
Analyzing the Stylistic-Linguistic Suitability of Mirjalaluddin Kazazi's Translation of Shaheswar Arrabeh by Chértin 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, Chértin 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 Kazazi 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, Shakespear Arrabeh, Chéritin Dutroy, Textual Space, Medieval Romance, Chivalry, Stylistic-Linguistic Fit, Sociology of Language.

بررسی تناسب زبانی - سبکی ترجمه میرجلال الدین کزازی از شهسوار اрабه 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: 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 ایند، ایوبین: شوالیه شیر، کلیگس، پرسیوال: داستان جام و شهسوار اربه به‌جامانده‌اند. رمانس شهسوار اربه اثر دوتروی در داستان‌های شاه آرتور جایگاه ویژه‌ای دارد، زیرا با وارد کردن لانسلوت فرانسوی به حلقه شوالیه‌های شاه آرتور زمینه را برای نقش مایه‌ها و مفاهیم شوالیه‌گری مانند عشق درباری، احترام به بانوان و اخلاقیات مسیحی مهیا می‌سازد. میرجلال الدین کزازی این رمانس را با عنوان شهسوار اربه به فارسی برگردانده است هدف پژوهش حاضر این است که میزان وفاداری ترجمه کزازی به متن اصلی شهسوار اربه، نوشته کرتین دوتروی را به عنوان یکی از مشهورترین رمانس‌های قرون وسطی بسنجد. این جستار پایین‌دیدی متن برگردان شهسوار اربه به قراردادهای حاکم بر شوالیه‌گری، زبان به کار 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؛ محتواهای 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 اربه در سه سطح واژه‌ها، لحن و دستور زبان از نظر رعایت سبک

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

رمانس و قاردادهای حاکم بر شوالیه‌گری بررسی شده است. در هر یک از این سه سطح، واژه‌ها، لحن و دستور زبان از جنبه‌های آرکایسم (bastan-گرایی)، بزمی و رزمی بودن، بیان لطف 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 آرکایک و حماسی اصرار می‌ورزد و از واژه‌های غنایی و اصطلاحات مردمی، که از مولفه‌های اصلی زبان رمانس قرون‌وسطایی هستند، بهره نمی‌گیرد و لذا از سبک متن اصلی دور می‌شود. در سطح لحن، آرکایسم، فضای حماسی و غیرروایی و ارجح دانسته شدن 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 قرون‌وسطایی پاییند نبوده است.

واژگان کلیدی: میرجلال الدین کزازی، شهسوار اربه، کرتین دوتروی، فضای کنشی متن، رمانس قرون‌وسطایی، شوالیه‌گری، تناسب زبانی - سبکی، جامعه‌شناسی زبان.

۱ - مقدمه

شوالیه و شوالیه‌گری نه تنها دو مفهوم بنیادین در رمانس‌های قرون‌وسطایی اروپا به شمار 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 تاثیر می‌پذیرد و بر جهان‌بینی جوامعی که در آن‌ها رسوخ می‌کند، تاثیر می‌گذارد. کین شوالیه‌گری را چنین تعریف می‌کند: «شوالیه‌گری ممکن است به عنوان اخلاقی توصیف شود که در آن عناصر نظامی، اشرافی و مسیحی باهم ادغام شده‌اند. می‌گوییم ادغام شده‌اند تا حدی به این دلیل که به نظر می‌رسد چنین ترکیبی در نوع خود چیزی جدید و کامل است و تا حدی به این دلیل که جدا کردن 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 «تعجب زاده‌ای [است] که در گروه

فارسیان قرون وسطی پذیرفته شده باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۴۵۳۹) و واژه فارسی «سوار». یعنی صاحب اسب» (همان، ۱۳۷۷: ۱۶۸۸۳). بنایه گفته مک‌گوی، شوالیه از واژه فرانسوی *chevalier* با ریشه *cheval* به معنی اسب گرفته شده است. همچنین، ریشه لاتین آن یعنی *caballarius* به معنای گروه جنگجویان سوار بر اسب، با واژه *caballarius* به معنای اسب سواران هم خانواده است. ریشه هردو واژه *caballus* است که در لاتین به معنای اسب است و خود ریش‌های هندواروپایی دارد 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. در گذر زمان، تعاریف مختلفی از رمانس ارائه شده است. طبق نظر نیوستد، «(رمانس قرون وسطی داستانی درباره دلاوری شوالیه‌ای و حوادث مخاطره امیز است)» (Newsted, 1967: 11) که نقش‌مایه‌های گوناگون مانند «ماجراهای رازآلود، به‌مبایزه طلبیدن، اولین نگاه معشوق، سفری به‌تن‌هایی 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 وسطی 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 عشق درباری» (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 آورده است. فرهنگ‌های کلتی، ایرانی، آلمانی، و ایتالیایی تاثیرات متفاوتی بر شکل‌گیری رمانس‌های شاه آرتور گذاشته‌اند و هر کدام رمانس‌های آرتوری مخصوص به خود را داشت‌هاند. در این بین، رمانس‌های

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کزاژی از شهسوار اربه اثر کرتین...

فرانسوی شاه آرتور از شهرت بیشتری برخوردارند و این در حالی 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 اندید، ایوین: شوالیه شیر، کلیگس، پرسیوال: داستان جام و شهسوار اربه (با ترجمه‌ی تحت‌اللفظی لانسلوت: شوالیه اربه) به جامانده‌اند. 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 اربه 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 شوالیه-گری مانند عشق درباری، احترام به بانوان و اخلاقیات مسیحی مهیا می‌سازد و این در حالی است که رمانس‌های پیشین بیشتر تحت تأثیر جنگاوری و ارزش‌های پهلوانی بودند. همچنین، این رمانس نخستین اثری است که به ماجراهی عاشقانه لانسلوت و گونویر می‌پردازد و در حقیقت از غنایی ترین رمانس‌های قرون‌وسطی بهشمار می‌رود. میرجلال الدین کزاژی این رمانس را با عنوان شهسوار اربه به فارسی برگردانده است و پژوهش پیش‌رو تلاشی است برای سنجیدن دقت و درستی این ترجمه، با نگاهی به مضامین و قواردادهای حاکم بر رمانس و فرهنگ شوالیه‌گری در اروپای قرون-وسطی است. هدف این جستار این است که شهسوار اربه را به عنوان برگردانی که در مقابل زبان و فرهنگ مقصد منفعل نبوده است، بررسی کند و دریابد تا چه حد برداشت مترجم از سیک و زبان ژانر رمانس و فرهنگ شوالیه‌گری درست بوده است. اهمیت این پژوهش در این است که تاکنون هیچ نقدی بر شهسوار اربه یا ترجمه کزاژی نوشته نشده است و جایگاه آن در گفتگمان دو فرهنگ

شوالیه‌گری اروپایی و پهلوانی ایرانی مورد مطالعه قرار نگرفته است. همچنین، این پژوهش می‌تواند شناخت مناسی از این ژانر پطر福德ار در قرون‌وسطی و ویژگی‌های ساختاری و مفهومی آن به دست بدهد.

در این جستار دو پرسش اصلی مطرح می‌شود: آیا کرازی زبان و معادل‌های سبکی و واژگانی مناسبی برای برگردان رمانس فرانسوی شهسوار ارباب 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 قرون‌وسطی میسر می‌شود. همچنین، سبک گفتاری و زبان رمانس دوتروی و برگردان فارسی آن با یکدیگر مقایسه می‌شود و پایندی به دو ویژگی اصلی رمانس یعنی جنبه‌های غنایی و فولکوریک این اثر سنجیده می‌شود. در ادامه، ابتدا پیشینه پژوهش درباره سبک و مقایم رمانس‌های دوتروی مرور می‌شود و مفهوم شوالیه، جایگاه آن در رمانس قرون‌وسطی، ارزش‌های شوالیه‌گری و ریشه‌های داستانی آن بررسی و برابرها در مقایم پهلوان و جوانمرد معروفی می‌شوند. در بخش تحلیل و بررسی، نقاط قوت و ضعف ترجمه کرازی از شهسوار ارباب، 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 قرون‌وسطی پرداخته‌اند. بروکنر 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 کانت با عنوان «رمانس و دیگر ژانرهای رمانس را آمیزه ای از عشق، شخصیت‌هایی به عنوان الگوهایی آرمانی و ارزش‌های شوالیه‌گری می‌داند و نتیجه‌گیری می‌کند که رمانس به عنوان ژانری نوین در قرون‌وسطی خود را از ژانرهای پیشین مانند حمامه که بیشتر

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کزاژی از شهسوار اربه اثر کرتین...

به جنگاوری و ارزش‌های مردانه می‌پرداختند، هم از لحاظ ساختار و هم درون‌مایه متمایز می‌سازد (15: 2000). Gaunt، گروگر 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 روانشناسی شخصیت‌هایش به رمانس عمق بیشتری می‌بخشد (Krueger، 2003: 119). لیسی در کتاب برشمردن ویژگی‌های شهسوار اربه مانند درون‌مایه کلاتی و برگرفتن عناصر غنایی از رمانس تریستان و ایزوولد 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، گریمبرت در مقاله «کرتین 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 معنکس کند (Grimbert، 2012: 23). در ادبیات ایران حاکمی در کتاب آین فتوت و جوانمردی قراردادهای حاکم بر جوانمردی و عباری 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 به عنوان معادلی برای کیخسرو بر می‌گزیند 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 کزاژی از شهسوار اربه نیز ارائه نشده است.

۳- بحث و بررسی

این بخش به تحلیل ترجمه کزازی از شهسوار اربه از نظر سبک زبانی می‌پردازد و سطوح مختلف آن را در سه مفهوم کلیدی واژه، لحن و دستور زبان بررسی می‌کند. در اینجا خلاصه‌های از داستان شهسوار اربه ارائه می‌شود. ملکه گونویر، همسر شاه آرتور، توسط ملئاگان دزدیده می‌شود و گوون و لانسلوت درصد دیگر یافتن او برمی‌آیند. در راه به کوتوله‌ای برمی‌خورند که پیشنهاد می‌دهد اگر سوار اربه‌اش شوند، آن‌ها را به ملکه می‌رسانند. گوون نمی‌پذیرد زیرا سوارشدن بر اربه در شان یک شوالیه نیست، اما لانسلوت، که اسب‌اش را در راه از دست داده است قبول می‌کند (و به همین دلیل رمانس شهسوار اربه نام دارد). پس از ماجراهای بسیار، گوون و لانسلوت از یک دیگر جدا می‌شوند و لانسلوت پس از گذشتن از پل شمشیر به قصر ملئاگان می‌رسد و ملکه را می‌باشد. ملئاگان 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 ملئاگان گونویر را آزاد می‌کند. پس از بازگشت، کوتوله‌ای که توسط ملئاگان 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 ملئاگان از زندان فرار می‌کند و در زمان مقرر با ملئاگان می‌جنگد، او را شکست می‌دهد و چون ملئاگان 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 - واژه

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

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

می‌شود: «در یکی از روزهای جشن فرازوی، شاه آرتور بارداده بود، با همه آن شکوه و زیبایی که آرزو می‌بُرد 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 امروزین فرانسوی، اگر زبانشناس و ادب‌دان و دانش‌آموخته نباشند، آن را به درستی و روشنی درنمی‌توانند 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 آرکیک 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 می‌یارد گفتن» (کزازی، ۱۳۸۹: ۵۴)، «آن رنج و آزاری را که تن شهسوار، در گذار از پل، بر می‌بایست تافتن نمی‌دانند. اما، در چشم آنان، همین که شهسوار را زیان و توانی چندان پیش نیامده است، دستاوردی است والا آن کردار سترگ و ارزشمند را» (کزازی، ۱۳۸۹: ۸۱)، «ابوی از مردمان در این آشکارداشتِ شور و شادمانی هنوز بودند؛ زیرا همگنان، ناشکیب و پرشتاب، می‌کوشیدند که به شهسوار راه بپرند و دست بر وی بسایند و او را پیساوند» (کزازی، ۱۳۸۹: ۹۸). این درحالی است که زبان رمانس در زمان خود برای تمامی طبقات جامعه قابل فهم بوده است. همچنین، نه-تن‌ها در ترجمه‌های مشهوری از رمانس‌های دوتروی به زبان انگلیسی مانند ترجمه دی.دی.آ.اون (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 فرپیر (Frappier, 1995: 3) که برای تمامی فرانسوی‌زبانان قابل فهم است. در پایان کتاب شهسوار اربه واژه‌نامه‌ای آمده است که در آن واژه‌های دشوارتری نظری «تفت»، «خویشکاری»، «نیوی»، «ورجاوند» و «هَوِید» معنی شده است که خود گواهی بر سختی متن است. بنابراین، آرکاییک بودن واژه‌ها را می‌توان به عنوان عاملی دانست که ترجمه شهسوار اربه را از متن اصلی آن دور می‌سازد.

واژه‌های شهسوار اربه را می‌توان به دو گروه بزمی و رزمی تقسیم کرد و با بررسی هریک دیدگاه تازه‌ای را درباره سبک ترجمه این رمانس به دست آورد. زبان بزمی که در اشعار بزمی و غنایی استفاده می‌شود، زبانی غیر حماسی، غیر اجتماعی، لطیف و نرم است و بسامد واژه‌های بزمی به ویژه

در اشعاری با مضمون عاشقانه مانند مشتی های نظامی بسیار چشمگیر است. درونک استفاده از واژه های بزمی را از ویژگی های رمانس می داند: «با نفوذ تروپادورها و خنیاگران ایتالیایی، زبان رمانس های فرانسوی به زبان عاشقانه و بزمی ای تغییر یافت که به مرور تمام اروپا را فراگرفت» (Dronke, 1968: 147). کزاژی نیز در مقدمه شهسوار ارابه به بزمی بودن رمانس اشاره می کند: «رزنمنامه و بزمnamه با یکدیگر می آمیزند» (کزاژی، ۱۳۸۹: ۵)، اما او بخش بزمی رمانس را در مرتب های پایین تر از رزم می داند و اضافه می کند: «[لانسلوت] مردی است سست و سوداپیشه... حتی زمانی آن چنان نامید و شکسته دل و نژند می شود که تن به زبونانه ترین کردار در می دهد که خودکشی است؛ کرداری آن چنان بزدلانه که به هیچ روی زینده قهرمان رزنمنامه نیست» (همان). این نوع نگرش در تعداد و تناوب واژه های بزمی نیز دیده می شود، به گونه های که حتی در قسمت های غنایی رمانس از واژه های رزمی استفاده شده است. به عنوان مثال، بخشی که لانسلوت با گونویر گفت و گویی عاشقانه دارد، چنین ترجمه شده است:

نمی انگارم که این آهن بازدارنده ای بتواند بودن؛ هیچ بازدارنده ای مگر شما خود نمی تواند مرا از رسیدن به شما بازدارد. تن ها مگر شمایم دستوری بدھید، راه فرایش من گشاده خواهد بود. لیک بسته است که این کار شما را ناخوشایند افتد، در آن هنگام بند و بازدارنده آن چنان ستگ خواهد بودن که هیچ کس و هیچ چیز مرا از آن نخواهد گذرانید. (کزاژی، ۱۳۸۹: ۱۱۳)

ذکر واژه هایی مانند «بازدارنده»، «دستور» و «ستگ» فضای غنایی داستان را برهم می زند، نقطه اوج تغزل داستان را از بین می برد و حتی برخلاف فراردادهای شوالیه گری است و ظرایف زبان عشق درباری را مخدوش می سازد.

کزاژی در ترجمه شهسوار ارابه مانند دیگر ترجمه های خود، از واژه های عربی دوری جسته است و تا جایی که توانسته است از واژه های فارسی استفاده کرده است، این امر باعث ناماؤوس شدن اثر شده است. همان طور که صدری نیا اظهار می دارد، در سرهنویسی «به پاکسازی زبان فارسی از عناصر بیگانه و به طور خاص واژگان، اصطلاحات و عناصر عربی تأکید می شود» (صدری نیا، ۱۳۸۸: ۲). به عنوان مثال، کزاژی واژه های فارسی «بوندگی»، «پسودن»، «پیلستکین»، «زلیفن» و «کانایی» را به ترتیب به معادله های عربی اما مصطلح و ساده «کمال»،

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کرازی از شهسوار ارابه اثر کرتین...

«لمس کردن»، «عاج»، «کیفر» و «حماقت» ترجیح داده است. گرچه سرهنگی را می‌توان برای ترجمه آثار حماسی مانند ایلیاد و ادیسه به کار برد، در ژانر رمانس به علت مردمی بودن آن استفاده از زبان ساده بر سرهنگی ارجحیت دارد. سرهنگی اساس زبان رمانس را متزلزل می‌سازد، زیرا بسیاری از واژه‌های غنایی و روان زبان فارسی از زبان عربی گرفته شده‌اند و کرازی با پرهیز از این نوع واژه‌ها از زبان رمانس فاصله می‌گیرد. در بخش‌های رزمی داستان، سرهنگی 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 گونوییر مرده است، با خود چنین می‌اندیشد:

من، سرشار از تهمی و توان، اینک خویشن را سست و ناتوان درمی‌یابم. توش و
توانم را از دست داده‌ام و هیچ درد و رنجی را درنمی‌یابم، مگر اندوهی که دلم را می‌کاود
و می‌خُلد. این اندوه گونه‌های از بیماری است و حتی مرگ‌آفرین... اگر لختیم وانهد که
این گره گردنم را بفسارد. (کرازی، ۱۳۸۹: ۱۰۶)

واژه‌های «تهم»، «توش»، «می‌کاود»، «می‌خُلد»، «لختیم» از اندوه لانسلوت می‌کاھند و
حالتی سخت و جنگاورانه به اندیش‌هایش درباره خودکشی می‌دهند. چنین به نظر می‌رسد که با
اینکه کرازی به محتوای متن اصلی وفادار بوده است، با تغییر سبک گفتار سوی‌های پهلوانه‌تر به
متن می‌دهد و از عمق احساسات «سودازده و مالیخولیابی» (کرازی، ۱۳۸۹: ۶) لانسلوت می‌
کاھد. 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 ارابه را از متن اصلی دور می‌
کند. 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 بهره‌منی گیرد:
«علاوه بر اساطیر و افسانه‌های کلتشی، دوتروی از داستان‌های مردمی کمک می‌گیرد و از آن‌ها به-
عنوان بن‌مایه رمانس‌های خود استفاده می‌کند» (Loomis, 1949: 50). هارف لنسِر می‌گوید:
«یکی از ظرایف ادبی دوتروی درآمیختن فرهنگ کلاسیک و مردمی است، به گونه‌های که هردو در
هماهنگی کامل در متن رمانس قرار می‌گیرند، بدون آن که فرهنگ کلاسیک بر فرهنگ مردمی
ترجمی داده شود» (Harf-Lancer, 2005: 36). در ترجمه شهسوار ارابه اما استفاده از چنین

اصطلاحاتی به چشم نمی خورد. حتی این باور عامیانه که نشستن بر اربابه خاص افراد پستی مانند دزدان و مجرمان است و در متن اصلی دوتروی با زبانی ساده و عامیانه توصیف شده است، در ترجمه کزاژی رنگ و بوی مردمی اش را از دست می دهد و به علت آراسته شدن متن با واژه های ناماؤوس و دشوار تبدیل به مفهومی می گردد که گویی متعلق به یکی از رسوم شاهان و شوالیه ها است:

در هر شهر آباد که شمارشان در این روزگار فزون از سه هزار است، در آن دوران تن های یک ارباب بود. این ارباب نیز، همانند چارمیخ های ما، برای همگان به کار برده می شد: برای نابکاران یا خونینان، رای شکست آورده ها... او از هر ارج و آب روی رانده و بی بهره می ماند. در دادگاه، گوش به گفته هایش فراداده نمی شد؛ نیزش به سرافرازی و شادمانی پذیرا نمی شدند. (کزاژی، ۱۳۸۹: ۱۸)

در قسمتی دیگر شگفتی بر ارباب نشستن لانسلوت، به عنوان رفتاری که در خور یک شوالیه نیست، اهانت دیگران که حتی با زبانی سخیف توصیف می شود، به علت استفاده از زبان نامناسب، کمنگ می شود:

این شهسوار را به کدامین رنج و شکنج خواهند سپردن؟ آیا زنده اش پوست برخواهند کنند، یا از دارش فروخواهند آویختن؟ غرقه در آب خواهد بودن یا بر کومهای آتش از خارها؟... او را به کدامین تباہی، گناهکار و دُزکردار یافت هاند؟ آیا به دزدیش باز خوانده اند؟ آیا خونی است یا در شکست های در آورده اند؟ (کزاژی، ۱۳۸۹: ۲۰)

همچنین، هنگامی که لانسلوت با تاخیر خود را به مبارزه با میلناگان می رساند، مردم درباره او چنین می گویند:

اما آن بدترین شهسواران به کجا رفته است، آن بیهوده هیچ کاره؟ به کجا رفته است و خویشن را نهفته؟ در کجایش می توانیم یافتن؟ در کجایش می توانیم جُستن؟ شاید بیشش بازنخواهیم دیدن! زیرا سستی و پستیش او را به گریز و اداشته است. این پستی و سستی آن چنان بر بازوی وی گرانی می کند که پست تری و سست تری از او در جهان نمی توان یافتن. (کزاژی، ۱۳۸۹: ۱۳۷)

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کزازی از شهسوار اربه اثر کرتین...

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 به‌خاطر عشق‌اش به گونویز از شأن و آبروی خود دست می‌شود، 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 به عنوان بخشی از سبک و زبان شهسوار اربه قلمداد کرد که با مفاهیم و درون‌مایه‌های آن پیوند نزدیکی دارد، ولی در ترجمه کزازی رعایت نشده است.

۲- 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 براهni «لحن در فضای تنگ‌تر عبارت از سبک و شیوه بیان یک شخصیت است» (براہni، 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 بازگشته 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» (شاپیگان‌فر، 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 زور آزمای می‌باید» (صفا، ۱۳۵۷: ۲۰۹). در ترجمه شهسوار اربه، کزازی از لحن آرکاییک استفاده می‌کند و به آثاری مانند شاهنامه چشم دارد. او در مقدمه کتاب می‌گوید: «در ترجمه، هنچارها و کاربردهایی زبانی را در کار آورده‌ham 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 شیوه 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 بُن جان، بدان دست خواهم یاختن، چونان مردی که به یکبارگی دل در گرو او دارد و

هر آنچه را در جهان می‌تواند کرد، به پاس وی، انجام خواهد داد، بی‌کمترین چاپلوسی و
چرب زبانی. (کزازی، ۱۳۹۸: ۱۱)

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

یکی دیگر از ویژگی‌های لحن ترجمه شهسوار اربه، رزمی و حماسی بودن آن است. صادقیان 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، روشن-زاده این تعریف را از لحن تغزیلی و غنایی ارائه می‌دهد: «لحن غنایی، بیانگر هیجان‌ها و احساسات فردی و خاص است و عواطف را به خوش‌نوادرین شکل خود بیان می‌کند. در لحن غنایی، گوینده بیشتر از واژه‌های لطیف، ساده و آهنگین بهره می‌برد» (روشن‌زاده، ۱۳۹۷: ۸۴). کزازی در ترجمه شهسوار اربه از لحن حماسی استفاده می‌کند:

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

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کرازی از شهسوار اربه اثر کرتین...

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 کرازی نیست. لحن حماسی ویژگی‌های غنایی و عاشقانه رمانس را منعکس نمی‌کند و لحن ترجمه کرازی تنها در بخش‌های رزمی رمانس موفق است، همچنان که در توصیف نبردهای لانسلوت مناسب و تاثیرگذار است:

پس آنان، با همه شتاب و جهش اسبابشان تیز و تفت، به سوی یکدیگر می‌تازند.
بی‌درنگ، نیزه آنکه نگاهبان گذرگاه می‌باشدش بودن، درهم می‌شکند و به دونیم می-

شوی و شکسته‌هایش بر زمین فرو می‌افتد، در آن حال که دومین، با کوبه‌ای که به گلوگاه او می‌نوازد، به درست بر کتاره فرازین سپر، سپر را واژگونه به میانه سنگ‌ها درمی‌اندازد.

(کرازی، ۱۳۸۹: ۶۰)

همچنین، در نبردن‌هایی لانسلوت و ملناگان لحن حماسی به نقطه اوج خود می‌رسد:

آن دو، با بیشترین شتاب و پویه اسبابشان، بریکدیگر فرامی‌جهند و درمی‌تازند.
کوبه‌ای چنان سهمگین بر سپرهایشان که آن‌ها را استوار در دست گرفته‌اند می‌کوبند که سپرها را از سویی تا دیگر سوی فرومی‌شکافند؛ اما بی‌آنکه یکی یا دیگری زخمی بردارد و آن زخم به گوشت تنشان برسد. آنان شهسوارانی پر داروگیرند، آنکه از دلیری و بی-

باکی؛ اسبابشان نیز نیرومندند و تیزپای. (کرازی، ۱۳۸۹: ۱۶۴)

این نبرد که رمانس را به سرانجام می‌رساند، طولانی‌ترین نبرد لانسلوت است و به دقت تمام با لحنی محکم و کوبنده توصیف می‌شود. چنین قسمت‌هایی از شهسوار اربه که به نبرد اختصاص دارند، قدرتمندترین بخش ترجمه کرازی 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 لانسلوت پشیمان شده است، در پاسخ به دلجویی او چنین می‌گوید: «چه می-

گویید؟ آیا اربه مایه شرم‌ساری شما نشده است و دلتان را از بیم درنیاکنده است؟ شما برکامه خویش بر آن نشسته‌اید، هنگامی که به اندازه دو گام در راه واپس مانده‌اید و دیرنده بوده‌اید!» (کرازی، 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 پرنگ است و جنبه دیگری از احساسات متضاد یک بانوی قرون‌وسطایی را نشان می‌دهد.

از ویژگی‌های دیگر شهسوار اربه 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 تغزیی 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» (موتنم، 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 تغزیی لطیف‌تر شد. بنا به گفته رحمنی، «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 تغزیی در شهسوار اربه رعایت نشده است. کلمات رایجی که مفاهیم بنیادین رمانس را تشکیل می‌دهند، مانند «عشق»، «محبوب»، «معشوق»، «مفتون» و «وصال» عربی هستند و لحن عربی دارند. این کلمات موسیقی‌ای لطیف به متن می‌بخشنند و شامل آواهای سایشی مانند «ز»، «س»، «ش»، «ف» و «ه» می‌شوند که بیانی روان و نرم دارند. کرازی 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 دیده‌می‌شود، جایگزین «مهر» را برای آن نمی‌آورد. البته، کرازی با ترجیح زبان سره فارسی که بیشتر شامل آواهای 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» لطفت لازم را ندارد. برای مثال، عشق لانسلوت به گنویر این چنین توصیف می‌شود:

اما به هر پایه که دلبستگی شهربانو به لانسلوت سترگ باشد، لانسلوت او را صدهزار 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. (کرازی، ۱۳۸۹: ۱۱۴)

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کرازی از شهسوار اربه اثر کرتین...

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 پاسِ دلدارم مایه نازش و سرافرازی است. او می‌بایست این کار مرا کاری از سرِ 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.

(کرازی، ۳۸۹: ۱۰۸)

چنین لحنی اندوه عمیق و شوریدگی لانسلوت را به عنوان عاشقی شیفته نشان نمی‌دهد و از حالت مجnoonوار 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 اربه 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. بنایه 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 منذری پور چنین تعریف شده است: «عمل کرد این شیوه چنین است که در حین شرح داستان، دوربین روایت بر چیزی فوکوس می‌کند» (منذری پور، ۱۳۸۴: ۱۶۷). مهدی‌زاده‌فرد روایت توصیفی را «آمدن قطعاتی توصیفی در متنی روایی و پیش-رونده» (مهدی‌زاده‌فرد، ۱۳۹۴: ۲۷۶) تعریف می‌کند. لحن روایی - توصیفی از ویژگی‌های کلیدی لحن متن اصلی رمانس است، اما ترجمه کرازی 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 ماجراهی دیگر به سرعت اتفاق می‌افتد: «پس از برونشدن از مرغزار، به جایی فروبسته درمی‌آیند که در آن راهی سنگپوش می-باشند. آنان راه را در میانه جنگل، تا نخستین دمان روز، درنوشه‌اند. در آن هنگام است که در

چهارراهی به دوشیزه‌های والا بازخورده‌اند» (کرازی، ۱۳۸۹: ۲۴)، و یا «شهسوار در دَم 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» (کرازی، ۱۳۸۹: ۵۱). با اینکه رمانس فرون وسطایی مجموعه‌های از ماجراهایی بهم پیوسته بهشمار می‌آرود، فاصله بین این ماجراهای با لحنی روایی و نرم پر می‌شود تا از موزاییکی بودن بافت متن رمانس بکاهد. در ترجمه کرازی اما، به علت کمرنگ بودن لحن روایی، مرز بین یک ماجرا و ماجراهای دیگر مشهودتر است. همچنین، کرازی به توصیف کوتاهی از احساسات شخصیت‌ها بستنده می‌کند، درصورتیکه 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 فرمانمی‌دهد. با این همه، اسب وی او را شتابان در بهترین و راست‌ترین راه به پیش می‌برد، بی‌آنکه کثیروی به بیراهه درافت. (کرازی، ۱۳۸۹: ۲۷)

با اینکه توصیف حالت لانسلوت در متن اصلی بلندتر و لحن آن نرمتر است، آنچه باعث ناهنجاری ترجمه می‌شود، چرخش ناگهانی به راویت 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 کرازی در انتقال لحن روایی- توصیفی رمانس شهسوار اربابه موفق نبوده است و داستان یکدستی و هماهنگی لازم را ندارد.

۳- ۳- دستور زبان

آخرین ویژگی‌ای که در مطالعه سبک ترجمه شهسوار اربابه 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 مجموعه‌های از قواعد حاکم بر ساختمان و کارکرد آواها، کلمه‌ها، جمله‌ها و نیز چگونگی ترکیب و تعبیر آن‌ها در یک زبان معین است»

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کرازی از شهسوار اربه اثر کرتین...

(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). کرازی در دستور زبان متن شهسوار اربه نیز به آرکاییسم گرایش دارد و از ساختارهای کهن استفاده می‌کند. شفیعی کدکنی درباره آرکاییسم نحوی می‌گوید: «هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کنه، باستان‌گرایی به‌شمار می‌رود» (کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۶). یکی از بارزترین ویژگی‌های آرکاییسم نحوی تقدم فعل در جمله است. مثال‌های فراوانی از آرکاییسم نحوی در شهسوار اربه 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» (کرازی، ۱۳۸۹: ۲۹)، «گردگردی‌ها به پایان رسیده بود و در دیدرسی شهسوار، بازی‌ها و شادمانی گسسته، به نشانه خوارداشت اوی و دشمنی با وی» (کرازی، ۱۳۸۹: ۴۸)، «بهادریار را بانویی بود با رفتار و کرداری نیک و شایسته» (کرازی، ۱۳۸۹: ۵۶)، «پگاهان، پیش از آنکه زنگ نخستین پاس از روز نواخته شود، آنان را هر دو به میانه میدان راه نمودند، نیک زیناوند و برنشسته بر دو اسب برگستواندار» (کرازی، ۱۳۸۹: ۹۰). استفاده از «را» به عنوان حرف اضافه، جایه‌جایی ارکان جمله، آوردن فعل‌های پیشوندی و حذف فعل به قرینه لفظی تنها چند نمونه از ویژگی‌های آرکاییک متن شهسوار اربه است. همان‌طور که در تمامی این مثال‌ها مشاهده می‌شود، کرازی با دوری از گرامر امروزی زبان فارسی به آرکاییسم نحوی پرداخته است. این درحالی است که در متن اصلی شهسوار اربه دستور زبان آرکاییک 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 آرکاییسم نحوی استفاده نشده است. دلیل این امر آن است که شهسوار اربه در زمان خود به ژانر رمانس تعلق داشته است، ژانری که تا حد امکان از گرامر متداول در زبان روزمره خوانندگان اش بهره می‌برده است. کرازی 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 اربه بررسی می‌شود، ماهیت حماسی آن است. بنا به گفته نورپیشه، «تقدم فعل یکی از متداول‌ترین فراهنجری‌های دستوری شعر سنتی است. شاعران برجسته‌ای همچون فردوسی از این ترند در راستای اهداف شعری خود استفاده کرده‌اند

که باعث فحامت کلام و حماسی‌تر 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 ارباب 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 رخشنان می‌افشانند و به آسمان فرامی‌جهنند. آنان آن چنان دمان و بی‌امان بریکدیگر درمی‌تازند، تیغ آخته در مشت که در تاخت‌ها و رفت‌وآمد‌های پی‌درپی و پایدار، به هنگام فروکوفتن هم‌دیگر، هیچ درنگ و گستی در کار نمی‌آورند، مگر تنها به پاس دم‌زدن. (کرازی، 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. (کرازی، ۱۳۸۹: ۳۳)

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

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کرازی از شهسوار اربه اثر کرتین...

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

دستور زبان رمانس شهسوار اربه به ویژه با درون مایه غنایی آن هماهنگی ندارد. شفیعی 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 غلامرضايی، «هر نوع ادبی از آنجایی که حامل اندیشه، عاطفه و محتوا خاصی است، زبان خاص خود را هم می‌طلبد» (غلامرضايی، ۱۳۸۷: ۱۶). دستور زبان نیز، به عنوان بخشی جدایی ناپذیر از زبان، از این قاعده مستثنی نیست. همان طور که ذاکری کیش بیان می‌دارد: «ساخت نحوی ادبیات غنایی ساده و روان است» (ذاکری کیش، ۱۳۹۸: ۹۷). این سادگی دستور زبان در رمانس قرون‌وسطی نیز وجود دارد و جملات روان منعکس‌کننده درون مایه احساسی آن هستند. اما دستور زبانی که کرازی در شهسوار اربه 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. (کرازی، ۱۳۸۹: ۴۳)

استفاده از افعال پرشمار باعث ایجاد جمله‌هایی شده است که با نقطه‌وبرگول به یکدیگر متصل شده‌اند و دستورشان تاکید بر عمل و کنش دارد. با این که این نوع جمله‌بندی برای بخش‌های رزمی مناسب است، همان طور 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 گونوییر آمده است که در متن اصلی در چندین جمله که نحوی ساده دارند توصیف شده است، ولی ترجمه کرازی 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، فراپیش چشمنان در کنار یکدیگر بنهند. (کجازی، ۱۳۸۹: ۴۴)

با ذکر کل این تشبیه در یک جمله پیچیده و توضیح هرکدام از بخش‌های آن به فشرده‌ترین حالت ممکن، کجازی 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، کجازی دستور زبان‌اش را تغییر نمی‌دهد ولذا سیال بودن افکار و احساسات مشخص نمی‌شود. به عنوان مثال، لانسلوت، هنگامی که در بر جی 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 می‌گوییم، ای گوون! مرا در اینجای وانهادن لغزش و خطایی است از سوی تو؛ لیک شاید در این باره چیزی نمی‌دانی؛ شاید مَنَّت بیهوده و به ناسزا می‌نکوهم. این راست است و من با آن دمسازم و بدان خَسْتَوی. چه دُرْگفت و دشنامی است و چه بیدادی اندیشه‌ای چنین را در سر داشتن! زیرا من بی‌گمانم که هیچ چیز، در زیر گبید 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. (کجازی، ۱۳۸۹: ۱۵۳)

ذکر شدن افکار متصاد به دنبال یکدیگر از ویژگی‌های شهسوار ارباب 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 کجازی 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 ثبتیل و اغراق‌آمیزی از بین می‌رود. بدین ترتیب، کجازی نسبت به قرارداد بنیادین رمانس، یعنی تاکید بر توصیف دقیق و روشن احساسات و حالات درونی شخصیت‌ها، بی‌توجه است و نمی‌تواند مفاهیم غنایی رمانس را در ترجمه خود منعکس کند.

بررسی تناسب زبانی - سیکی ترجمه میرجلال الدین کرازی از شهسوار ارباب اثر کرتین...

ویژگی دیگر دستور زبان شهسوار اربابه که در این پژوهش بررسی می‌شود، ناهمانگی بین جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها و جمله‌بندی دیالوگ‌های آن‌هاست. شخصیت‌پردازی در هر داستانی اهمیت بهسزایی دارد و همان‌طور که هاردمون می‌گوید، «با وجود اینکه در رمان‌س قرون وسطایی با گونه‌ای گروه‌بندی شخصیتی مواجه هستیم، می‌توانیم بگوییم دوتروی شخصیت‌هایی در رمان‌های خود خلق می‌کند که در تاحد ممکن منحصر به‌فرد 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 اربابه گفتار تمام شخصیت‌ها یکسان است و این موضوع به ویژه در دستور دیالوگ‌های آنان مشهود است. برای مثال، کوتوله‌های که صاحب ارباب است، مانند یک شوالیه با لانسلوت صحبت می‌کند: «اگر پیذیری که بر اربابی که من میرانمش برنشینی، از امروز تا فردا، خواهی دانستن که شهربانو را چه شده است» (کرازی، ۱۳۸۹: ۱۸) و به گوون چنین پاسخ می‌دهد: «اگر تو به اندازه این شهسوار که در ارباب نشسته است از خویشن گیزاری، با او برنشین، اگر بدین کار گرایانی. من تو را به همراه او خواهم بردن» (کرازی، 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، بهیچ وجه اهانت‌آمیز نیستند. در مثالی دیگر، شاهدختی، هنگامی که به لانسلوت پناه می‌برد، چنین می‌گوید: «به پاس هیچ چیز در جهان، نخواهیمش توانست دوست داشتن. مردن را خوشترا می‌توانم داشتن تا مهر ورزیدن بدوي را، به هر شیوه! اینک زمان آن است که دلیری و شایستگیتان را بتواند سنجیدن» (کرازی، 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 به‌نظر 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 بازمی‌دارد، 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 پردازد، از دلدار خویش چشم درخواهد پوشید!» (کرازی، ۱۳۸۹: ۴۹). این گونه سخن گفتن برای مردی جوان و خشمگین

که هنوز با آداب شوالیه‌گری به تمامی آشنا نیست، بیش از حد موقانه 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 اربه شخصیت‌های رنگارنگ داستان با جملاتی روان و ساده که در حد درک آن‌ها است، مناسب با ویژگی‌ها و حالات خود سخن می‌گویند.

نتیجه‌گیری

هدف پژوهش حاضر این بوده است که دریابد ترجمه کزازی از شهسوار اربه 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 اربه 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 معادلهای فرهنگ شوالیه‌گری و قراردادها 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 «ستگ» در سبک غنایی جایی ندارند و ماهیتی خشن به رمانس می‌دهند. همچنین، فرهنگ مردمی اثر به علت به کار 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 آمیزه‌های 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 اربه هستند که با سبک متن اصلی ناهمانگ هستند و قراردادهای شوالیه‌گری را نقض می‌کنند. برخی از این

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

ناهمانگی‌ها را می‌توان در لحن گفت و گوی شاه آرتور با خواهرزاده‌اش گوون، توصیف بزم در قصر شاه آرتور و گفت و گوی لانسلوت و گونویر ملاحظه نمود. لحن در ترجمه شهسوار اربه ویژگی‌های ادبیات شوالیه‌گری مانند صمیمیت بین شخصیت‌ها، ظرافت آهنگین احساسات در عشق درباری و روایی بودن داستان که موجب برانگیختن هیجانات خواننده می‌شود را نشان نمی‌دهد. در آخرین سطح، یعنی دستور زبان نیز، آرکاییسم نحوی، ماهیت حماسی، پرشماری افعال، پیچیدگی جمله‌بندی و ناهمانگی بین گفتار و شخصیت‌های اثر حاکی از این هستند که کزازی زبان حماسی را به زبان غنایی، که از ویژگی‌های اصلی ژانر رمان 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 احساسات اش را زائل می‌سازد. بدین ترتیب، دستور زبان شهسوار اربه 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 ناهمانگی‌های آشکار، می‌توان ادعا کرد که ترجمه کزازی قراردادها و اصول شناخته شده ادبیات شوالیه‌گری را زیر پا می‌گذارد و نسبت به سبک متن اصلی شهسوار اربه در سه سطح واژه، لحن و دستور زبان و فادر نبوده است.

منابع و مأخذ

- امامی، محمد. (۱۳۹۶). «بررسی و شناخت انواع لحن و پیوند آن با مهارت‌های خواننداری در کتاب فارسی هشتم»، مجله پویش در آموزش علوم انسانی، سال ششم، شماره ۷، صص ۳۱-۱۶.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۸). قصه‌نویسی. تهران: انتشارات البرز.
- حاکمی، اسماعیل. (۱۳۸۲). آین 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 اربه. ترجمه: میرجلال الدین کزازی، تهران: انتشارات معین.

- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: انتشارات دانشگاه.
- ذاکری کیش، امید. (۱۳۹۸). «مؤلفه‌های زبان غنایی در تغولات فرخی سیستانی». متن شناسی ادب فارسی، سال ۱۱، شماره ۲، صص ۹۵-۱۰۹. doi: 10.22108/rpli.2018.112759.1372
- رحمانی، هما. (۱۳۹۴). «تحقيق 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.
- شاپیگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۹۸). «سبک خراسانی»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، سال دوازدهم، شماره ۲۲، صص ۱۴۷-۱۵۴.
- شفیعی‌کلنی، 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). «الحن 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، ص 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 روdkی 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 - سیکی ترجمه میرجلال الدین کزاوی از شهسوار اربه اثر کرتین...

- مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۴). *ارواح شهرزاد*. تهران: انتشارات ققنوس.
- موتمن، زین العابدین. (۱۳۶۴). *شعر و ادب فارسی*. تهران: انتشارات زرین.
- مهدی‌زاده‌فرد، 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). «فراهنگاری 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.

Nurpisheh, 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.