فصلنامهٔ **پژوهش‌های تطبیقی زبان و ادبیات ملَل**
سال ۱، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، پاییز ۱۳۹۴

گفتاری دربارهٔ ترجمهٔ شعر بر اساس تحلیلی از ترجمهٔ روسی غزلی از حافظ شیرازی

مهنوش اسکندری*
استادیار دانشگاه علاّمه طباطبائی(ره)؛ تهران
علی سعیدی**
دانشجوی دکترای آموزش زبان روسی دانشگاه تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۴/۰۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۲۰)

چکیده

در میان انواع ترجمه، ترجمهٔ شعر را دشوارترین نوع دانسته‌اند. از آنجا که اثر شاعرانه دلالت معنایی یکایی دارد و ساختارش اصیل و ساده‌نشدنی است، به ترجمه تن نمی‌دهد. در نظر اکثر صاحب‌نظران، شعر در مقامی بالاتر از نظم و نثر قرار می‌گیرد و عناصری دارد که به دو بخش درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. حافظ به عنوان یکی از بزرگترین شاعران ایران‌زمین، غزل فارسی را به اوج رساند و در پیوند لفظ و معنا و نیز کاربرد تعبیرهای زیبا و بدیع چنان مهارتی از خود نشان داده که هم‌چنان کم‌نظیر است. در مقالهٔ حاضر، به گفتگو دربارهٔ ترجمهٔ شعر خواهیم پرداخت و پس از آن، ترجمهٔ یکی از غزل‌های معروف حافظ را به زبان روسی تحلیل خواهیم کرد تا ترجمه‌ناپذیر بودن شعر، به‌ویژه شعر عرفانی فارسی، برای خواننده آشکار شود. همچنین، در این مقاله، تحلیل ترجمه بر دو رویکرد زبانشناختی و زیباشناختی استوار خواهد بود.

واژگان کلیدی: *ترجمه، ترجمهٔ ادبی، شعر، خیال، تحلیل زبان‌شناختی، تحلیل زیباشناختی.*

---

* **E-mail:** M_eskandary@ut.ac.ir
** **E-mail:** Ali.saeidi64@ut.ac.ir

مقدّمه

یکی از جالب‌ترین بحث‌هایی که می‌توان در کلاس‌های آموزش زبان‌های خارجی مطرح کرد و دانشجویان را بدان جذب کرد، بررسی ترجمهٔ آثار فارسی به زبان‌های دیگر است. از آنجا که دانشجویان، آشنایی نسبی با ادبیّات و زبان مادری خود دارند، داوطلبانه در بحث‌ها شرکت می‌کنند و نظر می‌دهند. طبیعی است که دانشجو یا حتّی استادان و نیز هر کس که به ادبیّات علاقه دارد، خوش دارد بداند که آثار معروف شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان چگونه به زبان‌های دیگر ترجمه شده است و ترجمه می‌شود، چه کاستی‌هایی در ترجمه‌ها وجود دارد و چه نکاتی بیشتر برای مترجمان که نمایندهٔ یک ملّت هستند، جالب توجّه است. بدیهی است که از این موضوع می‌توان در آموزش ادبیّات و نیز دستور زبان خارجی بهره برد. در این مقاله قصد داریم ترجمهٔ غزلی را از حافظ به زبان روسی بررسی کنیم. در آغاز برخی مفاهیم همچون «شعر» و «ترجمه» را مختصر و مفید تعریف خواهیم کرد تا روشن گردد که منظور از شعر چیست و وقتی از ترجمهٔ شعر صحبت می‌کنیم، ابهامی در مفاهیم اصلی وجود نداشته باشد. سپس به تحلیل ترجمهٔ غزل حافظ در دو بخش زیباشناختی و زبانشناختی خواهیم پرداخت.

دربارهٔ شعر و تعریف و طبقه‌بندی آن از دیرباز بحث‌های فراوانی وجود داشته است. افلاطون که خود شاعر بود، نظر مساعدی به شعر و شاعری نداشت و فقط شعر اخلاقی را پذیرفتنی می‌دانست. از آنجا که وی مادّهٔ ادبیّات را محاکات (تقلید) می‌دانست و از سویی، این جهان را جهان غیراصیل و سایه‌ای از جهان دیگر می‌پنداشت، معتقد بود که ادبیّات در واقع، تقلید از تقلید است و از این روی، کاری بیهوده و عبث می‌باشد. بنا بر همین، «شاعران را بدون توجّه به زیبایی‌ها، آهنگ و جاذبهٔ شعر، از مدینهٔ فاضلهٔ خود بیرون می‌کند» (زرّین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۰۳). امّا ارسطو، اگرچه مادّهٔ ادبیّات را محاکات می‌دانست، امّا بر آن بود که کار هنرمند «تقلید صرف نیست، بلکه با ابتکار و تصرّف همراه است» (شیمسا، ۱۳۸۳: ۵۹).آنچه در تعریف شعر میان قدمای ما وجود داشته، برگرفته از نظرهای ارسطو است که همچنان نیز بر همان پایه است. شعر «کلامی است مرتّب، معنوی، موزون، خیال‌انگیز و به قصد» (دهخدا، بی‌تا: ذیل واژهٔ شعر). به گفتهٔ ارسطو، «شعر سخنی است مخیّل که شوری در دل برانگیزد و حالتی از غم یا شادی را در انسان ایجاد کند» (رزمجو، ۱۳۸۵: ۳۱). ویژگی‌های اصلی شعر را، همان‌گونه که در تعریف

علاّمه دهخدا هم ذکر شد، معنا، خیال، وزن و قافیه دانسته‌اند. امّا باید گفت عنصر خیال، مهم‌ترین این عناصر است. شفیعی کدکنی می‌نویسد: «خیال عنصر اصلی شعر، در همهٔ تعریف‌های قدیم و جدید هست و هر گونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۳).

۱ـ ترجمهٔ شعر

زبان‌شناسان و شعرشناسان عناصر اصلی شعر را چنین برشمرده‌اند: عاطفه، موسیقی، اندیشه و لحن. از میان عناصر نامبرده، سه عنصر خیال، عاطفه و اندیشه بیشتر مورد توجّه صاحب‌نظران بوده است و همان‌گونه که اشاره شد، مهم‌ترین آنها، تخیّل است. کروچه معتقد است: «هر تجربهٔ شعری حاصل عاطفه، اندیشه یا خیالی است و بی‌خیال و نیروی آن، هیچ یک از آن دو عنصر قبلی نمی‌تواند سازندهٔ شعر به معنی واقعی کلمه باشد» (همان: ۲۴). در اینجا باید از تفاوت شعر و نظم هم سخن به میان آورد. از گذشته، نظم را بیشتر بر سخنی اطلاق می‌کرده‌اند که موزون و مقفّی باشد و شعر را بر سخنی که معنادار و خیال‌انگیز باشد. ارسطو «اصل شعر را در معنی و مضمون آن می‌جوید و صورت شعر را که مقیّد به وزن و قواعد دیگر نظم است، جزء ماهیّت آن نمی‌شمارد» (صفوی، ۱۳۷۳:۹۰). صورت‌گرایان دو فرایند زبانی، یعنی خودکاری و برجسته‌سازی را از هم بازمی‌شناختند و معتقد بودند زبان ادبی، زبانی است که برجسته‌سازی داشته باشد. موکاروفسکی می‌نویسد: «زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است» (همان: ۳۶) و یاکوبسن شعر را «کارکرد زیبایی‌شناسی زبان» و «هجوم سازمان‌یافته و آگاه به زبان هر روزه [= خودکار]» می‌داند (احمدی، ۱۳۸۲: ۶۸). لیچ با تکیه بر نظریّه‌های صورت‌گرایان، برجسته‌سازی را حاصل دو فرایند هنجارگریزی و قاعده‌افزایی می‌داند و معتقد است که نظم از طریق قاعده‌افزایی به دست می‌آید. از متفکّران ایرانی عصر حاضر، باید از علی‌محمّد حق‌شناس نام برد که نظم را گونه‌ای از زبان ادبی برمی‌شمارد که بر برونهٔ زبان استوار است و وابسته به صورت زبان می‌باشد. وی اساس شعر را بر درونهٔ زبان می‌داند و معتقد است که جوهر شعر، محتوای زبان است (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۷۳: ۵۶).

آنچه با نام قاعده‌افزایی نام برده شد، سازندهٔ نظم است و شامل برخی عناصر و آرایه‌ها می‌شود؛ مانند وزن، جناس، سجع، نقد و نثر، قلب و ... . همچنین آنچه با نام هنجارگریزی نام برده شد، سازندهٔ شعر است و شامل این موارد اصلی می‌شود: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و جانبخشی (که در حوزهٔ علم بیان بررسی می‌شوند).

در تعریف ماهیّت ترجمه و ویژگی‌های آن، وحدت نظر وجود ندارد. صاحب‌نظران مختلف با توجّه به مکتبی که به آن وابسته‌اند و با تکیه به نگرش‌ها و رویکردهای خاصّ خود، تعریف‌های گوناگونی از ترجمه به دست داده‌اند. ساده‌ترین تعریف ترجمه را می‌توان بدین گونه مطرح کرد: انتقال کلامی ـ چه کتبی، چه شفاهی ـ از یک زبان به زبانی دیگر. فئودورف ـ یکی از پایه‌گذاران ترجمه‌شناسی روسیه ـ می‌گوید: «ترجمه یعنی توانایی بیان کامل و دقیق چیزی با ابزارهای یک زبان که پیشتر با ابزارهای زبان دیگر بیان شده است» (Vinogradov, 2001: 10). یاکوبسون سه گونه ترجمه را از هم بازمی‌شناسد: ترجمهٔ درون‌زبانی، ترجمهٔ بینازبانی و ترجمهٔ بینانشانه‌ای. وی ترجمهٔ بینازبانی را که مورد بحث ماست، چنین تعریف می‌کند: «تأویل نشانه‌های زبانشناسی یک زبان به نشانه‌های زبانشناسی زبانی دیگر» (احمدی، ۱۳۸۲: ۷۲).

یادآوری می‌شود که برخی صاحب‌نظران، ترجمهٔ را به کلّ غیرممکن دانسته‌اند. از آن جمله‌اند طرفداران نظریّهٔ نسبیّت زبانی که معتقدند هر ملّتی که زبان خاصّ خود را دارد، بُرشی خاص از واقعیّات جهان خارج در ذهن دارد و به پدیده‌ها و موجودات به گونه‌ای که خاصّ خود است، می‌نگرد؛ یعنی این زبان است که فرهنگ و اندیشهٔ ملّت‌ها را می‌سازد. لذا بر آنند که به عنوان مثال، آنچه روس‌ها از جهان می‌فهمند، با آنچه فارس‌ها می‌فهمند، متفاوت است. در نتیجه، ترجمه فی‌نفسه امکان‌پذیر نیست. امّا از سوی دیگر، عدّه‌ای چون ساختگرایان معتقدند که زبان فقط عاملی است برای انتقال اطّلاعات و اندیشه‌ها. اینان عقیده دارند که مفاهیم و دانش‌ها در ذهن تمام افراد بشر یکی است و فقط عدّه‌ای این اندیشه‌ها را با زبانی (مثلاً روسی) بیان می‌کنند و عدّه‌ای دیگر با زبانی دیگر (مثلاً فارسی). لذا اگر در ترجمه، محتوا را از پوشش زبان خارج کنیم، می‌توانیم بر آن پوششی از یک زبان دیگر بنهیم و از این روی، ترجمه امکان‌پذیر است. باید پذیرفت که هر دو گروه تنها به بخشی از واقعیّت توجّه کرده‌اند، چراکه به واقع نمی‌توان ترجمه را مطلقاً ناممکن دانست و از سویی هم نمی‌توان هر نوع متنی را ترجمه‌پذیر تلقّی کرد. یکی از گونه‌های زبانی که در عصر حاضر، تقریباً همه بر ناممکن بودن

ترجمهٔ آن صحّه گذاشته‌اند، شعر است. زبان شعر زبانی است خاصّ و شاعر کسی است که به قول سارتر، «از زبان بیرون است و کلمات را وارو می‌بیند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۷). در شعر، صورت و محتوا پیوندی ناگسستنی دارند؛ یعنی هر گونه تلاش برای بازگو کردن سادهٔ یک شعر یا تلاش برای تبدیل آن به نثر، راه به جایی نمی‌برد و شعر را هم «از یگانه علّت وجودی آن ـ یعنی زبان ویژه‌اش ـ جدا می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۷۴). فرمالیست‌ها زبان شعر را مستقلّ از تمامیّت زبان می‌دانستند و معتقد بودند که «در شعر، نظام معناشناسیک واژگان همان نظام آشنای زبان معیار نیست» (همان: ۷۱). لذا ترجمهٔ شعر را به زبانی تازه، یکسر ناممکن می‌دانستند. یاکوبسن می‌گوید: «در ترجمهٔ شعر، تأویل مترجم از واژه ترجمه می‌شود، نه خود واژه» (همان: ۷۱). می‌توان گفت در ترجمهٔ شعر، اگر بر آن باشیم که معانی را منتقل کنیم، باید صورت را فدا کنیم و اگر بخواهیم صورت شعر را همان‌گونه که هست، منتقل کنیم ـ البتّه اگر چنین کاری ممکن باشد ـ باید از معنی دست بشوییم. حال با بررسی ترجمهٔ غزلی از حافظ به زبان روسی بحث خود را ادامه می‌دهیم.

۲ـ مختصری دربارهٔ مترجم غزل مورد بحث

مترجم غزل مورد بحث، کنستانتین لیپسکروف (۱۹۵۴ــ۱۸۸۹ م.) است که هنرمندی شهیر، شاعری قهّار و مترجمی توانمند بود. وی در سال ۱۹۱۴میلادی در آسیای میانه و در منطقهٔ ترکستان اقامت گزید و بیشتر آثار شعری و ترجمه‌های خود را در این دوره خلق کرد. وی با تأثیر پذیرفتن از روح شرقی منطقه‌ای که در آن اقامت داشت و با مطالعهٔ آثار ادبی شرقی، به‌ویژه اشعار فارسی و با تکیه بر سابقهٔ هنری و علاقهٔ خود، به ترجمهٔ اشعار شاعران ایرانی، مانند رودکی، خیّام، سعدی و حافظ پرداخت. به اعتقاد منتقدان، وی در نقش مترجم اشعار فارسی بسیار موفّق‌تر از نقش شاعری خود و یا حتّی نقش مترجمی آثار غربی خویش بود. وی توانست ترجمهٔ غزل فارسی را به کمال برساند و ترجمه‌هایی خلق کند که همچنان نیز در زمرهٔ بهترین ترجمه‌های روسی آثار شعری فارسی، به‌ویژه غزل می‌باشد. منبع مورد استفاده ما در متن ترجمهٔ روسی غزل حافظ، کتاب *اشعار فارسی* است که یکی از بهترین و جامع‌ترین کتاب‌هایی است که ترجمهٔ روسی اشعار شاعران فارسی را جمع‌آوری کرده است. ترجمه‌های

این کتاب را انتشارات معتبر و معروف «ادبیّات» روسیه از بین بهترین ترجمه‌های مترجمان روس آثار فارسی جمع‌آوری کرده است.

۳ـ تطبیق لفظی و معنایی غزل حافظ با ترجمهٔ آن به زبان روسی

مورد بحث ما غزل معروف حافظ با مطلع زیر است[۱]:

«یوسف گمگشته بازآید به کنعان، غم مخور
کلبهٔ احزان شود روزی گلستان، غم مخور»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۹۷).

قبل از پرداختن به بررسی ترجمه، سخن کوتاهی از غزل نزد حافظ به میان می‌آوریم. غزل پرکاربردترین قالب شعری در فارسی محسوب می‌شود که بر حسب محتوا به انواع عاشقانه، عارفانه، وطنی، سیاسی، مدحی و اندرزی تقسیم می‌شود. این قالب شعری در حوزهٔ اشعار غنایی بررسی می‌شود. از جمله موضوع‌های شعر غنایی، «لذّت‌ها و شادی‌های عمر و بدبینی‌های برخاسته از دست نیافتن به آرزوها و رنج حاصل از اندیشهٔ بودن و دست نیافتن به آزادی و دنیای آرمانی مطلوب» است (رزمجو، ۱۳۸۵: ۸۵). نکتهٔ مهم این است که از زمان ورود مفاهیم عرفانی در شعر فارسی،رمز و رازآلود بودن و شدن اشعار چند برابر شد و شاعران از واژه‌های مختلف و گوناگونی، همچون می، عشق، مستی، شاهد و... در معانی مجازی ویژه‌ای استفاده کردند. افزون بر این، «از اختصاصات غزل آن بوده و هنوز نیز هست که همواره سعی شده است تا در آنها به کوتاهی سخن، نرمی و لطافت کلام، رقّت و باریکی معانی و مضامین توجّه شود تا بتواند در عواطف و شوق‌های عاشقانه به کار رود» (همان: ۸۷).

شاید بتوان حافظ را معروف‌ترین غزلسرای ایران دانست، چراکه از او دیوانی به جا مانده که ۸۰ یا ۹۰ درصد آن، غزل است. ویژگی‌هایی که از غزل نام بردیم، در شعر حافظ به اوج می‌رسد. می‌توان مهم‌ترین خصوصیّات شعر حافظ را چندپهلو بودن زبان، کثرت افکار، ناپیوستگی ظاهری، بیان لطیف و رندگونه دانست. در ضمن باید از ویژگی وحدت لفظ و معنی در غزلیّات حافظ نام برد که حتّی گوته ـ شاعر بزرگ آلمانی ـ را چنان مفتون کرده که این گونه شگفتی خود را در شعری ابراز کرده است:

«کلام را چون عروس بدان و معنی را داماد؛
چنین ازدواجی را آن شناسد که حافظ را بستاید» (بورگل، ۱۹۹۰م.: ۴۱).

۴ـ تحلیل زیباشناختی غزل حافظ

در این بخش، به برخی از آرایه‌ها و زیورهای سخن حافظ اشاره خواهد شد که در وهلهٔ اوّل، از سازندگان عنصر خیال هستند که پیشتر در باب اهمیّت آن صحبت کردیم (تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و جانبخشی) و در وهلهٔ دوم، آرایه‌هایی را که به زعم نگارندگان این مقاله، جلوهٔ بیشتری در این شعر دارند، بررسی خواهیم کرد. ضمن آنکه معتقدیم در شعر نمی‌توان هیچ عنصری را بی‌ارزش یا بی‌اهمیّت تلقّی کرد یا اینکه بر عناصر دیگر ترجیح داد.

بیت ۱:

«یوسف گمگشته بازآید به کنعان، غم مخور
کلبهٔ احزان شود روزی گلستان، غم مخور»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۹۷).

در این بیت، بین واژه‌های «یوسف گمگشته»، «کنعان»، «کلبهٔ احزان» و «گلستان» مراعات نظیر وجود دارد که در ترجمه، یکی از این واژه‌ها، یعنی «کنعان» حذف شده است، ضمن اینکه «یوسف گمگشته» به Юсуф (Jusuf) (Braginskiy, 1974: p. 368) تبدیل شده است که دربارهٔ آن در بخش تحلیل زبانشناختی صحبت خواهیم کرد.

بیت ۲:

«ای دل غمدیده حالت بِه شود، دل بد مکن
وین سَرِ شوریده بازآید به سامان، غم مخور»
(همان).

در این بیت، «دل» مخاطب قرار گرفته است و فعلِ «دل بد کردن» که خاصّ انسان است، به آن نسبت داده شده است؛ یعنی آرایهٔ جانبخشی (персонификация) به کار رفته است،

امّا در ترجمه، این تعبیر به کلّی حذف شده است و به جملهٔ سادهٔ Былоплохо, станетлучше, к мирузлобынепитай بَدَل گشته است. «سَر» در مصرع دوم بیت، مجازاً به معنای «مو» است. حافظ رندانه به جای «موی شوریده (نامرتّب و ژولیده)» از «سَرِ شوریده» استفاده کرده است تا با واژهٔ «سامان» همخوانی پیدا کند. در ترجمه، این ظرافت‌ها به کلّی حذف شده است و جای خود را به تفسیر مترجم از این مصرع داده است:

Был низвергнут, но дождешься снова сана, – не тужи
(Braginskiy, 1974: p. 368).

این جمله، بدین معناست: «بخت، برگشته است، امّا به انتظارِ شکوه دوباره باش؛ غم مخور».

بیت ۳:

«گر بهار عمر باشد، باز بر تخت چمن،
چتر گل در سرکشی ای مرغ خوشخوان، غم مخور»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۹۷).

در این بیت، «بهار عمر» استعاره از «ایّام جوانی» است. «تخت چمن» و «چتر گل» تشبیه بلیغ (یا تشبیه رسا) هستند. می‌توان این بیت را که درک آن کمی دشوار است، بدین گونه ساده‌تر کرد: «اگر دوران جوانی پا بر جا بماند (از معانی واژهٔ «باشد»)، ای مرغ خوشخوان! باز بر تخت چمن، چتر گل در سَر خواهی کشید». در اینجا بین «تخت» و «چتر» مراعات نظیر وجود دارد. «تخت» به معنای «اریکهٔ پادشاهی» و «چتر»، همچنان که علاّمه دهخدا نوشته‌اند: «از جمله علامت‌هایی که در ردیف عَلَم، تخت و تاج به شمار می‌آمده... به علامت خسروی و پادشاهی...» (دهخدا، بی‌تا: ذیل واژهٔ چتر).

در ترجمهٔ این بیت داریم:

На престол холма восходит с опахалом роз весна.
Что ж твоя, о пташка ночи, ноет рана? – Не тужи!
(Braginskiy, 1974: p. 368).

چنان‌که پیداست، مترجم معنای بیت را درک نکرده است و می‌توان گفت ترجمه‌ای آزاد ارائه داده است. آنچه را مترجم نوشته است، می‌توان چنین به فارسی نوشت:

«بهار با چترِ گل (اگر بتوان «опахало» را «چتر» در نظر گرفت) به پادشاهی تپّه باز خواهد گشت. ای مرغ شب! چرا از رنج [دوران] می‌نالی؟! غم مخور».

استعارهٔ «بهار عمر» (دوران جوانی) به «فصل بهار» تعبیر شده است و معنای «باشد» درک نگردیده است و واژهٔ «چمن» در اضافهٔ تشبیهی به «تپّه» بدل شده است.

بیت ۴:

«دور گردون گر دو روزی بر مراد ما نرفت
دائماً یکسان نباشد حال دوران، غم مخور»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۹۷).

در مصرع نخستِ این بیت، واج‌آرایی با تکرار صدای «ر» فضای خاصّی ایجاد می‌کند. بدیهی است در ترجمه نمی‌توان انتظار داشت معادل مناسبی برای این مصرع قرار داده شده باشد.

بیت ۶:

«ای دل آر سیل فنا بنیاد هستی برکند،
چون ترا نوح است کشتیبان، زِ طوفان غم مخور»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۹۷).

در این بیت، ترکیبِ «سیلِ فنا» تشبیه است. «بنیاد هستی» نیز استعارهٔ کنایی است (یعنی می‌توان آن را چنین بازگو کرد: «بنیاد ساختمان هستی» که این ترکیب، تشبیه رساست. کزّازی می‌نویسد: «استعارهٔ کنایی می‌باید روزگاری تشبیهی رسا بوده باشد، به‌گونه‌ای که بتوان آن را به ساخت آغازینش بازبرد» (کزّازی، ۱۳۶۸: ۱۳۲).

مصرع دوم بیت نیز تلمیحی است لطیف به داستان حضرت نوح(ع). این بیت که از لطیف‌ترین ابیات این غزل است، به کلّی در ترجمه حذف شده است.

بیت ۷:

«در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قــدم،
سرزنشها گر کند خار مغــیلان، غــم مخــور»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۹۸).

در این بیت، خواجهٔ شیراز با به کار بردن فعل «سرزنش کردن» برای «خـار مغـیلان» آرایـهٔ جانبخشی به کار برده است. امّا در ترجمـه، فعـلِ изранить (بـه معنـای «زخمـی کـردن») جانشین «سرزنش کردن» شده است که معادل مناسبی محسوب نمی‌شود؛ زیـرا ایـن فعـل بـه طور طبیعی برای «خار» به کار می‌رود، لذا آرایهٔ جانبخشی از بین رفته است.

بیت ۸:

«گرچه منزل بس خطرناک است و مقصد ناپدید،
هیچ راهی نیست کان را نیست پایان، غم مخور»

(همان).

در مصرع نخست این بیت، تضاد بین «منزل» و «مقصـد» را مشـاهده می‌شـود. مصـرع دوم هم نمونه‌ای جالب توجّه از تأکید شدید در کلام است: «هیچ راهی نیست کان را نیسـت پایـان، غم مخور». یک ادات نفی (هیچ) و دو بار استفاده از فعلِ «نیست». مگر می‌شود بی‌پایان نبـودن راه را بهتـر از ایـن نشـان داد؟ در ترجمـهٔ ایـن بیـت بـا پدیـده‌ای کـه می‌تـوان آن را تهـوین (آسان‌گردانی) نامید، مواجه هستیم. این پدیده جایی رخ می‌دهد که متـرجم در ترجمـهٔ خـود، محتوا، الفاظ یا ساخت جمله‌ها را به شکلی ساده‌تر از متن اصلی برمی‌گرداند. مـتن اصـلی را بـا ترجمهٔ آن مقایسه کنید:

Если путь опасный долог, будто нет ему конца
Все ж он кончится, на радость каравана, – не тужи!

(Braginskiy, 1974: p. 368).

یعنی؛ «اگر این راه خطرناک، طولانی است، گویی انتهایی برای آن نیست.
به هر روی به پایان خواهد رسید، از برای خوشحالی کاروان غم مخور».

در اینجا نه از بازی‌های کلامی بیت خبری است و نه از تأکید مصرع دوم.

بیت ۹:

«حال مـا در فرقـت جانـان و ابـرام رقیـب،
جمله می‌داند خدای حال‌گردان، غـم مخـور»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۹۷).

در این بیت، بین دو واژهٔ «حال» و «حال‌گـردان» جنـاس مکـرّر وجـود دارد. چـه در زبـان روسی و چه در هر زبان دیگری خیلی بعید می‌نماید که از سویی، واژه‌ای چـون «حـال» وجـود داشته باشد و از سوی دیگر، واژه‌ای چون «حال‌گردان» که صفتی برای خدا باشد و بتوان آنها را با چنین ظرافتی در جمله‌ای جای داد.

Все нам свыше назначает благодатная судьба:
Час разлуки, ночь лобзаний, день обмана, – не тужи!
(Braginskiy, 1974: p. 368).

یعنی؛ «همه چیز را برای ما، سرنوشت حتمی رقم می‌زند.
ساعت جدایی، شب وصال، روز نیرنگ؛ غم مخور».

در ترجمه، اوّلاً جناس متن اصلی منتقل شده است. ثانیاً جای دو مصرع به ضـرورت ترجمـه عوض شده است. ثالثاً باز هم مترجم تفسـیر خـود را از مصـرع دوم نوشـته اسـت. فارسـی ایـن ترجمه چنین است: «همه چیز را تقدیر الهی برای ما مشخّص می‌کند». درست است که عدّه‌ای حافظ را جبری‌مسلک دانسته‌اند، امّا نه تا آن حد کـه بتـوان از جملـهٔ «جملـه می‌دانـد خـدای حال‌گردان» چنین تأویلی کرد. به نظر ما، این مصرع در بر دارندهٔ دو نگرش اسلامی است. یکـی عالم‌الغیب بودن خداست و دیگری که از ایـن معنـا برداشـت می‌شـود و در اصـطلاح، «معنـای مقصود گوینده» نامیده می‌شود، توکّل بر خداست (ر.ک؛ بخـش تحلیـل زبانشـناختی در ادامـهٔ مقاله).

۵ـ تحلیل زبانشناختی

ویدوسون معتقد است آنچه ادبیّات، به‌ویژه شعر را از غیر ادبیّات متمایز می‌کند، کاربرد الگوهای ویژه در سخن است (که شامل الگوهای آوایی، دستوری و معنایی می‌شود) (ر.ک؛ لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۸۵: ۱۴۸)؛ الگوهایی که با قواعد عادی زبان قابل توجیه نیستند. می‌توان گفت پیام بنیادی سخن با الگوهای عادی زبان منتقل می‌شوند و پیام ادبی که دارای تأثیر ادبی است، با الگوهای ویژهٔ ادبی انتقال می‌یابد. لطفی‌پور ساعدی علل کاربرد الگوهای ادبی در متن را چنین برمی‌شمارد: ۱ـ علل اجتماعی. ۲ـ علل روانشناختی. ۳ـ علل موضوعی و زبانی.

علل روانشناختی دو نقش جداگانهٔ ادراکی و القایی دارند. نقش ادراکی الگوهای ادبی آن است که بر فرایندهای ادارکی پیام متن تأثیر گذاشته، میزان قابلیّت درک و درجهٔ به خاطر ماندن پیام و نیز امکان به خاطر آوردن آن را در زمان‌های بعد افزایش می‌دهد. نقش القایی بیشتر در نمادها به کار می‌رود. کاربرد نمادها در سخن باعث می‌شود اوّلاً خواننده برای دریافت پیام و محتوای نمادها به تخیّل و تفکّر بپردازد که دستیابی به نتیجهٔ این تخیّل‌ها و تفکّرها ایجاد لذّت می‌کند. ثانیاً نمادها امکان برداشت‌های گوناگون در موقعیّت‌های گوناگون برای خواننده‌های مختلف به وجود می‌آورد و این عدم قطعیّت به ادبیّات ویژگی جهان‌شمولی و ابدی می‌دهد (ر.ک؛ همان: ۱۴۸ـ۱۵۲). حافظ از بزرگترین شاعران پارسی‌گوست و چنان‌که اشاره شد، از ویژگی‌های سخن وی، بیان لطیف و رندگونه و نیز چندپهلو بودن زبان است. کزّازی معتقد است هر چه راز هنری در سخن نهان‌تر باشد، شگفتی ما در برابر آن فزونتر است، لذا ما با آن سخن پیوندی تنگتر خواهیم داشت. وی حافظ را استاد این امر می‌داند و می‌نویسد: «جادوسخنی او از آن است که غزل‌هایش پر از سایه‌روشن‌هاست... هر کس راز سخن او را می‌جوید، آنگاه که آن را یافت و گشاد، آن را از آنِ خویش می‌داند. بدین سان، او در آفرینش هنری به شیوه‌ای با حافظ هنباز شده است» (کزّازی، ۱۳۶۸:۳۵ـ۳۶).

در بیت اوّل این غزل هماهنگی معنایی خاصّی بین «یوسف گمگشته»، «کنعان»، «کلبهٔ احزان» و «گلستان» وجود دارد. برای خوانندهٔ فارسی‌زبان که با داستان‌های قرآنی آشنایی دارد، این بیت حُسن تأثیر ویژه‌ای دارد. خوانندهٔ ایرانی به صورت ضمنی از داستان حضرت یوسف(ع) آگاهی نسبی دارد و می‌داند که «کلبهٔ احزان» چیست و «کنعان» کجاست. مترجمی

که می‌خواهد این بیت را به زبان دیگری ترجمه کند، می‌داند که این آگاهی‌های پیش‌دانسته در خواننده وجود ندارد. بنابراین، باید این ارتباط معنایی را به هر گونه‌ای که شده، در ترجمه بگنجاند یا در پانویس توضیح دهد. در ترجمهٔ روسی این بیت، «کنعان» حذف شده است، «کلبهٔ احزان» (بازنوشته‌ای از «بیت‌الأحزان») که نام خاصّ است، کلمه به کلمه ترجمه شده است و «یوسف گمگشته» به Юсуф برگردانده شده است. مجموعهٔ این موارد باعث شده است که هم نقش ادراکی این بیت از بین برود و هم نقش القایی آن؛ زیرا اوّلاً «کلبهٔ احزان» که به صورت کلمه به کلمه به Сеньпечали برگردانده شده است، از معنای ارجاعی خود دور افتاده است (Braginskiy, 1974: p. 368). خوانندهٔ روس با خواندن این واژه، به آن معنایی که با خواندن این واژه در ذهن خوانندهٔ ایرانی نقش می‌بندد، نمی‌رسد. ثانیاً صفتِ «گمگشته» حذف شده است و به همین دلیل، بازآمدن یوسف و سرآمدن انتظاری طولانی را در خوانندهٔ روس تداعی نمی‌کند. ثالثاً باید گفت کسی که ما به نام یوسف(ع) ــ از پیامبران خدا ـ می‌شناسیم، در انگلیسی Joseph نامیده می‌شود و روس‌ها او را آن‌گونه که در کتاب مقدّس آمده است، Иосиф (Iosif) می‌نامند، نه Юсуф (Jusuf) (Ibid)؛ یعنی در اینجا Юсуф برای خوانندهٔ روس یک نام خاصّ ناآشنا شمرده می‌شود، نه نام آن پیامبر الهی که گم شد و بعد از سال‌ها به کنعان بازگشت! در نتیجهٔ این کوتاهی مترجم، باید گفت این بیت (که مطلع غزل هم هست،) به کلّی در ترجمه از بین رفته است!

در بیت دوم، «دل بد کردن» دو معنی دارد: یکی اعتقاد گردانیدن و بدگمان شدن است و دیگری ترسیدن و نگران و مضطرب شدن. در اینجا معنی دوم مدّ نظر شاعر بوده است؛ زیرا معنای اوّل بیشتر با حرف اضافهٔ «با» به کار می‌رود و اصلاً در این مصرع همخوانی معنایی ندارد. مترجم در اینجا به اشتباه معنای اوّل را ترجمه کرده است و از آنجا که فعلِ питатьзлобы (بدگمان شدن) در اینجا به تنهایی فاقد معنی است، یک متمّم از خود اضافه کرده است: к мирузлобынепитай (به دنیا بدگمان مشو)! (Ibid). به بیان دیگر، می‌توان گفت مترجم تعادل واژگانی را برقرار نکرده است؛ زیرا در درک معنای ارجاعی «دل بد مکن» در ساختار این مصرع دچار اشتباه شده است.

در بیت هفتم، «خار مغیلان» به کار رفته است. «مغیلان» درختچه‌ای است خاردار که در مصر و عربستان می‌روید و در اصل «اُمّ غیلان» به معنای «مادر غولان» بوده است؛ یعنی واژهٔ خار مغیلان ـ آن‌گونه که علاّمه دهخدا تأکید کرده است ـ مفرد است نه جمع (چنان‌که ظاهر آن چنین خلطی ایجاد می‌کند) (ر.ک؛ دهخدا، بی‌تا: ذیل واژهٔ مغیلان). مترجم «مغیلان» را در اصل «مغیل» پنداشته است و «مغیلان» را جمع آن. لذا در ترجمه шипымугиляна با فعلِ جمعِ изранят آورده است. در ضمن، اگر دقّت شود، مشخّص می‌شود که مترجم «خار مغیلان» را هم کلمه‌به‌کلمه ترجمه کرده است: «خار مغیلان = шипымугиляна»؛ یعنی واژهٔ «مغیلان» را مستقیم در ترجمه آورده است، ولی توضیحی برای آن در پاورقی ننوشته است تا خوانندهٔ روس بداند мугилян چیست (Braginskiy, 1974, 368). این واژه را در هیچ یک از فرهنگ‌های معروف روسی هم نیافتیم تا بتوانیم تصوّر کنیم خواننده با مراجعه به فرهنگ لغت می‌توانسته معنی آن را دریابد. در مجموع،باید گفت معادل واژگانی مناسبی برای«خار مغیلان» برگزیده نشده است. در بیت نهم، همان‌گونه که ذکر شد، دو نگرش اسلامی وجود دارد: یکی عالم‌الغیب بودن خدا (که هم سرّ دل عاشق را می‌داند و هم آزار و اذیّت‌ها و دردسر دادن‌های رقیب را) و دیگری که از به کار بردن این صفت خدا به این شکل برداشت می‌شود. سپردن کارها به دست خدا یا به اصطلاح، توکّل است. درست است که معنی دوم مستقیماً از معنای اوّل واژه‌های جمله به دست نمی‌آید، امّا به اصطلاح، «معنای مقصود گوینده» (ر.ک؛ یول، ۱۳۷۹: ۱۴۵)محسوب می‌شود. مطالعهٔ این بخش از معنا را کاربردشناسی (**Pragmatics**) می‌نامند. به عنوان مثال، وقتی کسی می‌گوید: «من تشنه هستم»، معنای اوّل که از کنار هم چیدن معنای اصلی واژه‌ها به دست می‌آید، همانا تشنه بودن گوینده است. امّا به کار بردن این جمله در بافت مشخّص، در بر دارندهٔ این مقصود است: «به من آب بدهید».

در بیت مورد بحث ما هم جملهٔ «جمله می‌داند خدای حال‌گردان، غم مخور» متضمّن این معناست که «بر خدا توکّل کن». در ترجمه باید به این جنبه از معنا هم توجّه شود تا ترجمه به سطح یک ترجمهٔ تحت‌اللّفظی و گاهی کاملاً غلط تنزّل نکند. بدین ترتیب، باید گفت مترجم در ترجمهٔ این بیت کاملاً به بیراهه رفته است؛ زیرا نه معنا را درست تشخیص داده است و نه کاربرد آن را درک کرده است.

نتیجه‌گیری

علّت اصلی ایرادهای موجود در این ترجمه را باید در این دانست که مترجم قصد داشته شعر را به شعر برگرداند و کاملاً در بند وزن و قافیه بوده است. جایی واژه‌هایی را با این هدف به ترجمه می‌افزاید، گاهی واژه‌هایی را ـ حتّی اگر کلیدی باشند ـ حذف می‌کند، گاهی به آرایه‌های سخن بی‌توجّه می‌شود و گاهی به کلّی محتوای جملات را دگرگون می‌کند. می‌توان گفت وی به بهانهٔ حفظ قافیه و وزن به‌راحتی به خود حقّ تصرّف را در معانی و مضامین متن اصلی داده است. در اینجا باید یادآوری شود که این، همهٔ چیزی نبود که در این ترجمه قابل بحث بود. ولی معتقد هستیم که همین مقدار برای تأیید گفته‌های نگارندگان مبنی بر ترجمه‌ناپذیر بودن شعر، کافی است. در پایان باید تأکید کرد هر نوشتهٔ موزونی را نمی‌توان شعر نامید. آنچه در اینجا دربارهٔ ترجمه‌ناپذیری آن بحث شد، شعر بود با تمام ویژگی‌هایی که صاحب‌نظران برای آن برشمرده‌اند. شعری که خیال‌انگیز است و اندیشه‌دار، عاطفه‌مند و به قصد و ... است. شعری که مشتمل بر این عناصر اصلی باشد، به یقین ترجمه‌ناپذیر است. در این مقاله، ترجمهٔ غزلی از حافظ که از استادان مسلّم شعر فارسی است، بررسی شد تا روشن شود ترجمهٔ شعر خوب در عمل با چه دشواری‌هایی همراه است.

در حوزهٔ ترجمهٔ ادبی که از سخت‌ترین گونه‌های ترجمه است، باید ترجمهٔ شعر را دشوارترین نوع و ترجمهٔ صددرصد درست آن را قطعاً ناممکن دانست. این بدان معنا نیست که دست روی دست بگذاریم و به بهانهٔ ترجمه‌ناپذیر بودن شعر، از آن غافل شویم. هر مترجمی که قصد ترجمهٔ شعری را دارد، باید نخست عناصر اصلی (درونی یا معنوی) شعر را بازشناسد و آنها را تا حدّ امکان در ترجمه منتقل کند. دوم باید بپذیرد که در ترجمه، سخن شخص دیگری را بازگو می‌کند؛ یعنی باید به او وفادار باشد و از سویی، برای خواننده‌ای ترجمه می‌کند که دوست دارد متنی زیبا بخواند؛ یعنی باید به خواننده هم توجّه کند. لذا هم باید دقیق ترجمه کند و هم زیبا. این مهم حاصل نمی‌شود، مگر آنکه مترجم شعر، همان‌گونه که دکتر خانلری هم اشاره کرده، خود حتماً شاعر باشد تا هم بتواند عناصر درونی و بیرونی شعر اصلی را

تشخیص دهد و هم بتواند آنها را با شمّ شاعری خود، با کمترین میزان دخالت و تصرّف به شعری زیبا در زبان مقصد تبدیل کند.

پی‌نوشت

۱ـ در نقل ابیات پژوهش حاضر، از دیوان حافظ به تصحیح قزوینی ـ غنی استفاده شده است.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۸۲).***ساختار و تأویل متن***. ویرایش ششم. تهران: نشر مرکز.

بورگل، یوهان کریستف. (۱۳۶۹). ***سه رساله دربارهٔ حافظ***. ویراست دوم. تهران: نشر مرکز.

جانزاده، علی. (۱۳۸۶). ***فنّ ترجمه***. ویرایش دوم. تهران: انتشارات جانزاده.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۸۲). ***دیوان حافظ***. از روی نسخهٔ محمّد قزوینی و دکتر قاسم غنی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات.

دهخدا، علی‌اکبر. (بی‌تا). ***لغتنامهٔ دهخدا***. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رزمجو، حسین. (۱۳۸۵). ***انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی***. ویرایش پنجم. مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۷). ***ارسطو و فنّ شعر***. تهران: انتشارات امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۳). ***صُوَر خیال در شعر فارسی***. ویرایش نهم. تهران: انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***نقد ادبی***. ویرایش چهارم. تهران: انتشارات فردوسی.

صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). ***از زبانشناسی به ادبیّات***. تهران: انتشارات چشمه.

علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ***ساختار زبان شعر امروز***. تهران: انتشارات فردوس.

کزّازی، میرجلال‌الدّین. (۱۳۶۸). ***زیباشناسی سخن پارسی***. تهران: نشر مرکز.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۸۵). ***درآمدی به اصول و روش ترجمه***. ویرایش هفتم. تهران: مرکز نشر دانشگاه.

مختاری اردکانی، محمّدعلی. (۱۳۷۵). ***هفده گفتار در اصول، روش و نقد ترجمه***. تهران: انتشارات رهنما.

یول، جرج. (۱۳۷۹). ***نگاهی به زبان؛ یک بررسی زبانشناختی***. ترجمهٔ نسرین حیدری. ویرایش چهارم. تهران: انتشارات سمت.

Braginskiy, I, S. (1974). ***Irano-Tjikskaja Literatura (Persian Literature)***. Moscow: Khudozhestvennaja Literatura Publications.

Vinogradov, V, S. (2001). ***Vvedenie v Perevodovedenie (Introduction to Translatology)***. Moscow: RAO Publications.