شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/jflr.2020.295588.711
شاپای چاپی (issn): ٤۱۲۳-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jflr.ut.ac.ir، پست الکترونیک: jflr@ut.ac.ir

انتقال آوایی شعر فرانسه در رسم‌الخط فارسی

عباس فرهادنژاد*
استادیار گروه فرانسه دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۸/۱۰/۱۸، تاریخ تصویب: ۹۸/۱۰/۲۱، تاریخ چاپ: دی ۱۳۹۸)

چکیده

شعر هنری زبانی است که از دو توانایی توصیفی و موسیقایی بهره می‌برد. معمولاً در ترجمهٔ شعر یکی از این دو توانایی به نفع دیگری نادیده گرفته می‌شود. آنچه بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد دقت در انتقال معنا و وفاداری به تصویرپردازی‌های شاعر است. افیم اتکیند، زبان‌شناس و ادیب روس در پژوهش‌های خود در حوزهٔ ترجمه شعر به شش نمونه از ترجمهٔ اشاره کرده و معتقد است که هرگونه تلاش برای ترجمهٔ شعر و به ویژه اشعار با شکل ثابت به یکی از این نمونه‌ها محدود می‌شود. امّا آنچه اتکیند به آن می‌رسد در نهایت آن کلیتی نیست که او اصرار دارد در ترجمه از زبان مبداء به زبان مقصد حفظ شود. به نظر ما اصلی‌ترین قسمت شعر که لفظ یا موسیقی کلمات است در ترجمه شعر از دست می‌رود. از این رو مقاله حاضر بر آن است که پیشنهادی در جهت امکان‌پذیر ساختن انتقال موسیقی شعر از زبان مبداء به زبان مقصد ارائه دهد. پیشنهاد ما انتقال آوایی در رسم‌الخط زبان مقصد است که می‌تواند جنبه‌های موسیقایی شعر فرانسه را در خوانش خوانندگان فارسی زبان ناآشنا به زبان فرانسه برجسته کند. بدین ترتیب خوانندهٔ فارسی زبان شعر فرانسه نه تنها از جذابیت‌های معناشناختی شعر بهره می‌شود بلکه می‌تواند از موسیقی شعر که جزء جدایی ناپذیر آن است نیز لذت ببرد.

واژه‌های کلیدی: شعر، ترجمه، افیم اتکیند، انتقال آوا، رسم الخط، موسیقی شعر، لفظ.

* نویسنده مسئول: E-mail: farhadnejad@ut.ac.ir

۱- مقدمه

ترجمهٔ شعر همیشه کوششی چالش برانگیز بوده‌است. اگر ترجمه را انتقال متنی از زبانی به‌زبان دیگر بدانیم، شاید بتوان گفت که پس از متون مقدس، دشوارترین متون برای ترجمه، متون شعرند. دعوای همیشگی میان معناگرایان و سخن‌پردازان، یا به‌عبارت دیگر؛ میان وفاداران به‌زبان مقصد و وفاداران به‌زبان مبدأ، در گسترهٔ شعر همیشه با شدت بیشتری بالا گرفته است. عده‌ای از نظریه‌پردازان و مترجمان ترجیح می‌دهند که از ترجمه شعر و بحث بر سر امکان یا عدم‌امکان آن صرف نظر کنند. اما هستند کسانی که به‌رغم دشواری‌ها، زورآزمایی در این زمینه را تجربه‌ای جذاب می‌دانند. در واقع آنچه بسیاری از مترجمان را از ورود به‌این معرکه باز می‌دارد، وابستگی تنگاتنگ سخن و معناست که از شعر؛ متنی تقلیل‌ناپذیر می‌سازد. همهٔ تلاش کارشناسان، از زبان‌شناسان و فیلسوفان گرفته تا مترجمان و نظریه‌پردازان ترجمه، بر این محور می‌چرخند که جهان شاعرانهٔ متن اصلی تا آنجا که می‌شود از گزند تحریف در امان بماند. حفظ معنا، رعایت صورت، انتخاب واژگانی در شأن زبان مبدأ و یافتن برابرهایی ساختاری در زبان مقصد که بازتابی از ساختارهای مشابه در زبان مبداء باشد، همه و همه کار ترجمهٔ شعر را بسیار ظریف، دقیق و دشوار می‌کند.

در میان نظریه پردازان ترجمه، افیم اتکیند ترجمه شعر را هنری در بحران می‌خواند و اعتقاد دارد که مترجمان چنانکه باید در ترجمهٔ شعر هنرمندانه رفتار نمی‌کنند. به‌نظر او یک قطعه شعر، متنی کامل و وظیفهٔ مترجم انتقال کلیت این متن به‌زبان مقصد است. کلیتی که اتکیند از آن سخن می‌گوید؛ همان هم‌نشینی لفظ و معناست. آنچه شعر را می‌سازد همکاری آواها بر اساس قواعد شعری در جهت تولید معنا یا به‌عبارت دیگر خلق جهان شعری است. اما در همهٔ نمونه‌های ترجمه که اتکیند برتابانده، تنها چیزی که به‌چشم می‌خورد، توفیق بیش و کم در انتقال معناست. اما ما این پرسش را مطرح می‌کنیم که اگر در خلق شاعرانه، لفظ و معنا در کنار هم پیش می‌روند، آیا نمی‌توان در ترجمهٔ شعر چنان عمل کرد که سخن در کنار معنا باقی بماند؟ آیا خوانندهٔ ترجمهٔ شعر باید از خواندن متن اصلی محروم باشد؟ آیا او نمی‌تواند شعر را پیش از فهمیدن معنایش پوشش شعری دهد؟

انتقال آوایی زبان مبداء که در مقالهٔ حاضر زبان فرانسه است، می‌تواند در این باره راهگشا باشد. در واقع خوانندهٔ فارسی‌زبان می‌تواند آواهای اصلی متن تولید شده در قطعه شعر فرانسه را با توجه به‌قابلیت بازتولید آواها در رسم‌الخط فارسی ادا کند. این امر باعث می‌شود که متن اصلی، در کنار متن ترجمه شده حضور یابد و تکمیل‌کننده برداشت خوانندهٔ ترجمه ازکلیت متن اصلی باشد.

۲- آیا شعر ترجمه پذیر است؟

در سال ۱۹۵۷، آلبر کامو در کنفرانس خبری که پیش از اعطای جایزهٔ نوبل به‌او برگزار شده بود، در جواب یکی از روزنامه‌نگاران که دربارهٔ تأثیر نویسندگان معاصر بر او سوال کرده بود، نام رنه شار را بر زبان آورد. او از رنه شار به‌عنوان بزرگ‌ترین شاعر معاصر فرانسه یاد کرد و افسوس خورد که مخاطبانش نمی‌توانند این شاعر را درک کنند. و نیز افسوس خورد که خود نیز نمی‌تواند شاعران سرزمین‌های دیگر را بشناسد، چون به‌نظر او شعر ترجمه‌ناپذیر است. این باور به‌ترجمه‌ناپذیری شعر سبب می‌شود که نویسنده‌ای با هوش و ذکاوت کامو ترجیح دهد که شعر شاعران خارجی را در شکل ترجمهٔ آن نخواند، چون آنچه در ترجمهٔ شعر می‌آید، در واقع چیزی نیست که در زبان اصلی گفته شده باشد. در واقع آنچه ترجمه شعر را از نظر کامو ناشدنی جلوه می‌دهد، وابستگی تنگاتنگ سخن و معناست که در شعر از راه خلق موسیقایی و وابستگی‌های زبانی شکل می‌گیرد. معناسازی و تولید فضاهای معنایی چنان وابسته قراردادها و صنایع آوایی زبانند که اگر از جهان آوایی زبان مبداء برون آییم؛ در هیچ سامانهٔ زبانی دیگر آن بازی‌های زبانی کاربردی نخواهند داشت.

آنتوان برمن معتقد است که :« ترجمه‌ناپذیر بودن شعر به‌دو معناست: نخست اینکه به‌علت رابطهٔ بی‌نهایت میان آوا و معنا، نمی‌تواند ترجمه شود و دوم آنکه نباید ترجمه شود، چرا که ترجمه‌ناپذیری شعر حقیقت و ارزش آن‌را تشکیل می‌دهد. اینکه بگوییم شعری ترجمه‌ناپذیر است، در واقع به‌آن معنی است که این شعر یک شعر حقیقی است.»(برمن ۱۹۹۹، ص ٦۰)

البته داوری برمن در حقیقی بودن یا نبودن شعر، مستلزم تعریف بسیار فشرده از شعر است. اما آنچه را عموماً شعر می‌خوانند؛ کلامی موزون است که در آن انتخاب واژگان و نحو به‌شیوه‌ای صورت می‌گیرد که تکمیل کننده جادوی موسیقایی کلام باشد. همین جادوی موسیقایی است که در برگردان یک قطعه شعر از زبانی به‌زبانی دیگر از دست می‌رود و اگر با تلاش مترجم در انتخاب و به‌کارگیری فنون آوایی در متن مقصد به‌چیزی برسیم که بتوان آن‌را جادوی موسیقایی نام داد، این جادو به‌اجبار در جهان‌آوایی زبان مقصد شکل گرفته، بی‌شک به‌کار تکمیل معناسازی‌های آوایی در این زبان می‌آید. بدین ترتیب خلق آوا- معنا در زبان مقصد جریانی است به‌کلی جدای از متن اصلی و اگر از آن چیزی داشته باشد، همانا تصویری است دگرگونه از اندیشه یا احساسات ظهوریافته در زبان مبدأ. ایجاد این تصویر در زبان مقصد، همان‌چیزی است که یاکوبسن تنها امکان در ترجمه می‌داند و از آن به‌عنوان « انتقال خلاق» نام می‌برد: « شعر، بنا به‌تعریف ترجمه ناپذیر است. تنها چیزی که امکان دارد انتقال خلاق است.» (یاکوبسن، ۱۹۸٦، ۸٦)

اینکه شعر می‌تواندترجمه شود یا نه، بحثی نظری را تشکیل می‌دهد که به‌گستره‌هایی نظیر زبان‌شناسی و فلسفه مربوط می‌شود و بیشتر پدیدآورنده نظریه‌های ترجمه است که به‌دست‌آوردهای ما از این گستره تکیه دارند. اما کنشگران ترجمه، تنها زبان‌شناسان یا فیلسوفان و یا نظریه‌پردازان ترجمه نیستند. در میان مترجمان شعر که خود شاعر و خالق زیباترین اشعارند و بیش از هر نظریه‌پردازی؛ به‌امکان یا عدم امکان ترجمه شعر اندیشیده‌اند و در کار ترجمه شعر با شور و علاقه کوشیده‌اند، تا به‌جایی که برخی براین باورند که بهترین مترجمان شعر، خود شاعرانند. برای نمونه کافی است به‌دو تن از شاعران فرانسه یعنی شارل بودلر و استفان مالارمه اشاره کرد که نه تنها شعر فرانسه بلکه شعر اروپا و جهان را زیر نفوذ خود قرار داده‌اند. این دو شاعر آثار ادگار آلن پو را به‌زبان فرانسه ترجمه کرده‌اند و هر یک در این تلاش شیوه‌ای را به‌کار برده‌اند که در تناسب با روحیه و تجربه‌های آنان از دنیای شعر بوده‌است.

ارائهٔ شیوهٔ کار و بحث بر چگونگی فرایند ترجمهٔ ایندوشاعر، موضوع این پژوهش نیست. اما باید به‌این نکته اشاره کرد که حتی ترجمهٔ شعر این دو شاعر، کاری دشوار است و ملاحظات دقیقی را ایجاب می‌کند. مالارمه که از طریق ترجمه‌های بودلر، با دنیای آلن پو آشنا شده بود، وسواس را تا آنجا پیش می‌برد که برای درک شعر پو خود را به‌آموختن زبان انگلیسی مجبور می‌کند تا بتواند شعر این شاعر بزرگ را به‌زبان اصلی بخواند. او در نامه‌ای به‌دوستش کازالی تأکید می‌کند که انگلیسی را فقط به‌این دلیل آموخته است که بتواند پو را بهتر بخواند.» (نامه به‌کازالی، به‌نقل از اینس اوزکی دو پره، ۱۹۹۹، ۱۹۳)

بودلر، هم آثار نثری پو را ترجمه کرد و هم اشعار او را. جالب توجه است که او برای ترجمه شعر پو، ترجیح می‌دهد از نثر مسجع استفاده کند. به‌نظر او شعر را نباید به‌شعر ترجمه کرد. البته آنچه بودلر به‌آن نظر دارد، شعر کلاسیک است که از قواعد شعری نظیر ترکیب‌بندها، تعداد هجاهای ابیات، ترکیب قافیه‌بندی و ضرباهنگ بیت پیروی می‌کند. به‌نظر بودلر قالب نثر نمی‌تواند به‌شکل صحیح، شکل شعر را بازنماید و در ترجمه، بی‌گمان نارسایی‌هایی وجود خواهد داشت. اما همین شیوه، به‌مراتب بهتر از آن است که بخواهیم شعر اصلی را در قالب شعری ترجمه کنیم. چون در آن صورت آنچه نصیبمان خواهد شد چیزی است که بودلر به‌آن «دلقک بازی شاعرانه» می‌گوید.(به‌نقل از اتکیند ۱۹۸۲، ۲۷٤)

در برابر، شاعران دیگرند که با اعتقاد راسخ بر جدایی ناپذیر بودن سازمان‌بندی آوایی و تولید معنایی اصرار دارند که آنچه تمامیت یک شعر را بسازد، باید از زبان مبدأ به‌زبان مقصد انتقال یابد. پل والری شاعر بزرگ قرن بیستم فرانسه از این گروه است. او اعتقاد دارد که

اندیشه شاعرانه که محصول جهان‌بینی شاعر و وابسته به‌ساختارشکنی زبان است « حتی اگر به‌زبان نثر بیان شود، باز هم به‌حضور ابیات نیاز دارد.» (والری ۱۹٤۱، ٤٤)

شعر دنیای نمادها و تصاویری است که بر پایهٔ القای احساسات شکل می‌گیرد و در کارکرد القایی شعر نباید اهمیت « آواها، طنین‌ها و تأکیدات را نادیده گرفت.» (همان.۹۹)

مواردی که به‌امکان یا چگونگی ترجمهٔ شعر مربوط می‌شوند بسیار و به‌تعداد متفکران و کنشگران گسترهٔ ترجمه متنوعند. اما اگر شعر را هنری زبانی فرض کنیم که در آن اندیشهٔ انسانی با ظرافت زبانی شکل می‌گیرد و بازتاب احساسات و ادراکات هنرمندی است که جهان‌بینی‌اش را با سازماندهی زیباشناختی زبان عرضه می‌کند، شاید بتوان برای مترجم شعر این رسالت را در نظر گرفت که باید همواره از جایگاه یک کارشناس زبان، به‌ترجمه شعر بنگرد و فراموش نکند که تأثیر شاعرانهٔ زبان؛ برامد همنشینی معنا و سخن است که در شعر، در اوج فشردگی و انسجام، به‌وجود می‌آید. این همان چیزی است که توقعات زبان‌شناسانی چون اتکیند را از ترجمه شعر، فراتر می‌برد.

۳- اتکیند و گونه‌شناسی ترجمهٔ شعر

افیم اتکیند،زبان‌شناس و ادیب روس، از جمله نظریه پردازانی است که نگاهی بنیادی به‌ترجمه شعر دارد. او در کتابش به‌نام *هنری در بحران، مطالعهٔ بوطیقای ترجمهٔ شعر*، به‌نقد ترجمهٔ اشعار روسی و فرانسوی می‌پردازد و نمونه‌هایی از ترجمهٔ شعر به‌دست می‌دهد که هر کدام را بر اساس شیوه و رویکرد مترجم به‌امر ترجمه به‌شکلی خاص نام‌گذاری می‌کند. اما رویکرد بنیادین او به‌ترجمه شعر، آن‌جا معنا می‌یابد که او نه تنها در چالش میان لفظ و معنا جانب لفظ یا همان سامان‌بندی آوایی را می‌گیرد، بلکه تا آنجا پیش می‌رود که ظاهر سنتی شعر، یعنی بیان احساسات و اندیشه‌ها در قالب بیت را مبنای بازتولید شعر اصلی در زبان مقصد می‌داند. اتکیند در ترجمه شعر چنین می‌اندیشد:« شعر، وحدت معناها و آواهاست؛ وحدت تصاویر و ترکیبات است؛ وحدت صورت و محتواست. اگر هنگام ترجمه شعر به‌زبانی دیگر تنها معنای کلمات و تصاویر را حفظ کنیم و اگر آواها و ترکیب واژگان را نادیده بگیریم، از آن شعر، چیزی باقی نخواهد ماند، هیچ چیز.»(اتکیند، همان، ۱۱)

آنچه اتکیند به‌آن ترکیب می‌گوید، همان سازماندهی کلمات و نحو در بیت است، یعنی همان چیزی که والری هم به‌لزومش تأکید می‌ورزد. هم برای اتکیند و هم برای والری، بیت شناسانندهٔ شعر است. اتکیند از این افسوس می‌خورد که مترجمان فرانسوی، در ترجمه شعر

کلیت شعر را در نظر نمی‌گیرند و تنها به‌این بسنده می‌کنند که معنای قابل فهم در زبان فرانسه را از شعر اصلی ارائه دهند. این همان چیزی است که بودلر بدان اعتقاد داشت. بودلر که خود استاد ابیات دوازده هجایی بود، ترجیح می‌داد شعر کلاسیک را نه در قالب ابیات منطبق بر قواعد هجایی، بلکه در شکل مسجع نثر به‌ترجمه درآورد. این امر البته ریشه در تعلقات شاعرانه بودلر هم دارد. می‌دانیم که او به‌نوعی اگر نه پایه‌گذار، اما تثبیت‌کنندهٔ شیوهٔ شعری است که به‌آن شعر منثور می‌گوییم و حتی تعدادی از اشعار منثور او به‌گونه‌ای برگردان مضامینی است که او در اشعار منظوم خود بدان پرداخته است. توجه او به‌شعر منثور از آن‌جا ناشی می‌شود که این گونه بیان شعری می‌تواند:« با غلیان احساسات شاعرانه و تموج رویاپردازانه روح شاعر و جهش‌های هوش او هم‌آوا باشد.» (بودلر، ۱۹٦۱،۲۲۹) . چنین است که او برای ترجمهٔ شعر از این شیوه استفاده می‌کند که به‌باورش می‌تواند به‌روح اصلی شعر نزدیک‌تر شود.

ایراد دیگری که اتکیند به‌گسترهٔ ترجمهٔ شعر می‌گیرد، دور شدن از عمل ترجمه و پرداختن به‌نظریه است:« در سال‌های اخیر تعداد زیادی نظریه انتزاعی سر بر آورده و ناپدید شده‌اند. تعداد زیاد آن‌ها و نیز پیچیدگی رو به‌افزایش واژگانی که در آن‌ها به‌کار می‌رود، هیچ کمکی به‌بهتر شدن روند ترجمه نکرده است.» (اتکیند، ۱۹). همین ملاحظه، اتکیند را واداشت که به‌دنبال شیوه‌ای نقادانه برای بررسی ترجمه‌های موجود از شعر باشد. او نمونه‌های موجود از ترجمهٔ شعر را بررسی کرده، به‌یک گونه‌شناسی از ترجمهٔ شعر می‌رسد و مجموعه‌ای از گونه‌های ترجمه را ارائه می‌دهد که تا کنون از اشعار به‌عمل آمده است. بنابرین کار اتکیند، پیش و بیش از آنکه نظریه‌پردازی در باب ترجمهٔ شعر باشد، تلاشی است برای یافتن راهی تا بتوان تا آنجا که امکان دارد به‌ترجمه‌ای هم‌شأن شعر در زبان اصلی نایل شد.

به‌نظر اتکیند، تا کنون شش‌گونه ترجمه قابل تشخیص است. او گونه‌های ترجمه را چنین نام‌گذاری می‌کند:

۱) ترجمه–گزارش
۲) ترجمه–تفسیر
۳) ترجمه–تلویح
٤) ترجمه–تقریب
۵) ترجمه–بازتولید
٦) ترجمه–تقلید

می‌توان هر کدام از این گونه‌ها را به‌ترتیب زیر تعریف کرد:

۱) ترجمه–گزارش به‌ترجمه‌ای می‌گویند که در آن مترجم تلاش می‌کند معنایی کلی از آنچه در شعر اصلی بیان کرده، به‌خواننده منتقل کند. بدیهی است که در این شیوه ترجمه، هیچ‌کدام از ساز و کارهای زیباشناختی مربوط به‌شعر در متن اصلی، به‌متن ترجمه شده انتقال نمی‌یابد و مترجم تنها گزارشی از آنچه در گسترهٔ معنایی شعر می‌گذرد، در اختیار خواننده قرار می‌دهد و به‌همین دلیل دور از انتظار نیست که این گونهٔ ترجمه اصولاً به‌نثر صورت پذیرد.

۲) ترجمه–تفسیر گونه‌ای است که در آن مترجم خود را مسئول توضیح شعر می‌داند و از واردکردن دانش و تجربهٔ شعری خود برای هرچه بهتر فهماندن معنای شعر به‌خواننده دریغ نمی‌ورزد. او با توضیحات و تحلیل‌های شخصی تلاش می‌کند که تا جای ممکن چیزی از معنای شعر را از قلم نیاندازد.

۳) در ترجمه–تلویح مترجم می‌کوشد ترجمه‌ای منظوم با رعایت قوائد صوری شعر ارائه دهد. او تلویحاً به‌این امر اشاره دارد که آنچه ترجمه می‌کند، شعر است، اما تلاش او بی‌فرجام می‌ماند، چون حتی اگر مثلاً در چند یا چندین بیت اول بتواند فنون آوایی از جمله ضرباهنگ یا قافیه را به‌کار گیرد، در ادامه از این تلاش منصرف خواهد شد، زیرا آنچه در صورت به‌معنا می‌رسد، از زبانی به‌زبان دیگر متفاوت است و در این بین یا باید جانب معنا را گرفت و آنچه را در زبان مبدأ بیان شده منتقل کرد و یا به‌شکلی کاریکاتور گونه، به‌قافیه‌سازی پرداخت.

٤) در ترجمه–تقریب، مترجم از ابتدا اذعان می‌کند که متنی که او به‌عنوان ترجمه از متن اصلی ارائه می‌کند، چیزی نزدیک به‌آن است. مترجم می‌داند که نمی‌تواند شعر را چنان‌که شایسته است به‌زبان مقصد برگرداند. چون شعر از وابستگی و همبستگی همهٔ عناصر زبانی و کارکرد بیانی در یک زبان تشکیل شده است و برگردان آن به‌زبانی دیگر تقریباً امری محال است. تلاش برای انطباق سامانه‌های هجایی، واج‌آرایی‌ها و ترکیبات ضرباهنگی در سمانه‌ای زبان، از ابتدا محتوم به‌شکست است، چون بیشتر به‌معجزه می‌ماند.

۵) ترجمه–بازتولید بر این اصل بنا شده است که ترجمه شعر باید بازتاب جهان شاعر و به‌تبع آن ارائه دهندهٔ کلیتی باشد که در شعر او به‌ظهور می‌رسد. معنای این سخن آن است که صورت‌بندی زبانی در شعر، نمایاننده جهان‌بینی شاعر و زندگی او در دنیای شعر است و هرگونه انتخاب آگاهانه از سوی او، در جهت شکل‌دادن به‌صورت شعر، باید در ترجمه لحاظ شود. بنابراین مترجم باید تلاش کند که ساختار کلی شعر را نگاه دارد، سازماندهی صور خیال در شعر اصلی را حفظ کند و در جهتی پیش رود که کلیتی قابل انطباق با کلیت شعر اصلی

ارائه دهد. برای روشن شدن مطلب می‌توان چنین گفت که مثلاً بـرای ترجمـه یـک sonnet از زبان انگلیسی به‌فرانسه، مترجم باید شکل sonnet را در زبان فرانسه انتخاب کند و تا آنجا کـه می‌تواند تصویر سازی‌ها، واج‌آرایی ها و ضرباهنگ را چنان بـا هـم پـیش ببـرد کـه بازتـابی از هماهنگی آن‌ها در زبان انگلیسی باشد. البته به‌دلایلی که از موضـوع ایـن مقالـه خـارج اسـت، چنین تلاشی جز در موارد استثنایی، چندان هم پر ثمر نخواهد بود.

٦) آخرین گونه ترجمه که اتکیند به‌آن اشاره می‌کند ترجمه–تقلید است. این گونه ترجمـه، معمولاً محصول کار شاعران است که برای خود استقلالی قانونی در آفرینش شاعرانه و هنـری قائلند. در این نوع شیوهٔ ترجمه، متن اصلی در واقع انگیزه‌ای است برای خلق شعر. مترجم که معمولاً شاعر است، خود را مقید به‌انتقال دقیق احساسات یا اندیشه‌های شاعر نمی‌کنـد و شـعر را بهانه‌ای می‌سازد تا به‌بیان آنچه در خود می‌گذرد، بپـردازد. در واقـع شـعر اصـلی در نظـر او متنی برای ترجمه نیست، بلکه الگویی است که به‌کمک آن می‌تواند خلاقیـت خـود را بـه‌فعـل درآورد. بنابرین شاعر–مترجم همهٔ امکانات زبانی را به‌کار می‌گیرد تا محتوای شعر اصلی را در نظام زبانی–شناختی خود تبدیل به‌شعر خود کند.

در اندیشهٔ اتکیند آنچه در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد، همانا تلاش بـرای حفـظ کلیتـی است که شعر را می‌سازد و محصول این تـلاش در نظـر او ترجمـه هنرمندانـه اسـت. در ایـن ترجمه آنچه باید همیشه در ذهن مترجم حاضر باشد این است که بایـد« بـه‌صـورت (forme) اندیشه وفادار باشد.» (اتکیند، ٢٦١). اما چگونه می‌توان به‌صورت اندیشه‌ای کـه جـز در تلفـظ حضور نمی‌یابد وفادار بود؟

٤- آوانگاری متن مبداء در رسم الخط زبان مقصد

شعر معروف ورلن، *فن شاعری*، با این جمله شروع می‌شود:

«پیش از هر چیز، موسیقی» (ورلن، ۱۹۷۵: ۲۵). این کلام قاطعانه که توصیهٔ ورلن به‌شاعران است به‌معنای اهمیت بی‌چون و چرای موسیقی در شعر است. البته تنها ورلن نیست کـه چنـین ارزشی برای موسیقی قائل است. در طول تاریخ ادبیات، موسیقی عنصر جدایی ناپـذیر از شـعر بوده و هست. همهٔ قواعد آوایی که از شعر کلامی متفاوت از نثر می‌سازد، بر پایهٔ این واقعیـت بنا شده‌است. در زیباشناسی شعر موسیقی نقش اساسی ایفا مـی‌کنـد. و ایـن نقـش بـه‌ویـژه در اشعاری با شکل ثابت بیشتر قابل ملاحظه است. در این اشعار بر نظام‌مندی ابیـات، بـر اسـاس کارکرد آوایی واژگان و به‌کارگیری شگردهای آوایی، مانند واج‌آرایـی تأکیـد مـی‌شـود. و ایـن

چیزی است که در ترجمهٔ شعر از زبانی به‌زبان دیگر از دست می‌رود. سوال این است که چگونه می‌توان در ترجمه، موسیقی یا همان سخن را نجات داد؟ پاسخ به‌این پرسش، در واقع پیشنهادی است که به‌ذهن نویسندهٔ این سطور رسیده‌است.

همان‌گونه که در مقدمهٔ مقاله آمد، پیشنهاد ما ترجمه شعر از فرانسه به‌فارسی را در بر می‌گیرد و به‌دور از هر گونه ادعای جهان‌شمولی تلاش دارد، شیوه‌ای عملی را به‌خواننده فارسی زبان شعر فرانسه ارائه دهد تا او بتواند شعر اصلی را فارغ از درک معنای آن در رسم‌الخط فارسی بخواند. بنابراین ما با نوعی آوانگاری رو به‌رو می‌شویم که می‌تواند آنچه را که در زبان فرانسه به‌لفظ می‌آید، تقریباً به‌شکلی قابل قبول به‌خوانندهٔ فارسی زبان منتقل می‌کند. در رویکرد ما به‌ترجمهٔ شعر آنچه اهمیت می‌یابد خواننده است و نه مترجم. به‌عبارت دیگر شعر را نه برای نقد شدن از جانب کارشناسان شعر، بلکه برای خوانده‌شدن توسط خواننده، ترجمه می‌کنیم. عمل خوانش در نگاه ما تنها به‌معنی درک معنای شعر و دریافت اندیشه‌های آشکار و نهان در آن نیست. این عمل پیش از هر چیزی فعالیتی فیزیکی است که به‌سامانهٔ آوایی و توانایی‌های آن مربوط می‌شود. در این راستا آنچه در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد، سخن است. خوانندهٔ فارسی‌زبان شعر فرانسوی می‌تواند و به‌نظر ما باید از لذت آواهای تولید شده در شعر بهره ببرد.

فرض ما بر این است که شعر را می‌توان به‌معنای واقعی – و نه استعاری– منتقل کرد. در این معنا آنچه باید در نظر گرفت این است که دو جنبه شعر، یعنی توصیف یا خلق معنا را از تولید یا خلق آوا جدا کرد و عمل ترجمه را در شکل دو لایه، یا دو سطحی، پیش برد. سطح اول انتقال سخن است و سطح دوم انتقال معنا. در آنچه به‌انتقال معنا مربوط می‌شود؛ همهٔ رویکردهایی است که تا کنون در باب ترجمهٔ شعر ابداء شده‌اند به‌کار می‌آیند. شیوه‌هایی که اتکیند در ترجمهٔ شعر مشخص کرده است، در واقع بیش و کم روی به‌انتقال معنا دارند. اما در بارهٔ انتقال سخن، آنگونه که ما در نظر داریم تاکنون چیزی ارائه نشده است. آنچه ذهن ما را مشغول کرده یافتن پاسخی برای این پرسش است که چرا ترجمهٔ یک شعر در شکل یک متن باید الزماً یک متن باشد و اینکه آن متن باید همهٔ لایه‌های موجود در متن اصلی را در خود داشته باشد؟ این پرسش شاید ساده‌لوحانه باشد و پاسخ به‌آن نیز شاید به‌مراتب ساده لوحانه‌تر. اما چنین قضاوتی بیشتر به‌عادت یا سنت و یا به‌هر چیز دیگری بازمی‌گردد که در تاریخ ترجمه به‌عنوان اصول اولیه یا اساسی پذیرفته شده‌اند. آیا نمی‌توان پذیرفت که این اعتقاد نوعی سوتفاهم است؟ آیا نمی‌توان چنین انگاشت که در کار ترجمه معادل یک متن مبداء می‌تواند دو

یا چند متن در زبان مقصد باشد؟ این چیزی است که ما به‌آن می‌اندیشیم و گمان مـی‌بـریم کـه در ترجمهٔ شعر – دست‌کم درترجمهٔ اشعار با شکل ثابت– می‌تواند راه گشا باشد. آنچه ما بدان می‌اندیشیم؛ ایجاد امکان برای حضور متن مبداء نزد خوانندهٔ مقصد است. تا کنون آنچه ترجمهٔ شعر نامیده‌ایم، متنی واحد بوده‌است. اما آنچه این متن به‌ما ارائـه مـی‌دهـد، در بهتـرین حالـت گزارشی است از متنی که در جایی دیگر، در زمانی دیگر و توسط شخـصی دیگـر خلـق شـده است. اکنون سوال این است که پس مـتن اصـلی کجاسـت؟ آیـا خواننـدهٔ فارسـی زبـان شـعر فرانسوی که زبان فرانسه را نمی‌داند باید از جادوی موسیقایی اشعار فرانسوی محـروم باشـد و تنها دل به‌این خوش کند که از معانی موجود در اشعار –آنهم به‌شـرط دقیـق بـودن ترجمـه!– لذت برد.

از سویی، اگر برای شاعر و شعر او که همان متن مبداء باشد حق مولف قائـل باشـیم، بایـد به‌این امر هم قائل باشیم که شاعر متن را به‌تمامی خلـق کـرده‌اسـت و بـرای بازگردانـدن حـق آفرینش او چنان عمل کنیم که تا جای ممکن بتوانیم حق را ادا کنیم. وقتی از شـعر، آوانگـاری در خط مقصد صورت گیرد، حداقل تا حدود زیادی تلفظ یا آواهای تولید شده در متن اصـلی منتقل می‌شوند. و اگر معناهایی که در متن اصلی تولید شده‌اند به‌دلایلی نتوانند به‌درستی به‌زبان مقصد منتقل شوند، حداقل پیام آن‌ها حفظ می‌شود.

مثالی از شعر ورلن که بر پایهٔ القای موسیقی بنا شده‌است، می‌تواند بهترین توضـیح دربـارهٔ آنچه گفتیم، باشد. این شعر با عنوان «غروب‌ها» یـا «خورشـیدهای غـروبین» در کتـاب *اشـعار ساتورنی* چاپ شده‌است.

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.

La mélancolie
Berce de doux chants
Mon coeur qui s'oublie
Aux soleils couchants.

Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants, sur les grèves,
Fantômes vermeils,

Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
A de grands soleils
Couchants sur les grèves.

این شعر از شانزده بیت تشکیل شده است و به‌لحاظ معنایی می‌توان آن را دو بخش کرد. بخش نخست که از ابتدای شعر تا بیت هشتم ادامه می‌یابد، بیان کنندهٔ احساس اندوهی است که شاعر از غروب در درون خود می‌یابد. بخش دوم، حکایتگر تأثیری است که مشاهدهٔ این غروب اندوهگین بر روان او می‌گذارد. ساختار دایره‌وار شعر برجستگی آن را تشکیل می‌دهد. شعر با سپیده‌دم آغاز می‌شود و در غروب ساحل پایان می‌یابد. اما آنچه بیش از همه به‌تأثیر شعر می‌افزاید، روانی آن است که با انتخاب بیت پنج هجایی حاصل می‌شود. تکیه بر واج‌آرایی و قافیه‌های تکرار شونده و استفاده از واکهٔ خیشومی ã که احساس آرامش و خلسه را القا می‌کند به‌حرکت شعر ضرباهنگی موسیقایی می‌بخشد که به‌تکرار یک تم آرامش بخش در موسیقی شباهت دارد.

مهدی سحابی این شعر را به‌فارسی ترجمه کرده‌است. او در ترجمه‌اش کوشیده شعر را بند بند ترجمه کند و در این کار موفق هم بوده‌است. البته سحابی از جمله مترجمانی است که به‌ترجمهٔ شعر چندان اعتقادی ندارد، چون به‌نظر او شعر ترجمه ناپذیر است. اما با کمی دقت می‌توان دریافت که او، هم ساختار شعر را رعایت کرده و هم در انتخاب برابرهای واژگانی به‌گونه‌ای عمل کرده که اقتصاد کلمات به‌خوبی رعایت شده است. او حتی در چند مورد به‌انتخاب قافیه هم نظر داشته و این کار را به‌شکلی پسندیده به‌انجام رسانده است. بنابرین می‌توان گفت که این ترجمه نمونه‌ای زیبا و هنرمندانه از آن‌چیزی است که ترجمهٔ شعر می‌خوانیم.

سپیده‌ای سست
در کشتزاران می‌بارد
اندوه
خورشیدهای غروبین را.
اندوه
به آوازی نرم نرم
لالایی می‌گوید دل فراموشی‌ام را
در خورشیدهای غروبین
و رویاهایی شگرف
چون خورشیدهایی،
غروبین بر کناره‌ها
اشباح ارغوانی،
بی وقفه‌گردان
گردان آن‌چنان
که خورشیدهای بزرگی
غروبین بر کناره‌ها

(چارلز چدویک، ترجمهٔ سحابی، ۱۳۷۵، ۳۲)

اما پرسش این است که با خواندن این متن آیا ورلن را می‌خوانیم یا سحابی را؟ و اگر با مشکونیک موافق باشیم که آنچه باید ترجمه شود «ضرباهنگ» زندگی نویسنده در متن، یعنی «سامان‌بندی کلام توسط فاعل(شاعر)، جریان کلام در نوشتار، عروض شخصی و معناپردازی پایدار» (مشونیک، ۱۹۹۹، ۱۳۱) باشد، آیا این ضرباهنگ در ترجمهٔ سحابی حضور دارد؟

پیشنهاد ما برای حضور دادن به‌این ضرباهنگ، انتقال آوایی شعر ورلن در رسم‌الخط فارسی است. ما این شعر را اینگونه در خط فارسی به‌خوانش خواننده در می‌آوریم:

اونُب اَفبلی
ورس پَر لشان
لَ ملانکلی
دِ سُلی کوشان

لَ مِلانکلی
بِرس دُ دوشان
مُن کر کی سوبلی
اُ سُلی کوشان
ا دِترانژ رِو
کَم دِ سُلی
کوشان سور لِ گرِو
فانتُم وِرمی
دِ فیل سان ترِو
دِ فیل پَری
اَ دِ گران سُلی
کوشان سور لِ گرِو

البته باید به‌خواننده متذکر شد که حرف «ر» را به‌شکلی تلفظ کند کـه حـرف «غ» در زبـان عربی فصیح تلفظ می‌شود. همچنین فرض بر آن است که در کلماتی می‌خواند حرف «و» استثنا وجود ندارد و نیز اعراب‌گذاری در نسخهٔ ما بدین منظـور صـورت مـی‌گیـرد کـه خواننـده بـا سهولت و روانی بیشتر متن را بخواند.

بی‌شک این شیوهٔ انتقال آوایی تنها پیشنهادی اولیه است و بایـد مـورد بحـث و بررسـی قـرار گیرد، کمبودهایش رفع شود و در شکلی منسجم از اصول و قواعد انتقال آوایی مدون شود. چـون در این صورت می‌توان امید داشت که متن اصلی شعر، در خوانش خوانندهٔ ترجمه از یاد نرود.

در پایان شاید بتوانیم خود را با این کلام تی.اس.الیوت دلداری دهیم کـه «شـعر مـی‌توانـد منتقل شود، حتی پیش از آنکه فهمیده شود.» (هوگو فردریش، ۱۹۹۹، ١٤)

۵- نتیجه‌گیری

در ترجمهٔ شعر، تنها به‌برگرداندن معنایی شعر توجه شـده اسـت. حتـی در ترجمـه‌هـایی کـه ادعای انتقال ساختار کلی شعر را دارند، می‌توان مشاهده کرد که بخش زیادی از کلیـت شـعر کـه به‌ساختار بیانی مربوط می‌شود، بنا به‌اجبار حذف می‌شود. در واقع در انتخـاب میـان لفـظ و معنـا، مترجم چاره‌ای جز وفاداری به‌متن ندارد، چون اصولاً لفظ از زبانی به‌زبـان دیگـر نـامفهوم جلـوه

می‌کند. اما جانبداری از معنا می‌تواند با اعطای جایگاهی به‌لفظ تعدیل یابد. این امر با انتقال آوایی زبان مبدأ در زبان مقصد امکان‌پذیر است. اگر شعر را هنری در نظر بگیریم که در خلق آن، موسیقی؛ نقشی اساسی ایفا می‌کند، باید بتوانیم در ترجمهٔ شعر هم حضور موسیقی را حفظ کنیم. انتقال آوایی شعر می‌تواند موسیقی شعر را تقریباً بی‌کم و کاستی به‌زبان مقصد منتقل کند. کافی است بپذیریم که در ترجمه یک قطعه شعر الزاماً نباید به‌یک قطعهٔ معادل آن بسنده کنیم. می‌توان برای یک متن در زبان مبدأ، دو متن در زبان مقصد در نظر گرفت. بدین ترتیب که یکی از دو متن، کار ترجمهٔ معنایی شعر را انجام دهد و دیگری شعر را در شکل آوایی خود به‌رسم الخط زبان مقصد منتقل کند. در این صورت، خواننده مجبور نیست ترجمه را در غیاب متن اصلی بخواند. با قرار دادن نسخه آوایی اصلی در کنار نسخهٔ ترجمه خواننده آواهای تولید شده در متن اصلی را در زبان خود تولید می‌کند و از لذت موسیقایی لفظ شعر نیز بهره می‌برد و بنابراین خواننده فارسی زبان شعر فرانسوی که به‌زبان فرانسه آشنایی ندارد می‌تواند با به‌کارگیری امکانات بازتولید آوایی زبان فارسی از هماهنگی‌های آوایی ضرباهنگ ابیات، هم‌نشینی قافیه‌ها و خلاصه هر آنچه را که از شعر، موسیقی دلنوازی می‌سازد، بهره برد و نباید فراموش کرد که اگر در زبان دال و مدلول دو روی سکهٔ نشانه‌اند، در موسیقی هرچه هست دال است.

٦- منابع

چدویک چ، ۱۳۷۵، سمبولیسم، مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز

Baudelaire , CH (1961), *Œuvres complètes,* Paris Pléiade, Gallimard

Berman. A, (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Editions du Seuil

Etkind. E, (1982), *Un art en crise*, Essai de poétique de la traduction poétique, Lausanne, L'Age d'Homme

Friedrich. H, (1999), *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie générale Française

Jakobson, R, (1986), *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions du Minuit

Meschonnic. H, (1999*), Poétique du traduire*, Paris, Verdier

Oseki-Dépré.I, (1999) *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin

Valéry, P, (1941) *Tel Quel I*, Paris, Gallimard

Verlaine, P, (1975*), Jadis et Naguère*, Paris, Librairie générale Française