نگاهی به ترجمهٔ داستان نمادین «حمارة القط الأسود»

منصوره زرکوب[1]*، حسین عباسی[2]

۱.دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان

۲.دانشجوی دکترای رشتهٔ زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان

دریافت: ۱۳۹۲/۰۲/۱۶ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۵/۰۷

چکیده

نجیب محفوظ (۱۹۱۱ – ۲۰۰۶) یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان جهان عرب، تنها مسلمان برندهٔ نوبل ادبی (۱۹۸۸) است. رمان، داستان کوتاه، اتوبیوگرافی و سناریو از حوزه‌های نگارش محفوظ به شمار می‌آیند. داستان کوتاه «**حمارة القط الأسود**» از کارهای ارزشمند نجیب محفوظ است که می‌توان آن را برشی از برهه‌های تاریخی زادگاه نویسنده (مصر) دانست. خوانندهٔ این داستان، حتی اگر با وضعیت آن زمان و سامان آشنا نباشد، باز هم از خواندن یک داستان جذاب لذت می‌برد و آن را که با تاریخ معاصر مصر آشنایی باشد، تلنگر این نمادهای باستانی به تأمل وامی دارد و البته این نمادپردازی کار را بر هر مترجمی سخت می‌کند. در این جستار، ترجمهٔ «محمدرضا مرعشی پور» از این داستان مورد ارزیابی قرار گرفته، پیش از آن به جایگاه نماد و نمادهای به کار رفته در داستان «میکدهٔ گربهٔ سیاه» اشاره شده است، تا کلیدی باشد برای حل مشکلات ترجمهٔ داستان‌های رمزآلود. ترجمهٔ نادرست عبارت‌ها و جمله‌ها، به کارگیری واژگان نامأنوس، ابهام برخی از سطور ترجمه، عدم عنایت به ترجمهٔ دقیق شعر و ناآشنایی با فرهنگ و زبان عامیانهٔ مردم امروز مصر، از کاستی‌های ترجمهٔ این داستان نمادین است.

واژگان کلیدی: نقد ترجمه، نماد، داستان کوتاه، میکدهٔ گربهٔ سیاه.

*نویسندهٔ مسؤول

[1] . Email: zarkoobm@yahoo.com

۱. مقدمه

روح بلند نجیب محفوظ را می‌توان در خطابهٔ سترگ او، پیش از دریافت جایزهٔ نوبل درک نمود: «اهرام نیز اندک اندک می‌فرسایند و خاک می‌شوند، ولی حق و حقیقت تا وقتی که در بشریت، فردی حقیقت جو و دلی بیدار وجود داشته باشد، همچنان باقی خواهند ماند» (محفوظ، ۱۳۸۵: ٤٥).

محفوظ را با خلق اثری همچون سه گانهٔ «**قصر الشوق – بین القصرین – السکریة**» می‌توان در کنار بزرگانی چون مارگارت میشل، چارلز دیکنز، باسترناک و ویکتور هوگو نهاد که روح رمان‌های ارزشمندشان، یعنی بر باد رفته، الیور تویست، دکتر ژیواگو و بینوایان بر پرده نقره‌ای سینما جان گرفته است، چرا که «داستان‌های نجیب محفوظ آینهٔ تمام نمای وضعیت اجتماعی مصر بود و توانست چهره‌ای دیگرگون از جامعه و افراد این جامعه را از خلال رمان‌هایش ... به جهان معرفی کند» (فرطوسی، ۱۳۸۵: ٥۲).

داستان «**حمارة القط الأسود**» یکی از این آیینه‌های تمام‌نمای مصر در زمان جمال عبدالناصر* است. این رئیس جمهور – از منظر محفوظ در این داستان – برای رهاساختن مصریان از روزمرگی و حاشیه نشینی در این جهان پهناور و دل‌بستن به برخورداری از جایگاهی جهانی در گذشته، آمده بود، اما مردان میکده نشین و در واقع مردم مصر از این فرصت سود نجستند و نه تنها راز کار و سخن وی را درنیافتند، که او را نیز نشناختند و در واقع دم مسیحایی او را ارج ننهادند و فرصت از دست رفت.

محفوظ، اندک اندک ما را با زمان و مردمان حوادث داستان آشنا می‌کند و تنها از ره‌گذر نمادپردازی و سمبل‌هایی چون «می»، «رنگ سیاه»، «راز»، «در» و «گربه» داستان را پیش می‌برد و دست آخر داستان را رها می‌کند تا خواننده خود پایانی برای این رخداد بیابد. خواننده احساس می‌کند که محفوظ اگرچه در ردای راوی و دانای کل داستان ظاهر

شده، اما او نیز از این فرصت – که هرچند دریافته – سودی نبرده است و از این رو در این نوشتار پیشنهاد شده همهٔ داستان به زبان عامیانه – که زبان مردان مست میکده و در واقع همهٔ جامعهٔ مصر است – ترجمه شود، تا شاید بتوان بخشی از درد جان‌کاه محفوظ را بر دوش کشید.

چنان‌چه برآن باشیم که میان اولین مجموعه‌های داستانی نجیب محفوظ، مانند «**همس الجنون**» و «**دنیا الله**»، و دومین گروه مجموعه‌هایش، مانند «**تحت المظلة**» و «**حمارة القط الأسود**»، به مقایسه بپردازیم، خواهیم دید که «مجموعه‌های نخست وی از بحران فرد در مواجهه با جهان خارج سخن می‌گویند و مجموعه‌های بعدی از دیدگاه برخی از گروه‌ها و طبقات پرده برمی‌دارد ... . در نوع اول، به واقعیت‌های اجتماعی نظر افکنده، نوع روایت و تصویری که از شخصیت‌های داستان ارائه می‌کند با جهان خارج مطابقت دارد؛ اما شخصیت مجموعه‌های دوم، گویی با جهان بیرونی و واقعی رابطه‌ای ندارند. به عبارت دیگر، در ساختار مجموعه‌های دوم تحولی ایجاد شده و نویسنده از رئالیسم به سمبولیسم و پوچ‌گرایی روی آورده است» (بکور، ۱۳۹۲).

۲. پیشینهٔ تحقیق

بیشتر ناقدان آثار محفوظ، دربارهٔ «**أولاد حارتنا**»، «**زقاق المدق**» و «سه گانهٔ» وی قلم‌فرسایی کرده‌اند، «اما یکی از مهم‌ترین کارهای وی مجموعهٔ «میکدهٔ گربهٔ سیاه» است؛ به ویژه اگر به یاد آوریم که وی آن را در سال (۱۹٦۹) – یعنی پس از شکست عرب‌ها از اسرائیل– به چاپ رساند. محفوظ در این مرحله از زندگی‌اش در سمبولیسم غوطه‌ور بود، زیرا به عیان دید که جهان، مجموعه‌ای از معماها و رازهای نهان است» (بن هندی، ۱۳۹۲).

نقد ساختارگرا از درون به متن می‌نگرد و آن را از شرایط زمانی و مکانی به وجود آورنده‌اش جدا می‌سازد، ولی نگرش جامعه‌شناسانه برای تبیین و تفسیر یک متن ادبی، به حال و هوای تولید آن عنایت دارد و شرایط تاریخی و جغرافیایی اثر را ارج می‌نهد.

«در این داستان، محفوظ، بسان آلبر کامو، پوچ انگاری را به تصویر کشیده است و با وی هم‌رأی است که پوچ انگاری شفاف‌ترین راه برای عصیان و سرکشی و تبدیل ناملایمات منفی زندگی به سازندگی مثبت است» (عصمت، ۱۹۸٦: ۱٤۸). تحلیل و ترجمهٔ این داستان در مرتبهٔ اول نیازمند نقد جامعه‌شناسانه است، ولی مترجم «میکدهٔ گربهٔ سیاه» بدون عنایت به نگاه نویسنده و سیاق تاریخی و جغرافیایی، دست به کار ترجمه شده، بنابراین از پاسخ به پرسش‌های زیر غافل مانده است:

۱- آشنایی با بستر تاریخی و جغرافیایی یک اثر، چه تأثیری در ترجمهٔ امین و مقبول دارد؟

۲- شناخت نمادهای به کار رفته در یک اثر ادبی، چگونه می‌تواند میزان ارزشمندی ترجمه را بالا ببرد؟

۳- در برگردان داستان و شعر، باید کدام یک از زبان‌های رسمی و عامیانه را در مونولوگ، دیالوگ و زبان راوی استفاده نمود؟

۳. چکیدهٔ داستان

در یک زیرزمین تاریک، چند مرد عرب سرگرم می نوشیدن و مرور خاطرات گذشته‌اند. مالک میکده، مردی ایتالیایی‌تبار است که همواره لب فروبسته، به ناکجا چشم دوخته و گربه‌ای دارد نر و سیاه که نه تنها دل او و مشتریان را ربوده، بلکه نام میکده را نیز، از میکدهٔ «ستاره» نزد مشتریان شبانه به «میکدهٔ گربهٔ سیاه» تغییر داده است.

یک پیرمرد عرب، ساقی خاموش این گروه همیشه مست و آوازخوان و پای‌کوبان است؛ کسانی که شب‌نشینی و هم‌نشینی گرداگرد بساط شراب، دل‌هایشان را به هم نزدیک کرده؛ گویی جز می‌گساری و ترانه خواندن و خاطره‌گویی، کاری در این فضای تاریک ندارند.

ناگاه مردی از راه می‌رسد و عیش و نوش ایشان را تلخ و مکدّر می‌کند. غریبه، مردی سیه‌چُرده است با لباس‌هایی تیره، با خود حرف می‌زند و یکسره شراب می‌نوشد، اما مست نمی‌شود. اگرچه در آغاز، حضورشان را درنیافته، ولی ناگاه به خود می‌آید و مردان می‌گسار را می‌بیند که در آستانهٔ بیرون رفتن‌اند؛ زیرا وی، خلوت ایشان را بر هم زده است. غریبه، آن‌ها را به نشستن وامی دارد، زیرا حس کرده، حرف‌هایش را شنیده و «حکایت» را دریافته‌اند. مردانِ مست سوگند می‌خورند که هیچ «حکایتی» نشنیده‌اند، اما غریبه، تنها درِ ورودی دخمه را می‌بندد و اجازهٔ بیرون رفتن نمی‌دهد. مردان که تلاش را بیهوده می‌یابند، به نشستن و ادامه دادن شب‌نشینی دل می‌بندند و آن شب را نیز بسان شب‌های گذشته سپری می‌کنند و به روز می‌رسانند. مرد را امّا اندوهی بزرگ فرا می‌گیرد. دیدگانش سرشار از اشک و رشک می‌شود، چرا که می‌خواره مردان، همچنان نه «حکایت» را دریافته و نه او را شناخته‌اند.

نجیب محفوظ در داستان‌نویسی، رویکردهای متفاوتی را تجربه کرد. وی گاه «از محله پا به میکده می‌گذارد. اوضاع محله را در داستان‌هایی چون «**كلمة غير مفهومة**»، «**الصدي**»، «**الخلاء**»، «**فردوس**»، «**رحلة**» و «**المجنونة**» بررسی می‌کند، ولی حوادث داستان‌هایی مانند «**المعجزة**»، «**حمارة القط الأسود**» و «**المسطول والقنبلة**» در میکده رخ می‌دهند» (علی محمد، ۱۹۸۰: ا).

۴. نمادهای داستان

«اسطوره ... معرفتی باطنی است و در واقع، نوعی عرفان و مذهب اسرار محسوب می‌شود. در فرهنگ‌های سنّتی و دین وَرز که قداست عالم را باور دارند، مسلماً هنوز «زنده» است و جانی دارد» (ستاری، ۱۳۷٦: ۱۱). در داستان رمزآلود «میکدهٔ گربهٔ سیاه» چندین نماد به چشم می‌خورد که نجیب محفوظ برای بیان مسائل خاصی زبان سمبلیک را به کار بسته و از عناصر نمادین مصر باستان و ادبیات توراتی سود جسته است. وی، بهره‌گیری از نماد را از آغاز داستان، یعنی از نام داستان شروع کرده

است: میکده، گربـه، سـیاه و نمادهـای دیگـری همچـون «در» و «آواز» را در مـتن آورده است.

واژهٔ "symbole" (نماد) به «یک شـیء دو نـیم شـده اطـلاق مـی‌شـد، از جـنس مینـا، چوب یا فلز که هر دو نیمه را دو نفر نگاه مـی‌داشـتند؛ دو میهمـان، طلـب‌کـار و بـده‌کـار، دو زایر، دو نفر که مدتی از یکدیگر جـدا مـی‌افتادنـد ... و بـا کنـار هـم قـرار دادن ایـن دو نیمه، آن‌ها بیعت خود را به یاد می‌آوردنـد ... سـمبل وقتـی دو نـیم مـی‌شـد و دو تکـهٔ آن دوباره جمع می‌آمد و یک واحد می‌شد، نشانهٔ دو مفهـوم جـدایی و وصـال بـود؛ یـادآور جمعی تجزیه شده که ممکن بود تجمّـع دوبـاره شـکل بگیـرد» (شـوالیه، ۱۳۸۸، ج ۱: ۳۵ – ۳٤).

برخی از ناقدان، زندگی ادبی محفوظ را به پـنج دوره تقـسیم کـرده‌انـد. دورهٔ چهـارم از «حمارة القـط الأسـود» (۱۹٦۹) تـا «أفـراح القبّـة» (۱۹۸۱) ادامـه مـی‌یابـد؛ «یعنـی از زمان شکست عرب‌ها – که محفوظ سـکوت اختیـار کـرد – تـا رخـدادهایی کـه بـه تـرور انور السادات انجامید و به تغییر ساختارهای متوازن کنندهٔ جامعهٔ مصر دامن زد» (خشبة، ۱۳۹۲).

۱-۴. نماد می/ شراب (wine)

بنا بر چهار سِفر مزامیر، جامعه، پیدایش و اشعیا «در سنّت توراتی، شراب قبل از هـر چیز نماد شادی و خوش‌دلی است و به طور کلی نماد برکتی است که خداوند بـر آدمیـان هبـه کـرد ... شـراب مـستی‌آور امّـا همچنـان نمـاد ضـلالت اسـت و خداونـد آن را چـون شمشیری بر انسان‌ها و امت‌های بی ایمان و نافرمان فرود می‌آورد تا آن‌ها را تنبیه کنـد» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ٤: ٤۹ – ٤۸).

بنـا بـه داسـتان «میکـدهٔ گربـهٔ سـیاه»، مـی خوارگـان «در نوشـیدن افـراط کردنـد و سرهایشان به دَوران افتاد» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۳). امّا مرد غریبه «شرابی که نوشیده فیلـی را از پا درمی آورد و او ... بی هیچ تأثر و احساسی نشسته اسـت» (همان: ٤۷).

۲-۴. نماد گربه (cat)

«نمادگرایی گربه بسیار ناهمگون است و میان گرایشی سعد و نحس نوسان دارد که این نکته را به آسانی می‌توان از رفتار شیرین و در عین حال ریاکارانه حیوان نتیجه گرفت ... در مصر باستان، خدای بانوی «بستت» ... که خدای بانوی نیک خواه و حامی انسان‌ها بود به شکل گربهٔ مقدس اکرام می‌شد ... یک خدای بانوی حامی در خدمت انسان ... تا بر دشمنان پنهان خود غالب شود» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ٤: ٦٩٩-٦٩٧) . میکدهٔ ستاره، نام خود را در داستان محفوظ به گربهٔ سیاه داده که «محبوب مسیو است ... و دوست همدم مشتریان» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٦). امّا رفتار مرد غریبه با این گربه متفاوت است: «مرد به شدت پای بر زمین کوبید و گربه، شگفت زده از برخوردی ناآشنا و بی‌سابقه، خود را به سرعت عقب کشید» (همان: ٤٨). که به نظر می‌رسد، این مرد غریبه – جمال عبدالناصر – بر آن است که مصر را از یک خواب عمیق بیدار کند. «محفوظ در تشدید و والایش عناصر واقعی داستان خوش درخشید و توانست از ساز و کارهای تأویل‌پذیر به عنوان نماد، استفادهٔ شایانی ببرد. این امر، به ویژه در داستان‌های کوتاهی به چشم می‌خورد که پس از به حکومت رسیدن جمال عبدالناصر نوشته شده اند» (عبیدالله، ۱۳۹۲).

۳-۴. نماد رنگ سیاه (black)

«این رنگ عزا در غرب، در اصل نماد باروری بود؛ چنان‌چه در مصر باستان و در افریقای شمالی، سیاه را رنگ زمین و ابر آبستن از باران می‌دانستند» (شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۳: ٦٨٧).

گربهٔ داستان محفوظ به رنگ سیاه است و نویسنده در جای جای داستان از این رنگ نام می‌برد.

۴-۴. نماد آواز (song)

«نماد، گفتاری است که قدرت خلاقه را به مخلوق اتصال می‌دهد، تا به حدی که اتکاء خود را به خالق بازمی‌شناسد و آن را با شعف، ستایش و یا استغاثه نشان می‌دهد. آواز همانا دم پروردگاری است که به دم مخلوق پاسخ می‌گوید» (همان، ۱۳۸۸، ج ۱: ۲۷۲ – ۲۷۱). خواننده از آغاز داستان صدای ترانهٔ دسته جمعی مستان را می‌شنود.

۴-۵. نماد در (door / porte)

«نماد گذرگاهی میان دو مرحله، دو عالم، شناخته و ناشناخته، نور و تاریکی، غنا و تهیدستی است. در به جانب راز باز می‌شود ... در سنّت یهودی، ... «در» از اهمیت شایان برخوردار است، زیرا از طریق در می‌توان به الهام و وحی رسید» (همان، ۱۳۸۸، ج ۳: ۱۸۱ – ۱۷۹). رازی که مرد سیاه‌پوش از آن با نام «حکایت» نام می‌برد از آن سوی در؛ یعنی از جهان نور و غنا به میان مردان تهیدست فرو رفته در اعماق زیرزمین تاریکی آمده است.

با توجه به فضای داستان و مشخصه‌های فردی غریبه‌ای که از آن سوی درِ نور آمد با «چهره‌ای عبوس ... نگاهی تیز و برنده ... تیره و نیرومند و هول‌انگیز می‌نمود، و به یک کشتی‌گیر، مشت‌زن یا وزنه‌بردار شبیه بود. جامه‌اش با چهرهٔ سوخته‌اش هماهنگی داشت» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٧). با توجه به فضای داستان، این مرد می‌تواند جمال عبدالناصر و داستان در مصر رخداده باشد.

۴-۶. نماد مصر (Egypt)

«در سنّت کتاب مقدس، مصر نماد عبودیتی تحت انقیاد است ... مصریان باستان مملکت خود را سیاه و سرخ می‌نامیدند؛ سرخ نشانه وجه صحرایی این کشور،

در منطقـهٔ بیابـانی و سـوخته‌اش بـود؛ و سـیاه در ارتبـاط بـا نیـل بـود ... بـدین ترتیـب مصر نماد اضداد است؛ سترون بـودن صـحرا و بـاروری درّه‌اش ... چهـارراهی گـشوده و واحه‌ای بسته. چهارراه بدین خاطر کـه در مـصر چهـار اقلـیم بـا هـم تلاقـی مـی‌کننـد: صـحرا، آفریقای سیاه، خاورمیانهٔ آسیایی و مدیترانهٔ نیمه اروپـایی» (شـوالیه، ۱۳۸۷، ج ٥: ۲۵۸- ۲۵۷).

محفوظ، چنان به مصر باستان دل بسته بود کـه مـی‌نویـسد: «خـود را بـرای نگـارش تاریخ مصر باستان - در قالب رمان - آماده ساخته بودم، همان گونـه کـه والتـر اسـکات برای سرزمین خویش. چهل موضوع را برای پرداختن در این رمان‌های تاریخی برگزیـدم و آرزومندم مجال به سامان رساندن این مهم را بیـابم. تـا کنـون در رمـان‌هـای «**عبـث الأقدار**»، «**رادوبیس**» و «**کفاح طیبة**» از سه موضوع چهل گانه سخن رانده‌ام و سی و هفـت موضوع دیگر آماده تحریراند» (عبدالمعطی، ۱۹۹٤: ٦٥).

بی شک هدف نجیب محفوظ از نمادپردازی در این داستان کوتـاه و پرمعنـا، معطـوف ساختن ذهن هموطنان خود به دوران اقتدار مصر باسـتان و گذشـتهٔ پـر رونـق آن اقلـیم است. از منظر پل ریکور «انسان به نمادهایش اهمیت می‌دهد، چرا که فکر می‌کند می‌توانند وی را به وضعیت آغازینی که داشته، ارجاع بدهند ... نمادها حتی برای انسان‌های ابتدایی نیز نقش اساسی داشته‌اند» (جهانبگلو، ۱۳۸۲: ٤٤).

بدین سان می‌بینیم که «تمامی عناصر ایـن داسـتان تعبیـر و تطبیـق سیاسـی دارنـد و محفوظ، در صدد بوده به اصلاح جامعه بپـردازد و در روح خودآگـاهی بدمـد» (عـصمت، ۱۹۸٦: ۱٥۱).

البته می‌توان به این داستان رمزآلود از منظری دیگر نگریست و فضای داسـتان را بـا حال و هوای مصر، پس از شکست (۱۹٦۷) گره زد. بدین ترتیب که «نجیب محفوظ در این داستان به شرایط پس از شکست (۱۹٦۷) نظر داشته ... میکده، نماد زندان، ... مـی‌نوشـان، همان زندانیان بی گناه ... مرد سیاه‌پوش ... یکی از مسؤولین نظام وقت کشور مصر ... که از این شکست آگاهی داشت ... اما نمی‌توانست به صراحت پرده‌دری و گوشـزد کنـد ... و

داستان، بیانگر ناتوانی انسان‌های شکست خورده، نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی و روحی آن‌ها باشد» (فرید جورج یارد، ۱۹۸۸: ۱۳۵ – ۱۲۹).

۵. زبان ترجمه

برای ترجمهٔ داستان‌های کوتاه و داستانک‌ها از زبان عربی به زبان فارسی، می‌توان یکی از این سه روش را برگزید:

روش نخست: داستان‌ها را به زبان رسمی، زبانی که در کتاب‌های درسی آموزش داده می‌شود، ترجمه نمود. مبنای این روش می‌تواند این مسأله باشد که داستان‌نویسان عرب، داستان‌هایشان را به زبان رسمی (کتابی) می‌نویسند و جز در پاره‌ای از دیالوگ‌ها، از گویش‌های عامیانه استفاده نمی‌کنند. از این رو مترجم نیز، زبان رسمی متن مبدأ را به زبان رسمی متن مقصد ترجمه می‌کند.

روش دوم: داستان را به دو بخش تقسیم کنیم؛ زبان راوی و زبان گفت‌وگو (دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها). گفته‌های راوی داستان را – که دانای کل است – به زبان رسمی برگردان نموده و برای گفت و گوها از زبان و فولکولور جامعه بهره بگیریم؛ زبانی که در ادبیات داستانی ایران زمین، پس از «جمال‌زاده» پا گرفت و گسترش یافت.

روش سوم: داستان‌های عربی را یکسره به یکی از گویش‌های فارسی ترجمه کرد و میان زبان راوی و زبان شخصیت‌های داستان تمایز نگذاشت. این روش نیز می‌تواند مبنایی داشته باشد؛ بدین اعتبار که نویسندهٔ عرب ناچار بوده، به‌جای گویش‌های عربی از زبان رسمی استفاده کند تا خوانندگان بیشتری بیابد، چراکه برخی از لهجه‌ها، چنان از زبان سرهٔ عربی دور شده، رنگ و بوی جغرافیا و بسترهای تاریخی گرفته‌اند که برای بسیاری از عرب‌ها، عرب زبانان و عربی دانان قابل فهم نیستند.

با توجه به نمادپردازی‌ها و فضاسازی‌های نجیب محفوظ – که راوی و دانای کل داستان درشمار است – گمان می‌رود خودِ او نیز «حکایت» و «آن مرد غریبه» را درنیافته، از این رو می‌توان در ترجمهٔ همهٔ داستان از زبان عامیانه سود جست و برای بیان حال نویسنده و مستان از این زبان بهره‌مند شد، زیرا در واقع «ما با دو نوع جامعه‌شناسی سر و کار داریم؛ نوعی از آن ... آشکار کنندهٔ کمبودهایی که برای اجتماعی یا انسانی کردن واقعی جامعه لازم است، قلمداد می‌کنند؛ نوع دیگر آن دربارهٔ این واقعیت است که هنگام آشکار کردن کمبودها نویسنده تنها حالت جامعه را تعبیر می‌کند – حالت ساخت طبقاتی که او خود همچنان زندانی آن است» (میشل، ۱۳٦۸: ۷٤).

مترجم «**حمارة القط الأسود**»، هیچ یک از سه روش یاد شده را برنگزیده و داستان به آمیزه‌ای از زبان رسمی (تاریخی و معاصر) و زبان کوچه تبدیل شده است.

۱-۵. استفاد ه از زبان کاملاً رسمی

مترجم، گاه از زبان رسمی و سرهٔ فارسی استفاده کرده است:

– همچون خانواده‌ای یگانه، پشت میزهای لخت چوبی جای می‌گیرند.

– اندوهی ژرف رخساره‌اش را پوشانده و دیدگانش سرشار از اشک بود.

– در آستانهٔ در ظاهر شد.

– در فراز فراموشی ذوب شد.

– به سوی دالان میکده گام برداشت.

– اندک امیدی در جانشان دمیده شد.

– همچون دیهیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲-۵. استفاده از زبان رسمی در محاورات

اما گاه، نه تنها زبان راوی، که حتی زبان مردان مست میکده، رسمی ترجمه شده است:

- یعنی پیش از این آمده‌اید؟
- باور کنید ما چیزی نشنیده‌ایم.
- حرف مشتی مست لایعقل را باور کنم؟

۳-۵. استفاده از زبان عامیانه برای دیالوگ و مونولوگ

مترجم «**حمارة القط الأسود**» گاه، هم در دیالوگ‌ها و هم برای زبان راوی، واژگان کوچه و خیابان را وام گرفته است:

- لاغراندام پزرتی
- بی سر و پای آشغال
- بچه‌های قد و نیم قد

۴-۵. استفاده از واژگان غربی

وی گاه از واژگان غربی مانند «مسیو» و «گیلاس» (جام شراب نوشی) استفاده کرده است. این آمیزش باعث شده، داستان به فراز و فرودهای زبانی دچار شود و شکل حکایتی منسجم و یکدست به خود نگیرد. حال آن که «زبان ترجمه از نسبت مترجم با زمان زبان حکایت می‌کند؛ گذشته یا معاصر و هر نحوهٔ تفکر، اقتضای زبانی خاص دارد که به غیر آن نمی‌توان و نباید بیان معانی کرد. عدول از زبان و تفکری که ریشه در فرهنگ و تمدن یک قوم دارد، همه لطمه وارد ساختن به مآثر و تاریخ قوم است» (بوشهری پور، ١٣٦٦: ٢٢٧).

۵-۵. ترجمهٔ تحت اللفظی

۱. تأثیر ساختار زبان عربی بر ترجمه، از جملهٔ آغازین داستان میکدهٔ گربهٔ سیاه به چشم می‌خورد:

«همگی با هم ترانه‌ای را سر داده بودند که مرد غریبه در آستانهٔ در ظاهر شد» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٥) که ترجمه‌ای است برگرفته از این ساختار و جملهٔ عربی: «**کانوا یرددون أغنیة جماعیة عندما ظهر في الباب رجلٌ غریب**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰).

این جمله – که دو بار دیگر نیز به همین صورت در متن عربی تکرار و در متن فارسی ترجمه شده (در صفحهٔ ٤٥ – ٤٦) می‌توانست با یک جا به جایی ساده به ساختار فارسی درآید: «وقتی مرد غریبه در آستانهٔ در ظاهر شد، دسته جمعی، ترانه‌ای می‌خواندند».

گویا مترجم به دلیل ترجمهٔ نادرست فعل ترکیبی (کان + فعل مضارع) ناچار شده، جمله را پس و پیش کند تا هم‌خوانی داشته باشد. به ترجمهٔ درست این ترکیب در بخش دیگری اشاره خواهد شد.

پُرواضح است که در این‌جا «ترجمهٔ تحت اللفظی کارایی ندارد، [زیرا] یا ساخت دستوری زبان مبدأ به زبان مقصد تحمیل می‌شود ... و یا جملهٔ به دست آمده در زبان مقصد، مفهوم جملهٔ زبان مبدأ را ندارد» (صفوی، ۱۳۸۲: ۱۵). در این ترجمه، هر دو صورت یاد شده، رخ داده است.

۲. مترجم به جای «**فلیذهبوا في سلام**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۳) و «**ثم قال بحزمٍ صارمٍ**» (همان: ۱۳٤) «پس بهتر است که جان سالم به در برند» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٨) و «آنگاه قاطعانه گفت» (همان: ٤٩) آورده است.

بی شک، ترجمهٔ بسیاری از حروف عطف و سببی و جز این‌ها ضرورت ندارد، چرا که حذف یا اضافهٔ این گونه حروف، هیچ تأثیری در پیام متن مبدأ ندارد؛ به ویژه واژگانی همچون «پس»، «آنگاه» و «و» که در آغاز جمله‌های فارسی نمی‌آیند و معمولاً تنها در ترجمه‌های متون دینی – به ویژه قرآن – به کار می‌روند.

استفاده از این گروه واژگان، نشانگر تأثیرپذیری مترجم از متن مبدأ و روی آوری به ترجمهٔ تحت اللفظی است. «علت اصلی پیدایش ترجمهٔ تحت اللفظی، انتخاب اولین و رایج‌ترین معنای کلمه [است] که مترجم در فرهنگ لغت یافته یا در ابتدایی‌ترین مرحلهٔ آموزش زبان فراگرفته» (صفارزاده، ۱۳۸۰: ٤١). این اشتباه، چه بسا از آنجا ناشی شود که واحد ترجمه و زبان را کلمه بدانیم و به ترجمهٔ تحت اللفظی روی آوریم «در حالی که واحد واقعی زبان، جمله می‌باشد» (باطنی، ۱۳۸۵: ۷۱).

از آغاز ساز و کار ترجمه، تأثیر ترجمهٔ عربی گاه در سطح واژگان رخ داده و گاه در سطح دستور و «بسیاری از لغات و تعبیرات زبان فارسی، ترجمه از عربی هستند ... و برخلاف سیاق بندی فارسی» (فرشیدورد، ۱۳۸۱: ۱۵-۱۳).

آوردن حروف عطف و سببی در آغاز جمله‌های فارسی، و دست آخر نشاندن ترکیب و ساختار عربی به جای فارسی، ریشه در این تأثیر پذیری دارد.

۶. ترجمهٔ نادرست واژگان

متأسفانه مترجمِ «میکدهٔ گربهٔ سیاه»، واژگان بسیاری را به نادرست ترجمه نموده. گویا برای برابریابی به فرهنگ واژگان مراجعه نکرده است.

۱. به جای «**الأعجف المدبَّب**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰)، «لاغراندام پزرتی» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٦)

آورده است. پزرتی در کتاب کوچه، از مترادف‌های پیزری است به معنای «بی حال و ناتوان. سست و تنبل؛ مترادف تلنگی. دم شل. فزرتی» (شاملو، ۱۳۸۷، ج ۳: ٤٥٣٢) و بی شک مدبّب، معنای سست و تنبل ندارد. مترجم می‌توانست برای به تصویر کشیدن هیئت این ایتالیایی از «لاغر اندام کلّه قندی» استفاده کند.

۲. مترجم در ترجمهٔ «**المعايشة الروحية**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰) «معاشرت شبانه» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٥) آورده است. در ترجمهٔ «روحی» می‌خوانیم: «کحولی: الکلی،

مشروبات الکلی و **مشروبات روحیة**: مشروبات الکلی» (**البعلبکي**، ۱۳۸۵: ٥٦٨) که در واقع مراد نویسنده، نشستن این گروه، گرد بساط شراب است؛ نه معاشرت شبانه.

۳. مترجم بدون توجه به فرهنگ مردم مصر برای «**فتات الطّعمیة والسَّمك**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۱) «پس ماندهٔ گوشت و ماهی» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٦) آورده است. «**طعمیة**» همان «فلافل» است که در فرهنگ مردم مصر به «***طعمیة***» مشهور است و در عراق و سوریه و لبنان و ایران، فلافل نامیده می‌شود.

امروزه، که وارد نمودن واژه‌هایی از زبان عامیانه به زبان فصیح در داستان‌ها و اشعار عربی افزایش یافته، بر مترجمان است که معنی این واژگان را - که گاه در هیچ لغت‌نامه و فرهنگ لغتی یافت نمی‌شوند - از آشنایان به این فضاها و گویش‌ها بپرسند. ترسیم این فضا، جز از رهگذر آشنایی مستقیم با فرهنگ آن سامان میسر نمی‌شود، چرا که «فرهنگ شامل راه و رسم‌های زندگی، آداب و سنن، باورها، نظام فکری، عقیدتی و اجتماعی یک قوم [است]... و همهٔ این‌ها به شیوه‌ای در تار و پود زبان تنیده می‌شوند که در نهایت به صورت عوامل تفکیک ناپذیری در می‌آیند» (سهیلی، ۱۳۸٤: ٤٧).

٤. مترجم در برابر «**المکان المدفون الرطب بالسعادة**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۱) که نجیب محفوظ برای ترسیم فضای میکده بیان کرده «بیغولهٔ نمناک» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٦) آورده که با توجه به معنای بیغوله در فرهنگ واژگان، نمی‌تواند معادل مناسبی باشد: «بیغوله: گوشه‌ای دور از آبادی، ویرانه» (معین، ۱۳۷٥، ج ۱: ٦۳۰). نیز، همین لفظ و برای به تصویر کشیدن همین فضا در صفحهٔ ٤٧ آمده است که «فضای زیر زمین» مناسب‌تر می‌نماید، زیرا این مردان، با توجه به درِ ورودی میکده که به خیابان می‌رود و پنجره‌ای که سایهٔ افرادی از آن سویش مشاهده می‌شود، در جایی دور از آبادی و یا یک ویرانه به سر نمی برند.

٥. مترجم، گاه اگر چه معنای لفظ را فهمیده و توانسته به درستی در ترجمه به کار گیرد، اما تساهل به خرج داده، معادلی دیگر برگزیده است. در «بگذارید تا زمان رفتن، ماجرا را فراموش کنیم» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٥۳) از «ماجرا» به جای «در» استفاده کرده

است. سخن محفوظ ناظر به نماد یاد شده است و از این رو، به صورت معرفه آمده: «لننس إلي حينٍ البابَ ولنر ما يكون» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸).

٦. این تساهل ادامه می‌یابد و «زنزانة» (همان: ۱۳۹) نه به سلول که به «زندان» تبدیل می‌شود. حال – همچنان که گذشت – نمادپردازی در این داستان بسیار رخ داده، نویسنده برای برگزیدن هریک از واژگان و ایماژها، دلایل فراوانی داشته است.

۷. ترجمهٔ نادرست عبارت‌ها و جمله‌ها

۱. نخستین ترکیب در جملهٔ آغازین «حمارة القط الأسود» یک فعل مرکب است: «كانوا يرددون أغنية جماعية عندما ظهر في الباب رجلٌ غريب» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰) که دو بار دیگر نیز تکرار شده است (صص: ۱۳۰ – ۱۳۱). این فعل، ماضی استمراری است و باید به جای «همگی با هم ترانه‌ای را سر داده بودند که مرد غریبه در آستانهٔ در ظاهر شد» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٥). مترجم برای نمونه می‌آورد: «در حال سر دادن ترانه‌ای بودند، که مرد غریبه وارد شد» تا روشن شود مرد غریبه، ترانهٔ آنان را شنیده است.

۲. نجیب محفوظ می‌نویسد: «يترنم صاحبُ الصوت السالك» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۱) و مترجم در برگردان این فراز می‌آورد: «صاحب ذوقی آواز می‌خواند» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٦). سخن بر سر ترجمه نکردن واژهٔ «سالک» نیست، بلکه محفوظ دلیلی برای معرفه کردن این شخص خوش صدا داشته، ولی مترجم که گویی «یکی/ یک نفر» آورده، معرفه را به نکره ترجمه کرده، نماد و اشارهٔ محفوظ را در نظر نیاورده است.

۳. نویسنده در وصف شراب‌خواری مرد سیاه‌پوش و مست نشدنش می‌آورد: «وراح يشرب كوباً إثر كوب حتّي أتيّ عليها» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۲)، که مترجم گمان کرده مستی در مرد غریبه اثر نموده، از این رو چنین ترجمه کرده است: «آن‌ها را یکی پس از دیگری در گلو فروریخت تا در او اثر کرد» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٧). اما چنان چه به ادامهٔ داستان توجه کنیم درمی‌یابیم که مستان می‌گویند: «این مرد کیست؟ شرابی که نوشیده فیلی را از پا

می‌اندازد و او همچنان مثل سنگ خارا، بی هیچ تأثیر و احساسی نشسته است!» (همان: ٤٧).

در جایی دیگر، همین تصویر تأیید شده است: «مرد غریبه پیوسته شراب می‌نوشید، اما مست نمی‌کرد و رخوت و سستی در او ظاهر نمی‌شد» (همان: ٥١).

٤. در متن عربی می‌خوانیم: «**وها هو يعترض المنفذ الوحيد للمكان، قويـاً عنيفـاً فـولاذي المبنى مثل قـضبان النافـذة**» (محفوظ، ٢٠٠٧: ١٣٦)، که مترجم گمان برده، مرد غریبه جلوی پنجره را گرفته است؛ نه جلوی در ورودی میکده را: «اکنون استوار و خشن، همچون فولادِ میله‌های پنجره، جلوی پنجره را گرفت» (محفوظ، ١٣٧٧: ٥٢ – ٥١). اما با توجه به ادامهٔ داستان باید دانست مردان که از بیرون رفتن از در ورودی ناامید می‌شوند، از یکدیگر می‌خواهند تا «در» را فراموش کنند: «**لننس إلى حين البـاب**» (محفوظ، ٢٠٠٧: ١٣٨).

٥. حسن کامشاد از افزایش جمله و عبارت و واژ گان به متن مبدأ، با نام «مطالب من درآوردی» یاد کرده، در نقد یکی از مترجمان می‌نویسد: «از عادت‌های دیگر مترجم محترم آن است که گاه و بی‌گاه به سلیقهٔ خودش مطالبی به متن می‌افزاید. نمونه: «اگر با این برنامه موافق باشی، تنها این می‌ماند که آستین‌ها را بالا بزنیم و شروع کنیم» متن انگلیسی کتاب، این جمله را ندارد ... چون خودمانیم، حشوی قبیح است» (کامشاد، ١٣٨٦: ١١٧). و مترجم «میکدهٔ گربهٔ سیاه» هم همین کار را انجام داده است: «**هـدَّد بالويـل**» (محفوظ، ٢٠٠٧: ١٣٩) را ترجمه نکرده، به جای آن «و به این روز افتاد» (محفوظ، ١٣٧٧: ٥٢) آورده که هیچ ربطی با تهدید کردن به عذاب ندارد.

٨. واژگان نامأنوس

١. مترجم برای «**صـوتٌ غلـيظٌ كـالخوار**» (محفوظ، ٢٠٠٧: ١٣٣)، «شبیه آوای گاو» (محفوظ، ١٣٧٧: ٤٧) آورده است. واژهٔ آوا برای گاو مناسب نیست. در **کلیله و دمنه**، برای ترجمهٔ «خوار» از متن عربی ابن مقفع، آواز و بانگ آمده: «همه در متابعت

فرمان او، و او چون رعنای مستبدی در میان ایشان و هرگز گاو ندیده بود و آواز او نشنوده. چون بانگ شَتربَه به گوش او رسید، هراسی و هیبتی بدو راه یافت» (منشی، ۱۳۸٤: ٥٩ – ٥٨).

نیز، در فرهنگ واژگان، برای «خوار» واژگانی همچون «ماغ، مو، ما» (البعلبكي، ۱۳۸۵: ٤٩٣) می‌یابیم که با متن تناسب بیشتری دارند.

۲. در این ترجمه، به جای «**فصاح بصوت مدوّ**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۵)، «فریاد کشدار» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٥١) آمده که صفت مناسبی برای فریاد نیست و البته ترجمه نادرست است. «فریاد گوش‌خراش» می‌تواند برابر نهادهٔ مناسبی باشد.

۳. در متن عربی می‌خوانیم: «**جری الهمس تحت مستوی سمع الغریب**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۷)، که مترجم برای زیر لب سخن گفتن مستان میکده از فعل نامأنوس «لندیدن» استفاده کرده است: «آنان، آهسته – آن گونه که مرد غریبه ممکن بود بشنود – لندیدند» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٥٢). ترجمهٔ نادرست این عبارت، پیش از این گذشت، آن چه در این بخش باید بدان اشاره نمود، فعل «لندید» است که امروزه تنها به صورت «لندلند کردن» و یا «لند و لند کردن» کاربرد دارد. مصدر «لندیدن» یا «لندش» اگرچه به معنای «زیر لب سخن گفتن از روی خشم یا غصه و غرغر کردن» (معین، ۱۳۷٥، ج ۳: ۳٦۳۰) است، ولی نه در زبان نوشتاری مأنوس است و نه در زبان محاوره. از این رو، معادل مناسبی برای یک عبارت معاصر نیست.

٤. مترجم به جای «**حتی ذاب في مدٍّ من النسیان**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸) «در فراز فراموشی ذوب شدن» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٥٣) آورده که ترکیبی اگرچه زیبا، ولی نادرست است.

شاید در مقام دفاع از مترجم بتوان گفت که «مترجم گاه نامأنوس بودن ترکیب را درک می‌کند، اما نامأنوس بودن ترکیب یا به دلیل این است که او اجزای ترکیب را غلط تفسیر کرده، یا راه دیگری برای بیان آن ترکیب نمی‌یابد و چون حذف را هم جایز نمی‌داند به ترکیبی نامأنوس تن درمی‌دهد» (خزاعی فر، ۱۳۸۱: ۲۳). اما نباید فراموش

نمود که نمی‌توان به این بهانه از دستور زبان عدول کرد و یا درستی و نادرستی مفاهیم و ترکیب‌ها را نادیده گرفت.

۵. واژهٔ «مسیو» چندین بار به جای مالک ایتالیایی تبار میکده آمده است. مسیو در فرهنگ معین: «monsieur: آقا (در خطاب به فرنگیان یا فرنگی مآبان)» (معین، ۱۳۷۵، ج۳: ٤۱۲۵) ضبط شده و در بخش انگلیسی المورد: «**سيد (في فرنسة)**» (**البعلبكي**، ۱۹۹۹: ۵۹۰) لقبی فرانسوی به شمار آمده که با ایتالیایی بودن صاحب میکده جور درنمی‌آید.

۹. ابهام‌زدایی

گاه مترجم، معنای دقیق واژگان را دریافته، ترجمه‌ای درست و براساس ساختار زبان مقصد ارائه می‌دهد، اما پاره‌ای از واژگان، صفت‌ها و فرازها، موهم معنایی دیگر و یا دو پهلواند.

در «**حمارة القط الأسود**» می‌خوانیم: «**النجمة اسمها الحقيقي، ولكنّها تسمّى اصطلاحاً بحمارة القط الأسود، نسبة لقطّها الأسود الضخم، معشوق صاحبها الرومي الأعجف المدبب وصديق الزبائن وتعويذهم**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۰)، که شرحی است دربارهٔ گربهٔ نر و سیاه میکده. مترجم می‌آورد: «...گربهٔ سیاه و درشتی که محبوب مسیو است؛ صاحب لاغر اندام و پزرتی میکده و دوست و همدم مشتریان» (محفوظ، ۱۳۷۷: ٤٦)، که معلوم نیست «دوست و همدم مشتریان» وصف گربه است یا صفت صاحب میکده.

مترجم می‌بایست برای ابهام‌زدایی، واژهٔ گربه را دو بار تکرار می‌کرد. برای نمونه: «گربهٔ سیاه و درشتی که محبوب مسیو است؛ گربه‌ای که دوست و همدم مشتریان بود.» نیز در این عبارت، اتفاقی دیگر رخ داده است؛ یعنی «افزایش واژگانی» که عبارت است از: «افزودن واحدهای واژگانی بر ترکیبی که از انتخاب‌های مترجم بر روی محور همنشینی جا گرفته است. این افزایش‌ها می‌تواند شامل عباراتی باشد که به لحاظ معنایی، اطلاعاتی به انتخاب‌های نویسندهٔ متن مبدأ نمی‌افزاید» (صفوی، ۱۳۸۲: ۱۲).

واژهٔ همدم، در عبارت یاد شده افزایش یافته که نه به معنای «**تعویـــذة**» اسـت و نـه در تبیین تصویری از زبان مبدأ یاری می‌رساند.

۱۰. ترجمهٔ شعر

دربارهٔ ترجمه پذیری و ترجمه ناپذیری شعر، دیدگاه‌های فـراوان و متناقـضی وجـود دارد. چنان‌چه بر آن شویم طیفی رسم کنیم، در یک سر آن کسانی قرار می‌گیرند که شعر را ترجمه ناپذیر می‌پندارند: «رابرت فراست، ترجمه را محکی برای شعر می‌دانست: آن‌چه به ترجمه درنمی‌آید» (راباسا، بی تا: ۳۰). در سوی دیگر طیف، افرادی قرار مـی‌گیرنـد کـه از نگاه ایشان: «اختیارات مترجم، بیش از محدودیت‌های اوست ... [که باید] با به کارگیری اختیارات ... به عنوان راه حلی برای مسألهٔ ترجمه ناپذیری ... به مخاطـب نزدیـک شـویم» (صفوی، ۱۳۸۲: ٤٦). در داستان کوتاه «**حمارة القط الأســود**»، نویـسنده تنهـا یـک مـصراع آورده: «**عیدُ الأنس هلّت بشایره**» (محفـوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸) و متـرجم، بـه: «مـژده ای دل کـه مسیحا نفسی می‌آید» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۳) برگردان نمـوده اسـت. ایـن برابریـابی اگرچـه زیباست، اما با فضای میکده هماهنگ نیـست. تـصویر پـیش از ایـن مـصرع چنـین اسـت: «خنده، اندک اندک اوج گرفت. مشتریان روی صندلی‌هایشان به رقص پرداختنـد و بـا هـم دم گرفتند: مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید» (همان: ۵۳).

بی شک، کسانی که «در نوشیدن افـراط کردنـد و سرهایـشان بـه دوران افتـاد. نـشئهٔ شراب سبکشان کرده بود. اندوه با جادوی مؤثر زایل شد» (همان: ۵۳)، هیچ گاه از چنـین شعری که فضا و معنای متفاوتی دارد، اسـتفاده نمـی‌کننـد؛ هـیچ مـستی کـه بـه رقـص و پایکوبی درآمده، ترانه‌اش مـژده ای دل کـه مـسیحا نفـسی مـی‌آیـد، نخواهـد بـود. شـاید معادل‌یابی سخت باشد، اما این جاست که می‌تـوان زبـان عامیانـه را بـرای بیـان فـضای مستی و از خود بی خود شدن فراخواند و به یاری طلبید تا معادلی در خـور حـال و قـال ایشان یافت. برای مثال: «امشب شبِ مهتابه، حبیبم رو می‌خوام».

زیـرزمین ایـن میکـده و آواز دسـته جمعـی مـستان، یـادآور «دوات/ جهـان زیـرین» مصریان باستان است که «منطقهٔ ناامیدی نیست و باور مـصریان باسـتان در ایـن مـورد محتوای شعری از «تی اس. الیوت» در مجموعهٔ «انسان توخالی» را منعکس نمـی‌کنـد، کـه می‌گوید «این سرزمین مردگان است/ این سرزمین کاکتوس است/ در این‌جا، تنـدیس‌هـای سنگی برپا می‌شوند/ و در سوسوی ستاره‌ای که رنگ می‌بازد/ لابه‌های دوسـتان انـسان مرده‌ای را می‌شنوند» (رضایی، ۱۳۸۳: ۱۹۷ – ۱۹٦) و بی گمـان ایـن صـدایی کـه شـنیده نمی‌شود از آن همین مرد است که عیش و طرب مستان میکده را منقّص کرده است.

در ترجمهٔ شعر باید دقت بسیاری به عمـل آورد، عـرب‌هـا، بـرای درک هرچـه بیـشتر ادبیات ما، ترجمه‌های فراوانی از یک متن داشته و دارند. برای نمونه «رباعیات خیام، بیش از بیست ترجمهٔ فصیح و عامیانه دارد» (بکار، بی تا: ٤٥).

۱۱. اعراب و حرکت‌گذاری

جایگاه اعراب و حرکت‌گذاری در زبان عربی برای فهم درست واژگان و جمله و معنـا و پیام متن، بر هیچ کس پوشیده نیست. بی اعتنایی بسیاری از مؤسسه‌های چـاپ و نـشر کتاب در جهان عرب خاصه در امر چاپ داستان و رمان، غلط‌های تایپی و عدم اهتمام بـه اعراب و حرکت گذاری واژگانی که می‌توان به چند گونه خواند، و به تبع آن چنـدین معنـا استخراج نمود، باعث به اشتباه افتادن مترجمان فراوانی می‌شود.

در «حمارة القط الأسود»، چاپ «مکتبـة مـدبولي» – کـه بـه بـی اعتنـایی شـهره اسـت – اشتباه‌هایی از این دست فراوان است. در چاپ «دار الشروق»، هرچند اشتباه‌هـای کمتـری به چشم می‌خورد، ولی به دلیل عدم رعایت اعراب و حرکت گـذاری، پـاره‌ای از مفـاهیم و واژگان را می‌توان دیگرگونه تفسیر کرد. مترجم «حمارة القط الأسود» در یک جا به ایـن دام گرفتار آمده است:

۱. «**تجده مهلكاً من الضحك**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۷) را «**مهلکـــا**» خوانـده، از ایـن رو بـه «مهلکهٔ خنده‌آوری است» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۲) ترجمه کرده، که بایـد «**مُهلکـــاً**» باشـد بـه معنای از خنده روده بُر شدن.

اما در جایی دیگر، از عهدهٔ کار برآمده است:

۲. «**انزاحت الهموم بسحر ساحر**» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳۸) را «**بسحرٍ ســـاحرٍ**» (موصـوف و صفت) خوانده، «جادوی موثر» (محفوظ، ۱۳۷۷: ۵۳) ترجمه کرده، که اگـر «**بسحرِ ســـاحرٍ**» (مضاف و مضاف الیه) می‌خواند به جادوی یک جادوگر بدل مـی‌شـد، کـه گمـان مـی‌رود پنداشت و انتخاب مترجم درست‌تر باشد.

منتقدان را «نیروی محرک اصلی در تاریخ ذوق ادبی مـی‌شـمارند ... [و] منتقـدانی کـه قدرت تشخیص و تمییز داشته‌اند کم و بیش، نفوذی بر تحـول و تکامـل اعمـال کـرده‌انـد» (شوکینگ، ۱۳۷۳: ۷۸). نقد، عیارسنجی و نشان دادن سره و ناسرهٔ یک مـتن و اثـر اسـت، از این رو نباید تنها به نمایاندن کاستی‌های یک متن ترجمه شده بسنده نمود و از زوایـای مثبت آن، چشم پوشی کرد.

مترجم «**خمارة القط الأسود**» در پانوشت صفحهٔ ٤٦ «**قرش**» را «واحد پول مصر: هر لیره مصری معادل صد قرش است» نوشته، کـه توضـیح درسـت و بـه‌جـایی اسـت. نیـز، در صفحهٔ ٤٧، مرد سیاه‌پوش را «مثل سنگ خارا» به تصویر کشیده کـه یـاد آور ایـن شـعر است: «کز آن سنگ خارا رهی بر گشود»، که وام ستانی مناسبی از ادبیات فارسـی ایـران است.

همچنین در صفحهٔ ۵۳ «با هم دم گرفتن» آورده که به معنای «هم‌آواز شـدن چنـد تـن، شعری را دسـته جمعـی خوانـدن و تکـرار آن» (معـین، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۵٦۰) اسـت و بـرای هم‌آوایی شبانهٔ گروه مستان و تکرار آن مصرع مناسب است.

از سوی دیگر، «برای تحلیل و بررسی این داستان نمادین، بـه ناچـار بایـد از رویکـرد تفسیری بهره جست، زیرا داستان به یک خواب می‌ماند و سیاه و سفید دیدن جهان، نقـش اساسی قصه را ایفا مـی‌کنـد، کـه هـدف نویـسنده سـاختن یـک جـوّ مـه آلـود اسـت کـه

ناسودمندی و عدم پذیرش وضعیت موجود را در پی دارد ... و تنها با رمزگشایی از نمادهای داستان است که می‌توان به ژرفای دیدگاه محفوظ رسید» (عصمت، ۱۹۸٦: ۱٤۸).

در این ترجمه، نمونه‌های خوب و رسایی از این دست اندک نیست، که ذهن خواننده را هرچه بیشتر با فضای داستان آشنا می‌کند.

۱۲. نتیجه گیری

شناخت بسترهای زمانی و مکانی یک اثر ادبی، تأثیر زیادی در فهم و انتقال آن دارد. آشنایی هرچه بیشتر و بهتر با مؤلفه‌ها و نمادهای به کار رفته در متون ادبی، میزان ارزشمندی ترجمه را بالا می‌برد. از سوی دیگر، در ترجمهٔ داستان و شعر، باید به فراخور متن، از زبان رسمی و یا عامیانه در مونولوگ و دیالوگ استفاده کرد. در واقع، یک مترجم، مؤلف غیرمستقیم متن و اثر است و باید زبان حال و قال نویسندهٔ اول را به مخاطبان و خوانندگان منتقل سازد. نویسنده و متن نخست، هرچه ارزشمندتر باشد، کار مترجم سخت‌تر خواهد بود و چنانچه از عهده کار برآید، امتیاز بیشتری خواهد داشت.

نجیب محفوظ، با توجه به آشنایی کاملی که با اساطیر و تاریخ باستان مصر داشته، در بسیاری از داستان‌هایش از عنصر نماد (Symbol) استفاده کرده است. وی، در داستان معروف «میکدهٔ گربهٔ سیاه»، برای نشان دادن وضعیت نابسامان کشور و مردم زادگاه خود (مصر)، نمادهایی به کار بسته که مترجم ایرانی این داستان – بدون توجه به ارزش این نمادها – ترجمه‌ای نسبتاً ضعیف ارائه داده؛ زبان این ترجمه گاه تحت اللفظی، گاه رسمی و گاه آمیزه‌ای از زبان رسمی و غیر رسمی است.

ترجمهٔ نادرست عبارت‌ها و جمله‌ها، به کارگیری واژگان نامأنوس، ابهام برخی از سطور ترجمه، عدم عنایت به ترجمهٔ دقیق شعر و ناآشنایی با فرهنگ و زبان عامیانه مردم امروز مصر، از کاستی‌های ترجمهٔ داستان «میکدهٔ گربهٔ سیاه» در مجموعهٔ «خواب» است.

فضای داستان – با توجه به نمادهایی که معرّف مصر عصر معاصر است – مترجم را بر آن می‌دارد تا با راوی داستان – یعنی نجیب محفوظ – همذات پنداری کند و داستان را از زبان مستان میکدهٔ گربهٔ سیاه روایت نماید. به همین سبب، پیشنهاد شده تمامی داستان به زبان عامیانه برگردان شود که البته مترجم چند شیوهٔ ترجمه را در هم آمیخته و زبان ترجمه‌اش توانایی انتقال آن فضا را ندارد.

البته برای رعایت و احترام به مفهوم نقد و عیارسنجی، به موارد درستی اشاره رفته که مترجم محترم انجام داده و در بخش‌هایی، ترجمهٔ امین و موفقی ارائه نموده است.

۱۳. پی نوشت‌ها

* **جمال عبدالْناصر** (۱۵ ژانویه ۱۹۱۸ تا ۲۸ سپتامبر ۱۹۷۰) دومین رئیس جمهور مصر از (۱۹٥٦) تا هنگام مرگ بود. وی به همراه محمد نجیب، نخستین رئیس جمهور، انقلاب (۱۹٥۲) این کشور را رهبری کرد که به سرنگونی پادشاهی مصر و سودان انجامید. وی در کشور خود به تسریع روند مدرنیزاسیون و اجرای اصلاحات سوسیالیستی دست یازید و با ترویج اندیشه‌های پان عربی برای مدت کوتاهی مصر را با سوریه متحد کرد و جمهوری متحدهٔ عربی را بنیان گذاشت. ناصر یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های سیاسی هم در تاریخ مدرن عرب و هم در کشورهای در حال توسعهٔ سدهٔ بیستم به شمار می‌رود. او موفق به ملی کردن کانال سوئز شد و نقشی محوری در تلاش‌های ضد امپریالیستی در جهان عرب و آفریقا داشت. ناصر همچنین نقشی کلیدی در تأسیس جنبش عدم تعهد داشت. سیاست‌های ملی گرایانهٔ او که به «ناصریسم» مشهور است، هواداران زیادی در دهه‌های (۱۹٥۰) و (۱۹٦۰) در جهان عرب داشت. هرچند شکست در جنگ ٦ روزه از اسرائیل در (۱۹٦۷) خدشهٔ زیادی به موقعیت عبدالناصر به عنوان «رهبر جهان عرب» وارد ساخت، اما هنوز هم عموم عرب وی را نماد حیثیت و آزادی عرب می‌دانند.

۱۴. منابع

– باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). **«نگاهی تازه به دستور زبان»**. چ ۱۲. تهران: مؤسسهٔ نشر مرکز.

– البعلبكي، د. روحي. منير البعلبكي. (**۱۹۹۹**). *«المورد: مزدوج؛ قاموس عربي – إنكليزي، إنكليزي – عربي»*. ط٤ . بيروت: دار العلم للملايين.

– البعلبكي، د. روحي. (**۱۳۸۵**). *«المورد: عربي – فارسي»*. ترجمه: محمد مقدس. چ ۱. تهران: موسسهٔ انتشارات امیر کبیر.

– **بکار، یوسف حسین**. (بی تا). **«لغزش گاه‌های ترجمه از عربی به فارسی و بالعکس»**. ترجمه: محمد عباس‌پور.

– بکور، سعید. *«سوسيولوجية القصة القصيرة؛ نجيب محفوظ نموذجا»*. (*adab.marocprof.net*). (۱۳۹۲ /۷/۲۰).

– ابن هندي، صلاح. *«الرمز الديني في أدب نجيب محفوظ»*. www.aklaam.net. (۱۳۹۲/۷/۲٤).

– بوشهری پور، هرمز. (۱۳٦۳). **«ترجمه‌ای نامفهوم از کتاب کانت»** نشر دانش.

– پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷٦). «دربارهٔ ترجمه: برگزیدهٔ مقاله‌های نشر دانش (۳) » . چ ٤. تهران: انتشارات مرکز پیش دانشگاهی.

– جهانبگلو، رامین. (۱۳۸۲). «**اسطوره‌های عقل مدرن**». گسترهٔ اسطوره، گفت و گوهای محمدرضا رشاد با ابوالقاسم اسماعیل پور، رامین جهانبگلو و ...» تهران: انتشارات هرمس.

– خزاعی فر، علی. (۱۳۸۱). **«میل ترکیبی کلمات»**.

– خشبة، سامي. (۱۳۹۲/۷/۲۰). *«التعبير الأدبي وصورة الواقع عند نجيب محفوظ»*. www.startimes.com.

– راباسا، گرگوری. (بی تا). **«اگر این خیانت نباشد؛ ترجمه و امکانات آن»**. ترجمه: عبدالله کوثری.

– رضایی، مهدی. (۱۳۸۳). «**آفرینش و مرگ در اساطیر**». چ ۱. تهران: انتشارات اساطیر.

– ستاری، جلال. (۱۳۷٦). «**اسطوره در جهان امروز**». چ ۱. تهران: نشر مرکز.

– سهیلی، ابوالقاسم. (۱۳۸٤). «**دیدگاه‌های نقد ترجمه**».

– شاملو، احمد (با همکاری آیدا سرکیسیان). (۱۳۸۷). «**کتاب کوچه، جامع لغات، اصطلاحات، تعبیرات، ضرب المثل‌های فارسی**». چ ۱. تهران: انتشارات مازیار.

– شوالیه، ژان؛ آلن گربران. (۱۳۸٤). «**فرهنگ نمادها؛ اساطیر، رؤیاها، ایماء و اشاره، أشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، أعداد**» (پنج جلدی). ترجمه: سودابه فضایلی. چ ۲. تهران: انتشارات جیحون.

– شوکینگ، لوین لن. (۱۳۷۳). «**جامعه شناسی ذوق ادبی**». ترجمه: فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات توس.

– صفارزاده، طاهره. (۱۳۸۰). «**اصول و مبانی ترجمه**». چ ۸. تهران: نشر همراه.

– صفوی، کورش. (۱۳۸۲). «**طرح چند ملاک درون زبانی در نقد نظام‌مند ترجمه**»، مطالعات ترجمه.

– صفوی، کورش. (۱۳۸۲). «**هفت گفتار دربارهٔ ترجمه**». چ ۵. تهران: نشر مرکز.

– فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۱). «**پیرامون ترجمه؛ مجموعه مقالات**». چ ۱. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

– فرطوسی، محمدرضا. (۱۳۸۵). «**دنیای سینمایی نجیب محفوظ**». فصلنامهٔ حوزهٔ هنری خوزستان: نشریهٔ ادبیات داستانی میرزا.

– فرید جورج یارد، ایفلین. (۱۹۸۸). «*نجیب محفوظ والقصة القصیرة*». ط ۱. عمان– الأردن: دارالشروق للنشر و التوزیع.

– عبدالمعطي، فاروق. (۱۹۹٤). «*نجیب محفوظ بین الروایة والأدب الروائي*». ط ۱. بیروت – لندن: دارالکتب العلمیة.

– عبیدالله، محمد. (۱۳۹۲/۷/۲۳). «*نجیب محفوظ والقصة القصیرة*». www.startimes.com.

– عصمت، رياض. (١٩٨٦). «***المعقول واللامعقول في حمارة القط الأسود***». المعرفة. تشرين الأول. العدد: ٨٠.

– علي محمد، حسين. (١٩٨٠). «***نجيب محفوظ؛ دراسة في قصّة القصيرة (دراسة نصية في مجموعة «حمارة القط الأسود»)***»، صحيفة الوطن. ١٩٨٠/٨/١٤.

– **کامشاد، حسن. (١٣٨٦). «مترجمان، خائنان: مته به خشخاش چند کتاب»، چ ١. تهران: نشر نی.**

– محفوظ، نجيب. (٢٠٠٧). «***حمارة القط الأسود***». ط ١. القاهرة: دارالشروق.

– **محفوظ، نجیب. (١٣٨٥، ٥ – ٦). «خطابهٔ نجیب محفوظ در فرهنگستان سوئد». ترجمه: محمد جواهر. فصل‌نامهٔ حوزهٔ هنری خوزستان: نشریهٔ ادبیات داستانی میرزا.**

– **محفوظ، نجیب. (١٣٧٧). «خواب». ترجمه: محمدرضا مرعشی پور. چ ١. تهران: فرهنگ و اندیشه.**

– **معین، محمد. (١٣٧٥). «فرهنگ فارسی (متوسط) ». چ ١٠. تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.**

– **منشی، ابو المعالی نصرالله. (١٣٨٤). «کلیله و دمنه». مقدمه و تصحیح: قریب، عبدالعظیم. چ ١. تهران: اهورا.**

– **میشل، زرافا. (١٣٦٨). «ادبیات داستانی؛ رمان و واقعیت اجتماعی». ترجمه: نسرین پروینی. چ ١. تهران: کتاب‌فروشی فروغی.**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی