

چالش‌های موسیقی داخلی شعر نو عربی در ترجمه به فارسی

۱- الهام مزرعه* ۲- سید ابراهیم دیباجی** ۲- رسول دهقان‌ضاد شهرضا***

- ۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
- ۲- استاد زبان و ادبیات عربی، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
- ۳- دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه قم، قم، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۰۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۵)

چکیده

ترجمه شعر از مسائل جنجالی و مورد اهتمام در حوزه ترجمه است و در این باره نظرات متفاوتی ارائه شده است. برخی آن را محال دانستند و برخی دیگر در این میان، ترجمه شعر به شعر در حوزه شعر سنتی را تأیید کرده و نمونه‌های موفقی ارائه کرده‌اند. در ترجمه شعر نو (شعر نیمایی) شرایط متفاوت است، زیرا شعر نو به موسیقی داخلی اهمیت زیادی می‌دهد. موسیقی داخلی بر مبنای شگردهای زبانی (استعاره‌های نو، تکرار، جناس، طباق، اغراق، توازی و...) و هنر سازه‌های معنایی (نمادپردازی، کاربرد اسطوره و...) استوار است. بدر شاکر السیاب دارای ابداعات شعری و آفرینش‌های زبانی متعددی است و ترجمه شعر او به گونه‌ای که کمترین میزان ریزش آوایی و معنایی را داشته باشد، دشوار است. این مقاله سعی کرده است ویژگی‌های زبانی شعر او و دشواری‌های ترجمه اشعارش را واکاوی کند. نتیجه کلی این است که مترجم قادر است با برخی شگردهای زبانی در زبان مقصد و دقت در معادل‌یابی واژگانی، کمترین ریزش آوایی و معنایی را داشته باشد.

واژگان کلیدی: ترجمه شعر نو، موسیقی داخلی، سیاب، زبان شعر.

* E- mail: emazrae@yahoo.com

** E- mail: seyedebrahim.dibaji@gmail.com (نویسنده مسئول)

*** E- mail: dehghanzadshahreza@gmail.com

مقدمه

در باب ترجمه شعر سخنان زیادی گفته‌اند و نظرات متفاوتی مطرح کرده‌اند. برخی ترجمه شعر را ناممکن دانسته‌اند که نظریه پرداز و منتقد نامی ادبیات عربی عمرو بن بحر جاحظ (۱۹۶۵م) از قدما و شفيعی کدکنی از معاصران (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۷۴۳) از این زمره‌اند. برخی نیز ترجمه این نوع قالب بیانی را ممکن دانسته و برای آن چارچوب‌ها و روش‌های مختلفی را عنوان کرده‌اند (پاز، ۱۳۵۳: ۳۶). این نظریات اغلب درباره شعر کلاسیک یا سنتی است که از فرم خاصی پیروی می‌کند و اندازه تفعیله‌ها در آن یکسان است و از قافیه و حرف روی برخوردار است. برای ترجمه شعر کلاسیک، روش‌های مختلفی پیشنهاد شده است (خزاعی فر، ۱۳۸۹: ۱۱۴) که عبارتند از:

- ترجمه تحت اللفظی: در این روش فقط کلمات متن مبدأ ترجمه می‌شود و فقط احساسات و عواطفی که در بطن کلمه نهفته است به متن مقصد راه می‌یابد، بی آنکه احساس شاعرانه‌ای که از تلفیق مجموعه کلمات و باهم آیی واژگان شعر شکل می‌گیرد و زبان شعر را تشکیل می‌دهد به خواننده منتقل شود و خواننده احساس نمی‌کند شعر خوانده است.

- ترجمه به کلام موزون: مترجم در این روش، فقط می‌خواهد به کلام خود وزن و آهنگ بدهد و دنبال سایر عناصر شعر کلاسیک؛ یعنی قافیه و حرف روی نیست، از این رو، طول ابیات ممکن است کوتاه‌تر یا بلندتر شود و ارکان جمله تغییر یابد.

- ترجمه به نثر: این روش در ترجمه شعر کلاسیک بسیار متداول است، اما فقط معنا را انتقال می‌دهد و از انتقال ساختار شعر و بازی‌های کلامی و موسیقی شعر خبری نیست. در متون علمی و بررسی‌های تحقیقی اگر به شعر یا اشعاری به زبانی دیگر استناد بشود، ترجمه آن شعر، اغلب به نثر خواهد بود.

- ترجمه منظوم: این روش از سایر روش‌ها کارایی بیشتری دارد، اما در ترجمه منظوم بر ساختار تأکید زیادی می‌شود و معنا باید خود را با نظمی که بر شعر تحمیل می‌شود، وفق بدهد. با این همه، بهترین روش می‌تواند ترجمه شعر به شعر باشد که بهترین نمونه‌های آن را سعدی، جامی و... آفریده‌اند. از همین رو است که برخی بر این باورند ترجمه شعر نه تنها ناممکن نیست، بلکه می‌توان فرم و محتوا را به صورت حداکثری در ترجمه منظوم انتقال داد. «در میان راهبردهای عملی ترجمه، این روش ترجمه شعر به شعر است که می‌تواند چنین تعادلی را به‌طور حداکثری در ترجمه شعر تأمین کند؛ زیرا این روش تلاش می‌کند فرم شعری عربی را در قالب یک فرم شعری متناظر در زبان فارسی بازآفرینی کند. بر مبنای این چارچوب، آنچه عملاً در طی این تلاش رخ می‌دهد این است که مترجم شگردهای هنری در زبان فارسی را مشابه با شگردهای هنری در شعر عربی به کار می‌بندد و آن‌ها را در قالب جملات شعری به گونه‌ای تنظیم می‌کند که هم در ارتباط دلالتی خود با یکدیگر محتوای شعر اصلی را بازگو کنند و هم در ارتباط آوایی‌شان با یکدیگر سطوری ریتمیک تولید کنند» (ناظمیان و حاج مؤمن، ۱۳۹۶: ۱۶۷). بنابراین برای ترجمه شعر کلاسیک عربی، ترجمه منظوم از دیگر روش‌های ترجمه؛ یعنی ترجمه تحت‌اللفظی، ترجمه به شعر بی‌قافیه و ترجمه شعر به نثر، بهتر و کارآمدتر است. در ترجمه شعر نو، همه این قالب‌ها به هم می‌ریزد؛ زیرا از اصول و شیوه‌های دیگری پیروی می‌کند.

مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری شعر نو (شعر نیمایی) عبارتند از:

- وزن شعر، عروضی است؛ فقط طول مصراع‌ها با یکدیگر مساوی نیست و کوتاه و بلند دارد.

- قافیه در شعر نو با شعر کلاسیک متفاوت است. شاعر هر جا احساس کند از نظر آوایی و معنایی به وجود قافیه نیاز دارد از آن استفاده می‌کند.

- بند یا واحد شعر؛ شعر نو اغلب از چند بند تشکیل می‌شود و قافیه‌ها این بندها را به هم پیوند می‌زنند.

- به کارگیری واژه‌های محلی و بومی که صبغه اقلیمی و منطقه‌ای به شعر شاعر می‌دهد به طوری که با خواندن شعر نیما جنگل‌های مازندران و با خواندن شعر فروغ فرخزاد، خیابان‌های تهران برای ما تداعی می‌شود (روحانی و عنایتی، ۱۳۸۸: ۶۵). در شعر نو عربی نیز شعر سیاب، تداعی‌کننده محیط اقلیمی جنوب بصره و روستای جیکور است.

درباره ترجمه شعر نو باید گفت که «اگر بپذیریم که رسالت اصلی مترجم انتقال پیام اصلی متن مبدأ به زبان مقصد است، الفاظ و واژه‌ها و به تبع آن ترکیب جمله‌ها و عبارات در خدمت این رسالت قرار می‌گیرند؛ زیرا الفاظ ظرفی برای بیان معانی‌اند و این مترجم است که باید نهایت ذوق خود را به کار بندد تا انتقال این پیام به بهترین وجه صورت پذیرد. اینجاست که نوع ترجمه‌ای که مترجم برای انتقال مفاهیم انتخاب می‌کند، ارزش خود را نمایان می‌سازد» (آلبویه، ۱۳۹۲: ۲۱).

شمس لنگرودی به نقل از اوکتاویو پاز درباره ترجمه شعر می‌گوید: «مترجم باید در کار ترجمه به متن غایب اثر دست یابد، به آنچه در جوهر یک اثر پنهان است، یا شاید با کمی تسامح بشود گفت مترجم باید به نیت خالق اثر، به آنچه او می‌خواهد بگوید برسد نه به آنچه می‌گوید» (لنگرودی، ۱۳۹۰: ۲۵)؛ این جمله از کسانی که سال‌ها تجربه ترجمه را دارند، نشان می‌دهد آزادی‌های مترجم در ترجمه شعر گسترده است و به چیزی محدود نمی‌شود جز میزان ابداع و آفرینش مترجم.

به هر حال، در ترجمه شعر نو، محدودیت‌هایی وجود دارد که انتقال همزمان محتوا و شکل را دچار مشکل می‌کند و مترجم ناچار می‌شود یکی از این دو رکن مهم هر سازه زبانی را قربانی کند. در این مقاله برآنیم تا دشواری‌های ترجمه شعر «بدر شاکر سیاب» را

که از پیشگامان شعر نو (شعر نیمایی) به‌شمار می‌آید و شعر او نظر سطح موسیقایی و ویژگی‌های زبانی برجسته است، بررسی کنیم و راهکارهایی برای آن ارائه دهیم.

۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ به این دو سوال است که «موسیقی داخلی چیست و مصادیق آن کدامند؟» و «برای انتقال موسیقی شعر نو در ترجمه، چه دشواری‌هایی وجود دارد و راهکار خروج از آن‌ها چیست؟» و فرضیه‌ای که برای این دو پرسش مطرح می‌کند به این صورت است که «موسیقی داخلی نوعی انسجام واژگانی و هماهنگی آوایی و مناسبات لفظی و معنایی شعر است و انتقال این ویژگی‌ها و مناسبات با دشواری‌هایی روبه‌رو است که مترجم با تجربه می‌تواند آن‌ها را پشت سر بگذارد».

۲. پیشینه پژوهش

به عنوان پیشینه این مقاله، ابتدا باید به مقاله جواد گرجامی با عنوان «سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمه متن شعری (مورد پژوهانه: دیوان اغانی مهیار الدمشقی ادونیس)» اشاره کرد که در زمینه ترجمه شعر نو به کارکرد ادبی نشانه‌های شعری در سایه روابط همنشینی و جانشینی آن‌ها پرداخته است.

ناظمیان و حاج مؤمن در مقاله «طرح چارچوبی زبان‌شناختی در تحلیل ترجمه شعر از عربی به فارسی بر مبنای نظریه فرمالیسم» سعی دارند چارچوبی نظری برای تحلیل نظام‌مند چگونگی ترجمه منظوم شعر کلاسیک ارائه دهند و قالب خوبی ارائه کرده‌اند.

آلبویه در مقاله «چالش‌های ترجمه شعر از عربی به فارسی» با بررسی نمونه‌هایی از ترجمه شعر عربی به فارسی، موضوعاتی همچون امکان و عدم امکان ترجمه شعر، عناصر ترجمه‌پذیر و ترجمه‌ناپذیر شعر، ویژگی‌های مترجم شعر و چالش‌ها و راهکارهای ترجمه

شعر از عربی به فارسی را به بحث می‌گذارد که چندان تحلیلی نیست و به جزئیات نپرداخته است.

نرگس انصاری در مقاله «وفاداری، بازآفرینی یا آفرینش ادبی در ترجمه شعر (بررسی مقابله‌ای شعر جامی و شعر فرزدق در مدح امام سجاد (ع))» ترجمه منظوم جامی از شعر فرزدق را ترجمه ندانسته، بلکه آن را اثری بدیع می‌خواند.

برجستگی مقاله حاضر، دشواری‌های ترجمه شعر نو به ویژه شعر سیاب در سطح موسیقی داخلی است که در منابع فوق سخنی از آن به میان نیامده است. شیوه پژوهش، توصیفی - تحلیلی بر مبنای استقراء در اشعار بدر شاکر السیاب است.

۳. موسیقی داخلی

در شعر نو، نوعی هماهنگی و انسجام و مناسبات لفظی و معنایی بین واژه‌ها ایجاد می‌شود که آرایه‌های بلاغی، زیبایی‌های تصویری، هماهنگی‌های آوایی از آن جمله هستند. این انسجام و هماهنگی باعث می‌شود کلمات و عبارات یک متن، رابطه نزدیک‌تری با یکدیگر داشته باشند و ارتباطی نامحسوس و درونی، این کلمات را به هم پیوند دهد؛ ارتباطی که جز با دقت و تأمل، معلوم و مشخص نمی‌شود. این روابط درونی و نخ‌هایی که به صورت نامرئی بین کلمات و عبارات کشیده شده است به مجموعه این واژه‌ها هویت شعری می‌دهد و مرز بین شعر و نثر را مشخص می‌کند. «موسیقی داخلی در واقع، مناسبات الفاظ و آرایه‌های بلاغی اعم از محسنات لفظی و معنوی است که این آرایه‌ها نوعی انسجام در متن می‌آفرینند که موسیقی درونی یا داخلی نام دارد» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۸۹).

تفاوت موسیقی داخلی با خارجی (کناری) این است که موسیقی خارجی در شعر همه شعرا شبیه به هم است و سطوح مختلفی ندارد و ابداع و آفرینش در آن بسیار اندک است، اما این موسیقی داخلی است که مایه برتری شاعری بر شاعر دیگر است؛ «اگر همه شاعران

در موسیقی خارجی یعنی وزن و قافیه مشترک هستند، موسیقی داخلی به ویژگی خاص یک شاعر تبدیل می‌شود و سبک او را متمایز می‌سازد و هیچ شاعر دیگری نمی‌تواند در آن سبک با وی شریک باشد» (کتانته، ۲۰۰۰: ۱۶۸).

۳-۱. انواع موسیقی داخلی

برای موسیقی داخلی انواع مختلفی برشمرده‌اند که تکرار، آرایه‌های بلاغی (تشبیه، استعاره، توازی، تضاد و...)، زبان نمادین، کاربری اسطوره از آن جمله‌اند و در ادامه به برجسته‌ترین آن‌ها در شعر سیاب اشاره می‌کنیم.

۳-۱-۱. تکرار

تکرار به معنای بازخوانی برخی عناصر جمله؛ یعنی کلمه یا حرف یا اسلوب و یا عبارت یک یا چند بار است. تکرار به طور کلی پایه و اساس ریتم و آهنگ است (مجددی و المهندس، ۱۹۸۴: ۱۱۷). شاعر برای انسجام موسیقایی شعر خود از انواع تکرار بهره می‌گیرد. «در واقع تکرار موجود در ساختار کلی قصیده، شعر را از آن حالت سکون و جمود می‌رهاند و بدان حرکت و نشاط خاصی می‌بخشد به طوری که ساختار موسیقایی قصیده در راستا و همپای ساختار درونی آن به حرکت و تکاپو می‌افتد» (العید، ۲۰۰۳: ۱۵۳). نازک الملائکه، شاعر پیشگام شعر نو عربی نیز بر کاربرد گسترده تکرار در شعر نو تأکید کرده و فراوانی و بسامد بالای آن را در ابتدای شعر دانسته و معتقد است شاعران اغلب، کلمه یا عبارت ابتدایی شعر را تکرار می‌کنند. البته وی در صورتی این اقدام را سنجیده و مؤثر می‌داند که توسط شاعری پخته و کارگشته انجام بگیرد (الملائکه، ۱۹۸۷: ۲۶۴).

۳-۱-۱-۱. انواع تکرار

«شعر هیچ‌گاه مانند دوره معاصر از تکرار بهره نبرده است، زیرا شاعر معاصر در پی آن است تا خواسته‌ها و اندیشه‌های خود را در ذهن خواننده تثبیت کند» (آل‌بویه، ۱۳۹۲: ۳۵). اگر تکرار در شعر نو جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است، ترجمه آن نیز نباید از این تکرار تهی باشد و مترجم باید با شگردهای مختلف، این پدیده زبانی را در ترجمه خود منعکس کند.

مهم‌ترین وجوه تکرار دو نوع است:

۱- تکرار کلمه: در تکنیک تکرار کلمه، اعم از اسم یا فعل یا حرف، شاعر به منظور ایجاد یا تکمیل ریتم شعر، کلمه‌ای را به صورت افقی یا عمودی تکرار می‌کند که معمولاً به موازات قافیه شعر قرار دارد و بر آن تأکید دارد. در ترجمه نیز همان تکرار عیناً منعکس می‌شود. به عنوان مثال، کلمه «مطر» در این قصیده در انتهای هر بند، سه بار به صورت عمودی ذکر می‌شود که علاوه بر کمک به ریتم شعر، مفهوم ریزش باران را نیز تداعی می‌کند:

عیناکِ غابتا نخیلِ ساعة السّحر
 چشمان تو دو جنگلِ نخلند هنگامِ سحر
 أو شُرفتانِ راحِ ینأی عنهما القمر
 یا دو ایوان که ماه به تدریج از آن‌ها دور می‌شود
 عیناکِ حین تبسّمان تورقُ الکُروم
 هنگام تبسم چشمان تو، انگورها برگ می‌دهند
 وترقصُ الأضواءُ کالأقمارِ فی نهر

و نورها مثل ماه در رودخانه می‌رقصند
یرجُّه المجداف وهنأ ساعة السّحر
پارو رود را هنگام سحر به آرامی تکان می‌دهد
كأنما تنبضُ فی غوریهما النّجوم
گویای ستاره‌ها در عمق چشمان، می‌تپند
أنشودة المطر سرود باران
مطر... باران...
مطر... باران...
مطر....
باران... (السیاب، ۲۰۱۲: ۱۲۳).

۲- تکرار جمله: می‌تواند بخش مهمی از موسیقی شعر باشد که البته در شاعران پس از سیاب همچون «نزار قبانی» و «امل دنقل» نمود بیشتری دارد. سیاب در قصیده «تموز جیکور» می‌گوید:

لو أنهض لو أحیا
ای کاش برمی‌خاستم ای کاش زنده می‌شدم
لو أسقی آه لو أسقی
ای کاش سیراب می‌کردم آه ای کاش سیراب می‌کردم
لو أن عروقی أعناب
ای کاش رگ‌های من انگور بود
و تقبل نغری عشتار (همان: ۷۳)

و دهانم را عشتار می‌بوسید

در افسانه اسطوره آمده است که «عشتار (خدای عشق) باید بر دهان تموز (خدای سبزی‌نگی) بوسه زند تا او بیدار شده و همه جا سرسبز شود» (اسمیت، ۱۳۸۴: ۶۹). شاعر که در آرزوی ظهور و حضور تموز است تا زمین را سرسبز و سیراب کند از زبان تموز سخن می‌گوید و تمنای او را با تأکید بازمی‌گوید و جمله «لو أسقی» را تکرار می‌کند. این تکرار بخشی از موسیقی شعر است که با ضمائر بارز و مستتر متکلم وحده تکمیل می‌شود و فضای شوق و حسرت و تمنای درونی را در سراسر این بند پخش می‌کند.

۳-۱-۲. نماد

زبان نمادین و کاربرد این حجم از نمادپردازی از ویژگی‌های شعر نو بوده و در شعر کلاسیک سابق نداشته است. شعر سیاب نیز شعری نمادین است؛ یعنی اغلب اشعار او در ورای معنای ظاهری کلمات، معنا و مفهوم دیگری دارند و باید تفسیر و تحلیل شوند. نمادپردازی بخشی از موسیقی داخلی است که به شعر نو برجستگی می‌بخشد (ادامه مقاله).

۳-۱-۳. اسطوره

شاعر شعر نو با به کار بردن اسطوره‌های ملی و جهانی در شعر خود، ساختاری نمایشی و درام به شعر می‌بخشد و به آن برجستگی می‌دهد. اسطوره، نوعی نماد است و همین اسطوره به نوعی تمایز شعر نو و جزئی از موسیقی داخلی حساب می‌آید. اسطوره به لحاظ مفهوم و پیام و نیز به لحاظ ساختار و قالب، بیشترین پیوند را با نماد دارد. اسطوره در اصل یک نماد گسترده و نوعی دلالت رمزگونه چندجانبه است. «نمادها، رویدادهای اسطوره‌ای را از تک مخاطبی و شخصی شدن زمانی و مکانی نمودن دور می‌کنند و با تأثیر بر ناخودآگاه

مخاطب، باعث می‌شوند که اسطوره از حالت مصداقی به مفهومی و از جزئی به کلی و از زمانی و مکانی به فرازمانی و فرامکانی تبدیل شود» (قبادی، ۱۳۸۶: ۱۱۶).

سیاب، شاعری نوگرا است و طبعاً ترجمه شعر نو در مقایسه با ترجمه شعر کلاسیک تفاوت‌های عمده‌ای دارد. مهم‌ترین تفاوت آن است که در ترجمه شعر نو، ترجمه منظوم، کارایی و تناسبی ندارد، پس مترجم باید ترجمه‌ای به نشر ارائه دهد، اما ترجمه‌ای که زبان شاعرانه و هنرنامه‌های یک شعر مدرن را داشته باشد. در واقع، ترجمه باید در زبان مقصد، یک آفرینش ادبی باشد. مترجم شعر نو پیش از هر چیز باید دانستی اطلاعات خود را در زمینه زبان شعری شاعر بالا ببرد، زیرا ترجمه شعر بر پایه معادل‌یابی واژگانی و انتخاب گونه زبانی است.

۴. ویژگی‌های زبان شعری سیاب

سیاب شاعری نوگرا است و نوگرایی او در سطح زبان را می‌توان در ویژگی‌های زیر برشمرد.

۴-۱. بهره‌گیری از وزن و آهنگ

سیاب سعی می‌کند صدای موسیقی در شعرش طنین بیندازد، حال این موسیقی ممکن است نجواگرانه یا سوگوارانه و یا پرهیاهو و برای آگاه کردن دیگران باشد. وی می‌کوشد از محدوده بحرهای عروضی خلیل فراتر نرود، اگرچه در این محدوده نوآوری‌هایی همچون درهم آمیختن بحرها را دارد.

۴-۲. سیالیت و شناور بودن زبان

اشعار او سیال بوده و مانند دایره‌های روی آب در حال گسترش در سطح هستند بی‌آنکه بخواهند به ژرفا یا عمق بروند. اشعار او واحدهای آوایی و موسیقایی به هم پیوسته‌ای هستند.

۴-۳. خودجوشی و غافلگیری در هنر سازه‌ها و آرایه‌های زیبایی‌شناسانه

در شعر سیاب و به ویژه در هنر سازه‌ها و آرایه‌های زیبایی‌شناسانه آن، نوعی خودجوشی و غافلگیری وجود دارد که حاصل دل‌سوختگی و ویژگی‌های شخصیتی او است. برای نشان دادن این غافلگیری می‌توان سطر «أحسُ بالدماء والدموع كالمطر...» از قصیده «النهر والموت» (نک: ادامه مقاله) را مثال زد.

۴-۴. امتداد زبانی به جای تمرکز و تعمق

در شعر سیاب نوعی امتداد و تداوم دیده می‌شود و احساس خود را به شکل‌های مختلف بیان می‌کند و موضوعی را با عبارات مختلف توضیح می‌دهد. در حالی که دیگر شاعران شعر نو، چ‌بر ایجاز در کلام و فشردگی معنا تأکید دارند (صحراوی، ۲۰۱۱: ۷۱). مثلاً شاعری مانند ادونیس بر ایجاز و تعمیق تأکید دارد.

۴-۵. به‌کارگیری اسطوره‌ها و موضوعات ابرانسانی

سیاب از جمله نخستین شاعرانی است که اسطوره‌ها و موضوعات ابرانسانی را در شعر خود به‌کار بردند. کاربرد اسطوره، ملزومات خاصی دارد و شاعر از دلالت‌های زبانی و دایره واژگانی محدود اسطوره‌ها استفاده می‌کند و ترجمه آن‌ها نیازمند آشنایی با اسطوره و فهم معانی و مفاهیم آن است.

ساختار اشعار سیاب از نظر کاربرد اسطوره بر دو قسم است:

الف- شعر از ابتدا تا انتها بر پایه یک اسطوره قرار گرفته است؛ مانند قصیده «تموز و المدینة» که بر پایه اسطوره تموز (دموزی یا ژوپیترا یا ادونیس) قرار گرفته است.

ب- ساختار شعر، نمادین است و از اسطوره‌های مختلفاً اما متناظر استفاده شده است؛ مانند «الموس العمیاء» (روسی کور).

۵. دشواری‌های ترجمه شعر سیاب

سیاب مانند همه شاعران صاحب سبک و تأثیرگذار، ویژگی‌هایی دارد که منحصر به فرد است و مترجم آثار او باید این ویژگی‌ها را بشناسد تا بتواند ترجمه‌ای مقبول ارائه دهد. ویژگی‌هایی که مترجم باید از آن‌ها را خصوص شعر سیاب آگاه باشد، عبارتند از:

۵-۱. یافتن واژه‌ها یا عبارت‌های کلیدی شعر

مترجم شعر نو باید واحد ترجمه را جمله و گاه بند شعری بداند؛ به این معنا که پایان سطر، پایان جمله نیست و معنا کامل نشده است. بنابراین، مترجم باید واژه کلیدی یا جوهر کلام و جمله شعری شاعر را بیابد و در ترجمه آن از بهترین معادل استفاده کند و حتی با استفاده از مترادف و تأکید، آن را برجسته کند.

یافتن جوهره کلام با دقت کردن در ساختار نحوی میسر است؛ به این معنا که اگر در جمله مبتدا و خبر یا اسم و خبر نواسخ وجود دارد و یا سایر ساختارهایی که نیاز به جواب و مکمل دارند باید آن جواب و مکمل برجسته شود. مثلاً در بند آغازین قصیده «النهر و الموت» از سیاب، کلمه «حین» نیاز به مکمل دارد که جواب آن فعل «أحس» است و اتفاقاً سطر پایانی آن، نقطه برجسته شعر است که معنا به اوج می‌رسد:

بویب^۱

بویب

یا بویب^۲

ای بویب

عشرون قد مضین کالدهور کل عام

بیست سال گذشته است که هر سال مثل یک عمر بود

والیوم حین یُطبق الظلام
 امروز هنگامی که تاریکی خیمه می‌زند
 وأستقرُّ فی السریر دون أن أنام
 و من به رختخواب می‌روم بی آنکه بخوابم
 وأرهف الضمیر: دوحه إلى السحر
 و تمام جانم را گوش می‌کنم: درختی رو به سحر
 مرهفة الغصون والطیور و الثمر
 با شاخه‌ها و پرندگان و میوه‌هایی آخته
 أحسُّ بالدماء والدموع كالمطر... (السیاب، ۲۰۱۲: ۱۰۷)
 احساس می‌کنم خون و اشک چون باران می‌بارد...

در این شعر، شاعر درماندگی و شکوه و شکایت خود از روزگار را نزد رودخانه بویب (دروازه کوچک) برده است. شاعر می‌خواهد بگوید در این ۲۰ سال همواره منتظر درخت سحر بوده است، اما چیزی جز خون و اشک نصیب او نشده است، آن هم به مقدار زیاد به طوری که مصائب به حجم باران بر او باریده است. سطر آخر شعر نباید مبهم و تحت‌اللفظی ترجمه شود، بلکه چون نتیجه این بند است باید به گونه‌ای ترجمه شود که خواننده، تأکید شاعر بر آن را دریابد. مترجم باید کلمات و سطرهای کلیدی و اساسی شعر را بیابد و برای آن‌ها دو یا چند ترجمه بنویسد و یکی را سرانجام انتخاب کند که مضمون را بهتر و بیشتر می‌رساند. به عنوان مثال، به نظر می‌رسد ترجمه زیر در انتقال محتوا و تأکید شاعر رساتر است، زیرا تعداد و کثرت در «فرو ریختن» بیشتر احساس می‌شود تا «باریدن»: «احساس می‌کنم خون و اشک فرومی‌ریزد چون باران».

۵-۲. معادل‌یابی برای اسطوره‌ها و توضیح داستان آن‌ها

شعر سیاب و بسیاری از شاعران معاصر، رمز‌آلود و نمادین است و فهم آن نیازمند دانستن داستان اسطوره‌ها و اطلاعات فرامتنی است. در این صورت مترجم این آثار چه باید بکند؟ اسطوره‌ها در حقیقت، مقوله‌های فرهنگی هستند که در یک متن نمود پیدا می‌کنند. «نیومارک مقولات فرهنگی را به پنج دسته: بوم‌شناسی، فرهنگ مادی، فرهنگ اجتماعی، نهادها و سازمان‌ها و حرکات گفتاری تقسیم می‌کند و یکی از شیوه‌های ترجمه مقوله‌های فرهنگی را نوشتن یادداشت‌ها، اضافات، توضیحات ذکر می‌کند؛ یعنی اطلاعاتی که مترجم باید به ترجمه اضافه کند و معمولاً توضیحات فرهنگی است و تفاوت میان فرهنگ زبان مبدأ و مقصد را مشخص می‌کند» (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۳۲).

نیومارک در ترجمه مقولات فرهنگی به متون نشر اشاره دارد و اگر در نشر برای توضیح مقولات فرهنگی به پانویس و یادداشت نیازمندیم در ترجمه شعر به طریق اولی باید چنین کاری صورت بگیرد، زیرا در «ترجمه شعر، مترجم عامل انتقال فرهنگ است. بنابراین، مترجم شعر و به طور کلی متن ادبی باید مسائل فرهنگی، ادبی و زبانی زبان اصلی را به خواننده توضیح دهد تا درک بیشتر و بهتری نسبت به اثر داشته باشند. به عبارت دیگر، مترجم شعر، با افزودن مسائل پیرامتنی با هدف توضیح جنبه‌های مختلف متن، کار مترجم را فقط برگرداندن واژه‌ها از زبانی به زبان دیگر نمی‌داند، بلکه خود را عامل معرفی فرهنگ مبدأ می‌داند. در واقع، مترجم شعر باید در ترجمه‌اش پانویس و یادداشت بنویسد و با این کار نقش پل ارتباطی را بین خود و خوانندگانش یا بین زبان مبدأ و زبان مقصد ایفا می‌کند و می‌توان گفت به نوعی واسطه معرفی عناصر فرهنگی زبان مبدأ به زبان مقصد است» (بلوری، ۱۳۹۶: ۲۱۰).

سیاب در قصیده «المومس العمياء» (روسی کور) از اسطوره‌های مختلف (مدوسا، فاوست، پنلوپه، آفرودیت و...) استفاده کرده و مترجم ناچار است داستان اسطوره را در پانویشت شرح بدهد. وی در بند نخست این قصیده می‌گوید:

اللیل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
 (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مت
 شب یک بار دیگر پخش می‌شود و شهر آن را می‌نوشد
 والعاورون، إلى القرارة... مثل أغنية حزينة
 (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن...)
 و رهگذران چون آهنگی اندوهگین به خانه می‌روند
 وَتَفْتَحُ أَزْهَارُ الدَّفْلِيِّ، مصابيح الطريق،
 چراغ‌های راه چون گل‌های خرزهره باز می‌شود
 كعيون «ميدوزا»، تحجر كل قلب بالضغينة،
 مثل چشمان «مدوسا»
 هر دلی را
 با کینه، سنگ می‌کند
 وكأنها نُذْرٌ تُبَشِّرُ أَهْلَ «بابل» بالحريق (السياب، ۲۰۱۲: ۱۴۵)
 گویی آذیرهای قرمزی است که مردم «بابل» را
 به آتش مژده می‌دهد.

چند نکته در ترجمه این بند قابل ملاحظه است:

۱- مدوسا یعنی فرمانروا. او از اساطیر یونانی است که به هر کس نگاه می‌کرد، می‌توانست او را تبدیل به سنگ کند. او در ابتدا دوشیزه‌ای بسیار زیبا بوده است، اما پس از اینکه معبد آتنا را آلوده می‌کند، آتنا موهای او را تبدیل به مار می‌کند (گریمال، ۱۳۹۱: ۱۲۳).

الف- مدینه، حزینة، ضغینة و نیز طریق و حریق در متن عربی قافیه هستند که در کنار تفعیله‌های بحر کامل (در چهار تفعیله: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن) آهنگ ویژه‌ای به شعر بخشیده‌اند. مترجم نیز سعی کرده است با آوردن مضارع اخباری: می‌نوشد، می‌روند، می‌شود و می‌کند مشابه همان احساس را در متن فارسی ایجاد کند. مترجم همچنین کوشیده است با تکرار حرف شین در سطر اول ترجمه، مفهوم «شب» و با تکرار حرف «ه» در سطر دوم، مفهوم «اندوه» را تداعی کند.

ب- شاعر سعی دارد تاریکی و تیرگی فضای کشور عراق و ستم و اختناق حاکم بر آن را نشان بدهد. از این رو، همه تعابیر شعر خود را در این راستا قرار داده است. رهگذران را غمگین و چراغ‌های شهر را همچون پاسبانانی که عابران را دستگیر کرده و به زندان می‌اندازند همچون مدوسا می‌داند و گل‌های خیابان را هشدار فرض کرده است. مترجم نیز سعی کرده است با کلماتی مانند آژیر قرمز، این فضا را منعکس کند.

ج- مترجم با تغییر سطر بندی شعر سعی کرده است کلمات کلیدی شعر را برجسته کند. بندهای شعر عربی پنج سطر است، اما در ترجمه به هشت سطر تبدیل شده و بر «سنگ کردن» و «مژده به آتش» که مفاهیم اصلی این بند هستند، تأکید شده است.

۳-۵. انتقال زبان نمادین سیاب

ساختار شعر سیاب، نمادین است و گاه بدون اینکه هیچ اشاره‌ای به نام شخصیت اصلی اسطوره کند از کلید واژه‌های اسطوره در شعر خود بهره می‌برد. «مثلاً در همان شعر «المومس العمیاء» (فاحشه کور) بی‌آنکه به اسطوره پنه‌لویه^۱ اشاره‌ای کند» (عبّاس، ۱۹۹۲:

۱- ادیسه پهلوان اسطوره‌ای یونان باستان است که در جنگ یونان علیه تروا شرکت داشت و همان کسی بود که پیشنهاد ساختن اسب چوبی را داد. وی در بازگشت از تروا سال‌ها سرگردان بود. شاهزادگان زیادی با این گمان که ادیسه مرده است به خواستگاری همسرش پنه‌لویه می‌آمدند و پنه‌لویه که آمدن ادیسه را انتظار می‌کشید برای اینکه

(۲۸۸) از کلید واژه‌های آن؛ یعنی بافتن و شکافتن آن استفاده می‌کند و فقط کلمه کفن را به ریسمان تغییر داده که هم می‌تواند پیوندی برای رسیدن به زندگی باشد و هم طناب دار و مرگ را تداعی کند. وی می‌گوید:

کم ردّ موتک عنک موت بنیک. إنک تقطعین
بارها فرزندان مرده‌اند تا تو زنده بمانی
حبل الحیاة لتقضیه و تضفری حبلا سواه
تو ریسمان زندگی را پاره می‌کنی
تا بند دیگری بیافی
حبلا به تتعلقین علی الحیاة (سیاب، ۲۰۱۲: ۱۴۹) متفاعلن متفاعلن متفاعلن
رشته‌ای که با آن به زندگی درآویزی.

روسپی کور می‌تواند نماد انسان عرب باشد که خود را در اختیار بیگانگان قرار داده و همه ثروت‌هایش به تاراج رفته است. کور بودنش نشان جهل و ناآگاهی او و درماندگی و فقرش به خاطر از دست دادن نفت و دیگر ثروت‌ها است. روسپی، نطفه‌های بسته شده در رحم خود را که می‌تواند نماد نسل آگاه آینده باشد، می‌کشد تا مزاحم او نباشند. در حقیقت، ادامه حیات او در گرو از بین رفتن فرزندان او است. منظور از ریسمان زندگی، بند ناف فرزندان و تنها منبع ارتزاق آنان است که روسپی آن را قطع می‌کند تا ریسمان زندگی خود را بیافد. ریسمان در اینجا سه کاربرد دارد: یکی بند ناف نوزاد است (روسپی آن را پاره می‌کند) و دیگری بندی که روسپی را نجات می‌دهد (بند ارتزاق روسپی و رابطه او با

آنان را دست به سر کند، ادعا می‌کرد دارد کفن ادیسه را می‌بافد و تا بافتن آن تمام نشود، ازدواج نخواهد کرد. او صبح تا شب کفن را می‌بافت و شب تا صبح آن را می‌شکافت. به این ترتیب هیچ‌گاه زمان ازدواج نمی‌رسید تا اینکه ادیسه از سفر بازآمد (اسمیت، ۱۳۸۴: ۹۹).

زندگی) و سوم طناب دار است که سرانجام روسپی را (با خودکشی) به کام مرگ می‌کشد. این مفاهیم نمادین را نمی‌توان در ترجمه واژه‌ها انتقال داد، بلکه باید از روش پانویشت استفاده کرد. مترجم با کلماتی چون «بمانی، بیافی» و «می‌کنی، درآویزی» و نیز تضاد در «مردن و زنده ماندن»، «پاره کردن، بافتن»، مراعات‌النظیر «ریسمان، بند، رشته» سعی کرده است تا حدی موسیقی کناری بحر کامل (متفاعلن) را انتقال دهد.

۵-۴. بازی‌های زبانی شاعر

به کارگیری شگردها و تکنیک‌های زبانی و توجه به فرم شعری، یکی از ویژگی‌های شعر نو است که سیاب به خوبی در شعر «النهر و الموت» پیاده کرده است.

بویب...

بویب

بویب...

بویب

أجراس برج ضاع فی قرارة البحر

زنگ‌های برجی که در قعر دریا گم شد

الماء فی الجرار و الغروب فی الشجر

آب در کوزه و غروب در درخت

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

و کوزه‌ها زنگ‌هایی از باران را تراوش می‌کنند

بلورها یذوب فی أنین

بلور آن در ناله‌ای ذوب می‌شود

بویب.. یا بویب (همان: ۱۰۷)

بویب...ای بویب.

شاعر بر آن است تا در این بند از شعر، سقوط از ارتفاع به حضيض را برساند که در واقع حکایت اوضاع سیاسی کشور عراق را بازگو می‌کند و بویب (نام رودی در عراق) می‌تواند نماد عراق باشد. برج که در بلندا قرار دارد در ژرفای دریا سقوط می‌کند. برای نشان دادن این معنا از کلمات و الفاظی استفاده کرده است که این معنا را برساند. اول اینکه «بویب» در آغاز بند به صورت عمودی و در پایان آن به صورت افقی نوشته شده است؛ یعنی برج، بلند و سرفراز بوده که بر خاک افتاده است. دوم اینکه حروف اول بند؛ یعنی الف، جیم، سین، عین، قاف، غین، شین، پرتنین و پرسروصدا است که به تدریج فروکش می‌کند و در بند آخر از حروف: باء، راء، هاء، یاء و نون استفاده شده است که مفهوم از اوج تا فرود را با ترتیب این حروف نشان داده است. موسیقی «بحر، شجر، مطر» که توالی مصوت‌های بالا را نشان می‌دهد نیز بر زیبایی شعر افزوده است که این ارزش‌های آوایی در ترجمه منعکس نمی‌شود.

۵-۵. آهنگ ساخت‌های همگون و منسجم

حرکت متوالی و منظم کلماتی که از نظر معنا در یک سو قرار دارند و در یک مسیر حرکت می‌کنند، نوعی آهنگ ایجاد می‌کند که مبتنی بر همنشینی ساخت‌های همگون درون‌متنی است و در نهایت، بافت معنایی یکسانی را در معماری کلی شعر ایجاد می‌کند. امری که به دنبال آن صدای واحدی از درون متن شعری برمی‌آید. مترجم با انتخاب واژگانی که بتواند این همسویی را ایجاد کند، این آهنگ را به زبان مقصد منتقل می‌سازد:

بقایا من القافلة

بقایایی از کاروان

تنیر لها نجمة آفلة

ستاره‌ای دم غروب بر آن می‌درخشد

طریق الفناء وتؤنسها بالغناء

راه نابودی را و با آهنگ آن را مأنوس می‌کند

شفاه ظماء... (همان: ۱۰۳)

لب‌های تشنه... .

این شعر سیاب که «سراب» نام دارد فضای شکست را القا می‌کند که حاصل فریب است. مترجم با این ترجمه نتوانسته مجموعه‌ای به هم پیوسته را ارائه دهد که مانند متن اصلی، احساس شکست را به خواننده منتقل کند.

بازماندگان کاروانی است

که ستاره‌ای رو به افول

راه نابودی را برایش روشن می‌دارد

و با یک آواز، مأنوس می‌کند

آواز لب‌های تشنه... .

ترجمه دوم، متن نسبتاً به هم پیوسته‌ای است که مفهوم بازگشت کاروان از جنگ و روان شدن به سوی مرگ در عین محرومیت و نیاز را تداعی می‌کند. کلمات: «بازماندگان، رو به افول، نابودی، لب‌های تشنه» این مفهوم را برجسته می‌کند. در ضمن، برای اینکه بند

شعری هویت پیدا کند و ناتمام باقی نماند، مترجم سطر اول را خبر برای مبتدای محذوف گرفته است که اشاره به کشور عراق و مردم آن دارد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش در این پژوهش نتایج زیر حاصل شد:

۱- در ترجمه شعر سنتی، روش ترجمه شعر به شعر می‌تواند فرم شعر عربی را در قالب یک فرم شعری مشابه در زبان فارسی بازآفرینی کند و کمترین میزان ریزش آوایی و معنایی را داشته باشد.

۲- مناسب‌ترین شیوه برای ترجمه شعر نو، ترجمه به نثر است که می‌تواند عمق معنایی و ظرافت‌های شکلی را به زبان مقصد منتقل کند.

۳- موسیقی داخلی، ارتباط نامحسوس و درونی بین کلمات و عبارات است که به صورت نخ‌های نامرئی، پایه‌های سطرهای شعری را به هم پیوند داده و به آن‌ها هویت شعری می‌بخشد. شگردهای زبانی همچون زبان استعاری و کنایی، آرایه‌های بدیعی، انواع تکرار و... و نیز هنر سازه‌های معنایی مانند نمادسازی و اسطوره‌پردازی و... از مصادیق موسیقی داخلی است.

۴- سیاب شاعری نوگرا است که وزن و آهنگ در شعر او جایگاه ویژه‌ای دارد. شعر او زبانی سیال و شناور دارد و در این شعر، امتداد و تداوم به جای تعمق نشسته است. غافلگیری و خودجوشی آرایه‌های بلاغی در شعر او فراوان است. سیاب در شعر خود از اسطوره‌ها بهره زیادی می‌برد تا جایی که ساختمان اصلی شعر خود را بر پایه یک اسطوره بنا می‌کند.

- ۵- یافتن واژه‌ها یا عبارت‌های کلیدی شعر و ترجمه زیبا و دقیق آن‌ها، معادل‌یابی برای اسطوره‌ها و توضیح داستان آن‌ها، انتقال زبان نمادین، انعکاس بازی‌های زبانی شاعر به ترجمه، برخی از دشواری‌های ترجمه شعر سیاب است.
- ۶- مترجم می‌تواند با برخی شگردهای زبانی در زبان مقصد، مثلاً انتخاب و جاگذاری کلمات همسو و منسجم، آهنگی ایجاد کند که معادل آهنگ برخاسته از شعر مبدأ باشد.

منابع

- اسمیت، ژوئل. (۱۳۸۴). **فرهنگ اساطیر یونان و رم**. ترجمه شهلا برادران خسروشاهی، تهران: فرهنگ معاصر.
- آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی. (۱۳۹۲). «چالش‌های ترجمه شعر از عربی به فارسی (با بررسی اشعاری از نزارقبانی، بدر شاکر سیاب و نازک الملائکه)». **دوفصلنامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی**. س ۳. ش ۷. صص ۴۰-۱۳.
- پاز، اکتاویو. (۱۳۵۳). **ترجمه در: پیام یونسکو**. تهران: کمیسیون ملی یونسکو. ش ۶۶. ص ۳۶.
- جاحظ، عمرو بن بحر. (۱۹۶۵). **الحيوان**. تحقیق عبدالسلام هارون. القاهرة: مطبعة مصطفى البابی.
- خزاعی فر، علی. (۱۳۸۹). ترجمه متون ادبی. چاپ هشتم. تهران: سمت.
- روحانی، مسعود و محمد عنایتی. (۱۳۸۸). «بررسی هنجار‌گریزی در شعر م. سرشک». **فصلنامه گوهر گویا**. د ۳. ش ۳. ص ۱۲.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). «در ترجمه‌ناپذیری شعر». **مجله ایران‌شناسی**. ش ۵۶. صص ۷۴۴-۷۴۳.
- سیاب، بدر شاکر. (۲۰۱۲). **دیوان أنشودة المطر**. القاهرة: مؤسسه هندای للتعلیم و الثقافة.
- شمیسا. سیروس. (۱۳۷۲). **کلیات سبک‌شناسی**. تهران: فردوس.

- صحراوی، عبدالسلام. (۲۰۱۱). الشعر الحر و بناء القصيدة عند نازك الملائكة و بدر شاکر السياب. رسالة ماجستير. الجزائر: جامعة منتوری.
- عید، رجاء. (۲۰۰۳). *دراسة في لغة الشعر*. اسکندریه: منشأة المعارف.
- قبادی، حسینعلی. (۱۳۷۵). تحقیق در نمادهای مشترک حماسی و عرفانی در ادبیات فارسی با تأکید بر شاهنامه و آثار مولوی. رساله دکتری. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- کتانی، نهیل فتحی أحمد. (۲۰۰۰). *دراسة اسلوبية في شعر ابي فارس الحمداني*. رسالة ماجستير. جامعة النجاح الوطنية. نابلس: فلسطين.
- گریمال، پیر. (۱۳۹۱). *فرهنگ اساطیر ایران و رم*. ترجمه احمد بهمنش. تهران: امیرکبیر.
- لنگرودی، شمس. (۱۳۹۰). «وفاداری به چه چیزی؟». *فصلنامه علمی - فرهنگی مترجم*. س ۲۰. ش ۵۱-۵۰.
- الملائكة، نازک. (۱۹۸۷). *قضايا الشعر المعاصر*. بیروت: دار العلم للملایین.
- ناظمیان، رضا و حسام حاج مؤمن. (۱۳۹۶). «چارچوبی زبان شناختی برای تحلیل ترجمه شعر از عربی به فارسی بر مبنای نظریه فرمالیسم». *فصلنامه لسان مبین*. س ۹. ش ۲۷. صص ۱۷۳-۱۴۷.
- نیومارک، پیترو. (۱۳۹۰). *دوره آموزش فنون ترجمه*. ترجمه منصور فهیم و سعید سبزیان. چ ۳. تهران: رهنما.
- وهبة، مجدی و کامل المهندس. (۱۹۸۴). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. ط ۲. لبنان: مكتبة بيروت.