتاب آن دو، تحت عنوان مقایسهٔ نحوی زبان فرانسه با زبان انگلیسی (۱۹۵۸)، منحصراً مبتنی بر زبان‌های فرانسه و انگلیسی است، ولی تأثیر بسیار گسترده‌ای بر مطالعات ترجمه گذارده است. آن‌ها دو راهبرد «ترجمهٔ صریح» (les procédés directs)، و «ترجمهٔ ضمنی» (les procédés obliques) را عنوان کرده‌اند که تا حدی شبیه تقسیم‌بندی «ترجمهٔ واژه به واژه در برابر ترجمهٔ آزاد» است. وینه و داربلنه عبارت «واژه به واژه» را در واقع مترادف «ترجمهٔ صریح» می‌دانند. دو راهبرد مذکور شامل هفت شیوه هستند: «ترجمهٔ صریح» سه شیوهٔ ترجمهٔ واژه به واژه، وام‌گیری و گرته‌برداری را شامل می‌شود، و

1. Vinay & Darbelnet

«ترجمهٔ ضمنی: چهار شیوهٔ تغییرِ صورت، تغییرِ بیان، معادل‌یابی و همانندسازی را در برمی‌گیرد (وینه و داربلنه، ۲۰۰۰: ۹۳-۸۴).

با این شیوه‌ها، ارائهٔ ترجمه‌های متناسب و سازگار با سبک متن اولیه ممکن‌تر می‌نماید. از طرفی، وینه و داربلنه معتقدند که سبک‌شناسی تطبیقیِ متن با ترجمهٔ آن، نکات مهمی را آشکار می‌سازد، و مترجم می‌تواند با استفاده از قواعد سبک‌شناسی، دستور و روش ترجمهٔ خودش را از متن پیدا کند (همان).

۵- عناصر روساخت و زیرساخت زیبایی‌شناختی در *دیوان شمس*

پیش از این، مولوی را معمولاً از روی مثنوی می‌شناختند و غزلیات او را کتابی خانقاهی می‌دانستند. مثنوی در حد فهم مخاطبان عام، و یک اثر تعلیمی است، در حالی که غزلیات شمس برای مخاطب شیفتهٔ عرفان الهی است و در آن روح سرکش مولانا آزادانه تصویر شده‌است. زبان او در غزلیات، زبان فاخری نیست، بلکه زبان گفت‌وگوست. او جزو معدود شاعرانی است که ستایندهٔ زمان حال‌اند. رابطهٔ عاشق و معشوق در غزلیات مولانا در ادبیات فارسی بی‌نظیر است (مشتاق‌مهر، ۱۳۹۶، سخنرانی).

می‌دانیم غزل، سبک شعری است که حالات عاطفی و روحیِ فردی را برجسته می‌کند و می‌توان گفت وجوه رمانتیکی دارد. مولانا در غزلیات شمس از علایم و نشانه‌های کلامی و غیرکلامی متعددی برای نمایش هیجانات و حالات روحی بهره می‌گیرد. وی به خاطر حفظ حریم و قداست شمس تبریزی، حرکات وی را در موقعیت‌های مختلف به‌نحوی رمزگون به تصویر می‌کشد. «کارکرد زبان بدن در غزلیات شمس به شکلی گسترده و در وجوه معنایی متفاوت نمود یافته است. برای مثال نشانه‌هایی از زبان بدن در ارتباط با چشم، لب و دست، چهره و ابرو، از نشانه‌های دیداری، حالت عاطفی گفتار شامل بلند یا آهسته سخن گفتن، سکوت کردن و خندیدن، از نشانه‌های آوایی، و دوری و نزدیکی، از نشانه‌های قلمرو بدن، در غزلیات شمس تجلی کرده‌اند» (بهنام و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۷).

موسیقی غزل، از عناصر روساخت زیبایی شعر، با نواختن مصوت‌های بلند و کوتاه، و تغییر در تکرار و توالی آن‌ها، تأثیر معنا را بر خواننده می‌افزاید: مثلاً «مصوت‌های بلند مفهوم بزرگی و حیرت را القاء می‌کنند و به نوعی زیباییِ معنوی در ذهن شنونده به وجود می‌آورند» (واردی و داناییان، ۱۳۸۹: ۳۶۴). مولوی در دیوان شمس به وفور از آهنگِ حاصل از چینش‌های متفاوت مصوت‌ها برای القاء هیجاناتِ عرفانی خود استفاده کرده است (همان).

یکی دیگر از وجوه زیبایی‌شناختی غزلیات شمس، کاربرد ظریف صنایع ادبی، عناصر زیرساخت زیبایی شعر، همچون تضاد و تداعی معانی است. مولانا در دیوان کبیر خود، گویی خوانندگانی را مدّ نظر دارد که قدرت تخیل و تفکر عمیق دارند، و در بسط و توسعه معانی با او همراه و هم‌قدم می‌شوند. مثلاً به تداعی

خطوط منحنی و دایره‌وار می‌پردازد که برای انسان چشم‌نوازند (همان: ۳۶۵). مولوی همچنین با به کارگیری جمع ضدین که فقط در عالم شهود آشکار می‌شوند، تصاویر و معانی نوینی را به دست مخاطب می‌دهد؛ مثلاً:

> «وجود سایه برای نور و سویِ بی‌سویی، توصیفاتی است که مصداق خارجی ندارد و از مقام رئال و واقعی فراتر است [...] زمانی که مولوی می‌گوید: دانه تویی، دام تویی، باده تویی، جام تویی/ پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا (فروزانفر در مولانا،۱۳۵۵: ۳۰)

این انتساب صفات و نسبت‌های متضاد به معشوق، در واقع، او را در مقام کلّ و کامل تصورکردن است» (واردی و داناییان، ۱۳۸۹: ۳۶۶). این‌چنین مولانا در سطح بالایی از زیبایی معنوی شعرش پیش می‌رود و مفاهیم بلند عرفانی را در ردیفی از واژگان متضاد قرار می‌دهد تا از این تضاد، معنای جدیدی در ذهن مخاطب حلول کند. در نزد مولانا، شمس تبریزی نوری از انوار الهی است که بر وی تجلی کرده است، بنابراین لقب خورشید (شمس) اشاره و کنایه از این تجلی است و به طور استعاری حضور خداوند را در قلب عاشقانش تداعی می‌کند. به عبارت دیگر، استعاره و اشارات در زبان مولانا بر قدرت کلامی و زیبایی اثرش افزوده است. زیربنای محتوایی دیوان شمس همان مکتب عشق است که شمس به او آموخت. عشق تنها معیار شمس برای ارزیابی مردمان بود. علم و زهد بی‌عشق هرگز برای او رنگ و بویی نداشت (موحد، ۱۳۶۹: ۱۱۹).

۶- بررسی ترجمهٔ میروویچ[۱] از *دیوان شمس*، در قالب روش وینه و داربلنه

در مطالعهٔ ترجمهٔ اِوا دو ویتره میروویچ، با هدف بررسی انتقال عناصر زیبایی‌شناختی شعر مولانا، به مواردی از شیوهٔ ترجمهٔ ایشان برمی‌خوریم که می‌توان آن‌ها را در قالب‌های زیر دسته‌بندی و تحلیل نمود. در این قالب‌ها که بر اساس دسته‌بندی هفتگانهٔ وینه و داربلنه‌اند، سعی کرده‌ایم در مواردی انتقال عناصر زیبایی‌شناختی زبانِ شعر مولانا را به زبان فرانسه پی بگیریم، و نحوهٔ گذار آن‌ها در کار مترجم، و نوع ترجمهٔ

---

۱. اوا دو ویتره میروویچ (۱۹۹۹ـ۱۹۰۹/ Eva de Vitray-Meyerovitch) مترجم دیوان شمس، از طریق «تجدید بنای اندیشه دینی در اسلام»، نوشتهٔ شاعر و متفکر پاکستانی، اقبال لاهوری با اسلام آشنا گردید و پس از سه سال مطالعه، در نهایت مسلمان شد. وی علاقهٔ ویژه‌ای به اشعار مولانا جلال‌الدین محمد بلخی داشت و به همین دلیل زبان فارسی را فراگرفت. در سال ۱۹۶۸ میلادی، میروویچ از رسالهٔ دکتری خود با عنوان «مباحث رازآمیز در کتاب جلال‌الدین رومی» در دانشگاه سوربن پاریس دفاع کرد. شهرت وی بخاطر آثار مهم صوفی‌گری است که به زبان‌های مختلف ترجمه شده‌اند. آشنایی بیشتر جهان اسلام با اوا دو ویتره میروویچ در سال‌های ۱۹۷۳-۱۹۶۹ صورت گرفت که ایشان به تدریس در دانشگاه الازهر مشغول شد و سخنرانی‌هایی نیز در اغلب کشورهای عربی و از جمله کویت در سال ۱۹۷۱ ایراد نمود. در سال ۱۹۹۰ میلادی، مثنوی معنوی، با پنجاه‌هزار بیت در ۱۷۰۰ صفحه، را برای نخستین بار به زبان فرانسه ترجمه کرد. میروویچ در زمینهٔ شناساندن اسلام، تصوف و مولانا در فرانسه و دیگر نقاط دنیا بسیار فعال بود و برنامه‌های گوناگونی را برای رادیو فرهنگ فرانسه و تلویزیون این کشور ترتیب می‌داد.

متن حاصل را بررسی کنیم.

۶-۱- وام گیری

یکی از روش‌هایی که در ترجمهٔ میروویچ به چشم می‌خورد، شیوهٔ وام‌گیری (emprunt)، یعنی استفادهٔ مجدد از کلمات متن منبع در ترجمهٔ مقصد است. در حقیقت، در این شیوه ترجمه‌ای انجام نمی‌شود:

مثال ۱.

از بد پشیمان می‌شوی الله گویان می‌شوی آن دم تو را او می‌کشد تا وارهاند مر تو را

(مولانا، ۱۳۵۵: ۵)

«Que tu te repentes du mal, que tu deviennes orant d'Allah.

En cet instant, s'il t'attire, c'est pour te sauver»

(Meyerovitch, 1973: 19)

میروویچ ترجیح داده کلمه «الله» را به صورت وام‌واژه در زبان فرانسه حفظ کند، زیرا واژهٔ «الله» وارد فرهنگ لغت فرانسه شده است، بنابراین مترجم معادل فرانسه Dieu (خدا) را برای آن نیاورده است. به این ترتیب بارِ معنایی این واژه را به طور کامل انتقال داده است تا زیبایی خاص آن، دست نخورده بماند.

لازم به ذکر است که وام‌واژه‌ها عامل و نشان دو زبانگی‌اند. دو زبانگی، هنگام برخورد با دو «زبان‌فرهنگ»ای که می‌شناسد به راحتی فرهنگ‌واژه‌های آن‌ها را تمییز می‌دهد و یا آن‌ها را نگه می‌دارد. کلمهٔ «الله» برای میروویچ، که به دین اسلام گرویده و با «زبان‌فرهنگ» اسلامی خو کرده، نه تنها غریبه نیست، بلکه یک «فرهنگ‌واژهٔ بنیادی» (Culturème) است که به خاطر ویژه‌بودن و غنای بالای معنایی، در ترجمه دگرگون نمی‌شود.

از طرفی هنگام معادل‌یابی در زبان دیگری، وسعت معنایی بیش از حد یک واژه در زبان مبدأ، سبب می‌شود معادل و پیکرهٔ واژگانی درست و درخوری برای آن در زبان مقصد یافت نشود، و به ناچار کلّ پیکرهٔ زبانیِ مبدأ با تمامی گسترهٔ معنایی‌اش به زبان مقصد وام داده می‌شود. کلمهٔ «الله» اشاره به ذات خداوندی با تمامی صفاتش دارد که در قرآن توصیف شده است، بنابراین واژه «Dieu» معادل «الله» نیست.

مثال ۲.

اکنون که گشتی گل‌شکر، قوتِ دلی نور نظر از گل برآ بر دل گذر، آن از کجا این از کجا

(مولانا، ۱۳۵۵: ۱۱)

«Maintenant que tu es devenue *Gol-shekar*, tu es l'aliment du cœur et la lumière des yeux.

Sors de la boue et va vers le cœur: quoi de commun entre eux?»

(Meyerovitch, 1973: 27)

کلمهٔ «گل‌شکر»، مرکب از «گل» و «شکر»، در زبان روزمره، به معنای «مربای گلِ محمدی» است. در این بیت نیز مترجم ترجیح داده کلمهٔ «گل‌شکر» را به صورت وام‌واژه وارد زبان فرانسه کند، هرچند معادل آن، Confiture de pétales de roses در زبان فرانسه قابل تصور و حتی در ناحیه‌هایی موجود است. لیکن استفاده از این معادل فرانسه نه تنها آهنگ جملهٔ معادل را به هم می‌زند و زیبایی آهنگینِ آن را خدشه‌دار می‌کند، بلکه بازی ادبی دو کلمه «گل» و «شکر» که با هم زوج همنشین زیبایی‌شده‌اند و با هم اوج شیرینی و زیبایی را در آنِ واحد ایجاد کرده‌اند، از دست می‌رود. می‌توان گفت که مترجم در نظر داشته تا خوانندهٔ زبان مقصد را با برخی عناصر زیبایی شعر مولانا و نیز اصطلاحات نغز زبان مبدأ آشنا سازد. همچنین می‌توان گفت نگاه میروویچ متوجه زیبایی وزن و قالب شعر مولانا نیز بوده است هرچند به ناچار در قالب‌های صوری زبان دیگری، زبان فرانسه، ریخته شده است.

مترجم فرانسویِ دیوان شمس با وام‌گیری، گویی سعی در حفظ برخی عناصر زیبایی‌شناختی شعر مولانا در حد بضاعت داشته است. در ترجمهٔ شعر، به دلیل تفاوت نظام‌های دستورِ زبانی، عروض و قالب‌های شعری ذاتاً متفاوت، حفظ کامل شکل و محتوا با هم در زبان مقصد عملاً میسر نیست. البته اوا دو ویتره میروویچ در ترجمهٔ خود به حفظ ردّپایی از قالب شعری اولیه تلاش کرده است، و گاه، عبارات متن مبدأ را نیز بدون تفسیر و تفصیل، به فرانسه برگردانده‌است. این روش اگرچه نهایتاً مفهوم اصلی شعر را می‌رساند، اما حال و هوای اصلی شعر مولانا را نمی تواند به درستی منتقل کند.

۶-۲- گرته‌برداری

گرته‌برداری (calque) نوعی انتقال کلام است که در آن عبارت و یا اصطلاحِ وام گرفته‌شده، به صورت واژه به واژه به زبان مقصد ترجمه می‌شود، در ترجمه میروویچ از دیوان شمس دیده می‌شود:

مثال ۱.

اندر جهان هـر آدمـی باشـد فـدای یـار خـود یار یکی انبان خون، یار یکی «شـمس ضـیا»

(مولانا، ۱۳۵۵: ۵)

«Dans le monde, chacun est dé voué a son ami,

L'ami de l'un est un sac plein de sang, l'ami de l'autre est le soleil lumineux.»

(Meyerovitch, 1973: 20)

مثال ۲.

گر سیل عالم پر شود هر موج چون اشتر شود «مرغان آبی» را چه غم تا غم خورد «مرغ هوا»

(مولانا، ۱۳۵۵: ۸)

«Si le flot remplit le monde, chaque vague devient pareil a un monstre.
En quoi cela afflige-t-il les oiseaux de mer? Et, a plus forte raison, les oiseaux du ciel?»
(Meyerovitch, 1973: 28)

اصطلاحاتی مانند «شمسِ ضیا»، «مرغان آبی»، و «مرغ هوا»، به انتخاب مترجم به صورت گرته‌برداری ترجمه‌شده‌اند. در واقع، اوا دو ویتره میروویچ با شیوه گرته‌برداری می‌کوشد تا لایه‌های معناییِ گفتار مولانا را با همان ترکیب زیبایی که در زبان مبدأ دارد، وارد زبان مقصد نماید. این‌گونه، او کلمات جدیدی را به وجود می‌آورد که به غنی‌سازی فرهنگِ واژگان فرانسوی کمک می‌کند. چنین ابداعاتی، بخصوص، نشان از نوعی دو زبانگی فرهنگیِ عمیق در نزد مترجم دارد. چنین جایگاهی به مترجم این امکان را می‌دهد تا ترکیبات زبان‌شناختی «جامعه‌زبان» دیگری را بخوبی بشناسد، ارزش معنایی و زیبایی سازه‌های آن را بسنجد، و با مصالح زبانیِ «جامعه‌زبان» مقصد، آن‌ها را بازسازی کند، و ترکیبی نیمه‌خودی‌نیمه‌بیگانه بیافریند که برای مخاطب زبان مقصد، با آن‌که ترکیبی بیگانه دارد، به خاطر مصالح زبانی بومی‌اش، پذیرفتنی‌تر باشد. چنین رفتاری به درک بهتر عناصر زیباشناختی شعری مولانا نزد مخاطب فرانسوی کمک کرده است.

۶-۳- ترجمه واژه به واژه

میروویچ بخش‌های زیادی از دیوان شمس را به شیوهٔ واژه به واژه (traduction littérale) ترجمه کرده است. این شیوه به شکلی است که متن حاصل از آن در زبانِ مقصد، از نظر درکِ معنا صحیح و از نظر ساخت ظاهری به راحتی قابل مقایسه با متن زبانِ مبدأ است. عده‌ای از صاحب نظران معتقدند که فن ترجمهٔ واژه به واژه را ترجیحاً باید برای زبان‌هایی بکار گرفت که از نظر ساختاری بسیار به هم شبیه‌اند. در این روش، مترجم می‌کوشد تا متن ترجمه شده دارای دستور زبان، معنی و سبک نوشتاری مشابه با متن اصلی باشد در مثال‌های زیر به نمونه‌هایی از ترجمهٔ واژه به واژهٔ میروویچ اشاره می‌کنیم:

مثال ۱.

ای یوسف خوش نام ما خوش می‌روی بر بام ما انا فتحنا الصلا بازآ ز بام، از در درآ

(مولانا، ۱۳۵۵: ۶)

«O notre Joseph au nom glorieux! Tu marches avec grace sur notre terrasse.
Nous t avons rendu victorieux d une victoire é clatante; nous le proclamons.
Laisse la terrasse, entre par la porte.» (Meyerovitch, 1973: 31)

همانطور که مشاهده می‌شود، در این بیت ترجمهٔ واژه به واژه به معنای شعرآسیب نزده است. چرا که هدف شاعر در ترجمهٔ مصرع دوم به خوبی درک شده است. لیکن از نظر موسیقی، شعر مولانا در این جا با مصوت‌های بلند در کلمات خوشنام، ما، میروی، بام، ما، در کنار مصوت‌های کوتاه، ریتم زیبایی را خلق کرده‌است که ترجمهٔ میروویچ از آن بی‌بهره است، هرچند ایشان ادعایی بر ترجمهٔ ریتمیک نداشته‌است، ولی نگاه و مطالعهٔ ترجمه‌شناختی، این کمبود را قابل ذکر می‌بینند. بنابراین پایبندی بیش از حد به ترجمهٔ واژه به واژه، می‌تواند به دوری از موسیقی شعر، که از زیبایی‌های روساختی مهم آن است، بیانجامد، و باعث کاهش اثر آهنگ آن در ایجاد حس عینی از معنا شود. به عبارت دیگر از آنجا که موسیقی و آهنگ شعر در تقویتِ معنا و عرضهٔ ملموسِ آن نقش زیادی دارند، و حتی خود بخشی از معنا هستند، بازماندن از آن‌ها، کمبودی است که در هر حال احساس می‌شود.

مثال ۲.

این ابر را گریان نگر وان باغ را خندان نگر　　کـز لابـه و گریـه پـدر رسـتند بیمـاران مـا

(مولانا، ۱۳۵۵: ۲۵)

«Regarde ce nuage qui pleure ! Contemple ce jardin riant!
Nos malades sont sauvé s par les pleurs du ciel.»
(Meyerovitch, 1973: 45)

مثال ۳.

من ز سـلام گرم او آب شـدم ز شـرم او　　وز سـخنان نـرم او آب شـوند سـنگ‌ها

(مولانا، ۱۳۵۵: ۳۴)

«Pour moi, son salut chaleureux m'annihile de confusion;
Ses douces paroles font que les pierres se fondent en eau.»
(Meyerovitch, 1973: 54)

در مثال۲ و ۳، ترجمهٔ واژه به واژه، خواننده را از مقصود اصلی و معنای مد نظر شاعر بسیار دور کرده است. در مثال ۲، به نوعی مقایسهٔ دو رویداد موازی و متضاد است که یکی علت دیگری است. در واقع مولانا می‌گوید در مقابل ابر که می‌گرید باغ خندان می‌شود، و وقتی پدر به درگاه خدا می‌گرید بیمارانِ او شفا می‌یابند؛ یعنی جمع تضادهای گریه و خنده در این عالم به پویاییِ زیبایی منتهی شده است که در این شعر نیز مصوّر است. همچنین معنایی که از این بیت در ذهن مخاطب فارسی می‌نشیند با احساس آرامشی همراه است که موسیقی شعر ایجاد می‌کند. حال چنین ساختار معنایی و موسیقایی از ترجمهٔ واژه به واژهٔ فرانسهٔ میروویچ چندان حاصل نمی‌شود زیرا زیبایی این مقایسه ظریف در ساختاری ادبی در شعر فارسی میسر شده است.

مقصود شاعر از مثال سوم، مصرع دوم این است که کلام آن شخص، چنان اثرگذار و گیرا است که دل را یارای مقاومت نیست و کسی نمی‌تواند سخن او را بشنود و دلش نرم نشود، یعنی همه در مقابل کلام او سر تسلیم فرود می‌آورند. اما آن‌چه مترجم برداشت کرده است، صرفاً معنای واژه به واژهٔ شعر است و نه معنای کناییِ آن. میروویچ در واقع این مصرع را به این صورت ترجمه کرده است: سخنان نرم او سنگ‌ها را به آب تبدیل می‌کنند. مترجم در اینجا اصطلاح فارسی «آب شدن دل سنگ از حرف کسی» را با رویکرد بیگانه پذیریِ محض، و حفظ تمام و کمال رنگ و بوی غیر بومیِ آن وارد زبان فرانسه کرده‌است. از آنجا که این نوع عبارات ریشه در «زبان‌فرهنگ» مبدأ دارند و «زبان‌فرهنگ» مقصد با آن ممکن است بیگانه باشد، زیباییِ معنایی، و زیرلایه‌های آن را مخاطب «زبان‌فرهنگ» مقصد شاید به درستی درنیابد، و مقصود واقعی شاعر را درک نکند. البته می‌توان گفت که میروویچ در اینجا قصد دارد نوع تفکر مولانا، و تصویرگری زیبای ذهن او را همانطور که هست، هرچند بیگانه و غریب، به مخاطب فرانسوی بشناساند.

۶-۴- تغییر صورت

تغییر صورت (transposition) تغییر یک مقولهٔ دستوری به مقوله‌ای دیگر است، بدون آنکه معنی متن عوض شود. این فن موجب تغییر ساختار دستور زبان متن می‌شود. در فرایند ترجمه، انتقال معنا از زبانی به زبان دیگر عموماً با ایجاد تغییراتی در صورت پیام، یا به عبارت دقیق‌تر، در صورت‌های دستوریِ پیام ممکن می‌شود. برای مثال، گاه پیش می‌آید که برای ایجاد بیانی روان در زبان مقصد، اسم جمع را به مفرد، قید را به صفت، و مجهول را به معلوم تبدیل می‌کنیم. این شیوهٔ کار در ترجمه میروویچ نیز دیده می‌شود:

مثال ۱.

ای مـــه افروختـــه‌رو، آب روان در دل جـــو شـــادی عشـــاق بجـــو کـــوری اغیـــار بیـــا

(مولانا، ۱۳۵۵: ۳۰)

«O toi dont le visage rayonne comme la lune, ô toi pareil a l'eau qui court au cœur du ruisseau,

Cherche la joie des amoureux ; en dé pit des ennemis ; viens.»

(Meyerovitch, 1973 : 49)

مترجم به جای ترکیب‌های صفت و موصوفی/اضافی «مهِ افروخته‌رو»، و «آبِ روان در دلِ جو»، جمله‌های توصیفی، «le visage rayonne comme la lune» و « toi pareil à l'eau qui court au cœur du ruisseau» آورده است، و برای ترجمهٔ «کوری اغیار بیا»، به جای کلمهٔ «کوری» از کلمهٔ

«علی‌رغم»، en dépit de، استفاده کرده است. همانطور که می‌بینم در این بیت هم تغییر صورت و هم تغییر معنا صورت گرفته است.[۱]

لازم به ذکر است در همنشینی کلمات فارسی در بیت بالا زیبایی خاصی وجود دارد: «مه» در همنشینی با «آب» و گویی بازتابیده در آن است؛ افروختگی ماه در مقابل روانی آب، شادی عشاق در مقابل کوری اغیار، فعل «بجو» در جناس با اسم «جو» در عبارت «دلِ جو»، تصاویر زیبایی را با موسیقی در هم آمیخته‌اند. به عبارت دیگر، در شعر مولانا نوعی موسیقی خیزابی، با چینشی هنرمندانه از تضاد و جناس و کنایه و... آفریده شده است که در ترجمهٔ میروویچ، دیده نمی‌شود.

مثال ۲.

دلبـــر بی‌کینـــه مـــا شـــمع دل ســـینه مـــا در دو جهان در دو سرا کار تو داری صنما

(مولانا، ۱۳۵۵: ۳۳)

«Ô notre beauté qui ignore la haine! O lumière du cœur dans notre sein !
Dans ces deux mondes, ici-bas et au-dela, c'est toi qui gouvernes toutes choses, ô mon idole !»

(Meyerovitch, 1973: 53)

در این بیت، مترجم با ترجمه صفت و موصوف «دلبر بی کینه» و مضاف و مضاف‌الیه «شمع دل سینه» در قالب جمله، آن را تغییر صورت داده است. همینطور عبارت «در دو سرا»، به صورت دو کلمهٔ «این دنیا» و «آن دنیا» ترجمه کرده است. در این بیت مترجم در انتقال معنای مورد نظر شاعر موفق عمل کرده است، ولی تغییر صورت‌های انجام گرفته، زیبایی ظاهری ابیات را به‌هم زده، و به تَبع، موسیقی آن را نیز دگرگون ساخته است.

۶-۵- تغییر بیان

تغییر بیان (modulation)، تغییر شکل متن از طریق چرخش معنایی با استفاده از کلماتی دیگر است. این تغییر زمانی لازم می‌شود که عبارت‌هایی از زبان مبدأ را به راحتی نمی‌توان وارد زبان مقصد کرد. مترجم با عمل تلفیق، دیدگاه نویسندهٔ متن اصلی را به زبانی ملموس‌تر برای جامعه مقصد بیان می‌کند، و البته ایدهٔ اصلی

۱. لازم است این نکته را خاطرنشان سازیم که در اینجا ما به بررسی ترجمه‌شناختی واژگان و معادل‌هایی پرداخته‌ایم که در فاصله بوطیقایی با متن اصلی‌اند، به عبارت دیگر، هدف این بوده که توجه خواننده را به ظرائف و مسائل مرتبط با زیبایی‌شناسی ساختار در ترجمه جلب نماییم. ممکن است بتوان با توجه بیشتر به آهنگ و ساختار واژگانِ معادل در متنِ ترجمه به بوطیقای شعر شمس نزدیک‌تر شد:

«Ô toi, Lune brulant de lumière, Ruisseau coulant à l'eau claire
Pour la joie des amoureux, désespère les rivaux, viens à moi !»

همچنان انتقال می‌یابد. تغییر بیان نوعی ترجمهٔ ناموازی (oblique) طبق نظر وینه و داربلنه است که مستلزم به کارگیری مقوله‌های موازی در زبان‌های مبدا و مقصد نیست. وینه و داربلنه تغییر بیان را به طور کلی تغییر صورت پیام در نتیجه تغییر زاویه دید، تعریف می‌کنند. به عبارت دیگر، برخلاف جابجایی(transposition) تغییر بیان مستلزم دستکاری مقوله‌های ذهنی است نه مقوله‌های دستوری، و زوایای دید متفاوتی را منعکس می‌کند. این روش در ترجمهٔ میروویچ به عنوان راه حلی برای انتقال درست معنا و پیام شاعر به‌کار گرفته شده‌است:

مثال ۱.

ای کـه تـو مـاه آسـمان، مـاه کجـا و تـو کجـا در رخ مه کجا بود این کر و فر و کبریا

(مولانا، ۱۳۵۵: ۴)

«Ô toi, lune du ciel, quoi de commun entre toi et la lune du ciel?
Dans le visage de la lune, trouverait-on cette splendeur et cette majesté ?»
(Meyerovitch, 1973: 57)

مثال ۲.

تویی جان من و بی‌جان ندانم زیست من باری تـویی چشـم مـن و بی‌تـو نـدارم دیـده بینـا

(مولانا، ۱۳۵۵: ۴۸)

«Tu es mon ame, et sans ame je ne peux pas vivre;
Tu es mes yeux, et sans toi je ne peux pas voir.»
(Meyerovitch, 1973: 70)

در دو بیت اول، مثال‌های ۱ و ۲، مترجم عبارات «ای که تو ماه آسمان، ماه کجا و تو کجا/ در رخ مه کجا بود این کر و فر و کبریا» و «بی تو ندارم دیده بینا» را با روش تغییر بیان، در معنایی صحیح، به زبان مقصد یعنی زبان فرانسه، برگردانده است.

نکته‌ای که در اینجا باید یادآوری کرد اثر نامطلوب چرخش معنا و تغییر بیان در انتقال زیبایی ظاهری و معنایی شعر است. زیرا ساختار بیرونی معنای مد نظر شاعر که با ریتم و آهنگی خاص همنشین بوده‌است را عمیقاً به هم می‌ریزد. در واقع، این شیوهٔ ترجمه برخاسته از نوعی مقصدگرایی است، و همانطور که لادمیرال می‌گوید، مقصدگرایان به کلام و پیام و اثر آن متوجه‌اند، و نه به زبان و دال و مدلول‌ها (لادمیرال، ۱۹۸۶: ۳۵).[۱] البته ویژگی این روش حفظ اصالت پیام است که خواننده را متوجه اهمیت پیام نهفته در کلام می‌کند.

۱. این مقاله در منابع فرانسوی یا این مشخصات آمده است:
LADMIRAL, Jean-René. «Sourciers et ciblistes». *Revue d'esthétique*, 1986, n° 12: 33-42

۶-۶- معادل سازی

معادل‌سازی (équivalence) رویه‌ای است که در آن معادل‌های معنایی در زبان مقصد (در صورت وجود) جستجو می‌شود ولی پیام در کلّیّتش حفظ می‌گردد. به عبارت دیگر در زبان مقصد عبارت یا اصطلاحی برای بیان همان منظور وجود دارد که مترجم آن را برمی‌گزیند. از طریق این روش می‌توان اصوات، جمله‌واره‌ها و اصطلاح‌ها را ترجمهٔ معادل کرد به گونه‌ای که واکنش گیرندهٔ پیام در زبان مقصد همانند واکنش گیرنده در زبان مبدأ باشد. معادل‌سازی در واقع نوعی انشای جدید از پیام اصلی است. اِوا دوویتره میروویچ نیز این روش را در ترجمهٔ دیوان شمس در مواردی به‌کار گرفته است:

مثال ۱.

آن خواجه را در کوی ما در گل فرورفتست پا با تو بگویم حال او، برخوان اذا جاء القضا

(مولانا، ۱۳۵۵: ۲۱)

«Le pied de cet é mir s'est enlisé dans la boue de notre quartier.
Afin que je t'explique son é tat, dis: «Quand le malheur vient, l'atmosphè re devient oppressante.»
(Meyerovitch, 1973: 40)

در مصرع اول، عبارت «در گِل فرو رفتن»، اصطلاحاً به معنای گرفتار شدن و چاره نداشتن است. در ترجمهٔ واژه به واژهٔ مترجم، تصویری از یک امیر درمی‌یابیم که در کوچه‌ای پایش در گِل فرورفته است. میروویچ زیباییِ معنای تصویرشده در اصطلاح فارسی «پا در گِل فرورفتن» را در قالب اصطلاحی مشابه در زبان فرانسوی ارائه نداده و معادل فرهنگی و بومی فرانسوی آن را نیافته است. جملهٔ ترجمه‌شده او تصویری پرسش‌برانگیز و مبهم برای مخاطب فرانسوی ایجاد کرده است. این مثال لزوم معادل‌سازی مناسب برای ارائهٔ معنای درست، در ترجمهٔ ادبی را به خوبی نمایان می‌سازد. مثلاً معادل فرانسوی «être au pied du mur» در بافت شعر فوق که در آن خواجه پایش به عشقی گرفتار آمده و در انتظار فرومانده، به خوبی می‌نشیند. بنابراین ترجمهٔ پیشنهادی زیر را می‌توان با معادل‌سازی اصطلاح فوق ارائه داد:

Cet é mir é tait au pied du mur a notre quartier
Mieux te dire son état: «a la fatalité close, l'espace se ré tré cit»

یادآور می‌شویم که در این شعر، مولانا به بیان عشق مادی در خدمت عشق حقیقی و الهی می‌پردازد و داستان را با زاویهٔ دید دانای کل شروع می‌کند که در آن راوی ابتدا و انتهای رویداد را می‌داند و این را با اشاره به ضرب‌المثل عربی «اذا جاء القضا ضاق الفضا» (هنگامی که قضا بیاید فضا محدود می‌شود) نشان می‌دهد. برای ترجمهٔ این ضرب‌المثل عربی به فرانسه، میروویچ عبارتِ

«Quand le malheur vient, l'atmosphère devient oppressante»

را به کار برده است، که برای مخاطب فرانسوی‌زبان تصویر نسبتاً گویایی از معنای مدّ نظر مولانا را به دست می‌دهد.

بنابراین، در این نوع معادل‌سازی، به زیبایی ظاهری معنا، یعنی تصویر آن، نیز توجه شده است که کُلّیت پیامِ شعر را مشابه همان حس و حالی که در زبان مبدأ دارد، انتقال می‌دهد.

۶-۷- اقتباس

همانندسازی یا اقتباس (adaptation)، جایگزینیِ فرهنگی یا همانندسازی فرهنگی نیز اطلاق می‌شود. در این روش عناصر فرهنگی متن مبدأ با عناصر فرهنگی متن مقصد جایگزین، و ترجمه‌ای آزاد ارائه می‌شود. به منظور مناسب‌تر کردن متن برای مخاطبانِ خاص یا اهدافی خاص، مترجم از طریق کاربست «اقتباس» تغییرات چشمگیری در متن اولیه صورت می‌دهد. معمولاً هدف از اقتباس، تبدیل متن مبدأ به متنی است که برای «زبان‌فرهنگ» مقصد مناسب‌تر و بهتر قابل درک باشد. این شیوهٔ ترجمه، فرهنگ‌گرا و بسیار مقصدگراست. می‌توان گفت این شیوه در پیِ حفظ پیام متن است و هدفش را انتقالِ آن قرار می‌دهد. در برخی بخش‌های ترجمه میروویچ از دیوان شمس چنین شیوه‌ای به چشم می‌خورد:

مثال ۱.

خمُش باش خمِش باش در این مجمعِ اوباش مگـــوفـــاش مگـــوفـــاش ز مـــولی و ز مـــولا

(مولانا، ۱۳۵۵: ۶۰)

«Garde le silence, garde le silence dans cette assemblée des bons a rien !
Ne parle pas ouvertement, ne parle pas ouvertement, ni du Seigneur ni de Son serviteur.»

(Meyerovitch, 1973: 83)

در ذهن و زبان مولانا «اوباش» افرادی نادان و عامی‌اند که مستعد دریافت اسرار الهی نیستند. مترجم، ترکیب «des bons à rien» (افراد بی‌ارزش) را اقتباس کرده‌است که در زبان‌فرهنگ فرانسوی، اصطلاحی رایج است، هرچند معنای اوباش در شعر مولانا را کامل تداعی نمی‌کند، ولی این مفهوم را به خوبی می‌رساند که «در مجمع افرادی که در سطح دریافت بالایی نیستند، سکوت کن». در واقع خانم میروویچ در جمله‌ای نسبتاً طولانی اقتباسِ نزدیکی از متن اصلی ارائه داده تا پیام شاعر را به مخاطب برساند. ریتم و موسیقی شعر، هر چند در تکرار جمله‌های فرانسوی کمی حفظ شده، ولی بازی با مصّوت‌های بلند و کوتاه، که حسِ برحذر

بودن را در مخاطب فارسی برمی‌انگیزد، در جملهٔ اقتباسی خانم میروویچ کم‌رنگ‌تر است که می‌توان آن را با ریتم جملهٔ فرانسوی به شکل ترجمهٔ نیمه‌اقتباسی زیر بهبود بخشید:

Silence, silence dans cette assemblé e des non-savants
Ne dis rien, ne dis rien du Seigneur ni de Son servant

مثال ۲.

از مـــن پرســـید کـــو چـــه ساقیســـت　　قندســـت و هـــزار رطـــلِ حلـــوا

(مولانا، ۱۳۵۵: ۷۰)

«Vous me demandez qui est cet é chanson?
Il est toute suavité, et plus doux que le miel.»
(Meyerovitch, 1973: 99)

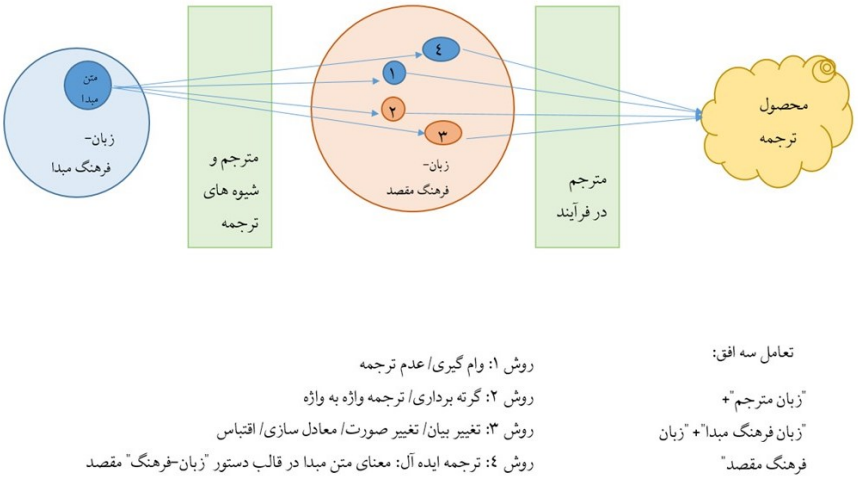
برای «حلوا»، مترجم، عبارت «plus doux que le miel» (شیرین‌تر از عسل) را گذاشته، و واژهٔ «رطل» (پیاله یا پیمانهٔ بزرگ)، را حذف کرده است. این نوع از جملهٔ اقتباسی، با فاصله‌گیری از ترکیبِ معنایی جمله زبان مبدأ، صرفاً در پی انتقال پیام شاعر است. این‌گونه است که زیباییِ عینی و کمّیِ «هزار رطل حلوا» کاملاً در نسخهٔ فرانسوی محو شده‌است. برای حفظ آن، می‌توان ترجمهٔ زیر را پیشنهاد داد:

Il me demande comment est l'é chanson?
Il est toute suavité, é gale a mille bols de halva
(«halva» est un mot turc entré dans le Dictionnaire Robert depuis la fin du XIXe siè cle)

۷- نکته و جمع‌بندی

در شیوهٔ اقتباس، حفظ ساختار «زبان‌فرهنگ» مقصد در اولویت مترجم است که البته وی را با شکاف زیبایی‌شناختی از «زبان‌فرهنگ» مبدأ مواجه می‌کند. این شکاف، نشانگر مرز میان افقِ زبانیِ یک اثر با افقِ زبانیِ نسخه ترجمه‌شدهٔ آن است. افق ترجمهٔ بین دو حد (مرز) نوسان می‌کند: الف) به سمت تجربه‌های آشنای زبان مقصد (بومی‌سازی)، و ب) به سمت تجربه‌های زبان جدید (بیگانه‌پذیری). در نوسانات افق (مرزهای) ترجمه، در قسمت (الف)، با شیوه‌های تغییرِ صورت، تغییرِ بیان، معادل‌سازی و اقتباس، معنا هرچند به شکل متفاوت از مبدأ، ولی گاه با همان زیباییِ تاثیرگذار در زبان مقصد خلق می‌شود. در قسمت (ب)، در فرایند ترجمه، شکل‌های ساختاری جدیدی گاه برای اولین بار در زبان مقصد، به خصوص با شیوه‌های واژه به واژه، وام‌گیری و گرته‌برداری ساخته می‌شوند. نهایتاً ترجمه به عنوان محصول، از تعامل میان دو «زبان‌فرهنگ» مبدأ و «زبان‌فرهنگ» مقصد، با فنون هفت‌گانه‌ای که ذکر شد (گرته‌برداری، وام‌گیری،

ترجمهٔ واژه به واژه، تغییر صورت، تغییر بیان، معادل‌سازی و اقتباس)، به دست می‌آید که افق (مرز) زبانیِ مستقل، با ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مخصوص به خودش را دارد.



شکل ۱: طرح‌وارهٔ فرایند ترجمه با نگاه سبک‌شناختی تطبیقی

بنابراین در کار اِوا دو ویتره میروویچ باید دنبال افق زیبایی ترجمهٔ او بود. یعنی در کُلّیت کار او، با توجه به فنونی که به کار گرفته، زیبایی یک اثر ادبی وجود دارد که مثل هر ترجمهٔ دیگر مستقل از متن اولیه است. مقایسهٔ بیت به بیت نمی‌تواند زیباییِ کلی اثر ترجمهٔ او را به نمایش بگذارد، هرچند درجه و سطح زیبایی کار او ذاتاً بسیار متفاوت از شعر مولانا است. همان‌طور که در طرح‌وارهٔ بالا سعی کرده‌ایم نشان دهیم، محصول ترجمه، حاصلِ سه افق زبان‌شناختی مترجم، «زبان‌فرهنگ» مبدأ و «زبان‌فرهنگ» مقصد است. در نتیجه، انتقال عناصر زیبایی‌شناختی شعر مولانا در گذاری دشوار به «زبان‌فرهنگ» فرانسه، شکل و قالب غریب و نوینی یافته‌اند که قدری به توانش زبان‌شناختی مترجم، و قدری به «تراوایی» زبان فرانسه نسبت به عناصر زبانی و فرهنگی شعر فارسی مربوط می‌شود. در واقع در برخی زبان‌ها که خویشاوندی دستوری و فرهنگی عمیقی با هم دارند، مثلاً فرانسوی و ایتالیایی، گذر کلام، حتی شعر، از یکی به دیگری ساده‌تر است، بنابراین «تراوایی» بالایی نسبت به هم دارند؛ حال آن‌که شعر فارسی با دستگاه موسیقایی ویژه‌اش، در گذر به زبان فرانسه، قالب شعری معادل خودش را به درستی نمی‌یابد. البته نظریه‌پردازانی چون هانری مشونیک معتقدند که «ترجمهٔ شعر سخت‌تر از نثر نیست، و مفهوم دشواری، دیگر قدیمی شده‌است و علت آن اشتباه گرفتن

شعر با بیت است» (مشونیک، ۱۹۷۲: ۵۳).[۱] زیرا به غیر از بیت، عناصر زیادی هستند که ساختار شعر را می‌سازند، مثل آرایه‌ها، نقطه‌گذاری‌ها، برش‌های موسیقایی در کلام و غیره. بنابراین میروویچ هرچند با روش‌های ذکرشده در ترجمه‌اش به انعکاس عناصر زیبایی‌شناختی شعر مولانا همت گمارده‌است، ولی در نهایت در چالش پذیرش عناصر بیگانه در زبان مقصد، در بسیاری از موارد، انتقال پیام را در اولویت گذاشته‌است.

۸- نتیجه‌گیری

زبان مولانا در دیوان شمس، در عین سادگی، دربردارندهٔ واژگان و عبارات بدیع است. اشعار او بیشتر از زاویهٔ دید انفسی‌درونی اندیشیده شده‌است. مولانا در غزلیات شمس از نشانه‌های غیرکلامی و کلامی متعددی برای نمایش هیجانات و حالات روحی‌اش بهره می‌گیرد، و با کاربرد ظریف صنایع ادبی، عناصر زیرساخت زیبایی شعر، همچون تضاد و تداعی معانی، خوانندگانی را در نظر می‌گیرد که قدرت تخیل و تفکر عمیق دارند. شعر مولانا، در سطح بالایی از زیبایی معنوی پیش می‌رود و مفاهیم بلند عرفانی را در واژگان متضاد قرار می‌دهد و از این تضاد، معناهای جدید می‌آفریند. مولوی در دیوان شمس به وفور از آهنگِ حاصل از چینش‌های متفاوت مصوت‌ها، عناصر روساخت زیبایی شعر، برای القاء معانی و هیجاناتِ عرفانی خود استفاده می‌کند. با هدف بررسی زیبایی درونی (معنایی) و بیرونی (شکلی) اشعار دیوان شمس، و نیز شیوهٔ گذار آن‌ها در ترجمهٔ فرانسوی خانم اوا دو ویتره میروویچ دریافتیم که وی شیوه‌هایی از ترجمه، از سطح واژه به واژه تا اقتباس را به کار گرفته است. نگاه تطبیقیِ زیبایی‌شناختی به ترجمهٔ فرانسوی او با نسخهٔ فارسی غزلیات شمس، به صورت روشمند، و با شیوه سبک‌شناسی تطبیقی وینه و داربلنه، نشان داد که میروویچ گاه با «وام‌گیری»، گاه با «گرته‌برداری» و «ترجمهٔ واژه به واژه» کوشیده تا ترجمه‌اش در گام نخست پیام اصلی متن اولیه را به‌درستی به مخاطب فرانسوی انتقال دهد. با این سه روش، وی به لطف دوزبانگی فرهنگی عمیقی که داشته است، و با شناخت خوب سازه‌های زبانی مبدأ، آن‌ها را با مصالح زبانیِ «جامعه‌زبان» مقصد، بازسازی کرده‌است، و ترکیبی نیمه‌خودی‌نیمه‌بیگانه آفریده که برای مخاطب زبان مقصد قابل فهم است. با این کار، وی به دریافت برخی عناصر زیباشناختی شعری مولانا نزد مخاطب فرانسوی کمک کرده‌است. از طرفی با شیوه‌های «تغییر صورت»، «تغییر بیان» و «معادل‌سازی»، میروویچ سعی کرده‌است نوع تفکر مولانا، و تصویرهای زیبای ذهنی او را، کمی بومی‌سازی نماید و به مخاطب فرانسوی بشناساند.

البته ناگفته نماند که «تغییر بیان»، زیبایی بیرونی (روساخت) و درونی (زیرساخت) اثر را دگرگون

۱. برداشت فارسی از مقاله هانری مشونیک به زبان فرانسه و با مشخصات زیر که در منابع فرانسوی در انتها آمده است:
MESCHONNIC, Henri. «Propositions pour une poétique de la traduction». In: *Langages*. Volume7, Numéro 28 (1972): 49-54.

می‌کند. به عبارتی، ساختار معنایی مد نظر شاعر که با ریتم و آهنگی خاص هم‌نشین بوده‌است را تغییر می‌دهد. با شیوهٔ اقتباس نیز میروویچ صرفاً در پی انتقال پیام شاعر است، هرچند به ناچار زیبایی ظاهری شعر مولانا با این شیوه به هم خورده‌است و موسیقی آن، که حامل بخشی از پیام شعر بوده، دگرگون شده‌است. بنابراین نوساناتی در ترجمهٔ او از بومی‌سازی عبارات تا بیگانه‌پذیری ترکیبات زبانی دیده می‌شود. بنابراین معنا هرچند در قالبی متفاوت از مبدأ، گاه با همان زیباییِ تاثیرگذار در زبان مقصد خلق می‌شود. نهایتاً محصولِ ترجمه، افقِ زبانی مستقل خود را می‌آفریند که حاصل تعامل میان دو افق «زبان‌فرهنگ» مبدأ و مقصد است.

منابع فارسی

بهنام، مینا، قوام، ابوالقاسم، تقوی، محمد، هاشمی، محمدرضا. (۱۳۹۳). گفتار بیصدا: تأملی بر زبان بدن در غزلیات شمس. فنون ادبی دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، ۴۸-۳۳.

حیاتی، زهرا، پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۵). «بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس از دیدگان زیباشناسی تصویر در سینما». کهن‌نامهٔ ادب فارسی. شمارهٔ ۴، ۲۳-۶۰

دانشگر، آذر، زارع کهن، معصومه. (۱۳۹۶. زیبایی‌شناسی صنعت تکرار در غزلیات شمس. سومین همایش متن پژوهی ادبی (نگاهی تازه به آثار مولانا). دانشگاه علامه طباطبائی.

داوری، سهیلا. (۱۳۹۱). بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناسی شبه جمله در دیوان شمس و تدوین فرهنگ آن. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شعاعی، مالک. (۱۳۹۰). تکرار در غزلیات مولوی. نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۰، ۱۸۵-۲۰۴

محمدی، لیلا. (۱۳۹۰). سبک‌شناسی پنجاه غزل از غزلیات شمس تبریزی. پایان نامه دانشگاه علامه طباطبائی.

مشتاق‌مهر، رحمان. (۱۳۹۶). «زبان مولانا زبان گفتگوست. ماه‌گفتار شمس تبریزی»، مجموعه سخنرانی، آدرس وب: https://article.tebyan.net/365124

موحد، محمدعلی. (۱۳۶۹). مقالات شمس تبریزی. تهران: انتشارات خوارزمی.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۸۷). غزلیات شمس تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر محمد رضا شفیعی کدکنی، ۲ جلد. تهران: سخن.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۵۵). کلیات شمس یا دیوان کبیر، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، ج۲. تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

واردی، زرین تاج، داناییان، نجمه. (۱۳۸۹). بررسی وجوه زیباشناسی غزلیات شمس. ادب و زبان. شماره ۲۵، ۳۸۲-۳۶۱.

منابع فرانسه مطالعه‌شده و یا ارجاع‌داده شده:

LADMIRAL, Jean-René. (1986): «Sourciers et ciblistes». *Revue d'esthétique*, nº 12. pp. 33-42.

LAZARD, Gilbert, «Les origines de la poésie persane». (1971) *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 14. nº 56. pp. 305-317.

MESCHONNIC, Henri. (1972). «Propositions pour une poétique de la traduction». In: *Langages*. Volume 7. nº 28. pp. 49-54.

VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jean. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris. Didier.

VITRAY-MEYEROVITCH, Eva de. (1973). *Mystique et poésie en Islam: Djalâl od Dîn Rûmî et l'Ordre des Derviches-tourneurs*, pp. 22-23. Paris, Desclée de Brouwer, 2ème éd.