Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

Rhythm and Rhyme Management in Poetry Translation *

Homayoun Eslami[1], Sadi Jafari Kardgar [2], Mohammad Javad Kamali [3]

1. Introduction

The rhythm, which means the repetition of elements, is one of the principles in all arts: music, dance, poetry, and theatre. In poetry, the repetition of words, sounds, and phrases creates rhythm. Perhaps an example can clarify the concept of rhythm. If a person's footprint on the beach's sand is an example of rhythm, the places where he puts his foot on the sand and digs it is called a beat (or motif); And the distance between beats is called space. That is, we can consider rhythm a set of beats that are separated by spaces. Based on the differences between the beats of a chain or the differences between the spaces of a chain, we can classify the rhythms. In this article, we show that although rhythm is important, experts have not paid much attention to it. At first, we try to provide a more accurate definition of it; and we introduce its subcategories with the definition and example. Then we remind that in fact, the rhythm of poetry is one of the

*Date received: 25/02/2022 Date review: 05/06/2022 Date accepted: 21/06/2022
[1]. Ph.D Student of French Language, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. E-mail: heslami@mail.com
[2]. **Corresponding author**: Assistant Professor of French Language and Literature, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir
[3].Associate Professor of French Language and Literature, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. E-mail: kamali_mj@mshdiau.ac.ir

examples of rhythm; As well as one of the physical characteristics of the language.

language can be divided into two semantic and physical layers from one perspective. The semantic layer consists of meanings and concepts. This layer is not an objective layer and its elements cannot be touched, seen, or heard. The physical layer consists of elements such as words or rhythms and rhymes. This layer is objective and tangible. In fact, in linguistic communication, the physical layer is transmitted and activates the semantic layer in the mind of the audience.

2. Methodology

In the present study, we intend to achieve the most effective style of translation of poetry from French into Persian. For this reason, we have compared the opinions of various experts on the role of the physical layer of language in the translation of poetry; in addition, we have compared different styles of translation of poetry into Persian; we have also compared the types of rhythms and rhymes in Farsi.

3. Discussion

In our opinion, the physical layer of language is highly used in literature, especially in poetry. Our issue is whether translators can translate the physical layer. Do we need to translate this layer? If the answer is yes, how should we do this? This paper attempts to answer these questions. Of course, our focus is on the rhythm and the rhyme, and we examine the «translation into Persian», not the «translation from Persian».

We want to answer this question, which in the translation of poetry from European languages into Persian, considering the differences between them and Persian, a translator, what physical facilities can use. We know that rhythm and rhyme are a poem's most important physical elements, and we want to know what they do in the translation process. Our effort is to explain to the reader using a set of evidence, some of the ambiguous concepts.

Based on the relationship that may form between the source poetry and the destination poetry, we can expect a variety of approaches to translating poetry. However, if we want to make a general classification, we can separate the three main approaches (Vide: Boase-Beier, 2009: 194):

1. Prose rendering. In this approach, semantic characteristics are recreated, and poetic characteristics such as rhythm and rhyme are eliminated. Such an approach can only convey the concepts and imagery to the translation audience.

2. Adaptation. In this approach, the most important semantic characteristics and sometimes even the most important poetic characteristics are eliminated, to increase the impact of the poem created in the destination language. Translators who use this approach sometimes claim that the work they created must be evaluated as independent work.

3. Recreative. In this approach, the semantic and poetic characteristics of the original poem are recreated using the destination language facilities. The purpose of the translation that chooses this approach is to achieve a relative resemblance between the poetry of origin and its translation.

In this article, our focus is on the recreative approach. It should be noted that the methods of taking any approach could be changed. That is, in different ways, one can follow a specific path. Based on the relationship that may form between the origin rhythm and the destination rhythm, we can expect a variety of approaches. Overall, three approaches can be used to translate poetry rhythm (Vide: Holmes, 1988: 25-27):

1. Mimetic. In this approach, the origin rhythm structure is recreated in the destination language; Of course, there is no guarantee for the result. Hexameters, for example, are natural for French speakers, while for English speakers who are accustomed to Pentameters, such a rhythm is heavy.

2. Analogical. In this approach, a structure is used in the destination language, which has a similar effect to the origin rhythm

structure. For example, in translation from France to English, pentameters are used instead of Hexameters.

3. Organic. In this approach, the translator uses a rhythm that he thinks is more appropriate. That is, there is no relationship between the destination rhythm and the origin rhythm.

We believe that the nature of the rhythm of poetry is not well known. Therefore, our first attempt is to study it. We have hypotheses that show how it works. The basics of the rhythm of poetry are different in different languages; we refer to them. Meanwhile, we explain different opinions and try to choose among them, the idea that seems more appropriate. We will talk about all kinds of rhythms and rhymes; and of course, in Persian poetry, rhyme and fixed-rhyme [: radif] are interrelated. When we talk about rhythm and rhyme, we also have to talk about modern formats and rhythms. We try to ignore semantic issues; in no way, we will not enter issues like imagination; we only deal with language physics. Then we introduce a kind of developed rhyme called super-rhyme, and we give examples to show its performance. Super-rhyme is objectively like a classical rhyme-in-prose [: saj?]. In the end, we examine three translations of a French poem.

4. Conclusion

Finally, we conclude that because the formats of classical Persian poetry and the vocabulary and concepts that form it are limited and unchanged, this genre cannot be a suitable container for the content of a poem from another culture. On the other hand, since the new vocabulary does not fit in the classic rhythm, the freshness of the source poem will be hurt. Therefore, to achieve the best result, it is better to use non-metric rhythm and super-rhyme; Classic formats generally restrict translation; so if they need to be used, we can simulate them; That is, we can create a quasi-classic format with non-metric rhythm and super-rhyme. In other words, non-metric rhythm and super-rhyme can greatly increase the quality of a translation. Every translated poem has two identities. An identity that is dependent

on the source poem, and by comparing the translation with it, we can evaluate that identity, and an identity that is independent of the source poetry, and by comparing the translation with the poems in the target language, we can evaluate that identity; so a successful translation is a translation that has two acceptable identities. In the article, we have introduced a new style in translation, which consists of a kind of rhythmic prose and a kind of developed rhyme and maximizes the impact of a translated poem without weakening its semantic aspect.

*Keywords***:** poetry, translation, rhythm of Persian poetry, non-metric rhythm, syllabophonemic structure, super-rhyme**.**

References[In Persian]:

Eslami, H., & Farsian, M. (2018). The study of the effectiveness of the seven-techniques of comparative stylistics in the framework of literary translation. *Critical language and literary studies*, 15(20) pp. 33-49.

Eslami, H., & Kamali, M. (2020). Intention: centroid of Benjamin's poetics. *Critical language and literary studies*, 16(23), 13-30.

Falsafi, N.–A. (1962). *Collected poems of romantic poets of France*. Tehran: Entesharate daneshgahe Tehran.

Ghasempour Moghaddam, Hossein; Akbari Shaldareh, Fereydoun; Omrani, Gholamreza; Moosavi, Zahrasadat & Vafayi, Abbasali. (2021). *Literary scienses and techniques : tenth grade*. Tehran: Sherkate chap va nashre ketabhaye darsiye iran.

Kasrai, S. (2008). *Collected poems*. Tehran: Negah.

Rumi. (1997). *Collected poems of Rumi*. Tehran: Amirkabir.

Sepehri, S. (1987). *Eight books*. Tehran: Tahoori.

Shamissa, C. (1993). *An introduction to prosody*. Tehran: Ferdows.

Sherkat moghaddam, S. & Akramifard M. (2021). «Hermeneutic approach to the French translation of some mystical words of Mantiq al-Tair of Attar (A Study of Omberto Eco)». *Zabanpazhuhi*, 13 (39), pp. 283-309.

References[In Latin]:

Bly, R. (1982). The eight stages of translation. *The kenyon review*, 2(4) pp. 68-89.

Boase-Beier, J. (2009). Poetry. In *Routledge encyclopaedia of translation studies* (pp. 194-196). London: Routledge.

Burnshaw, S. (2015). *The poem itself: 150 of the finest modern poets in the original languages*. Fayetteville: University of Arkansas Press.

De Lamartine, A. (1925). *Poésies de Lamartine*. Paris: Pierre Frasier.

Eco, U. (2003). *Mouse or rat: translation as negotiation*. London: Phoenix.

Gibbons, R. (1985). Poetic form and the translator. *Critical inquiry*, 11(4) pp. 654-671.

Holmes, J. (1988). *Translated! papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi.

Jakobson, R. (1987). *Language in literature*. London: Cambridge.

Lefevere, A. (1991). *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.

Pound, E. (1991). *ABC of reading*. London: Faber and Faber.

Ragans, R. (2005). *ArtTalk*. New York: Glencoe/McGraw-Hill.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

مدیریت وزن و قافیه در ترجمهٔ شعر*

همایون اسلامی[۱]؛ سعدی جعفری کاردگر (نویسنده مسئول)[۲]؛ محمدجواد کمالی[۳]

چکیده

زبان را می توان از یک منظر به دو لایهٔ معنایی و فیزیکی تقسیم کرد. لایهٔ معنایی متشکل از معناها و مفاهیم است، که وجود عینی ندارند. لایهٔ فیزیکی متشکل از عناصری است که کلمات یا وزن و قافیه را می‌سازند و عینیّت دارند. همه می‌دانند که لایهٔ فیزیکی زبان، در ادبیات، به ویژه در شعر، کاربرد گسترده‌ای دارد؛ اما سؤال این است که آیا این لایه را می‌توان ترجمه کرد و آیا این لایه را باید ترجمه کرد؟ اگر پاسخ مثبت است، چگونه باید این کار را کرد؟ در این مقاله تلاش می‌شود به این سؤال‌ها پاسخ داده شود. البته تمرکز ما بر روی وزن و قافیهٔ شعر است. از آنجا که قالب‌های شعر کلاسیک فارسی و واژگان و مفاهیمی که آن را پدید می‌آورند محدود و تغییرناپذیر هستند، این شیوه نمی‌تواند ظرفی مناسب برای محتوای شعری فرهنگی دیگر باشد؛ از طرف دیگر، واژه‌های جدید در وزن‌های کلاسیک نمی‌گنجند، و این به طراوت شعر منبع آسیب می‌زند. قصد ما معرفی یک اسلوب تازه در ترجمه است، متشکل از نوعی نثر آهنگین و نوعی قافیهٔ توسعه‌یافته، که تأثیرگذاری لایهٔ فیزیکی یک شعر ترجمه‌شده را به حداکثر می‌رساند، بدون آنکه وجه معناشناسانهٔ آن را تضعیف کند.

واژه‌های کلیدی: شعر، ترجمه، وزن غیرعروضی، ساختار هجاواجی، ابرقافیه.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۰۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱

صص ۶۷ – ۹۴ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.19072.3439

۱. دانشجوی دکترای زبان فرانسه، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران heslami@mail.com

۲.استادیار زبان و ادبیات فرانسه، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران sadijafari@mshdiau.ac.ir

[۳] دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران kamali_mj@mshdiau.ac.ir

۱. مقدّمه

ریتم از آن دسته عناصر است که می‌توان شاهد حضور آن در تمامی هنرها بود: موسیقی، رقص، شعر و تئاتر. اساساً ریتم در تمام عرصه‌های زندگی حضور دارد. گردش زمین به دور خورشید، چهار فصل سال، و ضربان قلب، از شناخته‌شده‌ترین ریتم‌های طبیعت هستند. در این مقاله نشان می‌دهیم که اگر چه ریتم اهمیت غیرقابل‌انکاری دارد، آنچنان که باید مورد توجه قرار نگرفته‌است. در ابتدا سعی می‌کنیم تعریف دقیق‌تری از آن ارائه کرده، زیرشاخه‌های آن را با ذکر تعریف و مصداق معرفی کنیم؛ سپس یادآوری می‌کنیم که آنچه که در زبان فارسی، با نام وزن شعر یاد می‌کنند، در زبان فرانسه و انگلیسی ریتم نامیده می‌شود و درواقع وزن شعر یکی از مصادیق ریتم و یکی از مشخصات فیزیکی زبان است.

زبان را می‌توان از یک منظر به دو لایهٔ معنایی و فیزیکی تقسیم کرد. لایهٔ معنایی همان است که متشکل از معناها و مفاهیم است. این لایه وجود عینی ندارد، نمی‌توان عناصر آن را لمس کرد، دید یا شنید. لایهٔ فیزیکی متشکل از عناصری است که کلمات یا وزن و قافیه را می‌سازند. این لایه عینیّت دارد و محسوس است. درواقع در یک ارتباط زبانی، لایهٔ فیزیکی منتقل می‌شود و لایهٔ معنایی را در ذهن مخاطب فعال می‌کند. البته این تعاریف کاملاً دقیق نیست، ولی می‌تواند آنچه در ذهن داریم به خوبی برساند.

ما بر این باور هستیم که ماهیّت وزن شعر، کاملاً شناخته نشده‌است؛ بنابراین اولین تلاش ما کندوکاو در وزن شعر است. ما ضمن طرح نظرهای متفاوت و بعضاً متضاد کارشناسان زبان، شعر و ترجمه، سعی می‌کنیم از میان آنها، بهترین رویکرد را انتخاب کنیم. از وزن که سخن می‌رود، عموماً از قافیه هم ذکری به میان می‌آید؛ البته در شعر فارسی ردیف هم سهمی در این میان دارد؛ بنابراین به این مباحث هم وارد می‌شویم. البته قالب شعر را هم فراموش نمی‌کنیم. وزن‌ها و قالب‌های نوین هم جایی در بحث ما دارند. اساساً سعی می‌کنیم از مسائل معناشناسانه فاصله بگیریم و به‌هیچ‌وجه وارد موضوعاتی مانند صور خیال نمی‌شویم، تنها به فیزیک زبان می‌پردازیم.

همه می‌دانند که لایهٔ فیزیکی زبان، در ادبیات، به‌ویژه در شعر، بسیار استفاده می‌شود؛ اما سؤال این است که آیا این لایه را می‌توان ترجمه کرد یا آیا این لایه را باید ترجمه کرد؟ ازرا پاوند معتقد است شعر سه ساحت دارد: تصورگاه (phanopoeia)، نواگاه (melopoeia) و تداعی‌گاه (logopoeia). (Vide: Pound, 1991: 37) او قابلیت

ترجمهٔ ساحت نواگاه را [که وزن و قافیه را هم شامل می‌شود] بسیار بالا می‌داند. (Pound, as cited in Gibbons, 1985: 656) اگر این ساحت شعر ترجمه‌پذیر است، چگونه باید این کار را کرد؟ در این مقاله تلاش می‌شود به این سؤال‌ها پاسخ داده شود؛ البته با تمرکز بر آنچه که در حیطهٔ وزن و قافیه قرار می‌گیرد. برای پاسخ به این سؤال‌ها، حوزه‌ای که مورد توجه قرار می‌گیرد، «ترجمه به فارسی» است، نه «ترجمه از فارسی».

ازآنجاکه مختصات هر زبانی خاص آن زبان است، ترجمهٔ شعر به هر زبانی اسلوب خود را می‌طلبد. اگر قصد بررسی پیشینهٔ ترجمهٔ شعر را در زبان فارسی داشته باشیم و بخواهیم تنها به ترجمه‌هایی بپردازیم که متن مبدأ و متن مقصد آنها در دسترس است و شعر عربی را که شباهت‌های بسیاری با شعر فارسی دارد، کنار بگذاریم، باید بپذیریم که شروع تقریبی ترجمهٔ شعر به زبان فارسی به اواخر دوران قاجار بازمی‌گردد. حال اگر میرزا حبیب اصفهانی (۱۲۷۳-۱۲۱۴ خورشیدی) را از پیشگامان ترجمه از زبان‌های اروپایی [که مختصات شعرشان با مختصات شعر فارسی تفاوت جدی دارد] بدانیم؛ همچنین اگر تاریخ حیات او را با تاریخ حیات نیمایوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۸ خورشیدی)، احمد شاملو (۱۳۰۴-۱۳۷۹ خورشیدی) و شماری دیگر از نوآوران عرصهٔ شعر فارسی مقایسه کنیم، به نتیجهٔ جالبی می‌رسیم.

از زمان حیات میرزا حبیب که به‌جز شعر کلاسیک فارسی چیز دیگری نبود، تا به امروز که ترانه‌های رپ، شعر فارسی را به انعطاف‌پذیرترین شکل خود درآورده‌اند، امکانات موجود در شعر فارسی تنوّع و تطوّر بی‌سابقه‌ای یافته‌است. در تمام این مدت، ترجمهٔ شعر به صورت شهودی انجام شده‌است؛ درواقع عمر ترجمه‌شناسی فارسی کوتاه است و شمار آثاری که دراین‌باره منتشر کرده‌اند و رقم اوراقی که در باب ترجمهٔ شعر قلم زده‌اند قابل‌توجه نیست؛ همین اوراق هم پذیرای کلیاتی بوده که گرهی از کار مترجمان نمی‌گشاید؛ از قبیل اینکه دو روش برای ترجمهٔ شعر وجود دارد: یکی منظوم، که ریختن شعر در قالب‌های شعر کلاسیک فارسی است و دیگری منثور، که برگردان شعر به نثر ساده است که متأسفانه تاکنون شاهد بررسی عمل‌گرایانهٔ امکانات متنوّع موجود در عرصهٔ ترجمه‌شناسی شعر فارسی نبوده‌ایم.

ما در این مقاله می‌خواهیم به این سؤال پاسخ دهیم که برای ترجمهٔ یک شعر از زبان‌های اروپایی به زبان فارسی، با توجه به اختلافات همه‌جانبه [از جمله مبانی وزن شعر]، از لحاظ فیزیکی، یک مترجم چه امکاناتی در اختیار دارد؟ ما وزن و قافیه را مهمترین

عوامل فیزیکی شعر می‌دانیم. برای درک نقش وزن و قافیه، می‌توان واژگان یک غزل حافظ را فقط بر مبنای قواعد دستوری کنار هم چید و متن به‌دست‌آمده را خواند و دید که آن کلام فاخر چگونه بی‌وقار می‌گردد. به همین خاطر است که ما وزن و قافیه را محور کار خود قرار داده‌ایم. قصد ما معرفی یک اسلوب تازه در ترجمه است، متشکل از نوعی نثر آهنگین و نوعی قافیهٔ توسعه‌یافته، که تأثیرگذاری لایهٔ فیزیکی یک شعر ترجمه‌شده را به حداکثر می‌رساند، بدون آنکه وجه معناشناسانهٔ آن را تضعیف کند.

۲ .بحث و بررسی

۲-۱. ریتم

برای اینکه بتوانیم توضیح روشنی در مورد ریتم بدهیم، بد نیست به یک تمثیل متوصل شویم؛ اگر ریتم را ردپای آدمی بر ساحل دریا بدانیم، می‌توانیم نقاطی را که پا بر ماسه نشسته و آن را گود کرده، گام‌زد (motif) یا (beat) و محدوده‌ای را که پا به هوا برخاسته تا در نقطه‌ای دورتر بر ماسه بنشیند، میان‌گام (space) بنامیم. به زبان ساده‌تر، می‌توانیم ریتم را گام‌زدهایی بدانیم که آنها را، میان‌گام‌هایی از هم جدا کرده‌اند. اکنون می‌توانیم نگاهی بکنیم به زیرگروه‌هایی که برای ریتم برشمرده‌اند (Vide: Ragans, 2005: 205-210):

۱. ریتم تصادفی (random): این نوع ریتم متشکل از گام‌زدهای متفاوتی است، که توسط میان‌گام‌های مختلفی از هم جدا شده‌اند. برای مثال، اگر دانشجویانی که در راهروهای دانشگاه حرکت می‌کنند و با یکدیگر تفاوت دارند، گام‌زد محسوب شوند و فاصلهٔ میان آنها که متفاوت است، میان‌گام به حساب آید، با یک ریتم تصادفی مواجه هستیم.

۲. ریتم ثابت (regular): این ریتم متشکل از گام‌زدهای مشابهی است، که میان‌گام‌های مشابهی آنها را از هم جدا کرده‌اند؛ مانند کالاهایی که در قفسه‌های فروشگاه چیده شده‌اند.

۳. ریتم تناوبی (alternating): این ریتم خود چند گونه دارد. گونه‌ای از آن، متشکل از گام‌زدهای متفاوت و میان‌گام‌های مشابه است، گونهٔ دیگر آن متشکل از گام‌زدهای

مشابهی با تفاوت‌های جزئی و میان‌گام‌های مشابه است؛ و گونهٔ سومی هم هست، که متشکل از گام‌زدهای مشابه و میان‌گام‌های متفاوت است.

۴. ریتم خیزابه‌ای (flowing): این ریتم از تکرار انحناهایی ساخته می‌شود که مانند موج‌های اقیانوس، که با ملایمت صعود و نزول می‌کنند و هیچ گسست و سکته‌ای، در میان‌شان دیده نمی‌شود.

۵. ریتم استمراری (progressive): این ریتم از گام‌زدهایی پدید می‌آید، که به صورت مستمر تغییر پیدا می‌کنند. برای مثال، ممکن است گام‌زد ما مربعی باشد، که هر بار که تکرار می‌شود، اندکی بزرگتر می‌شود.

به باور ما، تقسیم‌بندی بالا کمی از لحاظ منطقی مشکل دارد. درواقع اگر بخواهیم تقسیم‌بندی خود را بر مبنای گام‌زدها و میان‌گام‌ها سامان بدهیم، باید ابتدا ریتم را به دو گروه تقسیم کنیم: گام‌زد ثابت و گام‌زد متغیر و هرکدام از این گروه‌ها را دارای دو زیرگروه بدانیم: میان‌گام ثابت و میان‌گام متغیر. با اینکه تقریباً هیچ حوزه‌ای را نمی‌توان یافت که با ریتم ارتباطی نداشته باشد، یافتن تعریفی جامع و مانع از ریتم که همهٔ کارشناسان بر آن اتفاق داشته باشند، بعید به نظر می‌رسد. درواقع از لابه‌لای سطور باید مشخصه‌های ریتم را کشف کرد. بنابراین بر اساس آنچه گفته شد درمی‌یابیم که:

۱ .گام‌زدها متشکل از اجزایی هستند، که تغییر در آنها، منجر به تفاوت گام‌زدها می‌گردد.

۲ .زمانی که از «تکرار» سخن می‌رود، تلویحاً منظور، تکرار چیزی با «هویت» ثابت است؛ اما زمانی که از تغییر در گام‌زدها سخن می‌رود، تلویحاً تغییر در هویت هم در نظر گرفته می‌شود؛ برای مثال در ریتم تناوبی، عملاً از چند گام‌زد متفاوت سخن می‌رود.

با یادآوری این نکته که تعاریف بالا، بیشتر متوجه ریتم مورد استفاده در هنرهای تجسّمی است، سخن خود را از رابطهٔ ریتم و حرکت آغاز می‌کنیم. ما بر این باوریم، که ریتم را با درنظرگرفتن رابطهٔ آن با زمان، می‌توان به دو زیرشاخه تقسیم کرد: زمانمند و نازمانمند. ریتم، در یک پدیدهٔ نازمانمند مثل یک تابلوی نقاشی، همواره تماماً موجود است. از چنین

ریتمی، می‌توان حرکت را استنباط کرد. (Ibid: 211) اما ریتم، در یک پدیدهٔ زمانمند مثل یک قطعهٔ موسیقی، در طول زمان موجودیت می‌یابد و این موجودیت، هرگز تماماً در یک زمان تحقق نمی‌یابد؛ یعنی زمانی که ما در میان قطعهٔ موسیقی هستیم، ریتمی که تا آن لحظه شنیده‌ایم، نه در عالم واقع، که تنها در حافظهٔ ما وجود دارد؛ و ادامهٔ آن ریتم چون هنوز نشنیده‌ایم، حتی در حافظهٔ ما نیز وجود ندارد

۲-۲.وزن کلاسیک شعر فارسی

براساس آنچه سیروس شمیسا می‌گوید (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۲-۱۳) قواعد حاکم بر وزن شعر، در زبان‌های مختلف، مشابه هستند، از آن نظر که بر هجاها اعمال می‌شوند و متفاوت هستند، چون هرکدام به جنبهٔ خاصی توجه دارند. وزن شعر فارسی هم نوعی ریتم زمانمند است که کوچکترین اجزای سازندهٔ آن، هجاها هستند. از ترکیب این هجاها، ارکان عروضی [مفتعلن، مفاعلن، فاعلاتن و ...] و از کنار هم نشستن ارکان عروضی، بحرهای کلاسیک فارسی ساخته می‌شود. به‌طور بالقوه تعداد بحرها نامحدود است، ولی عملاً فقط تعدادی از آنها را که موسیقایی‌تر هستند، در عروض کلاسیک فارسی به رسمیت می‌شناسند. عموماً وزن یک مصرع از شعر را، مصداق بحر، تلقی می‌کنند و می‌دانیم که قالب‌های شعر کلاسیک فارسی، از تعدادی بیت ساخته می‌شوند و هر بیت خود متشکل از دو مصرع است.

سامانهٔ عروض کلاسیک بر پایهٔ تعریف امروزی ریتم ساخته نشده‌است؛ ولی مفهوماً رکن در عروض کلاسیک، گام‌زد محسوب می‌شود و مکثی که پس از گام‌زد واقع می‌شود، میان‌گام تلقی می‌شود. از نگاه آنکه در کار سرودن شعر است، احتمالاً این برداشت درست است، اما به باور ما، از نگاه مخاطب شعر، این نمی‌تواند درست باشد؛ اگر بیتی را که در جدول ۱ آمده، با صدای بلند بخوانیم و به ارکانی که در زیر آن آمده توجه نکنیم و فقط بر اساس آنچه می‌شنویم قضاوت کنیم، با قطعیت می‌توانیم بگوییم که ارکان عروضی شنیده نمی‌شوند. اگر با عروض فارسی آشنایی نداشته باشیم، پا را فراتر گذاشته، می‌گوییم که در این شعر، مصرع‌ها گام‌زد هستند؛ بر اساس آنچه می‌شنویم.

جدول ۱. شعری از مولوی. (مولوی، ۱۳۷۲: ۶۴)

روز تـــــویی، روزه تـــــویی، حاصـــــل دریـــــوزه تـــــویی

آب تـــویی، کـــوزه تـــویی، آب ده ایـــن بـــار مـــرا
دانـــه تـــویی، دام تـــویی، بـــاده تـــویی، جـــام تـــویی
پختـــه تـــویی، خـــام تـــویی، خـــام بمگـــذار مـــرا

مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن

اما اگر شعری را که در جدول ۱ آمده، با دقت بیشتری به قضاوت بنشینیم، متوجه می‌شویم ردیف‌هایی که در طول مصرع‌ها آمده، چون در انتهای رکن‌ها واقع شده، به ما درک متفاوتی از گام‌زدها می‌دهد. احساس می‌کنیم که با دو گونه گام‌زد مواجه هستیم و طول یک گونهٔ آن [مانند: «آب ده این بار مرا»] دوبرابر طول گونهٔ دیگر [مانند: «کوزه تویی»] است.

شاید اینجا موقعیت خوبی باشد، که ما نظر خود را بیان کنیم. بنابر باور رایج، وزن عروضی از چیدمان هجاها به‌وجود می‌آید؛ به زبان ساده‌تر یک ساختار صرفاً هجایی دارد و اگر سخنی از واج به میان می‌آید، بدین خاطر است که زبان از واج‌ها ساخته شده‌است، اما ما بر این باوریم که وزن عروضی، ذاتاً ساختاری هجاواجی دارد. یک باور رایج دیگر این است که ردیف و قافیه، ساختاری واجی دارند. نیاز به کندوکاو زیادی ندارد که متوجه شویم که ردیف و قافیه هم ذاتاً ساختاری هجاواجی دارند؛ به زبان ساده‌تر امکان ندارد که در شعر کلاسیک فارسی دو کلمه با هم قافیه بشوند و ساختار هجایی مشترکی نداشته باشند. ما قافیه را بخشی از وزن می‌دانیم. یک مثال می‌تواند موضوع را روشن‌تر کند؛ اگر ما زنجیره‌ای هجایی مانند «فعلاتن فعلاتن فعلاتن» داشته باشیم، طبیعتاً رکن سازندهٔ آن را فعلاتن می‌دانیم، ولی اگر همان چینش هجایی را به صورت «فعلن مفتعلن مفتعلن فع» بنویسیم، رکن‌های سازندهٔ آن را متفاوت می‌بینیم؛ حتی احساسی که این دو زنجیره در شنونده ایجاد می‌کنند متفاوت است؛ درحالی‌که تنها تفاوت این دو زنجیره، چینش واجی آنهاست. اگر بپذیریم که وزن عروضی، ساختاری هجاواجی دارد، می‌توانیم به مباحثی بپردازیم که تا کنون چندان مورد توجه قرار نگرفته‌است.

۲-۳. وزن‌های نوین

تحولاتی که شعر فارسی در قرن اخیر از سر گذرانده، راه‌بُردهای جدیدی را پدید آورده که هرکدام به‌نحوی از خاستگاه خود فاصله می‌گیرند. یکی از زمینه‌هایی که در آن دگرگونی صورت گرفته، وزن بوده‌است. رویکرد شعر نیمایی، در ابتدا محدود به کم و زیاد کردن تعداد گام‌زَدهای عروضی می‌شد؛ برای مثال اگر گام‌زَد عروضی «مفتعلن فاعلن» بود، در یک مصرع سه بار و در مصرع دیگر پنج بار تکرار می‌شد، اما به همین بسنده نشد؛ برخی مانند فروغ، به جای تکرار گام‌زَد عروضی، تغییراتی در وزن می‌دادند که منجر به دورشدن از بحر اصلی می‌شد. برخی هم مانند سیمین بهبهانی، در قالب‌های کلاسیک می‌سرودند، ولی وسواسی به استفاده از بحرهای کلاسیک نداشتند؛ وزن طبیعی اولین مصرعی را که به آنها الهام می‌شد، بر تمامی غزل خود اعمال می‌کردند. برخی مانند شاملو نیز، از عروض فاصله گرفته، شعر را به سمت نثرهای آهنگین قدیمی می‌بردند. البته گروهی هم عملاً وزن را کنار گذاشتند، که کار آنها در محدوده مورد مطالعهٔ ما قرار نمی‌گیرد.

۲-٤. ردیف و قافیه

به‌طورکلی کلماتی که ساختار هجاواجی یکسانی دارند [و البته معنای یکسانی دارند]، می‌توانند به عنوان ردیف استفاده شوند و کلماتی که زنجیرهٔ هجاواجی پایانی یکسانی دارند، می‌توانند به عنوان قافیه استفاده شوند؛ برای مثال، در شعر جدول ۱، «مرا» هایی که در انتهای مصرع‌های دوم و چهارم آمده، ردیف محسوب می‌شوند؛ و «بار» و «بمگذار» که قبل از «مرا» های ردیف آمده‌اند، قافیه به حساب می‌آیند. البته تعاریف ردیف و قافیه بسیار متنوع و گاه متضاد است، و وارد شدن به آنها در حوصله این مقاله نمی‌گنجد.

نظر ما این است، که مهمترین وظیفه ردیف و قافیه، ساخت گام‌زد است؛ البته ما کارکردهای دیگر آنها را، مثل تأکید و جلب توجه، انکار نمی‌کنیم. به‌طورخلاصه شنونده یک شعر، از دو ابزار وزن [چینش هجایی مشابه] و ردیف و قافیه [چینش واجی مشابه] استفاده می‌کند تا گام‌زدها را شناسایی کند. اگر آنچه که می‌گوییم درست باشد، طبیعتاً محل ردیف و قافیه را نمی‌توان محدود به انتهای گام‌زدها کرد و نگاهی به شعر نو، نشان می‌دهد که در عمل هم شواهدی برای این پیش‌بینی وجود دارد (جدول ۲). استفاده از ردیف پیش‌آیه [که در ابتدای سطر یا مصرع می‌آید] در شعر نو آن‌قدر فراوان است که

می‌توان آن را نوعی تکنیک دانست. بدیهی است که تعریف قافیه، برای دربرگرفتن مفهوم قافیهٔ پیش‌آیه، نیاز به اصلاح خواهد داشت.

جدول ۲. شعری از سهراب سپهری. (سپهری، ۱۳۶۶: ۲۸۳)

فتح یک قرن به دست یک شعر.
فتح یک باغ به دست یک سار.
فتح یک کوچه به دست دو سلام.

نکتهٔ دیگری که نیاز به توجه دارد این است که ردیف و قافیه از نظر مخاطب شعر، دو عنصر مجزا نیستند و جدا کردن آنها در شعر، عموماً نیاز به دقت زیادی دارد.

۲-۵. ابرقافیه

از آنجا که قصد ما از مطرح‌کردن عناصر شعری، ترجمه است، خود را محدود به مباحث کلاسیک نمی‌کنیم. در ترانه‌های امروزی، بخصوص در ترانه‌های رپ، قافیه در معرض هنجارشکنی‌های زیادی قرار می‌گیرد؛ گاه این هنجارشکنی تا به آنجا پیش می‌رود که کلماتی که با هم قافیه می‌شوند، فاقد هر نوع شباهت واجی هستند، و تنها چینش هجایی مشابهی دارند. ما برای اینکه بتوانیم اشکال مختلف قافیه را [برای استفاده در ترجمه شعر] پوشش بدهیم، از اصطلاح ابرقافیه (super-rhyme) استفاده می‌کنیم. ابرقافیه انواع مختلفی دارد:

۱. هم‌واج. که دو نوع است:

الف. کامل که همان ساختار ردیف کلاسیک را دارد؛ مانند تکرار «است» یا «شد».

ب. ناقص که همان ساختار قافیهٔ کلاسیک را دارد؛ مانند «افتخار» و «بار».

۲. ناهم‌واج، در این حالت، کلمات چینش هجایی مشابهی دارند، ولی از نظر واجی متفاوت هستند. این نوع ابرقافیه دو شکل دارد:

الف. هم‌واکه. در این حالت، کلمات چینش واکه‌ای مشابهی دارند، ولی چینش همخوان‌های آنها متفاوت است. مانند «دویدم» [davidam] و «شنیدن» [šanidan].

ب. ناهم‌واکه. در این حالت،کلمات چینش واکه‌ای مشابهی ندارند؛ مانند «دویدم» [davidam] و «سفارش» [sefâreš]. (در این حالت کمّیت یا طول عروضی واکه‌های متناظر یکسان است.)

اگر قافیه و ردیف کلاسیک را در نظر نگیریم، کاربردی‌ترین شکل ابرقافیه در ترجمهٔ شعر «هم‌واکه» است. در این شکل هر چه همخوان‌های متناظر [از لحاظ تلفظ] به هم نزدیکتر باشند، غنای ابرقافیه بیشتر است. شاید برخی از اَشکال ابرقافیه در وهلهٔ اول هنجارشکنانه به نظر برسند، ولی کمی دقت نشان می‌دهد که از چارچوب سجع کلاسیک فراتر نمی‌روند. (ر.ک: قاسم‌پور مقدم و اکبری شلدره، ۱۴۰۰: ۵۳)

ازآنجاکه برای اولین بار است که ابرقافیه و کاربرد آن در ترجمه مطرح می‌شود، طبیعتاً نمی‌توان انتظار داشت که نمونه‌های فراوانی از آن در ترجمه‌های منتشرشده وجود داشته باشد؛ به همین دلیل تلاش کرده‌ایم با استفاده از برخی کلمات هم‌قافیه در ترانه‌های رپ، مصداق‌هایی بسازیم تا تأثیرگذاری ابرقافیه‌ها عملاً تجربه شود. روش کار به این صورت بوده که در هر کدام از جدول‌های ۳ تا ۵، به ترتیب متن فرانسه، ترجمه منثور و سپس ترجمهٔ شعروارهٔ فارسی آن آمده است. هدف اصلی ما در اینجا صرفاً ساختن شبه‌بیت‌هایی آهنگین بوده که دارای ابرقافیه باشند؛ اگرچه برخی از آنها [مانند مورد جدول ۵] به‌طور ناخواسته از نظر وزنی کاملاً منطبق با قواعد عروض سنتی شده‌اند. بد نیست قبل از بررسی موارد مذکور گفته شود که قافیه عنصری شنیداری است، و لاجرم باید صرفاً بر مبنای تأثیر شنیداری آن قضاوت شود.

جدول ۳. مثال اول تأثیر ابرقافیه در ترجمه.

Si le vent tourne autour des cheveux de la fille, les affaires de l'univers seront en désordre.
اگر باد به گیسوان آن دختر بپیچد، امور کائنات آشفته می‌گردد.
اگـــر کـــه بـــاد بپیچـــد بـــه گیســـوان آن دُختـــر امـــــور کائنـــــات مـــــی‌شـــــود مُختـــــل

در شبه‌بیت جدول ۳ دو کلمهٔ «دختر» [doxtar] و «مختل» [moxtal] با یکدیگر قافیه شده‌اند، که چینش هجایی و چینش واکه‌ای مشابهی دارند؛ و دو هم‌خوان میانی آنها [xt] هم مشابه است.

جدول ۴. مثال دوم تأثیر ابرقافیه در ترجمه.

Je n'ai vu personne s'essayer à me convaincre, comme je fais.

کسی را ندیده‌ام که تلاش کند مرا متقاعد کند، همان‌گونه که من تلاش می‌کنم.

کسی را ندیده‌ام که متقابلاً
تلاش کند که متقاعدم

در شبه‌بیت جدول ۴ دو زنجیرهٔ «متقابلاً» [moteqâbelan] و «متقاعدم» [moteqâ?edam] را می‌بینیم که [برخلاف قواعد سنتی، دو واحد نامرکب محسوب شده‌اند و] با یکدیگر قافیه شده‌اند. این دو زنجیره چینش هجایی و چینش واکه‌ای مشابهی دارند؛ و سه هم‌خوان ابتدایی آنها [m-t-q] هم مشابه است.

جدول ۵. مثال سوم تأثیر ابرقافیه در ترجمه.

Tu fais un mur de pierre et de plomb et je fais une chanson de culture et de paix.

تو دیواری از سنگ و سرب می‌سازی، و من آهنگی می‌سازم از جنس فرهنگ و صلح.

تو دیوار می‌سازی از سنگ و سُرب
من آهنگی از جنس فرهنگ و صُلح

در شبه‌بیت جدول ۵ دو زنجیرهٔ «سنگ و سرب» [sangosorb] و «فرهنگ و صلح» [farhangosolh] را می‌بینیم که [هر کدام از سه واژهٔ جداازهم ساخته شده‌اند، ولی] با یکدیگر قافیه شده‌اند. این دو زنجیره که از نظر طول بایکدیگر تفاوت دارند، در بخش قافیه‌ساز خود [sangosorb / hangosolh] چینش هجایی و چینش واکه‌ای مشابهی دارند؛ و سه هم‌خوان آنها [ng-s] هم مشابه است. در مجموع باید گفت که سه مثال ذکر

شده فرصتی فراهم می‌کند تا با مقایسهٔ شبه‌بیت‌ها و معادل‌های منثور آنها، بتوان میزان تأثیر ابرقافیه را در ترجمه ارزیابی کرد.

۲-٦.ترجمه‌شناسی شعر

از زاویه‌های مختلفی می‌توان به شعر و ترجمه نگاه کرد. برای مثال، وینه و داربلنه توجه خاصی به شعر ندارند و بیشترین تأکیدشان بر ترجمهٔ معنایی است. (وینه و داربلنه، به نقل از اسلامی و فارسیان، ۱۳۹۷) از طرف دیگر، والتر بنیامین توجه ویژه‌ای به ترجمهٔ شعر دارد و آن را منوط به ترجمهٔ مفهومیت می‌داند (بنیامین، به نقل از اسلامی و کمالی، ۱۳۹۸)؛ مفهومیت به زبان ساده تعریف یک مفهوم است. استنلی برنشاو می‌نویسد که شعر باید به نثر و به شکل واژه‌به‌واژه ترجمه شود و برای آن که مخاطب ظرائف آن را دریابد توضیحاتی نیز بر آن افزوده شود. (Vide: Burnshaw, 2015: IX-XV) رابرت بلای برای ترجمهٔ شعر هشت مرحله در نظر می‌گیرد، که از لحن و معنا گرفته تا وزن و قافیه را شامل می‌شود. (Vide: Bly, 1982) به اعتقاد آندره لفور ترجمهٔ شعر می‌تواند هفت راه‌بُرد داشته باشد (Vide: Lefevere, 1975) که از آن جمله می‌توان به ترجمهٔ وزن‌مدار (metrical translation)، ترجمهٔ قافیه‌مدار (rhymed translation) و ترجمهٔ نثرمدار (poetry into prose) اشاره کرد؛ البته او نتیجهٔ تمرکز بر هر وجهی از شعر را سبب کم‌رنگ شدن وجوه دیگر می داند. در مجموع بر اساس رابطه‌ای که میان شعر مبدأ و ترجمهٔ آن وجود دارد، ترجمهٔ شعر می‌تواند سه رویکرد محوری داشته باشد (Vide: Boase-Beier, 2009: 194):

۱. **ترجمهٔ منثور** (prose rendering). در این رویکرد مختصات معناشناسانه بازآفرینی شده و مختصات شاعرانه حذف می‌شوند. هدف از این روش معمولاً آگاهی‌رسانی به خوانندگان، یا تهیهٔ مواد خام برای کسانی است که شعر را در زبان مقصد بازآفرینی می‌کنند. در این رویکرد، معانی و صور خیال هستند که شعریت شعر را می‌سازند.

۲. **ترجمهٔ اقتباسی** (adaptation). در این رویکرد کلیدی‌ترین مختصات معناشناسانه و گاهی شاعرانه حذف می‌شوند، برای اینکه اثری که در زبان مقصد خلق می‌شود تأثیرگذارتر شود. مترجمانی که این رویکرد را در پیش می‌گیرند، گاه ادعا می‌کنند که آنچه خلق کرده‌اند، باید به عنوان یک اثر مستقل، بدون توجه به شعر مبدأ، ارزیابی شود.

۳. ترجمهٔ بازآفریننده (recreative). در این رویکرد تلاش می‌شود مختصات معناشناسانه و شاعرانهٔ شعر مبدأ، با توجه به امکانات زبان مقصد بازآفرینی شوند؛ هدف رسیدن به شباهتی نسبی میان شعرهای مبدأ و مقصد است.

در حال حاضر بیشترین بحث‌ها پیرامون ترجمهٔ بازآفریننده است؛ نظر غالب این است که هدف مترجم نباید تکرار مختصات مبدأ باشد، بلکه باید در چارچوب امکانات مقصد به خلاقیت رو کند. بسیاری با آوردن قافیه مخالف هستند؛ هم به دلایل معناشناسانه و هم به این دلیل که عملاً ترجمه را دشوار می‌کند. اما در مورد استفاده از وزن، بیشتر نظرها مثبت است، چرا که عملی‌تر به نظر می‌رسد. در مجموع بر اساس رابطه‌ای که میان وزن مبدأ و وزن مقصد وجود دارد، کاربرد وزن در ترجمه سه شکل دارد (Vide: Holmes, 1988: 25-27):

۱. ساختارمدار (mimetic). در این رویکرد، ساختار وزنی مبدأ در زبان مقصد بازآفرینی می‌شود؛ البته هیچ تضمینی برای برای موفق بودن نتیجهٔ این کار وجود ندارد. برای مثال، وزن شش‌رکنی (hexameters) برای فرانسوی‌زبانان طبیعی است، در حالی که برای انگلیسی‌زبانان که به وزن پنج‌رکنی (pentameters) عادت دارند، چنین وزنی ثقیل است.

۲. تأثیرمدار (analogical). در این رویکرد، در زبان مقصد از ساختاری استفاده می‌شود، که تأثیری مشابه با ساختار وزنی مبدأ داشته باشد. برای مثال، در ترجمه از فرانسه به انگلیسی، به جای وزن شش‌رکنی از وزن پنج‌رکنی استفاده می‌شود.

۳. اختیارمدار (organic). در این رویکرد، مترجم از وزنی استفاده می‌کند که تصور می‌کند مناسبتر است.

اکنون که اهمیت وزن در ترجمهٔ شعر بیان شد، وارد جزئیات مسئله می‌شویم. اکو معتقد است که ترجمه باید ریتم متن را حفظ کند. اما این کافی نیست. بخش زیادی از محتوای یک متن، از طریق القاگرها منتقل می‌شود و بسیاری از این القاگرها زبان‌شناختی نیستند؛ مانند وزن و بسیاری از عناصر واج‌احساسی (phonosymbolic). (Vide: Eco, 2003) او برای اثبات آنچه می‌گوید ترجمه‌هایی را مثال می‌زند؛ از جمله در مورد یک شعر می‌گوید که وزن آن، ریتم قطار و ریتم یک نوع رقص را القا می‌کند؛ در حالی که هیچ‌کدام از ترجمه‌های آن شعر، به وزن اهمیت نداده‌اند. به باور او، وزن مستقل از ساختار زبان است و

ساخت عروضی می‌تواند از زبانی به زبان دیگر منتقل شود. جالب اینکه به ترجمه‌های انگلیسی از یک شعر فرانسه انتقاد می‌کند که چرا تعداد هجاها را مراعات نکرده‌اند؛ درحالی‌که می‌دانیم مبنای وزن در این دو زبان یکی نیست. به باور ما، اولاً ساختار وزنی را نمی‌توان از زبانی به زبان دیگر منتقل کرد؛ بلکه می‌توان برای وزن زبان مبدأ، معادل وزنی مناسبی در زبان مقصد یافت؛ ثانیاً در مواقعی می‌توان از القاگر دیگری به غیر از وزن، در زبان مقصد استفاده کرد؛ ثالثاً اگر انتقال محتوای القایی خیلی ضروری باشد، می‌توان از عناصر معناشناختی برای رساندن محتوای القایی استفاده کرد. البته هدف ما از طرح راهکارهای مختلف، حذف وزن در ترجمهٔ شعر نیست؛ به باور ما، دست‌کم برای ذوق فارسی‌زبانان، حضور وزن در ترجمهٔ شعر [و حتی گاهی نثر] دلپذیر است. در واقع وزن، اگر هیچ نوع القاگری هم نداشته باشد، بازهم می‌تواند نوعی بی‌وزنی در مخاطب ایجاد کند تا پذیرای خیال‌پردازی‌های دور و دراز گردد.

اما یاکوبسن به نکتهٔ ظریفی اشاره می‌کند؛ او می‌گوید هجاها واحدهایی هستند که کنار هم نشستن‌شان می‌تواند دو پی‌آمد داشته باشد: زبانی (lingual) و زبرزبانی (metalingual). پی‌آمد زبانی یعنی اینکه چیدمانی از هجاها می‌تواند نشانه‌ای زبانی را بسازد؛ و پی‌آمد زبرزبانی یعنی اینکه چیدمانی از هجاها می‌تواند یک وزن شعری را بسازد. (Vide: Jakobson, 1987: 71-72) نتیجه‌ای که می‌توان از این سخن گرفت این است که معنا و وزن دو ساختار مجزا نیستند و تغییر در هریک می‌تواند به تغییر در دیگری بیانجامد. به عبارت ساده‌تر، ترجمهٔ شعر، رقابت میان معنا و وزن است؛ گاهی معنا باید به نفع وزن عقب‌نشینی کند، گاهی وزن به نفع معنا. این تصور که می‌توان در ترجمه، معنای جامع و مانع شعر مبدأ را با افزودن وزن غنی‌تر کرد، به باور ما، نسبتی با واقعیت ندارد.

شاید قدیمی‌ترین هنر ایران شعر باشد. زبان فارسی، سده‌هاست که پذیرای شعر است. در طول این سال‌ها شاعران، تعدادی از خوش‌آهنگ‌ترین بحرهای عروضی را برگزیده‌اند؛ چون بحرهای برگزیده، نه هر واژه‌ای را می‌پذیرفته‌اند، و نه هر ساختار نحوی را در خود جای می‌داده‌اند، از میان واژه‌هایی که در دسترس بوده، تعدادی انتخاب و تعدادی صیقل داده شده‌اند، تا بحرها به کارایی بهینه برسند. از طرف دیگر، چون اغلب شاعران، کم یا زیاد، به نوعی جهان‌بینی صوفی‌منشانه گرایش داشته‌اند، واژه‌ها از یک صافی دیگر هم گذرانده شده‌اند. بنابراین شعر کلاسیک فارسی هم از نظر بحرها، و هم از نظر واژگان و

هم از نظر مفاهیم به نوعی محدودیت و در عین حال انسجام و کمال رسیده‌است؛ به‌گونه‌ای‌که اگر آن را یک خرده‌فرهنگ بسته بنامیم، پربیراه نرفته‌ایم. این مسئله فی‌نفسه مشکل‌آفرین نیست. مشکل آنجایی شروع می‌شود که مترجمان بخواهند شعری اروپایی را در قالب و وزن و قافیه و واژگان یک شعر کلاسیک فارسی بریزند. اولاً برای اینکه محتوای مبدأ بتواند در یک قالب فارسی جای بگیرد، نیاز به افزودن یا کاستن عناصری از آن است، که این به بخش روایی شعر صدمه می‌زند. دوم اینکه از آنجا که همهٔ واژگان مبدأ در بحر کلاسیک نمی‌گنجد، یا باید مترادف‌های لغت‌نامه‌ای را به کار گرفت، که طراوت شعر صدمه می‌بیند، یا باید ملغمه‌ای از واژگان تاریخ انقضاء گذشته و واژگان نوساخته را استفاده کرد، که نتیجه‌اش اشعار طنز برخی مجلات فکاهی است. فراموش نکنیم که ترادف در حوزهٔ بلاغت معنا ندارد.

از سوی دیگر، شعر بیش از آنکه یک متن باشد، یک تجربه است؛ و شاعر نهایت تلاش خود را می‌کند که تجربه‌ای زنده‌تر و واقعی‌تر بسازد؛ پس ترجمهٔ شعر، ترجمهٔ تجربه است و قصد مترجم این است که تجربه‌ای خلق کند، مشابه آنچه که مخاطب یک شعر در زبان مبدأ تجربه می‌کند. برای مخاطب شعر ترجمه‌شده ظرائف تکنیکی فی‌نفسه اهمیت ندارد، برای او عناصری مهم است که بتواند لذتی معنایی یا غیرمعنایی به بار آورد؛ چون معنا و وزن دو ساختار مجزا نیستند و تغییر در هر یک می‌تواند به تغییر در دیگری بیانجامد. اکو ترجمه را نوعی مذاکره بین متن مبدأ و متن مقصد می‌داند؛ (اکو، به نقل از شرکت مقدم و اکرمی فرد، ۱۴۰۰: ۲۹۴) ما نیز به الهام از او، شعر ترجمه‌شده را نوعی مذاکره بین وزن و معنا می‌دانیم. بنابراین ازآنجاکه برای ذوق فارسی‌زبانان، وزن و قافیه ارجحیتی دارد، و از آنجا که این دو به مترجم محدودیتی را تحمیل می‌کنند که نفس ترجمه را به چالش می‌کشد، به باور ما، بهترین نتیجه زمانی حاصل می‌شود که به جای آنها از وزن غیرعروضی [چیزی مشابه ترنّم نثر مسجّع کلاسیک] و ابرقافیه [چیزی مشابه سجع کلاسیک] استفاده شود. قالب‌های کلاسیک عموماً محدودیت زیادی ایجاد می‌کنند؛ بنابراین اگر اصراری به وجود آنها هست، می‌توان آنها را شبیه‌سازی کرد؛ یعنی با وزن غیرعروضی و ابرقافیه‌ها قالبی شبه‌کلاسیک ساخت.

۲-۷. ترجمهٔ شعر در عمل

در اینجا برای اینکه شناخت واقع‌بینانه‌تری پیدا کنیم از آنچه گفته شد، نگاهی می‌کنیم به شعر «پروانه» (Le papillon) از لامارتین (جدول ۶) و چند ترجمه از آن.

جدول ۶. شعری از لامارتین. (De Lamartine, 1925: 64)

Le papillon

Naître avec le printemps, mourir avec les roses,
Sur l'aile du zéphyr nager dans un ciel pur,
Balancé sur le sein des fleurs à peine écloses,
S'enivrer de parfums, de lumière et d'azur,
Secouant, jeune encor, la poudre de ses ailes,
S'envoler comme un souffle aux voûtes éternelles,
Voilà du papillon le destin enchanté!
Il ressemble au désir, qui jamais ne se pose,
Et sans se satisfaire, effleurant toute chose,
Retourne enfin au ciel chercher la volupté!

ترجمهٔ منثور این شعر (جدول ۷) بیشتر شبیه به یک گزارش از شعر است؛ با وجود این که از لحاظ معنایی نمی‌توان به آن انتقادی جدی کرد، برای مخاطب فارسی‌زبان نمی‌تواند تجربه‌ای زنده به ارمغان بیاورد.

جدول ۷. ترجمهٔ منثور از شعر لامارتین. (فلسفی، ۱۳۴۱: ۵۱)

پروانه

با بهار زادن و با گل‌های سرخ جان سپردن، بر بال صبا در هوای پاک شنا کردن،
بر سینهٔ گل‌های نیم‌شکفته آویختن و از بوی خوش و آفتاب و آسمان سرمست شدن،
در عین جوانی گرد از بال‌ها فرو ریختن و چون نفسی بر بام جاودان سپهر پریدن:
این است سرنوشت دل‌پذیر پروانه،
هوس آدمی نیز چنین است. دمی آرام نمی‌پذیرد،
به همه چیز دست می‌یازد، ولی هرگز خرسند نیست.

سرانجام نیز در جستجوی کامیابی به آسمان باز می‌گردد.

ترجمهٔ منظوم این شعر (جدول ۸) تمامی قواعد حاکم بر وزن و قافیه و قالب شعری را مراعات کرده‌است. اگر این ترجمه را با ترجمهٔ منثور آن (جدول ۷) مقایسه کنیم، که هر دو هم کار یک نفر [نصرالله فلسفی] است، متوجه اختلاف معنای زیادی می‌شویم، که چارچوب تنگ شعر کلاسیک فارسی به مترجم تحمیل کرده‌است. اگر بخواهیم واژگانی مانند «ز»، «زان» و «چونین» را که استفاده شده را زیر هم بنویسیم، به فهرستی طولانی می‌رسیم. در ترجمهٔ منظوم از «خزان» هم سخن می‌رود که روایت مبدأ را به انحراف می‌کشاند. در اینجا ما نمی‌خواهیم به ترجمهٔ معنایی شعر بپردازیم؛ می‌خواهیم تأثیر وزن و قافیه و قالب کلاسیک را بر طراوت شعر فرانسوی، به نمایش بگذاریم. خواندن یک شعر ترجمه‌شده، یعنی انجام یک تجربهٔ جدید، نه یادآوری تجربیات تکراری.

جدول ۸. ترجمهٔ منظوم از شعر لامارتین. (همان: ۵۵)

ز گلزار گیتی به گاه بهار	پدید آمدن چون گل از شاخسار
سحرگه در آغوش باد سحر	پریدن ز شاخی به شاخ دگر
ز مستی سر از پای نشناختن	به دوشیزگان چمن تاختن
گهی بوسه بر چشم نرگس زدن	گه از زلف سنبل پریشان شدن
گه از ناشکفته گل آویختن	گهی اشک با ژاله آمیختن
زمانی شدن در دل لاله تنگ	به خود بی‌خبر گشتن از بوی و رنگ
چو باد خزان تاخت بر بوستان	پراکنده شد گل ز باد خزان
پریشان شدن زان پراکندگی	دریدن چو گل دامن زندگی
چنین است آیین پروانگان	خوشا آنکه چونین گذارد جهان

***

هوس نیز ماند به پروانه‌ای	که مست است هر دم ز پیمانه‌ای
نه هرگز به یک جای گیرد درنگ	نه دامان خرسندی آرد به چنگ
کشد هر زمان نازی از نوگلی	گه از لاله‌ای گاهی از سنبلی

سرانجام نایافته کام را	سپارد ره تیر و بهرام را
سوی چرخ گردنده گیرد شتاب	مگر تا در آنجا شود کامیاب

در ترجمهٔ پیشنهادی (جدول ۹) سعی شده ضمن حفظ معنای کلی شعر مبدأ، وزن و قافیه و قالبی استفاده شود، که در چارچوب آن مخاطب فارسی‌زبان به تجربهٔ جدیدی دست یابد. وزن شعر ترجمه‌شده عروضی نیست و اصراری برای استفاده از قافیهٔ کلاسیک در آن نبوده‌است؛ ولی بیشتر مخاطبان متوجه آن نمی‌شوند؛ قالب آن با قالب شعر مبدأ تفاوت دارد، ولی بعید می‌دانیم برای مخاطبان مهم باشد؛ واژگان به نوعی انتخاب شده‌اند که روح شعر مبدأ بیات نشود. در مجموع، تصور می‌کنیم که مخاطب این ترجمه، احساس می‌کند تجربهٔ جدیدی انجام داده‌است.

جدول ۹. ترجمهٔ پیشنهادی ما از شعر لامارتین.

پروانه

با بهار، زاده شدن،
و با گل‌سرخ، رخت بربستن؛
به بالِ پری‌باد بهار بنْشستن؛
در آسمان صاف، شناگری کردن؛
سینه‌آویز گل‌های نوشکفته شدن؛
مست گشتن،
به عطرها،
به آسمان آبی روشن؛
تا جوانی از کف نرفته گردِ بال‌ها را تکاندن؛
مثل روحِ رهاگشته پر به بام عرش کشیدن.
سرنوشت خوشایند پروانه این باشد،
که تا به ابد

به مانند آرزو قرار نگیرد؛
به هر آنچه به دست آورد،
نه خرسند نگردد؛
و عاقبت، برای در بر گرفتن لذت،
به باغ برین باز گردد.

شعر ترجمه‌شده دو هویت دارد؛ هویتی وابسته به شعر مبدأ، که با مقایسه با آن ارزشیابی می‌شود؛ و هویتی مستقل، که با مقایسه با اشعار موجود در زبان مقصد ارزیابی می‌شود. برای ارزیابی هویت وابستهٔ ترجمهٔ پیشنهادی ما، باید آن را با شعر مبدأ مقایسه کرد؛ و برای ارزیابی هویت مستقل آن، باید آن را با اشعار مشابه در زبان فارسی قیاس کرد. برای مثال، اگر بخشی از منظومهٔ آرش کمانگیر (جدول ۱۰) با آن مقایسه شود، احتمالاً ترجمهٔ پیشنهادی نمرهٔ قبولی می‌گیرد.

جدول ۱۰. شعری از سیاوش کسرایی. (کسرایی، ۱۳۸۷: ۱۰۲)

گوسفندان را سحرگاهان به سوی کوه راندن؛
هم‌نفس با بلبلان کوهی آواره خواندن؛
در تله افتاده آهوبچگان را شیر دادن،
و رهانیدن؛
نیمروز خستگی را در پناه درّه ماندن؛

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله نشان دادیم که ریتم اهمیت غیرقابل‌انکاری دارد، اما چنان که باید مورد توجه قرار نگرفته‌است. در ابتدا سعی کردیم تعریف دقیق‌تری از آن ارائه کنیم؛ و زیرشاخه‌هایش را با ذکر تعریف و مصداق معرفی کردیم. گفتیم که ریتم از عناصری به نام گام‌زد و فواصلی به نام میان‌گام ساخته می‌شود؛ همچنین گفتیم که ریتم را با در نظر گرفتن رابطهٔ آن با زمان، می‌توان به دو زیرشاخه تقسیم کرد: زمانمند و نازمانمند.

سپس با تأکید بر این مطلب که بحث ما اساساً بر روی ریتم زمانمند است، وزن کلاسیک شعر فارسی را به عنوان مصداق آن بررسی کردیم، با ذکر مثال توضیح دادیم که بنا به باور رایج، وزن عروضی ساختار صرفاً هجایی دارد و اگر سخنی از واج به میان می‌آید، بدین خاطر است که زبان از واج‌ها ساخته شده‌است؛ اما ما بر این باوریم که وزن عروضی، ذاتاً ساختاری هجاواجی دارد؛ و نیاز به کندوکاو زیادی ندارد که متوجه شویم که ردیف و قافیه هم ذاتاً ساختاری هجاواجی دارند؛ و ما ردیف و قافیه را بخشی از وزن می‌دانیم.

ما بدون اینکه بخواهیم کارکردهای دیگر ردیف و قافیه را [مثل تأکید و جلب توجه] انکار کنیم، مهمترین وظیفهٔ آنها را، ساخت گام‌زد دانستیم؛ البته متذکر شدیم که مخاطب شعر این دو عنصر را یک مجموعهٔ واحد تلقی می‌کند؛ بنابراین شاید بهتر باشد که به هنگام بررسی عملکرد، آنها را یک واحد یک پارچه به حساب آوریم. البته به وزن‌های نوین فارسی هم پرداختیم. مهمترین بخش بحث ما این بود که از نظر قالب و وزن و قافیه می‌توان از چارچوب‌های سنتی فراتر رفت؛ به قافیهٔ ترانه‌های امروزی اشاره کردیم و ابرقافیه را، که مفهوم و مصداقی گسترده‌تر از قافیهٔ کلاسیک دارد، معرفی کردیم.

در نهایت به ترجمه‌شناسی شعر پرداختیم. گفتیم رویکردهای مختلفی وجود دارد که کارآمدترین‌شان رویکرد بازآفریننده است. در این رویکرد تلاش می‌شود مختصات معناشناسانه و شاعرانهٔ شعر مبدأ، با توجه به امکانات زبان مقصد بازآفرینی شوند؛ هدف رسیدن به شباهتی نسبی میان شعرهای مبدأ و مقصد است؛ البته در میان حامیان این رویکرد اختلاف نظر کم نیست؛ اینکه چه مختصاتی باید بازآفرینی شود، خود موجب اشتقاق در میان ترجمه‌شناسان می‌شود؛ آنچه اکثریت بر آن توافق دارند اهمیت وزن در ترجمه است. در مورد نوع وزن مورد استفاده در ترجمه هم چند رویکرد وجود دارد، که به نظر ما رویکرد اختیارمدار گزینهٔ بهتری است.

نظر ما در بارهٔ نحوهٔ ترجمهٔ شعر [خصوصاً از زبان‌های اروپایی] به زبان فارسی، این بود که چون شعر کلاسیک فارسی هم از نظر بحرها و هم از نظر واژگان و هم از نظر مفاهیم به نوعی محدودیت و در عین حال انسجام و کمال رسیده‌است، اگر مترجمی بخواهد ترجمه را در قالب و وزن و قافیه و واژگان یک شعر کلاسیک فارسی بریزد، اولاً برای اینکه بتواند محتوای شعر مبدأ را در یک قالب فارسی مثل غزل جای دهد، مجبور است چیزهایی را از

آن بزند و چیزهایی را بر آن بیافزاید که این به بخش روایی شعر صدمه می‌زند. دوم اینکه چون واژگان امروزی عموماً در بحر کلاسیک نمی‌گنجند، یا مجبور است مترادف‌های لغت‌نامه‌ای را به کار بگیرد، که طراوت شعر صدمه می‌بیند یا مجبور است ملغمه‌ای از واژگان تاریخ مصرف گذشته و واژگان نوساخته را استفاده کند، که نتیجه‌اش اشعار طنز برخی مجلات فکاهی است.

اما از آنجا که برای ذوق فارسی‌زبانان، وزن و قافیه ارجحیتی دارد، و از آنجا که این دو به مترجم محدودیتی را تحمیل می‌کنند که نفس ترجمه را به چالش می‌کشد، به باور ما برای رسیدن به بهترین نتیجه، بهتر است از وزن غیرعروضی [چیزی مشابه ترنّم نثر مسجّع کلاسیک] و ابرقافیه [چیزی مشابه سجع کلاسیک] بهره گرفت. قالب‌های کلاسیک عموماً محدودیت زیادی ایجاد می‌کنند؛ بنابراین اگر اصراری به وجود آنها هست، می‌توان آنها را شبیه‌سازی کرد؛ یعنی با وزن غیرعروضی و ابرقافیه‌ها قالبی شبه‌کلاسیک ساخت. شعر ترجمه‌شده دو هویت دارد: هویتی وابسته به شعر مبدأ، که با مقایسه با آن ارزشیابی می‌شود؛ و هویتی مستقل، که با مقایسه با اشعار موجود در زبان مقصد ارزیابی می‌شود؛ بنابراین ترجمه‌ای نمره قبولی می‌گیرد، که از این دو مقایسه سربلند بیرون آید.

شعر بیش از آنکه یک متن باشد، یک تجربه است و شاعر نهایت تلاش خود را می‌کند که تجربه‌ای زنده‌تر و واقعی‌تر بسازد؛ پس ترجمهٔ شعر، ترجمهٔ تجربه است و قصد مترجم این است، که تجربه‌ای خلق کند، مشابه آنچه که مخاطب یک شعر در زبان مبدأ تجربه می‌کند. معنا و وزن دو ساختار مجزا نیستند، و تغییر در هر یک می‌تواند به تغییر در دیگری بیانجامد. به عبارت ساده‌تر، ترجمهٔ شعر، رقابت میان معنا و وزن است؛ گاهی معنا باید عقب‌نشینی کند، گاهی وزن؛ اما در اسلوبی که ما برای ترجمهٔ شعر معرفی کردیم، لایهٔ فیزیکی می‌تواند بیشترین پیش‌روی را داشته باشد، بدون آنکه نیازی به عقب‌نشینی لایهٔ معنایی باشد.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- اسلامی، همایون و فارسیان، محمدرضا. (۱۳۹۷). «بررسی کارآمدی فنون هفتگانهٔ سبک‌شناسی تطبیقی در چارچوب ترجمهٔ ادبی (مطالعهٔ موردی: خانوادهٔ تیبو)». ***نقد زبان و ادبیات خارجی***. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۰. صص ۳۳-۴۹.

- اسلامی، همایون و کمالی، محمدجواد. (۱۳۹۸). «مفهومیت: نقطه‌ثقل بوطیقای بنیامین». ***نقد زبان و ادبیات خارجی***. دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۲۳. صص ۱۳-۳۰.
- سپهری، سهراب. (۱۳۶۶). ***هشت کتاب***. تهران: طهوری.
- شرکت مقدم، صدیقه و اکرمی فرد، مریم. (۱۴۰۰). «نگاه هرمنوتیکی به ترجمهٔ فرانسوی برخی از واژه‌های عرفانی منطق الطیر عطار با پایهٔ آراء اُمبرتو اکو». ***زبان‌پژوهی***. دورهٔ ۱۳. شمارهٔ ۳۹. صص ۲۸۳-۳۰۹.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). ***آشنایی با عروض و قافیه***. تهران: فردوس.
- فلسفی، نصرالله. (۱۳۴۱). ***اشعار منتخب از شاعران رمانتیک فرانسه***. تهران: دانشگاه تهران.
- قاسم پور مقدّم، حسین و اکبری شلدره، فریدون و همکاران. (۱۴۰۰). ***علوم و فنون ادبی: پایهٔ دهم***. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- کسرایی، سیاوش. (۱۳۸۷). ***مجموعهٔ اشعار***. تهران: نگاه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۶). ***کلیات شمس تبریزی***. تهران: امیرکبیر.

ب. منابع لاتین

- Bly, R. (1982). «The Eight Stages of Translation». ***The Kenyon Review***, 2(4) pp. 68-89.
- Boase-Beier, J. (2009). Poetry. In ***Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*** (pp. 194-196). London: Routledge.
- Burnshaw, S. (2015). ***The Poem Itself: 150 of the Finest Modern Poets in the Original Languages***. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- De Lamartine, A. (1925). ***Poésies de Lamartine***. Paris: Pierre Frasier.
- Eco, U. (2003). ***Mouse or Rat: Translation as Negotiation***. London: Phoenix.
- Gibbons, R. (1985). «Poetic form and the translator». ***Critical inquiry***, 11(4) pp. 654-671.
- Holmes, J. (1988). ***Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies***. Amsterdam: Rodopi.
- Jakobson, R. (1987). ***Language in Literature***. London: Cambridge.
- Lefevere, A. (1991). ***Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint***. Amsterdam: Van Gorcum.
- Pound, E. (1991). ***ABC of Reading***. London: Faber and Faber.
- Ragans, R. (2005***). ArtTalk***. New York: Glencoe/McGraw-Hill.