محمد رضا شفیعی کدکنی

در ترجمه ناپذیری شعر*

در فرهنگ خودمان، نخستین کسی که مدّعی ست ترجمهٔ شعر محال است، جاحظ (متوفای ۲۵۵) است. وی در کتاب الحیوان می گوید:

و الشعرُ لایُستطاعُ اَن یُترجَمَ و لایَجوزُ عَلَیهِ النَقل. وَ مَتی حُوِّلَ تَقَطَّعَ نَظمُهُ و بَطَلَ وَزنُهُ وَ ذَهَبَ حُسنُهُ وَ سَقَطَ مَوضِعُ التَّعَجُّبِ مِنه وَ صارَ کَالکَلامِ المَنثورِ. و الکلامُ المنثورُ المُبتَدأُ علی ذلکَ اَحسَنُ وَاَوقَعُ مِنَ المنثورِ الّذی حُوِّلَ مِن موزونِ الشعرِ.

یعنی «و شعر، تابِ آن را ندارد که به زبانی دیگر ترجمه شود و انتقال شعر از زبانی به زبانی دیگر روا نیست. و اگر چنین کنند، «نظم» شعر بریده می شود و وزن آن باطل خواهد شد و زیبایی آن از میان خواهد رفت و نقطهٔ شگفتی برانگیزِ آن ساقط خواهد شد و تبدیل به سخن نثر خواهد شد. نثری که خود به خود نثر باشد زیباتر از نثری ست که از تبدیلِ شعرِ موزون حاصل شده باشد.

نمی دانم در دنیای قدیم، قبل از او، چه کسانی چنین نظریه ای را دنبال کرده اند. قدر مسلّم این است که در دورهٔ اسلامی هیچ کس به صراحت او، و با توضیحات او، به امتناع ترجمهٔ شعر از زبانی به زبانی دیگر نیندیشیده است.[1]

امروز هم که نظریه های ترجمه در فرهنگهای مختلف بشری، شاخ و برگهای گوناگون به خود دیده است، باز هم در جوهر حرفها، چیزی آن سوی سخن جاحظ نمی توان یافت. آخرین حرفی که در پایان قرن بیستم، در این باره زده شده است، سخنِ شیموس هینی (Seamun Heaney)، برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات چند سال قبل است که در مصاحبه ای در

اکتبر سال ۱۹۹۵ گفت :

Poets belong to the language not to the world

(یعنی شاعران به زبان تعلق دارند نه به جهان) .

در فاصلهٔ جاحظ تا شیموس هینی بسیاری از اهل ادب منکر این بوده اند که شعر را بتوان ترجمه کرد و حتی بعضی شعر را به «چیزی که قابل ترجمه نیست» تعریف کرده اند و عبارت را برت فراست (Robert Frost 1874-1963) :

Poetry is what is lost in translation. It is also what is lost in interpretation.

(شعر همان چیزی ست که در ترجمه ازبین می رود و نیز همان است که در تفسیر از میان برمی خیزد) .

من آراء جاحظ را در باب ترجمه، جای دیگری با تفصیل بیشتر بررسی کرده ام. در این جا می خواهم از یک نکتهٔ ساده یا از یک تمثیل در جهت تکمیل یا اصلاح نظریهٔ او سخن بگویم. اگر بپذیریم که شعر هنر زبان است و نوعی معماری کلام، وقتی به ترجمهٔ یک شعر می پردازیم مثل این است که یک اثر معماری را از جایی که دارد، بر می داریم و به جایی دیگر انتقال می دهیم. اگر این بنا، با جرثقیل و با تمام اجزای آن، یکجا، نقل مکان کند، مثل این است که برای مخاطب فرانسوی شعر خیام را در زبان اصلی قراءت کنیم؛ چیزی به عنوان ترجمه اتفاق نیفتاده است. یک اثر معماری، یکجا از محلی به محلی انتقال یافته. حالا نگویید چه بهتر، فرانسوی ها هم به تماشای آن می پردازند. معماری زبان (که شعر است) قابل دیدن نیست. دیدن این معماری بینایی و چشم دیگری می طلبد که در اجزای زبان، موسیقیِ زبان و در «معانیِ نحوی»، «بلاغتِ ساختارهای نحوی» و کنایات آن نهفته است؛ بنابراین قابل رؤیت برای فرانسوی ها نخواهد بود پس باید آن را تبدیل به واژه های فرانسوی کنیم. درست مثل این که آن بنا را به صورت آجرها و درها و پنجره های و کاشیها، جزء به جزء، برداریم و به جای دیگر ببریم.

اگر این خانه ای که خرابش می کنیم تا اجزای آن را به جای دیگر بریم و در آن جا آن را بازسازی کنیم، خانه ای معمولی باشد، هر بنّا و سر عمله ای می تواند (با مختصر کاهش و افزایشی در زیبایی آن) آن را دوباره در محل جدید، بازسازی کند. ای بسا که در محل جدید، این اجزا ساخت و صورتی، حتی دلپذیرتر از مرحلهٔ قبل بیابند. اما اگر شاهکاری از شاهکارهای معماری باشد، مثلا مسجد شیخ لطف الله اصفهان، انتقال اجزای آن به جای دیگر، کار آسانی خواهد بود (با مقداری نیروی انسانی و استفاده از جرثقیل) اما دوباره سازی آن کار هر بنّا و عمله ای نخواهد بود. مهندس و معماری می طلبد در حد

مهندس و معمار اصلی.

مترجم یک شعر، در حقیقت، همان مهندس و معمار دوم است. اگر اثر مورد ترجمهٔ او یک اثر معمولی و مبتذل باشد، ای بسا که در محل جدید (زبان دوم) سر و شکلی حتی زیباتر از سر و شکل اصلی پیدا کند ولی اگر اثری هنری باشد هر مترجم پیش پا افتاده ای (یا در تمثیل مورد نظر ما هر بنّا و سر عمله ای) از عهدهٔ این کار برنمی آید.

بسیاری از «شعر»های چاپ شده در مطبوعات تهران را اگر ساده ترین مترجمها و بی هنرترین آنها، به زبان دیگری انتقال دهند، احتمالا چیزی در حد اصل (یعنی هیچ) و گاه زیباتر از اصل خواهد بود.* اما شعر سعدی و حافظ (از قدما) یا شعر اخوان ثالث (از معاصران)، اگر مترجمی خلاق و هنرمند نیابد اثری نازل و مبتذل جلوه خواهد کرد. درست مثل این که مسجد شیخ لطف الله را به مقداری خشت و آجر و کاشی بدل کنیم و آنها را در اختیار یک سرعمله یا بنّای معمولی قرار دهیم و او هم آنها را روی هم قرار دهد، پیداست که چه چیز مضحکی از آب درخواهد آمد! برعکسِ آن خانهٔ «بساز بفروش بنّاسازِ» معمولی که اگر اجزای آن را به جای دیگر انتقال دهیم کمتر از اصل نخواهد بود اگر زیباتر از اصل نشود!

عمل ترجمه از زبانی به زبانی دیگر، دقیقاً خراب کردن یک بناست و انتقالِ مصالح آن به جای دیگر، برای ایجاد بنایی تازه، مترجم به اعتبار دانستن زبان، کارش برداشتن مصالح است و انتقال آن مصالح به محل جدید. در این چشم انداز آگاهی او از قواعد زبان و اطلاع او از واژگانِ آن، به منزلهٔ زورِ بازوی او و جرثقیلی ست که در اختیار دارد. هرقدر دانایی او در زبانی که از آن ترجمه می کند، بیشتر باشد، قدرت بازوی او و جرثقیل او قوی ترست. اما در مرحلهٔ بازسازی و ایجاد بنای جدید، زور بازو و جرثقیل کافی نیست، زورِ بازو و جرثقیل تا مرحلهٔ انتقال آجرها و سنگها و کاشیها لازم است و ضروری. اما از این جا به بعد قدرت احضار کلمات و خلاقیت و نگاهِ هنری مورد نیاز است و از باب تمثیل موردِ نظرما، مهندس و معمارِ خلاق تا بتواند آن اجزای انتقال یافته را به تناسب و با نگاهی هنری ترکیب کند.

این جاست که باید پذیرفت اگر کاشی یا آجری در حین خراب کردن شکست یا از بین رفت (در تمثیل ما: استعاره ای یا کنایه ای ویژهٔ زبان اصل که قابل انتقال به زبان دوم نباشد مثل کلمهٔ «رند» یا «پیر مغان» برای فرنگی ها در شعر حافظ) معمار جدید باید با

* تأکیدها در اصل مقاله نیست. ایران شناسی

خلاقیت خویش جبران شکسته شدن و ازبین رفتن آن کاشی و آن اجر را بکند؛ یعنی استعاره ای و کنایه ای از زبان دوم را جانشین آن استعاره و کنایهٔ غیر قابل انتقال کند.

باز از باب تمثیل می توان گفت پنجره های بنای قبلی را (که بیشتر همان تصاویر و ایماژها هستند) به راحتی می توان در بنای جدید به کار بُرد. راحت ترین عنصر قابل انتقال در این معماری همین پنجره هاست. البته به این سادگیها هم نیست. تا جای پنجره در کجا قرار گیرد؟ و چشم اندازی که پنجره ها بدان گشوده می شود، چه چشم اندازی باشد؟ آسمان آبی یا کوهساری در سمت مشرق یا باغی پر از سروها؟ می بینید که پنجره را به راحتی می توان برداشت و به راحتی می توان کار گذاشت، اما فضایی که این پنجره ها بدان گشوده می شود، ممکن است فضایی ابری و بسته و محدود باشد. این جا دیگر خلاقیت معمار و یا هنر مترجم کار زیادی از پیش نمی برد. انتقال از زبان فرانسه به آلمانی آسانتر است تا از فرانسه به عربی یا از فارسی به انگلیسی. زبانهای اروپایی زمینهٔ فرهنگی مشترک دارند، فضاهای مشابه دارند پنجره ها را می توان رو به افقهای مشابه نصب کرد. اما تصاویر حافظ را به زبان انگلیسی یا فرانسوی نقل کردن، بردن پنجرهٔ مسجد شیخ لطف الله است از میان آن فضای آسمانی و آبی اصفهان به فضای ابری و مه آلود لندن. این خود مسألهٔ نصب پنجره ها بود که ساده ترین عنصر قابل انتقال این معماری ست. وقتی به انتقال کاشیها برسیم که هر کدام عبارتی و حکمتی و تذکری ست در عرصهٔ الاهیات اسلامی، با آن ریشه های پیچیده و تو در توی مزدایی و مانوی؛ دیگر کارِ معمار یا مترجم زارتر خواهد بود. فرنگی چگونه می تواند آن رمزها را بخواند. گیرم توانست بخواند، از معانی آن چه می فهمد؟ گیرم ظاهرش را فهمید، آن زمینهٔ ژرف و بی نهایت را چگونه می تواند ادراک کند؟ به جای کاشی در این تمثیل تمام اشارات و تلمیحات و رموزِ شعر فارسی را می توان در نظر گرفت.

اما ترجمهٔ «شعر» های منتشره در مطبوعات از شاعران ایرانی معاصر، از آن جا که تقلید بچه گانه و ترجمه های ناقص شعر فرنگی ست، بر دستِ هر مترجم ناتوانی که انجام شود، چیزی از اصل فارسی کمتر نخواهد داشت و به احتمال قوی چون نوعی بازگشتِ به فرهنگ اصلی اروپایی ست، ای بسا تداعیهای دلپذیری هم برای مخاطب فرنگی داشته باشد، یعنی عملاً بهتر از اصل فارسی باشد. گیرم که چنین توفیقی هم نصیب آن شد، هر روز هزاران نمونهٔ بهتر از آن را فرنگی در مطبوعات روزمرهٔ خود پیش چشم دارد. به همین دلیل این گونه شعرها، در ترجمه دلی از فرنگی جماعت نمی بَرد یعنی محال است کوچکترین توجهی از آنها جلب کند. **به دلیل نبودن مترجمان خلاّق و معماران هنرمند، اروپایی ها و امریکایی ها**

برای ترجمهٔ شعر فارسی معاصر (مثلا ترجمهٔ شعرهای شاملو، نیما و اخوان و...) تره هم خُرد نکرده اند. غالب این ترجمه ها (که بسیار هم محدود است) در تیراژهای هزار نسخه و پانصد نسخه برای ایرانیانی که در خارج زندگی می کنند یا دانشجویان رشته های شرق شناسی، ممکن است کارآیی داشته باشد، ولی عامهٔ علاقه مندان به شعر، که در زبانهای فرنگی شمارشان سر به میلیونها می زند، تاکنون سرِ سوزنی به این ترجمه ها توجه نشان نداده اند. به کتاب شناسیِ نقد شعرهای ترجمه شده به زبانهای فرنگی بنگرید تا ببینید که هیچ خبری نیست.

چند جلسه درس من در دانشگاه هاروارد، صرف انتقال مفهوم:

به می سجّاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بیخبر نبود ز راه و رسم منزلها

شد و یقین دارم «یک از هزارانِ» آن هم به ذهن مخاطبان هاروارد، منتقل نشد. کسی که از تمایز فرهنگ ایرانی نسبت به فرهنگ فرنگی خبر ندارد ساده دلانه چنین می اندیشد که مگر «می» همان شراب نیست که به انگلیسی می شود wine و سجاده همان prayer-rug نمی شود؟ و همین گونه تا آخر بیت یعنی مفاهیم سجاده رنگین کردن، پیر مغان، سالک، راه و رسم منزلها.

برای این که دشواری کار بر شما روشن شود من از تمامی بیت صرف نظر می کنم فقط «به می سجاده رنگین کردن» را مورد بررسی اجمالی قرار می دهم: مخاطب فرنگیِ این تعبیر، نخست باید بداند که دو مفهوم دینیِ «نجس» و «طاهر» در فرهنگ ایرانی و اسلامی بسیار اهمیت دارد. فرنگی هیچ تصوری از «نجس» و «طاهر» ندارد. هرچه برای او «کثیف و دارای میکروب» نباشد clean است یعنی «پاک» ولی برای ما، «پاک» غیر از آن مفاهیم، یک مفهوم اصلی دارد که «طهارت شرعی»ست و تصورِ «طهارت شرعی» برای فرنگی امری ست دشوار. باید ساعتها در این باب با او صحبت کنیم. او سگش را در «وانِ حمام» خانه اش می شوید و با همان هولهٔ خودش آن را خشک می کند و... ولی اگر از بدن سگی، از دور قطرهٔ آبی به بدن ما ترشح کند، چه کارهایی که باید بکنیم تا تطهیر شویم. فرنگی اصلا چنین تصوری از طهارت و نجاست ندارد. حالا تازه اول گرفتاری ست گیرم او معنی «نجس» و «پاک» را درست به همان مفهوم شرعی و در حد یک مسلمان شناخت. این که می (=شراب) نجس است و اگر بر جامه یا بر محل سجده ریخت باید آن را شست، مرحلهٔ بعد از آن است. شراب برای فرنگی، بنا بر تاریخ طولانی مسیحیت، خون مسیح است و مقدس. چه طور می شود خون مسیح را -که چندان گرامی ست- «نجس» فرض کرد؟ دربارهٔ مفهوم «سجاده» هیچ صحبتی نمی کنیم، چون فهم آن برای

غیر مسلمانان مترتب بر مقدماتی ست. حالا بیان پارادوکسیِ شاعر که از مخاطبِ مسلمان خود می خواهد که با «می» سجادهٔ خود را رنگین کند و در حقیقت تمام عرف و عادات مسلمانی را - در جهت رسیدن به مرحله ای از مسلمانیِ واقعی و عرفانی- زیر پا بگذارد، بماند به جای خود.

همین تعبیر «به می سجاده رنگین کردن» چه قدر ظریف است. آن همه ایماژهای شعر فارسی دربارهٔ رنگ شراب و رنگی که قالیچهٔ ایرانی دارد و تمام تداعیهای آنها؛ آیا اینها از کلمات wine (شراب) و prayer-rug (سجاده) و to dye (رنگ کردن) قابل فهم است که بگوییم: Dye [یا Colour یا Tint] the prayer-rug with wine و فکر کنیم که آن عبارت انگلیسی: ترجمهٔ «به می سجاده رنگین کن» است؟ مضحک تر از این چیزی در دنیا نخواهد بود! در این جاست که هر معماری اگر هوشیار و هنرمند باشد از انتقال همهٔ اجزای «بنای» غزل حافظ به محیطِ بیگانه منصرف می شود و اگر ضرورتی ایجاب کرد و ناچار شد که به هر دلیلی این کار را انجام دهد، اجزای ساده و قابل انتقالی از آن را، به سلیقهٔ خود انتخاب می کند و در زبانِ خود، با آن اجزای دستچین شده، به معماری می پردازد.

غالب مترجمان موفق همین کار را کرده اند. از فیتز جرالد (۱۸۰۹-۱۸۸۳) گرفته تا همین آقای کلمن بارکز (Coleman Barks) مترجم شعرهای مولانا به زبان انگلیسی- کسی که انگلیسی بسیار خوب بداند و فارسی را به کمال، در حدی که رباعیات خیام و دیوان شمس تبریزی را حفظ داشته باشد، هنگام خواندن ترجمه های فیتز جرالد و بارکز بعد از صرف وقتِ بسیار، گاه به دشواری می تواند حدس بزند که مثلا این سطر، ترجمهٔ فلان مصراع یا بیت مولوی ست و آن سطر، یا بند، ترجمهٔ فلان مصراع خیام است و بقیه، خلاقیتهای آزاد مترجم.

جای دیگر در زمینهٔ فرهنگی کلمات در زبانهای مختلف بحث کرده ام و از تکرار آن پرهیز دارم. همین قدر یادآور می شوم که حتی «آب» و «آتش» و «خاک» و «باد» (عناصر اربعه) که اموری حسی و مادی اند، در زبانهای مختلف، بارهای فرهنگی بسیار متفاوتی دارند تا چه رسد به کلمات عاطفی و فرهنگی.

گیرم کسی تمام مقدمات برایش فراهم شد و ما با توضیحات کافی او را در جریان معانی کلماتِ «می» و «سجاده» و «رنگین کردن» قرار دادیم، فهم این تعبیر و التذاذ هنری از آن، در گروِ فهم هزاران مسالهٔ دیگر است. اگر «پیر مغان» را و «سالک» را و «منزل» و «راه و رسم» را بر طبق آموزشهای فرهنگِ عرفانی نیاموخته باشد و نداند که در سلوک، مقام پیر تا حدی ست که اگر تو را به چیزی برخلاف شرع هم، فرمان داد باید از

او اطاعت کنی و در برابر سخن او چون و چرا نورزی و پیر را عین «راه و رسم» و عین «منزل» بدانی، اینها همه و همه عمرها و عمرها مقدمات و زمینه های فرهنگی لازم دارد.

حالا از تمام این دشواریها می گذریم. فرض بر این می گیریم که توانستیم تمام این اطلاعات را در اختیار مخاطب فرنگی قرار دهیم. نَفسِ دانستن، مراحلی دارد. این که با فشارِ به مغز، شما مطلبی را تداعی کنید که مثلا هرکول چنین و چنان بوده یا سیاوس چنین و چنان، بسیار فرق دارد با این که ویژگیهای سیاوش یا هرکول در ضمیر ناخودآگاه شما حضور داشته باشد.

التذاذ هنریِ اصل و راستین التذاذی ست حاصل ضمیر آگاه و ناخودگاه؛ یعنی به هنگامِ لذت بردن از یک قطعهٔ موسیقی یا شعر یا پردهٔ نقاشی تنها ضمیر آگاهِ ما نیست که فعالیت می کند، بلکه بار اصلیِ این تجربه بر دوش ضمیر ناخودآگاه ماست. برای یک ایرانی، سیاوش و رستم و حلاج در ضمیر نا به خود او حضور دارد. ولی اگر در پاورقی ترجمهٔ فلان قطعهٔ شعر فرنگی، اطلاعی دربارهٔ هرکول به او بدهند، آن اطلاع در التذاذ هنری او، آن قدرت و توانایی را ندارد که آگاهی وی نسبت به سیاوس و رستم به هنگام التذاذ از شعر فارسی. عکس همین قضیه در مورد مخاطب فرنگی صادق است؛ یعنی گیرم در حاشیهٔ یک شعر ما توانستیم چند کلمه دربارهٔ سیاوش یا حلاج به مخاطب فرنگی اطلاع دهیم و او هم با فشار به حافظه اش آن را به یاد آورد، ضمیر ناخودآگاهِ او در این تجربه هیچ نقشی نخواهد داشت و از بخش عظیمی از این التذاذ هنری محروم خواهد بود. این همه دشواریها برای التذاذ از ترجمهٔ «یک بیت» حافظ بود، حالا حسابِ تمام دیوان او را خودتان بفرمایید که چه مبانی و مقدماتی را لازم دارد!

تهران

یادداشت:

* به نقل از فصلنامهٔ هستی، دورهٔ دوم، سال سوم، شماره ۱۱، پائیز ۱۳۸۱، ص ۱۰-۱۸.

۱- تنها کسی که نظری شبیه نظر او ارائه کرده است زمخشری (متوفای ۵۳۸) صاحب تفسیر کشّاف است که در کشف زیباییهای هنری قرآنِ کریم، سرآمدِ تمام مفسرانِ جهانِ اسلامی ست. زمخشری، ابوحنیفه - فقیه بزرگ اسلامی (متوفای ۱۵۰) - را که عقیده داشته است در نماز می توان ترجمهٔ فارسی قرآن را خواند، موردِ انتقاد قرار داده است و گفته است وقتی قرآن به زبانِ دیگری ترجمه شود «اسلوب» (ساخت و صورت هنری) آن از بین می رود و دیگر «قرآن» نخواهد بود.