*مطالعات ترجمه*، پاییز ۱۴۰۱، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۹، صص. ۴۷–۶۱؛ **مقالهٔ علمی پژوهشی**
DOR: 20.1001.1.17350212.1401.20.3.3.6

# فرم، ساحت ترجمه‌ناپذیرِ شعر:
# بازخوانی نظریهٔ ادبی فرمالیسم در تبیین موانع ترجمهٔ شعر[۱]

**سمیه اسدی**[۲]

**چکیده**

بر پایهٔ آراء صورتگرایان روس، ادبیّت، عاملی است که مادهٔ ادبی را به یک اثر ادبی بدل می‌کند و زمانی آغاز می‌شود که آشنایی‌زدایی مصداق یابد و هنرسازه‌های مشترک و بی‌شمارِ آثار ادبی از حالت آشنای خود خارج شده و دیگرگونه بر خواننده ظاهر شوند. اهمیت آشنایی‌زدایی در ایجاد زبان و اثر ادبی تا اندازه‌ای است که شعریّتِ شعر بر آن متمرکز است و ترجمه‌پذیر نیست. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به تبیین موانع مسیر ترجمهٔ شعر بر پایهٔ اصول مکتب صورت‌گرایی روس پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد که ترجمهٔ هنرسازه‌ها و فرآیند آشنایی‌زدایی به عنوان عامل ایجاد هنرسازه و در نهایت فرم شعر، امری دشوار و تقریبا غیرممکن است. وزن، موسیقی حاصل از همنشینی واژگان، آشنایی‌زدایی‌های حوزهٔ معنایی و ساختاری که به واسطهٔ بهره‌گیری از صنایع ادبی فراوانی رقم می‌خورد و تعامل هنرسازه‌ها در روند شکل‌گیری ادبّیت متن، از جملهٔ عناصری است که در فرآیند ترجمه یا از بین می‌رود و یا به صورت عنصری منفعل انتقال می‌یابد.

**واژه‌های راهنما:** صورتگرایی، شعر، فرم، هنرسازه، ترجمه

---

۱. این مقاله در تاریخ ۱۴۰۰/۱۲/۰۲ دریافت شد و در تاریخ ۱۴۰۱/۰۵/۳۱ به تصویب رسید.

۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران؛ پست الکترونیک: s.assadi@velayat.ac.ir

**۱- مقدمه**

ترجمهٔ شعر را می‌توان یکی از چالش‌های مطالعات ترجمه دانست؛ برخی از اساس ترجمهٔ شعر را ناممکن دانسته و به کلام کسانی چون جاحظ در کتاب «الحیوان» استناد کرده‌اند که اذعان داشته: « انتقال شعر از زبانی به زبانی دیگر روا نیست و اگر چنین کنند، نظم شعر بریده می‌شود و وزن آن باطل خواهد شد و تبدیل به سخن نثر خواهد شد.» (نک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱، ص. ۷۴۳) و گروهی همچون «پاز» از امکان ترجمه‌پذیری شعر دفاع کرده و اظهار داشته‌اند که عقیدهٔ مردم در باب ترجمه‌ناپذیری معانی و مفاهیمی که اشارهٔ ضمنی می‌کنند و جنبهٔ کلی‌تری دارند را نمی‌پذیرند و این باور با اندیشهٔ آنها سازگار نیست. این گروه بر این باور هستند که نه تنها شعر، تصویری جامع و جهانی است، بلکه تعریف عامه از ترجمه، نادرست است و به همین دلیل ترجمهٔ شعر را ناممکن می‌دانند. (نک. پاز، ۱۳۵۳، ص. ۳۹) دسته‌ای دیگر، به نسبیّتِ ترجمه‌پذیری شعر قائل شده‌اند و بر این باورند که ساحت‌هایی از شعر و خاصه شعر فارسی، مانند وزن، قافیه، شیوایی، رسایی و خوش‌آهنگی هرگز و به هیچ روشی قابل انتقال به زبانی دیگر نیستند، مگر آنکه تغییراتی اساسی در آنها صورت بگیرد که خود این تغییرات به تحریف متن اصلی منجر خواهد شد. (نک. منافی اناری، ۱۳۸۳، ص. ۱۵۹). این گروه تصریح می‌کنند که تنها ساحت ترجمه‌پذیر شعر که در فرایند انتقال دستخوش تغییر نمی‌شود و یا کمتر در معرض تغییر و تحریف است، اندیشه و معنای شعر است. حال، اینکه کدام‌یک از آراء یادشده درست و قابل استناد هستند و چه اندازه از مبانی این آراء در این مسیر بهره برده می‌شود و روند ترجمهٔ شعر تا چه اندازه خودبسنده عمل کرده و چه میزان تحت‌تاثیر آراء و نظریه‌های مختلف ادبی و زبان‌شناسی قرار گرفته است از چالش‌های حوزهٔ ترجمه و خاصه ترجمهٔ شعر است که به رغم پژوهش‌های فراوان همچنان پابرجاست. نباید از نظر دور داشت که رویکرد و نوع مواجهه با مقولهٔ شعر با در نظرگرفتن معنا و مفهوم ترجمه، در شکل‌گیری این اختلاف‌ها بسیار مؤثر است. زیرا اگر در نزاع میان لفظ و معنا، قائل به ترجیح معنا و محتوا در شعر باشیم، موضع متفاوتی در حوزهٔ ترجمهٔ شعر خواهیم داشت و احتمالا شعر را ترجمه‌پذیر خواهیم دانست. اما اگر همچون صورت‌گرایان روس، لفظ و فرم و ساختار را بر معنی ارجح بدانیم، بی‌شک در موضع مقابل قرار خواهیم گرفت. زیرا بسیاری از مؤلفه‌های شعرساز و به

بیان صورت‌گرایان، هنرسازه‌ها قابل ترجمه نیستند. پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی و با تاکید بر آرای صورتگرایان روس به تبیین ساحت ترجمه‌ناپذیر شعر پرداخته است.

**۲- پیشینه پژوهش**

سلیمان‌زاده (۱۳۸۶) با بررسی ترجمه‌های روکرت از شعر حافظ، بر امکان ترجمهٔ شعر صحه گذاشته است. تفاوت رویکرد و نتیجهٔ به‌دست‌آمده در این پژوهش، مهم‌ترین وجه تمایز آن با مقالهٔ حاضر است.

شفیعی‌کدکنی (۱۳۸۱) شعر را به معماری و ترجمه را به بازسازی تشبیه کرده است و با تشریح این تشبیه و مقایسهٔ عملکرد و نتیجهٔ کار هریک از این دو حوزه، به موانع مسیر ترجمهٔ شعر از زبانی به زبان دیگر پرداخته و از تصاویر و ایماژها و صنایع ادبی بکاررفته در متن مبدأ به عنوان عناصر ترجمه‌ناپذیر شعر یادکرده‌است. تاکید بر اهمیت نقش عناصر فرهنگی در درک و دریافت محتوا و تفاوت رویکرد از مهم‌ترین وجوه تمایز آن با پژوهش حاضر است.

منافی‌اناری (۱۳۸۳) با مقایسهٔ روش‌های مختلف ترجمهٔ شعر، به ارزیابی معایب و محسنات پرداخته و میزان کارایی هریک از روش‌ها را سنجیده است و در نهایت این نتیجه را به دست داده که شعر فارسی با توجه به محسنات ادبی و زیبایی‌های معنایی و صوری بسیاری که دارد، با هیچ روشی به طور کامل ترجمه‌پذیر نیست. براین‌اساس تفاوت رویکرد پژوهش حاضر که مبتنی بر آراء صورت‌گرایان روس است با پژوهش یادشده که هیچ اشاره و نظری به مبانی فرمالیسم نداشته، یکی از وجوه تمایز است.

منافی‌اناری (۱۳۸۲) در مقاله‌ای دیگر با بررسی نظریه‌های مختلف در ارتباط با این موضوع، نتیجه گرفته است که ممکن‌بودن و یا غیرممکن‌بودن ترجمهٔ شعر نباید به معنای مطلق آن لحاظ شود، زیرا یک پیام را می‌توان به هر زبان انتقال داد، اما انتقال تمام ویژگی‌ها و زیبایی‌هایی متن اصلی شعر در ترجمه امکان‌پذیر نیست. در این مقاله هم توجه و اشاره‌ای به مضامین و مبانی مکتب فرمالیسم نشده و عناصر شعر در معنای سنتی در نظر گرفته‌شده‌اند.

ناظمیان و حاج‌مومن (۱۳۹۶) با محور قراردادن چهار مؤلفهٔ ماهیت‌ساز شعر از منظر

فرمالیسم به تحلیل و بررسی چالش‌های ترجمهٔ شعر پرداخته‌اند، اما مولفه‌های فوق را تنها در روند ترجمهٔ شعر عربی به فارسی مدنظر قرار داده و بر این باورند که عناصر شعرساز فرمالیست‌ها دست‌کم در ترجمهٔ شعر عربی به فارسی قابل ترجمه است؛ در حالی که بنا به مستندات و بررسی‌های صورت‌گرفته در پژوهش حاضر، آشنایی‌زدایی به عنوان اصلی‌ترین مؤلفهٔ شعرساز، مهم‌ترین ساحت ترجمه‌ناپذیر شعر است.

### ۳- شعر در مکتب صورتگرایان روس

موضوع اصلی مکتب صورتگرایی، ماهیت اثر ادبی به عنوان یک پدیدهٔ زبانی خودبسنده و «مسئلهٔ صرفا زبانی» است. فرمالیست‌ها «اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد نه محتوا و اساسا مخالف تقسیم متن به صورت و معنی بودند». (شمیسا، ۱۳۸۸، ص. ۱۶۲) تحلیل زبانشناسانه از ماهیت اثر ادبی که به واسطهٔ تمرکز بر نحوهٔ عملکرد ادبی زبان در تولید آثار ادبی و روش‌های زیبایی‌آفرینی در زبان شکل گرفته‌بود، از مهم‌ترین دستاوردهای این نحلهٔ فکری و ادبی بشمار می‌آید. در زمینهٔ شعر و مطالعات حوزهٔ شعرشناسی نیز ایدهٔ اصلی صورتگرایان، فرم شعری بود. بر همین اساس به بررسی مسائل بنیادین ساخت فرم شعری، یعنی کارکرد شگردهای ادبی و درون‌مایه و ریتم پرداختند. (نک. برسلر، ۱۳۹۲، ص. ۴۶ ؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص. ۶۷) و زبان معیار را در حکم پس‌زمینهٔ زبان شاعرانه دانسته و مهم‌ترین کارکرد زبان شاعرانه را ویران‌کردن زبان معیار می‌خواندند. (نک. احمدی، ۱۳۸۰، ص. ۱۲۴–۱۲۵) به بیان دیگر چگونه‌گفتنِ پیام است که در شعر اهمیت دارد نه چه‌گفتن.

#### ۳-۱- هنرسازه، اصلی‌ترین مؤلفهٔ فرم‌ساز در شعر

هنرسازه، عنوانی است که شفیعی‌کدکنی آن را معادل واژهٔ انگلیسی device و واژهٔ روسی priëm قرار می‌دهد. به بیان او، تمامی صنایع بلاغی و بدیعی و هرگونه بیان ادبی اعم از تشبیه، استعاره، کنایه، حذف بلاغی، تغییر نحوی و هر وسیله‌ای که بر ساحت زیبایی‌شناختی متن بیفزاید، یک هنرسازه است. (نک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱، صص. ۱۴۹–۱۵۰) درواقع در باور صورتگرایان،

شعر به‌عنوان یکی از مظاهر زیبایی‌شناختی زبان، با ظهور و بروز هنرسازه شکل می‌گیرد. اما به صرف توالی و ترکیب هنرسازه‌ها نمی‌توان یک شعر را دارای ارزش ادبی دانست، زیرا مسئلهٔ مهم در ساخت شعر، نحوهٔ تعامل هنرسازه‌ها در راستای ایجاد مجموعه‌ای نظام‌مند و پویا است. (نک. احمدی، ۱۳۸۰، ص. ۵۲) از قالب‌های شعری تا تصویرهای تشبیهی و استعاری، همه و همه نمایندهٔ این تعامل هستند. چنانکه «فرم پویا نه با گردهمایی و نه با آمیزش این اجزاء، بلکه با تعامل آنها و در نتیجه با ارتقاء گروهی از عوامل به خرج گروهی دیگر تجلی می‌یابد». (تودوروف، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۱) بنابراین می‌توان گفت که تعامل هنرسازه‌ها در فرآیند آشنایی‌زدایی، مهم‌ترین مؤلفهٔ فرم و ساحت ترجمه‌ناپذیر شعر است؛ زیرا «اگر حسّ تعامل عوامل از بین برود، امر واقع هنری محو می‌شود و هنر خودکار می‌گردد». (تودوروف، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۲) به‌عنوان مثال در این بیت از سعدی که هم‌افزایی و تعامل هنرسازه‌های تلمیح، کنایه، واج‌آرایی و جناس در کنار وزن و ریتم کلام، آن را به بیانی ادبی و شعر بدل ساخته است؛ جدا از موسیقی و وزن که حاصل تعامل آواها هستند، جناس تام در واژهٔ «شیرین» نیز در ارتباط با دیگر اجزای بیت، یعنی «فرهاد» و «جان»، شکل گرفته و به واسطهٔ همین تعامل منجر به برجستگی کلام شده است:

من اول روز دانستم که با شیرین  که چون فرهاد باید شست دست از جان شیرینم درافتادم

(سعدی، ۱۳۸۲، ص. ۵۷۹)

این در حالی است که تعامل هنرسازه‌ها در بیت بالا در فرایند ترجمه تقریبا از بین می‌رود؛ چنان‌که در ترجمهٔ انگلیسی سید فتاح (۱۳۷۸، ص. ۱۰) از این بیت می‌توان دید:

I knew from the beginning that I'd be combating ShÌrÌn
That like Farhad, the sweet life I should give in

مترجم، کوشیده ریتم و موسیقی کلام را تا جای ممکن انتقال دهد، اما این مهم نیز به دلیل ساختار موسیقایی و عروضی شعر کلاسیک فارسی اتفاق نیفتاده است. همچنین تکرار معنادار واژهٔ «شیرین» که منجر به شکل‌گیری آرایهٔ جناس تام شده، در ترجمهٔ انگلیسی از بین رفته و به بیان یاکوبسن (۱۳۸۸، ص. ۹۳) «نقش شعری زبان» را نیز کمرنگ کرده است. نقشی که به اعتبار آن، نحوهٔ تنظیم عناصر زبان ارزش و اعتبار بیشتری نسبت به موضوع پیام دارند. در ترجمهٔ بیت بالا،

اگرچه موضوع و معنای پیام منتقل شده، اما نه‌تنها معادل انگلیسی واژهٔ «شیرین» در معنای دوم، به لحاظ ساخت ظاهری و لفظی کاملا متفاوت از صورت لفظی معنای اول این واژه است، بلکه معادل معنای اول نیز به دلیل ترجمه‌ناپذیری، آوانگاری شده است.

**۳-۲- ریتم و موسیقی، دیگر مؤلفهٔ فرم‌ساز**

زبان و ساخت‌های زبانی بستر ایجاد موسیقی هستند و نقش موسیقی در ایجاد انسجام در شعر، بر کسی پوشیده نیست. «در شعر، موسیقی فرمانروای اصلی است و معنی از موسیقی تبعیّت می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۳۴۲). انسجام نیز حاصل هماهنگی اجزای سخن در ترکیب موسیقایی یا معنایی است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ص. ۳۷۴). همچنین جریان موسیقی و شکل‌گیری ریتم در فرم شعری از ملموس‌ترین و محسوس‌ترین نتایج تعامل هنرسازه‌ها است و صورت‌گرایان «هر نظام آوایی سامان‌یافته در جهت اهداف شعر که برای شنونده قابل درک باشد» را ریتم شعری می‌خوانند. (نک. تودوروف، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۱) بنابراین، فرم شعر در نظام منسجم خود از هنرسازه‌ها، کیفیت آوایی خاصی دارد که همان ریتم است. ریتم یکی از مؤلفه‌های زیبایی‌شناسیک شعر و از عناصر ضروری ساخت شعر به شمار می‌آید. زیرا «خواندن شعر مانند نثر، ساختار ریتمیک آن را از بین خواهد برد» (تودوروف، ۱۳۸۵، ص. ۱۶۵) و ساختار زبانی ویژهٔ شعر محو می‌شود و شعریّت نیز دچار اختلال خواهد شد. وزن عروضی و توالی منظم هجاها و چینش قافیه و ردیف نیز نمود و برآیند ریتم شعری هستند؛ تا اندازه‌ای که «هیچ‌یک از اوزان و هجاها فی‌نفسه وجود ندارند، بلکه نتیجهٔ نوعی حرکت ریتمیک هستند... و شعر بر پایهٔ [همین] حرکت ریتمیک فهمیده می‌شود». (تودوروف، ۱۳۸۵، ص. ۱۶۰) بنابراین نه فقط حذف، بلکه جابجایی ارکان موسیقایی در ساختار شعر، فرم شعری را دچار اختلال کرده و از بین می‌برد. موسیقی طربناک بیت زیر که حاصل وزن دوری و کاربست پررنگ قافیه در این نوع از وزن است، در ترجمهٔ انگلیسی از بین رفته‌است. واژگان «دیوانه»، «خانه» و «پیمانه» با معادل‌های «Mad»، «Home» و «Cup» ارزش و کارایی موسیقایی خود را از دست داده و به نشانه‌هایی ارجاعی تبدیل شده‌اند. بنابراین آنچه به عنوان ترجمهٔ بیتی از غزلیات مولانا به مخاطب انگلیسی‌زبان ارائه شده، تنها پیامی حامل این معنا است که: شخصی مست دیگری را از سر بدمستی و افراط در نوشیدن می دیوانه خطاب

می‌کند و به او یادآور می‌شود که بارها گوشزد کرده بود که یکی دو جام کمتر بنوش تا حالت بد نشود. بر این اساس، حتی مفهوم اصلی پیام هم در ترجمه دستخوش تحریف شده و نزول یافته است.

من مست و تو دیوانه، ما را که برد خانه؟  صد بار تو را گفتم، کم خور دو سه پیمانه

(مولانا، ۱۳۸۵، ج۲، ص. ۱۰۰۳)

و ترجمهٔ انگلیسی بیت از شهریاری (۱۹۹۸)

I am drunk and you are mad, who'll take us home and make us glad?
Said a hundred times, if you had tow or three cups less, won't be bad

جدا از قافیه، ردیف و دیگر عناصر عروضیِ موسیقی‌ساز، صنایع ادبی دیگری چون تکرار و واج‌آرایی نیز از هنرسازه‌های کارآمدی هستند که منجر به ریتمیک‌شدن کلام شده و به جنبهٔ موسیقایی شعر می‌افزایند. به عنوان مثال این بیت مشهور از منوچهری که از مصادیق برجستهٔ واج‌آرایی در شعر فارسی است:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است  باد خنک از جانب خوارزم وزان است

(منوچهری دامغانی، ۱۳۸۴، ص. ۱۴۷)

حال اگر بنا باشد این بیت را به انگلیسی، فرانسه، عربی و هر زبان دیگری ترجمه کنیم، به‌گونه‌ای که معنا و مفهوم آن نیز گویا و رسا باشد، بی‌شک سخن مفهومی فراتر از این نخواهد داشت که: برخیزید و لباس گرم بیاورید که فصل پاییز رسیده و هوا سرد است. در این صورت، اگرچه جانب اصل رسانگی زبان و پیام حفظ شده، اما نه نغمهٔ حروف «خ» و «ز» انتقال یافته است و نه تداعی صدای خزان. بنابراین می‌توان گفت که وجه سماعی شعر که موسیقی و ریتم اصلی‌ترین مؤلفه‌های آن هستند و به اعتبار مفهومِ تعامل و انسجام در ساختار شعر، بخشی از فرآیند آشنایی‌زدایی محسوب می‌شوند، قابل ترجمه و انتقال به زبان دیگر نیست.

**۳-۳- محتوا، عنصرجدایی‌ناپذیرِ فرم شعری**

شعر را اگر به نثر در بیاوریم، اگرچه همان معنا و مفهوم را ارائه می‌کند، ولی التذاذ حاصل

از وزن و تصاویر و فرم شعری را از دست خواهد داد. با وجود این در باور صورتگرایان، سخن از محوریت و اهمیت فرم برای ارائه و انتقال پیام و محتواست. چرا که فرم به مثابه چارچوبی از عناصر زبانی، فی‌نفسه حامل محتوا است و مفهومی متضاد و متقابل با محتوا ندارد. در این دیدگاه، عناصر زبانی با وجه دلالت‌گر خود، خاصیت معناداری‌شان را نیز حفظ می‌کنند؛ زیرا اگر عناصر زبانی خالی از محتوا باشند، دیگر شگردهای معنایی، مفهومی نخواهد داشت. آیخن باوم (۱۳۸۵) فرم را تمامیتی پویا و عینی می‌نامد که فی‌نفسه دارای محتوا است. (نک. تودوروف، ۱۳۸۵، ص. ۴۵) درنتیجه اگرچه معنا و محتوا به صورت مستقیم در فرآیند آشنایی‌زدایی و تبدیل کلام به شعر نقش ندارد، اما به‌عنوان وجه جدایی‌ناپذیر واژه، فی‌نفسه وجود دارد و ملازمت آن انکارناپذیر است. چنان‌که برخی هنرسازه‌ها مانند ایهام و انواع آن، جناس تام، تقابل و تضاد و تناقض به اعتبار معنای واژگان و تناسب یا تضاد معنایی است که در ساحت بیرونی کلام منجر به زیبایی‌آفرینی و ادبیّت می‌شوند. بنابراین حتی اگر معنای پیام در شعر قابل انتقال و ترجمه باشد، نه لزوما واژگان زبان مبدأ با همان بار معنایی خاص به زبان مقصد منتقل می‌شوند و نه برگردان و معادل آنها همان ساحت لفظی خاص و کارآمد را که در زبان مبدأ داشته، خواهد داشت. به عنوان مثال واژهٔ «بو» در زبان فارسی مفید دو معنای «رایحه» و «آرزو و خواست» است و همین ویژگی سبب می‌شود که شاعری از آن برای ساخت آرایهٔ ایهام بهره ببرد؛ حال اگر بیت حامل این واژه و آرایه را به عربی یا انگلیسی ترجمه کنیم، نه از دو معنای واژهٔ مذکور نشانی هست و نه هنرسازهٔ ایهام در آن مشاهده می‌شود:

گفتم که بوی زلفت، گمراه عالمم کرد　　گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید

(حافظ، ۱۳۸۵، ص. ۴۶۶)

و ترجمهٔ انگلیسی:

I sad: The **scent** of your hair has led me astray in the world
She said: If you understand, it can also be your guide
(Gray & Ashland, 2002, p. 111)

**۳-۴- آشنایی‌زدایی**

از منظر فرمالیست‌ها، فصل مشترک همهٔ عناصر ادبیات، تأثیر «غریبه‌کننده» یا «آشنایی‌زداینده» آن‌ها است. (تری، ۱۳۸۰، ص. ۷) وظیفهٔ هنر و ادبیات نیز، کشف دوبارهٔ موجودیتِ اجسام، اشیاء و پدیده‌هاست. زیرا «در زبان هنجار و عادی، دریافت ما از واقعیت، بی‌روح و خودکار می‌شود و وظیفهٔ ادبیات این است که ما را قادر سازد تا به کمک عناصرادبی، در برابر واقعیت‌ها و اشیاء و پدیده‌های طبیعت، دریافتی متفاوت داشته‌باشیم». (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص. ۱۰۶) آشنایی‌زدایی امری نسبی است؛ به این معنا که «چیزی که برای ما معمولی و مکرّر به نظر می‌رسد، برای کسی که سوابق امر را در اختیار ندارد و از آن بی‌خبر است ممکن است مصداق غریب و ناآشنا و بدیع و نو جلوه کند». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۰) بنابراین امکان بعضی آشنایی‌زدایی‌ها و بهره‌وری از بعضی شگردها در فرهنگ‌های مختلف نمی‌تواند یکسان باشد. فراوانی و تنوع قافیه در شعر فارسی و عربی در مقابل انگشت‌شماربودن آن در شعر انگلیسی و یا وجود ردیف به عنوان یک ابزار آشنایی‌زدایانه در زبان و شعر فارسی مصادیق این مدعا هستند. (نک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۲) از دیگر موارد پراهمیتِ مقولهٔ آشنایی‌زدایی، معیار تشخیص و تایید آن است. هر عدول از هنجاری را به صرف بدیع‌بودنش نمی‌توان ذیل آشنایی‌زدایی قرار داد، بلکه ملازمت محتوا با فرم و اصل رسانگی زبان اقتضا می‌کند که هرگونه آشنایی‌زدایی در راستای هدف پیام‌رسانی کلام صورت گیرد و خللی به نقش اصلی زبان وارد نکند. (صفوی، ۱۳۹۰، ج۱، ص. ۴۳) آشنایی‌زدایی همچنین به بخش یا بخش‌هایی از متن منحصر نمی‌شود و از آنجایی که پیکرهٔ متن از کلمات و جملات تشکیل می‌شود، می‌تواند در بخش زیادی از کلمات و جملات بیاید. به همین جهت می‌توان آن را به دو نوع اصلی تقسیم کرد؛ نوع اول به جوهر مادهٔ زبانی مربوط است که کوهن آن را «آشنایی‌زدایی استبدالی یا جایگزینی» نامیده است (کوهن، ۱۹۸۶، صص. ۵–۲؛ ویس، ۱۴۱۶، ص. ۶۰) و نوع دوم شامل ترکیب کلمه با کلمات دیگر در سیاقی گاه طولانی و گاهی کوتاه می‌شود که آشنای‌زدایی «ترکیبی یا ساختاری» نام دارد (کوهن، ۱۹۸۶، ص. ۵). در آشنایی‌زدایی نوع نخست، فضا و اختیارات زیادی در اختیار شاعر قرار می‌گیرد تا به زبان دلخواه خود جهت بیان مقاصدش دست یابد. اساس این نوع آشنایی‌زدایی بر پایهٔ استعاره است. (به نقل از ویس، ۱۴۱۶، ص. ۲۰) فضل، این محور را مجال تعبیرات مجازی از قبیل تشبیه و استعاره و غیره

می‌داند. (فضل، ۱۹۸۵، ص. ۱۱۹) نوع دوم آشنایی‌زدایی از به‌هم‌خوردنِ ترکیب معمولِ زبان معیار، حاصل می‌شود؛ ساختار عبارت ادبی به طور کلی و عبارت شعری به طور خاص، با ساختار عبارت در سخن معمولی و یا نثر علمی متفاوت است. خالق حقیقی اثر ادبی کسی است که توانایی ایجاد زبان جمال‌شناسیک را داشته باشد، به طوری که از چارچوب آشنا و مألوف بگذرد و پیش‌بینی خواننده را غیرممکن سازد و او را در انتظار همیشگی برای ساختاری جدید قرار دهد. از نظر کوهن، شاعر «با سخنش شاعر است نه با فکر کردنش و احساسش، او خالق کلمات است نه افکار. نبوغ او به ابداع و آفرینش زبانی او برمی‌گردد» (کوهن، ۱۹۸۶، ص. ۴۰) و غیرقابل ترجمه‌بودن شعر نیز این مسأله را تأیید می‌کند (کوهن، ۱۹۸۶، ص. ۳۳). شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۱، صص. ۹۷–۱۰۰) نیز آشنایی‌زدایی را در دو گروه موسیقایی و زبانی قابل بررسی می‌داند؛ نوع نخست معادل آشنایی‌زدایی استبدالی و نوع دوم مترادف ساختاری قرار می‌گیرد. آنچه بیش از هر چیز، شعر را از کلام عادی و حتی نثر ادبی متمایز می‌سازد، ساحت موسیقایی و فرم آن است. ساحتی که اگر نگوییم به هیچ وجه، اما بسیار سخت، قابل انتقال از یک زبان به زبان دیگر است. به عنوان مثال، وزن و موسیقی از دستهٔ اجزا و عناصری هستند که در محور همنشینی کلام، قابل جابجایی نیستند. خاصه در زبان‌هایی چون فارسی و عربی که شعر، بخش قابل‌توجهی از موسیقی و وزن خود را مرهون بلندی و کوتاهی هجاها، تساوی ارکان عروضی و وجود قافیه و ردیف است. جناس، موازنه، ترصیع، تکرار و واج‌آرایی نیز از دیگر عوامل موسیقی‌ساز هستند که اگر نگوییم هرگز، اما بسیار مشکل تن به ترجمه می‌دهند. این امر در باب اشعار زبان‌های دیگر نیز به فراخور قابلیت‌های ادبی و ابزار برجسته‌سازی در آنها صادق است. تفاوت‌های آوایی موجود در میان زبان‌های مختلف یکی از دلایل این ادعا است. همچنین است ساختار متفاوت شعر در زبان‌های مختلف که بر اساس الگوهای متفاوت شکل می‌گیرد. مثلاً در زبان فرانسه تساوی تعداد هجاهای هر مصراع، وزن را به وجود می‌آورد (یعنی وزن عددی)، اما همین وزنِ شعر در زبان انگلیسی و آلمانی براساس تکیه‌ای که بر هجاها می‌شود (وزن تکیه‌ای) به‌وجود می‌آید و در زبان فارسی و عربی براساس کوتاهی و بلندی هجاهاست (وزن کمّی). (نک. شمیسا، ۱۳۸۹، ص. ۲۴) به همین دلیل اگر مترجمی بخواهد وزن اصلی شعر را در زبان فرانسه به وزن فارسی برگرداند، تقریباً محال

است، چون ایجاد وزن در این دو زبان از اساس با هم تفاوت دارند. تنها اقدامی که ممکن است، تبدیل وزن فرانسوی به وزن فارسی است که آن هم نیازمند مهارت فراوان در حوزهٔ شعر و خاصه عروض است. این امر در رابطه با شعر دیگر زبان‌ها نیز مصداق دارد. اینکه یک شعر ترکی یا فرانسوی و یا انگلیسی که دارای وزن و ریتم و ساخت خاص خود است را در صورت فارسی‌شده‌اش شبیه به نثر و در بهترین حالت به شکل شعر سپید می‌بینیم و می‌شنویم، نشان می‌دهد که ساحت ساختاری زبان ادبی که حاصل آشنایی‌زدایی است، تقریبا ترجمه‌ناپذیر است و تنها می‌توان از راه تبدیل و معادل‌سازی (آن هم اگر این قابلیت در زمان مقصد) وجود داشته باشد، آن را بازسازی نمود. بنابراین ترجمهٔ شعر به‌گونه‌ای که تمام اجزای آن از مبدأ به مقصد انتقال یابند و لذت یکسانی را سبب شود، امری تقریبا محال است. این امر به طور عمیقی وابسته به عناصر سازندهٔ ساختار و ترفندهای بهره‌گیری از این عناصر، یعنی همان اصول برجسته‌سازی، فرم‌آفرین، هنرسازه‌ها و مصادیق آشنایی‌زدایی است. برگردان و ترجمهٔ شاهکارهای شعر فارسی نیز از این امر مستثنی نیستند. با اطمینان می‌توان‌گفت که بحور عروضی و قالب‌های شعری فارسی که هریک در ارتباط با مفاهیمی خاص کاربرد پیدا می‌کنند، قابل ترجمه و انتقال نیستند. چنان‌که شاهنامه فردوسی بدون قالب مثنوی و وزن حماسی «فعولن فعولن فعولن فَعل» هرگز این شکوه و شمایل بی‌مثال اصل فارسی را نخواهد داشت. توصیف‌ها و تصویرسازی‌های بی‌بدیلی هم که به وجه داستانی و حماسی آن غنا بخشیده‌اند و در ارتباط تنگاتنگ با ریتم و ساختار منسجم متن قرار دارند، حتی اگر در دیگر زبان‌ها بازسازی شوند، دست‌کم بخشی از ظرفیت و کارایی خود را در جایگاه هنرسازه از دست خواهند داد. به عنوان مثال چگونه می‌توان هنرسازهٔ اغراق را که از پررنگ‌ترین شگردهای آشنایی‌زدایی در این اثر است، با همان بار هنری و معنایی به زبان فرانسه یا انگلیسی ترجمه کرد؟ پاسخ این پرسش انکاری را می‌توان از زبان دیوس شنید که درباب اغراق می‌گوید:

> این ویژگی در زبان فارسی چنان شاعرانه است که واژهٔ کنایه‌آمیزِ شاعرانه اغلب برای توصیف چنین زبانی در بافتی غیرشاعرانه نیز به کار می‌رود. در شعر انگلیسی هم البته اغراق وجود دارد، اما نه به کثرت و قوت شعر فارسی، و جریان اصلی شعر انگلیسی

درواقع به تمسخر چنین صنعتی می‌پردازد. (دیویس، ۱۳۹۱، ص. ۶۹)

تفاوت ساخت و امکانات زبان درواقع مقدمهٔ تفاوت شگردهای برجسته‌سازی و در نهایت اختلاف روش‌های آشنایی‌زدایی است و شعر، به عنوان بارزترین نمود وجه ادبی زبان که محصول مستقیم کارکرد هنرسازه‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها است، در هر زبان ساختی متفاوت دارد که ترجمهٔ عینی آن به دیگر زبان‌ها را سخت و غیرممکن می‌سازد. اضافه بر مثال‌های یادشده، صدها و هزاران شاهد دیگر می‌توان برای این مدعا ارائه کرد. به عنوان مثال شاعران فارسی‌زبان برای رعایت وزن و حتی تاکید بر مضمونی خاص، ارکان دستوری را در حوزهٔ نحو برهم می‌زنند. چنانکه فعل را در آغاز و حرف اضافه را در پایان جمله می‌آورند و یا کلمات را با ساختاری مخفف و تلفظی متفاوت بکارمی‌برند. در ترجمهٔ این‌گونه اشعار، بسیار مشکل و تا اندازه‌ای بعید است که بتوان برجستگی‌های حاصل از آشنایی‌زدایی‌های ساختاری را ترجمه و منتقل کرد. چنان‌که در قطعهٔ زیر از شاملو:

بی‌ریشه، ولی چنان به جا سُتوار/ که‌ش خود به تبر کَنی ز جای، الّاک/ چون گردوی پیر ریشه در اعماق/ می‌نعره زند که از من است این خاک... (شاملو، ۱۳۸۱، ص. ۳۵۰)

بدون‌شک ترجمهٔ واژگانی چون «سُتوار»، «الّاک» و «می‌نعره زند» که صورت‌های دیگری از از «استوار»، «الّا که» و «نعره می‌زند» هستند به‌گونه‌ای که بار آوایی و آشنایی‌زدایانهٔ حاضر را داشته باشند، امکان‌پذیر نیست. فارغ از رنگ‌باختن برجستگی کلام، بازآفرینی شعر در زبانی دیگر، مطابق اصول زبان مقصد صورت می‌گیرد و عین یک شعر با تمام عناصر زیبایی‌آفرین و آشنایی‌زدایانهٔ آن منتقل نخواهد شد.

## ۴- نتیجه‌گیری

اهمیت فرم نزد صورتگرایان روس بر اهمیت ساخت کلام تاکید می‌کند که برگرفته از تعامل عناصر زبان برای فعال‌سازی هنرسازه‌ها در جهت شکل‌گیری ادبّیت متن است. این فرآیند بر پایهٔ آشنایی‌زدایی صورت می‌گیرد که ساحت ترجمه‌ناپذیر شعر نیز است. زیرا جدا از تفاوت نظام آوایی و واژگانی، اصول چیدمان یا همان ساختار دستوری و نحوی در زبان‌های مختلف خود

مانع بزرگی در برابر ترجمهٔ دست‌کم این ساحت از کلام به حساب می‌آید. چنانکه در دستور زبان فارسی عناصر دستوری می‌بایست مطابق اصول و قواعد نحوی خاصی در محور همنشینی و حتی جانشینی قرار بگیرند. بر همین اساس، شاعر برای برجسته‌ساختن کلام خود که یکی از مهم‌ترین مراحل شکل‌گیری شعر است، با برهم‌زدن این قواعد و کاستن و برافزودن آنها تحت عنوان آشنایی‌زدایی، اقدام به برجسته‌ساختن زبان و کلام خویش می‌کند. این برهم‌زدن که به‌رغم عنوانش خود می‌بایست تابع اصول و چارچوب صورت بگیرد، امری است که دقیقا به دلیل وجود ساختارهای متفاوت نحوی در بین زبان‌ها، قابل انتقال و ترجمه نیست و اگر هم باشد دیگر آن برجستگی و لطف و قدرتی را که در زبان مبدأ داشته، نخواهد داشت. از سوی دیگر، ساختار ظاهری و فرم شعر تا اندازهٔ زیادی مرهون چیدمان عناصر در قالبی موزون و ریتمیک است به نحوی که منجر به برجستگی کلام نیز بشود. قافیه و ردیف که عناصر اصلی شکل‌گیری وزن شعر در زبان فارسی هستند به همراه تکرار، جناس، واج‌آرایی، سجع، موازنه و ترصیع و ... به عنوان صنایع لفظی و موسیقی‌سازی که در ساختار شعر و به واسطهٔ آشنایی‌زدایی‌های ساختاری بوجود می‌آیند، اصلی‌ترین گام‌های برجسته‌سازی در شعر بشمار می‌روند. درحالی‌که این مؤلفه‌ها با مفاهیم و مصادیق خاصشان در زبان فارسی، در زبان‌های دیگر مثل فرانسه، انگلیسی و ... محلی از اعراب ندارند. بنابراین زمانی که یک بیت فارسی را با صنعت تکرار و یا قافیه‌ای خاص به زبان دیگری برمی‌گردانیم دیگر موسیقی اولیهٔ کلام و ریتم و نظم نخستین آن را که مرهون وجود قافیه است، احساس نمی‌کنیم. صنایع معنوی نیز از این امر مستثنی نیستند، چنانکه در باب ایهام و انواع آن و اغراق سخن رفت، جدا از تفاوت‌های ساختاری زبان‌ها، فراوانی تعابیر برای یک مفهوم و چندمعنایی بودن یک واژه در زبانی خاص، به همراه تفاوت‌های فرهنگی که در شکل‌گیری بار معنایی واژگان نیز مؤثرند، فرایند معادل‌سازی و بازآفرینی را دشوار و در بسیاری از مواضع ناممکن می‌سازند. به استناد شواهد ذکر شده در متن پژوهش حاضر و اصول و مبانی نظری مکتب صورتگرایی، می‌توان گفت که ساحت شنیداری و فرم حاصل از تعامل هنرسازه‌ها در شعر که حاصل آشنایی‌زدایی است اگر نگوییم به هیچ‌عنوان، اما بسیار مشکل تن به ترجمه می‌دهد. حتی اگر ترجمه‌ای از شعر با رعایت اصول موسیقایی و برجستگی‌های زبان مبدأ انجام شود، تصنّعی‌بودن آن به جهت هم‌ترازی

با اصول زبان مقصد، مشهود و ملموس است.

**منابع**:

احمدی، ب. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

برسلر، چ. (۱۳۹۲). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی، تهران: نیلوفر.

پاز، اُ. (۱۳۵۳). ترجمه، *مجلهٔ پیام یونسکو*، شماره ۶۶، صص. ۳۶–۴۰.

تری، ای. (۱۳۸۰). *پی‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

تودوروف، ت. (۱۳۸۵). *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

حافظ، ش. (۱۳۸۵). *دیوان حافظ (بر اساس نه نسخهٔ کامل کهن)*، تدوین و تصحیح: رشید عیوضی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

دیویس، د. (۱۳۹۱). در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ، ترجمهٔ مصطفی حسینی و بهنام میربابازاده، *نامه فرهنگستان*، سال دوازدهم، شماره ۴، صص. ۶۲–۷۵.

سعدی، م. (۱۳۸۲). *کلیات سعدی*، به اهتمام محمدعلی فروغی،تهران: انتشارات زوّار.

سلیمان‌زاده، ف. (۱۳۸۶). بررسی بحث ترجمه‌پذیری شعر با استناد به ترجمه اشعار حافظ توسط فردریش روکرت، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه زبان آلمانی، دانشکده زبانها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران.

سیدفتاح، س. (۱۳۷۸). *ترجمهٔ انگلیسی غزلیات سعدی*، با مقدمهٔ حسین الهی قمشه‌ای، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

شاملو، الف. (۱۳۸۱). *روزگار غریبی‌ست نازنین (منتخبی از شعرهای جاودانه احمد شاملو، بررسی کلی ۱۸ دفتر شعر چاپ‌شده)*، به انتخاب بهروز صاحب‌اختیاری، تهران: انتشارات هیرمند.

شفیعی‌کدکنی، م. (۱۳۸۱). در ترجمه‌ناپذیری شعر، *مجلهٔ ایرانشناسی*، بنیاد مطالعات ایران، شماره ۵۶، ص ۷۴۳–۷۴۹.

شفیعی‌کدکنی، م. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات* (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس)، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، م. (۱۳۹۲). *موسیقی شعر*، تهران: نشر آگه.

شمیسا، س. (۱۳۸۸). *نقد ادبی*، تهران: نشر میترا.

شهریاری، ش. (۱۹۹۸). ترجمهٔ انگلیسی دیوان شمس. برگرفته از: http://www.rumionfire.com/shams/rumi160.htm

صفوی، ک. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد اول، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

علوی‌مقدم، م. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*، تهران: انتشارات سمت.

فضل، ص. (۱۹۸۵). *علم الاسلوب مبادئه و اجرائه*، قاهره: الهیئت المصریه العامه للکتاب.

کوهن، ج. (۱۹۸۶). *بنیه اللغه الشعریه*، ترجمهٔ محمد الولی و محمد العمری، المغرب: دار توبقال للنشر.

منافی اناری، س. (۱۳۸۲). حدود ترجمه‌پذیری شعر، *فصلنامهٔ مطالعات ترجمه*، دوره اول، شماره اول، صص. ۹–۳۰.

منافی اناری، س. (۱۳۸۳). ترجمه‌ناپذیری‌ها در شعر فارسی، *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱۹، صص. ۱۴۲–۱۶۱.

منوچهری‌دامغانی، الف. (۱۳۸۴). *دیوان منوچهری*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات زوّار.

مولانا، ج. (۱۳۸۵). *کلیات دیوان شمس تبریزی*، بر اساس نسخهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، به کوشش ابوالفتح حکیمیان، تهران: انتشارات پژوهش.

ناظمیان، ر. و حاج‌مومن، ح. (۱۳۹۶). چارچوبی زبانشناختی برای تحلیل ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی بر مبنای نظریهٔ فرمالیسم، *فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)*، سال نهم، دورهٔ جدید، شمارهٔ بیست و نهم، صص. ۱۴۷–۱۷۳.

ویس، الف. (۱۴۱۶). *لانزیاح بین نظریات الاسلوبیه و نقد العربی القدیم*، حلب: جامعه حلب.

Gray, E.T & Ashland, Jr. (2002). *The Green Sea of Heaven: Fifty ghazals from the Diwan of Hafez*. Oregon: White Cloud Press.

# Form, the Untranslatable Area of Poetry: Rereading the Literary Theory of Formalism in Explaining the Obstacles of Poetry Translation[1]

Somayeh Asadi[2]

*Abstract*

According to the opinions of Russian formalists, literature is the factor that turns the literary material into a literary work, and it begins when defamiliarization takes place and the common and countless art forms of literary works leave their known state and appear differently to the reader. The importance of defamiliarization in the creation of language and literary work is to the extent that the poetry of the poem is focused on it and cannot be translated. The current research has explained the obstacles in the path of poetry translation based on the principles of the Russian school of formalism with a descriptive-analytical method. The results show that the translation of devices and the defamiliarization process as a factor in creating the device and ultimately the form of poetry is a difficult and almost impossible task. The weight, the music resulting from the combination of words, the defamiliarization of the semantic and structural domain that occurs through the use of many literary crafts, and the interaction of art forms in the process of forming the form and literariness of the text, are among the elements that are either lost in the translation process or in the form of a passive element is transferred.

**Keywords:** Device, Form, Formalism, Poetry, Translation

---

۱. This paper was received on 21.02.2022 and approved on 22.08.2022.

۲. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Velayet University, Iranshahr, Iran; e-mail: s.assadi@velayat.ac.ir