نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی
سال ششم- شماره ۱۱- بهار و تابستان ۱۳۹۵

کارایی موسیقی در بازنهش ریزش‌های معنایی و وزنیِ ترجمهٔ شعر

معصومه احمدی[۱]
بیتا اکبری[۲]

چکیده

ترجمهٔ شعر با تقویت شبههٔ ترجمه‌ناپذیری بنیادین کلام، بحث‌برانگیزترین نوع ترجمه در حوزهٔ علم ترجمه‌شناسی است. شعر، ذاتاً تجربه‌ای کاملاً هنری و زیبا شناخت در عرصهٔ ادبیات، بر روی کلام است که احساسِ خوشایند از یک «معنا» را با فرم و موسیقی ویژه می‌آفریند. در این تحقیق که بر روی ترجمهٔ شعر نی‌نامهٔ مولانا از فارسی به فرانسه صورت گرفته است، از همزادی زبان‌های شعر و موسیقی، جهت تکمیل مجموعهٔ «معنا- وزن» در ترجمهٔ شعر، با هدف پُربار نمودن وزن شعرِ ترجمه شده و افزایش تأثیر وزنی آن بر مخاطب جدید، آنگاه که مجال ارائهٔ شفاهیِ آن وجود دارد، کمک گرفته‌ایم. بنابرین با پیشنهاد دو مرحله‌ای کردن فرآیند ترجمهٔ شعر به مرحله‌های ترجمهٔ «بینانشانه‌ای» و «میان‌نشانه‌ای»، ریزش‌های معنایی و کاستی‌های بنیادین ناشی از تفاوت سیستم‌های زبانیِ مبدأ و مقصد را که در معنا و قالب شعر رخ می‌دهد، کاهش داده‌ایم. نهایتاً نشان‌داده‌ایم چگونه این همراهی، تأثیر معنایی ـ وزنی شعر ترجمه شده را بر مخاطبِ زبان مقصد، مشابه تأثیرِ معنایی ـ وزنی شعر اولیه بر مخاطبِ زبان مبدأ می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ بینانشانه‌ای، شعر، مولانا، موسیقی.

۱- استادیار دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبائی ✉| mahm@gmail.com
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس ✉| b.akbari11@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۱۰/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۵/۰۴/۱۴

مقدمه

شعر، هنرِ ترکیبیات کلام است به‌گونه‌ای که معنای واژه‌ها در آن اصلاح و خالص می‌شود، ارتباطات میان آنها از نو جان می‌گیرند و از عمق به‌رو می‌آیند. در شعر، به‌خصوص برخی ساختارهای خاص کلامی ارجحیت می‌یابند و به‌ویژه ریتم و آهنگ آنها برجسته می‌شود.

ترجمهٔ شعر از آن جهت خاص و مهم جلوه می‌نماید که باید در انتخاب معادل‌های مفهومیِ بجا و نیز انطباق صنعتِ شعری متن اولیه با فرهنگ و سیستم شعری و زبانی مقصد توجه بسیار نمود. در واقع تصاویر باید به‌طور دقیق به زبان و فرهنگ دیگری برگردانده شوند.

از طرفی، ساختار آهنگین شعر با سکوت‌ها و فراز و فرودهایش، با دنیای موسیقی در هم می‌آمیزد. این نکته در ترجمه، به شکل ویژه‌ای خود را نشان می‌دهد به‌گونه‌ای که اگر انتقال موسیقیِ شعر به دنیای مقصد صورت نگیرد، گویی ترجمهٔ شعر ناتمام مانده است.

در این تحقیق به‌دنبال پاسخ به این پرسش هستیم که چگونه همراهی همزمان یک موسیقیِ مناسب با ریتم و آهنگ و معنای یک متن شعر اولیه (به زبان مبدأ)، در هنگام قرائت محصول ترجمه شدهٔ آن (به زبان مقصد) می‌تواند به کامل‌تر شدن تأثیر معنایی در مخاطبِ جدید و بهبود فرم و قالبِ حاصل کمک نماید.

ریزش معنا و فرم در فرآیند ترجمهٔ شعر

ریزش در ترجمه به تمام بار معنایی و شکلیِ کلام اولیه گفته می‌شود که در حین فرآیند ترجمه از دست می‌روند و نهایتاً به سفر ترجمه وارد نمی‌شوند. این مسئله به‌ویژه در ترجمهٔ شعر به فراوانی رخ می‌دهد زیرا به غیر از مشکل تسلط مترجمان در واژه‌گزینی و معادل‌یابیِ درخور این حوزهٔ خاص، تفاوت‌های بنیادین در ساختار زبان‌ها و نیز پیکره‌بندی‌های متفاوت برای ایجاد کلام موزون و آهنگین در هر زبان، به ناتوانیِ پایه‌ای و اصولی در امر ترجمهٔ این‌گونه متون منجر می‌گردد. مشکل دیگر این است که در وادی شعر، تصویر نیز به مقولهٔ آهنگ و ریتم افزوده می‌شود که رنگ و آب آن، بسته به تجربه‌های محیطی، کاملاً بومی یک زبان است؛ به گونه‌ای که گاه برای زبانِ دیگر این تصویرها هیچ اصالتی ندارند و چیزی را در مخاطب برنمی‌انگیزند. از سوی دیگر، استعاره‌ها نیز گاه عمیقاً ریشه در فرهنگ یک ناحیه دارند و شعرِ ناحیه خود را زیبا و پُربار می‌کنند بدون اینکه واقعاً در پیکرهٔ شعر به زبان دیگری بگنجند. بنابراین در فرآیند ترجمه، همگی به‌آسانی ریزش می‌کنند و در سازه‌های جدید (سازه‌های زبان مقصد) وارد نمی‌شوند.

واحدهای ریزش‌کننده شامل واحدهای بزرگ، متوسط و کوچک می‌شوند. واحدهای بزرگ وابسته به دنیای شعری نویسندهٔ اصلی، و عالَم کلامیِ مترجم، وادی شعر و واحدهای معنایی و آهنگینِ آن هستند. بنابرین، این واحدهای ریزش‌کننده در سطح وسیعی رخ می‌دهند و تحت تأثیر ساختار زبانی مبدأ و مقصد و نیز قواعد عمدهٔ دستوری این دو زبان و اصول محدودکننده آن دو قراردارند. تبعاً هنگامی که چنین ریزش‌هایی به‌وقوع می‌پیوندند، به وضوح به چشم می‌آیند و تأثیر زیادی در نوع ترجمه و متن حاصل از آن می‌گذارند.

واحدهای متوسط ریزش‌کننده در ترجمهٔ شعر، بندهای شعری و مصرع‌ها و قافیه‌ها هستند که بسته به بزرگی تفاوت دو سیستم زبانی مبدأ و مقصد و یا توانایی مترجم در یافتن واحدهای انطباقی مناسب، شانس وقوع آنها متغیر است.

واحدهای کوچک ریزش‌کننده همان کلمه، حرف، نقطه‌گذاری و چینش در بندها هستند. فراوانی این ریزش‌ها بیشتر از بقیهٔ واحدهای دیگر است همچنین اگر نویسنده‌ای ساختار خاص زبان شخصی‌اش را دارد نمی‌توان مطمئن بود که این ساختار هنگام برخورد با ساختار زبان شخصی مترجم به خوبی در آن بیامیزد و حاصل زبانیِ (زبان ترجمه) خوبی را تولید نماید. لذا ریزش‌های متفرقه نیز همواره بسته به شرایط وجود دارند.

در واقع باید توجه کرد که تمام خصوصیات یک متن شعری نظیر بلاغت، توازن ساختاری و معنایی، قدرت تخیل، چند معنایی و نیز تمامی ویژگی‌های نشانه‌شناختی و زبان‌شناختی آن در مرکب ترجمه نمی‌گنجند. همان‌طور که امبرتو اکو[1] می‌گوید هرگز قادر به انتقال تمام و کمال معانی یک کلمه، ریتم و ضرب‌آهنگ یک عبارت و یا یک جمله و همچنین پیچیدگی‌های کلمات و اصطلاحات نیستیم. بلکه سعی بر این است تا تقریباً همان چیز را بگوییم و بدانیم هرگز نمی‌توان دقیقاً همان عبارت گفته شده در زبان مبدأ را به زبان مقصد گفت (اکو، ۱۹۹۵: ۳).

بنابرین ریزش‌ها در ترجمهٔ منظوم اجتناب‌ناپذیرند و فراوانی بیشتری نسبت به متون دیگر دارند. به همین دلیل در این تحقیق به‌دنبال روشی بوده‌ایم تا بخشی از این ریزش‌ها را دست کم در زمان قرائت ترجمهٔ شعر، بازیابی کنیم و تأثیری که شعر ترجمه شده بر خواننده به‌جای می‌گذارد را عمیق‌تر نماییم.

ترجمهٔ متن منظوم: از مخاطب محوری تا ترجمه‌ناپذیری

مطالعات ترجمه‌شناختی جایگاه ویژه‌ای را برای مخاطب در سیطرهٔ شعر درنظر می‌گیرند زیرا: در وهلهٔ نخست تمامی آثار منتخب برای ترجمه اصولاً به هدف تحت تأثیر قرار دادن مخاطب خود انتخاب می‌شوند، ثانیاً صورت شعری و یا متن منظوم اساساً برای تأثیرگذاری بیشتر بر روی مخاطب خلق می‌شوند و مشخصاً برای بازی با احساسات و ترغیب یا منقلب کردن هیجانات او سروده می‌شوند.

به همین خاطر، آهنگ و شکل، جزئی از مضمون شعر نیز هستند. این دو، پا به پای معنا اهمیت دارند و قالب و ظرفِ انتخابی برای آنند. خارج از این ظرف، معنا حضور شعر گونه ندارد و چیز دیگری است.

به‌طورکلی شعر با طنین موسیقی منحصر به فرد خود، ریتم و آهنگ موجود میان واژگانش با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و از این مسیر با احساسات مخاطب اتصال می یابد و پیام خاص خود را منتقل می‌کند.

در همین راستا اتکیند[2] می‌گوید: «نثر، ازدواج میان معنا و اصوات، تصاویر و ترکیب‌بندی‌ها، محتوا و شکل است. اگر هنگامی‌که شعری را به زبان دیگری برمی‌گردانیم، تنها معنای کلمات و تصاویر آن را حفظ کنیم و صوت و ترکیب‌بندی آن را کنار بگذاریم، دیگر چیزی از آن شعر باقی نگذاشته‌ایم. قطعاً هیچ چیز» (اتکیند،

1. Umberto Eco
2. Etkind

۱۹۸۲: ۱۱). وی همچنین می‌پذیرد که «وقتی بحث شعر در میان است، وفاداری تنگاتنگ به معنا، نوعی خیانت است. چه آثار منظومی که به نثر تنزل یافته‌اند، یا به‌عبارتی صرفاً به سطح محتوا رسیده‌اند، دیگر دقیقاً وجود ندارند [...] شعر به معنای امروزی باید تصوری از ترکیب جدایی‌ناپذیر صوت و معنا را خلق‌کند» (اتکینند، ۱۹۸۲: ۲۵۳).

همچنین از نظر پل والری[1]، تنها ترجمهٔ معنای شاعرانه کفایت نمی‌کند، بلکه باید در جهت ایجاد شکلِ شعر تا حد تولید عروضِ آن تلاش کرد (والری، ۱۹۶۸). البته والری قائل به صاحب اختیار بودن مطلق شاعر بر شعرش نیست و معتقد است که «شعر همین که منتشر شد مانند دستگاهی است که هر کس بنا به سلیقه‌اش از آن استفاده می‌کند» (والری، ۱۹۴۴ :۱۲۳). پس مترجم نیز کاربر شعری است که ترجمه می‌کند و لذا اختیاردار قالبی است که برای ترجمه شعر برمی‌گزیند.

بنابرین انتقال مضمون یک شعر به زبان مقصد، باید در قالب نزدیک‌ترین شکل به شعر اولیه صورت‌پذیرد و عمیق‌ترین تأثیر را بر روی مخاطب بگذارد. اما آیا رعایت این دو همواره امکان‌پذیر است؟ آیا می‌توان همیشه صورت و آهنگ شعر را در ترجمهٔ آن منتقل کرد؟

برای رسیدن به این مطلوب، علاوه بر نیاز به یک مترجم خوب و زِبَردست، باید توجه داشت که همواره کلمات، زنجیره‌ها و اصطلاحاتی مختص به زبان مبدأ وجود دارند که دارای معادل دقیقی در زبان مقصد نمی‌باشند. مقایسهٔ زبان‌های مختلف، ساختارهای نحوی و معنایی متفاوتی را آشکار می‌سازد که بیانگر دشواری ذاتی ترجمهٔ یک زبان به زبان دیگر است. از آنجا که یک متن منظوم از سایر متن‌ها بافت و ساختار پیچیده‌تری دارد، با به بیانِ دیگر درآمدن، روابط بینازبانی‌اش بهم می‌ریزد و چیز دیگری می‌شود. پس ترجمهٔ چنین متونی نیازمند نوعی رمزگشایی از زبان اولیه و آهنگ آن است.

این همان دانشی است که دست یافتنش اساطیری است و سبب شده تا مباحث ترجمهٔ شعر به نفع ترجمه‌ناپذیری آن قوّت گیرند. فراموش نکنیم که تقریباً تمامی کتاب‌های راهنمای ترجمهٔ امروزی این حرف رُمَن یکوبسون[2] را برجسته می‌کنند: «طبق تعریف، شعر غیرقابل ترجمه است. تنها، انتقال خلّاقانه ممکن است» (یکوبسون، ۱۹۶۳: ۸۳). و یا این سخن میخائیل لوزینسکی[3] که اذعان می‌کند: «شاعر که دست به ترجمهٔ ابیات شعر دیگری می‌زند، در مقابل عملی غیرقابل تحقق قرار می‌گیرد» (لوزینسکی، ۱۹۵۵ :۱۶۰).

ترجمه ناپذیری شعر در زیرساخت‌های معنایی آن به‌ویژه در ساختار قافیه‌ها و ریتم به‌وضوح مشاهده می‌شود. با این وجود ترجمهٔ انطباقی ریتم و قافیه امری نسبی تلقی می‌شود و همیشه می‌توان درجاتی از انتقال را به سیستم زبانی دیگر تصور نمود.

1. Paul Valéry
2. Roman Jakobson
3. Mikhaïl Lozinsky

همزادی موسیقی و شعر، همیاری در ترجمه

در زبان گفتاری، عروض، همان موسیقی تمام اصوات باهم است. در زبان‌شناسی، هجاها (سیلاب‌ها) ایجاد کشیدگی و دیرندگی[1] می‌کنند حال آنکه در موسیقی ضربه‌ها این نقش را ایفا می‌نمایند. در زبان‌شناسی تأکید (ضربه) بر روی هجاهای کوتاه و یا بلند صورت می‌پذیرد و در موسیقی جایگاه و ارزش نت‌ها این کار را می‌کند. وزن‌ها مجموعه دستوراتی‌اند که تأکید (ضربه) هجاها و یا نت‌ها را مشخص می‌کنند. به‌عبارت دیگر وزن در شعر معادل ریتم در موسیقی است. در کل می‌توان گفت که ریتم در موسیقی از یک کسر تشکیل می‌شود که قابل ساده کردن نیست. برای شناخت ریتم‌ها ابتدا باید ارزش زمانی نت‌ها را بر پایهٔ نت واحد (نت گرد) به‌دست آورد (نت گرد۱، نت سفید ۱/۲، نت سیاه ۱/۴، نت چنگ ۱/۸، نت دولاچنگ ۱/۱۶). منحنی آهنگ، در زبان‌شناسی فراز و فرود، و در موسیقی فشار (انقباض) و یا تمدد (انبساط) را در طنین جمله نشان می‌دهد.

یک ساختار زبان‌شناختی، گروه‌های نحوی، واژگانی، معنایی و نیز خطوط آوایی را با هم در ارتباط قرار می‌دهد. حال آنکه یک ساختار موسیقایی، از مجموعهٔ زیر و بمی صدا و فاصله‌ها، گام‌ها، هماهنگی، مایه‌آهنگ، آهنگ‌های کششی و شدت آهنگ بهره می‌برد (لردهال، ۲۰۰۳: ۴۱۹)

حال باید دانست که در ذات، موسیقی و شعر عمیقاً به یکدیگر پیوند خورده‌اند. بنابرین همراهی موسیقی و شعر با بهره‌برداری از شباهت آنها می‌تواند تأثیر چشم‌گیری بر روی مخاطب داشته باشد. با مشاهدهٔ یک فیلم به‌خوبی متوجه می‌شویم که چطور موسیقی، اثر کلام را عمیق‌تر می‌سازد. این ویژگی در شعر نمود قوی‌تری پیدا می‌کند، زیرا خود شعر ضرورتاً آهنگین است. باید توجه داشت که برخلاف نثر، در شعر، وحدت جمله نه در معنا که در ریتم شکل می‌گیرد (پاز، ۱۹۹۳: ۸۶). ریتم در تکرار واج‌ها، قافیه‌ها و ساختار عروضی پدیدار می‌شود.

همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، انتقال ریتم یا آهنگ ترجمه‌ناپذیر و یا بسیار مشکل است. حال اگر مخاطب شانس گوش دادن به یک شعر ترجمه شده را داشته باشد، می‌توانیم از این همزادی موسیقی و شعر برای بازیابی بخشی از ریزش‌ها بهره ببریم. این‌چنین تأثیر کلام و در نهایت پیام شعر برای مخاطب بهتر و عمیق‌تر می شود.

البته باید دقت کرد که وزن موسیقایی از مجموعهٔ ضربه‌ها شکل می‌گیرد و سپس بر روی ریتم تأثیر می‌گذارد. وزن در اصل علامتی از زمان در خود ندارد ولی ضربه‌های محکم و ضعیف را سلسله‌بندی می‌کند و مراتبی خاص به آنها می‌بخشد.

لازم است این نکته را برجسته نماییم که استفاده از این «ضربه‌ها» (وزن‌های موسیقایی) در خلال وزن‌های زبان‌شناسی می‌تواند به‌عنوان عامل کمکی در ترجمهٔ شعر، به بازیافت بخشی از وزنِ از دست رفتهٔ

1. durée

متن اولیه کمک کند. این نکتهٔ مهم در واقع راه حل پیشنهادی برای جبران نقص وزنی متن حاصل از ترجمه است که ما در این تحقیق به آن بها داده‌ایم.

در واقع کیفیت آهنگین هجاها همراه با تکرار برخی اصوات، ساختار عروضیِ جمله را شکل می‌دهند. برای ترجمهٔ موفق مجموعهٔ هجاها با ویژگی‌های خاص که آهنگ‌های اوج گیرنده و یا فرودین ایجاد می‌کنند، می‌توان از مجموعهٔ ضربه‌هایی در موسیقی بهره گرفت که یک ریتم را می‌سازند. ریتمی که زمان‌های قوی و ضعیف، شدت و دیرندگی آن با نقاط اوج و فرود هجاهای شعر هماهنگی داشته باشد.

تحقیق عملی: قرائت ترجمهٔ فرانسوی مثنوی مولوی به همراه موسیقی

در سیمنار «آثار مولانا و ترجمهٔ ادبی- عرفانی» که در ۸ مهرماه ۱۳۹۳ در دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبایی برگزار نمودیم، عملاً برآن شدیم تا تأثیر موسیقی را بر جبران ریزش‌های ترجمهٔ شعر ببینیم.

پس از اجرای دوزبانهٔ (فارسی- فرانسه) و موسیقایی «نی‌نامه»ی مولانا که ترجمهٔ فرانسه آن توسط خانم دکتر لیلی انور صورت گرفته بود، از حضار نظرسنجی کردیم و میزان تأثیر معنایی و وزن شعری متن ترجمه شده را به‌همراه موسیقی جویا شدیم که در زیر به آن می‌پردازیم:

نی، نماد موسیقی اصیل

نی، نماد موسیقی اصیل و نماد انسان عارف است. به قول ابن عربی هستیِ عینی هر موجودی با شنیدن آغاز می‌شود و با شنیدن به پایان می‌رسد. مولانا نیز در این خصوص می‌گوید:

«آدمی فربه شود از راه گوش جانور فربه شود از حلق و نوش»

نی، وسیلهٔ موسیقی بادی است و می‌تواند گام‌های خاصی را در موسیقی نشان‌دهد. این دستگاه با بیت‌های انتخاب شده از مثنوی، هم ارتباط معنایی و هم کارکردی دارد. نی از لحاظ معنایی همان چیزی است که مولانا خود را با آن قیاس می‌کند: «نی» از خود تهی شده و انسان نیز وقتی از «من» تهی شود به مقصد و مقصود می‌رسد.

از طرف دیگر موسیقیِ حاصل از نی، حسّی معنوی و اندوهی خاص را خلق می‌کند. بنابراین باطناً معنایی عرفانی در عمق خوش‌آهنگی خود دارد، به همین خاطر این وسیلهٔ موسیقی را برای اثر بزرگ دو زبانه و موسیقایی برگزیدیم.

باید یادآور شویم که در موسیقی مشرق‌زمین، به‌خصوص در موسیقی اصیل ایرانی، هیچ نغمه‌ای بدون ناله یا ویبره وجود ندارد. به‌عبارتی، ناله در نغمه‌ها امری‌ست ضروری و حالت زیبای راز و نیاز با حق و گفتن اسرار دل با محبوب است. پس لحن موسیقی گاه بیان‌کنندهٔ لحن صمیمانهٔ سپاس از خالق است.

گاه موسیقی اصیل ایرانی برای بیان جدایی از معشوق و شدت شوق دیدار نواخته می‌شود و نغمه‌هایش از نوعی پراکندگی شروع و به‌سوی وحدت یک نغمهٔ شاهد پیش می‌روند و آهنگ فراق را می نوازند.

گاه این موسیقی برای بیان شوق دیدار الهی نواخته می‌شود: نغمه‌ها همچون شعله‌های آتشی که در دل اولیای خدا افروخته شده‌اند، قد علم می‌کنند و لحظه به لحظه اوج می‌گیرند تا افزونی و اوجِ شوقِ لقاء حق را در دل نشان دهند. در واقع، نالهٔ نغمه‌هاست که آتش شوق را زنده نگاه می‌دارد و شنوندهٔ اهلِ دل را مشتاق می‌کند. «شوق همواره به غایت تعلّق دارد و هرگاه محبوب از عاشق غایب شود عاشق بدو مشتاق می‌شود و تا محبّت باقی است شوق نیز لازم باشد» (سجادی، ۱۳۷۵: ۵۱۳).

«نی»، در واقع سلاح موسیقایی است که این شوق را موجودیت عینی می‌بخشد و آن را به گوش عرضه می‌کند:

سِرّ من از ناله ی من دور نیست لیکن چشم و گوش را آن نور نیست
آتش است این بانگ نای و نیست باد هر که این آتش ندارد نیست باد
(مولوی، مثنوی)

نهایتاً پرده‌های موسیقایی احساس درونی آدمی و به عبارتی، برخی سلول‌های مغزی وی را با خود هم‌کوک می‌کنند و با تأثیر بر روی روان و جسم او، بعضاً مرهم پریشانی‌های روانی و جسمی او می‌گردند[۱].

همراهی نی نوازی با متن شعر ترجمه شده

ابتدا در مورد «نی‌نامه» باید گفت که تمام آنچه را که مولوی در شش دفتر مثنوی آورده است، در ابیات نخست دفتر اول بیان کرده است. به قول دکتر زرین کوب: «نی‌نامه که همان هجده بیت آغاز مثنوی است، خود، هستهٔ اصلیِ مضمون تمامِ شش دفتر مثنوی را دربردارد و تمام این شش دفتر، تفسیرگونه‌ای بر همان ابیات است و در واقع تطویل همین نی‌نامه است، و با رشته‌ای نامرئی تمام دفاتر شش‌گانهٔ مثنوی با همین نی‌نامه پیوند پیدا می‌کنند. هر آنچه را که مولوی در ادامهٔ این ابیات آورده، در واقع نکته‌های تازه‌تر مربوط به همین شکایت روح و حکایت شوقِ عارف و سالک طریق حق است» (زرین کوب، ۱۳۶۴).

در «نی نامه»، مولانا به‌وضوح بیان می‌دارد که آتش عشق در «نی» افتاده است و متذکر می‌شود که همدمی چون «نی» که هم زهر و هم پادزهر است، نمی‌توان یافت. «نی» از راه‌های پرخون سخن می‌گوید و حکایت عشق مجنون را آشکار می‌سازد. بنابراین «نی» نماد واقعیت «انسان- موسیقی» است. اتحادی که گویی ازلی و ذاتی انسان مهجور در عالم است.

با تکیه بر توضیحات فوق، می‌توان گفت همان‌طور که «نی» همدم انسان و «سلاح- هنری» درخور برای همراه نمودن احساسات با معانی است، در صنعت ترجمه نیز می‌تواند نقشِ میانجی «کلام/ آهنگ/ احساس» را برای انتقال بهتر شعرها، که کلامِ آهنگین و پراحساس‌اند، از زبانی به زبان دیگر ایفا نماید. در اصل، نشانه‌های این سیتمِ زبانی بین‌المللی، زبان موسیقی، می‌توانند به یاری نشانه‌های سیستم زبانی دیگر، زبان

---

۱. برای اطلاعات و مطالعه بیشتر رجوع شود به : عباس صفوی نائینی، محمد رضا فتح العلومی، علی فتاحی بافقی، بررسی تأثیر موسیقی بر سیستم ایمنی بدن با اندازه گیری تعداد گلبول های سفید، مجله علمی ـ پژوهشی دانشگاه علوم پزشکی ارتش، سال چهارم، شماره ۱، بهار ۱۳۸۵: ۷۳۹ -۷۴۳

مقصد، می‌آیند.

در این تحقیق از این خصلت میانجی زبان موسیقی استفاده کرده‌ایم و به‌خصوص از همراهی دستگاه موسیقی بادی «نی» که همزادِ عینی و معنایی متن «نی‌نامه» است یاری جسته‌ایم تا تفاوت‌های وزنی و معنایی شعری در سیستم‌های زبانی فرانسه و فارسی را تا حدی جبران نماییم.

لازم به ذکر است که همراهی شعرِ مثنوی معنوی با «نی» که دستگاه موسیقی بادی است، متفاوت از همراهیِ قطعات موسیقیِ دستگاهی با تصنیف‌ها و غزل‌هاست. زیرا در غزل‌خوانی و تصنیف‌خوانی، به‌کارگیری هجاهای صوتی دارای قواعد و اصول مشخصی است. حال آنکه در مثنوی خوانی باید وزن «ایقاعی»[۱] شعر (هجاهای کوتاه و بلند) به خوبی رعایت شود؛ درغیر این‌صورت، حالت و قالب مثنوی در بُعد موسیقایی آن از دست می‌رود. در این زمینه، یادآوری چند نکته جهت تلفیق شعر و موسیقی مثنوی جالب توجه است:

۱ـ وزن خاص شعر در مثنوی‌خوانی: از نظر وزن‌شناسی موسیقایی، وزن مثنوی «تَن تَنَن تَن/تَن تَنَن تَن/تَن تَنَن» است که معادل همان وزن عروض شعر فارسی است: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» که بیشتر مناسب مفاهیم پندآموز و عارفانه است. به‌عبارت دیگر، دور موسیقایی مثنوی، دور فاختی[۲] است، یعنی شامل ۲۱ نَقَره است که ارکان آن نیز شامل ۶ سبب خفیف («تَن») و ۳ وتَد («تَتَن») است (مراغی، ۱۳۷۰: ۲۵۶).

۲ـ مکث‌ها در شعر مثنوی: بین کلمات و مصرع‌ها ایست‌هایی است که در هنگام مثنوی‌خوانی کمتر رعایت می‌شوند ولی در عوض برای حفظِ وزن و ارکان ایقاعیِ شعر، امکان جبران آنها با مکث موسیقایی وجود دارد.

۳ـ زیر و بمی هجاها: همانند موسیقیِ دستگاهی، در مثنوی‌خوانی نیز زیر و بمی هجاها اهمیت می یابند،

۴ـ تأکیدهای کلامی در مثنوی‌خوانی: تأکیدها برای این است تا مفهوم و زیباییِ شعر بهتر درک شود.

همچنین در مثنوی خوانی، موضوع بیت‌ها به‌گونه‌ای است که کار تلفیق شعر و موسیقی آسان می‌شود. به‌طوری‌که، لزومی به جابه‌جایی بیت‌ها نیست. بنابر این، تداوم در خوانش اهمیت می‌یابد. برعکس، چنانچه بیت‌ها جابه‌جا شوند، اهمیت و موقعیت موضوع پندگونهٔ شعر ضعیف می‌شود[۳].

اما وزن عروضی شعر مثنوی «نی‌نامه» به شرح زیر است:

بشنو از نی چون حکایت می کند: بِش نُ از نی چون حِ کا یت می کُ ند

---

۱. در لغت‌نامهٔ «لسان العرب» معنای ایقاع این‌چنین آمده: باریدن باران به صورت پراکنده، و اما معنی اصطلاحی آن، هماهنگی صداها و آهنگ‌ها و ارتباط آنها با هم در هنگام خواندن و نواختن است. فارابی مفهوم ایقاع را زمان‌های موجود بین نغمه‌ها می‌داند یا به تعبیری واضح‌تر معتقد به ایقاع داخلی لحن می‌باشد. اما ابن سینا و حسن کاتب بیشتر به ایقاع خارجی توجه می‌کنند، یعنی زمان موجود بین ضربه‌ها که لحن به وسیله آن تجزیه و بخش می‌گردد.

۲. دور ریتمیِ فاختی برای اولین بار به قلم صفی الدین ارموی قرن هفتم قمری نوشته شد. پس از او شکل‌های گوناگونی روی این ریتم، به ویژه ده ضربی و بیست ضربی و بیست و هشت ضربی، ساخته و اجرا شد.

۳. مجید کیانی، بررسی نی نامه‌ی مولوی از دیدگاه موسیقی ، راسخون، ۱۳۹۱:

https://rasekhoon.net/article/print/668631

_ U _ / _ _ U _ / _ _ U _

از جدایی ها شکایت می کند: از جُ دا یی ها شِ کا یَت می کُ ند

_ U _ / _ _ U _ / _ _ U _

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند: کَز نِ یس تان تا مَ را بُب ری دِ اند

_ U _ / _ _ U _ / _ _ U _

از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند: از نَ فی رم مر دُ زن نا لی دِ اند

_ U _ / _ _ U _ / _ _ U _

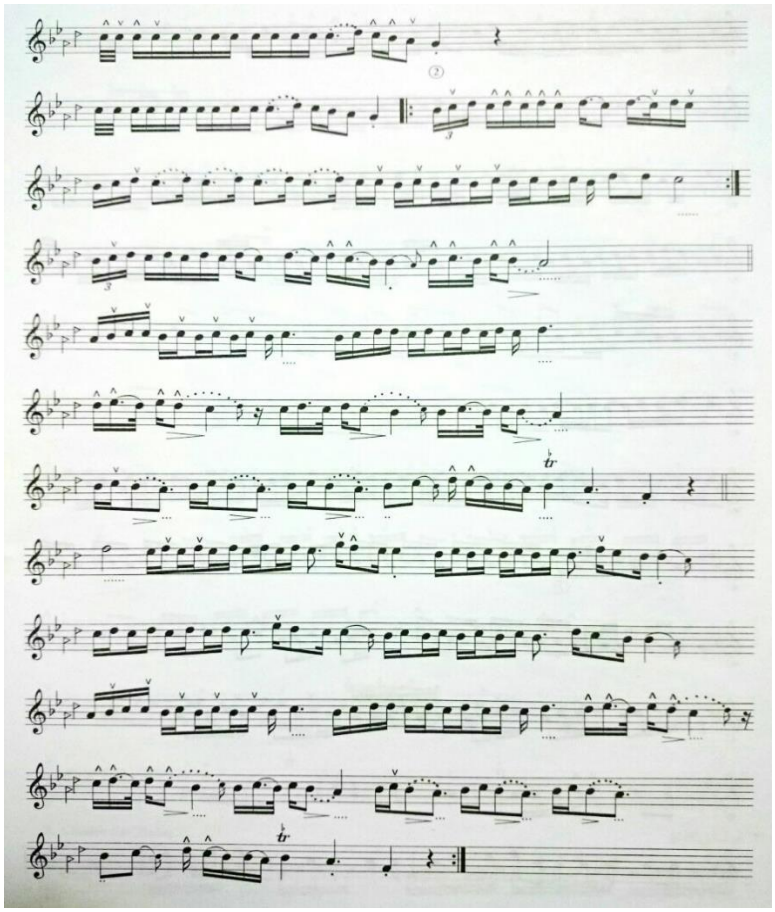
حال برای ایجاد همپوشانی بیشتر هنگام فرآیند ترجمه شعر میان دو سیستم زبانی فرانسه و فارسی، ابتدا نت‌هایی را با «نی» بر اساس وزن شعر نی‌نامه نواخته‌ایم که در شکل ۱ قسمتی از آن را آورده‌ایم.

این نت‌ها که در واقع به نوعی معادل و یا ترجمهٔ وزن شعر مثنوی بوده‌اند از دستگاه نشانه‌شناسی کلامی به دستگاه نشانه‌شناسی موسیقایی وارد شده‌اند. لذا فرآیند ترجمهٔ شعر را به دو بخش تقسیم‌کرده‌ایم: ۱- بخش انتقال وزن (دستگاه شعری) به ریتم (دستگاه موسیقایی)، ۲- بخش انتقال معانی (نشانه‌های کلامی) از سیستم زبانیِ فرانسه به شکل نشانه‌های کلامیِ سیستم زبانی فارسی.

در بخش اول، با استفاده از «نی» «ترجمهٔ بینانشانه‌ای» نموده‌ایم و در بخش دوم ترجمهٔ فرانسوی خانم لیلی انور از نی‌نامه را استفاده مرجع کار تحقیق‌مان قرار داده‌ایم.

در نظرسنجی نهایی که از دانشجویان رشتهٔ مترجمی فرانسه حاضر در همایش داشتیم، اکثریت قریب به اتفاق آنها از مطلوب‌تر شدن تأثیر ترجمهٔ شعر بر مخاطب و نیز بهبود انتقال «معنا ـ قالب» سخن گفتند[1].

۱. لازم به ذکر است که نتایج نظرسنجی نزد خانم دکتر احمدی، استادیار گروه مترجمی زبان فرانسه دانشگاه علامه طباطبائی و مدیر علمی نشست «آثار مولانا و ترجمه ادبی ـ عرفانی» وجود دارند که به علت حجم بالا به این مقاله قابل پیوست نبودند (تاریخ برگزاری همایش : ۸ مهرماه ۱۳۹۳، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی علامه طباطبائی).



شکل ۱: نت‌های نی‌نوازی برای نی‌نامه

نتیجه‌گیری

ترجمهٔ شعر از پیچیده‌ترین مباحث در حوزهٔ ترجمه‌شناسی است و نظریه‌پردازان زیادی به بحث پیرامون آن پرداخته‌اند. اساساً اینکه آیا شعر به‌عنوان یک سیستم خاص زبانی که رابطهٔ قالب و معنا در آن در بالاترین و پیچیده‌ترین سطح است، ترجمه‌پذیر است یا نه، جای تأمل بسیار دارد. البته نظریه‌پردازانِ پراگماتیک (کنش‌گرا) بر این باورند که ترجمه را نهایتاً و اجباراً باید به عرصهٔ عمل درآورد و ناگزیر باید دستورالعمل‌هایی را برای انجام آن ارائه داد. برای مثال، پُل والری اصولاً درجهٔ آزادی زیادی را برای خوانش شعر یک شاعر قائل است و برداشت‌های گوناگون از آن را رد نمی‌کند.

در ترجمه نیز خوانش‌های متنوع از یک شعر رخ می‌دهد. لیکن آنچه در اکثر مواقع غیرقابل حل می‌نماید قالب وزنیِ مناسب و دقیقاً معادل برای ترجمهٔ شعر به زبان دیگری است. زیرا اساساً سیستم‌های زبانی

همپوشانی‌های متفاوتی را نسبت به یکدیگر از خود نشان‌می‌دهند[۱]. این همپوشانی‌ها میان متون شعری که قالب‌های ناهمگرا دارند ضعیف‌ترند. لذا در این تحقیق به‌سوی ابزار زبانیِ دگرنشانه‌ایِ کمکی برای ترجمهٔ متون منظوم روی آورده‌ایم. در این راستا از زبان موسیقی، همزادِ شعر، که بسانِ آن دارای قالب وزنی و آهنگین است کمک گرفته‌ایم. در اصل فرآیند ترجمهٔ شعر را به دو مرحله بسط داده‌ایم: ۱- مرحله ترجمهٔ «بینانشانه‌ای»: میان دوسیستم «زبانی- کلامی» و «زبانی- موسیقایی» (مبدأ) و ۲- مرحلهٔ ترجمهٔ «درون‌نشانه‌ای»: میان دو سیستم «زبانی- کلامی» مبدأ و «زبانی- کلامی» مقصد و نهایتاً با تلفیق یک موسیقیِ معادل در کنار قرائت ترجمهٔ شعر، به‌طور نظری و نیز عملی در پی جبران ریزش‌های قالبِ وزنی و نیز معنایی که ناچاراً به‌هنگام ترجمهٔ شعر از یک سیستمِ زبانی به سیستمِ زبانی دیگر، به‌علت ناهمپوشانی‌های بنیادین دستوری و کلامی رخ می‌دهد، بوده‌ایم. در عمل نیز نتایج بررسی نظرسنجی‌ها از مخاطبین، پس از اجرای این تلفیق و معادل‌سازی وزنِ کلامی به وزنِ موسیقایی، ناظر بر تأثیر چشم‌گیر و موفق ترجمهٔ فرانسهٔ مثنوی «نی‌نامه» در مخاطب بود که همراه با آن موسیقی معادل وزنی «نی‌نامه» با «نی» نواخته شده بود.

منابع

– زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴)، سرّ نِی، دو جلد، تهران: انتشارات علمی.

– غیبی حافظ مراغی، عبدالقادر (۱۳۷۰)، شرح ادوار، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی .

– Eco, U. (2007), Dire Presque la Même Chose, Expériences de Traduction, Grasset, Paris.

– Guidère, M. (2008), Introduction à la Traductologie: Penser la Traduction : Hier, Aujourd'hui, Demain, De Boeck, Louvain.

– Meschonnic, H. (1982), Critique du Rythme. Anthropologie Historique du Langag, Verdier, Lagrasse.

– Nespor, M., et Vogel, I. (1986), Prosodic Phonology, Foris Publications, Dordrecht.

– Etkind, E. (1982), Un art en crise: Essai de Poétique de la Traduction Poétique, L'Age d'Homme/ Slavica, Paris.

– Lerdahl, F., Jackendoff, R. (1983), A Generative Theory of Tonal Music, MIT Press, Cambridge, Mass.

– Lerdahl, F. (2003), The Cognitive Neuroscience of Music, The sounds of poetry viewed as music, Oxford University Press, 413-429.

– Paz, O. trad. R. Mounier (1996), L'Arc et la Lyre, Gallimard, Paris.

– Valéry P., (1944), Propos sur la poésie, Gallimard, Paris.

۱. رجوع شود به: معصومه احمدی، صدیقه شرکت مقدم، ۱۳۹۴، تحلیل توصیفی همپوشانی‌های سیستم‌های زبانی- ادبی و ارائه راهکار ترجمه، مجلهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات ترجمه، پاییز و زمستان ۱۳۹۴.