

در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ

دیک دیویس، دانشگاه ایالتی اوهایو

ترجمه مصطفی حسینی* و بهنام میرزبابازاده فومشی**

از گذشته‌های دور، دو نظریه متضاد درباره ترجمه شعر وجود داشته است. گروهی، مانند دانتِه و درایدن و ولتر، بر این عقیده بودند که شعر هرگز ترجمه‌پذیر نیست؛ و در مقابل، گروه دیگری، از جمله هوراس و پوپ و بن جانسن، شعر را ترجمه‌پذیر می‌دانستند و در ترجمه آن می‌کوشیدند. اهمیت مقاله حاضر در این است که به طور ویژه به ترجمه شعر کلاسیک فارسی می‌پردازد و به قلم یکی از اساتید و مترجمان برجسته ادبیات کلاسیک فارسی است. دیک دیویس به طور کلی شعر را ترجمه‌ناپذیر نمی‌داند، بلکه معتقد است که شعر برخی شعرا ترجمه‌پذیر نیست و این شاعران همان‌ها هستند که هویت یک ملت را در آثار خود تلخیص می‌کنند. مقاله «در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ» در سال ۲۰۰۴ در نشریه نیوانگلند ریویو^۱ منتشر شده و ترجمه فارسی آن اکنون با اجازه نویسنده در ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی منتشر می‌شود. دیویس شاعری توانا و از اساتید برجسته شعر فارسی سده‌های میانه در دانشگاه‌های غرب است و در طول اقامت هشت ساله خود در ایران در دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه تهران تدریس کرده است. او که به‌تازگی بازنشسته شده، در دانشگاه‌های دورهم و نیوکاسل در انگلستان و در دانشگاه کالیفرنیا و دانشگاه ایالتی اوهایو در ایالات متحد تدریس کرده و مدت نه سال استاد ادبیات فارسی و رئیس گروه زبان‌های خاورمیانه دانشگاه اوهایو بوده است. دیک دیویس کارنامه ادبی پرکاری دارد. ترجمه شاهنامه فردوسی، منطق الطیر عطار، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و دایی جان ناپلئون ایرج پزشک‌زاد چند نمونه از آثار اوست و ترجمه فیتس جرالده از رباعیات خیام با ویرایش دیویس به چندین چاپ رسیده است. در خانه و دور از خانه^۲ (۲۰۰۹) مجموعه اشعار دیویس درباره ایران و فرهنگ ایرانی است. او به‌تازگی مجموعه‌ای شامل ترجمه ۱۷۵ شعر از حافظ، جهان ملک خاتون و عبید زاکانی را با عنوان چهره‌های عشق: حافظ و شاعران شیراز^۳ به چاپ سپرده است. (م. ح و ب. م)

* عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی‌سینای همدان و دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز

پیام‌نگار: hosseiny.mostafa1352@gmail.com

** دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز

پیام‌نگار: behnam.mirzababazadeh@gmail.com

¹ Dick Davis. "On Not Translating Hafez". *The New England Review*. Vol. 25, No. 1 & 2 (2004).

² *At Home and Far From Home: Poems on Iran and Persian Culture*. Washington DC.: Mage Publishers, 2009.

³ *Faces of Love: Hafez and the Poets of Shiraz*. Washington DC.: Mage Publishers, 2012.

چند سال پیش ناشری به من پیشنهاد کرد که گزیده‌ای از غزلیات حافظ را به صورت منظوم ترجمه کنم. این پیشنهاد مایهٔ مسرت من شد، زیرا عموماً حافظ، شاعر میانهٔ سدهٔ چهاردهم میلادی را بزرگ‌ترین غزل‌سرای ایران می‌دانند و ترجمهٔ گزیده‌ای از غزلیات او به نظر امر خطیری بود که به زحمتش می‌ارزید. دست به کار ترجمهٔ چند غزل شدم، ولی پس از بارها بازنگری و بازنویسی، معمولاً با نتایج ناامیدکننده‌ای روبه‌رو می‌شدم. ترجمهٔ غزل‌های حافظ به نظرم بسیار دشوار آمد و همهٔ مشکلاتی که هنگام ترجمهٔ اشعار دیگر شعرای کلاسیک ایرانی به آنها برخورد کرده بودم، دو چندان شده بود. ناامیدی از ترجمهٔ غزلیات حافظ سبب شد که بیندیشم واقعاً چه مشکلاتی در راه ترجمهٔ این اشعار وجود دارد. این مقاله ماحصل آن تأملات است.

مترجم ادبی همیشه با دو مشکل دیرپا روبه‌روست و من برای راحتی کار این معضلات را که اغلب به طور طبیعی هم‌پوشانی هم دارند، به ترتیب^۱ زبان‌شناختی و فرهنگی می‌نامم.

بحث دربارهٔ مشکل زبان‌شناختی آسان‌تر است. بدیهی است که بخشی از دشواری ناشی از فقدان برابرنهادهای دقیق بین دو زبان است. این دشواری در ترجمهٔ اصطلاحات بیشتر است و ترجمهٔ تحت‌اللفظی نیز در اغلب مواقع عملاً چیزی از معنای اصلی را منتقل نمی‌کند. مثلاً، در زبان فارسی روش‌هایی بسیار بدیع — و شاید بتوان گفت ابهام‌آمیز — برای تهدید و تشنیع افراد وجود دارد و ترجمهٔ تحت‌اللفظی فقط بخشی از شدت و حدت این عبارات را می‌رساند. عبارتی مثل «پدرت را درمی‌آورم» تهدیدی است که معانی ضمنی آن هم رازآمیز است هم تا حدی ملایم، و عملاً به معنی سخت گرفتن و اذیت کردن است (چون قبلاً فلان کار را کرده‌ای، یا اگر در آینده بهمان کار را نکنی). در مورد منشأ و معنای نخستین آن نظرات متعددی مطرح شده است. محتمل‌ترین معنی این عبارت این است که «آن‌قدر تو را اذیت می‌کنم تا پدرت هراسان سر از قبر بردارد». پُر واضح است که هنگام ترجمهٔ این عبارت — مثلاً، به عنوان بخشی از دیالوگ شخصیتی در رمان — مترجم برابرنهاد تحت‌اللفظی را نادیده می‌گیرد و در زبان مقصد به دنبال برابرنهادی می‌گردد که نزدیک‌ترین بار معنایی را به این عبارت فارسی داشته باشد. به همین ترتیب، جناس‌ها هم به‌ندرت ترجمه‌پذیرند. سیدنی اسمیت^۱ در

^۱ Sidney Smith

توصیف دو زن خانه‌دار که از دو منزل روبه‌روی هم بر سر یکدیگر فریاد می‌کشند، به شوخی می‌گوید: They will never agree, for they are arguing from different premises.^۱ تنها در زبان‌های رومیایی است که «عشق» و «مرگ» — l'amore e la morte و l'amour et la mort — چنین نزدیکی شبح‌گونی دارند.^۲ به همین ترتیب، هنر مسعود سعد در خلق جناس موجود در «نالم به دل چو نای من اندر حصار نای» تنها در زبان فارسی پدیدار می‌شود که نای هم به نی و هم به قلعه‌ای اشاره می‌کند که شاعر در آن زندانی بوده است.

قافیه نیز، مانند جناس، ابزاری است در دست هنرمند که به چگونگی چینش اصوات^۳ در کنار یکدیگر وابسته است. شاید هم‌قافیه بودن کلمات breath [نَفَس] و death [مرگ] از دید شاعر ساده‌اندیش انگلیسی‌زبان پدیده‌ای جهان‌شمول باشد، اما بی‌گمان کلمات برابر نهاد این دو مفهوم در زبان‌های دیگر هم‌قافیه نیستند. به عنوان مثال، عبارت مقفی و موجزی همچون «رزم و بزم» شاعر حماسه‌سرا فردوسی می‌تواند چکیده‌ی یک روش و منش زندگی باشد. به یقین، هیچ مترجمی در هیچ زبانی قادر به بازآفرینی مفهومی تا این حد جامع در عبارتی مقفی و چنین موجز نیست. کمبود کلمات هم‌قافیه در زبان انگلیسی نیز دخیل است. کلمات هم‌قافیه در این زبان، در مقایسه با فارسی و ایتالیایی، کمتر است، زیرا در انگلیسی مصوت‌های بیشتری وجود دارد. شاعران غنایی انگلیسی به این واقعیت لعنت فرستاده‌اند که در مقابل کلمه love غیر از کلمات هم‌قافیه مستعمل dove [کبوتر] و above [فراز] و کلمه بی‌ارتباط glove [دستکش] و کلمه غریب shove [با زور پیش بردن] و کلمه از حیث آوایی مشکوک of چیزی در دسترس آنها نیست. دیگر کلمات ناگزیر شعر غنایی، از قبیل self [خود] و world [دنیا]، شاعر را برای یافتن کلمات هم‌قافیه درگیر مشکلات حادثتری می‌کنند. چینش اصوات — مثلاً آن‌گونه که در جناس و قافیه مشاهده می‌شود — در شعر نقش

^۱ «آن دو هرگز به توافق نخواهند رسید، زیرا با دو مقدمه/محل متفاوت بحث می‌کنند.» در این جمله، ایهام نهفته در کلمه premises (به معنای «مقدمه قیاس» و «محل واقعه») به زبانی غیر از انگلیسی قابل ترجمه نیست و نویسنده به‌زیبایی تفاوت در مکان فیزیکی دو طرف بحث را به تفاوت در تفکرات ایشان پیوند می‌زند - م.

^۲ منظور نویسنده جناس موجود میان دو کلمه l'amore و la morte در زبان ایتالیایی و نیز میان دو کلمه l'amour و la mort در زبان فرانسه است - م.

^۳ accidents of sounds

اساسی دارد و تأثیر آن تا حد زیادی مبتنی بر تکرار یا شکل‌های متفاوت الگوهای صوتی است. این امر ترجمه شعر را دشوارتر می‌سازد.

دومین مشکل آشکاری که مترجم با آن مواجه است در قسمت‌هایی از متن نهفته است که در ذهن مخاطب زبان مبدأ اهمیت و معنای فرهنگی آشکاری دارد، در حالی که در جامعه زبان مقصد اصولاً فاقد چنین تأثیری است یا تأثیر بسیار ناچیزی دارد. نمونه آشکار این مشکل برای مترجمان تقریباً همه متون فارسی بعد از قرن شانزدهم میلادی، فرهنگ شیعی است که آشنایی با اصول آن برای بیشتر ادبای ایرانی پس از قرن پانزدهم میلادی امری بدیهی بوده، در حالی که چنین دانشی در جوامع زبانی غرب کاملاً مفقود است. در مورد شعر فارسی، این قبیل مشکلات فرهنگی دشواری‌های پیش روی مترجم را دوچندان می‌سازد. واقعیت این است که پس از قرن سیزدهم میلادی تقریباً همه اشعار فارسی یا آشکارا عرفانی بوده‌اند یا نشانه‌های تصوف در آنها مشهود بوده است، در حالی که در اشعاری که به زبان‌های مطرح غربی سروده می‌شود عرفان چنین جایگاهی ندارد. دانه که شاعر بزرگ ایتالیاست، بیشتر با ترس و هیبت جهنم شناخته شده است تا با عرفان بهشت؛ علاوه بر این، او در ادبیات ایتالیا یک استثنا و شخصیتی والا و منحصر به فرد است. مطرح‌ترین شاعر عرفانی انگلستان احتمالاً کرشو^۱ است که با هر معیاری در میان بزرگان شعر انگلیسی جایگاهی ندارد. دکتر جانسن^۲ معتقد بود که «شعر خوب مذهبی» مفهومی تناقض‌آمیز است. خواننده‌ای که در چنین فرهنگی پرورش یافته است انتظار ندارد که در کتاب شعر با عرفان یا عقاید مذهبی مواجه شود. چنین خواننده‌ای، برخلاف همتای ایرانی‌اش، به عرفان به عنوان موضوع بدیهی شعر نمی‌نگرد. به نظر او، زبان سرسپرده به مذهب یا عرفان ذاتاً شاعرانه نیست، اما درهم‌تنیدگی عرفان و شعر برای خواننده ایرانی از بدیهیات است.

یکی از مشکلات فرعی این مشکل عرفانی مجموعه‌ای از مفاهیم است که در شعر فارسی به واسطه استعاره‌هایی چون شراب، مستی، و تقابل رند و زاهد بیان می‌شود. در سنت ادبی غرب، تأثیر و نفوذ هیچ یک از این مفاهیم با تأثیر و نفوذ آنها در شعر فارسی قابل مقایسه نیست. هرگز به ذهن شاعر غربی خطور نمی‌کند که مستی ممنوع

^۱ Richard Crashaw (۱۶۱۳-۱۶۴۹) از شعرای متافیزیکی قرن هفدهم انگلستان - م.

^۲ Samuel Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴) شاعر و مترجم و منتقد مکتب نئوکلاسیک قرن هجدهم انگلستان - م.

عرفان را با اشاره به مستی ممنوع شراب ابراز کند، به این دلیل ساده که مستی شراب هرگز در غرب (جز مدت کوتاهی در امریکا) ممنوع نبوده است. کل مضمون مستی و تمسخر جامعه به ظاهر هشیار که در شعر عرفانی فارسی چنین جایگاه والایی دارد، در نظر مترجمان متقدم غربی چیزی بیش از الکی‌خوشی پرسروصدای جوانان نبوده است، و در ترجمه‌های تازه‌تر این اشعار گاه به نسخه شرقی منش هیت-اشبری^۱ در اواخر دهه ۱۹۶۰ شباهت پیدا می‌کند. اما هیچ یک از این دو تفسیر اهمیت و معنای عمیق این مضمون شعر فارسی را بر مخاطب غربی آشکار نمی‌سازد. در نتیجه، مترجم چاره‌ای جز توضیح چنین مضمونی ندارد. توضیح دادن چنین مضمونی به توضیح دادن لطیفه می‌ماند؛ تمام که می‌شود، هیچ‌کس نمی‌خندد، مگر به اجبار و از روی ادب، و هیچ‌کس تحت تأثیر قرار نگرفته است.

مشکل فرهنگی دیگری که بحث درباره آن دشوار می‌نماید، رواج تفکر شاهدبازی در بسیاری از اشعار فارسی سده‌های میانه است. در برخی موارد، شاهدبازی فی‌نفسه و بدون هدفی خاص در شعر وجود دارد، ولی اغلب برای تبیین مضامین عرفانی از آن استفاده می‌شود. این شاهدبازی که اغلب به عرفان اشاره می‌کند، مانند عرفان هیچ‌گاه موضوع اصلی شعر غربی نبوده است. اگرچه شاهدبازی در بسیاری از اشعار فارسی سده‌های میانه به‌وضوح جدی گرفته نمی‌شود، ولی برای مترجمی که در زبان مقصد برای بیان چنین مضمونی هیچ مجموعه‌ای از قراردادهای برابر نهاد ندارد، می‌تواند مشکل عمده‌ای باشد. در چنین موردی، قواعد دستوری زبان فارسی و فقدان ضمائر مجزا برای دو جنس متفاوت (استفاده از ضمیر یکسان «او» برای سوم شخص مفرد مذکر و مونث) به یاری مترجم می‌آید. ولی استفاده مترجم از این قابلیت زبان فارسی، همان‌گونه که خود نیز می‌داند، اغلب به سرهم‌بندی مطلب و تصفیة اخلاقی متن‌ها می‌انجامد. تجلیل نسبی از هم‌جنس‌خواهی از سوی ما [غربیان] در عصر حاضر نیز کمک چندانی به امر ترجمه نمی‌کند، زیرا هم‌جنس‌خواهی ضمنی موجود در اشعار فارسی سده‌های میانه، مانند هم‌جنس‌خواهی موجود در ادبیات یونان باستان، میان یک مرد مسن و نوجوانی است که با دید امروزی به بلوغ قانونی نرسیده است، و از نوع

^۱ Haight-Ashbury، منطقه‌ای در سن‌فرانسیسکو که در دهه شصت میلادی مرکز هیپی‌ها بود و فرهنگ استفاده از مواد مخدر در آن رواج داشت - م.

هم‌جنس‌خواهی مورد قبول در فرهنگ غرب نیست. حضور فراگیر عرفان و ریطوریقای مستی استعاری ملازم با آن در کنار تفکر شاهدبازی، واضح‌ترین مشکلات فرهنگی است که مترجم اشعار فارسی سده‌های میانه باید با آنها مواجه شود.

مشکلاتی که تاکنون مطرح کرده‌ام بر سر راه مترجم آثار منشور نیز وجود دارد، اگر چه این مشکلات در شعر برجسته‌ترند. اما مشکلات دیگری نیز وجود دارد که مختص ترجمه شعر است، و من می‌خواهم بر آنها متمرکز شوم. این مشکلات با چند و چون شعر سر و کار دارند، و غالباً از یک جامعه زبانی به جامعه زبانی دیگر تفاوت ماهوی می‌یابند.

قراردادهایی که در این بحث به طور مشخص به آنها علاقه‌مندم واضح‌ترین قراردادهای الگوبندی شعر نیستند. در شعر فارسی، الگوهای آوایی و معنایی بسیاری وجود دارد که در شعر انگلیسی یا غایب‌اند یا غیرمعمول و، به رغم دشوار بودن، غیرقابل ترجمه نیستند. به عنوان مثال، اشعار مناظره‌ای که مصراع‌هایشان یکی در میان با «گفتم» و «گفتا» آغاز می‌شوند، در زبان انگلیسی وجود ندارند، ولی این قرارداد به‌سادگی در انگلیسی قابل بازتولید است و نظرهای موجود در زبان انگلیسی در خصوص ساختار شعر را نقض نمی‌کند. به همین ترتیب، ردیف در شعر فارسی — عبارتی تکراری که پس از هر بار تکرار قافیه می‌آید — قرارداد شعر انگلیسی نیست، ولی به نظر من اغلب قابل انتقال به زبان انگلیسی است بدون اینکه چندان عجیب به نظر برسد، همان‌طور که در این رباعی از مهستی، شاعر زن سده دوازدهم میلادی، مشاهده می‌شود:

سودازده جمال تو باز آمد	تشنه‌شده وصال تو باز آمد
نو کن قفس و دانه لطفی تو پباش	کان مرغ شکسته‌بال تو باز آمد

حتی قافیه یگانه که عملاً در همه قالب‌های عروضی شعر فارسی به استثنای مثنوی به کار می‌رود — و در شعر انگلیسی به دلیل قلت قافیه مشخصه‌ای نادر و نامتعارف است — اگر به شیوه‌ای جذاب و جالب ترجمه شود، چندان نامتعارف و نامأنوس جلوه نمی‌کند. شاید چنین قراردادهایی [در شعر انگلیسی] نامأنوس باشند، اما وجودشان، به لحاظ زیباشناختی، تصنعی به نظر نمی‌رسد.

اما، به عقیده من، مشکل اصلی در این قبیل اصول آشکار و مکانیکی نیست، بلکه در قواعدی است که، به عبارتی، دقیقاً در زیر این لایه آشکار قرار دارد؛ این قواعد نه به چگونگی تدوین شعر مربوط می‌شوند نه به مبانی زبانی و مضامین و صناعاتی که ذاتاً شاعرانه تلقی می‌شوند و در خور شعرند. افراد یک جامعه زبانی خاص اغلب ناخودآگاه تصور خود را از «شاعرانه» بودن تصویری جهان‌شمول می‌پندارند، و ممکن است این امر به هنگام مواجهه آنان با آثار تحسین‌شده سایر فرهنگ‌ها که با توقعات زیباشناختی بومی آنان مطابقت ندارد، به نومی‌دی و آشفتگی بینجامد. به نظر غایت این امر غالباً نوعی احساس خودبینی است که تنها و تنها ادبیات «ما» در خور اعتناست — و احقاق آن را به صراحت ابراز می‌کنند، و افراد محتاط‌تر در دل به آن ایمان دارند.

در شعر فارسی، یک نمونه بارز از ابراز منویات شاعرانه، به‌ویژه برای بیان احساسات در اشعار غنایی، استفاده از زبان مدیحه‌آمیز است. مدیحه، به عنوان یکی از انواع شعری جاافتاده، در شعر انگلیسی اندکیاب است. مرادم این نیست که هیچ مدیحه‌ای به زبان انگلیسی سروده نشده، بلکه می‌خواهم بگویم مدیحه در ادبیات انگلیسی به‌ندرت شعری در خور اهمیت تلقی شده و همواره به دیده تحقیر در آن نگریسته‌اند، گویی هیچ شاعر «راستینی» نخواست است بدان پردازد. به احتمال زیاد، تنها مدیحه ادبیات انگلیسی که هنوز هم در خور اعتناست، شعر اندرو مارول^۱ است با عنوان «قصیده‌ای به سبک هوراس در بازگشت کرامول از ایرلند»^۲، و اهمیت آن به دلیل ستایش تلویحی او از چارلز اول، دشمن اصلی کرامول، است که ظاهراً شکل مدیحه‌آمیز شعر را واژگون و بی‌گمان پیچیده‌تر کرده است. می‌توان گفت که مدیحه در دل بسیاری از مرثی‌های حضور نامحسوس دارد، اما هرگز جزء جریان‌ات اصلی شعر انگلیسی نبوده و زبان و عناصر آن هیچ‌گاه شاعرانه تلقی نشده است.

اما در ایران سده‌های میانه شرایط کاملاً متفاوت بوده، و مدیحه گونه شعری بسیار مهمی محسوب می‌شده است. دبروین^۳، استاد برجسته شعر کلاسیک فارسی، آن را با سنت نقاشی درباری^۴ در غرب مقایسه کرده است، و به نظر من، با توجه به جایگاه

^۱ Andrew Marvell (۱۶۷۸-۱۶۲۱) از شعرای متافیزیکی قرن هفدهم انگلستان - م.

^۲ "A Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland"

^۳ Johannes Thomas Pieter De Bruijn

^۴ court portraiture

این‌گونه شعری در درون فرهنگ و قصد هنرمندان فعال در این سنت، قیاس بسیار بجایی است. ریطوریکای شعر مدحی بر شعر سده‌های میانه فارسی، حتی زمانی که ظاهراً ربطی به مدیحه‌سرایی ندارد، سایه افکنده است. در شعر غیرروایی فارسی، اگر جنبه طنز نداشته باشد، بدیهی است که گوینده شعر خود را در جایگاهی پایین‌تر از شخصیت موضوع شعر قرار می‌دهد، خواه این شخصیت مستقیماً «شما» یا «تو» خطاب شود یا با ضمیر سوم شخص به او اشاره شود. این برتری بدیهی شخصیت در اشعار سیاسی مدح‌آمیز هم وجود دارد، و گویا از شعر عاشقانه و شعر عرفانی نشئت گرفته است. این پدیده در شعر فارسی چنان فراگیر است که، به زعم من، اکثر فارسی‌زبانان آن را ذاتاً شاعرانه تلقی می‌کنند. اما این ویژگی بلاغی، در حقیقت، وابسته به یک فرهنگ خاص است و ظاهراً شعر شرق دور — مثل شعر چین یا ژاپن یا کره — فاقد چنین ریطوریکایی است. ستایش اغراق‌آمیز دیگری، توأم با تحقیر خود، گاه‌گاه در شعر انگلیسی نیز دیده می‌شود، ولی این عناصر در زبان انگلیسی، برخلاف زبان فارسی، ذاتاً شاعرانه محسوب نمی‌شوند. شگردهای دیگری — نظیر رئالیسم روان‌شناختی، کاربرد عینیت در زبان، تازگی تصاویر (که جملگی معیارهای نامرتبط به شعر فارسی پیش از سده بیستم هستند) — در شعر انگلیسی به اندازه مدیحه، و حتی بیشتر از آن، «شاعرانه» تلقی می‌شوند.

از درون شعر مدح‌آمیز کلاسیک فارسی که گوینده آن معمولاً خود را پایین‌تر از مخاطب شعر [ممدوح] می‌شمارد، صناعات ادبی دیگری بروز می‌کند. نخست، استفاده از اغراق به‌ویژه برای توصیف ممدوح است. این ویژگی در زبان فارسی چنان شاعرانه است که واژه کنایه‌آمیز «شاعرانه» اغلب برای توصیف چنین زبانی در بافتی غیرشاعرانه نیز به کار می‌رود. در شعر انگلیسی هم البته اغراق وجود دارد، اما نه به کثرت و قوت شعر فارسی، و جریان اصلی شعر انگلیسی، در واقع، به تمسخر چنین صنعتی می‌پردازد. شکسپیر می‌گوید: «چشمان معشوقم هیچ دخلی به خورشید ندارد»^۱، و غزلی را که با این مصراع آغاز می‌شود با تمسخر آن چیزی به پایان می‌برد که «قیاس مع‌الفارق»^۲،

^۱ "My mistress' eyes are nothing like the sun" مطلع غزل ۱۳۰ شکسپیر که نقیضه غزل‌های عاشقانه پترارک و

غزل‌های عاشقانه عصر رنسانس است - م.

^۲ false compare

یعنی توصیف غلوآمیز، می‌نامد. نمونه‌های افراطی چنین ستایش‌های اغراق‌آمیزی را می‌توان در صنعت ادبی «حُسن تعلیل» یا علت زیباشناختی دید؛ در این صنعت ادبی، برای پدیده‌ای طبیعی علتی ستایش‌آمیز و در عین حال کاملاً تخیلی ارائه می‌شود. «حُسن تعلیل» در شعر فارسی از ارزش والایی برخوردار است، اما چنین چیزی عملاً در شعر انگلیسی وجود ندارد و، در واقع، در [فنون و صناعات ادبی] انگلیسی برابر نهاد رایجی ندارد. راستش را بخواهید، من فقط یک مثال خوب برای آن در شعر انگلیسی پیدا کرده‌ام، و آن مطلع شعر میلتن^۱ است با عنوان «چکامه‌ای به مناسبت سپیده‌دم ولادت مسیح»^۲ که موضوعش ستایش مسیح است. در این شعر، قداست مسیح در چشم شاعر مبالغه را توجیه می‌کند. اما در شعر انگلیسی استفاده از حُسن تعلیل برای انسان فانی نامتعارف و غیرشاعرانه می‌نماید.

اینجاست که به مشکل جدی‌تری برخورد می‌کنیم که عبارت است از بروز شگردهایی که در فارسی ذاتاً شاعرانه تلقی می‌شوند — مثل فروتری گوینده شعر [مادح]، والایی مخاطب [ممدوح]، و کاربرد حسن تعلیل به عنوان جزئی از این تحسین و والایی — و در شعر انگلیسی نسبتاً کمیاب‌اند، ذاتاً شاعرانه تلقی نمی‌شوند و نامتعارف یا بی‌معنی به نظر می‌رسند. در واقع، می‌توان چنین گفت که عواطف در شعر فارسی و شعر انگلیسی به انتظارات کاملاً متضادی از شعر می‌انجامند: ستایش هرچه اغراق‌آمیزتر باشد در شعر فارسی شاعرانه‌تر و در انگلیسی معنابخش‌تر و مجامله‌آمیزتر است.

در شعر فارسی، علاوه بر حُسن تعلیل، صناعات ادبی متداول و ارزشمند دیگری نیز هست که در شعر انگلیسی وجود ندارد. هرچه استعارات فارسی، در قیاس با برابر‌نهادهای انگلیسی، انتزاعی‌تر باشند، ترجمه آنها به انگلیسی با توفیق کمتری همراه است (و البته عکس این موضوع نیز صادق است). برای مثال، زار و نحیف شدن عاشق چون مو^۳ [به دلیل دوری از معشوق] — قیاسی ذهنی و انتزاعی، نه عینی و ملموس — در شعر فارسی استعاره نامتعارفی نیست. اما نگاه مادی‌گرایانه خواننده انگلیسی مانع از

^۱ John Milton (۱۷۰۹-۱۷۸۴) شاعر شهیر انگلیسی و سراینده بهشت/زردست‌رفته م. م.

^۲ "Ode on the Morning of Christ's Nativity"

^۳ گرچه شده‌ام چو مویش از غم / یک موی نخواهم از سرش کم (نظامی، لیلی و مجنون) - م.

آن می‌شود که عاشق را زار و نحیف چون مو تصور کند؛ پس این استعاره در انگلیسی تأثیرگذار نیست. فارسی‌زبانان فراق معشوق را با استعاره انتزاعی (در اینجا نحیف بودن) تصور می‌کنند و مشبه‌بھی را برمی‌گزینند که این ویژگی مبالغه‌آمیز را بیان کند (در اینجا مو). این روش در شعر فارسی مرسوم و بجاست، اما برای خواننده‌ای که به استعاره‌های ملموس و عینی شعر انگلیسی عادت کرده است تجسم چنین استعاره‌ای نتایج بسیار ناخوشایند دارد.

نمونه دیگر تفاوت بلاغی میان فارسی و انگلیسی استعاره مرکب^۱ است. اشاره به کسی با عبارت «سرو روان»^۲ در زبان انگلیسی کاملاً بی‌معناست، و فاقد هاله‌های معنایی ظرافت، حلاوت، و شگفتی این عبارت در زبان فارسی است. استعارات انگلیسی لفظ‌محورند و با استعارات مرکب فارسی به شدت منافات دارند و استفاده از آنها نشانه کج‌سلیقگی است. حال آنکه استفاده از استعاره مرکبی مانند «سرو روان» در فارسی بسیار بارز است. به نظر، دلیل این امر تفاوت امکانات و آداب شاعری در زبان‌های فارسی و انگلیسی، و در ادبیات به طور عام است. این آداب تعیین می‌کنند که کدام احساسات به‌ویژه شاعرانه و جذاب تلقی شوند.

پیش‌تر به طور تلویحی به احساس حقارت و کهنتری شاعر هنگام رویارویی با ممدوح که در شعر فارسی متداول است، اشاره کردم. این احساس انکار خود در بیشتر مواقع با احساس حیرت، شگفتی، اعجاب، بهت و مانند آن مرتبط است. شعر فارسی آکنده از الفاظی است که این اصل زیباشناختی شگفتی و اعجاب را بیان می‌کنند. چیزی که نامتعارف و دور از انتظار و اعجاز‌آمیز باشد و خواننده را به تعجب و تحیر وادارد در واقع شاعرانه تلقی می‌شود. شاعران پارسی‌گو حتی هنگام توصیف پدیده‌های کاملاً طبیعی — مثل سرسبزی بهار — تمایل دارند که از عناصر بلاغی این صنعت ادبی استفاده کنند، و به طور تلویحی نشان بدهند که شکوه و عظمت بهار باعث تعجب و شگفتی آنان شده است. ارائه تصویری آرمانی از واقعیت، و تحریک عواطفی نظیر تعجب و تحیر در مواجهه با کمال محض نیز در سنت شعر انگلیسی تقریباً نادر است. شعر انگلیسی غالباً به پدیده‌های خاص و ویژه تمایل دارد، و بیشتر به دنبال بارقه

^۱ mixed metaphor، استعاره‌ای که دو یا چند مشبه‌به دارد — م.

^۲ مثلاً در این بیت از حافظ: گل‌عداری ز گلستان جهان ما را بس / زین چمن سایه آن سرو روان ما را بس — م.

شناخت در خواننده است تا اعجاب نسبت به چیزی آرمانی و دور از تجربیات روزمره. اعجاب منجر به خلق مضامینی می‌شود که در شعر فارسی متداول است — مثلاً مفهوم زیبایی در «شهر آشوب» (شهر را به هم ریختن، همگان را متعجب کردن) — ولی در [فنون و صناعات ادبی] انگلیسی مشابهی ندارد. شاید بتوان تفاوت زیباشناسانه موجود در اینجا را با نقل توصیف هملت به بازیگرانش تبیین کرد، آن‌گاه که می‌گوید مقصود از نمایش «آن است که آینه‌دار طبیعت باشد؛... و ظاهر و باطن هر عصر و زمان را بی‌هیچ تخلف چنان که هست مجسم کند»^۱، و آن را با توصیف عیوقی، شاعر سده یازده م. / سده پنجم ه.ق.، از ماهیت کار شاعر مقایسه کرد. عیوقی می‌گوید شاعر مانند مشاطه‌ای است که عروس را قبل از ضیافت عروسی می‌آراید.^۲ هدف هنر از دید شکسپیر نشان دادن واقعیت است، اما نزد عیوقی خیال‌انگیز و باشکوه جلوه دادن واقعیت است.

اعجاب و تحیر موجود در شعر فارسی، و عاملی که سبب این بهت و شگفتی است، با استمداد دائمی شعر فارسی از امور وصف‌ناپذیر مرتبط است که هم در شعر صوفیانه فارسی کاملاً متداول است و هم در شعر عاشقانه غیرمذهبی. در این دسته از اشعار، فعل امر «مپرس» — که مورد علاقه حافظ و خیل عظیمی از شاعران پس از اوست^۳ — ممکن است به فراز و فرود تجارب غیرقابل بیان اشاره کند. تجربه‌گرایی عینی اکثر اشعار انگلیسی بدین معنی است که به امور وصف‌ناپذیر چندان بها نمی‌دهند، و تلویحاً حاکی از آن است که در زبان انگلیسی وصف‌ناپذیری مرادف با جذابیت نیست؛ در زبان انگلیسی، صنعتی بلاغی برای توصیف امور وصف‌ناپذیر و اشاره به آنها وجود ندارد.

حس وصف‌ناپذیری، و شگفتی بهت‌آور، مشخصه دیگر شعر فارسی است که آن را از سنت شعر انگلیسی متمایز و کار مترجم را به‌غایت سخت می‌کند. این گونه است که شعر غنایی فارسی غالباً ایستا به نظر می‌رسد، یعنی همان روند معمول بیان مکرر یک معضل یا یک بینش با الفاظ مختلف در هر یک از ابیات متوالی. یا همان طور که وویچخ اسکالموفسکی^۴ اخیراً بیان کرده: «مجموعه کوتاهی از اشعار ... یا ابیات به

^۱ هملت، پرده سوم، صحنه دوم. برگرفته از هملت، ترجمه مسعود فرزاد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷ م.

^۲ سخن بی‌شک از نظم رنگین شود / عروس از مشاطه به آیین شود (عیوقی، ورقه و گلشاه) - م.

^۳ درد عشقی کشیده‌ام که مپرس / زهر هجری چشیده‌ام که مپرس (حافظ) - م.

^۴ Wojciech Skalmowski

جنبه‌های متنوع دنیای گفتمانی واحدی اشاره می‌کند، گفتمانی که کنش تمام یک گونه ادبی در آن واقع شده و فرض بر این است که مخاطب ... پیشاپیش با آن آشناست. شاهد این انسجام مضمونی، و انقطاع روایی یا منطقی، این واقعیت است که نسخه‌های متعدد، مثلاً از دیوان حافظ، شامل ابیاتی مشابه با ترتیبی متفاوت است. حتی اگر مسائل مربوط به طرح قافیه را نادیده بگیریم، تصورش هم مشکل است که مصرع‌های غزلی از شکسپیر در نسخه‌های مختلف با ترتیب‌های متفاوت بیاید، زیرا حرکت رو به پیش غزل انگلیسی به سادگی تقدم و تأخر مصرع‌ها را آشکار می‌کند. یکی از نتایج جانبی چنین وضعیتی در شعر فارسی این است که فردی که در مصرع «تو» خوانده شده، همو در مصرع دیگر «او» می‌شود. ناپیوستگی ابیات در شعر فارسی این امر را کاملاً قابل پذیرش می‌کند. در شعر انگلیسی که ضمائر «تو» و «او»ی موجود در یک شعر طبیعتاً می‌بایست به افراد متفاوتی اشاره کنند، چنین وضعیتی تقریباً محال است.

فقدان نوعی (و نه کلی) حرکت رو به پیش در غزل فارسی تحت تأثیر زیباشناسی حیرت که ظاهراً مانع سیر منطقی موضوع می‌شود، قوت می‌گیرد. بنابراین، اگر کسی غزلی از شکسپیر را مثلاً با غزلی از حافظ مقایسه کند، آشکارترین تفاوت از حیث محتوا این است که موقعیت روان‌شناختی در مقطع غزل شکسپیر تقریباً همیشه با مطلع آن متفاوت است، حال آنکه در غزل حافظ لاینحل بودن، و مقاومت در برابر تحول و راه حل، و در نتیجه به پایان نرسیدن وضعیت ظاهراً جزء لاینفک شعر است. غزل فارسی غالباً با حواله دادن موضوع به آسمان خاتمه می‌یابد، گویی در مورد وضعیتی که در شعر توصیف می‌شود کاری نمی‌توان کرد: پایان شعر را تشخیص این موضوع رقم می‌زند که برای وضعیت موجود پایانی وجود ندارد. این احساس آرامش روانی در موقعیتی ساکن و غیرقابل تغییر به احتمال زیاد در ابتدا ناشی از این حقیقت است که این شعر برای شنیدن سروده شده است نه برای خاموش خواندن در خلوت، و مانند بسیاری از این گونه اشعار موقوف‌المعانی نیست. این اشعار از لحاظ معنایی مستقل‌اند و با ابیات قبل و بعد خود ارتباطی ندارند. استقلال معنایی هر بیت در ساختاری تک‌قافیه‌ای بی‌شبهت به تم و واریاسیون‌های موسیقایی نیست؛ هر بیت واریاسیون مجزایی است که در عین حال با مضمون کلی که معمولاً به اختصار در مقطع و مطلع غزل بیان می‌شود، رابطه تنگاتنگ دارد. قافیه یگانه بر این نکته تأکید می‌کند که شعر به

یک معنی همان‌جا به پایان می‌رسد که آغاز شده است، و هدف شاعر معمولاً ارائه سیر «تحول» روانی از مرحله‌ای به مرحله دیگر نیست. این موضوع به هیچ وجه از ارزش زیباشناختی اشعار نمی‌کاهد، و نمی‌خواهم خواننده فکر کند که چنین چیزی مد نظر من است. برای درک تأثیر هنری و عملکرد چنین شیوه‌هایی صرفاً باید در قدرت و گیرندگی بسیار تأثیرگذار قطعه‌ای موسیقایی چون پاساگالئوی باخ در دومینور، یا تلخی تکرار تم آغازین در پایان واریاسیون‌های گلدبرگ^۱ او تأمل کرد. بی هیچ گمان، بسیاری از غزل‌های حافظ می‌توانند تجربه‌های زیباشناسانه‌ای در همین حد و اندازه باشند. طبیعتاً، در میان غزلیات حافظ استثنائاتی نیز وجود دارد که ناقض سخن من است که غزل‌های او را عموماً دارای مضمون واحد و قالب‌های مختلف دانسته‌ام؛ همان‌طور که در میان غزل‌های شکسپیر به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که در آنها هیچ تغییر و تحولی در حالت روحی گوینده شعر مشاهده نمی‌شود، و ممکن است حالت روحی او در پایان غزل دقیقاً مثل آغاز آن باشد. با وجود این، به نظر من این توصیف در مورد بخش عظیمی از غزل فارسی صدق می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت که این ویژگی‌های کاملاً فنی (تکرار قافیه یگانه، و فقدان موقوف‌المعانی) نتایجی داشته‌اند که بر زیبایی خاص شعر می‌افزایند، و این زیبایی فقط تسامحاً و تصادفاً با انتظارات اهالی مغرب‌زمین از تجربه شعر غنایی همخوانی دارد.

آثار برخی از شاعران را ظاهراً ترجمه‌ناپذیر می‌دانند، یا واقعاً این گونه‌اند، و اینان را غالباً شاعرانی می‌پندارند که روح شاعرانه ملت خویش را به ظریف‌ترین وجه ممکن بیان می‌کنند، مانند پوشکین در روسیه، گوته در آلمان، و حافظ در ایران. شاعرانی که هویت یک ملت را در آثار خود تلخیص می‌کنند، دقیقاً همان‌ها هستند که شعرشان بیش از همه در مقابل ترجمه مقاومت می‌کند و امکان دارد که این خصیصه به آنان قداستی رمانتیک و کمابیش نژادی ببخشد. ترجمه‌ناپذیری شعر این شاعران ناشی از این واقعیت است که شعرشان عمیقاً از روح فرهنگ و نژاد آن ملت متأثر است که با کلمات هیچ زبان دیگری به بیان در نمی‌آید. این شکل دیگری است از همان کلام رندانه که «دوست عزیز، برای فهم شعر شما باید ایرانی، یهودی، روس و... بود». (در مقابل این دیدگاه نژادی، داستان جالبی از فرانکو کورلی نقل شده که از ریچارد تاکر می‌خواهد

^۱ Goldberg Variations

شگردهای خواندن اپرای پوچینی را به او بیاموزد. تاکر ابتدا می‌گوید: «بسیار خوب، اول باید یهودی باشی...»^۱ اما، به نظر من، توضیح ساده‌تر، فنی‌تر، منطقی‌تر، غیرنژادی‌تر و درست‌تری برای چرایی ترجمه‌ناپذیری آثار این شعرا وجود دارد.

این دسته از شعرا کسانی‌اند که قواعد بومی شعر آنها چنان با جانشان درآمیخته که گویی جزئی از وجودشان شده است؛ در دستان توانمند آنها، این قواعد دیگر قاعده نیستند، صرفاً جزئی از حقیقت زبان یا روح شاعرند که در چهارچوب زبان عمل می‌کند. گونه در جایی گفته است که عده کمی متوجه می‌شوند که شاعر بیش از همه کس از قواعد خود زبان تأثیر می‌پذیرد، و ما می‌توانیم این نظر را به قواعد شعری حاکم بر یک جامعه زبانی تعمیم دهیم. خوش‌قریحه‌ترین شاعر کسی است که بتواند چنین قراردادهایی را به بهترین نحو درک و از آنها استفاده کند. آنچه برای دیگران آموختنی است برای او گویی استعداد خداداد است، دورنمای ذهنی طبیعی اوست، روح قومی است که در چهارچوب آن نشو و نما می‌کند و شکوفا می‌شود. شعرش، در واقع، بافت بی‌نهایت متراکمی از قواعد شعری زبان اوست، و به همین دلیل به نظر می‌رسد که در نتیجه مهارت او شعری یک‌زبانه و غیر قابل انتقال به زبان و شعری دیگر است که فاقد چنین قواعدی است. به همین دلیل، شعری که ظاهراً امکانات شعر را بیشتر گسترش می‌دهند و از نظر جامعه زبانی خود از همه «شاعرتر»ند، اغلب همان شاعرانی هستند که به‌سختی می‌توان آثارشان را به زبان دیگری ترجمه کرد. بی‌هیچ گمان، در ادبیات فارسی نمونه حافظ، و بسیاری شاعر-مترجمان بینوا که بیهوده در ترجمه شعر او کوشیده‌اند، تأییدی بر این نظر است.

^۱ فرانکو کورلی (Franco Corelli) خواننده تنور بود و پوچینی البته آهنگسازی مشهور. ریچارد تاکر (Richard Tucker) نیز یک خواننده تنور یهودی آمریکایی بود. کورلی که از تاکر بسیار جوان‌تر بود برای خواندن اپرای پوچینی از او راهنمایی خواست. به نظر تاکر، خیلی مضحک بود که یک ایتالیایی برای خواندن اپرای آهنگسازی که هم‌وطنش بود از یک یهودی آمریکایی کمک بخواهد. این بود که به شوخی گفت: «اول باید یهودی باشی.» البته نه پوچینی یهودی بود نه کورلی، و منظور تاکر صرفاً مسخره کردن این عقیده بود که برای درک فرهنگی که یک قوم خلق کرده است باید به همان قوم تعلق داشت - دیویس.