

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

علی بشیری^{۱*}، اویس محمدی^۲

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

چکیده

ترجمه شعر یکی از دشوارترین و پیچیده‌ترین انواع ترجمه است؛ آندره لفور از جمله پژوهشگرانی است که برای ترجمه شعر الگویی ارائه داده است که دربرگیرنده هفت رهیافت است: ۱. واجی یا آوایی؛ ۲. تحت‌اللفظی؛ ۳. موزون؛ ۴. شعر به نثر؛ ۵. مقفی؛ ۶. شعر سپید؛ ۷. تعبیر. این رهیافت‌ها با نظر به ترجمه در زبان‌های غربی به ویژه انگلیسی ارائه شده. نگارندگان این مقاله بر آن‌اند که با معرفی این رهیافت‌ها و پیاده‌سازی آن بر روی ترجمه رباعی‌های خیام به فارسی و ترجمه شعر «عن انسان» محمود درویش از عربی به فارسی میزان کارآمدی آن را در دو زبان عربی و فارسی بسنجند. اصلی‌ترین دستاوردهای این پژوهش: به سبب واژه‌هایی با ریشه یکسان، واژگان و عروض مشابه، رهیافت واجی، تحت‌اللفظی، موزون، منثور، مقفی و تعبیر تا حد زیادی قابل تطبیق است؛ اما به سبب تفاوت فرمهای شعری‌ای که زمینه 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 به سبب نبود شعر سپید در زبان فارسی و عربی منتفی است.

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

۱. مقدمه

یکی از الگوهایی که به ترجمه شعر پرداخته است الگوی هفت شگرد لفور است که مبنای این تحقیق را شکل می‌دهد. آندره لفور در کتاب ترجمه شعر: هفت راهبرد و یک طرح به ارایه

الگوهایی برای ترجمه‌ی شعر می‌پردازد. الگوی او از حیث دقت و جامعیت یکی از کاملترین روش‌ها برای ترجمه‌ی شعر است. او هدف از طرح این الگو را اینگونه بیان می‌کند که «متن مبدأ را به عنوان یک اثر ادبی و هنری در زبان مقصد بیاورد» (Lefevere, 1975: 42). او با تکیه بر رویکردی تجربی و عینی، شعر شصت و چهارم کاتولوس^۲ را انتخاب می‌کند و هفت روش ترجمه‌ی زیر را بر روی این شعر اعمال می‌نماید و در ضمن توصیف هر روش، معایب و محاسن آن را بیان می‌کند. این هفت روش عبارتند از: ۱. ترجمه آوایی^۳ (واجی) ۲. ترجمه تحت اللفظی^۴؛ ۳. ترجمه موزون^۵؛ ۴. ترجمه شعر به نثر^۶؛ ۵. ترجمه مقفی^۷؛ ۶. ترجمه به شعر سپید^۸؛ ۷. ترجمه 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 بالعکس به بوته آزمایش و تجربه کشانده و به عینیت آن را مورد بررسی قرار دهد و در این راستا به دو سؤال اساسی پاسخ دهد که اولاً: آیا شگردهای ترجمه لفور بر روی ترجمه شعر بین دو زبان عربی و فارسی قابل پیاده‌سازی است؟ و ثانیاً: در پیاده‌سازی کدام یک از این شگردها در بین دو زبان عربی و فارسی باید تجدیدنظر نمود و چه عواملی باعث تجدید نظر و تغییر برخی از این شگردها می‌باشد؟ در مورد سؤال 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 سؤال دوم باید گفت که زبان‌ها و به تبع آن زبان‌های ادبی تفاوت‌هایی دارند که می‌تواند جنبه ذاتی آن زبان خاص یا جنبه اکتسابی و پدیده‌ای تاریخی در گفتمان و زبان ادبی 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 ترجمه شعر سپید و یا استفاده کردن از امکاناتی چون ردیف در ترجمه شعر از زبان عربی به فارسی خواهد شد. این پژوهش قصد دارد در ضمن توضیح این هفت راهبرد، آن‌ها را بر روی شعر «عن إنسان» از محمود درویش و برخی از رباعیات خیام که به عربی ترجمه شده است، پیاده سازد.

۲. پیشینه پژوهش

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

فرهنگ، استعاره و ترجمه‌پذیری نام مقاله‌ای است که بهار ۹۲ به چاپ رسیده است. نیکو خیرخواه و فرزانه سجودی در این مقاله به بررسی ترجمه نیکلسون از دفتر اول مثنوی معنوی با الگوی هاروی پرداخته‌اند.

چالش‌های ترجمه شعر از عربی به فارسی (با بررسی اشعاری از نزار قبانی، بدرشاکر السیاب، ونازک الملائکه) که توسط عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی به نگارش درآمده است. و موضوعاتی چون لفظ و معنا خیال و عاطفه و ... را در ترجمه مورد بررسی قرار داده است؛ این مقاله به سال ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است.

مقاله‌ای دیگری درباره ترجمه شعر از زبان عربی به فارسی صورت گرفته که نویسنده مقاله آن را سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمه متن شعری (موردپژوهانه ترجمه دیوان آغانی مهیار دمشقی) نام نهاده است نویسنده - جواد گرجامی - در این مقاله که سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است ترجمه کاظم برگ‌نیسی از مجموعه آغانی مهیار دمشقی آدونیس را مورد بررسی قرار داده است و نشان داده است که مترجم چگونه دلالت‌های چندگانه را در برگردان خود انتقال داده است و توانسته است به هم‌ارزی در ترجمه دست یازد.

کاربرد تحلیل گفتمان انتقادی در ترجمه از عربی به فارسی عنوان مقاله‌ای است که در سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است که نویسنده آن فرشید ترکاشوند است؛ وی در این مقاله با پرداختن به تحلیل گفتمان، نظریه فرکلاف را به مثابه راهکاری در بررسی متون انتخاب می‌کند که به عقیده وی باعث 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 بالعکس پرداخته است؛ امری که نگارندگان این سطور به آن خواهند پرداخت.

۳. بخش تطبیقی

در این قسمت چنان که پیش از این مورد اشاره قرار گرفت به معرفی شگردهای لفور در ترجمه شعر و شیوه پیاده‌سازی آن در ترجمه بین دو زبان عربی و فارسی خواهیم پرداخت؛

برای این منظور - چنان که پیش از این اشاره شد - شعری از محمود درویش با عنوان «عن انسان» را از عربی به فارسی برمی‌گردانیم؛ همچنین برای ترجمه از فارسی به عربی به ترجمه برخی رباعیات خیام نظری می‌افکنیم.

۳-۱. ترجمه آوایی یا واجی

در نظر گرفتن این راهبرد برای ترجمه که جنبه‌ی آوایی متن را مورد توجه قرار می‌دهد، ریشه در مسأله‌ی رابطه‌ی دال و مدلول دارد؛ در این خصوص برخی بر ذاتی بودن این رابطه و برخی بر قراردادی بودن آن باور دارند. افلاطون^{۱۱} در رساله‌ای با نام کراتیلوس^{۱۲} به این قضیه پرداخته است و بر آن است که رابطه بین دال و مدلول در ابتدا طبیعی و ذاتی بوده است که پس از سپری شدن مدت زمانی به جهت اسبابی چون تحریف واژگان دریافتن این ارتباط و توضیح آن دشوار می‌نماید. فیزیکالیست‌ها^{۱۳} نیز بر این عقیده بودند که بین الفاظ، و ذات و طبیعت اشیای مسمی بدان الفاظ ارتباطی وجود دارد؛ در مقابل نومینالیست‌ها^{۱۴} بر آن بوده‌اند که ارتباط بین دال و مدلول قراردادی است (افلاطون، ج ۲، ۱۳۶۶: ۷۳۳ و آنیس، ۱۹۸۴: ۶۳ و روبنز، ۱۹۹۷: ۳۹ و ۴۰).

امروزه نیز در زبان‌شناسی با اصطلاحاتی چون نمادپردازی صوتی^{۱۵} و در نقد ادبی با اصطلاحاتی چون نام‌آوایی یا صدامعنایی یا دلالت ذاتی^{۱۶} به رابطه طبیعی یا تصویری بین دال و مدلول اشاره شده است؛ البته به این نکته اشاره شده است که این رابطه تصویری به شکلی جزئی بین دال و مدلول وجود دارد و نه مطلق و تام (چگنی، ۱۳۸۲: ۴۱۷ و کهنمویی‌پور و دیگران، ۱۳۸۱: ۵۵۲ و ۵۵۳). همچنین این پدیده نزد صورت‌نگرایان که اهمیت بسیاری را برای جسمانیت هنری یا بیرونه آن قائل هستند با عنوان زائوم مورد اشاره قرار گرفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۸ و ما بعد آن)؛ 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 خوازم وزان است» نمونه بارز آن است و برخی تکرار حرف «خاء» را تداعی کننده خش‌خش برگ‌های پاییزی می‌دانند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۸). حال نکته این جاست که در ترجمه این شعر تکرار حرف «خاء» و این تداعی معنی غیر ممکن به نظر می‌رسد. لفور بعد از تحلیل ترجمه‌ای از شعر کاتولوس، به این نتیجه می‌رسد که ترجمه واجی در

سه حالت می‌تواند خوب از آب دربیاید. نخست اینکه، واژه‌های زبان مبدأ، به واسطه‌ی 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 ترجمه واجی می‌تواند خوب عمل کند، برگردان صدامعنایی است (۲۲-۲۳: Lefevre, 1975). ترجمه‌ی احمد صافی نجفی از رباعی زیر از خیام، می‌تواند نمونه‌ی مناسبی برای این راهبرد باشد:

ما لعبتک انیم و فلک لعبت باز / از روی حقیقتی، نه از روی مجاز
بازیچه کنان بدیم بر نطع وجود / رفتیم بصندوق عدم یک یک باز
عدونا لذی الأفلاک ألعاب لاعب / أقولُ مقالاً لستُ فيه بکاتب
على نطع هذا الكون قد لعبت بنا / و عدنا لصندوق الفنا بالتعاقب
(صافی نجفی، دون تاریخ: ۹)

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

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

عن إنسان:

«وضعوا على فمه السلاسل / ربطوا يديه بصخرة الموت / وقالوا: أنت قاتل! / * / أخذوا طعامه، و الملابس و البيارق / ورموه في زنانة الموتی، / وقالوا: أنت سارق! / طردوه عن كلِّ

المرافیء / أخذوا حبیته الصغیرة، / ثم قالوا: أنت لاجیء! / * / یا دامیء العینین، و الکفین! / إنَّ اللیل زائل / لا غرفة التوقیف باقیة / ولا زرد السلاسل! / نیرون مات، و لم تَمَت روما / ... بعینیهما تقاتل! / وحبوب سنبله تجفّ / ستملاً الوادی سنابل» (درویش، ۱۹۶۸: ۱۱۰ و ۱۱۱).

دهانش را به سلسله‌ای کشیدند/ دستانش را به صخره‌ی مردگان بستند/ و اینگونه تقریر کردند که تو قاتلی/ طعام و لباس و بیرقش را ستاندند/ آن را در زندان مردگان انداختند/ و اینگونه تقریر کردند که تو سارقی.

آنچه از این راهبرد نتیجه می‌گیریم این است که آن، نمی‌تواند یک راهبرد خودبسنده باشد؛ بلکه می‌تواند به عنوان مکمل راهبردهای دیگر ترجمه بدان نگرسته شود. خود لفور نیز در پایان به این نتیجه می‌رسد که این نوع ترجمه منجر به تخریب معنای متن مبدا می‌شود (Lefevre, 1975: 24) و به ندرت 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: ۲۶).

۲-۳. ترجمه تحت اللفظی

راهبرد دوم، بر روی وفاداری به متن مبدأ تأکید می‌کند و ترجمه‌ای واژه به واژه را پیشنهاد می‌دهد. مهمترین کارکرد این ترجمه این 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 (گنتزler، ۱۳۹۳: ۱۲۲). عیب دیگر این ترجمه این 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 گرداند (Lefevre, 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 کم ارزش شمردن ارزش‌های ارتباطی واژگان زبان مقصد سوق می‌دهد (Lefevre, 1975: 29-31). لفور بر این باور است که مترجم اگر هم بخواهد، با انجام یک ترجمه‌ی تحت اللفظی، تعادلی بین دو متن ایجاد کند، به دلایل زیر موفق نخواهد شد: اولاً او تنها می‌تواند به واسطه‌ی 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. ثانیاً 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. ثالثاً اگر مترجم تلاش کند که در ضمن تأکید بر اولویت برابری معنایی، ارزش‌های ارتباطی متن مبدأ و مقصد را هماهنگ کند، باز هم در هر صورت ارزش‌های معنایی کمرنگ می‌شوند (Lefevre, 1975: 36). به عقیده‌ی 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 (Lefevre, 1975: 97) و به نظر می‌رسد بهترین کاربرد این نوع از ترجمه زمانی است که قصد آموزش زبان دوم به یک یادگیرنده باشد. به طوری که آموزنده زبان دوم به اختلافات و تشابهات این دو زبان چه از لحاظ نحوی و چه از لحاظ معانی واژگان و غیره پی برده و آنها را نعل به نعل مطابقت می‌دهد. «برخی از متخصصان، ترجمه را آموزشی-سازي استفاده از زبان مادری و نیز ابزار خوبی برای درک مقایسه‌ای تلقی می‌کنند» (رحمتیان و بهرامی، ۱۳۹۲: ۴۲۴).

ترجمه‌ی تطبیقی شعر «عن إنسان» بر اساس این راهبرد به شکل زیر 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 همه بندرگاه‌ها/ گرفتند، محبوب کوچکش را/ پس گفتند: تو پناهنده‌ای.
 ای خونین چشم و خونین دست/ شب نابود شدنی‌است/ 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 ترجمه 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، ۱۹۹۶: ۶۵)

«من منزل الکفر إلى الدين نفس واحد و من منزل الشك إلى اليقين نفس واحد
هذا النفس العزيز أمضه بالسرور لأن حاصل عمرنا هذا النفس الواحد فحسب»

۳-۳. ترجمه موزون

وزن در شکل‌دهی موسیقی تأثیر فراوانی دارد و از کارکردهای آن در شعر در کنار لذت موسیقایی تنظیم میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها است. وزن عروضی همچنان به واژگان ویژه‌ای که در شعر به کار رفته تأکید کرده و باعث ایجاد نوعی از کشش در واژگان می‌گردد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۹). یک ترجمه‌ی 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 تکه متن‌های زیبایی که فاقد وحدت‌اند مواجه می‌شود. این شعر بدترکیب و دستمالی شده، گاهی معنای متن مبدأ را عوض می‌کند. دوم اینکه گمراه کننده است چرا که 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 برداشت شده شخصی، منتقل می‌کند؛ یعنی مطابق این برداشت که اگر قرار بود نویسنده‌ی اصلی متن ترجمه را بنویسد، چگونه می‌نوشت. چهارم اینکه بر یک جنبه از متن مقصد توجه می‌کند و به مانند ترجمه‌ی 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 به عنوان یک اثر ادبی در زبان مقصد بسازد (Lefevre, 1975: 40-42). ترجمه‌ی پیشنهادی موزون از شعر «عن إنسان» به شکل زیر است که بر اساس وزن «مفاعیلن مفاعیلن 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 مفاعیلن فعولن) / و گفتندش که "ای خونخوار قاتل" (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) / خوراکش را و رخت و پرچمش را (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) / گرفتند (فعولن) / به بند مردگانش حبس کردند (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) / و گفتندش تو دزدی و سارق (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) / ز بندرهای شهرش طرد کردند (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) / و عشق کوچکش را هم گرفتند (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) / و گفتندش: ای آواره‌ی

خاک. (مفاعیلن مفاعیلُ فعو)*** بدان ای آنکه چشمت سرخ و دستانت (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) / به خون شسته است (مفاعیلن) / بدان که شب نخواهد ماند (مفاعیلن مفاعیلن) / نه دخمه‌های استنطاق خواهد ماند (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) / و نه بافیدن زنجیر (مفعیلن مفعیلن) / نرون مرده است، اما (مفاعیلن مفاعی) / روم پابرجاست (لن مفاعیلن) / و با چشمان خود پیکار خواهد کرد (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) / و روزی خوشه گندم که می-خشکد (مفاعیلن مفعیلن مفاعیلن) / تمام دشت، گندمزار خواهد کرد.» (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) واعظ کاشفی این گونه از شعر را نثر مرجز خوانده است. وی در تعریف نثر مرجز می-گوید آن که وزن دارد و قافیه ندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۹۵)؛ البته این بحث فقط در باب شکل موسیقایی شعر است و گرنه در این باب که این نوع از نوشته به لحاظ محتوایی و ویژگیهای دیگر، نثر است یا شعر، جای بحث فراوان دارد.

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

«نفس بین کفرنا والدین نفس بین شکنا والیقین» (فاعلاتن مفاعیلن فعولن / فاعلاتن مفاعیلن فاعلن)

ما أرى حاصل الحياة سواه فاقضه بالسرور قبل المنون» (فاعلاتن مفاعیلن فعولن / فاعلاتن مفاعیلن فاعلن)

(الصافی النجفی، بدون تاریخ: ۱۱۶)

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 صافی نجفی در ترجمه‌ی موزون شعر فوق، کاملاً موفق نبوده است و بر قافیه و وزن ترجمه‌ی او ایراد وارد است؛ اما در مواردی نیز توانسته هم معنی و هم قافیه را به سامان 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»

(الصافی النجفی، بدون تاریخ: ۱۲۴)

۳-۴. ترجمه منثور

ترجمه‌ی 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 (Lefevre, 1975: 42). یکی از وظیفه‌های مترجمی که شعر را می‌خواهد به نثر برگرداند این است که ذهن مخاطب را متوجه معنای واژگان خاص متن نماید و وظیفه دیگر او نیز یافتن راهی است تا یک موسیقی همسان با شعر را در نثر به وجود آورد. به نظر لفور، مترجم در خصوص 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 مبدا به مقصد پیوند بزند و سوم اینکه، به جای یک واژه بومی در دسترس، با گزیده‌برداری از الگوی صرفی و اشتقاقی واژه زبان مقصد، یک واژه جدید خلق کند (همان: ۴۳ و ۴۴). همچنین برای حفظ ارزش ارتباط واژه‌های یک شعر، مترجم گاهی می‌تواند متوسل به تفصیل شود که این امر در نهایت باعث ایجاد جمله‌هایی می‌شود که بی‌سبب طولانی‌اند (همان: ۴۵).

اما در خصوص انتقال موسیقی شعر، مترجم باید به دنبال یافتن راهکارهایی باشد که با آن قوه تأثیرگذاری متن مبدأ را به دست آورد و آن را منتقل کند. بدین منظور، او می‌تواند دو راه متفاوت را برگزیند؛ در وهله 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 (همان: ۴۸). در نهایت 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 به کار برد و از سنگینی دستور بکاهد. این امر در نهایت

منجر به این 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 (همان: ۴۸). حال به بررسی ترجمه‌ی منثور شعر «عن إنسان» می‌پردازیم. ترجمه‌ی 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 یافتن زنجیرها/ نرون مرد، اما رم نمرده/ با چشمانش می‌جنگد/ و دانه‌های خوشه‌ی گندمی که در حال خشک شدن است/ دشت را سرشار از خوشه خواهد کرد.

در شعر، شاهد واژگانی چون، سلاسل، قاتل، طعام، ملابیس، 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 فوراً از آن سخن به میان آورده صورت گیرد؛ اما جدای از این، ترکیب‌هایی چون «صخرة الموتی»، «زنزانه الموتی»، «حبیبة الصغیره» نیز وجود دارند که در هر سه مورد ساختار و ترکیب به همان شکل گرده‌برداری 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، زیبایی کوچک، عشق کوچک و ..) استفاده شده است. در ترجمه‌ی 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 همه‌ی 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 یافتن زنجیرها/ نرون مرده است/ اما رم نمرده/ با چشمانش پیکار می‌کند/ و دانه‌های خوشه‌ای که می‌خشکند/ دشت را از خوشه سرشار می‌کند.

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

«البعء بین منزل الکفر و منزل الدین بقدر نفس واحد/ کذلک البعء بین منزل الشک و منزل

اليقين بقدر نفس واحد/ فاقض هذا النفس الواحد بالسرور والبهجة / إذ هذا النفس الوحيد هو حاصل عمرنا»

این نوع از ترجمه در بهترین حالت خود می‌تواند نوعی از شعر منثور^{۱۸} تلقی شود. برخی شطیحات 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 بر این اعتقادند که این نوع از شعر دارای موسیقی مختص به خود است و از امکاناتی بهره می‌گیرد که آن را در جرگه شعر قرار می‌دهد. احمد شاملو مشهورترین شاعر شعر منثور در ادب فارسی است (داد، ۱۳۸۰: ۱۹۴ و ۱۹۵) برخی منتقدان نیز آثاری چون مقامات بدیع‌الزمان همدانی و حریری و برخی توقیعات خلفا عباسی را از این نوع ادبی دانسته‌اند (وهبة، ۱۹۷۴: ۴۴۴).

۳-۵. ترجمه مقفی (قافیه دار)

در این نوع ترجمه، مترجم می‌خواهد با ایراد کلامی سجع‌گونه و ذکر قافیه‌ها در انتهای جمله-ها، 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 ملا نقطی خواهد بود» (گنتزلر، ۱۳۹۳: ۱۲۲). نمونه‌ی 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" را ربودند / پس فرمودند: تو پناهنده‌ای *** / ای خونین چشمان و ای خونین دستان / 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 افشانند»

با توجه به عیبی که در وزن و قافیه‌ی ترجمه‌ی صافی نجفی دیده شد، می‌توان تاحدی آن را در ضمن ترجمه‌ی مقفی نیز به شمار آورد. با اندک تصرفی در این ترجمه، می‌توان از آن یک ترجمه‌ی قافیه دار ساخت.

نفس بین الكفر والدين/ نفس بين الشك واليقين/ ما أرى حاصل الحياة سواه/ فاقضه
بالسرور قبل البين

همچنین ترجمه‌ی منظوم زیر نیز که قافیه مصراع آخر آن همخوان با شعر نیست، می-
تواند در ضمن یک ترجمه‌ی مقفای موزون قرار می‌گیرد.

«نفس من منزل كفر إلى منزل دين نفس من عالم الشك إلى دنيا اليقين
فتعهد طيب هذا النفس الفذ الثمين إنه محصولنا من هذه الدنيا الخئون»
(فاضل، ۱۹۵۱: ۳۱۴ به نقل از العريض، ۱۹۹۶: ۶۵)

قافیه در میان ناقدان غربی و شرقی مورد توجه و در مورد آن اظهار نظرهای مختلفی
شده است؛ اما مهمترین کارکردهای قافیه را به طور یک مجموعه می‌توان در نوشتاری از
شفیعی‌کدکنی یافت که می‌تواند اهمیت این عنصر آوایی و موسیقایی را برای ما مشخص
نماید. شمار این کارکردها به پانزده می‌رسد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ص ۵۵ وما بعد).

اگر قافیه را به طور 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 غیر مستقلی از یک کلمه معنادار است، تکرار
کامل یک - یا بیشتر - کلمه معنادار مستقل در طول یک شعر است که بعد از قافیه اصلی و به
یک معنی بیاید (نجفقلی میرزا، ص ۹۴ به نقل از شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۲۳). می‌توان گفت که
ردیف در شعر انگلیسی و فرانسه جایگاهی ندارد و در شعر عربی هم حکم تعبیر «النادر
کالمعدوم» بر آن جاری است و به نظر می‌رسد حتی کسانی که خواسته‌اند در ترجمه‌هایشان
از زبان فارسی به انگلیسی به تبع زبان فارسی از ردیف بهره گیرند تجربه موفق نداشته-
اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۲۴ وما بعد آن)؛ پس لفور نیز نمی‌تواند جایی برای ردیف در این
رهیافت‌ها قائل شود.

قافیه در ادبیات برخی زبان‌ها جایگاهی دارد که بی‌توجهی نسبت به آن کمتر امکان‌پذیر
است. در این باره ابراهیم آنیس از کسانی که به پیروی از ادبیات زبان‌های غیر عربی به شعر
سپید بدون قافیه روی آورده‌اند انتقاد می‌کند و اعتقاد دارد که ایشان فراموش کرده‌اند که هر
زبانی شرایط و سنت‌های ادبی ویژه خود را داراست 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 بیانجامد. (أنیس، ۲۰۱۰: ۲۹۵ و ۲۹۶)

۳-۶. شعر سپید

ترجمه به شکل شعر سپید نیز کیفیت ادبی متن را حفظ می‌کند و این به خاطر انسجام و هارمونی است که متن شعر سپید دارد. لفور بر این باور است که هر کس بخواهد ترجمه‌ی شعری را بر اساس شعر سپید خواه پنج رکنی دو هجایی^{۱۹} و یا فرم‌های آزادتر، برگرداند باید به این مساله پایبند باشد که تا حد ممکن، متن را با الگوی شعر موزون همگام کند (Lefevre, 1975: 61). در این فرم مترجم می‌تواند از راهکارهای پذیرفته شده برای روان کردن متن و کنار زدن تاهمواری‌های جزئی استفاده کند (Lefevre, 1975: 62). از جمله‌ی این راهکارها طولانی، کردن بیت‌ها و جمله‌هاست. این مورد تنها وسیله 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 (Lefevre, 1975: 69). هرچند لفور معتقد است که این ترجمه در مقایسه با فرم‌های دیگر، از میزان بالایی از دقت و ادبیت برخوردار است؛ اما در هر صورت به خاطر محدودیت‌هایی که یک ساختار مشخص، بر آن اعمال می‌کند، ممکن است باعث ایجاد یک شعر بدترکیب و غیرطبیعی گردد (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، در عین همانندی در نقاطی، تفاوت‌های اساسی دارد. شعر سپید در ادبیات انگلیسی شعری است که وزن دارد اما قافیه ندارد. این در حالیست که در فارسی، شعر سپید آنی است که وزن و قافیه‌ی الزامی ندارد و در واقع، این نوع شعر به اشتباه سپید نامگذاری شده و باید شعر آزاد یا شعر منثور نامیده می‌شد (رک: طاوسی، ۱۳۹۳: ۲۵). بنابراین آنچه گفته شد، ترجمه‌ی شعر به زبان فارسی و عربی بر اساس شعر سپید پنج رکنی دو هجایی امکان پذیر نیست؛ بنابراین، این راهبرد در ترجمه از عربی به فارسی و بالعکس 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» (گنتزلیز، ۱۳۹۳: ۱۲۲). در ذیل این راهبرد، لفور دو روش را پیشنهاد می‌کند؛ اول 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، عنوان و درونمایه است (Lefevre, 1975: 76). یکی از بهترین نمونه‌های این نوع ترجمه، ترجمه فیتز جرال از رباعی‌های خیام است. ترجمه تعبیری شعر «عن انسان»:

«بر لبانش مهر بستند / بر دو دستش سنگ سخت / بر گلویش ریختند / سرب‌های سرخ و 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 / خوشه‌ی 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 ترجمه‌ی زیر با در نظر گرفتن دو مضمون اول و عدم توجه به مضمون سوم ترجمه‌ی زیر را ارائه می‌دهد که این ترجمه تا حد زیادی فضای شعر خیام را عوض کرده است:

«فقل للذی حیر الدرس فهمة حیاتک أقصر من أن تتمه

حیاتک وقف علی شعرة هی الحد ما بین نور وظلمة» (العریض، ۱۹۹۶: ۶۵)

۴. برآیند پژوهش

پس از بررسی انجام شده و در پاسخ به سؤالات مطرح شده این نتایج حاصل شد که:

۱. شگردهای لفور در شش شگرد تا حد زیادی قابل تطبیق است و تنها در شگرد ششم که به نوعی از شعر که مختص زبان انگلیسی و زبان‌های مشابه است قابل تطبیق نیست. گرچه شگرد اول تا حد زیادی در بین هر دو زبان مستقل قابل تطبیق نسیت اما در بین زبان عربی و فارسی به علت اشتراک در برخی واژگان، اندکی قابل تطبیق است.

۲. در پاسخ به سؤال دوم باید گفت: صورت‌بندی که لفور از انواع ترجمه شعرها به دست می‌دهد به طوری نیست که بتوان ترجمه شعر را فقط در یکی از این صورت‌ها تصور نمود و خارج از آن شکلی از ترجمه شعر وجود نداشته باشد به تعبیر دیگر می‌توان تلفیقی از برخی از این نوع ترجمه‌ها را با یکدیگر تصور نمود؛ به طور مثال می‌توان ترجمه‌ای از شعر را تصور نمود که هم دارای وزن و هم دارای قافیه باشد. از طرف دیگر گرچه این صورت‌بندی به نوعی باعث ایجاد یک تصور نظام‌مند و تشکل‌یافته نسبت به ترجمه شعر می‌شود؛ اما از سوی دیگر نمی‌توان آن را به مثابه قالب‌هایی تغییرناپذیر تصور کرد؛ چه آن که لزوماً مرز دقیق و مشخصی بین این قالبها وجود ندارد. همچنین برخی از زبان‌ها چون زبان فارسی در ادبیات خود عناصر زیبایی‌شناسیکی چون ردیف را تجربه کرده‌اند و پرورش داده‌اند و در نتیجه در آنها تثبیت شده است که دیگر زبان‌ها واجد آن نمی‌باشند.

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 ترجمه شعر از عربی به فارسی (با بررسی اشعاری از نزار قبانی، بدر شاکر السیاب و نازک الملائکه)». *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی* دانشگاه علامه طباطبایی. شماره ۷. صص ۴۰-۱۳.
- أفلاطون (بی‌تا). *دوره آثار افلاطون*. تهران: خوارزمی.
- أنیس، إبراهيم (۱۹۸۴). *دلالة الألفاظ*. ط ۵. القاهرة. مكتبة الأنجلو المصرية.
- _____ (۲۰۱۰). *موسیقی الشعر*. مكتبة الأنجلو المصرية.
- ترکاشوند، فرشید (۱۳۹۵). «کاربرد تحلیل گفتمان انتقادی در ترجمه از عربی به فارسی». *جستارهای زبانی تربیت مدرس*. شماره ۳۲. صص ۸۱-۱۰۲.
- الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر (۱۹۶۵). *الحيوان*. بتحقيق و شرح عبدالسلام هارون. ط ۲.
- خیرخواه نیکو و فرزانه سجودی (۱۳۹۲). «فرهنگ، استعاره و ترجمه‌پذیری». *جستارهای زبانی تربیت مدرس*. شماره ۱۳. صص ۲۱-۲۸.
- داد، سیما (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ ۴. تهران: مروارید.
- درویش، محمود (۱۹۶۸). *دیوان الوطن المحتل*. جمعه و قدم له یوسف الخطیب. دارفلسطین.

- رحمتیان، روح‌الله و مرضیه بهرامی (۱۳۹۲). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات آموزش زبان (انگلیسی - فرانسه - فارسی)*. چ ۱. تهران: سمت.
- روبنزر، هـ (۱۹۹۷). *موجز تاریخ علم اللغة (فی الغرب)*. ترجمه أحمد عوض. الكويت: عالم المعرفة.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *موسیقی شعر*. چ ۲. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات. درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس*. چ ۱. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *نکاهی 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*. شماره ۲۰. صص ۹-۳۴.
- العریض، إبراهیم (۱۹۹۶). *اللمسات الفنية عند مترجمی الخيام*. البحرین: مكتبة فخراوی.
- عمر الخيام (بدون تاریخ). *رباعیات عمر الخيام*. تعریب أحمد الصافی النجفی.
- کهنمویی پور و دیگران (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*. چ ۱. تهران: دانشگاه تهران.
- گرجامی، جواد (۱۳۹۵). *سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمه متن شعری (موردپژوهانه ترجمه دیوان آغانی مهیار دمشقی ادونیس)*. *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی* دانشگاه علامه طباطبایی. شماره ۱۵. صص ۱۶۵-۱۸۸.
- گنتزler، ادوین (۱۳۹۳). *نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر*. ترجمه علی صلح جو. تهران: هرمس.
- مختاری اردکانی، محمد علی (۱۳۷۵). *هفده گفتار در اصول، روش و نقد ترجمه*. تهران: رهنما.

- وهبة، مجدی (۱۹۷۴). *معجم مصطلحات الأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.

• **References:**

- Birsanu, R.S (2014). *T.S. Eliot's the Waste Land as a Place of Intercultural Exchanges: A Translation Perspective*. London: Cambridge Scholars Publishing.
- Jones, M. H. (2014). *The beginning translator's workbook: Or the ABC of French to English translation*. Lanham, MD: University Press of America.
- Lefevere, A. (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: VanGorcum.
- Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. London: Oxford University Press.
- Nida, E., & Taber, R. (1969). *The theory and practice of translation*. Leiden, Brill Publisher.
- 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.
- DRYDEN, John (1680). "The Three Types of Translation" in Douglas Robinson (ed) (1997), *Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome.
- Jones, F. R. (1989). *On aboriginal sufferance: A process model of poetry translating*. *Target*, 1(2), 183-199. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- Vahid Dastjerdi, Hosein. Hakimshafaii, Hadi. Jannesaari, Zahra (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.

Abstract**The Level of efficiency of Lefevre's approaches in translation from Arabic to Persian and vice versa.**

Poetry translation is one of the most difficult and complex forms of translation; André Lefèvre is among the scholars who have presented a model for poetry translation which include seven approaches: 1. Phonemic translation; 2. Literal translation; 3. Metrical translation; 4. Verse to prose translation; 5. Rhymed Translation; 6. Blank verse translation; 7. Interpretation translation. Considering the translation between western languages, Lefèvre's approaches are presented. By introducing and expressing these approaches' procedures and implementing them on translation of Rubáiyát of Khayyám and translation of the poetry "about human" by Mahmoud Darvish, the paper's authors aim at measuring Lefèvre's approaches effectiveness on Arabic and Persian languages. The main achievements of this research are: firstly, due to the presence of the words with same etymology, similar words and prosody in Persian and Arabic language and literature, five strategies (phonemic, literal, Metrical, verse to prose and interpretation) are largely adaptable to both languages. But because of the poetic forms' difference, which is the basis of Lefèvre approaches, with the Farsi and Arabic poetry forms, Strategies in some situations are not adaptable. For example, unlike the Persian poetry, in English and Arabic one, there is not Radif which comes sometimes along with the Rhymes in the poetry. And the sixth strategy is rejected because of the lack of the blank verse in both Arabic and Persian languages.

Key words: poetry translation, Lefevre, approaches in poetry translation, Traslation from arabic to persian and vice versa.