

مجله مطالعات انتقادی ادبیات
فصلنامه علمی دانشگاه گلستان
سال اول / شماره مسلسل سوم / پاییز ۱۳۹۳

ترجمه و موسیقی شعر

علیرضا جعفری^۱، مهدی شفیعیان^۲

^۱ استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید بهشتی

^۲ استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه امام صادق

تاریخ دریافت: ۹۴/۳/۷؛ تاریخ پذیرش: ۹۴/۵/۲۲

چکیده

مقاله حاضر می‌کوشد جایگاه موسیقی شعر را در ترجمه نشان دهد. به همین دلیل ناگزیر به بحثی کوتاه در باب ذات ترجمه و مسائل پیچیده مربوط به آن می‌پردازد. در آغاز بحث، افراد خوش بین نسبت به ترجمه از افراد بدبین متمایز شده و سپس به دو مفهوم بسیار مهم متن اصلی و همچنین مفهوم معنا و یا معنای معنا در زبان و ترجمه به گونه‌ای فشرده پرداخته و نشان داده می‌شود که فهم درست از این دو مفهوم مهم می‌تواند تأثیری اساسی بر روی نگرش ما از ترجمه شعر داشته باشد و ما را در امر ترجمه شعر در مسیر درست قرار دهد. مسئله دیگری که به گونه‌ای چشمگیر به مترجم در امر ترجمه شعر کمک می‌نماید درک جایگاه ویژه موسیقی شعر است، که قسمت آخر مقاله به آن می‌پردازد. نتیجه مباحث موجود در مقاله از آغاز تا پایان این است که مترجمی که موسیقی یک شعر را با مهارت و زیبایی در کنار روح دنیای مفهومی آن شعر ترجمه کرده باشد مترجم موفقی است.

واژگان کلیدی: شعر، ترجمه، موسیقی شعر، معنا، متن اصلی

مقدمه

مقاله حاضر تلاشی است با هدف آغاز بحثی در باب ترجمه و موسیقی شعر، و نیز مسائلی که به طور طبیعی بر چنین حرکتی مترتب می‌گردد. بدین گونه است که بحث (هرچند کوتاه) درباره ترجمه ادبی و پیچیدگی‌ها و دشواری‌های آن از طرفی، و ویژگی‌های معماگونه شعر از طرفی دیگر، امری ناگزیر خواهد بود. مسلماً دانش چشمگیر انتقادی نانوشته‌ای در ذیل رابطه میان شعر و موسیقی (و نیز موضوع ترجمه شعر) در میان موسیقی‌دانان، شاعران، نویسندگان، مترجمان و اندیشمندان ایرانی دیروز و امروز وجود داشته و دارد، به این معنا که آگاهی و دانش ژرفی در این افراد درباره رابطه فوق وجود دارد، اما این آگاهی لزوماً شکل نوشتاری به خود نگرفته است. آن بخش از این آگاهی که به نگارش در آمده است نیز، چشمگیر است لیکن به شایستگی مورد نقد و بررسی قرار نگرفته است. شاید مهم‌ترین اثری که در این زمینه در دوران معاصر در ایران نگاشته شده است موسیقی شعر (۱۳۵۸)، چاپ اول) به قلم دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی باشد، کتابی ارزشمند، که حاوی نگاه تاریخی و ادبی عمیق و مثال‌هایی جالب و تأمل برانگیز می‌باشد. اما غنای سنت شعری و موسیقایی ایران به اندازه‌ای است که مقاله‌ها و کتاب‌های پرشماری را می‌طلبد، تا زوایای بیشتری کشف گردد. در نوشته حاضر، خواهیم کوشید به موضوع ترجمه و موسیقی شعر از منظر سنت غرب وارد شویم و زوایا و مسائلی را مطرح نماییم که تا کنون یا مطرح نگردیده‌اند، یا به این شکل به آن پرداخته نشده است. آنچه که نوشتن مقاله‌ای همچون مقاله حاضر را دوچندان دشوار می‌سازد این است که در هر دو سنت غرب و شرق، نه در مورد تعریف ترجمه و نه در مورد تعریف شعر هیچ اتفاق نظری وجود ندارد، بنابراین آنچه از دست یک نویسنده برمی‌آید مطالعه و تحلیل بهترین و مهم‌ترین منابع موجود در مقیاس‌های کوچک و بزرگ با هدف ارائه درکی فردی و روشنگرانه است. امید است حاصل این کار ایجاد فرصتی برای کسب آگاهی درباره ترجمه ادبی از نگاه سنت غرب و نیز ایجاد امکانی برای مقایسه میان این سنت و سنت ادبی ایران باشد.

"آیین و چراغ": نگاهی به پدیده ترجمه ادبی

به یک معنا، ترجمه حقیقتی جاری و ساری در زندگی انسان از ازل تا ابد است. شاید حرکت انسان در بستر زمان ملموس‌ترین مثال برای این مفهوم باشد. برآیند طبیعی این حرکت (بعد از آن که عالم آفرینش را به عنوان تجلی و ترجمه اراده ایزد یکتا بدیهی شمردیم) ترجمه ثانیه‌ها و دقیقه‌ها به مراحل و سنین مختلف در زندگی ماست. در این حالت، زمان که به‌طور مکانیکی به واحدهای کوچک و خرد تبدیل شده است، در کسوت مترجمی دقیق و بی‌رحم، هستی ما و فرصت زندگی ما در ساحت خاک را آهسته آهسته به شکلی دیگر از هستی ترجمه می‌کند. اما از بعد هستی شناختی این موضوع که بگذریم، در معنای وسیع‌تر، می‌توان چنین گفت که ترجمه از دیرباز همراه بشر بوده و تبادل فرهنگی را

امکان بخشیده است. برای نمونه، در ایران از زمان هخامنشیان (۳۵۹-۳۲۱ ق.م.) ترجمه کتیبه‌ها به زبان‌های دیگر (از جمله زبان آرامی) و فرستادن آن‌ها به سرزمین‌های دیگر وجود داشته است. الواح سفالینی که نمایندگان کوروش به دیگر نقاط و دیگر ساتراپ‌ها می‌فرستادند به زبان مقصد نگاشته می‌شد. نمونه بارز دیگر روزگار ساسانیان و دوران حکمرانی انوشیروان است، دورانی که ترجمه به یکباره رونقی بی‌سابقه یافت (این اقبال بی‌مانند به ترجمه تا حدی وامدار تأسیس "جندی شاپور" بود، که در آنجا اندیشه و علوم یونانی و رومی به پارسی برگردانده می‌شد). اما افزون بر این جنبه انتقال فرهنگی، جنبه بقای فرهنگی از طریق ترجمه نیز همواره مطرح بوده است (دنیای غرب به مدد باز ترجمه آثار علمی و ادبی از زبان عربی، که خود ترجمه‌ای از حکمت پارسی بودند، رو به رشد و شکوفایی گذاشت). به هر روی، ترجمه در همه ابعاد اجتماعی (اقتصادی، سیاسی، فرهنگی) زندگی بشر نیز دیده می‌شود و به کار مشغول است، بدین معنا که در تمام تبدلات روزانه و روزمره بشر از طلوع تا غروب خورشید، اعم از معاملات و مکالمات و مکاتبات، و یا هر نوع کنش یا اتفاق دیگر، ترجمه انجام می‌شود، یعنی تفسیر صورت گرفته و معنا حاصل می‌گردد. و چه بسا که این ترجمه‌ها و تفسیرها به دوستی‌ها و دشمنی‌ها و اتفاقات کوچک و بزرگ منجر گردند. پس انسان را از ترجمه، به رغم تمام دشواری‌ها و سوء تفاهم‌های ناشی از آن، گریزی نیست.

همان‌طور که در بند پیش اشاره شد، حرکت ترجمه در ایران قدمت زیادی دارد و به زمان‌های باستان و نیازهای متفاوت هر دوره تاریخی خاص در ایران زمین بر می‌گردد، اما ترجمه به معنای امروزی آن به طور کلی، و به طور جدی و متمرکز از یک سده و اندی پیش و به ویژه پس از دوران مشروطه آغاز گردید. دلیل اصلی این حرکت جدی و پر شتاب نیاز به کسب آگاهی درباره دانش و علوم و فنون روز بود که اروپائیان در آن‌ها در مقایسه با نقاط دیگر دنیا سرآمد بودند. بنابراین نظام سیاسی دربار قاجار با اعزام افراد و به خصوص دانشجویان به کشورهای اروپایی و ترجمه متون مورد نیاز، در صدد رفع این نیاز مهم بود. نیاز مبرم به ترجمه متون خارجی به فارسی منجر به به وجود آمدن تشکیلاتی شد به نام اداره "دارالترجمه" به ریاست محمد حسن خان معروف به اعتمادالسلطنه از ۱۲۸۸ تا ۱۳۱۴. به تدریج با آغاز شکل‌گیری چنین پیوندهایی میان ایران و اروپا، به نیاز مهم دیگری پاسخ داده شد: نیاز به ترجمه متون حوزه علوم انسانی، به ویژه متون ادبی شامل داستان و شعرو نمایشنامه.

اما ترجمه ادبی، و در رأس آن، شعر، خود داستان دیگری است. از آن زمان که آثار ادبی، اعم از شعر، داستان، نمایشنامه و نیز آثار فلسفی، و دینی، خلق و وارد زندگی بشر شدند، نیاز به ترجمه را نیز با خود آوردند. ترجمه این آثار خود منشأ الهامات، آفرینش‌ها و تحولات کوچک و بزرگ ادبی، فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی شدند. بی تردید بهترین گواه صحت این گفته در غرب ظهور حادثه عظیم نوزایی

(Renaissance) بود که به سان طوفانی بنیان کن تمام زیرساخت‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، دینی و سیاسی غرب را به گونه‌ای شگفت‌آور دست‌خوش تحولات شگرف و غیر قابل برگشت نمود. نقش ترجمه در بروز این حادثه عظیم، کلیدی و انکارناپذیر بود چراکه به واسطه مطالعه آثار ترجمه شده در زمینه‌های گوناگون، اندیشمندان، شاعران و هنرمندان مختلف به ترسیم و تجسم عالم و آدم دیگری رسیدند، و تأثیرات بسیار بزرگی در حوزه‌های مختلف ایجاد نمودند.

مطالب فوق مؤید این مطلب است که ترجمه ادبی امری مهم و ضروری است و باید انجام شود، اما انجام آن بس دشوار و گاه محال است. بی دلیل نیست که پُل ریکور^۱ (۲۰۰۵-۱۹۱۳) از "دشواری‌های بزرگ و شادی‌های کوچک ترجمه" سخن می‌گوید (3, *On Translation*). ترجمه‌های بد فراوانند، اما ترجمه‌های خوب، به قول راینه ماریا ریلکه^۲ (۱۹۲۶-۱۸۷۵) همچون تک‌شاخ افسانه‌ای دست نیافتنی‌اند (ص ۳۳۵ "On Translation" Simon). به همین خاطر است که به زعم جان سایمون "موفقیت نسبی در ترجمه اثری بزرگ، از موفقیت کامل در نوشتن اثری کوچک بسی ارزشمندتر است" (ص ۳۳۶). همان‌طور که اشاره شد، ترجمه می‌تواند منشأ تحولات عظیم اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، دینی و سیاسی باشد، پس به همین دلیل می‌بایست قول آن دسته از مخالفین را نادیده گرفت که معتقدند ترجمه، کم ارزش و یا بی ارزش بوده و دارای زندگی و ذاتی انگلی است. می‌توان از عنوان کتاب معروف نویسنده و منتقد شهیر آمریکایی ام. ایچ. ابرامز^۳ استفاده نمود و گفت که ترجمه ادبی هم آینه است و هم چراغ، بدین معنا که هم به سان آینه‌ای ادبیات و زمان گذشته را منعکس کرده و نشان می‌دهد، و هم همچون چراغی به زمان حال نور می‌تابد و آن را روشن می‌نماید. بیهوده نیست که شاعری به بزرگی از ازا پاوند (۱۹۷۲-۱۸۸۵)^۴ درباره جایگاه و اهمیت ترجمه چنین می‌گوید: "ادبیات انگلیسی از ترجمه جان می‌گیرد و از آن تغذیه می‌کند؛ ترجمه منشأ هر نشاط نو و هر حرکت نویی است؛ هر دوران بزرگی دوران ترجمه‌هاست" (35-36, *Pound, Literary Essays*). این گفته پاوند در تقابل مستقیم با آراء کسانی است که هرگز چنین جایگاهی برای ترجمه قائل نیستند. برای نمونه، پارک آر. کُلب^۵ به صراحت می‌گوید که "ترجمه در زمره هنرهای بزرگ به حساب نمی‌آید" (۱۰۳, Kolbe). البته می‌توان از کنار چنین سخنانی به راحتی گذشت، چراکه با اندکی دقت و صرف کمی وقت می‌توان دریافت که، برای مثال، اکثر قریب به اتفاق شاعران و نویسندگان بزرگ و طراز اول غربی دوره مدرنیسم هم خود مترجمان بزرگی بوده و هم به اهمیت و جایگاه ویژه آن توجه بسیار زیاد

-
1. Paul Ricoeur
 2. Rainer Maria Rilke
 3. M. H. Abrams
 4. Ezra Pound
 5. Park R. Kolbe

داشته‌اند. پاوند و تی. اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸)^۱ از آشناترین و مطرح‌ترین نمونه‌های این قلمرواند. اکنون به منظور کسب آشنایی مختصر با برخی ویژگی‌ها و زوایایی از ذات ترجمه ادبی به بررسی آراء تنی چند از چهره‌های بارز این زمینه می‌پردازیم تا بعد، ترجمه شعر و موسیقی شعر در بستر چنین بحثی قرار داده و نتایجی گرفته شود.

یکی از مهم‌ترین چهره‌ها در زمینه نظریه ترجمه ادبی، شاعر و منتقد بلند آوازه انگلیسی جان درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱)^۲ است. به‌طور کلی، وی به سه نوع ترجمه قائل می‌باشد. نوع اول را درایدن "metaphrase" می‌نامد، و این به معنای ترجمه‌ی تحت‌اللفظی است، نوعی از ترجمه که در آن مترجم می‌کوشد دخالت خود را در امر برگرداندن متن به حداقل برساند. نوع دوم "paraphrase" نام دارد. در این نوع از ترجمه، مترجم برای خود درجه ای قابل توجه اما نه بی حساب از آزادی قائل است، به گونه ای که وی قادر است در برگردان شکل و محتوا مانورهایی بدهد. و اما نوع سوم "imitation" نام دارد، نوعی که در آن مترجم از آنچه "اصل" یا "original" نامیده می‌شود فاصله گرفته، کاملاً مخیر است به هر روش که می‌خواهد با اثر رفتار نماید (Dryden، ۲۳۷). درایدن آزادی مطلق نوع سوم را مطلقاً نمی‌پسندد و آن را مردود می‌شمرد (همان، ۲۳۹). نظریه‌پردازانی که پس از درایدن آمدند کم و بیش با اصول ارائه شده از جانب وی موافق بودند و صرفاً بر سر درجه‌ی آزادی مترجم بحث می‌نمودند. از گفته‌های درایدن چنین بر می‌آید که در نظر وی بهترین نوع ترجمه نوع دوم است که در آن آزادی مترجم محدود و تعریف شده است. فلسفه‌ی پیروی از چنین رویکرد آرام و معتدلی ارائه رونوشت و یا نسخه‌ی ثانوی از متن اصلی است. در این رویکرد، آنچه نسخه‌ی اصلی خوانده می‌شود، همیشه در صدر نشانده شده و برتر قلمداد می‌شود، و ترجمه یک اثر همیشه گزارشی ضعیف از آن اثر است. شاید بهترین نمونه آن ذهنیتی که متن اصلی را صاحب کمالات و ویژگی‌های غیر قابل ترجمه می‌داند بتوان در گفته‌ی معروف دون کیشوت، شخصیت اصلی و شیرین رمانی به همین نام از نویسنده‌ی شهیر اسپانیایی میگوئل دو سروانتس (۱۶۱۶-۱۵۴۷)^۳ مشاهده کرد: "ترجمه از زبانی به زبانی دیگر ... مانند نگاه کردن به پشت تابلو فرش‌های تزئینی فلاندری است؛ گرچه نقش‌های تابلو فرش از پشت قابل رویت است، وجود رشته نخ‌های بسیار، آن‌ها را تار جلوه داده، نمی‌گذارد ظرافت و روشنی روی اصلی را به خوبی ببینیم" (Lednicki، ۳۰۴). این گفته حاوی حداقل دو نکته‌ی مهم است: یک نکته‌ی زیبایی شناختی و یک نکته‌ی عملی و اخلاقی. نخست اینکه دون کیشوت با این گفته خود را در زمره‌ی کسانی قرار می‌دهد که معتقدند ترجمه‌ی یک اثر یعنی فاصله گرفتن از زیبایی و اصالت آن اثر، و

-
1. T. S. Eliot
 2. John Dryden
 3. Miguel de Cervantes Saavedra

نکته‌ی دوم استیصال مترجم در برابر اثر است، بدین معنا که عین یک اثر هرگز به زبانی دیگر قابل انتقال و برگرداندن نیست، و این کار به سان آب درهاون کوبیدن است. گوتفرید ویلهلم فون لایبنیتس (۱۷۱۶-۱۶۴۶)^۱ و بنتو کروچه (۱۸۶۶-۱۹۵۲)^۲ فیلسوف و منتقد ایتالیایی نیز نظر مشابه بلکه بدبینانه تری در مورد انتقال شکل و محتوا از یک زبان به زبانی دیگر دارند (همان). البته فهرست بدبینان در زمینه‌ی ترجمه‌ی ادبی بلندتر از این‌هاست. مثلاً خوزه اورتگای گاست (۱۸۸۳-۱۹۵۵)^۳ فیلسوف اسپانیایی در مقاله‌ی مشهور خویش درباره‌ی ترجمه چنان می‌نماید که ترجمه آرمانی وهم آلود است (۹۳، Gasset). آرتور شوپنهاور (۱۷۸۸-۱۸۶۰)^۴ آلمانی نیز پس از اشاره به "نقیصه گریزناپذیر موجود در همه‌ی ترجمه‌ها" چنین می‌گوید که "یک گالری مملو از ترجمه‌های مختلف، به یک گالری مملو از کپی نقاشی‌های اصل می‌ماند" (۳۳، Schopenhauer). و البته عبارتی که به کوتاه‌ترین و ساده‌ترین شکل ممکن دیدگاه بدبینانه نسبت به ترجمه را بیان می‌نماید این عبارت معروف ایتالیایی است: "traduttore traditore"، به معنی "مترجم خائن است" (Danto, 61). نگاهی متعادل به این عبارت این نکته را در نظر خواهد گرفت که سرزمین‌های مختلف دنیا به طور چشمگیری غنا و رونق فرهنگی خود را وامدار مترجمان بوده‌اند.

یک چنین بدبینی و نگاه منفی‌ای نسبت به ترجمه می‌تواند انگیزه‌هایی متفاوت داشته باشد. یکی از این‌ها انگیزه‌ی دینی و مذهبی است. معمولاً ادیان مختلف با نگاهی منفی به ترجمه‌ی کتب مقدس و دینی می‌نگرند، چراکه اصولاً معتقدند کلام موجود در این متون، تجلی حقیقت الهی است، بنابراین دست بردن در آن‌ها از طریق ترجمه تحریف آن‌هاست و به پیام آسمانی صدمه‌ای جدی وارد می‌کند. به عنوان نمونه‌ای گویا و روشن، جورج استاینر به کتابی به نام *Megillath Taanith* اشاره می‌نماید که طبق آن، پس از ترجمه‌ی شریعت موسی (ع) به زبان یونانی، سه روز تمام جهان در تاریکی مطلق فرو می‌رود (۲۳۹، After Babel). البته نباید این نکته را از نظر دور داشت که به طور کلی در اکثر ادیان عالم، نوا و آوای موجود در متون مقدس دارای پیوند ناگسستنی با حقیقت است و راه ورود به این حقیقت، بر زبان آوردن و گوش فرا دادن به الهامات سروش و کلام خداست، و ترجمه طبعاً تحریف آن نوا خواهد بود.

یکی دیگر از انگیزه‌های مخالفت با ترجمه مربوط می‌شود به نوعی ایدئولوژی رمانتیک که طبق آن تخیل بی بدیل و نبوغ منحصر به فرد شاعر در شعر و اثر، چه از نظر شکل چه از نظر محتوا، ظهور می‌یابد. پس اگر در یک اثر، اتفاقی به نام ترجمه یا تغییر در شکل و محتوای اثر به وجود بیاید، به مثابه

1. Gottfried Wilhelm von Leibnitz
2. Benedetto Croce
3. Jose Ortega y Gasset
4. Arthur Schopenhauer

آن است که شعر یا اثر، همچون گیاهی زیبا و حساس ریشه‌کن گردیده و دچار فقر و زوال خواهد شد. شاعر رمانتیک و پرآوازه انگلیسی پرسی بیش شلی (۱۷۹۲-۱۸۲۲)^۱، با استفاده از استعاره‌ی ریشه‌کن کردن گیاه و آن را در خاکی دیگر قرار دادن در اثر مشهور خود به نام *دفاع از شعر* (۱۸۴۰، A Defense of Poetry) نسبت به ترجمه شعر هشدار می‌دهد و آن را کاری "عبث" می‌داند (۵۰۱، Shelley).

این نگاه منفی به مسئله ترجمه نگاهی عاری از واقع‌بینی و بررسی دقیق امر مهم ترجمه ادبی است. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره گردید، ترجمه نه تنها در قلب و متن زندگی، بلکه در قلب و متن خود زبان نیز جاری و هویداست (Steiner, "Foreword", x). به گفته استاینر "هر تبادل نشانه‌شناختی، و هر نوع ارسال و دریافت معنی، مدلی از ترجمه ارائه می‌دهد" (همان). به باور او، "رمزگشایی از یک پیام، کم و بیش منطبق با آن پیام است. این انطباق هرگز کامل و صد در صد نخواهد بود" (همان). برخی از عوامل مؤثر در این عدم انطباق کامل عبارتند از خاطرات، تداعی‌های مختلف انسانی، دلالت‌های ضمنی واژه‌ها و غیره. به اعتقاد استاینر "فقط نمادهای ریاضی و لگاریتم‌های فراجبری منطق صوری به طور کامل قابل انتقال، یعنی قابل ترجمه‌اند" (همان). استاینر این امر را بدیهی می‌شمرد که یک شخص (چه یک خواننده عام، چه یک فرد تحصیل کرده، و چه یک منتقد ادبی و یا مترجم هوشمند و حرفه‌ای) به طور کامل و صد در صد درست، قادر به رمزگشایی و فهم یک گفته یا نوشته نیست. او همچنین معتقد است که تفاوتی میان ترجمه از زبانی به زبانی دیگر (interlingual)، و ترجمه در درون یک زبان (intralingual) وجود ندارد. ذات مشکلات و دشواری‌ها یکسان است. به گفته وی این "شاعران و نمایشنامه‌نویسان و استادان داستان‌نویسی هستند که به طور حسی و شهودی می‌دانند که تبادلات میان مردان و زنان، و زنان و مردان، غالباً به گونه‌ای ناقص و اشتباه رمزگشایی می‌گردند" (همان). از این سخنان می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که آگاهی از ویژگی‌ها و ذات زبان و تبادلات زبانی بشر به هر شکل و از هر نوع، به ویژه در حوزه تفسیر و ترجمه ادبی، این دید را به وجود می‌آورد که فهم مطلق در پیوند با کنش‌های زبانی انسان، به طور عام، و دست‌یابی به فهم و معنای کامل از متون ادبی، به طور خاص، کاری عملاً غیر ممکن و دور از ذهن است. این وضعیت در امر ترجمه ادبی به خوبی احساس می‌گردد. به همین خاطر لازم است در دیدگاه‌های موجود نسبت به ترجمه ادبی نوعی تجدید نظر به عمل آید، تا عاری از انتظارات نابجا و غیر واقعی بتوان به حداکثر نتایج درخشان در این حوزه دست یافت. برای مثال، یکی از اصلی‌ترین مسائلی که باید مورد تجدید نظر قرار بگیرد، فهم مترجمان از مفهوم کلیدی وفاداری در ترجمه است، مفهومی که گاه منجر به وجود آمدن

1. Percy Bysshe Shelley

ترجمه‌هایی بسیار ضعیف و بد می‌گردد. دو قرن پیش، متیو آرنولد (۱۸۸۸-۱۸۲۲)^۱ شاعر و منتقد شهیر انگلیسی این مسئله مهم را به گونه‌ای ساده اما تأثیرگذار چنین بیان داشت: "احتمالاً همه بر سر این موضوع توافق دارند که نخستین وظیفه مترجم وفادار بودن است؛ اما مسئله این است که وفادار بودن در اینجا به چه معناست" (Seidman, 1). به عقیده آرنولد، تجدید نظر در تعریف از مفهوم وفاداری، به روشن شدن مسائل بنیادین ترجمه ادبی کمک به سزایی خواهد نمود، و این سخنی درست و بجاست.

ترجمه، اصل و آغاز، و معنای معنا

در دوران معاصر، به ویژه پس از ظهور پدیده‌ی نوگرایی در ادبیات در دهه‌های آغازین قرن بیستم، نظریه‌های جدیدی در مورد ترجمه‌ی ادبی مطرح شده و رویکردی کاملاً متفاوت از گذشته شکل گرفته است. به طور کلی می‌توان گفت که امروزه ترجمه عبارت است از گنشی تفسیری که ویژگی آفرینشگرانه داشته و منجر به خلق اثری جدید در زبانی دیگر می‌گردد. پس هر ترجمه‌ای در حقیقت تفسیر یا خوانشی از یک اثر است. بدیهی است که چنین نگاهی به امر ترجمه ناشی از این برداشت است که کار ترجمه کاری خلاقانه، با منزلت و شرافتی بالاست، و بدون هرگونه احساس حقارت و خودکم‌بینی در برابر آن چیزی است که معمولاً اثر اصلی خوانده می‌شود.

می‌توان از زاویه‌ها و منظرهای گوناگون این رویکرد نوگرایانه به ترجمه را مورد بررسی قرار داد. اما در این مقاله با تمرکز بر روی دو موضوع به ترجمه به طور عام، و به ترجمه شعر به طور خاص، نظر خواهیم کرد. مطلب نخست، درگیری و وابستگی شدید برخی افراد و مترجمان به حقیقتی به نام اثر اصلی می‌باشد. این افراد اثری را که می‌خواهند ترجمه کنند اثر اصلی، و صاحب نوعی ارزش ذاتی خاص می‌دانند. این افراد اثر مورد نظر خود را سرآغاز و سرچشمه می‌دانند، و ترجمه اثر را دور شدن و فاصله گرفتن از آن اثر تلقی می‌نمایند. ارزش قائل بودن برای اثری به مثابه منشأ و سرچشمه، در ادبیات و فلسفه‌ی نوگرایی و پسانوگرایی به طور جدی در دهه‌های گذشته مورد پرسش قرار گرفته و چنین رویکردی از اوج به زیر کشیده شده است. اکنون دیگر در تفسیر یک اثر (و به تبع آن ترجمه آن اثر) به آن اثر به عنوان وجودی مستقل، ناشی از اندیشه‌های فردی نابغه، و نقطه آغاز نگاه نمی‌شود، بلکه آن اثر به عنوان حرکتی در میان حرکت‌های بی‌شمار ادبی دیده می‌شود که از گذشته‌ای نامعین آغاز شده و به سمت آینده‌ای نامعلوم طی مسیر می‌نماید. این طرز تلقی از یک اثر، تأثیر بسیار زیادی بر روی مسئله ترجمه می‌گذارد، بدین معنا که وقتی جایگاه ویژه، و ارزش انحصاری از یک اثر گرفته شود، آن اثر می‌تواند از طریق ترجمه شدن، در حرکتی جمعی به سوی آینده نقش‌آفرینی نموده و

1. Matthew Arnold (1822-1888)

حیات و ارزشی نو به ادبیات ببخشد. درست است که مترجم، بر خلاف نویسنده یک اثر، با یک صفحه کاملاً سفید مواجه نیست، اما شاید کار مترجم دشوارتر هم باشد، چراکه واژه‌هایی که اثر در اختیار او قرار می‌دهد، او را به عبارتی محدود نموده و نوعی چارچوب و نظم خاص را بر او تحمیل می‌نماید. به هر ترتیب با این عقیده که یک اثر، صاحب اصالتی تکرارناپذیر، نوعی سرچشمه، و نقطه آغازی بی بدیل نیست، مترجم می‌تواند نه به برگردانی مکانیکی و برده‌وار، بلکه به بازآفرینی‌ای ستودنی، و خلق دوباره آن اثر در زبانی دیگر دست یابد. غالباً نتیجه اعتقاد به اصالت ذاتی یک اثر و غیر قابل ترجمه بودن این اصالت برای یک مترجم شکست و نومیدی است. به قول یک منتقد "صحنه ترجمه، صحنه شکست ناگزیر است، جایی که مترجمان به واسطه ساده لوحی و لجاجت در کوششی عبث به منظور احیای دوران‌های گذشته برای حال و ترجمه معنای حقیقی یک اثر که البته هیچ گاه قابل ترجمه نیست، خود را دائم در معرض مسخره شدن قرار می‌دهند" (Bannet, 580). در اثبات این ادعا مبنی بر غیر قابل ترجمه بودن کمال‌گرایانه و ظاهری یک اثر، بنیت به این گفته معروف یاکوبسون متوسل می‌گردد که "وقتی می‌گوییم مترادف، منظورمان برابری و تعادل کامل میان دو واژه نیست" (همان).

هدف این نوع سخنان نومیدانه و شکست‌محور، مترجمانی هستند که به قول بنیت با "ساده لوحی و لجاجت" به دنبال ترجمه‌ای وفادارانه (البته وفاداری با تعریفی که خود از آن ارائه می‌دهند) و بی‌نقص از یک اثر می‌باشند. با نقلی بجا از سخنان فیلسوف و منتقد شهیر بلژیکی پُل دو مان^۱ (1919-1983) بنیت بر بیهودگی و نیز اشتباه بودن این دیدگاه درباره ترجمه تأکید می‌ورزد: "مترجم، بر اساس تعریف ذاتی خود، محکوم به شکست است. مترجم هرگز قادر به انجام آنچه متن اصلی کرده است نیست. جایگاه هر ترجمه‌ای نسبت به متن اصلی جایگاهی ثانوی است، و بدین گونه است که مترجم پیش از آنکه کار خود را آغاز کند شکست خورده است" (همان). این سخنان دومان ناظر بر این حقیقت است که آنچه مترجم برای هر چه بهتر انجام دادن کار خود بدان نیازمند است نه ابزاری نو بلکه دیدگاهی نو درباره ترجمه است، دیدگاهی با تأکید بر این که ترجمه، کاری پست و دست دوم نبوده بلکه آفرینشی بس ارزشمند است. در بطن این دیدگاه نو البته استعاره‌های سیاسی نهفته است، بدین معنا که متن ترجمه شده متنی مستقل و آزاد تلقی شده و به طور آشکار دارای مشروعیتی (legitimised and canonised) بی قید و شرط و بی چون و چراست.

همان‌طور که گفته شد، به عقیده یاکوبسون "برابری و تعادل کامل میان دو واژه" ممکن نیست. برآیند و پیامد چنین سخنی برای امر ترجمه ادبی این است که رابطه میان آنچه متن اصلی نامیده می‌شود و متن ترجمه شده رابطه‌ای مبتنی بر تفاوت و نه شباهت است، و این دقیقاً نکته‌ای است که

1. Paul de Man

والتر بنجامین^۱ (1892-1940) بر آن تأکید ویژه دارد. به طور خلاصه می‌توان گفت که طبق نظر بنجامین هدف مترجم - یا شاید بهتر است بگوییم هدف اصلی او - بازنمایی^۲ متن اصلی نیست یا نباید باشد. تفسیر و ترجمه دومان از نظر بنجامین در باب ترجمه به روشن شدن موضوع کمک می‌نماید. دومان چنین می‌گوید: "آنچه بنجامین می‌گوید این است که یک ترجمه به زندگی متن اصلی تعلق ندارد چراکه متن اصلی مرده است، بلکه به زندگی بعد از مرگ متن اصلی متعلق است، و بدین ترتیب تأییدی بر روی مرگ متن اصلی است (Bannet, 583). طبق فهم و برداشت دومان از نظر بنجامین در باب ترجمه، ترجمه‌ها پیام‌آوران مرگند، "آن‌ها متن اصلی را می‌کشند" (همان). برآیند چنین دیدگاهی، آزادی عملی سودآور و پُر چالش برای ترجمه به طور عام، و ترجمه شعر، به طور خاص است. مطلب دومی که مقاله حاضر بر روی آن متمرکز است مسئله بسیار مهم معنای معناست. در امر ترجمه ادبی - به ویژه در ترجمه شعر که دشوارترین و پُرچالش‌ترین نوع ترجمه محسوب می‌گردد - برگردان دقیق و موفق معنای یک متن همیشه یکی از بزرگ‌ترین نگرانی‌ها بوده است. این امر در شعر وضعیتی بسیار حساس‌تر و پیچیده‌تر می‌یابد، چراکه رمزگشایی از معنای معنا خود به یکی از ضروری‌ترین و اما پیچیده‌ترین موضوعات بدل می‌گردد.

دل‌مشغولی درباره معنا و معنای آن سابقه‌ای طولانی در میان نویسندگان و فیلسوفان دوران‌های مختلف دارد. البته در این مقاله کوتاه نه قصد و نه مجال پرداختن به این موضوع مهم وجود دارد، اما بد نیست بدانیم که یکی از مهم‌ترین کتاب‌هایی که توجه ویژه افراد علاقه‌مند به این موضوع را به خود جلب نمود - کتابی که برای نخستین بار و به گونه‌ای آشکار وارد این وادی پرخطر شد - کتابی است به قلم سی. کی. اُگدن^۳ (1889-1957) و آی. ای. ریچاردز^۴ (1893-1979) با عنوان جالب و چشمگیر معنای معنا (*The Meaning of Meaning*) که دقیقاً نود سال پیش یعنی در سال ۱۹۲۳ برای نخستین بار به چاپ رسید. نویسندگان این کتاب مهم جنبه‌های گوناگون مفهوم معنا را به تفصیل و با مثال‌های گوناگون بررسی می‌نمایند. البته هدف مقاله حاضر پرداختن به این کتاب نبوده بلکه جلب توجه خواننده به این نکته اساسی است که معنا، مفهومی است که نمی‌توان و نباید آن را روشن و بدیهی قلمداد نمود، بلکه مفهومی پیچیده و پررمز و راز است. به همین دلیل است که بسیاری از نویسندگان و شاعران بزرگ دوران‌های مختلف دنیا در برابر این پرسش که معنای فلان شعر، رمان، و یا نمایشنامه چیست، یا اصلاً چیزی برای گفتن نداشتند و یا آنچه به‌عنوان پاسخ ارائه می‌دادند مبهم و اسرارآمیز بود و شاید شنونده پاسخ را بیشتر گیج و حیران می‌کرد. با ارائه دو مثال کوشش خواهد شد این موضوع

1. Walter Benjamin
2. representation
3. C.K. Ogden
4. I.A. Richards

وضوح بیشتری بیابد، چراکه کج فهمی در مسئله معنای معنا می‌تواند منشأ آسیب‌های فراوان در خواندن و نیز ترجمه متون ادبی به ویژه شعر باشد. مثال نخست مربوط به یوهان ولفگانگ فون گوته^۱ (1749-1832) شاعر نام‌آشنای آلمانی و مثال دوم مربوط به بزل بانتینگ^۲ (1900-1985) شاعر تقریباً گمنام انگلیسی است. گوته در کتاب مشهور *گفتگوهای گوته*^۳ که به کوشش جی. پی. اِکرمان^۴ (1792-1854) در سال ۱۸۳۶ به چاپ رسید نکات بسیار جالب و ژرفی را در باب زندگی بشر و نیز شعر و ادبیات بیان می‌نماید. اتفاقاً یکی از مسائل مهمی که گوته در این اثر به آن می‌پردازد مسئله معنا و جایگاه آن در ادبیات و آثار ادبی است. گوته به وضوح نشان می‌دهد که از توجه بیمارگونه و بیش از حد خوانندگان آلمانی به معنای آثار به ویژه در کسوت ایده‌های انتزاعی ناراحت و متعجب است. برای مثال در جایی از این کتاب، در خلال گفتگو با اِکرمان درباره نگرش غلط خوانندگان آلمانی نسبت به آثار ادبی و معنای آن‌ها، گوته چنین می‌گوید: "گمان مبر فقدان ایده و اندیشه انتزاعی در یک اثر نشانه پوچی و بیهودگی است" (Ellman and Feidelson, 69). در ادامه و به طرز گویاتر، گوته اظهار می‌دارد: "سپس آمده و از من می‌پرسند که قصد به تصویر کشیدن چه ایده و معنایی را در *فاست* داشته‌ام؟ تو گویی خود این را می‌دانسته و یا می‌توانستم به آن‌ها بگویم" (همان). سپس اضافه می‌نماید که "به عنوان یک شاعر هیچ‌گاه در قاموس من نبوده است که بکوشم معنایی انتزاعی را در آثارم جای دهم" (همان). و سخنان خود را چنین به پایان می‌برد: "یک اثر شعری هر چه غیر قابل فهم تر بهتر" (همان، ۷۰). همان‌گونه که مشاهده می‌شود، برای گوته معنای یک اثر، به خصوص از نوع انتزاعی آن، آن‌گونه که اکثر خوانندگان به دنبال آنند، کوچک‌ترین اهمیت و ارزشی ندارد. معنای یک اثر هر چه باشد ایده انتزاعی استخراج شده از آن نیست.

بانتینگ نیز همانند نویسندگان و شاعران بسیار زیاد پیش و پس از خود، سخنان گوته را به شکلی دیگر تکرار می‌نماید. بانتینگ در زمره شاعرانی است که از توجه و وقت گذاشتن برای مسائل مربوط به معنا و ایده‌های انتزاعی در شعر به منظور کسب درکی از آن بیزار است و آن را امری کاملاً بی‌ربط و بیهوده می‌داند. در عوض او معتقد است که مهم‌ترین چیز در یک شعر، که البته قوی‌ترین نشانه موفقیت یک شاعر خوب و بزرگ است، صوت، نوای خوش و موسیقی دل‌انگیز آن است. برای نمونه بانتینگ در جایی اظهار می‌دارد: "معتقدم که بنیادین‌ترین چیز در شعر، صوت و نوای خوش است، به طوری که معنای شعر هر چه که باشد، و نیت شاعر در آن جهت هر چه که باشد، اگر شعر از نظر صوت و نوا موفق نباشد، شعر نیست" (Williams and Meyer, 39) و باز در جایی دیگر می‌گوید: "صدا

1. Johann Wolfgang von Goethe
2. Basil Bunting
3. *Conversations of Goethe* (1836)
4. J. P. Eckermann

ضروری‌ترین و اصلی‌ترین چیز است. بدون آن شعری وجود ندارد" (Mottram, 5). بانتینگ هرگز وجود معنا را در شعر منکر نمی‌شود، بلکه دائم بر این مسئله تأکید دارد که معنای شعر از نوعی دیگر است، البته آشکار نمی‌نماید - یا بهتر است گفته شود به صورت انتزاعی توضیح نمی‌دهد - که آن معنای دیگر چیست، اما با تمرکز و تأکید یکنواخت و دائم بر روی اهمیت صدا و موسیقی شعر به طور تلویحی و غیرمستقیم به خواننده خود می‌فهماند که معنای شعر را باید در صدا و موسیقی شعر جست و نه در جای دیگر. بانتینگ در مقاله کوتاهی به نام "دیدگاه شاعر" (۱۹۶۶) با شدت و اعتقادی راسخ‌تر از همیشه بر اهمیت صدا و موسیقی در شعر پا می‌فشرد: "شعر، همانند موسیقی، باید شنیده شود. شعر با صدا سر و کار دارد" (Herbert and Hollis, 80). او سخن خود را این‌گونه تکمیل می‌نماید: "شعر بر روی صفحه کاغذ جانی ندارد و مرده است تا اینکه صدای کسی به آن زندگی ببخشد ... شعر باید با صدای بلند خوانده شود ... در سکوت خواندن شعر، ریشه نیمی از کج‌فهمی‌هایی است که موجب بی‌اعتمادی عموم مردم نسبت به شعر گردیده است" (همان). بانتینگ گفته خویش را چنین پی می‌گیرد: "در سکوت خواندن شعر همانند خیره شدن به خطوط یک متن منثور است، جایی که خواننده به دنبال معناست. فلسفه وجودی نثر انتقال معناست، و شعر هرگز قادر به انتقال آن معنایی که نثر بیان می‌نماید نیست. کار شعر انتقال معنا نیست ... شعر نه در پی خلق معنا بلکه در پی خلق زیبایی است" (همان، ۸۱-۸۰). همان‌طور که به وضوح دیده می‌شود، بانتینگ شعر را از وظیفه انتقال معنا معاف نموده و آن را متعلق به قلمرو زیبایی می‌داند، و بر همین اساس معیار خوبی و بدی و قدرت و ضعف یک شعر را نیز موفقیت شاعر در آفرینش موسیقی زیبا و گیرای آن می‌داند.

نکته پایانی درخور توجه و مربوط به مسئله معنا در متون ادبی، نگاه برخی از ادیبان و فیلسوفان هندی درباره مفهوم معناست. طبق این نظر، معنا - واژه ای که در زبان هندی به معنی معناست *artha* می‌باشد به معنی هدف یا چیزی که به سمتش نشانه می‌روند - چیزی نیست که از پیش وجود داشته است و تنها نیاز به کشف شدن دارد، بلکه هدفی است که باید به سمتش نشانه رفت، با این احتمال که ممکن است تیر رها شده به هدف اصابت ننماید (Griffith-Dickson, 77). بنابراین گفته، اتکا و اعتماد بیش از حد به چیزی به نام معنا در شعر نوعی ماجراجویی پرمخاطره است که همیشه نتیجه دلخواه را به بار نمی‌آورد.

ترجمه و موسیقی شعر

با عنوان نمودن اندیشه برخی نظریه‌پردازان و اندیشمندان نظیر بنجامین و دومان مبنی بر عدم وجود امکان ترجمه از زبانی به زبان دیگر در عین وفاداری کامل و حفظ تمام ویژگی‌های متن اصلی، و نیز نشان دادن دیدگاه‌های چهره‌هایی نظیر گوته و بانتینگ، شاید مشخص شده باشد که در ترجمه

شعر باید کاری دیگر کرده و رویکردی متفاوت اختیار نمود. چه بسیار شعرهایی که پس از ترجمه‌های وفادارانه تقریباً نابود شده‌اند و به جسمی بی‌جان بدل می‌گردند. پس ترجمه شعر می‌بایستی به نوعی معماری دوباره هستی شعر در زبانی دیگر باشد، بدین معنا که مترجم بایستی با امکانات موجود در زبان مقصد به آفرینش دوباره روح شعر مورد نظر خود بپردازد و در این میان از خود، آگاهی و توجهی ویژه نسبت به موسیقی شعر نشان دهد. رویکرد درست به ترجمه شعر، پیوندی بدیهی و ناگسستگی با رویکرد درست به خود شعر دارد. مترجمی که با رازهای دنیا و زبان شعر بیگانه است، از ترجمه موفقیت‌آمیز شعر عاجز و محروم خواهد ماند. مترجم هوشمند پرسش درباره هدف از سرودن و بودن شعر را پرسشی مهم و ضروری می‌داند. بدون داشتن تصویر و تصویری درست از این موضوع، کار دشوار مترجم دشوارتر خواهد شد.

در این مقاله مجال پرداختن به آراء و دیدگاه‌های شاعران و منتقدان معروف غربی درباره چیستی و فلسفه وجودی شعر نیست، اما با درجه بالایی از اطمینان می‌توان گفت که تقریباً تمام آنان جایگاه بسیار ویژه‌ای برای موسیقی شعر قائل شده و آن را مهم‌ترین و دل‌انگیزترین قسمت شعر دانسته‌اند. آنان که معتقد بوده‌اند شعر دارای رسالتی خاص از نوع اجتماعی-سیاسی-اقتصادی است خیلی جدی گرفته نشده و مورد اعتنا نبوده‌اند، مگر اینکه نخست شعرشان شعری خوب و خوش نوا و از لحاظ موسیقایی به یاد ماندنی بوده است. حتی شاعری مانند جان درایدن^۱ (1631-1700) که برای آموزنده بودن در شعر جایگاهی خاص قائل بود، مسئله "لذت دادن" ("delight") و لذت بردن از شعر را کم و بیش اصلی‌ترین ویژگی و وظیفه آن می‌دانسته است (Adams, 228). ساموئل تیلور کولریج^۲ (1772-1834) چهره نامدار دیگری در ادبیات انگلیس است که موسیقی شعر را مهم‌ترین ویژگی آن تلقی می‌نموده است: "به راستی آنکه موسیقی در روحش نیست هرگز شاعری ناب و خالص نخواهد بود" (Hopkins, 54). ویلیام وردزورث شاعر بلندآوازه مکتب رمانتیسیم تا جایی پیش می‌رود که قصیده‌ای در ستایش صدا و موسیقی شعر می‌نویسد به نام "On the Power of Sound" یا "در باب قدرت صدا"، شعری که به جایگاه یگانه صدا، هم در زندگی بشر و هم در شعر، پرداخته و در قسمت آغازین شعر، آن را "اندام بینایی و بصیرت" ("organ of vision" (Wordsworth, 117) خطاب می‌نماید. ریچاردز - که نامش پیش‌تر ذکر شد - در مقاله خود به نام "زیبایی و حقیقت" ("Beauty and Truth", 1975) پیوند ناگسستگی میان شعر، موسیقی و صدا را تأیید می‌نماید: "شعر، همانند موسیقی، هنر صداها است" (۲۲۰). شاعر و منتقد به نام آمریکایی آیور وینترز^۳ (۱۹۰۰-۱۹۶۸) نیز "با صدای بلند خواندن شعر" را

-
1. John Dryden
 2. Samuel Taylor Coleridge
 3. Yvor Winters

امری حیاتی برای شعر می‌شمرد: "بدون بلند خوانده شدن و شنیده شدن... شعری وجود ندارد" (83). شاعر و منتقد بلندمرتبه آمریکایی جان هالندر^۱ که برای گوش و شنیدن در شعر جایگاه خاصی قائل است چنین می‌گوید: "شبهات‌های میان موسیقی و شعر، به رغم اینکه در عالم انسانی هر دوی این‌ها به فعالیت‌هایی کاملاً متفاوت بدل گشته‌اند، هنوز برای ما جالبند" (The Untuning of the Sky, 3). شاعرانی نظیر بانتینگ و هالندر نسبت به استفاده مکانیکی از یک رشته تکنیک‌های شعری در جهت به وجود آوردن نوعی موسیقی در شعر هشدار می‌دهند و بر این باورند که صدا، آواز، بلند خوانده شدن و نیز شنیده شدن شعر است که پیوندی درست و واقعی میان شعر و موسیقی به وجود می‌آورد. به غیر از شاعران بزرگی همچون پاوند و الیوت که تأکید و تمرکز بسیار زیادی بر روی موسیقی شعر داشتند، از چهره‌های قابل ملاحظه دیگری نیز می‌توان در این زمینه نام برد. برای مثال، مینا لوی^۲ (1882-1966) شعر را "نثر افسون شده، موسیقی اندیشه‌های تصویری، و صدای اندیشه" می‌داند ("Modern Poetry", 157). لوئیس زوکافسکی^۳ آمریکایی نیز معتقد است که "صدای واژه‌ها گاه نود و پنج درصد ارائه شعری است" (۵۸).

سخنانی که تا اینجا نقل شد برخی از مهم‌ترین گفته‌ها در زمینه اهمیت صدا و موسیقی در شعر است و می‌توان به آن‌ها به مثابه معیاری برای بازبینی چپستی شعر و نیز ترجمه شعر نگریست. می‌توان از این سخنان چنین نتیجه گرفت که معنا و محتوای مفهومی یک اثر در صدر ملاحظات کاری یک مترجم قرار نداشته و یا نباید قرار داشته باشد. شاید این گفته پاوند در باب مسائل ذاتی زبان در این بازبینی کمک نماید. او بر این باور است که زبان می‌تواند "قدرتمندترین وسیله خیانت"، یا وسیله‌ای "برای پنهان کردن، و کدر کردن معنا" (77, "Literary Essays") باشد. پس در ترجمه شعر باید بسیار احتیاط کرده و توصیه‌های بزرگانی چون پاوند را جدی گرفت. خطر پرداختن صرف به دنیای مفهومی و معنایی یک شعر حداقل دو چیز است: یکی اینکه مترجم - با توجه به سخن پاوند در مورد قابل اعتماد نبودن زبان^۴ - در انتقال معنا و مفهوم موجود در متن اصلی با مشکلاتی جدی و عظیم روبرو خواهد بود، و همچنین در صورتی که مترجم موفقیتی اندک کسب نماید، معمولاً این موفقیت به این دلیل

1. John Hollander

2. Mina Loy

3. Louis Zukofsky

۴. شایان ذکر است که شاعر توانا و طراز اول آمریکایی لورا رایدینگ (۱۹۹۱-۱۹۰۱) به دلیل رسیدن به این نتیجه که به لحاظ دارا بودن برخی ویژگی‌های ذاتی، شعر از بیان حقیقت عاجز است، به طور کامل سرودن و نوشتن شعر را حدود چهل سالگی کنار نهاد و باقی عمر طولانی خود را صرف توضیح و توجیه این تصمیم نمود. ویژگی‌های دیداری-شنیداری - به خصوص ویژگی‌های شنیداری - شعر، در نظر رایدینگ، همان ساحره‌های دریایی‌اند که ملوانان (حقیقت) نگون بخت را فریب داده و به کام مرگ می‌کشاند.

است که او ویژگی‌های دیداری-شنیداری متن اصلی را نادیده گرفته و حاصل کار چیزی مکانیکی، بی روح و ملال آور است.

در اینجا بجاست که خیلی کوتاه به دلیل یا دلایل موفقیت ادوارد فیتزجرالد^۱ (۱۸۰۹-۱۸۸۳) شاعر و مترجم انگلیسی در ترجمه بی نظیر رباعیات حکیم عمر خیام (۱۱۳۱-۱۰۴۸) اشاره شود. بدیهی است یکی از دلایل مهم و اصلی اقبال عمومی به ترجمه رباعیات، ملاحظات زمانی و تاریخی است. چاپ ترجمه رباعیات خیام در انگلیس قرن نوزدهم مصادف بود با حاکمیت اندیشه‌های چارلز داروین^۲ (۱۸۰۹-۱۸۸۲) و به تبع آن اندیشه‌های جبرگرایانه، بدین معنا که خوانش خوانندگان انگلیس قرن نوزده خوانشی جبرگرایانه بود و اشعار خیام را مهر تأییدی بر روی اندیشه‌های جبری زمانه خود می‌دانستند. اما این همه‌ی داستان نیست، چراکه اگر این گونه بود، ترجمه فیتزجرالد به مرور زمان و با حاکمیت اندیشه‌های جذاب جدید کم رنگ می‌باخت و دیگر جذابیت اولیه خود را برای خوانندگان امروز نمی‌داشت. راز اصلی موفقیت فیتزجرالد این بود که برده‌وار به متن اصلی نمی‌نگریست و در پی این نبود که یک وفاداری متعصبانه به منظور برگردان رباعیات خیام به کار ببندد. فیتزجرالد بر آن بود که روح کلی اشعار - به معنی فضای کلی مفهومی و فضای کلی موسیقایی اشعار - را در زبان انگلیسی بازآفرینی نماید، و البته با درجه بالایی از موفقیت همین کار را هم انجام داد. حتی با نگاه و مقایسه‌ای سریع می‌توان مشاهده کرد که فیتزجرالد چندان در بند دنباله روی از متن اصلی نبوده و چیزهای دیگری در سر داشته است. اما حاصل کار آن شد که اکنون پس از بیش از یک سده و نیم، ترجمه وی هر روز بیشتر و بیشتر مورد توجه خوانندگان انگلیسی زبان سراسر دنیا قرار می‌گیرد. کار فیتزجرالد از تلاش برای کسب صرفاً نوعی فهم از خیام فراتر رفته و به واکنشی انتقادی یا نقد اشعار وی بدل می‌گردد، و این نقد خود در کسوت آفرینشی نو تظاهر یافته و جلوه‌گری می‌نماید. به طور خلاصه، موفقیت فیتزجرالد را می‌توان مدیون سه عامل مهم در امر ترجمه دانست. اول اینکه او قداست و هیبتی خلع سلاح کننده برای متن اصلی شعر قائل نبوده و همچنین در زمره کسانی بوده که فهمی متفاوت از ترجمه داشته و به آن خوش‌بین بوده است. دوم آنکه فهمی متفاوت و همچنین درست از مفهوم معنا در شعر داشته و تمنای برگردانی ظاهری از دنیای مفهومی و معنایی خیام در دل نداشته است. و آخر اینکه جایگاهی ویژه برای آهنگ و موسیقی شعر قائل بوده و هنگام ترجمه خیام به این مسئله مهم توجه بسیار داشته است. اگر فیتزجرالد موفقیتی در امر ترجمه خیام داشته عمدتاً به این سه دلیل بوده است.

1. Edward Fitzgerald

2. Charles Darwin

حال پیش از آنکه این مقاله به پایان برسد هنگام آن است که با مثالی کوتاه دیدگاه‌های موجود در نوشته حاضر وضوح بیشتری یابند. برای این منظور چند بیت از نخستین غزل دیوان حافظ با ترجمه پروفسور آرتور جی. آربری^۱ (۱۹۶۹-۱۹۰۵) انتخاب گردیده است. به غیر از ایرانیان، جهانیان نیز به سهم خود با مرام شعری و جادوی کلام کیمیاگر واژه‌ها حافظ آشنایی دارند و آنان که شناختی از او دارند از این نکته آگاهند که از لحاظ موسیقایی شعر حافظ در اوج است. یکی از بهترین نمونه‌های این آگاهی در یک غیر ایرانی، دیدگاه بانتینگ انگلیسی در مورد موسیقی شعر حافظ است، آنجا که هنگام سخن گفتن از موسیقی شعر حافظ می‌گوید: "از این همه زیبایی، اشک به چشمان آدمی سرازیر می‌شود" (Williams, "An Interview...", 82). در جایی دیگر بانتینگ اظهار می‌دارد: "حافظ ... بی شک یکی از موسیقایی‌ترین و خوش‌نوترین شاعران جهان است" (Figgis and McAllister, 39). این سخنان متعلق به کسی است که عاشق زبان و شعر کلاسیک فارسی بوده و آن را خوب و عمیق می‌شناخته است. بنابراین به چالش‌های عظیمی که پیش روی مترجم حافظ بوده نیز وقوف کافی داشته است. پس از آربری، از بانتینگ نیز مثالی کوتاه خواهیم آورد.

و اما بیت نخست از غزل نخست دیوان لسان‌الغیب: "الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولها / که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها" (Khatib Rahbar, 37). آربری، بر خلاف آنچه در خود دیوان حافظ می‌بینیم، برای غزل‌های حافظ عنوان انتخاب نموده و نام یا عنوان این غزل نخست را "بیداری عشق" ("Love's Awakening") نهاده است. آربری در این غزل هر بیت را که مشتمل بر دو مصرع است به واحدهای چهار خطی بدل نموده تا هم فضای مفهومی و مهم‌تر از آن فضای موسیقایی هر بیت این غزل را هر چه بهتر مدیریت نماید:

Ho, saki, haste, the beaker bring,
Fill up, and pass it round the ring;
Love seemed at first an easy thing__
But ah! The hard awakening. (Arberry, 83)

به نظر نویسندگان این مقاله، آربری با زیرکی و استادی تمام کار خود را انجام داده و در این راه به کارهای جدیدی دست زده است، از جمله اینکه نظم دیداری خطوط غزل حافظ را بر هم زده است، بدین معنا که هم به جای دو مصرع چهار مصرع و هم اینکه این خطوط نه به شکل افقی بلکه به شکل عمودی در پی هم آمده‌اند. آربری به خوبی تشخیص داده که به دلیل ملاحظات موسیقایی و آوایی مجبور است دو مصرع نسبتاً بلند حافظ را خرد و به واحدهای کوچک‌تر تبدیل نماید و گرنه حتی به شبیحی از تأثیر دلخواه - آنچنان که در حافظ می‌بینیم - نیز در ترجمه خود نخواهد رسید. بیت حافظ حاوی یک رشته واکه یا مصوت بلند است که فضایی متین و جدی و در عین حال آهسته و درخور

1. Arthur John Arberry

حرکات پُرکرشمه ساقی به وجود می‌آورد. واژه‌های بلند موجود در "الا یا ایها الساقی" که نشانگر درد و نیاز گوینده‌اند و طرز چیده شدن حروف و واژه‌ها در کنار هم تعیین کننده زمان تقریبی برای ادای این قسمت توسط خواننده است. حروفی مانند "ا"، "ی"، "ل"، "و" و "س" به تناسب در کنار هم آمده و نیاز گوینده را با آوایی خوش منتقل می‌نمایند. اگر بنا بود آربری و یا هر مترجم دیگری به تمام اجزاء بیت وفادار بماند باید تمهیدی می‌اندیشید که تمام واژه‌های در "الا یا ایها" یک به یک برگردانده می‌شد، کاری اگر نه غیرممکن، حداقل بیهوده و نازیبا. آربری واژه "ho" را به جای این سه واژه می‌نشاند، واژه‌های که آوای "ایها" را به خاطر می‌آورد. درست است که آربری دغدغه برگردان درست مفهوم موجود در بیت - و البته تمام بیت‌های دیگر حافظ - را دارد، اما این دغدغه بیشتر از دغدغه وی درباره بازآفرینی زیبای موسیقی شعر حافظ نیست. به همین دلیل تا آنجا که برایش امکان داشته، تلاش نموده است موسیقی حافظ را در زبان انگلیسی متبلور نماید. در همین جهت در خط کوتاه نخست، به گونه‌ای معجزه‌آسا - در کنار بهره جستن از واژه‌ها و واژه‌های مرکب - از سه حرف یا آوای "h"، "s"، و "b" استفاده نموده است و به مؤثرترین شکل ممکن منظور حافظ را می‌رساند. البته تفاوت‌های نامحسوسی نیز در این میانه به چشم می‌خورد، از جمله اینکه بر خلاف گوینده حافظ که در عین نیاز با ساقی با صبوری برخورد نموده و به او رخصت می‌دهد که نخست جام می‌را به دیگران داده و سپس به دست او برساند، در ترجمه آربری نوعی عجله و شتاب وجود دارد و این حس به خواننده منتقل می‌گردد که گوینده تمایل دارد ساقی جام را نخست به او و سپس به دیگر نیازمندان برساند. این است اهمیت و حساسیت موسیقی در شعر، چراکه با انتخاب برخی حروف و آواهای خاص و طرز قرار گرفتن آن‌ها در کنار هم باز به گونه‌ای خاص، معنای شعر تعدیل یا دگرگون می‌گردد. آربری مصرع دوم را نیز به شکلی زیبا ترجمه نموده و در این امر توجه زیادی به موسیقی در زبان انگلیسی داشته است. در میان زیبایی‌های بسیار مصرع دوم می‌توان از در کنار هم قرار گرفتن "اول" و "ولی" در درون مصرع نام برد. این هم‌نشینی تأثیر دردسرها و ناکامی‌های پس از عاشق شدن را دو چندان می‌نماید، چراکه واژه "ولی" بلافاصله پس از "اول" می‌آید - یعنی آن زمان که عشق از خود چهرهای آسان و زیبا نشان می‌دهد - و همچنین اینکه شباهت آوایی میان دو واژه به صورتی کنایی تضاد معنایی بین آن‌ها را بیشتر به رخ می‌کشد. معادل‌های انگلیسی "easy thing" و "hard awakening" نیز در موقعیت ترسیم شده توسط حافظ بسیار مناسب و دلنشین جلوه می‌کنند.

آنان که دغدغه وفادار ماندن به متن اصلی را در ترجمه دارند می‌توانند از ترجمه آربری از "شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حائل / کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها" (همان، ۳۷) درس‌های زیادی بگیرند:

A mountain sea, moon clouded o'er,
And nigh the whirlpool's awful roar—

How can they know our labour sore
Who pass light-burthened on the shore?

اگر بخواهیم استادی آربری را خلاصه کنیم باید گفت که او با فاصله گرفتن از ظاهر بیت به باطن آن نفوذ نموده و موفق به برگردان شگفت انگیز آن شده، و بدین ترتیب حتی به ظاهر بیت نیز دست یافته است، چراکه توانسته روح بیت حافظ را تا حد امکان در زبان انگلیسی بازآفرینی نماید. با بررسی دو خط نخست ترجمه آربری به مهارت وی در ترجمه این بیت پی خواهیم برد و خواهیم دید با چه درجه‌ای از استادی موفق به خلق موسیقی‌ای ستودنی و ترجمه‌ای درست شده است. یک مترجم معمولی هرگز آنچه آربری انجام داده است انجام نمی‌داد. اول اینکه به احتمال قریب به یقین سعی می‌نمود ترتیبی را که در بیت حافظ وجود دارد رعایت نموده و واژه‌ها و عبارات را در پی هم آورد. دوم اینکه در سطح و ظاهر بیت باقی مانده و مثلاً "شب تاریک" را "dark night" و "بیم موج" را "fear of waves" ترجمه می‌نمود، اما آربری به هیچ وجه چنین روشی را نمی‌پسندد و کاری می‌کند که هم مفهوم و هم موسیقی متن اصلی را با امکانات و ویژگی‌های زبان انگلیسی در آن زبان بازآفرینی می‌نماید. نخست اینکه با بهره بردن از واژه‌های بلند، آهنگی آهسته و کمی ترسناک به مصرع می‌دهد و دوم اینکه با فاصله گرفتن از ظاهر مصرع فارسی، این امکان را به خود می‌دهد که یک موسیقی زیبا و در عین حال هیبت‌ناک که منطبق با فضای مفهومی بیت است به وجود بیاورد. استفاده آربری از "mountain" و "moon" که هر دو حاوی حروف "m"، "o" و "n" می‌باشند کاری بزرگ و ستودنی است چراکه با انجام این کار نه تنها موفق به انتقال دنیای مفهومی مصرع شده است، بلکه توانسته معادل موسیقایی پیوند میان "شب تاریک" و "بیم موج" را نیز به بهترین وجه به تصویر بکشد. شاید زیباترین و جالب‌ترین بخش ترجمه این مصرع هم قافیه کردن "shore" و "sore" باشد که به گونه‌ای بسیار تأثیرگذار تفاوت میان "حال" آنان را که در دریایی تاریک و طوفانی‌اند با "سبک‌باران ساحل‌ها" نشان می‌دهد، تفاوتی به ظرافت "h" درون "shore" (حرفی که به یاد آورنده‌آهی است که گرفتاران دریا را از "سبک‌باران ساحل‌ها" متمایز می‌نماید) و تفاوتی هم شنیداری و هم دیداری. به هر صورت مشاهده می‌شود که در عین توجه به معنا و مفهوم ابیات حافظ، دغدغه اصلی آربری بازآفرینی دنیای موسیقایی شعر حافظ بوده و به خوبی از عهده این کار برآمده است.

با مثالی از بخشی از ترجمه بانتینگ از منوچهری دامغانی نوشته حاضر را به پایان می‌بریم. بانتینگ منوچهری را یکی از بزرگ‌ترین شاعران دنیا می‌دانست و برای او احترام عجیب و فوق‌العاده‌ای قائل بود (Terrell, 243) و با ترجمه برخی از اشعار او علاقه عمیق خود را به او نشان می‌داد:

ای ماه رو! شرم نداری ز روی ما؟	ای با عدوی ما گذرنده ز کوی ما
با هر کسی همی گله کردی ز خوی ما	نامم نهاده بودی بدخوی جنگجوی

(Siyaghi, 21)

ترجمه بانتینگ:

You, with my enemy, strolling down my street,
You're a nice one! Aren't you ashamed to meet me?
Didn't you call me 'malignant', and 'quarrelsome'?
Don't you complain of my impossible character?

مقایسه‌ای کوتاه نشان خواهد داد بانتینگ با چه موفقیتی توانسته صداهای مسلط در متن اصلی که عبارتند از "م"، "ن"، "ک" و نیز "د" را در ترجمه خود وارد نماید. البته این به هیچ وجه کار آسانی نبوده است. کاری که بانتینگ انجام داده در حقیقت به نوعی ایده‌آل و آرمان هر مترجمی است، یعنی انتقال توأمان موسیقی و مفهوم متن اصلی. خط اول ترجمه بانتینگ را در نظر بگیرید که شاهکار کوچکی از دقت موسیقایی وی است. به عنوان مثال، متن اصلی با "ای" شروع می‌شود که بانتینگ هوشمندانه واژه انگلیسی "you" را جانشین آن می‌سازد و این کاری است که در حقیقت به گونه‌ای هم موسیقی و هم مفهوم این واژه را انتقال می‌دهد. "my enemy" و "my street" به ترتیب برگردان "عدوی ما" و "کوی ما" هستند. واژه‌های موجود در واژه "enemy" در حد بالایی از نظر موسیقایی و کاربردی با واژه‌های موجود در واژه "عدو" هم‌خوانی دارد. به همین منوال واژه بلند موجود در کلمه "street" تلاش قابل ستایشی است برای برگرداندن واژه بلند موجود در واژه "کوی". همچنین هر دو واژه در میان صامت‌ها جای گرفته‌اند. دو بار تکرار کلمه "my" توسط بانتینگ تقریباً برگردان دقیق معنا و موسیقی واژه "ما" است که در شعر دو بار تکرار شده است. و اما حرف "d" در واژه "down" نسخه بدل "د" در کلمه "عدو" است. مثال‌های دیگری می‌توان از همین قطعه کوتاه یافت و در موردش سخن گفت اما در این فرصت به همین چند مورد بسنده می‌کنیم چراکه قصد اصلی ما بیش و پیش از هر چیز دیگری در معرض دید قرار دادن احترام فوق‌العاده بانتینگ نسبت به شعر فارسی و تلاش قابل ستایش او در جهت خلق ترجمه‌هایی است که در آن موسیقی نقش اصلی ترجمه را عهده دار است.

نتیجه‌گیری

تلاش این مقاله آن بود تا با بررسی کوتاه نظرات تنی چند از چهره‌های مهم ادبی و فلسفی که در باب ترجمه سخنانی قابل توجه بیان نموده‌اند به رویکردی درست درباره مسئله ترجمه به طور عام و ترجمه شعر به طور خاص دست یابد. پس از این مقدمه به مفاهیم متن اصلی و مسئله معنا و انتقال آن در ترجمه پرداخته شد تا نمایان شود کج فهمی در این موارد از موانع اصلی در امر مبادرت به ترجمه شعر بوده و موفقیت‌های احتمالی را از بین می‌برد. همچنین با بحثی درباره موسیقی شعر و اهمیت توجه به آن در ترجمه شعر در سایه بررسی ترجمه‌هایی از حافظ و منوچهری توسط آربری و بانتینگ

به این نتیجه دست یافتیم که در ترجمه شعر، مسئله موسیقی در صدر قرار داشته و ترجمه‌ای که به این امر بی‌اعتنا بوده و یا ضعیف باشد ترجمه‌ای ناموفق است.

منابع

1. Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
2. Adams, Hazard, ed. (1971). *Critical Theory since Plato*. New York: Harcourt, Brace, and Jovanovich, INC.
3. Arberry, Arthur J. (1953). *Fifty Poems of Hafiz*. Cambridge: Cambridge University Press. Bannet, Eve Tavor. "The Scene of Translation: After Jakobson, Benjamin, de Man and Derrida". *New Literary History* 24: 3 (Summer 1993): 577-595.
4. Danto, Arthur C. (1997). "Translation and Betrayal". *RES: Anthropology and Aesthetics* 32: 61-63.
5. Eco, Umberto. (2012). *Experiences in Translation*. Trans. Alastair McEwan. Toronto: University of Toronto Press.
6. Griffith-Dickson, Gwen. (2000). *Human and Divine: An Introduction to the Philosophy of of Religious Experience*. London: Duckworth.
7. Dryden, John. (1961). *Essays of John Dryden*. Ed. W.P.Ker. New York: Russell and Russell.
8. Ellmann, Richard and Charles Feidelson, Jr. (1965). *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York: Oxford University Press.
9. Figgis, S. and McAllister, A. (1987). "Basil Bunting: The Last Interview." *Bête Noire* 2/3: 22-50
10. Gasset, Jose Ortega Y. "The Misery and Splendor of Translation". Translated by Elizabeth.
11. Gamble Miller. (1992). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Edited by John Biguenet and Rainer Schulte. Chicago and London: The University of Chicago Press.
12. Herbert, W.N. and Matthew Hollis, eds. (2000). *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry*. Northumberland: Bloodaxe Books.
13. Hollander, John. (1961). *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1700*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
14. Hopkins, David, ed. (2005). *The Routledge Anthology of Poets on Poets: Poetic Responses to English Poetry from Chaucer to Yeats*. London and New York: Rutledge.
15. Khatib Rahbar, Kh. ed. (1995). *Molana Shamsoddin Mohammad Khajeh Hafez of Shiraz's Divan of Ghazals*. Tehran: Safi Alishah Publications.
16. Kolbe, Parke R. (1936). "On the Translation of Verse". *The Modern Language Journal*. 21(2): 103-108.
17. Lednicki, W. (1952). "Some Notes on the Translation of Poetry". *American Slavic and East European Review* 11(4): 304-311.
18. Loy, M. (1997). "Modern Poetry", in the *Lost Baedeker: Poems of Mina Loy*, ed. Roger Conover. New York: Farrar, Straus and Giroux/Manchester.

19. Mottram, Eric. (1978). "Conversations with Basil Bunting on the Occasion of His 75th Birthday". *Poetry Information* 19: 3-10.
20. Pound, Ezra. (1968). *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited and with an introduction by T.S. Eliot. London: Faber and Faber Limited.
21. Richards, I.A. (1977). "Beauty and Truth", in *Complementaries: Uncollected Essays*, ed. John Paul Russo. Manchester: Carcanet New Press.
22. Ricoeur, Paul. (2006). *On Translation*, trans. Eileen Brennan. London and New York: Routledge. Schopenhauer, Arthur. "On Language and Words". Translated by Peter Mollenhauer. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Edited by Biguenet and Rainer Schulte. Chicago and London: The University of Chicago Press.
23. Seidman, N. (2006). *Faithful Renderings: Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
24. Shelley, Percy Bysshe. (1971). *A Defence of Poetry*. In *Critical Theory since Plato*. Edited by Hazard Adams. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc.
25. Simon, John. (2001). "On Translation". *Poetry* 178:6 (September): 335-337.
26. Siyaghi, Seyyed Mohammad, ed. (2001). *Images and Joys: A Selection of Manoochehri Damghani's Poems*. Tehran: Sokhan.
27. Steiner, George. (1975). *After Babel*. New York and London: Oxford University Press.
28. _____. "Foreword". *Translating Religious Texts: Translation, Transgression, and Interpretation*. Ed. David Jasper. London: St. Martin's Press, 1993.
29. Terrell, Carroll F. (1981). *Basil Bunting: Man and Poet*. Orono: National Poetry Foundation,.
30. Williams, Jonathan. (1983). "An Interview with Basil Bunting". *Conjunctions* 5: 75-87.
31. Williams, Jonathan and Tom Meyer. (1978). "A Conversation with Basil Bunting". *Poetry Information* 19: 37-47.
32. Winters, Yvor. (1962). "The Audible Reading of Poetry", *the Function of Criticism: Problems and Exercises*. London: Routledge & Kegan Paul.
33. Wordsworth, William. (1999). *Last Poems, 1821-1850*. Ed. Jared Curtis with associated editors Apryl Lea, Denny-Ferris and Jillian Heydt-Stevenson. (1999). Ithaca and London: Cornell University Press.
34. Zukofsky, Louis. (1980). *A Test of Poetry*. New York: C. Z. Publications.

