به پیشگاه استاد احمد مهدوی دامغانی

بررسی تطبیقی سه ترجمه از سروده‌های متنبّی

مهدی فیروزیان*

متنبّی (۳۰۳- ۳۵۴ ق)[۱] از نامدارترین سخنوران تازی در جهان و ایران است. تا کنون سه کتاب در زمینهٔ ترجمهٔ سروده‌های این سخن‌سرای بزرگ به فارسی چاپ شده است[۲] که ما در این جستار به بررسی تطبیقی این سه کتاب ارزشمند می‌پردازیم:

۱. ترجمه و تحلیل دیوان متنبّی (جزء اوّل و دوم) (شرح برقوقی)، دکتر علیرضا منوچهریان. (در این جستار با نشانهٔ کوتاه م = منوچهریان از آن یاد می‌کنیم.)

۲. شرح گزیدهٔ دیوان متنبّی، دکتر غلام‌عباس رضایی هفتادری و دکتر محمّدحسن حسن‌زاده نیری. (با نشانهٔ کوتاه **ر.ح** = رضایی. حسن‌زاده)

۳. چکامه‌های متنبّی، موسی اسوار. (با نشانهٔ کوتاه **الف** = اسوار)

نخست باید گفت که هر یک از این سه کتاب دارای ویژگی‌هایی است که آن را از دو کتاب دیگر ممتاز می‌کند. در **الف**، افزون بر ترجمهٔ فارسی، ترجمهٔ انگلیسی آرتور جان آربری نیز آمده است، که این ترجمهٔ شیوا و استادانه – گرچه لغزش‌هایی نیز در آن دیده می‌شود – برای آشنایان به زبان انگلیسی بسیار سودمند می‌تواند بود. مترجم بخش فارسی نیز در پایان کتاب نکته‌هایی دربارهٔ سروده‌ها آورده و برخی واژگان را نیز جداگانه ترجمه کرده است. در **ر.ح** ترجمهٔ واژگان بیت، زیر هر بیت آمده و همهٔ بیت‌ها از دیدِ دانشِ صرف و نحو بررسی شده‌اند. به برخی نکته‌های بلاغی نیز اشاره شده است. در **م**، که بر خلاف دو کتاب دیگر، برگزیدهٔ سروده‌های متنبّی نیست و در آن با ترجمهٔ دیوان متنبّی[۳] روبه‌روییم، گذشته از بیت متنبّی، واژگان دشوار هر بیت ترجمه شده و پس از آن، شرح عبدالرّحمن برقوقی نیز ترجمه شده است. به دیگر سخن، می‌توان گفت این کتاب ترجمهٔ دو کتاب است؛ یکی دیوان متنبّی و دیگری شرح برقوقی بر دیوان متنبّی که «جامع‌ترین و جدیدترین شرح دیوان متنبّی است» (منوچهریان، ۱۳۸۲: ۴۳). امّا مترجم به این نیز بسنده نکرده و خود با پژوهش در دیگر شرح‌های دیوان متنبّی – مانند شرح عُکبری، یازجی، واحدی، ابن جنّی و... – هر نکتهٔ سودمندی را که یافته، به شرح برقوقی افزوده است. افزون بر این، مترجم فرهیخته در بخشی که آن را بخش تألیفی اثر می‌توان دانست، به بررسیِ تطبیقیِ شعر متنبّی و ادب پارسی پرداخته است و نمونه‌هایی از سروده‌های شاعران پارسی‌گوی را که با سرودهٔ متنبّی هماهنگ هستند، به کار افزوده است.

ترجمهٔ شعر کاری بسیار دشوار و ظریف و توان‌فرساست؛ تا آنجا که برخی برآنند که این کار «تقریباً غیر ممکن است» (معروف، ۱۳۸۰: ۲۳). شاید علّت اصلی اینکه بزرگانی چون دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی و دکتر سیّد امیرمحمود انوار – که در ادب فارسی و عربی دستی توانا دارند و حتّی ذوق و توان ترجمهٔ منظوم را نیز از خود نشان داده‌اند (برای نمونه، نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۴۱-۱۴۴ و انوار، ۱۳۸۳: ۲۴-۳۴) – دست به ترجمهٔ کامل دیوان‌های شعر عربی نزده‌اند، همین نکته باشد.

در این جایگاه، بررسی تطبیقی و دقیق سه ترجمهٔ موجود از شعر متنبّی می‌تواند ارزش‌ها یا کاستی‌های هر یک را به روشنی و بیش از پیش نمایان سازد و راه را برای پدید آمدنِ ترجمه‌های دقیق‌تر و بهتر هموار سازد. در این جستار، برای نمونه ۹ بیتِ پیوسته از یک

چامهٔ متنبّی را که ترجمهٔ آن در هر سه کتاب آمده است، کنار یکدیگر می‌نهیم و هر یک را در سنجش با ترجمهٔ دیگر بررسی می‌کنیم[۴]:

۱. کَمْ قَتیلٍ کَما قُتِلْتُ شَهیدٍ
بِبَیاضِ الطُّلَی وَ وَرْدِ الْخُدُودِ

م. «چه بسیار کشتگانی که همچو من شهیدند، شهیدِ گونه‌های سرخ و گردن‌های سپیدند».

زیرنویس **م.** «ترجمهٔ تحت‌اللّفظی بیت چنین است: چه بسیار کشته‌ها – همچنان که من کشته شدم– شهیدِ سپیدی گردن‌ها و گُلِ گونه‌هایند».

ر.ح ترجمهٔ بیت نخست و بیت دوم را با هم آورده است. به ترجمهٔ بیت دوم بنگرید.

الف. «بسا کشته‌ای چون من، شهیدِ سپیدی گردن‌هاست و سرخ‌گلِ گونه‌ها».

در آغاز باید این نکته را یادآور شد که یک ترجمه، بویژه ترجمهٔ متن ادبی، گذشته از اینکه می‌باید از دیدِ دانش ترجمه درست و دانشورانه به انجام رسد، باید شیوا و رسا نیز باشد. یک ترجمهٔ ناشیوا هر اندازه که به متن پایبند باشد، باز هم ارزش چندانی ندارد. اکنون نیز بی‌آنکه به بررسی درستی یا نادرستی ترجمه‌ها بپردازیم، دربارهٔ ترجمهٔ **الف** می‌توان گفت این جمله به خودی خود، نارسا، ناشیوا و نازیباست: «بسا کشته‌ای چون من، شهیدِ سپیدی گردن‌هاست و سرخ‌گلِ گونه‌ها». پس از فعل آمدنِ بخشی از جمله، ترکیب «سرخ‌گل گونه‌ها» – که تعقید دارد — و حذف حرفِ «که» را پدیدآورندهٔ این ناشیوایی می‌توان دانست. افزون بر اینها، از دید ذوقی می‌توان گفت: به کار بردنِ «چه بسا» یا «ای بسا» –که پرکاربردتر هستند– از «بسا» بهتر است. واژه‌ای که پس از «بسا» می‌آید نیز در بسیاری از نمونه‌ها جمع است[۵] یا همراه با الفی در پایان واژه[۶]. واژهٔ مفرد نیز پس از «بسا» به کار می‌رود[۷]، ولی به کار بردنِ واژهٔ مفرد نکره (همراه با «ی») بسیار اندک است. (در این مورد به نظر می‌رسد مترجم برای پایبند بودن به متن– قَتیلٍ– ، از مفرد نکره بهره برده است.)

جملهٔ **الف** را – بی‌آنکه در ساختار ترجمه دگرگونی پدید آوریم – می‌توان چنین ویرایش کرد: «ای بسا کشته که چون من شهیدِ سپیدیِ گردن‌ها و گلِ سرخِ گونه‌هاست».

در بیت، «کم» خبری آمده است و می‌دانیم که این نوع «کم» برای تکثیر به کار می‌رود و تمییز آن می‌تواند جمع یا مفرد باشد (نک: ابن‌عقیل،۱۳۸۴: ۳۸۶). متنبّی از تمییز مفرد (قتیل= کشته) بهره برده است؛ امّا چنان که گفتیم، خواست او، پرشمار و بسیار دانستنِ قتیل بوده است. نکته‌ای بسیار مهم در ترجمه، این است که ترجمهٔ مو به موی واژگان، در جایی که به مفهوم آسیب نرساند، بهتر از ترجمه به مفهوم است. یک مترجم متن‌شناس و تیزبین باید به خوبی جایگاه بهره بردن از «ترجمه به مفهوم» را بشناسد و در جایی که خود واژگان – بی‌آنکه در آنها دگرگونی پدید آوریم– رسا و شیوا هستند، ترجمه به مفهوم را بیهوده به کار نگیرد. حتّی در این نمونه که نمونه‌ای کوچک‌تر و ساده است نیز می‌توان در این نکته درنگ کرد. در این نمونه، مفرد آوردنِ ترجمهٔ تمییز (قتیل) آسیبی به ساختار سخن و نیز مفهوم نمی‌رساند. یک دلیل این نکته را می‌توان نیامدنِ فعل – همراه با ضمیری که به تمییز برگردد – دانست. برای نمونه، در جملهٔ «کَمْ مَرَّةٍ لَقِیتُهَا» ضمیر «ها» به «مَرَّة» باز می‌گردد و اگر تمییز را مفرد بیاوریم و بگوییم: «چه بسیار زن که با او دیدار کردم»، به کار رفتنِ ضمیر مفرد برای «زنان بسیار» (=چه بسیار زن) ناشیواست و در اینجا بهتر است تمییز مفرد – و نیز ضمیر متّصل به فعل – را به جمع ترجمه کنیم: «چه بسیار زنان که با آنها دیدار کردم». پس در بیت متنبّی «چه بسیار کشته که ... است.» شیوا و پذیرفتنی است. تنها **الف** از واژهٔ مفرد بهره برده و در دو ترجمهٔ دیگر (**م** و **ر.ح**) ترجمهٔ قتیلِ مفرد، جمع آمده است. در همین واژه خرده‌ای دیگر بر **ر.ح** می‌توان گرفت و آن این است که قتیل (= کشته) را «کس» (کسان) ترجمه کرده است.

در ترجمهٔ «بَیَاضِ الطُّلَی» (سپیدی گردن‌ها) و «وَرْدِ الْخُدُودِ» (گل سرخِ گونه‌ها) تنها **الف** به متن پایبند بوده است. باید دانست که حفظ اسلوب و شیوهٔ بیان متن، بویژه در یک اثر ادبی، بسیار مهم است. از این رو ترجمهٔ **الف** که شیوهٔ بیان شاعر را پاس داشته است، بهتر است. (البته تنها دربارهٔ ترجمهٔ این دو ترکیب، آن هم تنها از دید ترجمه‌ای؛ وگرنه چنان که گفتیم، «سرخ‌گل گونه‌ها» در زبان فارسی، پیچیده و مبهم است و نیاز به ویرایش دارد.) **م** در ترجمهٔ «بَیَاضِ الطُّلَی» به جای اضافهٔ تخصیصی (سپیدی گردن‌ها)، که هماهنگ با متن است، از اضافهٔ وصفی (گردن‌های سپید) بهره برده؛ ولی واژگان را درست مانند متن ترجمه کرده است. کار **م** در ترجمهٔ «وَرْدِ الْخُدُودِ» اشکال بیشتری دارد؛ زیرا افزون بر جابه‌جا کردنِ واژگان – که از آن سخن

گفتیم- واژگان نیز دقیق ترجمه نشـده‌اند. «ورد» (گل سـرخ) به خطا «سرخ» ترجمه شده است. **ر.ح** نه تنها شیوهٔ بیان شاعر را پاس نداشته، واژگان را نیز دقیق ترجمه نکرده است. «زیبارویان سیمین‌تن» به جای «سـپیدی گردن‌ها» پذیرفتنی نیسـت. (زیبارویـانِ) «گلچهره» نیز به جای «گلِ سـرخ گونه‌ها» گرچه از ترجمهٔ ترکیب پیشـین پذیرفتنی‌تر اسـت، ولی نیاز به بازنگری دارد. اگر به کار بردنِ «گل» به جای «گل سرخ» را عیب ندانیم، دست‌کم در ترجمهٔ «خدود» (جمع خد= گونه‌ها) بـه «چهره» می‌توان به چشـم انکار نگریسـت؛ زیرا «خـد» در بن به معنی گونه و برجسـتگی صورت (معلوف، ۱۳۸۴: ۳۶۶) اسـت و کاربرد آن به جای چهره، مجازی است. (از مصدر «خَد» معنی اثر و نشانه گذاشتن یا شیار ایجـاد کردن برمی‌آید. نک: همان. گونه نیز برجسـتگی و نشـانه‌ای در چهره اسـت.) جای دریغ اسـت که ترجمهٔ **الف**، که در بخش واژه‌گزینی دقیق و خوب اسـت، با ساده‌انگاری و چشم‌پوشی از ویرایش جمله، به گونهٔ ترجمه‌ای ناشـیوا درآمده اسـت. در اینجا می‌باید بار دیگر از اهمیّت ویرایش متن ترجمه‌شده – پس از به کار بردنِ شیوه‌های دانشورانهٔ ترجمه- یاد کنیم. انگیزهٔ **م** و **ر.ح** از تغییر دادن سـرودهٔ متنبّی در ترجمهٔ «بَیَاضِ الطُّلَی» و «وَرْدِ الْخُدُودِ» بر نگارنده روشن نیست. شاید ایشان می‌پنداشته‌اند که سـپیدی گردن و گلِ سـرخ گونه برای خوانندهٔ فارسی‌زبان، ناآشنا و با ذوق او ناسـازگار اسـت. به فرض که چنین باشد، باز هم ما حقِ دست بردن در سـخن شـاعر را نداریم. این شـعر هرچه که هسـت – زیبا یا نازیبا – نمایانگر زیبایی‌شناسی شاعری تازی در سدهٔ چهارم است. جالب این اسـت که یادکردِ سپیدیِ گردن و حتّی همان گونه که متنبّی گفته اسـت، «بیاض» آن، در ادب فارسی، بویژه در سبکِ هندی، نمونه‌های بسـیار دارد. برای نمونـه، صائب با در نظر داشـتن ایهامی که از معنی دیگر «بیاض» (دفتر سـفیدِ نانوشـته؛ نک: فرهنگ فارسـی، ذیل «بیاض») پدید می‌آید، سروده است:

بیـاض گردن او را بتانِ آهوچشم
ز مردمک نقطِ انتخاب می‌سازند (صائب، ۱۳۶۷: ۱۸۸۸)[۸]

از گل سرخِ گونه و حتّی «ورد خد» (و خدّ مورّد) نیز در ادب فارسی یاد شده است:

ورد جمـال از عرق عـارضش دمید
زان ورد خدّ شاهد گیتی مورّد است (جامی، ۱۳۴۱: ۲۹)

در شعری منسوب به بوسعید نیز از گل سرخی که بر رخ یار هست، سخن رفته است: «سیصد گل سرخ بر رخ یار من است» (ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۷۶: ۱۴ و محمّد بن منوّر، ۱۳۶۶: ۱۳۹).

در هر سـه ترجمه، از ترجمهٔ دقیق «کَمَا قُتِلْتُ» (= همان سان که کشته شدم) چشم‌پوشی شده و مترجمان به آوردن «همانند من» بسنده کرده‌انـد. البته **م** ترجمهٔ تحت‌اللفظـی را نیز در زیرنویس آورده و «کما قتلـت» را در آن ترجمه کرده اسـت. ایـن کار پیامی در دل خود نهفته دارد و روشن می‌سازد که مترجم، ترجمهٔ شیوا و رسا را از ترجمهٔ واژه به واژه بهتر و پسندیده‌تر می‌داند. امّا به راستی ترجمهٔ تحت‌اللّفظی در این نمونه ناشـیوا و نارسا نیست؛ بویژه اگر با بهره بردن از ترجمهٔ **الف** – که در آن تیزبینی‌هایی اسـتادانه دیده می‌شود – آن را بدین سان بازنویسی کنیم: «ای بسـا کشـته که – به همان سان که من کشته شدم- شهیدِ سـپیدی گردن‌ها و گلِ سـرخِ گونه‌هاسـت». این درست همان چیزی است که متنبّی گفته است و در زبان فارسی نیز جملهٔ نابهنجاری نیست.

دیگر نکته‌ها، به شـیوهٔ بیان شـاعر برمی‌گردد و ما تنها بازگوکنندهٔ سـخن او هسـتیم. البته نمی‌توان منکر این نکته شـد که به کار بردنِ «مانندِ من» به جای «به همان سـان که من کشـته شـدم» موجزتر و روشـن‌تر اسـت؛ امّا زیبایی این ایجاز از ارزش حفظ شیوهٔ بیان شاعر بیشـتر نیست. توجّه داشته باشید که در اینجا با یک متن ادبی (شعر) و یک شـاعر صاحب سبک سـر و کار داریم. برتری ترجمهٔ پیشنهادی ما بر دیگر ترجمه‌ها، دست‌کم در این نکته نهفته می‌تواند بود که در جملهٔ فارسی نیز همان اشتقاقی که در بیت تازی هست («قَتیل» و «قُتِلتُ»= «کشـته» و «کشته شـدم») دیده می‌شـود. در ترجمهٔ **م** با رویکردی زیبایی‌شناسـانه نیز روبه‌رو هسـتیم. مترجم بیت را در دو جمله ترجمه کرده و با بهره‌گیری از سـجع همسـان[۹] (متوازی)، نثری مسـجّع پدید آورده اسـت. به کار بردن «همچو» به جای «همچون» نیز می‌تواند بر پایهٔ همین دیدگاه باشـد. «که همچو من شـهیدند» (= مفاعلن فعولن) پدیدآورندهٔ گونه‌ای موسـیقی بیرونی[۱۰] اسـت. جملـهٔ دوم نیز آهنگین اسـت؛ به گونه‌ای که با اندکی دگرگونی (حذف «ها» از «گردن‌ها») به جمله‌ای موزون تبدیل می‌شود (که با وزن پیشین، یعنی مفاعلن فعولن، هماهنگ است.): «شـهیدِ گونه‌های سرخ و گردن سپیدند» (= مفاعلن مفاعلن مفاعلن فعولن). امّا مترجم برای پدید آوردنِ جملهٔ مسـجّع، در جمله دگرگونی‌هایی پدید آورده اسـت که به بررسـی این دگرگونی‌ها می‌پردازیم:

الف. یک جمله به دو جمله تبدیل شده، که گونه‌ای اطناب است.

ب. «شـهید» بیهوده تکرار شـده، که مانند تبدیل یک جمله به دو جمله، با ایجاز، ناسـازگار اسـت. «تکرار بی‌مورد» از عیوب فصاحت نیز دانسته شده است (نک: همایی، ۱۳۸۴: ۲۱).

ج. با تبدیل یک جمله به دو جمله، نهاد (مسـنَدٌالیه) از جملهٔ دوم – که در بن، همان نهادِ جملهٔ نخسـت است؛ زیرا به راستی در متن، یک جمله وجود داشـته اسـت نه دو جمله – حذف شـده است، که در اینجا بـرای این حذف، انگیزه‌ای که از دید دانش «معانی» پذیرفتنی باشـد،

وجود ندارد و از آنجا که «اصل بر ذکر مسـنَدٌالیه اسـت» (شمیسا،۱۳۷۴: ۷۸)، این کار را نادرست باید شمرد.

د. یکی از پایه‌های سـجع، واژهٔ «سپید» است. آنان که با شیوه‌های کهنهٔ پر کردن جدول قوافی آشنا هستند، به آسانی درمی‌یابند که مترجم برای پدید آوردن سـجع، به دنبال واژه‌ای می‌گشـته است و از آنجا که دو واژهٔ «شـهید» و «سپید» (بیاض) در بیت وجود داشته، ساختار جمله را بـه گونه‌ای دگرگون کرده اسـت که بتواند ایـن دو واژه را در پایان جملات خود قرار دهد و جملاتی مسـّجع بسـازد. مهم‌ترین دلیلِ بهره بردن از کاربرد نادرستِ «گردن‌های سپید» به جای «سپیدی گردن‌ها» نیز همین نکته است.

پدیـد آوردن ایـن دگرگونی‌های نادرسـت و نازیبا، برای سـاختنِ جمله‌ای آهنگین، دانشـورانه و پذیرفتنی نیسـت. در بررسـی بیت‌های دیگر، به بررسی بیشتر این نکته خواهیم پرداخت.

۲. وَ عُیُونِ الْمَها وَ لَا کَعُیُونِ
فَتَـکَتْ بِالْـمُتَیَّـمِ الْمَعْـمُودِ

م. «و (چه بسـیار کسانی که شهیدِ) چشمِ آهوصفتان (گشتند)، ولی نه همچو چشمانی که عاشقِ اسیر و دلشکسته را کشتند».

ر.ح (بیت۱ و ۲)**.** «چه بسیار کسانی که همانند من، شهید زیبارویان سـیمین‌تن و گل‌چهره و آهوچشم شده‌اند، امّا هیچ کدام از آن چشم‌ها مثل چشمانی که مرا کشته‌اند، نیست».

الف. «و چشمان (زیبای) گاوان وحشی؛ امّا نه از آن چشمان که این مفتونِ زار را به ناگاه کشته است».

گاهی مترجم ناچار می‌شود برای رساندنِ پیام راستینِ متن، واژگان یا جملاتی را به متن بیفزاید. (که باید آن را با نشانه‌ای مانندِ قرار دادن در پرانتز، از متن جدا کند.) نکتهٔ مهم دیگری که باید دانست، این است که هرچه شـمارِ این افزوده‌ها کمتر باشـد (یعنی مترجم بتواند بی‌آنکه چیزی به متن بیفزاید، پیام آن را به روشـنی آشـکار سازد)، ترجمه بهتر و ارزشـمندتر است. گاهی با بهره‌گیری از شیوه‌هایی می‌توان شمار این افزوده‌ها را کمتر ساخت. **ر.ح** نیز به خوبی، یکی از این شیوه‌ها را به کار گرفته و آن، به هم پیوسـتن ترجمهٔ دو بیت ۱ و ۲ است. «واو» در بیت دوم، حرف عطف به شمار می‌رود و «عیون» معطوف به «بیاض» است. **ر.ح** نیز از «واو عطف» بهره برده و ترجمهٔ دو بیت را به هم پیوسـته و با هم آورده اسـت. **م** و **الف** ترجمهٔ دو بیت را جداگانه آورده‌اند و روشن اسـت که با ایـن کار، مترجم ناچار می‌شـود چیزی به متـن بیفزاید تا مفهوم بیت آشکار شود. **م** با پذیرفتنِ این ضرورت، معنی «کم» (تکثیر) و «شـهید» را تکرار کرده اسـت (: «چه بسیار کسـانی که شهیدِ ...»). ترجمهٔ **م** از این دید رساسـت. امّا **الـف** از افزودنِ این توضیح خودداری کرده اسـت، که در اینجا این کار نه حسـن، که عیب ترجمهٔ او به شمار مـی‌رود؛ زیـرا اگر این ترجمه را جـدا از بیت نخسـت بخوانید، معنای روشنی از آن درنخواهید یافت.

گذشته از این نارسایی، ترجمهٔ **الف** همچنان تیزبینانه و دقیق است. تنها در **الف** اسـت که «عیون» (جمع عین= چشـم‌ها) به درستی جمع آمده اسـت. همچنین معنی دقیق «فَتَکَ بِفُلانٍ» (از مصدر «فتک» با فاء مثلّث که فعل ماضی مفرد مؤنث غایب آن در بیت آمده) چنین است: «فلانـی را غافلگیر کرد و بر او حمله کرد، یـا او را به طور غافلگیرانه به قتل رسانید» (معلوف، ۱۳۸۴: ۱۲۸۷)؛ که تنها در **الف** چنین آمده است. «متیّـم» و «معمود» نیـز معرفه به «ال» شـده‌اند و در اینجا کنایه از متنبّی هسـتند. تنها **الف** به ایـن نکتهٔ ظریف توجّه داشـته و با آوردنِ «ایـن» پیش از ترجمهٔ ایـن دو واژه (این مفتـونِ زار) آن دو را معرفه سـاخته است. البته گذشـته از این نکته، در ترجمهٔ این دو واژه، ترجمهٔ م (: عاشـق اسیر و دل‌شکسـته) بهتر به نظر می‌رسد. امّا **ر.ح** به جایِ آوردن ترجمهٔ این دو واژه، معنی کنایی آن (من= متنبّی) را آورده است، که پسـندیده نیست. با این کار، شـیوهٔ بیان شاعر و کنایهٔ به‌کاررفته در بیت – که از شیوه‌های هنری بیان است – از میان می‌رود. پیش از این، از شـیوهٔ پسندیدهٔ **ر.ح** در حذف جملات توضیحی مضاف بر متن سخن گفتیـم؛ امّا در بخش دیگـری از بیت دوم، با افزودنِ توضیحی (: «هیچ کدام از آن چشـم‌ها») روبه‌رو هستیم که بی‌هیچ نشانهٔ جداکننده‌ای، در ترجمه آمده است و این نیز – بی‌آنکه بخواهیم ضرورت یا عدم ضرورت افـزودن این توضیح را بررسـی کنیم – نقصی دیگـر در ترجمهٔ **ر.ح** به شمار می‌رود.

نکتهٔ شایسـتهٔ بررسـی و مهمّ دیگر در این بیت، ترجمـهٔ «الْمَهَا» (جمع مهاة = ماده‌گاوان وحشـی) است. باید دانست که سنّت‌های ادبی و نمادها در زبان عربی و فارسـی یکسان نیستند. برای نمونه، «طوطی (ببّغاء) در زبان عربی سـمبل شـومی و نحوست اسـت» (اصغری، ۱۳۸۶: ۹۲)؛ ولی در ادب فارسـی چنین نیسـت و «از آنجا که طوطی در سخن مقلّد است، نسنجیده سخن می‌گوید؛ لذا او را غمّاز و مهوّس خوانده‌اند»

یک ترجمه، بویژه ترجمهٔ متن ادبی، گذشته از اینکه می‌باید از دیدِ دانش ترجمه درست و دانشورانه به انجام رسد، باید شیوا و رسا نیز باشد. یک ترجمهٔ ناشیوا هر اندازه که به متن پایبند باشد، باز هم ارزش چندانی ندارد

(شمیسا،۱۳۸۷: ۸۶۶). در اینجا نیز با چنین ناسازگاری‌ای روبه‌روییم. در ادب پارسی، چشم درشت و زیبا به چشم آهو مانند می‌شود[۱۱] و در ادب تازی به چشم گاو وحشی. **م** و **ر.ح** بر پایهٔ سنّت‌های ادب فارسی، چشم آهو را جای‌گزین چشم گاو کرده‌اند، که اگر ترجمه را جدا از متن تازی بدانیم و بخوانیم، به راستی از دید خوانندهٔ فارسی‌زبان، زیباتر و دلنشین‌تر است. از سوی دیگر، می‌دانیم که بخشی از ویژگی‌های بنیادینِ هر شعر را در دیدگاه زیبایی‌شناسی قومی یا فرهنگی یا حتّی فردی شاعر باید جست. ترجمه نیز متنی جداگانه از متنِ اصلی نیست؛ به دیگر سخن، آینهٔ تمام‌نمای آن متن است. پس می‌باید هرچه در آن متن بوده است، به خوانندهٔ ناآشنا با زبان اصلی متن منتقل شود. البته می‌توان اختلاف دیدگاه را در شیوهٔ انتقال مطلب به خواننده، پذیرفتنی دانست. **م** و **ر.ح** ترجیح داده‌اند که ترجمه‌ای سازگار با ذوق خوانندهٔ فارسی‌زبان به دست دهند و در کنار آن، این توضیح ضروری را افزوده‌اند که در متن اصلی، به جای «آهو»، «گاو وحشی» آمده است. **الف** به متن پایبند بوده و همان «گاوان وحشی» را آورده است (آربری نیز در ترجمهٔ انگلیسی wild cows = ماده‌گاوان وحشی آورده است.) ولی ناچار شده برای از میان بردن ابهام، صفت «زیبا» را به ترجمهٔ خود بیفزاید تا روشن شود که کاربرد استعاری چشمِ گاوان وحشی برای چشم زنان، گونه‌ای ستایش است نه نکوهش؛ ولی توضیحی دربارهٔ این ناسازگاری در زیبایی‌شناسی و نمادپردازی نداده است. نگارندهٔ این جستار – بی‌آنکه کار مترجمان دانشمند را نادرست بداند – بر آن است که هیچ اشکالی در به کار بردنِ «گاو وحشی» نیست (زیرا متنبّی خود چنین گفته است.) و می‌توان با به کار بردنِ آن، توضیح ناسازگاری سنّت‌ها را در زیرنویس کتاب آورد.

۳. دَرَّ دَرُّ الصِّبَا أَ أَيَّامَ تَجْرِيـ
ـسِرِ ذُيُولِي بِدَارِ أَثْلَةَ عُودِي

م. خیرش فزون باد، (دورانِ) عشق و آرزومندی! ای روزگارِ دامن کشیدنم در دار أثلة، کاش بازگردی!»

ر.ح. «پر خیر و برکت باد روزگار نوجوانی! ای روزگاران نشاط و طرب در سرزمین اثله، بازگردید!»

الف. «خیر جوانی بر دوام باد! ای روزگار بُرنایی که (از سرِ خوشی) در دارِ أثلَه دامن‌کشان می‌رفتم، بازگرد.»

«دَرَّ دَرُّ...» را **ر.ح** بهتر از دو کتاب دیگر ترجمه کرده است؛ زیرا در **م** ضمیر (در «خیرش») به پس از خود (عشق و آرزومندی) بازمی‌گردد و «عود ضمیر بر متأخّر نیز مخلّ فصاحت است» (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۳۱). **الف** نیز از «دوام» سخن گفته است که به روشنی از متن برنمی‌آید. «صِبا» به معنی کودکی و نوجوانی یا جوانی است و معنی عشق نیز از آن برمی‌آید[۱۲]. **ر.ح** گویا بر پایهٔ این نکته که متنبّی این چامه را در نوباوگی یا جوانی (فی صبا) سروده (نک: البستانی،۱۳۸۶: ۲۵۸)، «نوجوانی» را بر «جوانی» برگزیده است؛ زیرا اگر زمان سرودنِ شعر را روزگارِ جوانیِ متنبّی بدانیم، با توجّه به اینکه او در این بیت از زمانِ گذشته سخن می‌گوید، «صِبا» باید اشاره به نوجوانی باشد نه جوانی؛ امّا باید پذیرفت که «جوانی» (در **الف**) نیز درست و پذیرفتنی است. در **م** از «جوانی» یاد نشده و به جای آن «عشق و آرزومندی» آمده است، که دقیق نیست؛ زیرا عشق و آرزومندی کمابیش مترادف هستند و نیازی به این تکرار نیست. (شاعر نیز از یک واژه بهره برده است.) از این گذشته، معنی برجسته‌تر، که «جوانی» است، حذف شده. مترجم، خود به کامل‌تر بودنِ «عشق و جوانی» معترف است و این نکته را در زیرنویس آورده است، با این همه، جای شگفتی است که «عشق و آرزومندی» را در ترجمهٔ بیت آورده است. انگیزهٔ این کار را تنها و تنها یک چیز می‌توان دانست: اشتیاقِ بی‌اندازهٔ مترجم به سجع‌پردازی. او «آرزومندی» را به جای جوانی نشانده تا با «بازگردی» سجعی نه چندان درخشان پدید آورد. اگر در بیت نخست این چامه، تنها یکی از پایه‌های سجع (گردن‌های سپید به جای سپیدی گردن‌ها) ساختهٔ تصرّف مترجم در متن بود، در این بیت، مترجم هر دو پایهٔ سجع را برای ساختن جملهٔ آهنگین، خود ساخته و به کار گرفته و دچار دو لغزش شده است؛ یکی دربارهٔ کاربرد پایهٔ نخستِ سجع (آرزومندی) – که از آن سخن گفتیم – و دیگری دربارهٔ پایهٔ دوم سجع (بازگردی) که لغزشی بزرگ‌تر در آن دیده می‌شود. مترجم، فعل امر «عُودی» (= بازگرد!) را به گونهٔ تمنّا و آرزو و با افزودن واژهٔ «کاش» به کار برده، که نادرست است. آشنایان به دانش معانی می‌دانند که یکی از معانی بلاغی امر، آرزوست[۱۳] و در اینجا نیز سخن‌دانان و خردمندان به آسانی درمی‌یابند که خواست متنبّی، به راستی بازگشتنِ جوانی نبوده؛ او تنها آرزوی چنین بازگشتی را در دل می‌پرورده است و در اینجا به کاربرد بلاغی امر نظر داشته است. در ترجمهٔ **م** این کاربرد ادبی و بلاغی نیز نادیده گرفته شده است. اگر نیک در ترجمهٔ **م** بنگریم، به این نتیجه می‌رسیم که کاربرد ناشیوای بازگشت ضمیر به پس از خود نیز برای پدید آوردنِ همین سجع بوده است. مترجم برای ساختن سجع، ناچار بوده است «آرزومندی» را در پایان این بخش از ترجمه بیاورد؛ ولی اگر به سجع نمی‌اندیشید، به آسانی می‌توانست چنین بگوید: «خیرِ دوران عشق و آرزومندی فزون باد»، و در این صورت، دیگر نیازی به واژهٔ «آرزومندی» نیز نداشت و می‌توانست چنین ترجمه کند: «خیر دوران عشق و جوانی فزون باد». در جایگاهی که حتّی دگرگون کردنِ واژگان برای پایبندی به ضرورت‌های شعری، مانند وزن و قافیه – که شاعر ناچار است آنها را پاس بدارد – نیز ناپسند شمرده می‌شود، پرسش ما از مترجم گرامی این است که: چه کسی ایشان را در یک ترجمهٔ منثور، ناگزیر از پذیرش این ضرورت‌ها کرده است؟ روشن است که کسی از ایشان انتظار سجع‌پردازی ندارد. ایشان می‌تواند در بیت‌هایی که ساختار سخن، به او اجازهٔ آوردنِ سجع را می‌دهد، از سجع بهره بگیرد و در موارد دیگر بیهوده بر این کار پافشاری نکند؛ بویژه اینکه این پافشاری، ترجمهٔ او را از دو ویژگی بنیادی و مهمّ یک ترجمهٔ خوب، یعنی «فصاحت» و «پایبندی به متن اصلی»، تهی می‌سازد.

با بررسی همین چند بیت متوالی که از یک قصیده به طور تصادفی

برگزیده شـده است، می‌توان به این نتیجه رسید که **م** بر خلاف ادّعای خـود در مقدّمهٔ کتاب به «تقدیم دقّت و سلاسـت ترجمه بر سـجع و صناعت» (منوچهریان، ۱۳۸۸: ۱۵) باور ندارد. او به روشنی نشان داده است که در بیشـینهٔ نمونه‌ها حاضر اسـت دقّت و فصاحت را فدای سـجع و صناعت کند؛ سجع و صناعتی که به خودی خود و بدونِ وجود فصاحت و اسـتواری سـخن – البته در سرودن شعر، اندیشـه و نوآوری نیز مهم است – هیچ ارزشی ندارد. دلیل اینکه شعر کسانی همچون رشید وطواط، کـه «می‌توان دیوان او را مجموعه‌ای از صنایع مختلف لفظی شـمرد» (صفا،۱۳۸۰: ۳۱۵) به دست فراموشی سپرده شده، همین نکته است.

الـف و م برابر دقیقِ «ایّام» (روزگار) را به کار گرفته‌اند. امّا در **ر.ح** به جای «روزگار»، «روزگاران» آمده است. باید دانست که «ایّام» (جمع «یوم»)، خود به معنی مجموعهٔ روزها و روزگار است و نیازی نیست که بـار دیگر آن را جمع ببندیم. البته آمدنِ «روزگاران» به جای «روزگار» را به خودی خود، عیب نمی‌توان شـمرد؛ اشـکال اصلی در آنجاست که مترجم برای هماهنگ کردنِ فعل امر (عُودی= بازگرد!) با این مخاطب (روزگاران)، فعـل امرِ مفرد را به صورتِ جمـع (بازگردید!) ترجمه کرده اسـت، که درست نیسـت. **ر.ح** در ترجمهٔ «تجریر ذیول» (= بازکشیدنِ دنباله‌های جامه یا همان دامن کشـیدن) نیز به خوبی عمل نکرده است و شـاید به گمانِ اینکه با این کار معنی بیت را روشـن می‌سازد، کنایهٔ موجـود در بیـت را از میان برده اسـت و معنی کنایه، یعنی «نشـاط و طرب»، را به جای خود کنایه نشـانده است. باید دانست که کاربردهای کنایی، مجازی و اسـتعاری، بخشی بسـیار مهم، برجسته و ارزشمند در هر شـعر و متن ادبی هستند که سبک شاعر یا حتّی سبک دوره، جهان بینی، زیبایی‌شناسـی و بخشـی از فرهنگ یک ملّت را بازمی‌نمایند. از میان بردنِ این کاربردها در ترجمه، کاری نادرست است که باید همواره از آن پرهیز کرد. **الف و م** کاربرد کنایی را پاس داشته‌اند. **الف** با افزودنِ توضیحی کوتاه (: «از سـرِ خوشی») خواستِ شاعر را نیز روشن ساخته اسـت؛ ولی **م** در ترجمهٔ «تجریـر ذیولی» (مصدر+ ضمیـر) (: «دامن کشیدنم») دقیق‌تر از **الف** (: «دامن‌کشان می‌رفتم») است.

۴. عَمْرَکَ اللّٰهَ هَلْ رَأَیْتَ بُدُوراً
طَلَعَـتْ فِـی بَرَاقِعٍ وَ عُقُـودِ

م. «(ای همنشـین و هَمرهم) خدا عمرت دهد! آیا چشـمان تو آن گردْمَهان را دیدند که در روبندها و گلوبندها بردمیدند؟»

ر.ح. «خدا به تو عمر دهد! آیا هرگز بدرهایی را دیده‌ای که با روبند و گردنبند برآمده باشند؟»

الـف. «خدایت عمر افزون کناد ای همراه! آیا آن ماه‌های بَدر را که با برقع و گردن‌آویز برآمده‌اند، دیده‌ای؟»

م توضیحی به بیت افزوده (: «ای همنشین و همرهم») و آن را به درسـتی از متن جدا کرده اسـت؛ امّا **الف** برافزودهٔ خود (: «ای همراه») را از متن جدا نکرده اسـت، که در ایـن کار می‌توان بر او خرده گرفت. این افزوده چندان ضروری نیسـت و روشن است که روی سخن شاعر با کسـی است که شـنوندهٔ سخن و همنشین اوست. از این رو، در اینجا **ر.ح** بهتر به نظر می‌رسـد. علاقهٔ عجیب **م** به سـجع‌پردازی، او را دچار لغزش چندسـویهٔ دیگری کرده اسـت. او «هَل رأیتَ» را چنین ترجمه کرده اسـت: «آیا چشمان تو دیدند؟» در این ترجمه چند اشکال هست؛ نخسـت اینکه بـدون توجّه به متن اصلی، در خودِ این جمله حشـو راه یافته. بدیهی اسـت که فعلِ دیدن همواره با چشـم انجام می‌شود؛ پس همین که بگوییم: «آیا دیدی؟» شـنونده درمی‌یابد که از کارکردِ چشم سخن رفته اسـت، نه گوش یا دست. دوم اینکه در بیت متنبّی، واژه‌ای که معنی چشـم داشته باشـد (عین) نیامده است. سوم اینکه مترجم، در ترجمهٔ فعل مفرد مخاطب، از فعل جمع غائب استفاده کرده است.

بسـیاری از واژگان تازی در زبان فارسـی نیز کاربرد دارند. هرچند گزینش واژگان فارسی در ترجمهٔ عربی به فارسی، پسندیده‌تر است، باز هم می‌باید در این کار، ژرف‌تر نگریسـت و از آوردنِ برابر فارسـیِ کم کاربرد یا ناآشـنا به جای واژهٔ عربی پرکاربرد و آشنا چشم‌پوشی کرد. در ترجمهٔ «بـدور» (جمعِ بدر) **ر.ح** و **الف** همان واژهٔ «بدر» را آورده‌اند که در زبان و متون فارسـی نیز کاربرد گسـترده دارد. ولی «گردمهان» در **م** چندان زیبا و پسـندیده نیست. راسـت آن است که «گردماه» و «پُر ماه» که برابرهای فارسـی این واژه هسـتند، کاربـرد چندانی در زبان فارسـی ندارند و در چنیـن نمونه‌هایی برای به دسـت دادنِ ترجمه‌ای روان و در پرهیـز از پیچیده کردنِ متن و افتادن در دامِ «سـره‌گرایی»، بهتـر اسـت واژهٔ عربی و آشـناتر را به کار ببریم. گفتنی اسـت که در ترجمهٔ **الف** (: «ماه‌های بدر») گونه‌ای حشـو راه یافته؛ زیرا «بدر» خود به معنی «قرص کامل ماه» (معلوف،۱۳۸۴: ۵۸) اسـت و افزودن «ماه» به آن شایسته نیست.

ترجمهٔ حروف نیز کاری اسـت که نیاز بـه تیزبینی دارد؛ زیرا گاهی برخی حروف معنی فعل را دگرگون می‌کنند؛ چنان که «رَغِبَ» همراه با «فی» برابر است با: «علاقه‌مند شد» و همراه با «عن» – وارونهٔ معنی نخسـت– به معنی «رویگردان شد» اسـت[۱۴] (نک: المنجد، ذیل «رغب»). گاهـی نیز نمی‌توان حرف را در معنـای تحت‌اللّفظی ترجمه کرد. برای نمونه، جملهٔ «قَرُبَ مِنَ السَّیَّارَة» را در نظر بگیرید. برابر فارسیِ «مِن» حـرفِ «از» اسـت؛ ولی «اگر مترجمـی «مِن» را چنیـن ترجمه کند، معنـای جمله‌اش کاملاً مردود خواهد بود: «از ماشـین نزدیک شـد...» (اصغـری،۱۳۸۶: ۵۳). ترجمهٔ درسـت این جمله چنین اسـت: «به خودرو نزدیک شـد». در بیت متنبّی حرف «فـی» هیچ یک از این وضعیت‌ها

را ندارد؛ نه به فعل معنایی ویژه می‌دهد و نه در ترجمهٔ فارسی معنا را نادرست می‌کند. باید دانست که سخن متنبّی، شاعرانه است و او از ماه‌رویانی سخن می‌گوید که «در» روی‌بند برآمده‌اند (در برابر ماه که هیچ پوشش و زیوری ندارد.) و این را مایهٔ شگفتی دانسته است. **ر.ح** و **الف**، این حرف را با حرف «با» ترجمه کرده‌اند؛ ولی ترجمهٔ **م** – که «فی» را «در» ترجمه کرده – بهتر است؛ زیرا هم به متن پایبند است و هم در معنا گرهی پدید نیاورده است. «برآمدن در روی‌بند» به نظر **ر.ح** و **الف** ناآشنا و شگفت آمده است و «برآمدن با روی‌بند» را پذیرفتنی‌تر دانسته‌اند. امّا «در روی‌بند» درست همان معنی «درحالی که روی‌بند بسته» را می‌رساند. همان گونه که در این مصراع: «دامن‌کشان همی شد **در** شربِ زرکشیده» (حافظ،۱۳۲۰: ۲۹۴)، «در شرب» یعنی «در حالی که شرب بر تن کرده است».

۵. رَامِیاتٍ بِأَسْهُمِ رِیشُها الْهُدْ
بُ تَشُقُّ الْقُلُوبَ قَبْلَ الْجُلُودِ

م. «(همان دلبران که) تیرهایی با پَرِ مژه افکنند و قلب‌ها را پیش از پوست‌ها بشکافند».

ر.ح. «بدرهایی که با تیرهای نگاه خود، بدون شکافتن پوست، دل‌ها را می‌شکافند».

الف. «همانان که تیرهایی می‌زنند پرشان از مژگان؛ تیرهایی که پیش از آنکه تن را بشکافد، رخنه در دل می‌کند».

«رامیات» (= تیراندازان) صفت «بدور» است و مترجمان به پاسداشت شیوایی، آن را –که اسم فاعل است– به فعل ترجمه کرده‌اند. همچنین برای روشن شدنِ اینکه این بیت در وصفِ «بدور» بیت پیشین سروده شده است، ناچار بوده‌اند که توضیحی کوتاه به ترجمه بیفزایند؛ امّا تنها **م** افزودهٔ خود را با پرانتز از متن جدا کرده است. **ر.ح** «بدرها» را تکرار کرده است، که چندان مناسب به نظر نمی‌رسد؛ زیرا هر استعاره در بافت جملهٔ خود و تصویرهایی که در آن آمده است، زیبا و پذیرفتنی است. مثلاً در بیت پیشین، «بدور» در تناسب با «طَلَعَت» آمده است. در این بیت، بهتر است به معنی راستین اشاره شود؛ (کاری که **م** و **الف** کرده‌اند.) زیرا «بدر» نقشی در تصویر این بیت ندارد و هیچ تناسبی میان بدر و تیراندازی (تیر نگاه) وجود ندارد.

در ترجمهٔ «أَسْهُمِ رِیشُهَا الْهُدْبُ»، **ر.ح** باز هم بر روشِ خود در معنی کردنِ استعارات (و کنایات) پای فشرده است. «أسهم» (جمع سهم= تیرها) استعاره از نگاه نافذ دلبران است و «هُدب» (= مژه) که «نشانهٔ واگردان»[۱۵] استعاره نیز به شمار می‌رود، با تشبیه رسا یا بلیغ به پری که بر تیرها نصب می‌کنند، مانند شده است. **م** و **الف** به درستی این کاربرد هنری و زیبا را در ترجمهٔ خود حفظ کرده‌اند؛ ولی **ر.ح** به جای یک استعاره (تیر) و یک تشبیه بلیغ (پرِ مژه)، به تشخیص خود، تشبیه بلیغ را حذف کرده و استعاره را با افزودنِ مستعارٌله یا همان مشبّه محذوف در بیت (نگاه) به یک تشبیه بلیغ مبدّل ساخته است. در چنین نمونه‌هایی، حتّی اگر قصدِ معنی کردنِ بیت در میان باشد، شایسته است که مترجم، کاربردهای استعاری یا کنایی را در بخش جداگانهٔ ترجمهٔ واژگان یا شرح بیت معنی کند و ترجمهٔ نهایی را درست مطابق متنِ اصلی بیاورد.

جملهٔ نخستِ **م** از جملهٔ نخست **الف** شیواتر است؛ امّا در جملهٔ دوم، از آنجا که «تشقُّ القلوب» صفتِ «أسهم» است و تیرها فاعل جمله هستند، باید گفت در **م** اشکالی وجود دارد؛ زیرا فاعل جمله در ترجمهٔ **م**، «دلبران» هستند نه تیرها. **الف** به این نکته توجّه داشته و بناگزیر، تیرها را در جملهٔ دوم تکرار کرده است تا به متن اصلی پایبند باشد. **الف** همچنین فعل را به درستی، مفرد آورده؛ زیرا در متن نیز «تشقُّ» مفرد است و از سوی دیگر می‌دانیم که «اگر نهاد جمع، غیر جاندار باشد، فعل را هم مفرد و هم جمع می‌توان آورد» (انوری، ۱۳۸۲: ۱۱۳). در این جمله نیز نهاد (تیرها) جمع غیر جاندار است. این نکته‌سنجی ستودنی تنها در **الف** دیده می‌شود. امّا او در بخش دیگرِ این جمله، پُرنقص عمل کرده است. نخست اینکه یک فعل (تشقُّ) را به دو فعل («بشکافد» و «رخنه می‌کند») تبدیل کرده است. دوم اینکه «رخنه کردن» را به جای «شکافتن» به کار برده است، که دقیق نیست. سوم اینکه در ترجمهٔ قلوب (= دل‌ها) واژهٔ مفرد (دل) آورده و چهارم اینکه «جلود» (جمع جلد= پوست‌ها) را «تن» ترجمه کرده است. **ر.ح** نیز به جای «پیش از شکافتن پوست‌ها»، «بدون شکافتن پوست» آورده است، که مانند دیگر بخش‌های ترجمهٔ ایشان، دقیق نیست. در این بخش از جمله، ترجمهٔ **م** بهتر است و با کنار هم نهادنِ محاسنِ ترجمهٔ **م** و **الف**، می‌توان به چنین ترجمه‌ای رسید: «(همان دلبران که) تیرهایی با پَرِ مژه می‌افکنند؛ (تیرهایی که) دل‌ها را پیش از پوست‌ها می‌شکافد».

۶ . یَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمی رَشَفَاتٍ
هُنَّ فِیهِ أَحْلَی مِـــنَ التَّوْحِیدِ

م. «(دلبرانی که) از دهانم چه آب‌ها می‌مکیدند! مکیدن‌هایی که در کامم شیرین‌تر از توحید بودند».

ر.ح. این بیت، همراه با بیت هفتم ترجمه شده.

الف. «چنان آنان در کارِ مَزیدنِ دهانِ منند که طعمشان در او خوش‌گوارتر از کلمهٔ توحید است».

تنها **ر.ح** فعلِ «یَتَرَشَّفْنَ» (= می‌مکند) را دقیق ترجمه کرده است. **م** مضارع را به ماضی (: «می‌مکیدند») و **الف** آن را به مصدر (: «مزیدن») بدل ساخته است. **م** از آنجا که آوردنِ «آب‌ها» به تنهایی شیوا نیست، «چه» را به ترجمه افزوده است، که همین معنی به گونه‌ای از بیت نیز برمی‌آید. (متنبّی با به کار بردن جمع، بر بسیاریِ آب دهان تأکید کرده است.) **ر.ح** «رَشَفات» (= آب‌های دهان) را مفرد آورده (: «آب دهان»)؛ ولی در **الف** اشکال بزرگ‌تری هست؛ زیرا این واژه از ترجمه فوت شده است.

ر.ح، «هُنَّ» (= آن زنان) را به قرینهٔ «فیه» لب‌های آنان معنی کرده است که از **م** (: «مکیدن‌ها») و **الف** (: «طعمشان») پذیرفتنی‌تر است. زیرا متنبّی از چیزی سخن می‌گوید که در دهان او شیرین بوده است و نخستین چیزی که به ذهن می‌رسد، لبِ آن زنان است که انجام‌دهندهٔ «مکیدن» (که در **م** آمده) و دارای این «طعم» (که در **الف** آمده) است. (از این رو **ر.ح** دربردارندهٔ مفهومِ آمده در **م** و **الف** نیز هست.)

ضمیر در «فیه» (= در آن) به «فمی» (= دهان من) بازمی‌گردد. در جایی که یافتنِ مرجع ضمیر دشوار است، برای روشن‌تر شدن ترجمه، بهتر است اسم را جای‌گزین ضمیر کنیم. در این نمونه نیز **م** و **ر.ح** چنین کرده‌اند و «فیه» را به ترتیب «در کامم» و «در دهان من» ترجمه کرده‌اند. امّا **الف** به ترجمهٔ تحت‌اللفظی «فیه» (=در او) بسنده کرده است، که از دو سوی می‌توان بر این ترجمه خرده گرفت؛ یکی ابهامی است که در جمله پدید آمده و در نگاه نخست به درستی روشن نیست که «او» به کدام اسم برمی‌گردد؛ دیگر اینکه گرچه نمی‌توان گفت به کار بردن ضمیر «او» برای غیر جاندار، نادرست است[۱۶]، امّا به هر روی این کاربرد از ویژگی‌های نحوی فارسی کهن است (نک: شمیسا،۱۳۸۴: ۳۱۴) و در روزگار ما، بویژه در این نمونه، به کار بردن «او» برای «دهان» شیوا و پسندیده نیست. تأخیر مسندٌالیه در **الف** نیز بی‌دلیل انجام شده و بهتر است چنین بگوییم: «آنان چنان ...»؛ زیرا حتّی اگر غرض، تأکید بر بسیاریِ مکیدنِ آب‌های دهان باشد، این معنی از جملهٔ دوم (آنان چنان...) نیز برمی‌آید. البته این شیوه از تأکید هرچند نشان از تیزبینی و سخن‌شناسی مترجم دارد – در جایی که می‌توان ترجمهٔ دقیق‌تری مانند **م** به دست داد – چندان پسندیده نیست.

۷. كُلُّ خَمْصَانَةٍ أَرَقُّ مِنَ الْخَمْـ
ـرِ بِقَلْبٍ أَقْسَى مِنَ الْجُلْمُودِ

م. «هر (دلبر) میان‌باریکی که لطیف‌تر از بادهٔ گلرنگ است و (لیکن) با دلی که سخت‌تر از سنگ است».

ر.ح. «آن بدرها (آن ماهرویان) از شدّت علاقه، آب دهان مرا می‌مکند و لب‌های آنها در دهان من شیرین‌تر از (کلمهٔ) توحید است؛ زیبارویانی میان‌باریک و لطیف‌تر از باده، با دلی سخت‌تر از سنگ».

الف. «هر کدامشان باریک‌میانی است لطیف‌تر از صهبا؛ با دلی سخت‌تر از سنگ».

ر.ح در ترجمهٔ «کُل» (که بدل از فاعلِ یَتَرَشَّفْنَ است) کوتاهی کرده است. در اینجا **الف** (: «هر کدامشان») از **م** (: «هر») شیواتر است. در ترجمهٔ «الخَمر» واژه‌گزینی **ر.ح** و **م** و به کاربردن «باده» (که واژه‌ای فارسی است و در زبان ادبی نیز کاربرد دارد) از کاربردِ واژهٔ عربی «صهبا» در **الف** بهتر است. البته **م** (باز هم برای ساختنِ سجع) واژهٔ «گلرنگ» را افزوده است که در متن نیست و این کار از دقّت ترجمه می‌کاهد. **ر.ح** واژهٔ توضیحی «کلمه» را نیز به «توحید» افزوده که زائد به نظر می‌رسد. «از شدّت علاقه» نیز دست کم می بایست در پرانتز می‌آمد.

۸. ذَاتِ فَرْعٍ كَأَنَّمَا ضُرِبَ الْعَنْـ
ـبَرُ فِيهِ بِمَاءِ وَرْدٍ وَ عُودِ

م. «(گل اندامی که) گیسویی دارد که پنداری در آن، عنبر به گلاب آمیخته است و عودی سوخته».

ر.ح. «دارای گیسوانی که گویی، عنبر و گلاب و عود در آن به هم آمیخته است».

الف. «و گیسویی خوشبو؛ گویی که در او عنبر با گلاب و شمیمِ عود آمیخته است».

«ذات» صفتِ «خَمْصَانَة» (باریک‌میان) است و باید به گونه‌ای این نکته را در ترجمهٔ بیت نشان داد. **الف** و **ر.ح** چنین نکرده‌اند و ترجمهٔ ایشان – اگر بیت‌های پیشین را در نظر نگیریم– روشن و رسا نیست. **م** افزوده‌ای توضیحی آورده است، که خواستِ شاعر را آشکار می‌سازد؛ ولی روشن نیست که چرا به جای «باریک‌میان» از «گل‌اندام» – که در بیت پیشین هیچ اشاره‌ای به آن نشده – استفاده کرده است. با آمدنِ «عنبر» و «ماء ورد» (= گلاب) در بیت، به آسانی می‌توان دریافت که خواست متنبّی از به کار بردنِ «عود»، بوی آن است. ذکر ملزوم (عود) و ارادهٔ لازم (بوی عود) کاربردی مجازی است؛ ولی برخی از شارحان دیوان به این معنی پی نبرده‌اند و بیهوده کوشیده‌اند بیت را با فعلی محذوف (مانند «دُخِّنَ»: دُخِّنَ بِعود) معنی کنند. این نکته را واحدی در شرح خود (متنبّی،۱۸۶۱: ۳۱) آورده و عکبری نیز در گزارش خود (متنبّی، بی‌تا: ۳۱۶) از او نقل کرده است. بر این پایه، شرح شمارهٔ **۴** و**۵** در **م** – اگر یکسره نادرست نباشد– دقیق و سودمند نیست. همچنین ترجمهٔ **م** که گویی بر پایهٔ همین شرح، «سوخته» را به بیت افزوده، نادرست است. البته استفاده از موسیقی لفظیِ «سوخته» و «آمیخته» را – با توجّه به میلی که مترجم به سجع پردازی دارد– دلیلِ دیگر این گزینش نادرست باید دانست. **م** همچنین «عود سوخته» را پس از فعلِ جمله و جدا از «گلاب» آورده است – شاید به گمان اینکه با این کار، سجعِ ساخته‌شده را برجسته‌تر می‌سازد و جلوه می‌بخشد – که با این کار هم جمله را از شکل جملهٔ دستورمند خارج کرده و هم دقیقاً به متن – که در آن، این دو واژه همراه هم آمده‌اند – پایبند نمانده است. **الف** به کاربرد مجازی عود پی برده و کوشیده با افزودنِ «شمیم» معنی را برای خواننده روشن

سازد. شایسته بود که این واژهٔ توضیحی در پرانتز می‌آمد. البته بهتر آن است که حتّی با افزودنِ توضیح در پرانتز نیز گره مجاز و استعاره و کنایه (دستِ‌کم در دلِ متن ترجمه) گشوده نشود؛ زیرا «هنر، مشکل می‌کند و فهم این دشواری خود یک مسئلهٔ هنری است» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۶۸).

به هر روی، اگر در افزودنِ توضیح پیشین (شمیم) سودی نهفته بود؛ بی‌گمان آمدنِ صفتِ «خوشبو» برای گیسو (آن هم بدون جدا کردنِ آن از متن) سودی ندارد؛ زیرا خواننده با خواندنِ بیت به آسانی درمی‌یابد که سخن دربارهٔ بوی خوشِ گیسو است. اشکال دیگر **الف** به کار بردنِ «او» برای «گیسو» است. بر پایهٔ آنچه پیش از این دربارهٔ کاربرد «او» و «آن» گفتیم، «آن» که در **ر.ح** و **م** آمده بهتر است.

۹. خَالِک کَالْغُدَافِ جَثْلِ دَجُوجِیِ
سِی أَثِیثِ جَعْدٍ بِلَا تَجْعِیدِ

م. «(گیسوانی) سخت سیاه، چون زاغ و زغن، انبوه و بُشک ناکرده و شکن در شکن».

ر.ح. «گیسوانی سیاه چون پرِ کلاغ، درهم‌پیچیده، تیره، انبوه و مجعّد، بی‌آنکه پیچ و تابش ساختگی باشد».

الف. «گیسویی به سیاهی (پرِ) زاغ، در هم‌پیچیده و تار، انبوه و پُر چین و شکن، بی‌نیاز از جعد ساختن».

از آنجا که واژهٔ گیسو (فرع) در این بیت نیامده، کار **م** مبنی بر در پرانتز آوردنِ «گیسوان» پسندیده است. «حالک» صفتِ «فرع» است. گیسو به زاغ تشبیه شده و نه به پر زاغ؛ پس ترجمهٔ **ر.ح** (پر کلاغ) درست نیست. **الف** واژهٔ «پر» را در پرانتز آورده تا به گمان خود، معنی را آشکارتر کند. همان گونه که پیش از این گفتیم، هرچه افزوده‌های مترجم به متن کمتر باشد، کار او بهتر است؛ مگر اینکه در معنی، پیچیدگی و گرهی دیده شود. در اینجا هیچ گرهی در سخن دیده نمی‌شود. چه ایرادی دارد که شاعر، گیسو را نه به پر زاغ، که به خودِ زاغ تشبیه کند؟ درست است که تشبیه مو به پر زاغ آشناتر و پرکاربردتر است (برای نمونه، نک: سنایی،۱۳۸۳: ۱۹۵؛ خاقانی، ۱۳۸۲: ۱۴۰)، ولی حتّی سخنوران ایرانی نیز تشبیه زلف به زاغ را به کار برده‌اند (برای نمونه، نک: خاقانی،۱۳۸۲: ۶۸۲ و ۷۱۸). البته چنان که پیش از این هم گفتیم، حتّی نایاب و ناآشنا بودن این کاربرد در ادب فارسی نیز علّت موجّهی برای دگرگون کردنِ متن اصلی نیست. در رعایت این نکته نیز ترجمهٔ **م** بهتر است. امّا آنچه مایهٔ دریغ است، بی‌اثر کردنِ این برتری، با افزودنِ بیهودهٔ واژهٔ «زغن» است. این بار نیز **م** برای ساختن سجع (میان دو واژهٔ «زغن» و «شکن») ترجمهٔ خوب خود را دچار اشکال کرده است. به کار بردنِ «زغن» از دو نظر اشکال دارد. نخست و مهم‌تر اینکه چنین واژه‌ای در بیت متنبّی نیامده است؛ دوم اینکه افزودن این واژه کمکی به درک بهتر شعر نمی‌کند و حتّی می‌توان گفت به گونه‌ای ذهن خواننده را منحرف می‌کند؛ زیرا در ادبیات فارسی، از زغن با ویژگی نرمادگی[۱۷] یا بی‌هنری و بی‌ارزشی[۱۸] یاد می‌شود و بویژه آنگاه که زغن به همراه زاغ می‌آید، گذشته از معنی بی‌هنری، نخست آوای بد و گوش‌خراش[۱۹] آن به یاد می‌آید. شاید با جست‌وجوی بسیار بتوان چند بیتی یافت که در آنها از سیاهی زاغ و زغن سخن رفته است؛ ولی معنایی که نخست به ذهن می‌رسد، این نیست و بی‌گمان کاربرد زغن در **م** عیبی برای این ترجمه به شمار می‌رود.

در ترجمهٔ «جَعْدٍ بِلَا تَجْعِید» بر هر سه ترجمه خرده می‌توان گرفت. «تجعید» (= پیچ و تاب دادن، تافتن) مصدر است و بهتر آن است که با حفظ شیوایی، به مصدر ترجمه شود. **الف** این کار را کرده، امّا ناچار شده است توضیحی به آن بیفزاید. (: «بی‌نیاز از جعد ساختن») **ر.ح** از فعل استفاده کرده و با توجّه به کاربرد باب تفعیل (تجعید یعنی جعد ساختنِ مویی که خود به شکل طبیعی، جعد نیست.) به جای ترجمه، به گونه‌ای بیت را شرح کرده (: «بی‌آنکه پیچ و تابش ساختگی باشد.») **م** نیز برابری بسیار ناآشنا و کم کاربرد (: «بُشک ناکرده») را به کار برده که مخلّ فصاحت است و از دید دانش «معانی» در آن عیب «غرابت استعمال» دیده می‌شود.

برای حفظ شیوهٔ بیان شاعر، باید به تک‌تکِ عناصر تشکیل‌دهندهٔ سخن توجّه کرد. با اندکی درنگ درمی‌یابیم که در بیت متنبّی از اشتقاق (تجعید و جعد) هم استفاده شده است. اگر مترجم بتواند با رعایت جانب فصاحت و وفاداری به دیگر بخش‌های متن، این نکته را نیز در ترجمهٔ خود لحاظ کند، کاری ارزشمند کرده است. بر این پایه، نگارنده چنین ترجمه‌ای را پیشنهاد می‌کند: «(گیسوانی که)... بی‌تافتن، تافته است».

در پایان باید گفت که انگشت نهادن بر کاستی‌ها یا لغزش‌های راه‌یافته در این سه ترجمه – که گاهی حتّی نمی‌توان نام لغزش نیز بر آن نهاد و داوری انتقادی در برخی نمونه‌ها به‌راستی ناشی از اختلاف دیدگاه یا سلیقه است – به هیچ روی نفی‌کنندهٔ ارزش‌های بسیارِ نهفته در کار این مترجمان فرهیخته نیست. راست آن است که اگر تلاش

ترجمهٔ شعر کاری بسیار دشوار و ظریف و توان‌فرساست؛ تا آنجا که برخی بر آنند که این کار «تقریباً غیر ممکن است». شاید علّت اصلی اینکه بزرگانی چون دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی و دکتر سیّد امیرمحمود انوار – که در ادب فارسی و عربی دستی توانا دارند و حتّی ذوق و توان ترجمهٔ منظوم را نیز از خود نشان داده‌اند – دست به ترجمهٔ کامل دیوان‌های شعر عربی نزده‌اند، همین نکته باشد

ستودنی این گرامیان نبود، امکانِ پرداختن به چنین سنجشی – که منتج به پیشنهاد ترجمه‌ای بهتر و دقیق‌تر می‌شود– فراهم نمی‌شد. اکنون که این فرزانگان دشواری آغازگر بودن را پذیرفته‌اند و دانش و توان خود را در این راه آزموده‌اند، داوری و نتیجه‌گیری برای نوآمدگانی که تجربه‌های ارزشمند پیشینیان را نیز در اختیار دارند، آسان‌تر است. پس بار دیگر تلاش‌های این چهار مترجم دانشمند را ارج می‌نهیم و به انتظار ترجمه‌های بهتر از دیوان‌های شاعران عرب می‌مانیم.

پی‌نوشت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران.

۱. دربارهٔ او بنگرید به فاخوری، ۱۳۷۴: ۴۳۳– ۴۷۵ و منوچهریان،۱۳۸۲: ۳۱– ۳۷.

۲. البته کتاب‌هایی دیگر نیز در دست است که در آنها به گونه‌ای ویژه به سروده‌های متنبّی پرداخته شده. برای نمونه، ترجمهٔ امثال سائره از شعر متنبّی، که دربردارندهٔ «حدود۳۷۰ بیت از اشعار متنبّی است که مانند ضرب‌المثل بر زبان‌ها جاری است» (صاحب بن عبّاد،۱۳۵۶: ۱۰). لیک از آنجا که بیت‌هایی پراکنده از سروده‌های متنبّی در آن آمده است و همهٔ بیت‌های یک سروده را نمی‌توان در آن یافت، در این جستار نمی‌توان به بررسی تطبیقی آن با دیگر کتاب‌ها پرداخت.

۳. البته هنوز سراسر دیوان ترجمه نشده و تا کنون دو جلد از آن به چاپ رسیده و کار ترجمهٔ دو جلد دیگر هنوز به انجام نرسیده است. در همینجا شایستهٔ یادآوری است که دکتر رضایی و دکتر حسن‌زاده سراسر دیوان متنبّی را ترجمه کرده‌اند؛ ولی هنوز آن را به دست چاپ نسپرده‌اند.

۴. ترجمهٔ **م** از صص ۹۵– ۱۰۲، ج ۲؛ ترجمهٔ **ر.ح** از صص ۱– ۵ و ترجمهٔ **الف** از ص ۳۱، هر یک از این سه کتاب برگرفته شده است.

۵. بسا شاهان با ملک و سپاه و گنج آگنده
کەشان بربودی از گاه و بدین چاه اندر افکندی (ناصر خسرو،۱۳۷۲: ۴۹۳)
۶. ای بسا نازا که گردد آن گناه
افکند مر بنده را از چشم شاه (مولوی،۱۳۷۴: ۷۲۷)
۷. بسا عقلِ زورآورِ چیردست
که سودای عشقش کند زیردست (سعدی،۱۳۸۴: ۱۰۷)

۸. برای نمونه‌های دیگر این کاربرد، نک: جامی، ۱۳۸۵: ۶۰۲؛ کلیم،۱۳۸۷: ۶۶ و ۲۳۳؛ قاآنی،۱۳۸۷: ۹۰۸؛ بهار،۱۳۸۱: ۵۳۹.

۹. سجع همسان، برابر فارسی سجع متوازی و پیشنهاد دکتر میرجلال‌الدّین کزّازی است. (نک: کزّازی،۱۳۸۱: ۴۳).

۱۰. موسیقی بیرونی «همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۵۱).

۱۱. درآ ساقی دگرباره، بکن عشّاق را چاره
که آهوچشمِ خونخواره چو شیر اندر شکار آمد (مولوی،۱۳۳۷: ۳۲)

برای نمونه‌های دیگر کاربرد این تشبیه، نک: سعدی،۱۳۸۵: ۱۴۸؛ فرّخی سیستانی،۱۳۸۰: ۱۰۱ و ۲۲۵؛ شهریار،۱۳۷۴: ۲۳۳؛ خواجو،۱۳۷۴: ۶۸. حتّی در بیتی از صائب که پیش‌تر به عنوان نمونهٔ کاربردِ بیاض گردن آوردیم هم ترکیب «آهوچشم» آمده است.

۱۲. آربری در ترجمهٔ انگلیسی این بیت دچارِ لغزشی شگفت شده است. او «صِبا» (جوانی، عشق) را به خطا «صَبا» خوانده و zephyr به معنی «نسیم» یا همان «باد صبا» (حق‌شناس،۱۳۸۴: ۱۹۴۸) ترجمه کرده است. شایسته بود که جناب اسوار ترجمهٔ انگلیسی را هم بازبینی می‌کرد و لغزش‌هایی از این دست را یادآور می‌شد؛ ولی ایشان به هر دلیل – شاید به دلیلِ موجّهِ ناآشنایی با زبان انگلیسی– به این کار مهم نپرداخته است.

۱۳. برای نمونه، در این بیت:
ببند یک نفس ای آسمان دریچهٔ صبح
بر آفتاب، که امشب خوش است با قمرم (سعدی،۱۳۸۵: ۵۸)
«به راستی خواست سعدی از این فرمان آن نبوده است که آسمان دریچهٔ صبح را بر آفتاب ببندد. او بدین شیوه تنها خواسته است آرزوی خویش را به پایایی شب و برندمیدن خورشید باز نماید» (کزّازی،۱۳۸۰: ۲۲۴).

۱۴. چنان که در قرآن کریم (بقره،آیهٔ۱۳۰) می‌خوانیم: «وَ مَنْ یَرْغَبُ عَنْ مِلَّةِ إِبْرَاهِیمَ»؛ یعنی «چه کس از آیین ابراهیم روی می‌گرداند؟»

۱۵. برابر فارسی «قرینهٔ صارفه» به پیشنهاد دکتر کزّازی (نک: کزّازی، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

۱۶. «اینکه گویند که او ضمیر متعلّق به ذوی‌العقول و آن، ضمیر متعلّق به غیر ذوی‌العقول است، اشتباه است» (بهار،۱۳۸۶: ۳۹۷).

۱۷. در برهان قاطع ذیل «زغن» چنین آمده است: «گویند یک سال نر و یک سال ماده می‌باشد». شاعران نیز از این ویژگی زغن یاد کرده‌اند؛ برای نمونه، نک: عطّار،۱۳۶۸: ۳۴۸؛ انوری،۱۳۷۶: ۱۴۲.

۱۸. معمولاً از زغن در برابر طوطی خوش‌سخن و پُرهنر، به عنوان نماد بی‌هنران و بی‌مایگان یاد می‌شود؛ برای نمونه، نک: سعدی،۱۳۸۵: ۱۳۵؛ حافظ،۱۳۲۰: ۱۰۹؛ هلالی، بی‌تا: ۳۲.

۱۹. برای نمونه، نک: نظامی،۱۳۸۸: ۱۳۰ – بهار،۱۳۸۱: ۳۸.

کتابنامه

– قرآن کریم.
– ابن‌عقیل، بهاءالدّین عبدالله، ۱۳۸۴، شرح ابن‌عقیل. به تحقیق محی‌الدّین عبدالحمید. ج۲، چاپ سوم، تهران: استقلال.
– ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۷۶، سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر. به تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی. چاپ ششم، تهران: سنایی.
– اصغری، جواد،۱۳۸۶، رهیافتی نو بر ترجمه از زبان عربی. چاپ اوّل، تهران: جهاد دانشگاهی.
– انوار، سیّد امیرمحمود،۱۳۸۳، ایوان مدائن از دیدگاه دو شاعر نامی تازی و پارسی، بحتری و خاقانی. چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران.
– انوری، حسن و حسن احمدی گیوی،۱۳۸۲، دستور زبان فارسی ۲. چاپ بیست و دوم، تهران: فاطمی.
– انوری، محمّد بن محمّد، ۱۳۷۶، دیوان انوری. به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
– البستانی، فؤاد افرام، ۱۳۸۶، المجانی الحدیثه. ج۳، چاپ چهارم، قم: ذوی‌القربی.
– بهار، محمّدتقی،۱۳۸۶، سبک‌شناسی، ج۱، چاپ دوم، تهران: زوّار.
– ــــــــــــ ،۱۳۸۱، دیوان اشعار. چاپ اوّل، تهران: علم.
– جامی، عبدالرّحمن،۱۳۴۱، دیوان کامل جامی. ویراستهٔ هاشم رضی. تهران:

چاپخانهٔ پیروز.
– ـــــــــــــــ، ۱۳۸۵، مثنوی هفت اورنگ. به تصحیح و مقدّمهٔ مرتضی مدرّس گیلانی. چاپ اوّل،تهران: اهورا.
– حافظ، شمس‌الدّین محمّد،۱۳۲۰، دیوان حافظ. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: چاپخانهٔ مجلس.
– حق‌شناس، علی‌محمّد،۱۳۸۴، فرهنگ معاصر هزاره انگلیسی – فارسی. چاپ پنجم،تهران: فرهنگ معاصر.
– خاقانی، بدیل بن علی،۱۳۸۲، دیوان خاقانی شروانی. تصحیح ضیاءالدین سجادی. چاپ هفتم، تهران: زوّار.
– خواجوی کرمانی،۱۳۷۴، غزلیات خواجوی کرمانی. به کوشش حمید مظهری. چاپ سوم،کرمان: خدمات فرهنگی کرمان.
– رضایی هفتادری، غلام‌عباس – محمّدحسن حسن‌زاده نیری،۱۳۸۶، شرح گزیدهٔ دیوان متنبّی. چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
– سعدی، مصلح بن عبدالله، ۱۳۸۵، غزل‌های سعدی. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چاپ اوّل، تهران: سخن.
– ـــــــــــــــ،۱۳۸۴، بوستان سعدی «سعدی‌نامه» تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چاپ هشتم، تهران: خوارزمی.
– سنایی، مجدود بن آدم،۱۳۸۳، حدیقة الحقیقة و شریعة الطریقة. تصحیح و تحشیهٔ مدرّس رضوی. چاپ ششم، تهران: دانشگاه تهران.
– شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۰، شعر معاصر عرب. چاپ اوّل (ویرایش دوم)، تهران: سخن.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۵، موسیقی شعر. چاپ نهم، تهران: آگه.
– شمیسا، سیروس، ۱۳۷۴، معانی. چاپ سوم، تهران: میترا.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۱، بیان و معانی. چاپ هفتم، تهران: فردوس.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۴، کلّیات سبک‌شناسی. چاپ نخست از ویرایش دوم، تهران: میترا.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۵، نقد ادبی. چاپ نخست از ویرایش دوم، تهران: میترا.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۷، فرهنگ اشارات. چاپ نخست از ویرایش دوم، تهران: میترا.
– شهریار، محمّدحسین، ۱۳۷۴، دیوان شهریار. ج۱، چاپ شانزدهم، تهران: زرّین و نگاه.
– صائب تبریزی، ۱۳۶۵، دیوان صائب تبریزی. به کوشش محمّد قهرمان. ج۴، چاپ اوّل، تهران: علمی و فرهنگی.
– صاحب بن عبّاد، ۱۳۵۶، امثال سائره از شعر متنبّی. ترجمهٔ فیروز حریرچی. چاپ اوّل، تهران: سحر.
– صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۸۰، تاریخ ادبیات ایران. خلاصهٔ ج۱ و ۲. چاپ هفتم، تهران: فردوس.
– عطّار، محمّد بن ابراهیم، ۱۳۶۸، دیوان عطّار. به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی. چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
– فاخوری، حنّا، ۱۳۷۴، تاریخ ادبیات عربی. ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی. چاپ سوم، تهران: توس.
– فرّخی سیستانی، علی بن جولوغ،۱۳۸۰، دیوان حکیم فرّخی سیستانی، به کوشش محمّد دبیرسیاقی. چاپ ششم، تهران: زوّار.
– قاآنی، حبیب الله ابن محمّدعلی، ۱۳۸۷، دیوان کامل حکیم قاآنی شیرازی. به تصحیح و مقابله و مقدّمهٔ مجید شفق. چاپ اوّل، تهران: سنایی.
– کزّازی، میرجلال‌الدّین،۱۳۸۰، زیبایی‌شناسی سخن پارسی ۲- معانی، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
– ـــــــــــــــ ،۱۳۸۱، زیبایی‌شناسی سخن پارسی ۳- بدیع. چاپ چهارم، تهران: مرکز.
– ـــــــــــــــ ،۱۳۸۵، زیبایی‌شناسی سخن پارسی ۱- بیان. چاپ هفتم، تهران: مرکز.
– کلیم، ابوطالب،۱۳۸۷، دیوان کلیم کاشانی. تصحیح و مقدّمهٔ حسین پرتو بیضایی. چاپ اوّل، تهران: سنایی.
– متنبّی، احمد بن حسین،۱۳۸۴، چکامه‌های متنبّی. ترجمه به انگلیسی آرتور جان آربری. ترجمهٔ اشعار به فارسی موسی اسوار. چاپ اوّل، تهران: هرمس.
– ـــــــــــــــ ، ۱۸۶۴م، دیوان ابی‌الطیّب المتنبّی. شرح الواحدی. برلین: بی‌نا.
– ـــــــــــــــ ، بی‌تا، دیوان ابی‌الطیّب المتنبّی. بشرح ابی‌البقاء العکبری. الجزء الاوّل، بیروت: دار المعرفه.
– محمّد بن منوّر،۱۳۶۶، اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی. چاپ اوّل، تهران: آگاه.
– محمّدحسین بن خلف تبریزی،۱۳۵۷، برهان قاطع. به اهتمام محمّد معین. چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
– معروف، یحیی،۱۳۸۰، فنّ ترجمه. چاپ اوّل، تهران و کرمانشاه: سمت و دانشگاه رازی.
– معلوف، لویس،۱۳۸۴، المنجد. ترجمهٔ محمّد بندر ریگی، چاپ پنجم، تهران: ایران.
– معین، محمّد، ۱۳۷۵، فرهنگ فارسی. چاپ دهم، تهران: امیرکبیر.
– منوچهریان، علیرضا، ۱۳۸۲، ترجمه و تحلیل دیوان متنبّی (جزء اوّل از شرح برقوقی). چاپ اوّل، همدان: نور علم.
– ـــــــــــــــ ،۱۳۸۸، ترجمه و تحلیل دیوان متنبّی (جزء دوم از شرح برقوقی). چاپ اوّل، تهران: زوّار.
– مولوی،جلال‌الدّین محمّد،۱۳۳۷، کلّیات شمس. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر. ج۲، چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران.
– ـــــــــــــــ ،۱۳۷۴، مثنوی معنوی. مطابق نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ رینولد نیکلسن. چاپ ششم، تهران: علمی و علم.
– ناصرخسرو قبادیانی،۱۳۷۲، دیوان ناصرخسرو. به اهتمام و تصحیح مجتبی مینوی. چاپ سوم، تهران: دنیای کتاب.
– نظامی، الیاس بن یوسف، ۱۳۸۸، مخزن الاسرار. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ دوازدهم، تهران: قطره.
– هلالی جغتایی، بی‌تا، دیوان هلالی جغتایی. به تصحیح و مقابله و مقدّمه و فهرست از سعید نفیسی. تهران: سنایی.
– همایی، جلال‌الدّین،۱۳۸۴، فنون بلاغت و صناعات ادبی. چاپ بیست و چهارم، تهران: هما.