نقد آواشناختی ترجمه غزل «روز وصل دوستداران یاد باد، یاد باد آن روزگاران یاد باد» حافظ به زبان روسی

حسین غلامی *
دانشیار آموزش زبان روسی دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، ایران

علی سعیدی **
دانشجوی دکترای آموزش زبان روسی دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، ایران

مهنوش اسکندری ***
مربی دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۱۰/۲۵، تاریخ تصویب: ۹۲/۳/٤)

چکیده

در آثار شعری بزرگ و فخیم دنیا، ریخت از نظر ارزش، همسنگ محتواست. در میان ویژگی‌های صوری شعر، ویژگی‌های آوایی اهمیت خاصی دارند و در بالا بردن کیفیت شعر، نقش بسزایی ایفا می‌کنند. در ترجمهٔ شعر، مترجم باید همپای انتقال محتوا، به انتقال ریخت نیز توجه کند. ویژگی‌ها و ساختارهای آوایی خاص شعر که آن را از نثر متمایز می‌کند، دارای پیچیدگی‌ها و ظرافت‌هایی است که در ترجمه توجه خاصی را می‌طلبد. در مقالهٔ حاضر برآنیم ترجمه‌ای از یکی از غزل‌های حافظ به زبان روسی را با توجه ویژه به ویژگی‌های صوری و به خصوص آوایی شعر، با رویکرد توصیفی بررسی کنیم. ابتدا ویژگی‌های این غزل حافظ را بررسی می‌کنیم، سپس به تحلیل ترجمهٔ آن خواهیم پرداخت. آنگاه خواهیم دید بی‌توجهی به ویژگی‌های آوایی شعر در ترجمه، تا چه حد می‌تواند در انتقال پیام نویسنده خلل وارد کند. پیام و مضمونی که در این غزل با وزن شعر و تعداد اصوات (متحرک‌ها و ساکن‌ها) این وزن ارتباط تنگاتنگ دارد و از کاربرد هنرمندانه صامت‌ها و مصوت‌ها و آهنگ دلنشین آن‌ها تأثیر می‌پذیرد، در ترجمه، آنچنان که باید، با این ویژگی‌های آوایی و موسیقایی ارتباط پیدا نمی‌کند.

واژه‌های کلیدی: نقد آواشناختی، وزن، هجا، ترجمه شعر، غزل.

* تلفن: ٦١١١٩١٣٢-٠٢١، دورنگار: ٨٨٦٣٤٥٠٠-٠٢١، E-mail: hgholamy@ut.ac.ir
** تلفن: ٨٢٠٩٥٢٠٥-٠٢١، دورنگار: ٨٨٦٣٤٥٠٠-٠٢١، E-mail: ali.saeidi64@yahoo.com
*** تلفن: ٨٢٠٩٥٢٠٥-٠٢١، دورنگار: ٨٨٦٣٤٥٠٠-٠٢١، E-mail: emahnush@yahoo.com

مقدمه

در نقد ترجمه می‌توان دو روش را در نظر گرفت: یکی روش تجویزی و دیگری روش توصیفی. در روش اول، به ایرادهایی که در ترجمه وجود دارد اشاره می‌شود و سپس راه حل‌هایی برای رفع ایراد تجویز می‌شود. در این روش، رویکردهای مختلف موجب به وجود آمدن آراء گوناگون می‌شود: اهل ادبیات به گونه‌ای نظر می‌دهند و اهل زبان‌شناسی به گونه‌ای و اهل ترجمه به گونه‌ای دیگر. در روش دوم، فقط به توصیف ترجمه پرداخته می‌شود. در این روش، ویژگی‌ها و ساختارهای متن اصلی (که شامل ساختار واژگانی یا نحوی یا آوایی یا ... است) بررسی می‌شود، سپس شیوه یا شیوه‌هایی که مترجم در انتقال ویژگی‌ها و ساختارهای متن اصلی به کار گرفته‌است، تشریح می‌شود. در این روش، از آنجا که راه حلی ارائه نمی‌شود، به مخاطبان، آزادی انتخاب روش‌های درخور داده می‌شود. باید یادآوری کنیم که گاهی این دو روش با اهداف و رویکردهای خاصی که کاملاً متفاوت‌اند مورد استفاده قرار می‌گیرند که قیاس آن‌ها در چنین مواردی مع‌الفارق است. در مقالهٔ حاضر به توصیف ویژگی‌های ترجمهٔ غزلی از حافظ به زبان روسی خواهیم پرداخت و توجه خاص خود را به تحلیل آواشناختی اثر معطوف خواهیم کرد.

ذکر این نکته ضروری است که حافظ شاعری است که تأثیر عمیقی بر کل ادبیات روسیه داشته است. این تأثیر به خصوص در نیمهٔ اول قرن نوزدهم در آثار پوشکین، آزنوبیشین، بستوژف و دیگر شاعران و نویسندگان روس یافت می‌شود. البته در سال‌های بعد هم این تأثیرگذاری کاهش نیافت و در آثار شاعر بزرگ روس، آفاناسی فت و شاعران دنباله‌رو او در «قرن نقره‌ای» ادبیات روسیه همچنان ادامه یافت. اولین ترجمه‌های حافظ در اروپا، درقرن ۱۷ انجام شد، اما شهرت فراگیر حافظ زمانی آغاز شد که گوته شاعر بزرگ آلمانی در «دیوان شرقی- غربی» خود فصلی با نام «کتاب حافظ» به‌رشته تحریر در آورد. از این زمان فصلی تازه از هنر شعر مشرق زمین در ادبیات اروپا و جهان آغاز شد. در روسیه، اولین ترجمه غزل‌های حافظ با نام دمیتری آزنابیشین شناخته می‌شود. وی برای اولین بار در سال ۱۸۲٦ چند غزل از حافظ را به زبان روسی ترجمه کرد. پس از آن در سال ۱۸۲۸ بستوژف تعدادی از غزل‌های حافظ را به زبان روسی ترجمه کرد که پنج تای آن‌ها را از متن آلمانی گوته و دو تای دیگر را مستقیم از زبان فارسی برگرداند. این اولین ترجمهٔ غزل‌های حافظ در زبان روسی است که از زبان فارسی انجام شده‌است. در سال‌های بعد تا عصر حاضر مترجمان دیگری نیز برخی از غزل‌های حافظ را یا از زبان دوم یا از زبان فارسی به زبان روسی ترجمه کرده‌اند که از آن

جمله‌اند: فت، سلوینسکی، درژاوین، لیپکین، کوچتکووا، دونایفسکی و ... . یکی از تازه‌ترین ترجمه‌های غزل‌های حافظ که روانهٔ بازار کتاب روسیه شده‌است، توسط گروه سه نفره‌ای متشکل از آقای روسانوف و خانم‌ها پریگورینا و چالیسووا از زبان فارسی به‌انجام رسیده است که به استناد نظر برخی از متخصصان زبان روسی در ایران، جزء بهترین ترجمه‌هایی است که تاکنون از غزل‌های حافظ در زبان روسی انجام گرفته‌است.

در زمینهٔ نقد ترجمه و مسائل ترجمهٔ ادبی در دو سه دههٔ اخیر، کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی در ایران به چاپ رسیده‌است. البته بررسی علمی ترجمه و مسائل نظریه‌ها و نقد ترجمه در روسیه، هم سابقهٔ بیشتری دارد و هم تعداد منابع علمی در این گستره بیشتر از ایران است. دربارهٔ نقد ترجمهٔ آثار فارسی به زبان روسی تحقیق کامل و جامعی انجام نگرفته‌است و فقط چند مقاله به فارسی چاپ شده‌است، مانند مقالهٔ «تحلیل یکی از رباعیات خیام و نقد ساختاری دو ترجمهٔ روسی آن» از دکتر علی مدایینی و علی سعیدی که در مجلهٔ پژوهش زبان‌های خارجی به چاپ رسیده‌است.

نقد آواشناختی ترجمهٔ غزل

مسئلهٔ ترجمهٔ شعر یکی از غامض‌ترین و پیچیده‌ترین مسائل در گسترهٔ ترجمهٔ ادبی است. قدر مسلم این است که شعر شاعران بزرگ را نمی‌توان تمام و کمال به کسوت زبان دیگر درآورد. ولادیمیر ناباکوف – نویسنده و مترجم بزرگ روس که دو زبانه بود و رمان‌های معروف و جذابی به زبان روسی و انگلیسی نوشته است – برای ترجمهٔ منظومهٔ «یوگنی آنگین» اثر الکساندر پوشکین به زبان انگلیسی حدود ۱۰ سال وقت صرف کرد، با این‌که وی دو زبانه بود و به زبان انگلیسی همچون زبان روسی مسلط بود. رومان یاکوبسن می‌گوید: «هر نوع هنر شعری از نظر فنی غیر قابل ترجمه است» (مختاری اردکانی، ۱۳۷۵، ۱۰۹). وی در جای دیگر می‌نویسد: «شعر بنا به‌تعریف خود ترجمه ناپذیر است، تنها می‌توان جایگردانی آفریننده‌ای انجام داد...» (احمدی، ۱۳۸۲، ۷۲).

در اینجا باید پرسید آیا خلاقیت مترجم در حد و اندازهٔ شاعری که شعرش را ترجمه می‌کند، هست یا نه. حتی اگر خلاقیت مترجم در حد و اندازه، یا نزدیک به نیروی خلاقهٔ شاعر باشد، باز ترجمهٔ کامل شعر ناممکن است.

دربارهٔ روش ترجمهٔ شعر نیز نظرهای مختلفی وجود دارد. خزاعی‌فر در کتاب ترجمهٔ *متون ادبی*، ٤ روش مهم ترجمهٔ شعر را چنین بر می‌شمارد: ۱- ترجمهٔ تحت‌اللفظی ۲- ترجمهٔ

به شعر بی‌قافیه ۳- ترجمهٔ منظوم ٤- ترجمهٔ شعر به نثر. وی ضمن توصیف هر کدام از این روش‌ها، روش ترجمهٔ شعر به نثر را ارجح دانسته و آن را به مترجمان پیشنهاد می‌کند. (علی خزاعی‌فر، ۱۳۸٦، ۱۱٦- ۱۱٤)

اما تئودور سیوری[1] معتقد است که ترجمهٔ شعر باید به‌شعر باشد چون ۱- به شکل اصل نزدیک‌تر است، ۲- به مترجم امکان می‌دهد از صنایع بدیعی بخصوص قلب یا تقدیم استفاده کند، ۳- به‌طور کلی قدرت شعر در دامن زدن به‌احساسات بیش از نثر است (مختاری اردکانی، ۱۳۷۵، ۱۰۷).

همانطور که اشاره کردیم در این مقاله توجهمان بیشتر بر ویژگی‌های آوایی شعر و ترجمهٔ آن معطوف است. ویژگی‌هایی که با ویژگی‌های معنایی و محتوایی و دستوری شعر در هم تنیده است و ارزش و اهمیت آن نه تنها از موارد دیگر کمتر نیست، چه بسا بیشتر هم باشد. چه بسیار بوده‌اند مضامین و محتواهایی که گرد کهنگی و تکرار بر آن‌ها نشسته بوده، ولی شاعری توانمند آن‌ها را با زبانی جدید که ویژگی‌های لفظی آن در سطحی بالا بوده، به اثری گرانسنگ و زیبا تبدیل کرده است. شعر مورد بحث ما این غزل معروف حافظ است: (از آنجا که تمرکز ما بر ویژگی‌های ریختاری اثر است، ناگزیر غزل را به صورت کامل می‌آوریم).

روز وصل دوستداران یاد باد　　یاد باد آن روزگاران یاد باد

День отрадных встреч с друзьями – вспоминай

Все, что было теми днями, – вспоминай!

کامم از تلخی غم، چون زهر گشت　　بانگ نوش شادخواران یاد باد

(این بیت در ترجمه نیامده است)

گرچه یاران فارغند از یاد من　　از من ایشان را هزاران یاد باد

Всех друзей, не ожидая, чтоб они

Вспоминали тебя сами, – вспоминай)

این زمان در کس وفاداری نماند　　زان وفاداران و یاران یادباد

Ныне верных не встречается друзей–

Прежних, с верными сердцами, – вспоминай!

من که در تدبیر غم بیچاره‌ام　　چارهٔ آن غمگساران یاد باد

1- Savory

О душа моя, в тенетах тяжких бед

Всех друзей ты с их скорбями вспоминай!

مبتلا گشتم در این دام بلا کوشش آن حق گزاران یاد باد

И, томясь в сетях настигнувшего зла,

Ты их правды сыновьями вспоминай!

گرچه صد رود است در چشمم مدام زنده‌رود و باغ کاران یادباد

И, когда польются слезы в сто ручьев,

Зендеруд* с его ручьями вспоминай!

راز حافظ بعد از این ناگفته ماند ای دریغ از رازداران یاد باد

Тайн своих, Хафиз, не выдай! И друзей,

Их скрывавших за замками, – вспоминай!

(*دیوان حافظ*، بر اساس نسخهٔ قزوینی و غنی، ص ۸۰. ترجمه از کنستانتین لیپسکاروف (۱۹۵٤-۱۸۸۹)، شاعر و مترجم اواخر قرن ۱۹ روسیه[۱].

قبل از آن‌که به تحلیل ترجمهٔ این غزل در زبان روسی بپردازیم، ضروری است دربارهٔ نقش و ویژگی‌های الگوهای آوایی در شعر نکاتی را بنویسیم و سپس به مشکلاتی که مترجم در مواجهه با این ویژگی‌های آوایی با آن روبروست اشاره‌ای بنماییم، وانگهی به طور مشخص ترجمهٔ این غزل را در زبان روسی بررسی کنیم.

هر کس با زبان و ادبیات سر و کار دارد، نیک می‌داند که زبان ادبی (به ویژه زبان شعر) با زبان عادی تفاوت بارز دارد و ضمن مطالعهٔ یک قطعهٔ ادبی، هرچند ناآگاهانه، به این نکته واقف است که زبان ادبی با هنجارهای زبان عادی هماهنگی کامل ندارد. ویدوسون (۱۳۸۵)، زبان‌شناس انگلیسی معتقد است آنچه زبان ادبی را از زبان عادی متمایز می‌کند، الگوهای ویژه‌ای است که شاعر یا نویسنده در اثر خود به‌کار می‌گیرد. وی این الگوها را به سه نوع الگوهای دستوری، معنایی و آوایی تقسیم می‌کند و بر این باور است که شاعر یا نویسنده علاوه بر روش‌های متداول پیام‌رسانی در زبان غیرادبی، ممکن است از یک یا همهٔ الگوهای مزبور در اثر خود استفاده کند (لطفی پور ساعدی، ۱۳۸۵، ۱۳۸).

الگوهای دستوری عبارتند از آرایش عناصر زبانی در الگوهای مخصوص دستوری که

۱- متن ترجمه برگرفته از سایت (http://www.touching.ru

قواعد عادی نحوی و دستوری زبان نمی‌تواند آن‌ها را توجیه و توصیف کند و چه بسا این الگوهای دستوری بر اساس قواعد عادی دستوری زبان، غلط هم باشند اما جزء ویژگی‌های زبان ادبی‌اند.

لطفی پور ساعدی (۱۳۸۵) از فردوسی بیت‌های زیر را برای الگوی دستوری زبان فارسی مثال زده است:

به روز نبرد آن یل ارجمند　　به تیغ و به خنجر به گرز و کمند
برید و درید و شکست و ببست　　یلان را سر و سینه و پا و دست (لطفی پور ساعدی، ۱۳۸۵، ۱٤۳)

و همچنین نمونهٔ زیر را از مولوی:

محبوب من آهن‌تر است (همان ۱٤۰)

در این مثال، علامت صفت تفضیلی به اسم آهن اضافه شده است در حالی که در زبان فارسی این علامت فقط به آخر صفات اضافه می‌شود و افزودن آن به‌آخر اسم یک انحراف دستوری محسوب است.

الگوهای معنایی متمایز کنندهٔ زبان ادبی از زبان عادی را می‌توان پیام و معنای ویژه و منحصر به فردی دانست که آفرینندهٔ اثر ادبی عرضه می‌کند که این معنا در زبان عادی همانند ندارد، از طرف دیگر الگوی معنایی می‌تواند به‌روش عرضهٔ پیام و معنا در اثر ادبی اطلاق گردد. به عبارت دیگر آفرینندهٔ اثر ادبی از الگوها و قالب‌های ویژهٔ معنایی استفاده می‌کند تا پیام ویژهٔ خود را به مخاطب برساند، پیامی که به کمک قالب‌های معنایی عادی زبان و با ارزش‌های متداول زبان عادی قابل عرضه نیست. دربارهٔ الگوهای معنایی، لطفی پور ساعدی (۱۳۸۵) معتقد است: «جوهر اصلی همهٔ آن‌ها توسل به عرضه و ارائهٔ غیر مستقیم پیام و اجتناب از کاربرد روش‌های عرضهٔ مستقیم آن است. بر اساس میزان و درجهٔ غیر مستقیم‌بودن پیام و نوع تاکتیک‌های به کار رفته برای ارائهٔ غیر مستقیم، الگوهای معنایی متفاوتی به کار می‌رود که در ادبیات به صناعات ادبی مشهورند، از جمله تشبیه، استعاره، تمثیل، مجاز، طنز و غیره» (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۸۵، ۱٤۵).

و اما الگوهای آوایی که موضوع اصلی مقالهٔ حاضرند، عبارتند از کاربرد ویژه و هنرمندانهٔ ابزارهای آوایی زبان برای القای پیام و معنای اثر ادبی. باید توجه داشت که استفاده از الگوهای آوایی ممکن است در زبان عادی هم مشاهده شود، اما کاربرد این الگوها در زبان عادی با کاربرد آن‌ها در زبان ادبی تفاوت عمده‌ای دارد و آن این است که اولا کاربرد الگوهای آوایی

در زبان عادی اتفاقی و نامنظم است. ثانیاً الگوهای آوایی در زبان عادی به طور معمول به عنوان ابزاری مشخص برای القای پیامی مشخص استفاده نمی‌شود، به‌عبارت دیگر کاربرد این الگوها در زبان عادی ارتباط مشخص و منظمی با معنای کلام ندارد. علاوه بر این، انتخاب کلمات در زبان عادی برای اشاره به پدیدها و مفاهیم قراردادی است، حال آن‌که کاربرد الگوهای ویژه آوایی در آثار ادبی، با معنای متن ارتباط تنگاتنگی دارد. مثالی که می‌توان برای کاربرد الگوهای آوایی در زبان عادی آورد، استفاده از پیروسازی‌های اتباعی مانند نمونه‌های زیر است:

فک و فامیل، تر و تمیز، پول و پله، سر و صدا و مانند این‌ها که با استفاده از الگوی آوایی واج آرایی (تکرار صدای ف، ت، پ، س در نمونه‌های اول تا چهارم) ساخته شده است. همانطور که در این نمونه‌ها پیداست، کاربرد الگوی آوایی در این ترکیب‌ها ارتباطی با معنای آن‌ها ندارد. مثال‌هایی هم که می‌توان برای کاربرد الگوهای آوایی در آثار ادبی ذکر کرد، عبارتند از کاربرد قافیه، ردیف، وزن، قالب، واج آرایی، جناس و مانند این‌ها.

الگوهای آوایی که از مهمترین ابزارهایی‌اند که شاعر برای سرودن شعر از آن استفاده می‌کند، جزء دشوارترین و مسئله آفرین‌ترین بخش‌ها در ترجمهٔ ادبی‌اند زیرا اولاً این الگوها در زبان‌های مختلف با هم همسانی ندارند و از طرف دیگر، نقش و کارکرد این الگوها در هر زبان با زبان دیگر تفاوت دارد. برای مثال اوزان و قالب‌های شعری فارسی مانند غزل، قصیده و رباعی با اوزان و قالب‌های شعر روسی تفاوت عمده دارد و از طرف دیگر برخی از آرایه‌ها و شگردهای ادبی در زبان روسی کاربرد دارد، اما در زبان فارسی به‌عنوان یک آرایه یا شگرد مشخص شناخته شده نیست. برای مثال در شعر روسی از الگوهای آوایی مانند аллитерация، ассонанс و диссонанс استفاده می‌شود که در زبان فارسی کاربرد چنین الگوهایی رواج ندارد.

حال پس از این مقدمهٔ کوتاه دربارهٔ نقش الگوهای آوایی در زبان ادبی به تحلیل غزل مورد بحث و ترجمهٔ آن می‌پردازیم:

۱- این غزل بر وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان (رمل مسدس مقصور) است. رمل از دایره‌ای حاصل می‌شود که «مشتمل بر شانزده هجاست: ۱۲ بلند و ٤ کوتاه» (ناتل خانلری، ۱۳٤٥، ۱۸٦). این وزن از پر کاربردترین اوزان شعر فارسی است. وحیدیان کامیار این وزن را در کنار رمل مثمن سالم و رمل مثمن محذوف سومین وزن پرکاربرد شعر فارسی می‌داند. (٤۱). اولین ویژگی آوایی که از وزن این غزل بر می‌آید وجود هجاهای بلندی است که تعداد

آن‌ها بسیار بیشتر از هجاهای کوتاه است. (در هر بیت ١٦ بلند و ٦ کوتاه)، تعداد زیاد هجاهای بلند در وهلهٔ اول باعث خوانش کشیده تر واژه‌ها می‌شود و در وهلهٔ دوم باعث می‌شود وزن کندتر خوانده شود. ناتل خانلری می‌نویسد: «هرچه شمارهٔ هجاهای کوتاه در وزنی بیشتر باشد، آن وزن سریع‌تر خوانده می‌شود و بنابراین، بیشتر مایهٔ هیجان و نشاط می‌گردد (مختاری اردکانی، ۱۳۷۵، ۱۱۷). به عکس وزن‌هایی که در آن‌ها شمارهٔ هجاهای بلند به نسبت بیشتر است، سنگین‌تر و آرام‌تر و با حال اندیشه، دریغ و اندوه مناسب‌تر است» (مختاری اردکانی، ۱۳۷۵، ۱۱۷). حال وزن شعر را با محتوای آن مقایسه می‌کنیم: در این شعر حافظ اندوه و تأثر و افسوس خود را از روزهای خوش گذشته که با دوستان همدل سپری کرده بیان می‌کند و از گذر زمان که باعث جدایی او از دوستان شده و از بی‌وفایی‌های روزگار، شکوه می‌کند. این حالات با وزن شعر تناسبی شگفت انگیز دارد. مثال معروف دیگر که از این وزن و محتوای مربوط به‌آن می‌توان آورد نی‌نامه مولاناست:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند
از نیستان تا مرا ببریده‌اند در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند ...

بیان اندوه و حسرت جدایی از «نیستان» با وزن رمل مسدس محذوف.

۲- ویژگی دیگر در این غزل کاربرد فراوان مصوت آ (â) است که به خصوص از انتخاب نوع قافیه و ردیف ناشی می‌شود. از شمارش هجاها به‌نتیجهٔ زیر می‌رسیم:

در کل غزل ١٧٦ هجا وجود دارد که از آن‌ها ۱۲۸ هجا، بلند است و از میان این هجاهای بلند ٦٩ بار از هجای دارای مصوت (â) استفاده شده است. استفاده مکرر از مصوت (â) ویژگی خاصی و به قول صالح حسینی در کتاب نظری به ترجمه، نظمی کائناتی به شعر بخشیده است. استفاده از این مصوت:

الف) باعث می‌شود واژه‌ها بسیار کشیده تلفظ شوند. کششی که از تلفظ واژه‌های یاد، باد، آن، یاران، راز و مانند این‌ها ایجاد می‌شود، بسیار بیشتر از کششی است که از تلفظ واژه‌هایی مثل وصل، چون، گرچه، صد و ... به وجود می‌آید، با وجود این‌که در این واژه‌ها هم، هجاها بلند است. آنچه از کشیدگی تلفظ واژه‌های این شعر تداعی می‌شود طول زمانی است که از روزهای خوش وصل دوستان گذشته است. به عبارت دیگر، حافظ خواننده را از این طریق در حس اندوه و حسرت خود بر روزهای گذشته شریک می‌کند و زمان جدایی را در نظر او بسیار طولانی می‌نماید.

ب) باعث می‌شود شکل دهان نیز مناسب با حالاتی شود که انسان از ناخوشی‌ها و

نابسامانی‌های زندگی فغان و ناله می‌کند. در زبان فارسی، حتی در فارسی باستان، فارسی میانه و فارسی دری نیز اصواتی که بیانگر ناله و درد بوده با مصوت (â) همراه بوده است:

فارسی باستان: āi (آی) و āvōya (آوه)

فارسی میانه: āy (آی) و ōh (اوه) و wāy (وای)

فارسی دری: آه، آوخ، آوه، آی، وای

(ابوالقاسمی، ۱۷۱، ٦٤ ، ٣٤)

حال فرض می‌کنیم کسی از درد و رنج یکی از این اصوات را به کار برد: آه، وای، آخ. شکل لب‌ها و دهان را در حین تلفظ این اصوات با شکل دهان در حین تلفظ هجاهای (â) دار غزل مورد بحث مقایسه کنید. این ویژگی باعث می‌شود که اگر کسی این شعر را با صدای بلند بخواند و صدای او به هر دلیل به‌گوش نرسد و فقط چهرهٔ او دیده شود، بی‌درنگ حدس زده خواهد شد که وی ناله و فغان می‌کند. باید یادآوری کنیم که ساده‌انگارانه است اگر با قطعیت اعلام کنیم انتخاب این چنینی واژه‌ها و تناسبی که با حالات و احوالات گوینده دارد، خودآگاهانه بوده است. به بیان دیگر حافظ چنین واژه‌هایی را صرفاً با چنان اهدافی برگزیده است، اما به هر حال شعر شاعر توانا و بزرگی چون حافظ با همین ویژگی‌ها و هارمونی‌هاست که از شعر دیگران متمایز می‌شود، چه خودآگاهانه و چه ناخودآگاهانه.

۳. در بیت اول این شعر تکرار موزون و لطیف صدای (s) در واژه‌های وصل و دوستداران و کاربرد پربسامد مصوت آ (â) که سیروس شمیسا (کورش صفوی ۱۳۷۳) آن را همصدایی نامیده است (در کنار همحروفی که تکرار پربسامد صامت هاست) (رک. کوروش صفوی ۱۱۹) به چشم می‌خورد. در این بیت از ۲۲ هجای موجود ۱۱ هجا دارای مصوت «آ» است. شاعر با این شیوه نشان می‌دهد مدت زمانی که از وصل دوستان می‌گذرد، بر او سخت، جانکاه و بسیار طولانی گذشته است و به این طریق خواننده را از همان آغاز در حس افسوس و تأسف با خود شریک می‌کند.

٤. در بیت پنجم واژهٔ بیچاره ایهام دارد. ایهام عبارت است از کاربرد واژه‌ای که از آن دو یا چند معنی به ذهن متبادر شود. حسینی معتقد است: «شعر حافظ از این نظر ممتاز است و شاید در شعر جهان بی‌نظیر باشد» (١٤٩). بیچاره، هم به معنای بی‌نوا و درمانده است و هم به معنای ناتوان از یافتن چاره و راه حل مشکل. واژهٔ چاره در مصرع دوم علاوه بر داشتن جناس مکرر با بیچاره و ایجاد موسیقی دلنشین، در بردن ذهن به سوی معنای دوم بیچاره تأثیر ویژه‌ای دارد.

۵. در بیت هفتم جادوی کلام حافظ به وضوح دیده می‌شود: اولاً رود استعاره از اشک است. ثانیاً «زنده رود» و «باغ‌کاران» اسامی خاص‌اند که به مکان اشاره دارند. از طرفی جناسی که بین واژه‌های رود و زنده‌رود وجود دارد بین کل واژه‌های بیت پیوندی ایجاد کرده که هر خواننده‌ای را مفتون می‌کند.

زنده‌رود همان زاینده‌رود، یعنی رودی است که از وسط اصفهان می‌گذرد، «باغ‌کاران [عمارتی تفریحی] در اصفهان از آثار ملک شاه سلجوقی، پسر آلب ارسلان بوده است» (برزگر خالقی، ۱۳۸۸، ۲۷۳). بدین ترتیب مشاهده می‌شود در این بیت مجموعه‌ای از صنایع لفظی و معنوی چنان در هم آمیخته و در تار و پود هم تنیده‌اند که جلوه‌های جاذبهٔ آن در توصیف نمی‌گنجد. در ضمن در این بیت نباید از تکرار آهنگین صدای «د»، که به اصطلاح همحروفی نامیده می‌شود، غافل شد. نغمهٔ دلنشین حاصل از تکرار این صدا تأثیر یگانه‌ای بر خواننده می‌گذارد.

حال به بررسی ترجمهٔ این غزل می‌پردازیم:

۱- ترجمهٔ این غزل بر وزن خاری (хорей) ٦ رکنی است. وزنی که ترتیب هجاها در آن به صورت یک ضربه‌دار و پس از آن یک بی‌ضربه است. به شکل هجایی شعر توجه کنید: (حروف بزرگتر نشانهٔ ضربه‌دار بودن است).

ДЕнь отрАдных встрЕч с друзьЯми вспОминАй

این وزن را трохей نیز نامیده‌اند. хорей و трохей به ترتیب از واژه‌های یونانی choreios (به معنای شاد، رقص‌آور و ...) و trochaios (به معنای تیزرو، تندرو و ...) گرفته شده‌اند. این وزن همان‌طور که از معنای واژه‌های یونانی برمی‌آید، بیشتر حالتی تند (быстрый) و ضربی(плясовой) و پویا (динамичный) دارد و به کلی برخلاف مضمون و صورت شعر اصلی است. مختاری اردکانی (۱۳۷۵) می‌نویسد: «اشعاری که مضامینی شورانگیز و هیجان‌آمیز و شاد دارند باید به وزن‌های تند و ضربی ترجمه کرد و شعرهایی که حکایتگر تأثر، اندوه، شکوه و آرزو می‌باشند، به وزن سنگین و آرام» (۱۱٦). بنابراین به نظر می‌رسد اگر از وزن یامب (ямб) ٤ رکنی (در فارسی به آن وتد مقرون گفته‌اند) که بیشتر مناسب اشعار غنایی است، استفاده می‌شد، ترجمه از لحاظ پیوند وزن و مضمون به شعر اصلی نزدیک‌تر می‌شد.

۲- در زبان روسی مصوت (â) فقط در مواردی نزدیک به «آ» ی فارسی تلفظ می‌شود که ضربه یا تکیه بر روی آن باشد. در غیر این صورت به صداهایی غیر از «آ» تبدیل می‌شود (رک.

بلاشاپکاوا، ۱۹۸۹، ۱۳۰– ۱۲۲). با در نظر گرفتن این مورد، تعداد هجاهایی که نزدیک به «آ» تلفظ می‌شوند، یعنی هجاهایی که در آن‌ها تکیه بر روی حرف (a)است، ۳۱ است که کمتر از نیمی از تعداد آن در شعر اصلی است، با توجه به توضیحاتی که دربارهٔ ویژگی‌های کاربرد «آ» در شعر حافظ دادیم، بسیاری از جنبه‌های شعر اصلی به ترجمه راه نیافته است. در ضمن باید علاوه بر موردی که در اینجا ذکر کردیم به مسئلهٔ آواشناختی دقیق‌تری توجه کنیم و آن تفاوت واجگاه مصوت «آ» در فارسی و روسی است. جدول واجگاه مصوت‌ها در فارسی بدین صورت است:

	پیشین	پسین
افراشته	i "ای"	u "او"
میانی	e "ا"	o "اُ"
افتاده	a "اَ"	â "آ"

(مشکات‌الدینی، ۱۳۸٤، ۱۸۱).

و در روسی بدین شکل:

	پیشین	میانی	پسین
افراشته	и "ای"	ы	y "او"
میانی	э "ا"		o "اُ"
افتاده		a "آ"	

(بلاشاپکاوا، ۱۹۸۹، ۵۹).

همانطور که مشاهده می‌شود مصوت «آ» در فارسی و روسی از نظر افتادگی مشابه‌اند، اما فضای دهان به لحاظ عدم تشابه در ویژگی پسین- پیشین این مصوت در دو زبان یکسان نیست. «a» در زبان روسی حالتی بین حالت پیشین (اَ فارسی) و پسین (آ فارسی) دارد. یعنی نه به‌طور کامل با «آ» مطابقت دارد و نه با اَ. یعنی چه از لحاظ کشیده تلفظ شدن واژه‌ها و چه از لحاظ شکل دهان (و هماهنگی با اصوات آه و آخ و ...) بین متن اصلی و ترجمهٔ آن انطباق وجود ندارد. می‌بینیم که تفاوت در ویژگی‌های آوایی زبان‌های فارسی و روسی در اینجا مانعی است برای برقراری تعادل کامل در ترجمه. باید توجه داشت که تغییراتی اینگونه که گاهی در ترجمه ناگزیر می‌شوند، دلخواه هیچ مترجمی نیستند، اما به گفتهٔ وینوگرادوف «تناقض در

همینجاست که این تغییرات ناخوشایندند، ولی در عین‌حال اجتناب‌ناپذیر نیز هستند» (۲٤).

۳- در بیت اول ترجمه، تکرار صدای (s) در واژه‌های встреч، вспоминай و все به خوبی منتقل شده‌است، اما همصدایی در مصوت «آ» در ترجمه راه نیافته است. در بیت اول ترجمه، تنها ۵ هجای دارای مصوت â وجود دارد که باز هم کمتر از نیمی از تعداد هجاهای «آ» دار در بیت اول شعر حافظ است.

٤- ترجمهٔ بیت پنجم فارغ از ایهام موجود در متن اصلی است و جناسی که بین بیچاره و چاره وجود دارد، منتقل نشده است. البته ناگفته نماند از مشکل‌ترین بخش‌های ترجمه، «ترجمهٔ صنایعی است که ذوجنبتین هستند، یعنی هم صنایع لفظی هستند هم معنوی، نظیر جناس و ایهام، زیرا یافتن کلمه‌ای که از لحاظ لفظ و معنی در زبان مقصد درست مثل زبان مبدأ باشد از محالات است و محتاج توضیحات و پاورقی‌های مفصل ...» (مختاری اردکانی، ۱۳۷۵، ۱۱۸). در این ترجمه متأسفانه هیچ‌گونه توضیح و پاورقی دربارهٔ متن اصلی داده نشده است. البته جز یک مورد که در ادامه به آن اشاره خواهیم کرد.

۵- ترجمهٔ بیت هفتم را ابتدا به فارسی بر می‌گردانیم و سپس توضیحاتی می‌دهیم: «وقتی که اشک چشم از صد جوی روان می‌شود، زنده‌رود را با جوی‌هایش به خاطر بیاور!» نکتهٔ مثبت در ترجمهٔ این بیت انتقال جناس متن اصلی است که به خوبی انجام شده است. (جناس بین واژه‌های ручьев و ручьями) تکرار صدای (s) به جای صدای (d) (که در متن اصلی) بر اساس اصل جبران در ترجمه انجام شده است. از نام باغ‌کاران خبری نیست و زنده‌رود هم بدون تغییر در ترجمه آمده است. تنها پاورقی این ترجمه برای Зендеруд آمده است که بسیار جالب است!

* - Зендеруд - река в Ширазе

(زنده‌رود- رودخانه‌ای در شیراز!)

مترجم احتمالاً با این توجیه که حافظ، شیرازی است پس زنده‌رود هم رودی است در شهر محل سکونت شاعر، بدون مراجعه به فرهنگ لغت چنین پاورقی نادرستی را نوشته است.

نتیجه

در ترجمهٔ متون ادبی، به خصوص ترجمهٔ شعر، با توجه به ماهیت این‌گونه متون، برقراری تعادل فقط با انتقال معنا یا محتوا امکان‌پذیر نیست. در این‌گونه متون، ویژگی‌های ریختاری اثر نیز به همان اندازه که ویژگی‌های معنایی مهم‌اند، اهمیت دارند و بی‌توجهی به

آن‌ها درصد زیادی از پیام متن را خدشه‌دار می‌کند. جهت‌گیری مترجم نسبت به این موضوع، رابطهٔ نزدیکی با تعریف او از ترجمه دارد. اگر دیدگاه مترجم نسبت به ترجمه، چونان روند مکانیکی تبدیل متنی از یک زبان به متنی در زبان دیگر باشد که در این تغییر و تحول، فقط معنای واژه‌ها و عبارات از زبان مقصد جایگزین آن‌ها در زبان مبدأ بشود، به طور قطع در رسیدن به تعادل کامل در ترجمه موفق نخواهد بود. ترجمه و به خصوص ترجمهٔ ادبی پدیده‌ای است چندوجهی و میان‌رشته‌ای که موفقیت در آن مستلزم تسلط نسبی به علومی چون روان‌شناسی، فلسفه، ادبیات، تاریخ و به خصوص زبان‌شناسی است. البته باید توجه داشت که ترجمهٔ کامل و مطلق شعر دست‌نیافتنی است، زیرا کاربرد شگردهای خلاقانه و عروض و الگوهای ادبی که سازندهٔ ادبیت متن است، در هر زبان با زبان دیگر تفاوت‌های فراوان دارد.

همانطور که در این مقاله نشان دادیم، حافظ از جهت خلاقیت هنری و به کارگیری تمام ابزارهای زبانی و به ویژه آوایی برای القای پیام شعری خود و تأثیرگذاری حداکثری بر خواننده، بی‌نظیر است، بنابراین ترجمهٔ اشعار او به هر زبانی با مشکلات بی‌شماری همراه است. بار دیگر بر این نکته تأکید می‌کنیم که رویکرد ما در این مقاله رویکردی توصیفی بوده است و سعی کرده‌ایم با تحلیل آواشناختی متن اصلی و بررسی ترجمهٔ روسی آن نشان دهیم، مترجم برای ترجمهٔ اشعار حافظ باید نگاهی عمیق به‌تمامی وجوه شعر او داشته باشد و از ایهام‌ها و بازی‌های زبانی و صوتی شعر او غافل نماند. در مجموع در نظر گرفتن ویژگی‌های صوری و به خصوص ویژگی‌های آوایی در ترجمهٔ شعر، چنان‌که نشان دادیم، از ملزمات ترجمه است. موفقیت مترجم در ترجمهٔ شعر حافظ در گرو توجه همه جانبهٔ او به ویژگی‌های معنایی، واژگانی، فرهنگی، آوایی و ... است، زیرا در شعر شاعران بزرگ هزار نکتهٔ باریک‌تر از مو وجود دارد که معنا، تنها یکی از آن‌هاست.

Bibliography

Abolghasemi, M. (1384/2005). *Dasture Tarikhie Mokhtasare Zabane Farsi* [A Short Historical Grammar of Persian Language]. 4th impression. Tehran: SAMT Publications.

Ahmadi, B. (1382/2003). *Sakhtar va Tavile Matn* [Structure and Interpretation of The Text]. 6th impression, Tehran: Markaz Publications.

Barkhudarov, L. S. (1975). *Jazik i Perevod* [Language and Translation]. Moscow: Mezhdunarodnye Otnoshenia Publications.

Barzegar Khaleghi, M. R. (1388/2009). *Shakhe Nabate Hafez* [A Lump of Sugar Candy From Hafez]. 4th impression. Tehran: Zavvar Publications.

Beloshapkova, V. A. et al. (1989). *Sovremennij Russkij Jazik* [Contemporary Russian Language]. 2nd impression. Moscow: Vyshaya Shkola Publications.

Hoseini, S. (1375/1996). *Nazari be Tarjome* [Introduction to Translation]. Tehran: Nilufar Publications.

Khazaeefar, A. (1386/2007). *Tarjomeye Motune Adabi* (A Textbook of Literary Translation). 5th *impression*, Tehran: SAMT Publications.

Lotfipour Saedi, K. (1385/2006). *Daramadi be Osul va Raveshe Tarjome* [an Introduction to Principles of Translation]. 7th impression, Tehran: Nashre Daneshgahi Publications.

Meshkatoddini, M. (1384/2005). *Tosif va Amuzeshe Zabane Farsi* [Introduction to Aspects of the Persian Language]. 2nd impression. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Publications.

Mokhtari Ardekani, M. A. (1375/1996). *Hefdah Goftar Dar Osul, Ravesh va Naghde Tarjome* [Seventeen Articles in Theory, Practice and criticism of Translation]. Tehran: Rahnama Publications.

---. (1386/2007). *Esteareye Tarjome* [Metaphor of Translation]. Kerman: Publications of Shahid Bahonar University of Kerman publication.

Natel Khanlari, P. (1345/ 1966). *Vazne Shere Farsi* [Rhythm of Persian Poetry]. Tehran: Bonyade Farhange Tehran Publications.

Safavi, K. (1373/1994). *Az zabanshenasi be adabiat* [From Linguistics to Literature]. Tehran: Cheshme Publications.

Shirazi, S. M. (1383/2004). *Divane Hafez* [Divan of Hafez]. 5th *impression*, Tehran: Honarvar Publications.

Vahidian Kamyar, T. (1386/2007). *Vazn va Ghafieye Shere Farsi* [Rhythm and Rime of Persian Poetry]. 7th impression. Tehtan: University Publication Center.

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