

La Traduisibilité de la multi-lisibilité: une étude sur la traduction des poèmes de Hafiz en français

Homayoun Eslami

Doctorant en Langue Française, Département de Français, Branche Mashhad, Université Azad Islamique, Mashhad, Iran

Sadi Jafari Kardgar¹ (Auteur correspondant) 

Maître-assistant, Département de Français, Branche Mashhad, Université Azad Islamique, Mashhad, Iran

Mohammad Javad Kamali

Maître de conférences, Département de Français, Branche Machhad, Université Azad islamique, Mashhad, Iran

Résumé

La multi-lisibilité [en persan : ihâm] est l'une des figures de style de la langue persane, qui a gagné en crédibilité au fil du temps, et est aujourd'hui considérée comme l'un des aspects clés de la littérature persane. Si nous considérons Hafiz comme le poète de langue persane le plus célèbre au monde, nous devons admettre que la caractéristique la plus importante de sa poésie est la multi-lisibilité. Dans l'écriture persane, les voyelles courtes ne sont généralement pas écrites, ce qui permet de lire les mots de plusieurs manières. Cela constitue l'un des facteurs les plus importants dans la production de multi-lisibilité. Peut-être que cette différence entre l'écriture persane et les écritures occidentales explique pourquoi la multi-lisibilité n'est pas une figure de style de la littérature occidentale, pourquoi les experts en traduction occidentaux n'ont jamais étudié sérieusement la traduction de la multi-lisibilité. En Iran, à notre connaissance, ni les spécialistes de la littérature n'ont réussi à analyser la multi-lisibilité, ni les chercheurs en traduction ne se sont sérieusement penchés sur sa traduction. La multi-lisibilité est, d'une part, l'un des outils artistiques les plus complexes de notre littérature, et d'autre part, les méthodes de traduction actuelles n'ont pas réussi à transférer sa forme et son contenu vers d'autres langues. Nous nous demandons si nous pouvons définir une ligne directrice pour la traduction de la multi-lisibilité qui puisse la transférer autant que possible dans la langue cible. En réponse, nous proposons un nouveau cadre théorique pour résoudre les ambiguïtés dans la définition de la multi-lisibilité. Ensuite, en analysant la traduction des versets à multi-lisibilité de Hafiz, nous montrons qu'ils peuvent être divisés en plusieurs catégories en fonction de la méthode de traduction. Enfin, nous présentons quelques suggestions pour traduire la multi-lisibilité, ce qui peut réduire la perte de sens.


Mots-clés : multi-lisibilité, traduction, microfable, Hafiz, Fouchécour

¹. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir DOI: <https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86781.1103>
<https://orcid.org/0000-0003-0067-6361>

The Translatability of Multi-Readability: A Study on the Translation of Hafiz's Poems into French

Homayoun Eslami

PHD student in French Language, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Sadi Jafari Kardgar¹ (Corresponding author) 

Assistant professor, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Mohammad Javad Kamali

Associate professor, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Abstract

Multi-readability [in Persian: *ihâm*] is one of the figures of speech in the Persian language, which has gained more credibility over time, and is now considered one of the key aspects of Persian literature. If we consider Hafiz as the most famous Persian-language poet in the world, we must admit that the most important feature of his poetry is multi-readability. In Persian script, short vowels are usually not written, allowing us to read words in several ways. This is one of the most important factors in the production of multi-readability. Perhaps this difference between Persian script and Western scripts has caused multi-readability not to be a figure of speech in Western literature, and Western translation experts have never seriously studied the translation of multi-readability. In Iran, as far as we know, neither literary scholars have been very successful in analyzing multi-readability, nor have translation researchers taken a serious look at its translation. Multi-readability, on the one hand, is one of the most complex artistic tools in our literature, and on the other hand, current translation methods have not been able to successfully transfer its form and content to other languages. We ask if we can define a guideline for the translation of multi-readability that can transfer it as much as possible into the target language. In response, we propose a new theoretical framework to resolve the ambiguities in the definition of multi-readability. Then, while analyzing the translation of verses with multi-readability from Hafiz, we show that they can be divided into several categories based on the translation method. Finally, we present some suggestions for translating multi-readability, which can reduce the loss of meaning.

Keywords: multi-readability, translation, microfable, Hafiz, Fouchécour.


¹. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir DOI: <https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86781.1103>
<https://orcid.org/0000-0003-0067-6361>

ترجمه‌پذیری ایهام: بررسی برگردان اشعار حافظ به فرانسه

مقاله پژوهشی

همایون اسلامی

دانشجوی دکتری تخصصی زبان فرانسه، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

سعیدی جعفری کاردگر^۱ (نویسنده مسئول) 

استادیار، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

محمدجواد کمالی

دانشیار، گروه زبان فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

چکیده

ایهام یکی از آرایه‌های ادبی زبان فارسی است، که در طول زمان اعتبار بیشتری کسب کرده‌است، و اکنون یکی از جنبه‌های ممتاز ادبیات فارسی تلقی می‌شود. در واقع، اگر شناخته‌شده‌ترین شاعر فارسی‌زبان در جهان را حافظ بدانیم، باید اذعان کنیم که مهم‌ترین مشخصه شعر او ایهام است. مرسوم نبودن اعراب‌گذاری در خط فارسی، این امکان را فراهم می‌کند که بتوان واژه‌ها را به صورت‌های مختلفی قرائت کرد، که این می‌تواند از مهم‌ترین عوامل تولید ایهام باشد، و شاید همین تفاوتی که میان خط فارسی و خط‌های غربی هست، دلیل نبود آرایه‌ای مشابه ایهام در ادبیات غرب باشد، و دلیل این که ترجمه‌شناسان غربی هرگز ترجمه ایهام را به شکل جدی مطالعه نکرده‌اند. در ایران هم تا جایی که می‌دانیم نه ادب‌پژوهان در توضیح دقیق ایهام چندان موفق بوده‌اند، نه ترجمه‌پژوهان نگاهی جدی به ترجمه آن داشته‌اند. ایهام، از طرفی یکی از پیچیده‌ترین ابزارهای هنری ادبیات ماست، و از طرف دیگر روش‌های کنونی ترجمه نتوانسته صورت و محتوای آن را به نحو موفقیت‌آمیزی به زبان‌های دیگر منتقل کند. پرسش ما این است که آیا می‌توان برای ترجمه ایهام دستورالعملی تعریف کرد که بتواند آن را تا حد ممکن به زبان مقصد منتقل کند؟ در پاسخ، ابتدا برای رفع ابهامات موجود در تعریف استعاره، چارچوب تئوریک تازه‌ای ارائه می‌کنیم. سپس، ضمن تحلیل ترجمه شماری از بیت‌های ایهام‌دار حافظ، نشان می‌دهیم که می‌توان آن‌ها را، بر اساس روش ترجمه، به چند دسته تقسیم کرد. نهایتاً، پیشنهادهایی برای ترجمه ایهام مطرح می‌کنیم، که می‌تواند اتلاف معنایی را کاهش دهد.

کلیدواژه‌ها: ایهام، ترجمه، حکایتک، حافظ، فوشه‌کور.

^۱. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir DOI: <https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86781.1103>
<https://orcid.org/0000-0003-0067-6361>

۱. مقدمه

ایهام یکی از آرایه‌های ادبی زبان فارسی است، که در طول زمان اعتبار بیشتری کسب کرده‌است و اکنون یکی از ویژه‌ترین خصوصیت‌های ادبیات فارسی تلقی می‌شود. در واقع، اگر شناخته‌شده‌ترین شاعر فارسی‌زبان در جهان را حافظ بدانیم، باید اذعان کنیم که مهمترین مشخصهٔ شعر او ایهام است. ایهام به‌طور خلاصه، دست‌کم در شعر حافظ، یعنی این که بتوان از یک بیت بیش از یک خوانش داشت. نکته‌ای که عموماً مورد غفلت قرار می‌گیرد، این است که ایهام، به‌عنوان یک آرایه در ادبیات غرب وجود ندارد. باید توجه داشت که زبان‌ها تفاوت‌های ساختاری دارند؛ برای مثال، مرسوم نبودن اعراب‌گذاری در خط فارسی، این امکان را فراهم می‌کند که بتوان واژه‌ها را به صورت‌های مختلفی قرائت کرد، که این می‌تواند از مهمترین عوامل تولید ایهام باشد، و شاید همین تفاوتی که میان خط فارسی و خط‌های غربی هست، دلیل نبود آرایه‌ای مشابه ایهام در ادبیات غرب باشد، و دلیل این که برای ترجمه‌شناسان غربی هرگز موضوع ترجمهٔ ایهام [همانند تشبیه و استعاره] به شکل جدی مطرح نبوده‌است. در ایران هم تا جایی که می‌دانیم نه ادب‌پژوهان در تعریف دقیق ایهام موفقیت چندانی داشته‌اند، و نه ترجمه‌پژوهان نگاهی جدی به ترجمهٔ ایهام داشته‌اند.

ایهام هم مانند آرایه‌های دیگر نوعی ظرف معنایی است. در فرآیند ترجمه عموماً نه‌تنها محتویات آرایه، که ظرف آن را هم، تا حد امکان، ترجمه می‌کنیم. برای مثال، رویهٔ متداول برای ترجمهٔ آرایهٔ تشبیه این است که نه‌تنها ظرف تشبیه که محتویات آن، یعنی آنچه که تشبیه شده و آنچه که به آن تشبیه شده و غیره، به زبان دیگر ترجمه شود؛ ولی رویه‌ای که تاکنون برای ترجمهٔ ایهام استفاده می‌شده، نه‌تنها ظرف ایهام، که محتویات آن را هم، به‌طور کامل، ترجمه نمی‌کرده‌است. نگاهی به ترجمه‌هایی که از حافظ به زبان فرانسه شده، نشان می‌دهد که در اکثر قریب به اتفاق آن‌ها، هرگاه دو معنا از یک بیت استنباط می‌شده، تنها به ترجمهٔ یک معنا بسنده شده، بدون اینکه اشاره شود آن بیت معنای دیگری هم دارد.

ما در ابتدا تلاش می‌کنیم به درک دقیق‌تری از ایهام برسیم. ادب‌پژوهان متعددی در طی قرون به ایهام پرداخته‌اند و تقسیم‌بندی‌های متنوعی برای آن ارائه کرده‌اند؛ ما ضمن ارج نهادن به دقت‌نظریایی که همهٔ این پژوهشگران به خرج داده‌اند، نقائص کار آنان را متذکر می‌شویم و

در حد توان، مبادرت به طرح چارچوب نظری جدیدی برای رفع ابهامات موجود می‌کنیم. سپس با استفاده از نمونه‌هایی از ایهام، که از غزل‌های حافظ انتخاب شده‌اند، و ترجمه آن‌ها که توسط فوشه‌کور^۱ [نخستین مترجم تمام دیوان حافظ به زبان فرانسه (دادور، ۱۳۹۹، ص. ۶۴)] انجام شده‌است، تقسیم‌بندی خود از ایهام را به معرض نمایش می‌گذاریم و رویه مرسوم برای ترجمه آن‌ها را تحلیل می‌کنیم. هدف این است که به سه سؤال کلیدی پاسخ دهیم:

– آیا روش فوشه‌کور برای ترجمه ایهام، که تفاوت معناداری با دیگر مترجمان ندارد، توانسته ظرف و محتوای این آرایه را به‌طور [نسبتاً] کامل به زبان مقصد منتقل کند؟

– آیا اساساً ترجمه کامل ایهام امکان‌پذیر است؟

– آیا می‌توان برای ترجمه ایهام دستورالعملی تعریف کرد که بتواند این آرایه را تا حد ممکن به زبان مقصد منتقل کند؟

فرضیه ما این است که با توجه به ساختار پیچیده و زبان‌مدار ایهام، عموماً نمی‌توان ظرف و محتوای آن را به‌طور کامل ترجمه کرد؛ و روش‌هایی که تاکنون برای ترجمه ایهام استفاده شده در انتقال آن به زبان مقصد چندان موفق نبوده است؛ ولی می‌توان با استفاده از عناصر و روابط درهم‌تنیده‌ای که ایهام را ساخته‌اند، ترکیب‌بندی تازه‌ای ساخت و محتویات ایهام را تا حد ممکن به زبان مقصد منتقل کرد.

۲. پیشینه ایهام

کسانی که بر ادبیات فارسی اشراف دارند، بارها متذکر شده‌اند (فرشیدورد، ۱۳۵۲، صص. ۷۹۱-۷۸۱) که در مورد تکامل صنایع ادبی و سیر آن در آثار شاعران تحقیق جامعی وجود ندارد. در کتاب‌های نقد ادبی هم، آنچه از مفاهیم و قواعد، به‌صورت پراکنده مطرح شده‌اند، یا ابهام دارند و یا با یکدیگر تداخل دارند. به همین دلیل هم هست، که اکثر مقالات و کتاب‌هایی که در سال‌های اخیر در مورد ایهام نوشته شده‌اند [و ما به مهمترین‌هایشان استناد کرده‌ایم] فاقد فهرست منابع هستند، و منابع معدودی هم اگر هستند، نکته مهمی به دانسته‌های ما نمی‌افزایند.

^۱ Charles-Henri de Fouchécour

از این رو در اینجا بجای ذکر نام آثار، به چکیده‌ای از مهمترین نظراتی که در باب ایهام بیان شده، کفایت می‌کنیم. ایهام به معنای «به گمان افکندن» یکی از صنایع شعری زبان فارسی است. از میان نویسندگان عرب‌زبان و فارسی‌زبان رشیدالدین وطواط اولین کسی است که از این آرایه سخن به میان می‌آورد (Chalisova, 2012). او (وطواط، ۱۳۳۹، صص. ۶۵۹-۶۶۲) ایهام را استفاده از واژه‌ای می‌داند که دو معنا دارد: نزدیک و دور؛ ذهن کسی که واژه را بشنود، متوجه معنای نزدیک می‌شود؛ درحالی که گوینده به معنای دور نظر دارد. در المعجم هم مختصری ناکافی در باب ایهام آمده است (قیس رازی، ۱۳۸۸، صص. ۳۶۵-۳۶۶). ولی به تدریج این آرایه تعریف گسترده‌تری می‌یابد؛ چنان که واعظ کاشفی ایهام را به شکل دیگری دسته‌بندی می‌کند و می‌نویسد که شمار معانی دخیل در ایهام تا به هفت هم می‌تواند برسد (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹، صص. ۱۰۹-۱۱۲). شاعران فارسی‌زبان هم، از سعدی گرفته، که نماد فصاحت است (مهدی‌نیا، ۱۳۹۳، صص. ۳۹) تا حافظ، که خصیصهٔ اصلی شعر او را ایهام شمرده‌اند (مرتضوی، ۱۳۸۳، صص. ۴۵۵) این آرایهٔ شعری را فراوان به کار می‌گیرند؛ به طوری که شاید مهمترین مشخصهٔ شعر کلاسیک فارسی، در مقایسه با شعر دیگر ملل، ایهام باشد.

نزدیکترین آرایه به ایهام در ادبیات غرب «double entendre» (Baldick, 2001, p. 71) یا «entente» (Anthony Bowden Cuddon, 1999, p. 237) است، که می‌توان آن را «دومعنایی» ترجمه کرد که به حالتی گفته می‌شود که یک واژه یا عبارت دو معنا را برساند: معنای آشکار و معنای پوشیده. این تعریف بسیار شبیه به تعریف آرایهٔ «metonymy» (Baldick, 2001, p. 165) در بلاغت غربی است که معادل فارسی پیشنهادشده برای آن «کنایه» است، و به حالتی گفته می‌شود که برای نامیدن چیزی، از نام چیز دیگری، که با آن رابطه‌ای دارد، استفاده کنیم. البته در ادبیات فارسی هم این دو آرایه عموماً با هم خلط می‌شوند. همایی بر این باور است (همایی، ۱۳۸۹، صص. ۱۷۶) که در ایهام، معنای نزدیک و هم معنای دور، هر دو مراد گوینده است؛ ولی در کنایه، معنای نزدیک معبری است برای انتقال ذهن مخاطب به معنای دور که مراد گوینده است؛ البته ایهامی که مصادیق آن را می‌توان در اشعار حافظ دید، بسیار پیچیده‌تر و متنوع‌تر از تعریف همایی است؛ و پُر واضح است که همیشه نمی‌توان معنای دور و نزدیک را از هم تشخیص داد.

با وجود سابقه نسبتاً طولانی حضور ایهام در ادبیات ما، هنوز ادب‌شناسان به تعریف متقنی از آن نرسیده‌اند و هنوز آن را به گونه‌های مختلفی دسته‌بندی می‌کنند. اما شاید مفصل‌ترین دسته‌بندی ایهام متعلق به طاهره فرید باشد (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۱۷-۳۹). او ایهام را به سه دسته تقسیم می‌کند: لفظی، معنوی، لفظی و معنوی. سپس برای لفظی ۵ دسته، برای معنوی ۱۴ دسته، و برای لفظی و معنوی ۶ دسته ذکر می‌کند. در بعضی موارد، تعاریف او از زیردسته‌های ایهام، با تعریف اصلی ایهام مطابقت ندارد. برای مثال، در جایی، او لفظی را که دو معنا دارد، و بیت دارای آن لفظ، فقط با یکی از آن‌ها معنی می‌دهد، شکلی از ایهام می‌داند (همان، ص. ۱۷)؛ یا در جای دیگر، دو لفظ را که به یک شکل نوشته می‌شوند، و یکی از آن‌ها در بیت آمده و بیت، با لفظ دیگر معنی درستی نمی‌دهد، شکل دیگری از ایهام می‌داند (همان، ص. ۱۷). باید توجه داشت که هر واژه‌ای عموماً تعداد زیادی معنا دارد، و عموماً در هر متن [بر اساس روابط معنایی و دستوری میان اجزای متن] فقط یکی از آن‌ها، می‌تواند درست باشد. بنابراین، نمی‌توان با در نظر گرفتن تعداد زیادی معنای اشتباه، در هر متنی قائل به وجود آرایه ایهام شد. برای مثال، در جایی حافظ می‌فرماید «شرح این قصه مگر شمع برآرد به زبان، ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی» (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۳۶۹). اهل ادبیات می‌دانند که «پروا» معانی متفاوتی دارد، که برخی از آن‌ها را می‌توان از روی حرف اضافه همراه شده با آن مشخص کرد؛ مثلاً «از چیزی پروا داشتن» یعنی «از چیزی ترس و واهمه داشتن»، و «به چیزی پروا داشتن» یعنی «به چیزی رغبت داشتن» یا «فرصت انجام کاری را داشتن»؛ بنابراین، در شعر بالا «پروا» یعنی رغبت یا فرصت؛ اما به باور فرید، اگر خواننده‌ای به اشتباه گمان کند که «پروا» در این شعر هردو معنا را می‌رساند، بیت حاوی آرایه ایهام است؛ که به باور ما این سخن اشتباه است.

از آن‌جا که ایهام هم مانند آرایه‌های دیگر نوعی ظرف معنایی است. در فرآیند ترجمه عموماً نه تنها محتویات آرایه، که ظرف آن را هم، تا حد امکان، ترجمه می‌کنیم. برای مثال، برای ترجمه تشبیه، رویه متداول این است که نه تنها ظرف تشبیه که محتویات آن، یعنی آنچه که تشبیه شده و آنچه که به آن تشبیه شده و غیره، به زبان دیگر ترجمه شود؛ ولی رویه‌ای که تاکنون برای ترجمه ایهام استفاده می‌شده، نه تنها ظرف ایهام، که محتویات آن را هم، به‌طور کامل، ترجمه نمی‌کرده است. در ادامه ما تعریف و تقسیم‌بندی خود را از ایهام ارائه می‌کنیم.

۳. چارچوب نظری

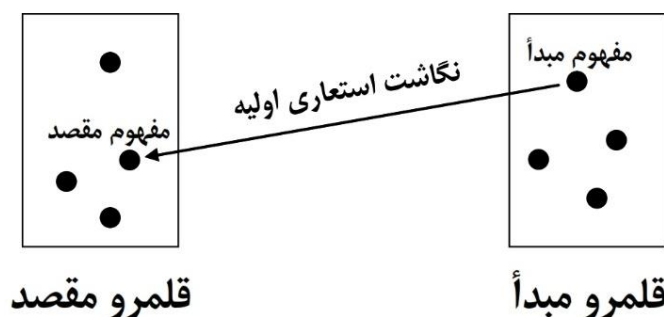
سوسور^۱ معتقد است (de Saussure, 1997, pp. 45-47) که خط و زبان دو دستگاه نشانه‌ای مجزا هستند که اولی برای بازنمایی دومی پدید آمده است. واحد زبانی، ترکیبی از کلام شفاهی و کلام کتبی نیست؛ واحد زبانی صرفاً متشکل از کلام شفاهی است. اما کلام کتبی که بازنمود کلام شفاهی است، چنان با آن آمیخته گردیده که نهایتاً جای آن را غصب کرده است؛ تا به جایی که اهل کلام برای نشانهٔ کتبی، اهمیتی به اندازهٔ خود نشانهٔ شفاهی، یا حتی بیش از آن قائل شده‌اند؛ درست مانند آن که تصور کنیم برای شناختن یک نفر، بهتر است که به جای چهرهٔ او، عکس او را نظاره کنیم؛ و امروزه هم حتی کسانی از اهل فن هستند که زبان را با املاي آن خلط می‌کنند.

به باور ما، ادب‌شناسان ایرانی همواره، چه قبل از ظهور نظریه‌های مدرن زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی و چه بعد از آن، میان این دو دستگاه نشانه‌شناسی مجزا تفاوتی قائل نشده‌اند و همین امر سبب شده که تحلیل‌های ادبی ما چندان منطقی به نظر نرسند. باید توجه داشت که آثار ادبی فارسی، عموماً بیش از آثاری که به زبان‌های دیگر آفریده شده‌اند، متکی به نشانه‌های کتبی هستند. شاید یکی از دلایل این امر، دقیقتر بودن رسم‌الخط زبان‌هایی مانند فرانسه باشد. برای مثال، در زبان فارسی عموماً واژه‌های کوتاه نوشته نمی‌شوند که چنین امکانی در زبانی مانند فرانسه وجود ندارد، که طبیعتاً این مشخصه تنوع قرائت‌های ممکن را در زبان فرانسه [در مقایسه با زبان فارسی] محدود می‌کند.

به‌طور خلاصه می‌توان در ادبیات فارسی سه نوع دلالت را از هم تفکیک کرد؛ نوع اول، که کمتر به آن توجه شده، دلالت دال کتبی [یا همان واحد نوشتاری] بر مدلول واژی [یا همان واحد زبانی] است؛ برای مثال، کلمهٔ مکتوب «مشکین»، هم می‌تواند «مشکین» خوانده شود، هم «مشکین»؛ و بر حسب شکلی که خوانده می‌شود، می‌تواند یک واژه را به ذهن متبادر کند. نوعی دلالت دیگر هم هست که شناخته‌شده‌تر است و آن دلالت دال واژی [یا همان مدلول دال کتبی] بر مدلول معنایی است؛ یعنی برای مثال، کلمهٔ سیب بر مفهوم سیب دلالت می‌کند. یک دلالت نوع سوم هم داریم که مدلول آن مجازی است؛ در این نوع دلالت، معنای مصطلح [یا همان

^۱ Ferdinand de Saussure

مدلولِ دالِ واژی] در نقشِ دالِ ظاهر شده و بر معنای استعاری یا اصطلاحی [یا همان مدلولِ مجازی] دلالت می‌کند؛ یعنی برای مثال، مفهوم غنچه بر مفهوم دهان معشوق دلالت می‌کند. شاید بهتر باشد برای رفع ابهامات احتمالی، یادآوری کنیم که در گذشته دلالتِ مجازی را پدیده‌ای می‌دانستند که در عرصه کلمات رخ می‌نماید، ولی امروزه غالباً آن را پدیده‌ای مفهومی می‌دانند (Lakoff & Johnsen, 2003, p. 4). شکل ۱ می‌تواند تجسم بهتری از این پدیده را به نمایش بگذارد:



شکل ۱. دلالت مجازی (Evans & Green, 2006, p. 308).

در متونی که درباب ایهام نوشته شده‌اند، عموماً بدون توجه به فرصت‌هایی که علمی مثل معناشناسی و زبان‌شناسی به ما می‌دهند، تلاش می‌شود مسائل، صرفاً به یاری شهود شخصی، حل شود؛ اما سعی ما این بوده که با استفاده از نظرات سوسور درباب دلالت واژی [دلالت دال کتبی] و نظرات متفکران معاصر درباب دلالت مجازی [دلالت دال معنایی] ساختاری را شکل دهیم، که بتواند درنهایت شفافیت، مکانیسم‌هایی را که ایهام را به وجود می‌آورند، به نمایش بگذارد. شاید این اقدام، در نظر اول بی‌اهمیت جلوه کند، ولی همین کار ساده، می‌تواند از ابهاماتی که صدها سال دامن‌گیر ایهام بوده، پیشگیری کند.

در این مقاله، اگر تکه‌ای از کلام در یک متن، تنها یک مدلول داشته باشد، آن را تک‌دلالتی، و اگر بیش از یک دلالت داشته باشد، آن را چنددلالتی می‌نامیم، و اگر این دلالت‌ها از یک نوع باشند، آن‌ها را هم‌ماهیت می‌دانیم.

اکنون که شناخت مختصری از دلالت‌ها پیدا کردیم، می‌توانیم ایهام را به صورت منطقی‌تری تقسیم‌بندی کنیم. اولین مرحله برای تعیین نوع ایهام، این است که ببینیم آیا دال کتبی بر چند مدلول واژی دلالت دارد یا خیر؛ اگر این‌گونه باشد، ایهام ما از نوع همگون واژی است؛ اگر دال کتبی ما تک‌دلالتی باشد، به مرحله دوم می‌رویم؛ یعنی دال واژی را بررسی می‌کنیم؛ اگر دال واژی ما چنددلالتی باشد، ایهام ما از نوع همگون معنایی است؛ در غیر این صورت، دال معنایی بررسی می‌شود؛ اگر این دال چند مدلول مجازی داشته باشد، ایهام ما از نوع همگون مجازی است. اگر در طی این مراحل فقط یک مدلول بیابیم، ایهامی وجود ندارد؛ و اگر مدلول‌های ما، بیشتر از یکی باشند و هم‌ماهیت نباشند، ایهام ما از نوع ناهمگون است.

۴. بحث و بررسی

به باور ما، محدوده ایهام بیت است؛ فارغ از این که منشاء آن واژه یا عبارت یا مصراع باشد. در ادامه انواع ایهام را با تفصیل بیشتری بررسی می‌کنیم و از آن‌جا که ایهام از مهمترین مشخصه‌های شعر کلاسیک فارسی است؛ و ترجمه ادبی از فارسی به زبان‌های دیگر، بدون توجه به ایهام ممکن نیست، با دقت در ترجمه اشکال مختلف ایهام، در صورت امکان راه‌کارهای مناسبی برای بالا بردن کیفیت ارائه می‌کنیم. ایهام‌ها همه از دیوان حافظ انتخاب شده، و ترجمه فرانسه آن‌ها همه به دست فوشه کور انجام شده است. [البته ترجمه فوشه کور، در گذشته بدون تمرکز بر ایهام، مورد بررسی قرار گرفته است. (هاشمی و محسنی، ۱۳۹۸)] لازم به ذکر است که در هر مورد، به همه جنبه‌های معناشناسانه و تمام ظرایف ترجمه‌شناسانه پرداخته نمی‌شود. هدف اصلی ما رسیدن به یک صورت‌بندی روشن از ترجمه ایهام است.

۱.۴. ایهام همگون

قبل از وارد شدن به بحث اصلی بهتر است با برخی از مفاهیم بیشتر آشنا شویم. فرض ما این است که دو نوع دلالت داریم: همگون و ناهمگون. در دلالت همگون، مدلول‌ها، هم‌عرض یکدیگر هستند؛ یعنی حضور یک دال خاص، حضور همه آن‌ها را موجب می‌شود؛ اما در دلالت ناهمگون، رابطه میان مدلول‌ها، طولی است؛ یعنی حضور یک دال خاص، موجب حضور مدلولی می‌شود که به نوبه خود، نقش دال را ایفا کرده، موجب حضور مدلول دیگری می‌گردد، که

هم‌عرض مدلول اول نیست. ما برای روشن شدن بحث، از مثال‌هایی استفاده می‌کنیم که هم در چارچوب نظری ما قرار بگیرند، و هم مورد قبول اکثریت کارشناسان باشد.

۱.۱.۴. ایهام همگون واژی

در خط زبان فارسی، خصوصاً شعر کلاسیک فارسی، بنا بر عادت اعراب‌گذاری نمی‌شود و این سبب می‌شود که اغلب، واژه‌های کوتاه و گاهی، هم‌خوان‌ها [در محل تشدید] مجال بروز نیابند؛ در این وضعیت، گاه آنچه نوشته شده را می‌توان به چند صورت قرائت کرد؛ که مبنای پدید آمدن ایهام همگون واژی است. برای مثال، از بیتی که در جدول ۱ آمده، می‌توان دو قرائت داشت:

۱. در چهره بهشتی تو، زلف سیاهت شبیه به طاووسی در جنت است.

۲. در چهره بهشتی تو، زلف معطرت شبیه به طاووسی در جنت است.

مترجم فرانسوی ترجیح داده قرائت دوم را ترجمه کند. البته روایت‌هایی از نقش طاووس در ماجرای رانده شدن آدم و حوا از بهشت وجود دارد (خواندمیر، ۱۳۸۰، ج. ۱/ص. ۲۰) که قطعاً حافظ نظری هم به آن‌ها داشته است؛ ولی در این جا چون بر دلالت واژی تمرکز کرده‌ایم، به آن‌ها نمی‌پردازیم. اگر بتوان ساخت ایهام را به زبان دیگری ترجمه کرد، همیشه بهترین راه حل است؛ ولی چون عموماً این کار ممکن نیست، باید یکی از قرائت‌ها را که تأثیرگذاری بیشتری دارد، برای ترجمه انتخاب کرد. [این اصل همیشه مدّ منظر ما هست، ولی در هر مورد آن را تکرار نمی‌کنیم.] در این مورد، دو قرائت از نظر مقبولیت تفاوت معناداری ندارند.

زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار	چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست
زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار	چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست
زلف مُشکین تو در گلشن فردوس عذار	چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست
Ta chevelure de musc dans la roseraie au paradis de ta joue, qu'est-elle? Le paon surgit au jardin des délices!	

جدول ۱. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۱۱۴) و ترجمه فوشه کور از آن

(Hâfez, 2006, p. 219).

در بیتی که در جدول ۲ آمده، نبودِ اعراب، دو قرائت را (محسنی، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۰) ممکن ساخته است:

۱. محدودیت برای شعر من معنی ندارد؛ چه زمانی چه مکانی؛ بین چگونه این کودک، راه یک‌ساله را یک‌شبه می‌رود.

۲. محدودیت برای شعر من معنی ندارد؛ چه زمانی چه مکانی؛ بین چگونه این کودک یک‌شبه [شعری که تماماً در یک شب سروده شده] راه یک‌ساله را می‌رود.

مترجم فرانسوی قرائت دوم را ترجمه کرده است. یکی از ترفندهای حافظ، برای رسیدن به بلاغت، این است که از صورت‌بندی‌های رایج زبان محتاطانه عدول می‌کند؛ و مهمترین مشخصهٔ قرائت دوم همین نکته است. بنابراین، می‌توان قرائت منتخب مترجم را انتخاب قابل‌قبولی دانست.

طی مکان بین و زمان در سلوک شعر	کاین طفل یک‌شبه ره یک‌ساله می‌رود
طی مکان بین و زمان در سلوک شعر	کاین طفل یک‌شبه ره یک‌ساله می‌رود
طی مکان بین و زمان در سلوک شعر	کاین طفل یک‌شبه ره یک‌ساله می‌رود
Vois dans la marche du poème le parcours fait en espace et en temps, car cet enfant âgé d'une nuit fait le chemin d'une année.	

جدول ۲. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۲۱۵) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن

(Hâfez, 2006, p. 596).

۲.۱.۴. ایهام همگون معنایی

در هر زبانی واژه‌ها و عبارتهای فراوانی هست که بیش از یک معنا دارند. این خصوصیت در ادبیات تمام کشورها مبنای بازی‌های زبانی قرار می‌گیرد؛ اما در ادبیات فارسی می‌تواند فرصتی برای ساختن ایهام همگون معنایی باشد. تفاوت اصلی این نوع ایهام با ایهام همگون واژی این است که تفاوت نگارشی نقشی در پدید آمدن آن ندارد. برای مثال، در بیت جدول

۳، شاعر از دو معنای واژه «مُدَام»، یعنی «شراب» و «مُدَاوَم» بهره گرفته (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۳۴) تا به ایهام برسد:

۱. ای که دلیل لذت بردن ما را از نوشیدن شراب نمی‌دانی، ما در پیاله شراب انعکاس روی معشوق را می‌بینیم.

۲. ای که دلیل لذت بردن ما را نوشیدن مداوم شراب نمی‌دانی، ما در پیاله شراب انعکاس روی معشوق را می‌بینیم.

از آن‌جا که «شُرَب» معنای «شُرَبِ شراب» هم دارد، خوانش دوم معنای بیشتری را به مخاطب می‌رساند؛ به همین دلیل، می‌توان انتخاب مترجم فرانسه را تأیید کرد.

ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما

Nous avons vu dans la coupe le reflet du visage du Compagnon,
eh! tu qui ne sais rien de notre plaisir à boire continûment!

جدول ۳. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۲) و ترجمه فوشه کور از آن (Hâfez,

2006, p. 119)

لازم به ذکر است که میدان عمل ایهام یک بیت است؛ اگرچه منشاء آن گاه یک حلقه منفرد، و گاه تمامی زنجیره یک بیت است. برای مثال، بیتی را که در جدول ۴ آمده، می‌توان به دو صورت (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۲۱-۲۲) قرائت کرد:

۱. جان [فاعل] با میل و رغبت، دل [مفعول بی‌واسطه] را به چشم مست یار می‌سپارد؛ اگرچه هوشیاران اختیار خود را به هیچ‌کس نمی‌سپارند.

۲. دل [فاعل] با میل و رغبت، جان [مفعول بی‌واسطه] را به چشم مست یار می‌سپارد؛ اگرچه هوشیاران اختیار خود را به هیچ‌کس نمی‌سپارند.

در این مورد، دو خوانش نحوی مختلف، به دو معنای مختلف می‌انجامد؛ و مترجم فرانسوی خوانش دوم را برگزیده است. در این‌جا تفاوت معناداری میان دو خوانش نیست؛ و معیار انتخاب بیشتر سلیقه است.

دل به رغبت می‌سپارد جان به چشم مست یار گر چه هشیاران ندادند اختیار خود به کس

Poussé par le désir le cœur confia son âme aux yeux ivres du Compagnon,
bien que les gens conscients ne livrent à personne leur libre arbitre.

جدول ۴. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۲۳۵-۲۳۶) و ترجمهٔ فوشه کور از آن

(Hâfez, 2006, p. 695).

۳.۱.۴. ایهام همگون مجازی

گاه چند واژه که هریک به تنهایی دال بر معنایی حقیقی است، به همراه یکدیگر معنایی مجازی را می‌رسانند؛ و گاه دال ایهام‌ساز ما، نه بر چند معنا، که بر چند معنای مجازی دلالت می‌کند. چنین وضعیتی بهترین فرصت برای ساخت ایهام همگون مجازی است. ایهام همگون مجازی [با در نظر گرفتن معنای حقیقی ملازم آن] غالباً می‌تواند ایهام ناهمگون هم باشد. بیتی که در جدول ۵ آمده، نمونه‌ای از این نوع ایهام است (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۲۷)؛ که حاوی اصطلاح «ره چیزی را زدن» است. این اصطلاح می‌تواند دو معنای «جلوی چیزی را گرفتن» و «قصد چیزی را داشتن» را برساند. بنابراین، این بیت را می‌توان دوگونه قرائت کرد:

۱. دیشب سیلی از اشک می‌ریختم تا که بخوابم؛ ولی چهره‌ات به خاطر آمده بود و خیالات محال می‌کردم.

۲. دیشب سیلی از اشک می‌ریختم تا جلوی خواب را بگیرم؛ چهره‌ات به خاطر آمده بود و خیالات محال می‌کردم.

مترجم فرانسوی قرائت دوم را انتخاب کرده است که به سلیقهٔ ما اندکی شاعرانه‌تر از قرائت اول است. برای دور نیافتادن از بحث در اینجا به جزئیات ترجمهٔ مصرع دوم پرداخته نمی‌شود.

نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم

دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم

La nuit dernière d'un torrent de larmes je coupai la voie du sommeil.
on eut dit qu'en pensant à Ton duvet, je traçais un dessin sur l'eau.

جدول ۵. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۲۶۵) و ترجمه فوشه کور از آن (Hâfez, 2006, p. 808)

گاهی منشاء معناهای مجازی تفسیرهای متفاوت است؛ برای مثال، برای بیت جدول ۶، بر اساس برداشتی که از «خاک» داریم سه تفسیر (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۲۸) محتمل است:

۱. یار مردان خدا باش که در کشتی نوح خاکی [یعنی حضرت نوح که از خاک خلق شده بود و اعتنایی به توفان نداشت] هست که برای طوفان به اندازه خُرده‌آبی ارزش قائل نیست.

۲. یار مردان خدا باش که در کشتی نوح خاکی [یعنی آنچه از پیکر مدفون حضرت آدم باقی مانده بود و به هنگام طوفان به دستور خداوند به کشتی نوح منتقل شد؛ و پس از طوفان دوباره دفن شد] هست که برای طوفان به اندازه خُرده‌آبی ارزش قائل نیست.

۳. یار مردان خدا باش که در کشتی نوح خاکی [یعنی بشر خاکی، فارغ از مصادیق آن، که مظهر خداوند است] هست که برای طوفان به اندازه خُرده‌آبی ارزش قائل نیست.

لازم به ذکر نیست که اگر محتوای آکولادها حذف شود، هیچ اختلافی بین این سه ترجمه نیست. در چنین حالتی ترجمه معنای حقیقی [ظاهراً] به‌تنهایی می‌تواند تمامی معناهای مجازی را منتقل کند؛ و در این‌جا مترجم فرانسوی هم دقیقاً همین کار را کرده است؛ البته با این پیش‌فرض که فرهنگ تخصصی لازم [که در این مورد فرهنگ عرفان اسلامی است] در اختیار مخاطب فرانسوی‌زبان قرار دارد.

یار مردان خدا باش که در کشتی نوح	هست خاکی که به آبی نخرد طوفان را
----------------------------------	----------------------------------

Sois le compagnon des hommes de Dieu, car, dans l'arche de Noé, est un reste de poussière, pour qui le Déluge ne vaut pas un peu d'eau !

جدول ۶. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۱) و ترجمه فوشه کور از آن (Hâfez, 2006, p. 112)

۲.۴. ایهام ناهمگون

همان‌طور که پیش از این بیان شد، در دلالت ناهمگون، رابطهٔ میان مدلول‌ها، طولی است؛ یعنی حضور یک دال، موجب حضور مدلولی می‌شود، که به‌نوبهٔ خود نقش دال را ایفا کرده و حضور مدلول دیگری را موجب می‌گردد، که هم‌عرض مدلول اول نیست. برای مثال، در بیتی که در جدول ۷ آمده، واژهٔ «بوی» می‌تواند موجب حضور مدلول معنایی «عطر و رایحه» و مدلول مجازی «امید و آرزو» شود (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۳۵) که در طول یکدیگر قرار می‌گیرند، و برای بیت دو معنا را رقم می‌زنند:

۱. اگرچه می‌دانم که غریب راه به جایی نمی‌برد، من به امید و آرزوی آن زلف پریشان می‌روم.

۲. اگرچه می‌دانم که غریب راه به جایی نمی‌برد، من در پی عطر آن زلف پریشان می‌روم.
 مترجم فرانسوی خوانش دوم را برگزیده، که احتمالاً می‌تواند خوانش اول را هم به‌طور ضمنی تداعی کند؛ که به نظر ما، در این جا بهترین گزینه بوده است. به‌طور کلی، اگر یک مدلول ایهامی بتواند مدلول [یا مدلول‌های] دیگر را تداعی کند، انتقال آن مدلول در ترجمه می‌تواند بهترین انتخاب باشد، اگر که راه‌حل بهتری موجود نباشد.

گر چه دانم که به جایی نبرد راه غریب من به بوی سر آن زلف پریشان بروم
--

Je sais que l'étranger ne parvient nulle part, pourtant, je partirai attiré par l'odeur de Ces cheveux en désordre.
--

جدول ۷. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۲۸۹) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن

(Hâfez, 2006, p. 892).

شاید ترجمه‌پذیرترین حالت، در میان اشکال مختلف ایهام، زمانی باشد که معنای حقیقی تداعی‌کنندهٔ معنای مجازی است؛ اما همیشه اینگونه نیست؛ در بیت جدول ۸، معنای حقیقی ناتوان از رساندن معنای مجازی است. برای روشن شدن موضوع، نگاهی می‌کنیم به تفسیرها (مرتضوی، ۱۳۸۳، صص. ۵۰۶-۵۰۸) و قرائت‌های حقیقی [۱] و مجازی [۲ و ۳] از این بیت (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۵۲۲):

۱. طره‌های مشک‌بوی تو بنفشه را تاب می‌دهد؛ خنده دلگشای تو پرده غنچه را می‌درد.
۲. تاب گیسوان معطر تو بنفشه را سرافکننده می‌کند؛ خنده دلگشای تو غنچه را از جلوه می‌اندازد.
۳. تاب گیسوان معطر تو بنفشه را سرافکننده می‌کند؛ خنده دلگشای تو همان شکوفا شدن غنچه است. [قرائت‌های مجازی این بیت متکثر است و یک کاسه کردن همه آنچه همه می‌گویند، ناممکن است].
- مترجم فرانسوی، مانند همیشه، معنای حقیقی را با دقتی وسواس‌گونه ترجمه کرده و هر جا که لازم دیده برخی معانی و تفاسیر را خارج از ترجمه اصلی آورده، ولی در مجموع، موجب اتلاف زیبایی‌های شعر شده است. شاید چنین رویکردی برای ترجمه متون حقوقی مناسب باشد، ولی در ترجمه شعر نیاز به انعطاف‌پذیری و خلاقیت است؛ اگر نمی‌توان همه معانی شعر را ترجمه کرد، باید آنچه را که [از نظر عاطفی یا خیال‌انگیزی] تأثیرگذارتر است را برای ترجمه برگزید.

تاب بنفشه می‌دهد طره مشک‌سای تو پرده غنچه می‌درد خنده دلگشای تو
--

Tes boucles à senteur de musc font se tordre la violette, ton sourire dénoue les cœurs et déchire le viole du bouton de rose.
--

جدول ۸. بیتهی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۳۱۸-۳۱۹) و ترجمه فوشه کور از آن

(Hâfez, 2006, p. 1001).

برای این‌که نظر خود را برای مخاطب ملموس‌تر کنیم، خوانش خود را از این بیت به‌همراه ترجمه‌ای پیشنهادی در جدول ۹ عرضه می‌کنیم؛ با تذکر این نکته که این ترجمه، نه بهترین ترجمه، که صرفاً تلاشی برای معرفی مسیری است که به ترجمه ایده‌آل می‌رسد.

طره‌های معطر تو بنفشه را شرمنده می‌کنند و او سر به زیر می‌اندازد،
تبسم فرح‌بخش تو شگفت‌آورتر از شکفتن غنچه گل‌سرخ است.

Tes boucles parfumées ont fait honte à la violette et elle a baissé la tête,
ton sourire joyeux est plus merveilleux que l'épanouissement du bouton
de rose.

جدول ۹. خوانش ما از بیت اول غزلی از حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۳۱۸-۳۱۹) و ترجمه

پیشنهادی ما از آن.

ما برای ساده کردن مسئله تا به این‌جا مقاله از شرایط حداقلی تحقق ایهام سخن گفتیم؛ اما در این‌جا برای پیشگیری از هر نوع اشتباهی متذکر می‌شویم که سرمنشاء ایهام همیشه یک دال نیست؛ گاهی چند دال [برای مثال، چند واژه یا عبارت جداازهم] چند زنجیره دلالتی را فعال می‌کنند، که نتیجه آن تحقق چند ایهام موازی است؛ ولی از آن‌جا که معانی اجزای سازنده یک بیت، عموماً یک معنای به‌هم‌پیوسته را شکل می‌دهند که امکان ازهم‌گسستن آن نیست، محمل ایهام را همیشه بیت در نظر می‌گیریم، حتی اگر این آرایه برآیند چند زنجیره دلالتی باشد [نمونه‌ای از این نوع ایهام در جدول ۱۰ آمده است]؛ طبیعتاً نوع چنین ایهامی بر مبنای هم‌عرض بودن یا نبودن همه مدلول‌های دخیل در ایهام تعیین می‌شود؛ یعنی برای ناهمگون شدن ایهام، کافی است که فقط یک مدلول در عرض مدلول‌های دیگر قرار نگیرد.

۳.۴. نمایی دیگر از ترجمه‌شناسی ایهام

هدف اصلی این مقاله ترجمه‌شناسی ایهام است، و از آن‌جا که تعریف روشنی از ایهام نبود، و طبیعتاً مصداق‌های آن هم خالی از ابهام نبود، مجبور بودیم در مرحله قبل، با ذکر نمونه‌هایی از ترجمه ایهام، تصویر نسبتاً کاملی از آنچه در ذهن داشتیم، به نمایش بگذاریم. حال که با کلیات مسئله آشنا شدیم، می‌توانیم نگاه موشکافانه‌تری به ترجمه ایهام داشته باشیم. در مورد ترجمه آرایه‌های ادبی نظرات متفاوتی وجود دارد. برای مثال پیرنی^۱، که در هر رویه‌ای مهمترین مسئله را حفظ چیزی که قیاس می‌شود می‌داند، رویه‌های محتمل برای ترجمه آرایه‌ها را چنین برمی‌شمارد (Isnu Maharani, 2016, pp. 87-88):

^۱ Patrizia Pierini

۱. ترجمه تحت‌اللفظی (حفظ آرایه مبدأ).
۲. جایگزینی آرایه مبدأ با آرایه‌ای دیگر.
۳. تقلیل آرایه مبدأ به یک اصطلاح (در صورت امکان).
۴. حفظ آرایه مبدأ و تشریح عنصر قیاسی آن.
۵. جایگزینی آرایه مبدأ با توضیحات.

لازم به ذکر است که آرایه‌هایی مانند تشبیه و استعاره، لایه‌های دلالتی کمتری نسبت به ایهام دارند؛ و عموماً خود بخشی از آرایه ایهام هستند، و به همین سبب، عموماً نمی‌توان رویه‌های متداول برای ترجمه تشبیه و استعاره را برای ترجمه ایهام به کار بست. در واقع، از آنجا که ایهام در ادبیات غرب به‌عنوان آرایه شناخته نمی‌شود، نظریه‌ای هم در مورد آن وجود ندارد؛ فارسی‌زبانان هم تا جایی که ما می‌دانیم، نظری جدی به ترجمه ایهام نینداخته‌اند. ما برای پرکردن این خلأ سعی می‌کنیم مسئله را تشریح کنیم. در نگاه اول، دو رویه به ذهن می‌رسد:

۱. ارائه ترجمه‌ای از معنای حقیقی غزل [بیت‌ها] به‌شکل مستقل، و افزودن توضیحاتی در باب آنچه در ترجمه حقیقی نیامده در ادامه یا حاشیه.

۲. ارائه ترجمه‌هایی موازی از بیت حاوی ایهام، که در زیر هم قرار می‌گیرند، و بر شمار واقعی بیت‌ها می‌افزایند.

اگر خواندن شعر را، نه کسب اطلاعات، که وجد و شهودی در گذرگاه زبان بدانیم، رویه‌های بالا ما را به جایی نمی‌رساند. اما ترجمه درست ایهام چگونه باید باشد؟ طبیعتاً اولین قدم برای ترجمه ایهام، تلاش برای انتقال [نسبی و تقریبی] تمامی لایه‌های دلالتی ایهام است. با توجه به این که ایهام آمیزه‌ای از ساخت‌های معنایی است و احتمال تحقق این ساختار در زبانی دیگر کم است. اگر امکان انتقال تمام معانی مبدأ وجود نداشته باشد، باید از میان معانی قابل انتقال آنچه را که [از نظر عاطفی یا خیال‌انگیزی] تأثیرگذارتر است انتخاب کرد؛ و از ترجمه برخی از معانی چشم پوشید. در مجموع، برای انتقال بیشترین معانی عموماً نیاز به اعمال تغییراتی در روابط طولی و عرضی واحدهای دلالتی است.

از آن‌جا که ایهام ساختاری چندلایه دارد، و روابط درون‌لایه‌ای [میان دال‌ها یا میان مدلول‌ها] و میان‌لایه‌ای [میان دال‌ها و مدلول‌ها] آن، می‌تواند مورد‌به‌مورد تغییر کند، ما به‌جای یک دستورالعمل دقیق، رویه‌ای کلی را برای ترجمهٔ آن پیشنهاد می‌کنیم. به باور ما محدودهٔ ایهام بیت است، و هر بیتی، مانند بیت‌های حافظ، یک واحد معنایی مستقل است (خرمشاهی، ۱۳۶۷، ج. ۱/ص. ۳۴)، که حکایتکی را روایت می‌کند.

از آن‌جا که داستان‌هایی مانند قطعات پروین اعتصامی، یعنی قطعاتی با مطلع «شاهدی گفت به شمعی کامشب» (اعتصامی، ۱۳۸۱، ص. ۱۵۵)، «بنفشه صبحدم افسرد و باغبان گفتش» (همان، ص. ۱۱۱) و غیره، حکایت ۱ هستند، ما موجزترین شکل حکایت را [که از یک بیت تجاوز نمی‌کند] حکایتک ۲ نام داده‌ایم؛ برای مثال، حافظ در بیتی می‌فرماید «ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد، چه گوش کرد که با ده زبان خموش آمد» (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۱۸۸)؛ در این‌جا «مرغ صبح» و «سوسن آزاد» دو شخصیت یک حکایتک هستند، که اتفاقی میان‌شان افتاده است؛ یا در بیتی دیگر آمده که «کنون که در چمن آمد گل از عَدَم به وجود، بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود» (همان، ص. ۲۱۲)؛ در این‌جا «گل» و «بنفشه» دو شخصیت یک حکایتک هستند، که ماجرای میان‌شان رخ داده است؛ گاهی تلمیح است که ماجرا را می‌سازد؛ مثلاً در بیتی آمده که «من به سرمنزل عنقا نه به خود بردم راه، قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم» (همان، ص. ۲۶۴)؛ که «عنقا» و «مرغ سلیمان» از داستان‌های دیگر گرفته شده‌اند. اکنون که شناخت کاملی از حکایتک پیدا کردیم، می‌توانیم بگوییم که ایهام ترکیبی از حکایتک‌های نسبتاً مستقل است، که عموماً عناصر اصلی مشترکی دارند. البته گاه این عناصر با نام‌های متفاوتی در یک بیت حضور می‌یابند؛ برای مثال ممکن است معشوق، هم با نام شمع و هم با نام گل نقش‌آفرینی کند: «آتش رخسار گل خرمن بلبل بسوخت، چهره خندان شمع آفت پروانه شد» (همان، ص. ۱۸۶).

¹ fable

² microfable

باتوجه به مقدماتی که گفته شد، و تأکید بر این که زبان‌ها قرینه هم نیستند، به باور ما، غالباً کارآمدترین رویه برای ترجمه ایهام، نوساختن حکایتک‌هاست، که طبق دستورالعمل پیشنهادی زیر انجام می‌شد:

۱. در مرحله اول، ترجمه‌ای درون‌زبانی از بیت حاوی ایهام انجام می‌شود؛ یعنی همه محتوای بیت، با واژگان و عبارات دیگری بیان می‌گردد. نتیجه این ترجمه، قطع شدن برخی روابط طولی و عرضی، و اتلاف معنایی است.

۲. در مرحله دوم، به‌منظور جبران معنای تلف‌شده و جایگزینی روابط قطع‌شده، سعی در اصلاح و ترکیب حکایتک‌ها می‌شود، به‌نحوی که تا جای ممکن عناصر اصلی آن‌ها حفظ شود. لازم به ذکر است که گاهی حکایتک‌ها چنان تضادی با یکدیگر دارند که غیرقابل جمع هستند.

۳. در مرحله سوم، حکایتک‌های نوساخته به زبان دیگر ترجمه می‌گردد.

در جدول ۱۰ شمایی از دستورالعمل پیشنهادی به نمایش درآمده است. لازم به ذکر است که ایهام‌ها قطعی نیستند؛ یعنی اولاً، ما از اشراف شاعر، به برداشتی که ما از شعرش داریم، مطمئن نیستیم؛ ثانیاً معنایی که به عبارتی نسبت داده می‌شود، عموماً حدسی است؛ چرا که واژه‌نامه جامعی از گذشته نمانده، که به آن استناد کنیم؛ و غالباً مفسران ناچاراند برای کشف معنای اصطلاحات، ابیات دارای واژه‌های مشترک را باهم مقایسه کنند؛ و نتیجه همیشه متقن نیست.

تاب بنفشه می‌دهد طره مشک‌سای تو	پرده غنچه می‌درد خنده دلگشای تو
۱. طره‌های خوش‌بوی تو پیچش ساقه را دارد.	
۲. طره‌های خوش‌بوی تو بنفشه را [از حسادت] آزرده می‌کند.	
۳. خنده فرح‌بخش تو غنچه لبان تو را از هم می‌گشاید.	
۴. خنده فرح‌بخش تو مانند شکفتن غنچه است.	
۵. خنده فرح‌بخش تو غنچه را از جلوه می‌اندازد.	
طره‌های مشک‌بوی تو بنفشه را می‌پیچاند؛ تبسم فرح‌بخش تو پرده غنچه گل‌سرخ را می‌درد.	

طره‌های معطر تو بنفشه را شرمنده می‌کنند و او سر به زیر می‌اندازد؛ تبسم فرح‌بخش تو شگفت‌آورتر از شکفتن غنچهٔ گل سرخ است.

جدول ۱۰. بیتی از یک غزل حافظ (همان، ص. ۳۱۸-۳۱۹) که حاوی ایهام است [خانهٔ اول از بالا]، حکایتک‌های مُستخرج از ایهام [خانهٔ دوم از بالا]، برگردان فارسی حکایتک‌های منتخب فوشه کور (Hâfez, 2006, p. 1001) [خانهٔ سوم از بالا] و حکایتک‌های نوساختهٔ پیشنهادی ما.

البته عناصر سازندهٔ هرزبانی، فرصت‌های پیش‌بینی‌نشده‌ای را در اختیار شاعران و مترجمان می‌گذارد که با استفاده از آن‌ها می‌توان به چیزی شبیه معجزه رسید؛ البته، نمی‌توان چنین استثناهایی را در یک دستورالعمل کلی جای داد. شاید رویهٔ پیشنهادی ما را عده‌ای امانتدارانه ندانند. البته اگر پیش‌فرض آن‌ها این باشد که خوانندهٔ شعر حافظ، به‌دنبال شناخت اصول عرفان، وقایع تاریخی و ... است، درست هم می‌گویند؛ ولی آیا عُموم مردم شعر لورکا^۱ و نرودا^۲ را برای شناخت مسائل تاریخی-اجتماعی می‌خوانند؟ به باور ما، مخاطب شعر، تشنهٔ وجد و شهودی است که ساخت‌های زبانی رقم می‌زنند؛ و ترجمهٔ درون‌زبانی، فرآیند این ساخت‌ها را به‌آسانی برملا می‌کند و نشان می‌دهد که بازآفرینی ساخت‌ها، تا حد امکان، در زبان مقصد تنها وسیله برای احیای وجد و شهودی است که خوانندهٔ مقصد می‌طلبد.

۵. نتیجه‌گیری

با استفاده از مستندات نشان دادیم که ایهام جزو آرایه‌های ادبیات غرب نیست و در ادبیات فارسی هم سال‌ها پس از آرایه‌هایی مثل تشبیه و استعاره پدیدار شده، و تا به زمان ما، تعاریف و تقسیم‌بندی‌های متفاوتی از آن ارائه شده است. با توجه به دقیق نبودن این تعاریف، ترجیح ما، بازتعریف ایهام بود. ما بیت را محدودهٔ ظهور ایهام، و آن را متشکل از سه لایهٔ دلالتی دانستیم. طبق سازوکاری که معرفی شد در لایهٔ اول، دال‌های کتبی مدلول‌های واژی را تداعی می‌کنند و آن‌ها به نوبهٔ خود [در لایهٔ دوم] به‌عنوان دال مدلول‌های معنایی را فرامی‌خوانند و آن‌ها هم [در لایهٔ سوم] به‌عنوان دال مدلول‌های مجازی را برمی‌انگیزند؛ حال اگر برآیند این دلالت‌ها ما را نه به یک معنا، که به چند معنا رهنمون شوند، بیت موردنظر حاوی ایهام است.

¹ Federico García Lorca

² Pablo Neruda

ترجمه‌شناسان غربی که در ادبیات خود آرایه ایهام را ندارند، به ترجمه آن توجهی نشان نداده‌اند. پژوهشگران ترجمه در ایران هم تاکنون نگاه جامعی به آن نداشته‌اند. مترجمانی که ادبیات کلاسیک ما را به زبان‌های غربی ترجمه کرده‌اند، عموماً صریح‌ترین لایه معنایی ایهام را ترجمه کرده‌اند، و از آن‌جا که ایهام یکی از مهمترین خصیصه‌های شعری بزرگانی مانند حافظ است، طبیعتاً ترجمه‌های فعلی منجر به اتلاف معنایی شده‌اند. ما ضمن بررسی ترجمه‌هایی از ابیات حافظ به زبان فرانسه، سعی کردیم به شناختی جامع‌تر از ماهیت انواع ایهام و ترجمه آن برسیم. به باور ما، آنچه مشکل‌آفرین است این است که ایهام را دلالت‌های درهم‌تنیده‌ای می‌سازند که عموماً همه آنها معادلی در زبان مقصد ندارند؛ بنابراین ایهامی که به زبان دیگری منتقل می‌شود، عموماً به چیزی بدل می‌شود که نه آرایه است، و نه حتی معنای کاملی دارد. بنابراین، اگر برای ترجمه هر نوع ایهام، رویه متناسب با آن برگزیده شود، قطعاً نتیجه کار بهتر خواهد بود.

باید توجه داشت که زبان‌ها تفاوت‌های ساختاری دارند؛ برای مثال، مرسوم نبودن اعراب‌گذاری در خط فارسی، می‌تواند از مهمترین عوامل تولید ایهام باشد، که در زبان‌های غربی بلاموضوع است. بنابراین، در فرایند ترجمه نمی‌توان برای هر عنصر زبان مبدأ به آسانی معادلی در زبان مقصد یافت؛ به همین دلیل رویه تازه‌ای را به نام «نوساختن حکایتک‌ها» پیشنهاد کردیم. «نوساختن حکایتک‌ها» یعنی ساختن حکایتک‌های جدیدی، با استفاده از عناصر و روابطی که حکایتک‌های درهم‌تنیده بیت حاوی ایهام را ساخته‌اند. دستورالعمل پیشنهادی ما برای این کار، شامل سه مرحله است: ۱. ترجمه درون‌زبانی بیت حاوی ایهام. ۲. اصلاح و ترکیب حکایتک‌های مستخرج از بیت، که در فرایند ترجمه درون‌زبانی از هم مُنفک شده‌اند، به نحوی که تا حد ممکن عناصر مشترک حفظ شوند. ۳. ترجمه آنچه در مرحله ۲ ساخته شده است، به زبان مقصد.

دستورالعمل پیشنهادی ما، ایهامی در زبان مقصد خلق نمی‌کند، بلکه محتویات ایهام را تا حد ممکن به زبان مقصد منتقل می‌کند؛ این روش نسبت به روش متداول، یعنی ترجمه صریح‌ترین معنای بیت، اتلاف معنایی کمتری دارد، و هدف اصلی شعر را که خیال‌پردازی و تأثیرگذاری عاطفی بیشتر است، بهتر می‌تواند تأمین کند. از آن‌جا که ایهام از نظر معنایی،

متراکم‌ترین و از نظر سازمان‌بندی، پیچیده‌ترین آرایه موجود در زبان فارسی است، شناخت بهتر آن و ترجمه کامل‌تر آن می‌تواند پیشرفت بزرگی در جهت معرفی ادبیات فارسی به دیگر ملل جهان باشد.

منابع

- اعتصامی، پ. (۱۳۸۱). *دیوان اشعار پروین اعتصامی*. (ح. احمدی گیوی، تدوین) تهران: قطره.
- حافظ. (۱۳۸۷). حافظ. (م. قزوینی، ق. غنی، و ع. جربزه‌دار، تدوین کنندگان) تهران: اساطیر.
- خرمشاهی، ب. (۱۳۶۷). *حافظ‌نامه* (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ) (جلد ۱). تهران: علمی و فرهنگی.
- خواندمیر، غ. (۱۳۸۰). *تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر* (جلد ۱). (م. دبیرسیاقی، تدوین) تهران: خیام.
- دادبه، ا. (۱۳۷۱). *توازی معنایی در ایهام‌های حافظ*. در س. نیاز کرمانی، حافظ‌شناسی (جلد ۱۵، ص. ۹-۳۱). تهران: پازنگ.
- دادور، ا. (۱۳۹۹). *ترجمه شعر و دشواری‌های آن*. پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، ۳(۲)، ۶۱-۷۴.
- فرشیدورد، خ. (۱۳۵۲). *نقد شعر فارسی: نظری انتقادی درباره فنون بلاغت فارسی و عربی*. *ارمغان*، ۴۲(۱۱)، ۷۸۱-۷۹۳.
- فرید، ط. (۱۳۷۷). *ایهامات دیوان حافظ*. تهران: طرح نو.
- قیس رازی، ش. (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. (م. قزوینی، م. مدرس رضوی، و س. شمیسا، تدوین کنندگان) تهران: علمی.
- محسنی، ا. (۱۳۸۵). *ایهام و دگرسازی مقوله‌های دستوری*. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی* (۲)، ۱۱۷-۱۲۵.
- مرتضوی، م. (۱۳۸۳). *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی*. تبریز: ستوده.

مهدی‌نیا، م. (۱۳۹۳). چندگونگی ایهام در غزلیات سعدی. *زیبایی‌شناسی ادبی*، ۵(۱۹)، ۳۹-۵۶.

واعظ کاشفی سبزواری، ح. (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. (م. کزازی، تدوین) تهران: مرکز.

وطواط، ر. (۱۳۳۹). *حدائق السحر فی دقایق الشعر*. در ر. وطواط، و ع. اقبال آشتیانی (تدوین)، دیوان رشیدالدین وطواط با کتاب حدائق السحر فی دقایق الشعر (ص. ۶۲۱-۷۰۷). تهران: بارانی. هاشمی، ب.، و محسنی، ش. (۱۳۹۸). ترجمه‌پذیری اشعار حافظ؛ با نگاهی به برگردان فرانسوی فوشه کور. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، ۲(۱)، ۲۵۵-۲۷۴. همایی، ج. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.

Anthony Bowden Cuddon, J. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.

Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press.

Chalisova, N. (2012, October 16). «*IHĀM*». Retrieved from Encyclopædia Iranica: <http://www.iranicaonline.org/articles/iham>

de Saussure, F. (1997). *Cours de linguistique générale* (édition critique ed.). (T. de Mauro, Ed.) Paris: Payot.

Evans, V., & Green, M. (2006). *Cognitive Linguistics: an introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hâfez. (2006). *Le Divân, Hâfez de Chiraz*. (C.-H. De Fouchécour, Trans.) Paris: Verdier.

Isnu Maharani, S. (2016). Translation Strategy of Figure of Speech in Short Story. *Journal of Language and Culture*, 7(2), 84-91.

Lakoff, G., & Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live*. London: The university of Chicago press.