

Analyzing the Stylistic-Linguistic Suitability of Mirjalaluddin Kazazi's Translation of Shaheswar Arrabeh by Chérin Dutroy based on the Action Space of the Text [In Persian]

Alireza Farah Bakhsh^{1*}, Helia Moayeri Farsi²

1 Associate Professor of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Gilan University, Rasht, Iran

2 Bachelor of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Gilan University, Rasht, Iran

*Corresponding author: farahbakhsh2000@yahoo.com

Received: 30 Dec, 2021 Revised: 26 Mar, 2022 Accepted: 05 May, 2022

ABSTRACT

A high example of battle and honor in romance (a subgenre of narrative poetry in European literature), the idea of the knight and chivalry developed gradually across history from the early Roman Empire to the middle of the Middle Ages. One of the first well-known French romance authors, Chérin de Troyes, penned six poems on the stories of King Arthur, of which five have survived: Ork and Enid, Eoin: The Lion Knight, Cleggs, Percival: The Tale of the Cup, and the Chariot Knight. The romance of the charioteer by Dutroy holds a significant position in the legends of King Arthur because it lays the foundation for the duties and ideals of chivalry, such as courtly love, respect for ladies, and Christian principles, by bringing the French Lancelot to the group of the king's knights. This love story was translated into Farsi by Mirjalaluddin Kezazi and published as Shaheswar Arabeh. The purpose of the current study is to evaluate how well Kezazi's translation of Shaheswar Arabeh, one of the most well-known medieval romances, adheres to the original text. This study looks at how well Kazzazi's translation of Shaheswar Arrabeh adheres to the rules of chivalry, the language used in the original text, and how these rules and the culture of chivalry are reflected in the translation based on the action space of the text. Semantic content creates action via cohabitation in a chain and is focused on the activities of characters or agents of action and the consequences created by them. They encompass the explicit meanings coming from the action and relationships of the component pieces of the text. To observe the romantic style and the chivalric customs, the translation of Shaheswar Arrabeh has been analyzed on the three levels of words, tone, and grammar. To observe the romantic style and the chivalric customs, the translation of Shaheswar Arrabeh has been analyzed on the three levels of words, tone, and grammar. The words, tone, and grammar used in each of these three levels have been evaluated

while being compared to similar elements in the original text to identify and analyze the similarities and differences. These comparisons were made to assess the language's archaism (archaicism), brutality and combativeness, expression of tenderness and elegance, use of folk literature, and narrative and descriptive language. The results of this study demonstrate how Kazzazi deviates from the original text's style by insisting on utilizing archaic and epic terms rather than lyrical words and folk idioms, which are key elements of the medieval romance language. The translation language deviates from the romantic style and violates the fundamental tenets of chivalric culture on a tonal level due to archaism, epic and non-narrative mood, and the preference for Persian occlusive sounds over Arabic abrasive sounds. Grammar-wise, Kazazi did not adhere to the medieval romance style and did not respect the language of chivalry, as seen by the supremacy of the epic language over the lyrical language, the intricacy of the phrase, and the archaic syntax.

Keywords: Mirjalaluddin Kazazi, Shaheswar Arrabeh, Chérin Dutroy, Textual Space, Medieval Romance, Chivalry, Stylistic-Linguistic Fit, Sociology of Language.

بررسی تناسب زبانی - سبکی ترجمه میرجلال الدین کزازی از شهسوار ارابه اثر کرتین دوتروی بر پایه فضای کنشی متن

علیرضا فرح بخش^{۱*}، هلیا معیری فارسی^۲

۱. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

۲. کارشناسی زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

*نویسنده مسئول مقاله Email: farahbakhsh2000@yahoo.com

پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۱۵

اصلاح: ۱۴۰۱/۰۱/۰۶

دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۹

چکیده

مفهوم شوالیه و شوالیه‌گری در روند تاریخی از امپراتوری روم باستان تا اواسط قرون وسطی به-تدریج شکل گرفته است و تبدیل به الگویی والا از جنگاوری و شرافت در رمانس (نوعی شعر روایت‌گونه در ادبیات اروپا) شده است. کرتین دوتروی، یکی از نخستین رمانس‌نویسان مشهور فرانسوی، شش منظومه با موضوع افسانه‌های شاه آرتور سروده است که از میان آن‌ها پنج منظومه ارک و انید، ایوین: شوالیه شیر، کلیگس، پرسیوال: داستان جام و شهسوار ارابه به‌جامانده‌اند. رمانس شهسوار ارابه اثر دوتروی در داستان‌های شاه آرتور جایگاه ویژه‌ای دارد، زیرا با واردکردن لانسولوت فرانسوی به حلقه شوالیه‌های شاه آرتور زمینه را برای نقش‌مایه‌ها و مفاهیم شوالیه‌گری مانند عشق‌درباری، احترام به بانوان و اخلاقیات مسیحی مهیا می‌سازد. میرجلال الدین کزازی این رمانس را با عنوان شهسوار ارابه به فارسی برگردانده است هدف پژوهش حاضر این است که میزان وفاداری ترجمه کزازی به متن اصلی شهسوار ارابه، نوشته کرتین دوتروی را به عنوان یکی از مشهورترین رمانس‌های قرون‌وسطایی بسنجد. این جستار پایبندی متن برگردان شهسوار ارابه به قراردادهای حاکم بر شوالیه‌گری، زبان‌به‌کار رفته در متن اصلی و انعکاس این قراردادها و فرهنگ شوالیه‌گری را در ترجمه کزازی بر پایه فضای کنشی متن بررسی می‌کند. معانی صریح ناشی از کنش و روابط عناصر سازنده متن را پوشش می‌دهند؛ محتوای معنایی از طریق همنشینی در یک زنجیره، موجب کنش می‌شوند و معطوف به کنش شخصیت‌ها یا عامل‌های کنش و اثرات ناشی از آن‌ها است. ترجمه شهسوار ارابه در سه سطح واژه‌ها، لحن و دستور زبان از نظر رعایت سبک

بررسی تناسب زبانی - سبکی ترجمه میرجلال الدین کزازی از شهسوار اراهه اثر کترین...

رمانس و قراردادهای حاکم بر شوالیه‌گری بررسی شده است. در هر یک از این سه سطح، واژه‌ها، لحن و دستور زبان از جنبه‌های آرکایسم (باستان‌گرایی)، بزمی و رزمی بودن، بیان لطافت و ظرافت، استفاده از ادبیات مردمی و زبان روایی و توصیفی، ضمن مقایسه با عناصری مشابه در متن اصلی و با هدف شناسایی و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها ارزیابی شده‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که در سطح واژه‌ها، کزازی به استفاده از واژه‌های آرکاییک و حماسی اصرار می‌ورزد و از واژه‌های غنایی و اصطلاحات مردمی، که از مولفه‌های اصلی زبان رمانس قرون وسطایی هستند، بهره نمی‌گیرد و لذا از سبک متن اصلی دور می‌شود. در سطح لحن، آرکایسم، فضای حماسی و غیرروایی و ارجح دانسته‌شدن آواهای انسدادی فارسی به آواهای سایشی عربی سبب می‌شوند که زبان ترجمه از سبک رمانس فاصله بگیرد و مفاهیم کلیدی فرهنگ شوالیه‌گری نقض شوند. در سطح دستور زبان نیز برتری زبان حماسی به زبان غنایی، پیچیدگی جمله‌بندی و آرکایسم نحوی، همگی حاکی از این هستند که کزازی زبان شوالیه‌گری را رعایت نکرده و به سبک رمانس قرون وسطایی پایبند نبوده است.

واژگان کلیدی: میرجلال الدین کزازی، شهسوار اراهه، کترین دوتروی، فضای کنشی متن، رمانس قرون وسطایی، شوالیه‌گری، تناسب زبانی - سبکی، جامعه شناسی زبان.

۱ - مقدمه

شوالیه و شوالیه‌گری نه تنها دو مفهوم بنیادین در رمانس‌های قرون وسطایی اروپا به‌شمار می‌آیند، بلکه از مرزهای ادبیات فراتر می‌روند و معانی عمیق‌تری را در سطوح اجتماعی، تاریخی، اخلاقی و فرهنگی دربرمی‌گیرند. شوالیه‌گری از جهان‌بینی جوامعی که از آن‌ها برخاسته است تأثیرمی‌پذیرد و بر جهان‌بینی جوامعی که در آن‌ها رسوخ می‌کند، تأثیرمی‌گذارد. کین شوالیه‌گری را چنین تعریف می‌کند: «شوالیه‌گری ممکن است به‌عنوان اخلاقی توصیف شود که در آن عناصر نظامی، اشرافی و مسیحی باهم ادغام شده‌اند. می‌گویم ادغام شده‌اند تا حدی به این دلیل که به نظرمی‌رسد چنین ترکیبی درنوع خود چیزی جدید و کامل است و تا حدی به این دلیل که جداکردن کامل عناصر آن بسیار دشوار است» (Keen, 1984: 16). لغت‌نامه آکسفورد این تعریف را ارائه می‌کند: «نامی تاریخی برای سلحشوران. عضوی از یک نظام خاص شایستگی و شرافت» (Knowles, 2005: 153). طبق لغت‌نامه دهخدا، شوالیه «نجیب زاده‌ای [است] که در گروه

فارسان قرون وسطی پذیرفته شده باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۴۵۳۹) و واژه فارس «سوار. یعنی صاحب اسب» (همان، ۱۳۷۷: ۱۶۸۸۳). بنابه گفته مک‌کوی، شوالیه از واژه فرانسوی *chevalier* با ریشه *cheval* به معنی اسب گرفته شده است. همچنین، ریشه لاتین آن یعنی *cavalry*، به معنای گروه جنگجویان سوار بر اسب، با واژه *caballarius* به معنای اسب سواران هم خانواده است. ریشه *caballus* واژه *caballus* است که در لاتین به معنای اسب است و خود ریش‌های هندواروپایی دارد (McCoy, 1989: 16). مفهوم شوالیه و شوالیه‌گری در روند تاریخی از امپراتوری روم باستان تا اواسط قرون وسطی به تدریج شکل گرفته است و تبدیل به الگویی والا از جنگاوری و شرافت در رمانس شده است.

تمامی انواع رمانس‌های قرون وسطی بسیاری از ارزش‌های شوالیه‌گری را به نمایش می‌گذارند. درگذر زمان، تعاریف مختلفی از رمانس ارائه شده است. طبق نظر نیوستد، «رمانس قرون وسطی داستانی درباره دلآوری شوالیه‌های و حوادث مخاطره آمیز است» (Newsted, 1967: 11) که نقش مایه‌های گوناگون مانند «ماجراهای رازآلود، به مبارزه طلبیدن، اولین نگاه معشوق، سفری به-تن‌هایی در سرزمینی ناآشنا و جنگ» (Stevens, 1973: 16) را به نمایش می‌گذارد. طبق تعریف فرهنگ اصطلاحات ادبی آکسفورد، رمانس «ادبیاتی است که در اروپای قرون وسطایی قرن دوازدهم به بعد یافت می‌شود، ماجراهای شوالیه‌های افسان‌های را توصیف می‌کند و تجلیلی است از رفتارهای ایده‌آل و فرهیخته و آمیزهای از وفاداری، شرافت و عشق‌درباری» (Baldick, 2008: 54). براساس تعریف فرهنگ فارسی عمید، رمانس «نوعی شعر روایت‌گونه در ادبیات اروپا است» (عمید، ۱۳۸۹: ۶۴۳). از نظر مضمون، رمانس قرون وسطی به سه شاخه تقسیم می‌شود: داستان‌های رومی، داستان‌های فرانسوی و داستان‌های بریتانیایی، که به ترتیب پیرامون الکساندر، شارلمانی، و شاه آرتور پدید آمده‌اند. اگرچه رمانس‌های شاه آرتور داستان‌های بریتانیا نامیده می‌شوند، محدود به بریتانیا نیستند و به دلیل تنوع داستانی، گستره جغرافیایی و دربرگرفتن فرهنگ‌های داستانی دیگرکشورهای اروپایی، جامع‌ترین رمانس قرون وسطایی به‌شمار می‌آیند. این گستردگی بستری را برای شکوفایی فرهنگ شوالیه‌ای و حفظ ارزش‌های بومی فراهم آورده‌است. فرهنگ‌های کلتی، ایبری، آلمانی، و ایتالیایی تاثیرات متفاوتی بر شکل‌گیری رمانس‌های شاه آرتور گذاشته‌اند و هرکدام رمانس‌های آرتوری مخصوص به خود را داشت‌ه‌اند. در این بین، رمانس‌های

فرانسوی شاه آرتور از شهرت بیشتری برخوردارند و این درحالی است که رمانس‌های کشورهای دیگر تفاوت‌هایی عمیق و بنیادین با رمانس‌های فرانسوی دارند و در تعریف ژانر رمانس تاثیرگذار بوده‌اند.

کرتین دوتروی، یکی از نخستین رمانس‌نویسان مشهور فرانسوی، شش منظومه با موضوع افسانه‌های شاه آرتور سروده است که از میان آن‌ها پنج منظومه ارک و انید، ایوین: شوالیه شیر، کلیگس، پرسیوال: داستان جام و شهسوار اراهه (با ترجمه ی تحت‌اللفظی لانسلوت: شوالیه اراهه) به‌جامانده‌اند. این رمانس‌ها ساختار اصلی رمانس‌های دوره بعدی را تشکیل می‌دهند که در نهایت در منظومه والگیت اثر والتر مپ به تکامل می‌رسند، منظومه‌ای که روایت کاملی از داستان جام مقدس و سرگذشت شوالیه‌های میزگرد را بازگو می‌کند. همچنین، برگردان هرکدام از این رمانس‌ها به زبان‌های دیگر در اشاعه فرهنگ شوالیه‌ای در قالب رمانس‌های آرتوری در دیگر کشورها بسیار موثر بوده است و در مواردی رمانس‌های بومی و بن‌مایه‌های آن‌ها را دگرگون ساخته است. برای مثال، همان‌گونه که ریدی گفته است، مرگ آرتور اثر توماس ملوری نویسنده انگلیسی، از رمانس‌های پیشین انگلیسی فاصله می‌گیرد و بیشتر اقتباسی از رمانس‌های فرانسوی است (Riddy, 1987: 41).

رمانس شهسوار اراهه اثر دوتروی در داستان‌های شاه آرتور جایگاه ویژه‌ای دارد، زیرا با وارد کردن لانسلوت فرانسوی به حلقه شوالیه‌های شاه آرتور زمینه را برای نقش‌مایه‌ها و مفاهیم شوالیه‌گری مانند عشق درباری، احترام به بانوان و اخلاقیات مسیحی مهیا می‌سازد و این درحالی است که رمانس‌های پیشین بیشتر تحت‌تاثیر جنگاوری و ارزش‌های پهلوانی بودند. همچنین، این رمانس نخستین اثری است که به ماجرای عاشقانه لانسلوت و گونویر می‌پردازد و در حقیقت از غنایی‌ترین رمانس‌های قرون‌وسطی به‌شمار می‌رود. میرجلال الدین کزازی این رمانس را با عنوان شهسوار اراهه به فارسی برگردانده است و پژوهش پیش‌رو تلاشی است برای سنجیدن دقت و درستی این ترجمه، با نگاهی به مضامین و قراردادهای حاکم بر رمانس و فرهنگ شوالیه‌گری در اروپای قرون‌وسطی است. هدف این جستار این است که شهسوار اراهه را به‌عنوان برگردانی که درمقابل زبان و فرهنگ مقصد منفعل نبوده است، بررسی کند و دریابد تا چه حد برداشت مترجم از سبک و زبان ژانر رمانس و فرهنگ شوالیه‌گری درست بوده است. اهمیت این پژوهش در این است که تاکنون هیچ نقدی بر شهسوار اراهه یا ترجمه کزازی نوشته نشده است و جایگاه آن در گفتمان دو فرهنگ

شوالیه‌گری اروپایی و پهلوانی ایرانی مورد مطالعه قرار نگرفته است. همچنین، این پژوهش می‌تواند شناخت مناسبی از این ژانر پرترفدار در قرون وسطی و ویژگی‌های ساختاری و مفهومی آن به دست بدهد.

در این جستار دو پرسش اصلی مطرح می‌شود: آیا کزازی زبان و معادل‌های سبکی و واژگانی مناسبی برای برگردان رمانس فرانسوی شهسوار ارابه انتخاب کرده است؟ آیا این برگردان فرهنگ غالب بر شوالیه‌گری و قراردادهای حاکم بر آن را به گونه‌ای وفادارانه و مناسب به نمایش می‌گذارد؟ پاسخ به این پرسش‌ها از راه بررسی ویژگی‌های منحصر به فرد رمانس و سنت‌های شوالیه‌گری در قرون وسطی میسر می‌شود. همچنین، سبک گفتاری و زبان رمانس دوتروی و برگردان فارسی آن بایکدیگر مقایسه می‌شود و پابندی به دو ویژگی اصلی رمانس یعنی جنبه‌های غنایی و فولکوریک این اثر سنجیده می‌شود. در ادامه، ابتدا پیشینه پژوهش درباره سبک و مفاهیم رمانس‌های دوتروی مرور می‌شود و مفهوم شوالیه، جایگاه آن در رمانس قرون وسطی، ارزش‌های شوالیه‌گری و ریشه‌های داستانی آن بررسی و برابری فارسی شوالیه در مفاهیم پهلوان و جوانمرد معرفی می‌شوند. در بخش تحلیل و بررسی، نقاط قوت و ضعف ترجمه کزازی از شهسوار ارابه، با توجه به درستی معادل‌ها، انتخاب سبک و زبان نگارش در انتخاب واژه‌ها، لحن و دستور زبان و رعایت فرهنگ حاکم بر شوالیه‌گری در اروپا بررسی می‌شوند.

۲- پیشینه پژوهش

در دهه‌های گذشته، محققین بسیاری به بررسی رمانس، ساختار و جایگاه آن در فرهنگ اروپای قرون وسطی پرداخته‌اند. بروکِنر در کتاب شکل‌گیری رمانس به خاستگاه رمانس به عنوان ژانری می‌پردازد که ادبیات مردمی را با ادبیات کلاسیک درباری پیوند می‌دهد و آن را روایتی پویا می‌نامد که برخلاف ادبیات لاتین محدود به قشر اندکی از جامعه نمی‌شود و در تعامل مستقیم با مخاطب است و چنین نتیجه می‌گیرد که رمانس گذری از ادبیات کلاسیک رومی به رمان است (Bruckner, 1993: 106). مقاله گانت با عنوان «رمانس و دیگر ژانرها» رمانس را آمیزه‌ای از عشق، شخصیت‌هایی به‌عنوان الگوهای آرمانی و ارزش‌های شوالیه‌گری می‌داند و نتیجه‌گیری می‌کند که رمانس به‌عنوان ژانری نوین در قرون وسطی خود را از ژانرهای پیشین مانند حماسه که بیشتر

بررسی تناسب زبانی - سبکی ترجمه میرجلال الدین کزازی از شهسوار اراهه اثر کترین...

به جنگاوری و ارزش‌هایی مردانه می‌پرداختند، هم از لحاظ ساختار و هم درون‌مایه متمایز می‌سازد (Gaunt, 2000: 15). کُروگر در کتاب خود تکامل رمانس فرانسوی ضمن اشاره به اهمیت دوتروی را در ژانر رمانس، ادعا می‌کند که دوتروی نخستین کسی است که با تحلیل روانشناختی شخصیت‌هایش به رمانس عمق بیشتری می‌بخشد (Krueger, 2003: 119). لیبسی در کتاب می‌راث کترین دوتروی به بررسی محتوا و تأثیر رمانس‌های دوتروی بر مخاطبان‌اش می‌پردازد و با برشمردن ویژگی‌های شهسوار اراهه مانند درون‌مایه کلتی و برگرفتن عناصر غنایی از رمانس ترستان و ایزولد نتیجه می‌گیرد که این رمانس تضاد نهایی بین ارزش‌های اجتماعی و انگیزه‌های شخصی و عشق و شوالیه‌گری را آشکار می‌کند (Lacy, 1987: 97).

در حوزه ترجمه، گرمبرت در مقاله «کترین در ترجمه: جوشش توصیف‌ناپذیر» با بررسی ترجمه‌های آثار دوتروی به زبان انگلیسی، به پیچیدگی‌های ساختاری، زبانی و ادبی متن اصلی می‌پردازد. او در پاسخ به این سوال که بهترین ترجمه رمانس از چه ویژگی‌هایی برخوردار است، به این مطلب اشاره می‌کند که ترجمه صحیح محتوای رمانس‌ها تنها در صورت انتخاب زبانی ممکن است که بتواند ویژگی‌های ساختاری متن اصلی را منعکس کند (Grimbert, 2012: 23). در ادبیات ایران حاکمی در کتاب آیین فتوت و جوانمردی قراردادهای حاکم بر جوانمردی و عیاری را در تاریخ و فرهنگ ایران بررسی می‌کند و اذعان می‌دارد که جوانمردی از دیرباز در ادبیات روایی ایران نقش‌مای‌های پررنگ بوده است (حاکمی، ۱۳۸۲: ۷۹). همچنین، در حوزه ادبیات تطبیقی، کتاب خاتون‌آبادی با عنوان کیخسرو: آرمان شاه ایرانیان در بخش هفتم شاه آرتور را به‌عنوان معادلی برای کیخسرو برمی‌گزیند و شوالیه‌های میزگرد را با پهلوانان شاهنامه و جام مقدس را با جام جهان‌بین مقایسه می‌کند و نشان می‌دهد که رمانس‌های آرتوری مانند شاهنامه افسانه‌هایی ملی هستند و پادشاهی آرمانی را به تصویر می‌کشند (خاتون‌آبادی، ۱۳۹۲: ۱۱۴). لازم به ذکر است که تاکنون در زمینه ترجمه یک رمانس قرون‌وسطایی پژوهشی انجام نشده است و هیچ تحقیقی پیرامون نقاط ضعف و قوت ترجمه کزازی از شهسوار اراهه نیز ارائه نشده است.

۳- بحث و بررسی

این بخش به تحلیل ترجمه کزازی از شهسوار ارابه از نظر سبک زبانی می‌پردازد و سطوح مختلف آن را در سه مفهوم کلیدی واژه، لحن و دستور زبان بررسی می‌کند. در اینجا خلاص‌های از داستان شهسوار ارابه ارائه می‌شود. ملکه گونویر، همسر شاه آرتور، توسط مِلیناگان دزدیده می‌شود و گون و لانسلوت درصدد یافتن او برمی‌آیند. در راه به کوتوله‌ای برمی‌خورند که پیشنهاد می‌دهد اگر سوار ارابه‌اش شوند، آن‌ها را به ملکه می‌رساند. گون نمی‌پذیرد زیرا سوارشدن بر ارابه در شأن یک شوالیه نیست، اما لانسلوت، که اسب‌اش را در راه از دست داده است قبول می‌کند (و به همین دلیل رمانس شهسوار ارابه نام دارد). پس از ماجراهای بسیار، گون و لانسلوت از یک دیگر جدا می‌شوند و لانسلوت پس از گذشتن از پل شمشیر به قصر ملناگان می‌رسد و ملکه را می‌یابد. مِلیناگان ملکه را به خیانت به شاه آرتور متهم می‌کند و لانسلوت او را به مبارزه می‌طلبد. زمان مبارزه برای یک سال بعد تعیین می‌شود و مِلیناگان گونویر را آزاد می‌کند. پس از بازگشت، کوتوله‌ای که توسط مِلیناگان فرستاده شده است، لانسلوت را فریب می‌دهد و او را در برجی زندانی می‌کند تا نتواند در مبارزه سال بعد حاضر شود. لانسلوت به کمک خواهر مِلیناگان از زندان فرار می‌کند و در زمان مقرر با مِلیناگان می‌جنگد، او را شکست می‌دهد و چون مِلیناگان تقاضای رحم نمی‌کند، او را می‌کشد. در ادامه این بخش ابتدا انتخاب واژه در ترجمه کزازی بررسی می‌شود و سپس به ترتیب لحن اثر و دستور زبان آن با توجه به تفاوت‌هایشان با متن اصلی رمانس دوتروی و تاثیر آن‌ها در رعایت قراردادهای شوالیه‌گری تحلیل می‌شوند.

۱- ۳- واژه

کلیدواژه‌های این بخش واژه آرکاییک، واژه‌های بزمی و رزمی، واژه‌های عربی و فارسی و اصطلاحات عامیانه و مردمی هستند. داد آرکایسیم را «به کارگیری لغت‌ها و عباراتی که در زبان رسمی و متداول، کهنه و غیرمستعمل و منسوخ شده باشد» تعریف کرده است (داد، ۱۳۷۲: ۱۰) و شفیعی کدکنی آن را به دو شاخه آرکایسیم واژگانی و آرکایسیم نحوی تقسیم می‌کند (کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۴). برای ترجمه شهسوار ارابه، کزازی هم از آرکایسیم واژگانی و هم از آرکایسیم نحوی استفاده کرده است و این بخش به آرکایسیم واژگانی می‌پردازد. داستان اصلی رمانس این چنین آغاز

می‌شود: «در یکی از روزهای جشن فرازوی، شاه آرتور بارداده بود، با همه آن شکوه و زیبایی که آرزو می‌برد که دربارش بدان آراسته باشد، به همان‌سان که پادشاهی را می‌سازید و می‌برازید» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۱) و استفاده از زبان آرکاییک را این‌گونه در مقدمه ترجمه خود توجیه می‌کند: «کهنگی و دیگرسانی این زبان چنان است که خوانندگان امروزی فرانسوی، اگر زبان‌شناس و ادب‌دان و دانش‌آموخته نباشند، آن را به درستی و روشنی درمی‌توانند یافت. براین پایه، من نیز کوشیده‌ام که دیرینگی زبان متن را در برگردان پارسی آن به‌نمود بیاورم» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۰). استفاده از این زبان خواندن اثر را برای خواننده عادی دشوار می‌کند و فرایند خواندن را به امری طولانی و حتی طاقت‌فرسا تبدیل می‌سازد. در بخش‌هایی از رمانس واژه‌های آرکئیک فهم متن و حتی داستان اصلی را مختل می‌سازند؛ برای نمونه: «زن جوان را بایسته است خستو شدن بدان که نام وی را نمی‌داند؛ با این همه چیزی هست که او، با استواری و بی‌گمانی یکباره، دین مرد را می‌یازد گفتن» (کزازی، ۱۳۸۹: ۵۴)، «آنان رنج و آزاری را که تن شهسوار، در گذار از پل، برمی‌بایست تافتن نمی‌دانند. اما، در چشم آنان، همین که شهسوار را زیان و تاوانی چندان پیش نیامده است، دستاوردی است والا آن کردار سترگ و ارزشمند را» (کزازی، ۱۳۸۹: ۸۱)، «انبوهی از مردمان در این آشکارداشت شور و شادمانی هنباز بودند؛ زیرا همگنان، ناشکیب و پرشتاب، می‌کوشیدند که به شهسوار راه ببرند و دست بر وی بسایند و او را پِساوند» (کزازی، ۱۳۸۹: ۹۸). این درحالی است که زبان رمانس در زمان خود برای تمامی طبقات جامعه قابل فهم بوده است. همچنین، نه‌تنها در ترجمه‌های مشهوری از رمانس‌های دوتروی به زبان انگلیسی مانند ترجمه دی.دی. آر. اُون (Owen, 1988: 5) از زبان ساده و روان انگلیسی مدرن استفاده شده است، بلکه بسیاری از این رمانس‌ها به زبان فرانسوی مدرن ترجمه شده‌اند، مانند ترجمه ژان فرَپیر (Frappier, 1995: 3) که برای تمامی فرانسوی‌زبانان قابل فهم است. در پایان کتاب شهسوار اراهه واژه‌نام‌های آمده است که در آن واژه‌های دشوارتری نظیر «تفت»، «خویشکاری»، «نیوی»، «ورجاوند» و «هَوید» معنی شده است که خود گواهی بر سختی متن است. بنابراین، آرکاییک بودن واژه‌ها را می‌توان به‌عنوان عاملی دانست که ترجمه شهسوار اراهه را از متن اصلی آن دور می‌سازد.

واژه‌های شهسوار اراهه را می‌توان به دو گروه بزمی و رزمی تقسیم کرد و با بررسی هریک دیدگاه تازه‌ای را درباره سبک ترجمه این رمانس به‌دست آورد. زبان بزمی که در اشعار بزمی و غنایی استفاده می‌شود، زبانی غیرحماسی، غیراجتماعی، لطیف و نرم است و بسامد واژه‌های بزمی به‌ویژه

در اشعاری با مضمون عاشقانه مانند مثنوی‌های نظامی بسیار چشمگیر است. درونک استفاده از واژه‌های بزمی را از ویژگی‌های رمانس می‌داند: «با نفوذ تروبادورها و خنیاگران ایتالیایی، زبان رمانس‌های فرانسوی به زبان عاشقانه و بزمی‌ای تغییر یافت که به مرور تمام اروپا را فراگرفت» (Dronke, 1968: 147). کزازی نیز در مقدمه شهسوار ارابه به بزمی بودن رمانس اشاره می‌کند: «رزمنامه و بزمنامه بایکدیگر می‌آمیزند» (کزازی، ۱۳۸۹: ۵)، اما او بخش بزمی رمانس را در مرتب‌های پایین‌تر از رزم می‌داند و اضافه می‌کند: «[لانسوت] مردی است سست و سوداپیشه... حتی زمانی آن‌چنان ناامید و شکسته‌دل و نژند می‌شود که تن به زبونه‌ترین کردار درمی‌دهد که خودکشی است؛ کرداری آن‌چنان بزدلانه که به هیچ روی زبینه‌قهرمان رزمنامه نیست» (همان). این نوع نگرش در تعداد و تناوب واژه‌های بزمی نیز دیده می‌شود، به‌گون‌های که حتی در قسمت‌های غنایی رمانس از واژه‌های رزمی استفاده شده است. به عنوان مثال، بخشی که لانسوت با گونویر گفت وگویی عاشقانه دارد، چنین ترجمه شده است:

نمی‌انگارم که این آهن بازدارنده‌ای بتواند بودن؛ هیچ بازدارنده‌ای مگر شما خود نمی‌تواند مرا از رسیدن به شما بازدارد. تن‌ها مگر شمایم دستوری بدهید، راه فرایش من گشاده خواهد بود. لیک بسنده است که این کار شما را ناخوشایند افتد، در آن هنگام بند و بازدارنده آن‌چنان سترگ خواهد بودن که هیچ‌کس و هیچ‌چیز مرا از آن نخواهد گذرانیدن. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۱۳)

ذکر واژه‌هایی مانند «بازدارنده»، «دستور» و «سترگ» فضای غنایی داستان را برهم می‌زند، نقطه اوج تغزل داستان را از بین می‌برد و حتی برخلاف قراردادهای شوالیه‌گری است و ظرایف زبان عشق درباری را مخدوش می‌سازد.

کزازی در ترجمه شهسوار ارابه مانند دیگر ترجمه‌های خود، از واژه‌های عربی دوری جسته است و تا جایی که توانسته است از واژه‌های فارسی استفاده کرده است، این امر باعث نامأنوس شدن اثر شده است. همان‌طور که صدری‌نیا اظهار می‌دارد، در سره‌نویسی «به پاک‌سازی زبان فارسی از عناصر بیگانه و به طور خاص واژگان، اصطلاحات و عناصر عربی تأکید می‌شود» (صدری‌نیا، ۱۳۸۸: ۲). به عنوان مثال، کزازی واژه‌های فارسی «بوندگی»، «پسودن»، «پیلستکین»، «زلیفن» و «کانایی» را به ترتیب به معادل‌های عربی اما مصطلح و ساده «کمال»،

«لمس کردن»، «عاج»، «کیفر» و «حماقت» ترجیح داده است. گرچه سرنویسی را می‌توان برای ترجمه آثار حماسی مانند ایلید و ادیسه به‌کار برد، در ژانر رمانس به علت مردمی بودن آن استفاده از زبان ساده بر سرنویسی ارجحیت دارد. سرنویسی اساس زبان رمانس را متزلزل می‌سازد، زیرا بسیاری از واژه‌های غنایی و روان زبان فارسی از زبان عربی گرفته شده‌اند و کزازی با پرهیز از این نوع واژه‌ها از زبان رمانس فاصله می‌گیرد. در بخش‌های رزمی داستان، سرنویسی به علت یادآوری سبک شاهنامه و داستان‌های پهلوانی، بر گیرایی داستان می‌افزاید، اما در بخش‌های عاشقانه و توصیف حالات و خیالات لانسلوت ناهنجار و نامتناسب است. در بخشی از داستان که لانسلوت گمان می‌کند گونویر مرده است، با خود چنین می‌اندیشد:

من، سرشار از تهمی و توان، اینک خویشتن را سست و ناتوان درمی‌یابم. توش و توانم را از دست داده‌ام و هیچ درد و رنجی را در نمی‌یابم، مگر اندوهی که دلم را می‌کاود و می‌خُلد. این اندوه گون‌های از بیماری است و حتی مرگ‌آفرین... اگر لختیم وانهد که این گره گردنم را بفشارد. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۰۶)

واژه‌های «تهم»، «توش»، «می‌کاود»، «می‌خلد»، «لختیم» از اندوه لانسلوت می‌کاهند و حالتی سخت و جنگاورانه به اندیش‌هاش درباره خودکشی می‌دهند. چنین به نظر می‌رسد که با اینکه کزازی به محتوای متن اصلی وفادار بوده است، با تغییر سبک گفتار سوی‌های پهلوانه‌تر به متن می‌دهد و از عمق احساسات «سودازده و مالیخولیایی» (کزازی، ۱۳۸۹: ۶) لانسلوت می‌کاهد. بدین ترتیب، یکی از اصلی‌ترین بن‌مایه‌های رمانس، که غنایی بودن آن است، به دلیل استفاده مترجم از این دست واژه‌ها نقض می‌شود.

در سطح واژه، پرهیز از اصطلاحات مردمی نیز ترجمه شهسوار اراهه را از متن اصلی دور می‌کند. لومیس دوتروی را نخستین رمانس‌نویسی معرفی می‌کند که ادبیات مردمی را با ادبیات کلاسیک پیوند می‌زند و در رمانس‌های خود از ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات عامیانه بهره‌می‌گیرد: «علاوه بر اساطیر و افسانه‌های کلتی، دوتروی از داستان‌های مردمی کمک می‌گیرد و از آن‌ها به-عنوان بن‌مایه رمانس‌های خود استفاده می‌کند» (Loomis, 1949: 50). هارف لَنسِر می‌گوید: «یکی از ظرایف ادبی دوتروی در آمیختن فرهنگ کلاسیک و مردمی است، به گون‌های که هردو در هماهنگی کامل در متن رمانس قرار می‌گیرند، بدون آن‌که فرهنگ کلاسیک بر فرهنگ مردمی ترجیح داده شود» (Harf-Lancer, 2005: 36). در ترجمه شهسوار اراهه اما استفاده از چنین

اصطلاحاتی به چشم نمی خورد. حتی این باور عامیانه که نشستن بر ارابه خاص افراد پستی مانند دزدان و مجرمان است و در متن اصلی دوتروی با زبانی ساده و عامیانه توصیف شده است، در ترجمه کزازی رنگ و بوی مردمی‌اش را از دست می دهد و به علت آراسته شدن متن با واژه‌های نامأنوس و دشوار تبدیل به مفهومی می گردد که گویی متعلق به یکی از رسوم شاهان و شوالیه‌ها است:

در هر شهر آباد که شمارشان در این روزگار فزون از سه هزار است، در آن دوران تن‌ها یک ارابه بود. این ارابه نیز، همانند چارمیخ‌های ما، برای همگنان به کار برده می شد: برای نابکاران یا خونیان، رای شکست‌آوردگان در آوردگاه‌ها... او از هر ارج و آب روی رانده و بی بهره می ماند. در دادگاه، گوش به گفته‌هایش فراداده نمی شد؛ نیزش به سرافرازی و شادمانی پذیرا نمی شدند. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۸)

در قسمتی دیگر شگفتی بر ارابه نشستن لانسوت، به عنوان رفتاری که درخور یک شوالیه نیست، اهانت دیگران که حتی با زبانی سخیف توصیف می شود، به علت استفاده از زبان نامناسب، کمرنگ می شود:

این شهسوار را به کدامین رنج و شکنج خواهند سپردن؟ آیا زنده‌اش پوست خواهند کندن، یا از دارش فروخواهند آویختن؟ غرقه در آب خواهد بودن یا بر کوم‌های آتش از خارها؟... او را به کدامین تباهی، گناهکار و دژکردار یافت‌هاند؟ آیا به دزدیش باز خوانده‌اند؟ آیا خونی است یا درشکست‌های در آوردگاه؟ (کزازی، ۱۳۸۹: ۲۰)

همچنین، هنگامی که لانسوت با تاخیر خود را به مبارزه با ملینگان می‌رساند، مردم درباره او چنین می‌گویند:

اما آن بدترین شهسواران به کجا رفته است، آن بیهوده هیچ کاره؟ به کجا رفته است و خویشتن را نهفته؟ در کجایش می‌توانیم یافتن؟ در کجایش می‌توانیم جستن؟ شاید بیشش باز نخواهیم دیدن! زیرا سستی و پستی‌اش او را به گریز واداشته است. این پستی و سستی آن‌چنان بر بازوان وی گرانی می‌کند که پست‌تری و سست‌تری از او در جهان نمی‌توان یافتن. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۳۷)

سخنان اهانت‌آمیز و سرزنش‌های مردم درباره رفتار لانسلوت، که با رفتار دیگر شوالیه‌ها در تضاد است، بخش مهمی از رمانس را تشکیل می‌دهد و فاصله گرفتن از زبان عامیانه موجب از بین رفتن تمام ظرافت این نکته می‌شود که لانسلوت به خاطر عشق‌اش به گونویر از شأن و آبروی خود دست می‌شوید، که از اساسی‌ترین صفات قهرمان در آثار شوالیه‌گری به‌شمار می‌رود. در متن اصلی، این تضاد در زبان مردم منعکس می‌شود، اما در ترجمه کزازی چنین نیست. بدین ترتیب، می‌توان اصطلاحات مردمی را به‌عنوان بخشی از سبک و زبان شهسوار اراهه قلمداد کرد که با مفاهیم و درون‌مایه‌های آن پیوند نزدیکی دارد، ولی در ترجمه کزازی رعایت نشده است.

۲-۳- لحن

یکی دیگر از مواردی که در مطالعات ترجمه‌ها مد نظر قرار می‌گیرد که لحن است، در پدید آوردن سبک نوشتاری ترجمه ایفای نقش می‌کند. طبق نظر براهنی «لحن در فضای تنگ‌تر عبارت از سبک و شیوه بیان یک شخصیت است» (براهنی، ۱۳۶۸: ۳۲۵). شمیسا معتقد است: «لحن احساسی است که گوینده می‌خواهد منتقل کند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۵). روشن‌زاده درباره اهمیت لحن می‌گوید: «[لحن] از جهت ارتباطی که بین آفریننده اثر و خواننده آن برقرار می‌کند، از اهمیت والایی برخوردار است» (روشن‌زاده، ۱۳۹۷: ۸۲). لحن آرکاییک بازگشتی به لحن آثار قرون چهارم و پنجم هجری است و ادبیات سبک خراسانی را منعکس می‌کند که در آن، بنا به گفته شایگان‌فر «زبان ساده و روان، البته لحن جدی، آمرانه و فخیم است» (شایگان‌فر، ۱۳۹۸: ۴۲). همچنین، همان‌طور که صفا می‌گوید، «در اواخر قرن چهارم شعر غنایی گاهی لحنی حماسی دارد و شاعر حتی در عشق‌ورزی، خود را قهرمانی زورآزما می‌یابد» (صفا، ۱۳۵۷: ۲۰۹). در ترجمه شهسوار اراهه، کزازی از لحن آرکاییک استفاده می‌کند و به آثاری مانند شاهنامه چشم دارد. او در مقدمه کتاب می‌گوید: «در ترجمه، هنجارها و کاربردهایی زبانی را در کار آورده‌ام که یادآور زبان پارسی دری در سروده‌ها و نوشته‌های سده‌های چهارم و پنجم هجری است» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۰). بدین ترتیب، کزازی با آرکاییک ساختن لحن ترجمه و شبیه کردن آن به آثار پهلوانی، از لحن اصلی رمانس فاصله می‌گیرد. برای مثال، در ابتدای داستان چنین آمده است:

از آنجا که مهین بانوی شامیانی من می‌خواهد که من به گفتن داستانی دست بیازم،
از بُنِ جان، بدان دست خواهم یاختن، چونان مردی که به یکبارگی دل در گرو او دارد و

هرآنچه را در جهان می‌تواند کرد، به پاس وی، انجام خواهد داد، بی‌کمترین چاپلوسی و چرب‌زبانی. (کزازی، ۱۳۹۸: ۱۱)

این نوع ستایش، با اینکه ممکن است درخور پادشاه باشد، به هیچ وجه مناسب بانویی نیست که با شاعر پیوندی نزدیک دارد. چنین لحنی برای شاعری که «دل در گرو» بانویی دارد و به خواهش او رمانس را سراییده است، نامأنوس و اغراق‌آمیز می‌نماید. در بخشی دیگر از داستان، شاه آرتور به درخواست گون برای یافتن ملکه چنین پاسخ می‌دهد: «خواهرزاده گرامی! چه مایه شما مهربانید و بآیین و ادب! اکنون که شما سررشته‌ها را به دست گرفته‌اید و به کار آغازیده‌اید، فرمان بدهید که اسبان را بیرون بیاورند» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۶). این لحن از دو نظر نادرست است؛ نخست اینکه، باوجود رعایت ادب درباری، جایگاه شاه از گون که تن‌ها یک شوالیه است، بالاتر است و استفاده از این لحن برای شاه، او را ناتوان و ضعیف جلوه می‌دهد. دیگر آنکه، گون خواهرزاده شاه آرتور است و بین این دو رابطه‌ای صمیمی وجود دارد که در لحن آرکاییک تجلی نمی‌یابد.

یکی دیگر از ویژگی‌های لحن ترجمه شهبسوار ارابه، رزمی و حماسی بودن آن است. صادقان می‌گوید: «مراد از لحن حماسی این است که شاعر در مجموع کاربردهای زبانی از عناصر شکوهمند پهلوانی، رزمی و حماسی استفاده کند و فضای حماسی را به خواننده منتقل کند» (صادقیان، ۱۳۸۸: ۱۵۲). امامی معتقد است که، «لحن حماسی استوار، کوبنده و پرصلابت [است و] با آهنگ خیزان و زبانی محکم خواننده می‌شود» (امامی، ۱۳۹۶: ۲۱). در مقابل، روشن‌زاده این تعریف را از لحن تغزلی و غنایی ارانه می‌دهد: «لحن غنایی، بیانگر هیجان‌ها و احساسات فردی و خاص است و عواطف را به خوش‌نواترین شکل خود بیان می‌کند. در لحن غنایی، گوینده بیشتر از واژه‌های لطیف، ساده و آهنگین بهره می‌برد» (روشن‌زاده، ۱۳۹۷: ۸۴). کزازی در ترجمه شهبسوار ارابه از لحن حماسی استفاده می‌کند:

آنک، در آن هنگام که کو به خوردن نشسته بود، شهبسواری به بارگاه فراز می‌آید، شهبسواری به باریک‌بینی و پروای بسیار آراسته و ساخته و زیناوند از پای تا سر. شهبسوار، در چنین جامه و آرایش، به پیشگاه پادشاه رسید که در میانه یاران یکدله و وفادارش نشسته بود. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۲)

بدین ترتیب، از ابتدای داستان، که با بزمی در دربار شاه آرتور آغاز می‌شود، لحن بزمی و رزمی ادغام می‌شوند و تا پایان رمانس اثری از لحن بزمی و غنایی در متن کزازی نیست. لحن حماسی ویژگی‌های غنایی و عاشقانه رمانس را منعکس نمی‌کند و لحن ترجمه کزازی تنها در بخش‌های رزمی رمانس موفق است، همچنان که در توصیف نبردهای لانسولوت مناسب و تاثیرگذار است: پس آنان، با همه شتاب و جهش اسبانشان تیز و تفت، به سوی یکدیگر می‌تازند. بی‌درنگ، نیزه آنکه نگاهبان گذرگاه می‌بایستش بودن، درهم می‌شکند و به دو نیم می‌شوی و شکسته‌هایش بر زمین فرو می‌افتد، در آن حال که دومین، با کوبه‌ای که به گلوگاه او می‌نوازد، به درست بر کناره فرازین سپر، سپر را واژگونه به میانه سنگ‌ها درمی‌اندازد. (کزازی، ۱۳۸۹: ۶۰)

همچنین، در نبرد‌هایی لانسولوت و ملناگان لحن حماسی به نقطه اوج خود می‌رسد: آن دو، با بیشترین شتاب و پویه اسبانشان، بریکدیگر فرامی‌جهند و درمی‌تازند. کوبه‌ای چنان سهمگین بر سپرهایشان که آن‌ها را استوار در دست گرفته‌اند می‌کوبند که سپرها را از سوئی تا دیگر سوی فرومی‌شکافند؛ اما بی‌آنکه یکی یا دیگری زخمی بردارد و آن زخم به گوشت تشنان برسد. آنان شهسوارانی پر داروگیرند، آکنده از دلیری و بی‌باکی؛ اسبانشان نیز نیرومندند و تیزپای. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۶۴)

این نبرد که رمانس را به سرانجام می‌رساند، طولانی‌ترین نبرد لانسولوت است و به‌دقت تمام با لحنی محکم و کوبنده توصیف می‌شود. چنین قسمت‌هایی از شهسوار اراهه که به نبرد اختصاص دارند، قدرتمندترین بخش ترجمه کزازی به شمار می‌روند. این درحالی است که انتخاب لحن حماسی در قسمت‌های تغزلی رمانس نامتناسب و تاحدی خشن است. برای نمونه، هنگامی که گونویر از سرزنش لانسولوت پشیمان شده است، در پاسخ به دلجویی او چنین می‌گوید: «چه می‌گویند؟ آیا اراهه مایه شرمساری شما نشده است و دلتان را از بیم درنیاکنده است؟ شما برکامه خویش بر آن نشست‌اید، هنگامی که به اندازه دو گام در راه واپس مانده‌اید و دیرنده بوده‌اید!» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۱۱). این لحن برای بانویی که تا چندی پیش در این گمان بوده است که شهسوارش مرده است و خود را به خاطر سرزنش او نفرین می‌کرده است، خشن و کینه‌توزانه به نظر می‌رسد، حال آنکه در متن اصلی رمانس تفاوت بین دو رفتار گونویر پررنگ است و جنبه دیگری از احساسات متضاد یک بانوی قرون‌وسطایی را نشان می‌دهد.

از ویژگی‌های دیگر شهسوار ارابه این است که به لحن فارسی گرایش دارد و از لحن عربی فاصله می‌گیرد. در قرون ششم و هفتم، رواج لحن و موسیقی زبان عربی باعث غنی‌تر شدن ادبیات تغزلی در زبان فارسی گردید و همان طور که موتمن می‌گوید، «در همین دوره نظم داستان‌های عاشقانه رواج می‌گیرد که نظامی سرآمد و مروج نوعی داستان بلند عاشقانه می‌گردد» (موتمن، ۱۳۶۴: ۱۲). همچنین، با ورود شعر و عروض عربی به ادبیات فارسی ادبیات غنایی جایگاه خود را پیدا کرد و با رواج کلمات عربی در زبان فارسی لحن تغزلی لطیف‌تر شد. بنا به گفته رحمانی، «ادب عرب که نام [ادبیات غنایی] نیز وام گرفته از این زبان است، غنا را موسیقی و لحنی شاد می‌داند که با کف‌زدن همراه است» (رحمانی، ۱۳۹۴: ۵۹). این پیوند نزدیک بین لحن و موسیقی عربی و ادبیات غنایی و تغزلی در شهسوار ارابه رعایت نشده است. کلمات رایجی که مفاهیم بنیادین رمانس را تشکیل می‌دهند، مانند «عشق»، «مجنون»، «محببت»، «معشوق»، «مفتون» و «وصال» عربی هستند و لحن عربی دارند. این کلمات موسیقی‌ای لطیف به متن می‌بخشند و شامل آوای سایشی مانند «ز»، «س»، «ش»، «ف» و «ه» می‌شوند که بیانی روان و نرم دارند. کزازی از این دست کلمات که لحنی عربی اما لطیف دارند، پرهیز می‌کند؛ با این حال، او از کلمه کلیدی «عشق» استفاده می‌کند و همان‌طور که در عبارت «ایزد عشق» هم دیده می‌شود، جایگزین «مهر» را برای آن نمی‌آورد. البته، کزازی با ترجیح زبان سره فارسی که بیشتر شامل آوای انسدادی مانند «ب»، «پ»، «ت»، «د»، «ک» و «گ» است، لحنی کوبنده و خشن به رمانس می‌دهد که برای کلمات رزمی مناسب است، اما به هیچ وجه در کلماتی که جنبه غنایی آن‌ها مورد نظر است، مانند «پسودن»، «دل‌باختگی»، «کامه» و «ناختن» لطافت لازم را ندارد. برای مثال، عشق لانسلوت به گونویر این چنین توصیف می‌شود:

اما به هر پایه که دل‌بستگی شهربانو به لانسلوت سترگ باشد، لانسلوت او را صد هزار بار بیش دوست می‌دارد. او آنچنان فرخروز است که بی هیچ دروغ و گزافه، تا بدان پایه به شگرفی شادمان می‌شود که هرگز کسی از شادی و شوری همانند آن سخنی نشنیده است. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۱۴)

استفاده از این لحن حالتی محکم و کوبنده به رمانس می‌دهد، به گونه‌ای که هیچ نشانی از لطافت کلام عاشقانه در آن دیده نمی‌شود. در بخشی دیگر، هنگامی که لانسلوت از سرزنش گونویر اندوهگین است، چنین درباره عشق با خود سخن می‌گوید:

در چشم من، به انجام رسانیدن آنچه ایزد عشق می‌فرماید، به پاس دلدارم مایه نازش و سرافرازی است. او می‌بایست این کار مرا کاری از سر دلشدگی می‌شمرد و برهانی بُرا از عشق من به خود می‌دانست. اما بدین سان خدمت کردن مهین بانویم را، به کام او خوش نبود؛ من این را، آشکارا، در چهره‌ای دژم که مرا بدان پذیرا شد دیدم و آزمودم. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۰۸)

چنین لحنی اندوه عمیق و شوریدگی لانسلوت را به عنوان عاشقی شیفته نشان نمی‌دهد و از حالت مجنون‌وار او می‌کاهد. لحن استواری که در پس سخنان لانسلوت وجود دارد او را بیشتر به جنگجویی شبیه می‌سازد که افکار راسخی دارد و در رفتار خود مصمم است، درحالی که او پیرو احساسات خود است و با افکاری متزلزل در خدمت اراده عشق است.

ویژگی دیگری که در لحن شهسوار اراهه رعایت نشده است، داستانی و روایی بودن است. روشن‌زاده لحن داستانی را بخشی از ادبیات مردمی می‌داند و آن را «لحن قصه‌گویان و حکایت‌هایی که سینه به سینه نقل می‌شده‌اند» (روشن‌زاده، ۱۳۹۷: ۸۶) به‌شمار می‌آورد. بنا به گفته امامی، لحن روایی «با هدف شرح و توصیف خصوصیات و ویژگی‌های پدیده‌ها در روایت داستانی به کار گرفته می‌شود و با آهنگی نرم و ملایم همراه است» (امامی، ۱۳۹۶: ۲۱). همچنین، لحن توصیفی که با لحن روایی پیوند نزدیکی دارد، توسط مندنی‌پور چنین تعریف شده است: «عمل کرد این شیوه چنین است که در حین شرح داستان، دوربین روایت بر چیزی فوکوس می‌کند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۶۷). مهدی‌زاده‌فرد روایت توصیفی را «آمدن قطعاتی توصیفی در متنی روایی و پیش‌رونده» (مهدی‌زاده‌فرد، ۱۳۹۴: ۲۷۶) تعریف می‌کند. لحن روایی - توصیفی از ویژگی‌های کلیدی لحن متن اصلی رمانس است، اما ترجمه کزازی نه تنها لحن روایی ندارد و با ضرباهنگ تندی از اتفاقات داستان می‌گذرد، بلکه لحن توصیفی را نیز به کار نمی‌گیرد و شرح کاملی از احساسات شخصیت‌ها به دست نمی‌دهد. به عنوان مثال، گذر از یک ماجرا به ماجرای دیگر به سرعت اتفاق می‌افتد: «پس از برون شدن از مرغزار، به جایی فرو بسته درمی‌آیند که در آن راهی سنگپوش می‌یابند. آنان راه را در میانه جنگل، تا نخستین دمان روز، درنوشته‌اند. در آن هنگام است که در

چهارراهی به دوشیزهای والا بازخورده‌اند» (کزازی، ۱۳۸۹: ۲۴)، و یا «شهبسوار در دم روی به راه می‌نهد، بی‌آنکه در مرغزار بماند و درنگ ورزد؛ اما زن جوان، بی‌آنکه وی او را ببرد، در پس او نمی‌ماند. هر دو چونان شتابزدگان، به راه خویش می‌روند» (کزازی، ۱۳۸۹: ۵۱). با اینکه رمانس قرون وسطایی مجموع‌های از ماجراهایی به هم پیوسته به‌شمار می‌آرود، فاصله بین این ماجراها با لحنی روایی و نرم پر می‌شود تا از موزاییکی بودن بافت متن رمانس بکاهد. در ترجمه کزازی اما، به علت کمرنگ بودن لحن روایی، مرز بین یک ماجرا و ماجرای دیگر مشهودتر است. همچنین، کزازی به توصیف کوتاهی از احساسات شخصیت‌ها بسنده می‌کند، در صورتیکه در متن اصلی این گونه توصیفات بلند هستند و حالات روانی هر شخصیت از جنبه‌های مختلف شرح داده می‌شود. برای مثال، خیال‌پردازی لانسلوت و بی‌توجهی او به اطرافش چنین توصیف شده است:

همه چیز از یاد او زدوده شده است، مگر یکی؛ نیز به پاس همان است که او همه چیزهای دیگر را به فراموشی سپرده است. تن‌ها بدان است که او آنچنان سخت می‌اندیشد که هیچ چیز دیگر را نمی‌شنود؛ نمی‌بیند؛ به هیچ چیز گوش فرامی‌دهد. با این همه، اسب وی او را شتابان در بهترین و راست‌ترین راه به پیش می‌برد، بی‌آنکه کژیوی به بیراهه درافتد. (کزازی، ۱۳۸۹: ۲۷)

با اینکه توصیف حالت لانسلوت در متن اصلی بلندتر و لحن آن نرم‌تر است، آنچه باعث ناهنجاری ترجمه می‌شود، چرخش ناگهانی به روایت داستان است. این درحالی است که در متن اصلی، بازگشت از لحن توصیفی به لحن روایی با ظرافت صورت می‌گیرد و ناگهان قطع نمی‌شود. بدین ترتیب، ترجمه کزازی در انتقال لحن روایی - توصیفی رمانس شهبسوار ارابه موفق نبوده است و داستان یکدستی و هماهنگی لازم را ندارد.

۳-۳- دستور زبان

آخرین ویژگی‌ای که در مطالعه سبک ترجمه شهبسوار ارابه به آن پرداخته می‌شود، دستور زبان آن است که تحت مولفه‌های نحو، ماهیت حماسی، پرشماری افعال، پیچیدگی جملات و گفتار شخصیت‌ها بررسی می‌گردد. بنا به نظر سالاری، «دستور مجموع‌های از قواعد حاکم بر ساختمان و کارکرد آواها، کلمه‌ها، جمله‌ها و نیز چگونگی ترکیب و تعبیر آن‌ها در یک زبان معین است»

(سالاری، ۱۳۹۹: ۱۰۹). نحو بخش مهمی از دستور زبان را تشکیل می‌دهد و میرعمادی آن را چنین تعریف می‌کند: «نحو یا جمله‌شناسی به دانش مطالعه قواعد مربوط به نحوه ترکیب و در کنارهم آمدن واژه‌ها به منظور ایجاد و درک جملات در یک زبان اطلاق می‌شود» (میرعمادی، ۱۳۷۶: ۷۹). کزازی در دستور زبان متن شهسوار اراهه نیز به آرکایسم گرایش دارد و از ساختارهای کهن استفاده می‌کند. شفیع کدکنی درباره آرکایسم نحوی می‌گوید: «هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کهنه، باستان‌گرایی به‌شمار می‌رود» (کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۶). یکی از بارزترین ویژگی‌های آرکایسم نحوی تقدم فعل در جمله است. مثال‌های فراوانی از آرکایسم نحوی در شهسوار اراهه وجود دارد، برای نمونه: «شهسوار سپر و نیزه‌اش را که در درازای پایاب شناور بودند و از آن پیش لغزیدن بر آب را، بس دور در فرود رود، می‌آغازیدند، باری دیگر فراچنگ می‌آورد» (کزازی، ۱۳۸۹: ۲۹)، «گردگردی‌ها به پایان رسیده بود و در دیدرس شهسوار، بازی‌ها و شادمانی گسسته، به نشانه خوارداشتِ اوی و دشمنی با وی» (کزازی، ۱۳۸۹: ۴۸)، «بهادریار را بانویی بود با رفتار و کرداری نیک و شایسته» (کزازی، ۱۳۸۹: ۵۶)، «بگاهان، پیش از آنکه زنگ نخستین پاس از روز نواخته شود، آنان را هر دو به میانه میدان راه نمودند، نیک زیناوند و برنشته بر دو اسب برگستواندار» (کزازی، ۱۳۸۹: ۹۰). استفاده از «را» به عنوان حرف اضافه، جابه‌جایی ارکان جمله، آوردن فعل‌های پیشوندی و حذف فعل به قرینه لفظی تنها چند نمونه از ویژگی‌های آرکایسم متن شهسوار اراهه است. همان‌طور که در تمامی این مثال‌ها مشاهده می‌شود، کزازی با دوری از گرامر امروزی زبان فارسی به آرکایسم نحوی پرداخته است. این درحالی است که در متن اصلی شهسوار اراهه دستور زبان آرکایسم نیست و در هیچ‌کدام از ترجمه‌های دیگر این اثر، چه به زبان فرانسوی امروزی و چه به زبان انگلیسی، برای برجسته کردن قدمت رمانس از آرکایسم نحوی استفاده نشده است. دلیل این امر آن است که شهسوار اراهه در زمان خود به ژانر رمانس تعلق داشته است، ژانری که تا حد امکان از گرامر متداول در زبان روزمره خوانندگان‌اش بهره می‌برده است. کزازی با این هدف که در ترجمه خود قدمت اثر را نشان دهد، از ویژگی مهم سبک آن، یعنی نزدیک بودن به زبان مردم، فاصله می‌گیرد.

شاخصه دیگری که در دستور زبان شهسوار اراهه بررسی می‌شود، ماهیت حماسی آن است. بنا به گفته نورپیشه، «تقدم فعل یکی از متداول‌ترین فراهنجاری‌های دستوری شعر سنتی است. شاعران برجسته‌ای همچون فردوسی از این ترفند در راستای اهداف شعری خود استفاده کرده‌اند

که باعث فخامت کلام و حماسی تر شدن آن شده است» (نورپیشه، ۱۳۸۸: ۱۷۰). یکی دیگر از ویژگی‌های زبان حماسی انسجام است که همایی آن‌ها را چنین تعریف می‌کند: «انسجام به معنی پیوند استوار و مستحکم میان کلمات و اجزای کلام است و جزالت به معنی فشردگی و پرمغزی سخن و محکم و قوی بودن الفاظ جمله است» (همایی، ۱۳۷۳: ۱۴). ملک‌ثابت می‌گوید: «[انسجام] یکی از ویژگی‌های بارز زبان حماسی معیار است که با پیوند استوار اجزای کلام و ترکیب الفاظ و ترکیبات حماسی، آفریده شده است و حتی فردوسی آن را یکی از شاخص‌های زبان حماسی خود می‌داند» (ملک‌ثابت، ۱۳۹۱: ۱۶۲). در شهسوار ارابه از زبان حماسی استفاده شده است که در بخش‌های رزمی داستان بسیار موفق است، به گونه‌ای که با نحو استوار و محکم خود شرحی دقیق و منسجم از نبردها می‌دهد:

بدین سان هر یک دیگری را بر خاک فرومی‌اندازد؛ اما آنان را مرده نمی‌شمارند؛ زیرا بی‌درنگ برچای می‌خیزند و هرآنچه را می‌توانند در کار می‌آورند که لبه تیز شمشیرهای برهنه‌شان، یکدیگر را زخم برزنند. خودها اخگرهایی رخشان می‌افشانند و به آسمان فرامی‌جهند. آنان آن‌چنان دمان و بی‌امان بریکدیگر درمی‌تازند، تیغ آخته در مشت که در تاخت‌ها و رفت‌وآمدهای پی‌درپی و پایدار، به هنگام فروکوفتن همدیگر، هیچ درنگ و گسستی در کار نمی‌آورند، مگر تنها به پاس دم‌زدن. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۲۲)

ولی چنین زبان حماسی‌ای برای بخش‌های روایی و بزمی ناهنجار است و سرعتی که در توصیف نبرد نافذ و تاثیرگذار است، در اینجا باعث شتابزدگی می‌شود:

میزی را می‌بینند که با دستار بزرگ و فراخ پوشیده شده است. از آن پیش، بر آن خوراک‌هایی چیده‌اند و شمع‌هایی افروخته در شمعدان‌ها و جام‌هایی فراخ از سیم زنگار نهاده‌اند. آنان دو لگن آکنده از آب گرم دیدند برای شستن دستان و در سوی دیگر، دستمالی، به زیبایی طرازدوزی شده و زیبا و سپید، برای زدودن و پیراستن آن‌ها. (کزازی، ۱۳۸۹: ۳۳)

توصیف چنین خوان‌هایی در شهسوار ارابه بسیار آمده است و با مفهوم مهمان‌نوازی و آداب آن، یکی از عناصر مهم رمانس قرون وسطایی، ارتباط دارد. کزازی با آوردن کلمات به صورت فشرده و

پشت سرهم، از روانی جملات می‌کاهد و آرامش بزم‌هایی را برهم می‌زند که در بین رزم‌های نفس-گیر داستان مایه آسودگی خاطر شخصیت‌ها و خواننده هستند.

دستور زبان رمانس شهسوار اراهه به ویژه با درون‌مایه غنایی آن هماهنگی ندارد. شفيعی کدکنی می‌گوید: «زبان، ظرف بیان محتوا، اندیشه، عاطفه و تخیل است و محور تمام تحولات شعری، زبان و روابط اجزای آن است» (کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۱). از دیدگاه غلامرضایی، «هر نوع ادبی از آنجایی که حامل اندیشه، عاطفه و محتوای خاصی است، زبان خاص خود را هم می‌طلبد» (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۱۶). دستور زبان نیز، به عنوان بخشی جدایی ناپذیر از زبان، از این قاعده مستثنی نیست. همان‌طور که ذاکری‌کیش بیان می‌دارد: «ساخت نحوی ادبیات غنایی ساده و روان است» (ذاکری‌کیش، ۱۳۹۸: ۹۷). این سادگی دستور زبان در رمانس قرون وسطی نیز وجود دارد و جملات روان منعکس‌کننده درون‌مایه احساسی آن هستند. اما دستور زبانی که کزازی در شهسوار اراهه استفاده می‌کند، برای توصیف بخش‌های غنایی و لطیف داستان، که با احساسات عاشقانه سروکار دارد، ناموفق است، برای مثال:

از آن روی که شهسوار بدان دمساز می‌شود که شانه از آن دوشیزه باشد، آن را به وی می‌دهد؛ لیک موها را نغز و بپروا، از آن بدر می‌کشد، بی‌آنکه تاری از آن‌ها بگسلد. هرگز کسی به چشم نخواهد دیدن که چیزی را تا بدان پایه بزرگ شمارند و گرامی بدارند؛ زیرا شهسوار، به گونه‌ای پرستش‌آمیز، با موها رفتار می‌کند. (کزازی، ۱۳۸۹: ۴۳)

استفاده از افعال پرشمار باعث ایجاد جمله‌هایی شده است که با نقطه و پرگول به یکدیگر متصل شده‌اند و دستورشان تاکید بر عمل و کنش دارد. با این که این نوع جمله‌بندی برای بخش‌های رزمی مناسب است، همان‌طور که در مثال‌های پیشین آمده است، برای بخش‌های غنایی و عاشقانه که تاکید بر احساسات و افکار است و نه عمل، نامناسب است و اثرگذاری لازم را ندارد. در ادامه همین صفحه تشبیهی برای نشان دادن درخشندگی موهای گونویر آمده است که در متن اصلی در چندین جمله که نحوی ساده دارند توصیف شده است، ولی ترجمه کزازی فاقد این سادگی است:

زری که آن را صد هزار بار پالوده باشند و پس از هر پالایش به همان شمار بازگداخته، در سنجش، بیش تیره و تار خواهد بودن از شب در برابر زیباترین روز

تابستان، روزی که ما در این سال می‌توانیم داشتن، اگر آن زر و این موها را، فرایش چشممان در کنار یکدیگر بنهند. (کزازی، ۱۳۸۹: ۴۴)

با ذکر کل این تشبیه در یک جمله پیچیده و توضیح هرکدام از بخش‌های آن به فشرده‌ترین حالت ممکن، کزازی معنی تشبیه را غیرقابل فهم می‌سازد و زیبایی تشبیه، که در گرو ملموس بودن آن است، را از بین می‌برد. همچنین، در بخش‌هایی که احساسات گوناگون شخصیت‌ها از طریق مونولوگ‌هاشان توصیف می‌شوند، کزازی دستور زبان‌اش را تغییر نمی‌دهد و لذا سیال بودن افکار و احساسات مشخص نمی‌شود. به عنوان مثال، لانسوت، هنگامی که در برجی زندانی می‌شود، درباره دوست‌اش گوون با خود چنین می‌گوید:

دریغا! بیش از یک سال است که مرا در این برج به زندان کرده‌اند. به استواری می‌گویم، ای گوون! مرا در اینجای وانهادن لغزش و خطایی است از سوی تو؛ لیک شاید در این باره چیزی نمی‌دانی؛ شاید مَتّ بیهوده و به ناسزا می‌نکوهم. این راست است و من با آن دمسازم و بدان خستوی. چه دُرگفت و دشنامی است و چه بیدادی اندیشه‌ای چنین را در سر داشتن! زیرا من بی‌گمانم که هیچ‌چیز، در زیر گنبد آسمان، شمایان را، تو را و مردمانت را، از آمدن به یاری من و رهانیدنم از رنج و آزار و کین و دشمنی باز نمی‌توانست داشتن، اگر از آنچه بر من می‌گذرد آگاه می‌بودید. (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۵۳)

ذکر شدن افکار متضاد به دنبال یکدیگر از ویژگی‌های شهسوار ارابه و دیگر رمانس‌های دوتروی است، ولی این تضاد به گونه‌ای نیست که بتوان این افکار و احساسات را به راحتی از یکدیگر جدا کرد و جملات ساده و روان که به راحتی به دنبال یکدیگر می‌آیند، به کمرنگ کردن مرز بین افکار مختلف کمک می‌کنند. در ترجمه کزازی اما، دستور زبان پیچیده است و استفاده از میان جمله‌های توصیفی باعث می‌شود هر فکر در چارچوبی مستقل قرار می‌گیرد. همچنین، صمیمیت احساسات شخصیت‌ها، به خاطر چنین جمله‌بندی ثقیل و اغراق‌آمیزی از بین می‌رود. بدین ترتیب، کزازی نسبت به قرارداد بنیادین رمانس، یعنی تأکید بر توصیف دقیق و روشن احساسات و حالات درونی شخصیت‌ها، بی‌توجه است و نمی‌تواند مفاهیم غنایی رمانس را در ترجمه خود منعکس کند.

ویژگی دیگر دستور زبان شهسوار اراهه که در این پژوهش بررسی می‌شود، ناهماهنگی بین جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها و جمله‌بندی دیالوگ‌های آن‌هاست. شخصیت‌پردازی در هر داستانی اهمیت به‌سزایی دارد و همان‌طور که هاردمن می‌گوید، «با وجود اینکه در رمانس قرون وسطایی با گونه‌ای گروه‌بندی شخصیتی مواجه هستیم، می‌توانیم بگوییم دوتروی شخصیت‌هایی در رمانس‌های خود خلق می‌کند که در تا حد ممکن منحصر به فرد هستند» (Hardman, 2002: 8). ناظرزاده ویژگی‌های شخصیت را به چهار گروه تقسیم می‌کند: «ویژگی‌های جسمانی، ویژگی‌های روانی، ویژگی‌های اجتماعی و گرایش‌های اعتقادی» (ناظرزاده، ۱۳۸۱: ۱۰۴). همچنین، میرصادقی معتقد است: «شخصیت‌پردازی یکی از مهم‌ترین کارکردهای دیالوگ است» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۱۲). در ترجمه شهسوار اراهه گفتار تمام شخصیت‌ها یکسان است و این موضوع به ویژه در دستور دیالوگ‌های آنان مشهود است. برای مثال، کوتول‌های که صاحب اراهه است، مانند یک شوالیه با لانس‌لوت صحبت می‌کند: «اگر بپذیری که بر اراهه‌ای که من میرانمش برنشینم، از امروز تا فردا، خواهی دانستن که شهربانو را چه شده است» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۸) و به گویان چنین پاسخ می‌دهد: «اگر تو به اندازه این شهسوار که در اراهه نشسته است از خویشتن بیزیاری، با او برنشین، اگر بدین کار گرایانی. من تو را به همراه او خواهم بردن» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۹). چنین سخنانی نه تنها با شخصیت «کوتاه‌بالای ننگین‌نام» و «ناپاک‌نژاد» در تضاد است و در ادب او نمی‌گنجد، بلکه این جملات زیبا با نحوی آراسته، برخلاف متن اصلی، به هیچ وجه اهانت‌آمیز نیستند. در مثالی دیگر، شاهدختی، هنگامی که به لانس‌لوت پناه می‌برد، چنین می‌گوید: «به پاس هیچ چیز در جهان، نخواهمش توانست دوست داشتن. مردن را خوشتر می‌توانم داشتن تا مهر ورزیدن بدوی را، به هر شیوه! اینک زمان آن است که دلیری و شایستگی‌تان را بتوانند سنجیدن» (کزازی، ۱۳۸۹: ۴۴). حتی اگر استفاده از این واژه‌ها را بنا به قدیمی بودن اثر و جایگاه اجتماعی بالای شاهدخت بپذیریم، چنین جمله‌بندی دشواری برای کسی که ترسیده است، منطقی به نظر نمی‌رسد. در متن اصلی نیز جملات کوتاه‌تر و به گفتار نزدیک‌تر هستند. در بخشی دیگر، هنگامی که شهسواری میانسال فرزندش را از نبرد با لانس‌لوت باز می‌دارد، فرزند چنین پاسخ می‌دهد: «چه شرمیم می‌بود، اگر گوش به اندرز شما فرامی‌دادم! پرگست باد کسی که گفته شما را آنچنان باور خواهد کرد که به پاس خواست شما، بی‌آنکه به نبردی سخت و پر داروگیر بپردازد، از دلدار خویش چشم در خواهد پوشید!» (کزازی، ۱۳۸۹: ۴۹). این گونه سخن گفتن برای مردی جوان و خشمگین

که هنوز با آداب شوالیه‌گری به تمامی آشنا نیست، بیش از حد موقرانه است و دستور زبان کلام او که بر جدیت و ابهت سخن‌اش می‌افزاید، با هیجانات او در تضاد است. بدین ترتیب، کزازی از دستور زبانی استفاده می‌کند که با سطح اجتماعی و ادب شخصیت‌های داستان هماهنگ نیست. او به تمامی شخصیت‌ها لحنی شکوهمند و شاهانه می‌دهد و این درحالی است که در متن اصلی شهسوار ارابه شخصیت‌های رنگارنگ داستان با جملاتی روان و ساده که در حد درک آن‌ها است، متناسب با ویژگی‌ها و حالات خود سخن می‌گویند.

نتیجه‌گیری

هدف پژوهش حاضر این بوده است که دریابد ترجمه کزازی از شهسوار ارابه اثر کرتین دوتروی تا چه میزان از لحاظ ساختار، واژه‌ها و دستور زبان با متن اصلی، که به زبان فرانسوی نگاشته شده است، همخوانی و تناسب داشته است. این جستار در بخش تحلیل و بررسی در سه قسمت جداگانه به ترتیب به بررسی واژه‌ها، لحن و دستور زبان شهسوار ارابه پرداخته است تا نشان دهد آیا کزازی در سه سطح واژه، لحن و دستور زبان از معادل‌های صحیحی در ترجمه‌اش استفاده کرده است؟ و آیا این معادل‌ها فرهنگ شوالیه‌گری و قراردادهای حاکم بر آثار رمانس را به درستی منعکس می‌کنند، یا خیر؟ یافته‌های این مقاله نشان می‌دهند که کزازی در سطح واژه، از واژه‌های آرکاییک، رزمی و سره فارسی استفاده کرده است و نسبت به واژه‌های غنایی و اصطلاحات مردمی موجود در متن اصلی رمانس بی‌توجه است. برای مثال، واژه‌هایی نظیر «تفت»، «خویشکاری» و «هوید» آرکاییک هستند و خواندن متن را دشوار می‌سازند. واژه‌های رزمی‌ای مانند «توش» و «سترگ» در سبک غنایی جایی ندارند و ماهیتی خشن به رمانس می‌دهند. همچنین، فرهنگ مردمی اثر به علت به‌کار رفتن از واژه‌های پرابهت و دشوار کم‌رنگ می‌شود، اما این امر با متن اصلی هماهنگی ندارد. بنابراین، معادل‌های فارسی واژه‌های متن اصلی رمانس جنبه‌های غنایی، بزمی و مردمی بودن فرهنگ شوالیه‌گری را، که آمیزهای از ارزش‌های رزمی و غنایی است، منعکس نمی‌سازد. در سطح لحن، مشاهده شد که تأکید بر باستان‌گرایی، فضای حماسی، ترجیح آواهای انسدادی فارسی به آواهای سایشی عربی و گفتار و سیاق غیر روایی از ویژگی‌های ترجمه شهسوار ارابه هستند که با سبک متن اصلی ناهماهنگ هستند و قراردادهای شوالیه‌گری را نقض می‌کنند. برخی از این

بررسی تناسب زبانی - سبکی ترجمه میرجلال الدین کزازی از شهسوار اراهه اثر کرتین ...

ناهماهنگی‌ها را می‌توان در لحن گفت‌وگویی شاه آرتور با خواهرزاده‌هاش گوون، توصیف بزم در قصر شاه آرتور و گفت‌وگویی لانسلوت و گونویر ملاحظه نمود. لحن در ترجمه شهسوار اراهه ویژگی‌های ادبیات شوالیه‌گری مانند صمیمیت بین شخصیت‌ها، ظرافت آهنگین احساسات در عشق درباری و روایی بودن داستان که موجب برانگیختن هیجانانگیز خواننده می‌شود را نشان نمی‌دهد. در آخرین سطح، یعنی دستور زبان نیز، آرکایسم نحوی، ماهیت حماسی، پرشماری افعال، پیچیدگی جمله‌بندی و ناهماهنگی بین گفتار و شخصیت‌های اثر حاکی از این هستند که کزازی زبان حماسی را به زبان غنایی، که از ویژگی‌های اصلی ژانر رمانس است، ترجیح داده است. برای نمونه، استفاده از افعال پرشمار در توصیف خوان‌های مهمان‌نوازی باعث شتابزدگی داستان و از بین رفتن تعادل بین بزم‌های آرامش‌بخش و رزم‌های هیجان‌انگیز می‌شوند. همچنین، در توصیف حالات روحی لانسلوت، جمله‌بندی پیچیده سیال بودن افکار او را مختل می‌کند و صداقت و صمیمیت احساسات‌اش را زائل می‌سازد. بدین ترتیب، دستور زبان شهسوار اراهه از سبک اصلی رمانس که به زبان روزمره گرایش دارد، دور می‌شود و آداب شوالیه‌گری نظیر درآمیختگی سرور بزم و شکوه رزم، تنوع شخصیت‌های منحصر به فرد و توجه به روانی افکار و احساسات لطیف در کنار نبردهای سخت را نقض می‌کند. با توجه به این ناهماهنگی‌های آشکار، می‌توان ادعا کرد که ترجمه کزازی قراردادهای اصول شناخته‌شده ادبیات شوالیه‌گری را زیر پا می‌گذارد و نسبت به سبک متن اصلی شهسوار اراهه در سه سطح واژه، لحن و دستور زبان وفادار نبوده است.

منابع و مأخذ

- امامی، محمد. (۱۳۹۶). «بررسی و شناخت انواع لحن و پیوند آن با مهارت‌های خواننداری در کتاب فارسی هشتم»، مجله پویا در آموزش علوم انسانی، سال ششم، شماره ۷، صص ۱۶-۳۱.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۸). قصه‌نویسی. تهران: انتشارات البرز.
- حاکمی، اسماعیل. (۱۳۸۲). آیین فتوت و جوانمردی. تهران: انتشارات اساطیر.
- خاتون‌آبادی، افسانه. (۱۳۹۲). کیخسرو: آرمان شاه ایرانیان. تهران: انتشارات جهان کتاب.
- داد، سیما. (۱۳۷۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: انتشارات مروارید.
- دوتروی، کرتین. (۱۳۸۹). شهسوار اراهه. ترجمه: میرجلال‌الدین کزازی، تهران: انتشارات

معین.

- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. تهران: انتشارات دانشگاه.
- ذاکری کیش، امید. (۱۳۹۸). «مؤلفه‌های زبان غنایی در تغزلات فرخی سیستانی». متن شناسی ادب فارسی، سال ۱۱، شماره ۲، صص ۹۵-۱۰۹. doi: 10.22108/rp11.2018.112759.1372
- رحمانی، هما. (۱۳۹۴). «تحقیق در ماهیت و چیستی ادبیات غنایی»، همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، دوره دهم، صص ۵۸-۷۰.
- روشن‌زاده، مهرداد. (۱۳۹۷). «واکاوی لحن در کتاب فارسی پایه نهم»، فصلنامه رشد آموزش زبان و ادب فارسی، سال سی و دوم، شماره ۱۲۴، صص ۸۲-۸۸.
- سالاری، مصطفی. (۱۳۹۹). «مقایسه دستور زبان فارسی سنتی و جدید»، مجله علمی علوم اسلامی انسانی، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۱۰۸-۱۱۳.
- شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۹۸). «سبک خراسانی»، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، سال دوازدهم، شماره ۲۲، صص ۱۴۷-۱۵۴.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی. تهران: انتشارات سخن.
- (۱۳۸۴). موسیقی شعر. تهران: انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). نقد ادبی. تهران: انتشارات فردوس.
- صادقیان، محمدعلی. (۱۳۸۸). «لحن حماسی در قصاید عنصری»، فصلنامه نامه پارسی، سال دهم، شماره‌های ۴۸ و ۴۹، صص ۱۵۰-۱۷۴.
- صدری‌نیا، باقر. (۱۳۸۸). «پیشینه تاریخی و مبانی نظری سرهنویسی»، مجله زبان و ادبیات فارسی، سال هفدهم، شماره ۶۵، صص ۹۹-۱۲۷.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۵۷). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: انتشارات بی‌تا.
- عمید، حسن. (۱۳۸۹). فرهنگ فارسی عمید. تهران: انتشارات فرهنگ‌نما.
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۷). سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو. تهران: انتشارات جامی.
- ملک‌ثابت، مهدی. (۱۳۹۱). «الگوی بررسی زبان حماسی»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، سال یازدهم، شماره ۲۴، صص ۱۴۳-۱۷۹.

بررسی تناسب زبانی - سبکی ترجمه میرجلال الدین کزازی از شهسوار اراهه اثر کترین ...

- مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۴). ارواح شهرزاد. تهران: انتشارات ققنوس.
- موتمن، زین العابدین. (۱۳۶۴). شعر و ادب فارسی. تهران: انتشارات زرین.
- مهدی زاده فرد، بهروز. (۱۳۹۴). «روایت توصیفی و توصیف روایی در ادبیات داستانی»، نامه نقد: مجموعه مقالات همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران، دوره سوم، صص ۲۶۹-۲۸۴.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). عناصر داستان. تهران: انتشارات سخن.
- میرعمادی، علی. (۱۳۷۶). نحو زبان فارسی. تهران: انتشارات سمت.
- ناظرزاده، فرهاد. (۱۳۸۳). درآمدی بر نمایش نامه نویسی. تهران: انتشارات سمت.
- نورپیشه، محسن. (۱۳۸۸). «فراهنجاری دستوری در شعر معاصر»، فصلنامه بهارستان سخن ادبیات فارسی، سال ششم، شماره ۱۳، صص ۱۶۹-۲۰۲.
- همایی، جلال الدین. (۱۳۷۳). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: انتشارات هما.

Acknowledgements

We would like to express our thanks to reviewers for their valuable suggestions on an earlier version of this paper.

Declaration of Conflicting Interests

The author(s) declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship and/or publication of this article.

Funding

The author(s) received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

REFERENCES

- Amid, H., (2010). *Amid's Persian dictionary*. Tehran: Farhang-Nama Publications.
- Baldick, C. (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press .
- Braheni, R., (1989). *Story writing*, Tehran: Alborz Publications.
- Bruckner, M., (1993). *Shaping Romance*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Dad, S., (1993). *Literary terminology*. Tehran: Morvarid Publications.
- Dehkhoda, A., (1998). *Dictionary*, Tehran: University Publications.
- Dronke, P., (1968). *The Medieval Lyric*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Emami, M., (2017). "Examining and recognizing the types of tone and its connection with reading skills in the 8th Persian book (1st year of secondary school)", *Journal of Pouyesh in Humanities Education, Pouyesh in Humanities Education*, Vol. 3, No. 7, pp. 16-31. Doi: 20.1001.1.27172260.1396.3.7.4.4.
- Frappier, J., (1995). *Le Chevalier de la Charrett*. Paris: Honore Champion.
- Gaunt, S., (2000). "Romance and other Genres", *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge: Cambridge University Press .
- Gholamrezaei, M., (2008). *The stylistics of Persian poetry from Rudaki to Shamlu*. Tehran: Jami Publications.
- Grimbert, J., (2012). "Chretien in Translation", *Medieval Literature*, Vol. 19, pp. 16-22.

Analyzing the Stylistic-Linguistic Suitability of Mirjalaluddin Kazazi's Translation...

- Hakemi, I., (2003). *The religion of chivalry*. Tehran: Asatir Publishing House.
- Hardman, P., (2002). *The Matter of Identity in Medieval Romance*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Harf-Lancer, L., (2005). *Chretien's Literary Background, The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Homaei, J., (1994). *Rhetorical Techniques and Literary Industries*. Tehran: Homa Publications.
- Keen, M., (1984). *Chivalry*. New Haven & London: Yale University Press.
- Khatun abadi, I., (2012). *Keikhosro: The ideal of the Iranian Shah*. Tehran: Jahan Kitab Publications.
- Knowles, E., (2005). *The Oxford Dictionary of Phrase and Fables*. Oxford: Oxford University press.
- Krueger, R., (2003). *The Evolution of French Prose Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacy, N. J. (1987). *The Legacy of Chretien de Troyes*. Amsterdam: Rodopi.
- Loomis, R. S. (1949). *Arthurian Tradition & Chretien de Troyes*. New York: Columbia University Press.
- Mahdizadeh Fard, B., (2014). "Descriptive narrative and narrative description in fictional literature", review letter: Collection of articles of the National Conference of Literary Theory and Criticism in Iran, Vol. 3, pp. 269-284.
- Malek Thabet, M., (2011). "The model of epic language analysis", Persian language and literature research quarterly, Vol. 11, No. 24, pp. 179-143.
- Mandanipour, S., (2005). *Shahrazad's ghosts*, Tehran: Gognus Publications.
- McCoy, R. C. (1989). *The Rites of Knighthood: The Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Miremadi, A., (1997). *Farsi syntax*. Tehran: Samt Publications.
- Mirsadeghi, J., (2001). *Story elements*. Tehran: Sokhan Publications.
- Motamen, Z., (1985). *Persian poetry and literature*. Tehran: Zarin Publications.
- Nazerzadeh, F., (2004). *An introduction to playwriting*. Tehran: Samt Publications.

Newsted, H., (1967). "Romances: General", A Manual of the Writings in Middle English, Vol. 1, pp. 11-16.

Nurpishah, M., (2009). "Grammatical deviation in contemporary poetry", Baharestan Sokhan Literature Persian Quarterly, Vol. 6, No. 13, pp. 202-169.

Owen, D. D. R. (1987). *The Complete Romances of Chretien de Troyes*. London: Everyman.

Rahmani, H., (2014). "Research on the nature and essence of lyrical literature", International conference for the promotion of Persian language and literature, 10th period, pp. 58-70.

Riddy, F., (1987). *Sir Thomas Malory*. Leiden: E. J. Brill.

Roshanzadeh, M., (2017). "Analysis of tone in ninth grade Persian book", the quarterly journal of the development of Persian language and literature education, Vol. 32, No. 124, pp. 82-88.

Sadeghian, M. A., (2009). "Epic tone in elemental poems", Parsi Quarterly, Vol. 10, No. 48, pp. 150-174.

Sadri Nia B. (2009) "Historical Background and Theoretical Bases of Pure writing". Journal of Persian language and literature, Vol. 17, No. 65, pp 99-127

Safa, Z. A., (1978). *History of literature in Iran*. Tehran.

Salari, M., (2019). "Comparing the traditional and modern Persian grammar", The scientific journal of Islamic human sciences, Vol. 6, No. 22, pp. 108-113.

Shafiei Kadkani, M. R., (2001). *Periods of Persian poetry*. Tehran: Sokhon Publications.

Shafiei Kadkani, M. R., (2005). *Poetry music*, Tehran: Aghah Publications.

Shamisa, C., (2004). *literary criticism*, Tehran: Ferdous Publications.

Shayganfar, H., (2018). "Khorasani Style", Great Islamic Encyclopedia, Vol. 12, No. 22, pp. 147-154.

Stevens, J. E. (1973). *Medieval Romance: Themes and Approaches*. London: Hutchinson.

Troyes, Chrétien de., (2010). *Lancelot: The Knight of the Cart*, Translation: Mirjalaluddin Kezazi, Tehran: Moein Publications.

Zakeri kish, O. (2019). *Elements of Lyrical Language in Taqazzols (Sonnets) of Farrukhi Sistani*. Textual Criticism of Persian Literature, Vol 11, No 2, pp 95-109. doi: 10.22108/rpll.2018.112759.1372.