شعر مولانا در ترجمه ایتالیایی ومساله سجع و قافیه

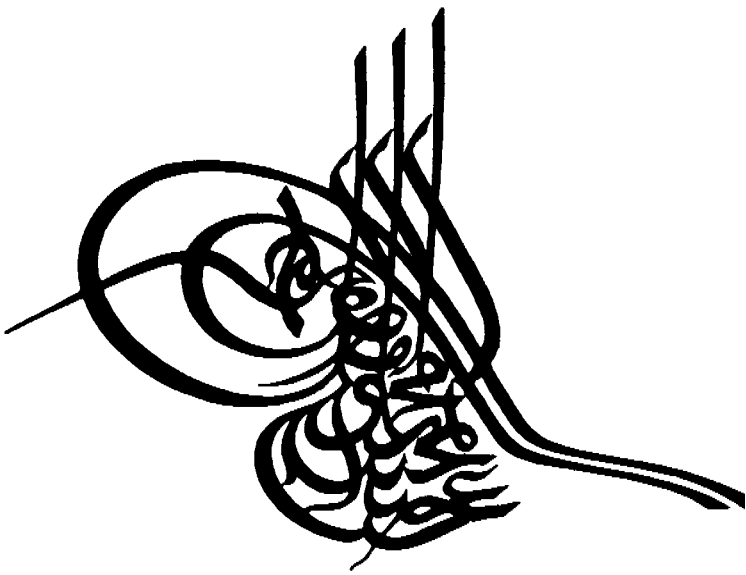
آقای رضا قیصریه، از معدود مترجمین و دانش پژوهان نسل جدید است که از ایتالیایی به طور مستقیم ترجمه می کنند، هر چه ایشان نیز چون بسیاری از اینان به ناچار دو زبانه هستند، و ایشان به انگلیسی نیز مسلط‌اند. چند ترجمه از موراویاشاشا از ایتالیایی و چند ترجمه از انگلیسی دارند. اما در عین حال به تجربه جالبی نیز اشاره می کنند که خواندنش بسیار برای مولوی دوستان مغتنم است و آن ترجمه مثنوی به ایتالیایی‌ست.

رضا قیصریه

شاید بتوان این گفتهٔ ایتالیایی ـ مترجم خائن است (Traduttore Traditore) ـ را تا حدودی مبالغه آمیز دانست، گر چه مقصود آن اشاره به تفاوت‌های ساختاری زبان‌ها بر اساس تکامل تاریخی گوناگون آنهاست اما از طرف دیگر می تواند مبنای تعابیری شود ـ که شده است ـ که حاصل آن ساده‌انگاری و سهل اندیشی در کار ترجمه و در نتیجه توجیه هرگونه تغییر و اصلاحاتی اختیاری و اعمال نفوذ بر مبنای سلیقه شخصی و بالاخره از میان رفتن منطق اصلی شیوهٔ ترجمه که ناشی از پژوهش مدام و خستگی ناپذیر مترجم در برگرداندن اثر هنری است.

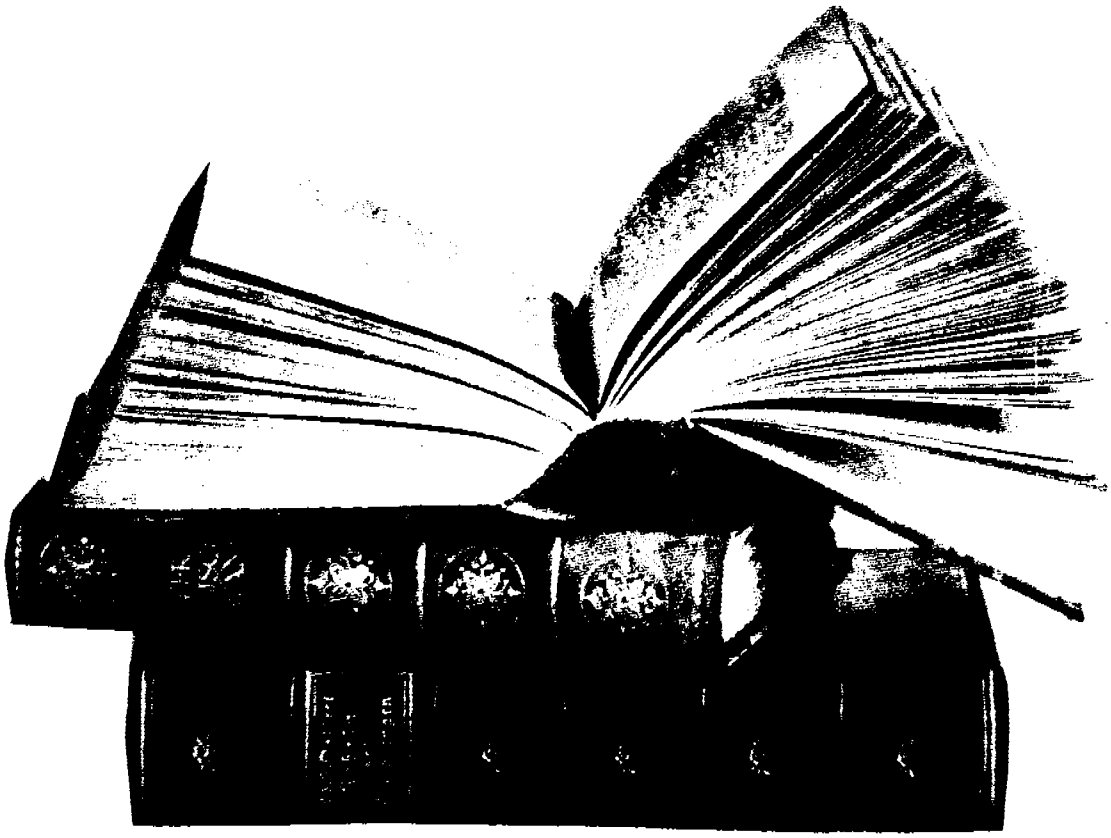
اما آیا بهتر نیست که مترجم بیش از آنکه در صدد خیانت بر آید، با یافتن راه‌حل‌هایی فاصلهٔ میان متن اصلی اثر و ترجمه آن را به زبان دیگر به حداقل برساند؟ این تنها از طریق پژوهشی مدام و همه جانبه در اثر میسر است چرا که شناخت زبان، در امر ترجمه یك عنصر اصلی است اما به تنهایی بسنده نیست.

ویژگی ساختارهای ادبی آثار گوناگون، خود پژوهش‌های گسترده‌ای را می‌طلبد، زیرا ترجمه هر اثر هنری فضاها و دیدگاه‌های نوینی را در زبان و ادبیات دیگری به وجود می آورد که در واقع همان تاثیر ادبی متقابل است. این پژوهش‌ها گذشته از



شناختی ژرف از زبان و عوامل تعیین کننده‌ای مانند واژه‌یابی، معادل گذاری و یا جنبه‌هایی که مربوط به دستور زبان می‌شوند و جزو زیباشناختی ترجمه قرار می گیرند، شامل پژوهش در شرایط تاریخی، جغرافیایی که مولف اثر در آن زیسته یا می‌زید و به ویژه سبك ادبی و هنری و تکامل ادبی او هم می‌شود.

بنابر این کلیه آثار کلاسیك منظوم یا منثور و هم‌چنین ادبیات معاصر، روایی یا غیر مشمول این نکات و در مرکز آن «پژوهش» به عنوان عامل اساسی ترجمه می گردند. بر این نکته پژوهشگر ارزنده زنده یاد مجتبی مینوی هم در گفتارش درباره دانته تاکید دارد:



«مترجم آثاری مانند منظومهٔ کمدی‌الهی ایلیاد، اودسه، فاوست، باید در تصانیف منظومه و منثور ایرانیان غور و تعمق کرده باشد و از زبان عربی هم مایه‌ای تحصیل کرده باشد، و ذوق ادبی و طبع انشا و قوهٔ تمیزبین الفاظ زشت و زیبا، مناسب و نامناسب داشته باشد. بعد هم به آن زبانی که می‌خواهد از آن به فارسی ترجمه کند کاملاً واقف و عارف باشد. و در نقل مطالب حوصله و پشتکار و دقت و صداقت بکار ببرد.» ۱از این زاویه بد نیست نکاتی چند دربارهٔ ترجمه کمدی الهی به زبان فارسی را یادآور شویم که با همهٔ کوشش‌های مترجم آن، نمونهٔ چندان مطلوبی از ترجمهٔ این اثر منظوم دانته به زبان فارسی نیست به ویژه که ماهیت منظوم آن در ترجمهٔ فارسی از میان رفته است.

کمدی الهی دانته در واقع نقطه عطفی در ادبیات ایتالیا و اوج تکامل روند پیچیده زبان ایتالیایی بعد از سقوط امپراتوری رُم یعنی زبان لاتین نو (neo latino)است که پایه اصلی زبان مدرن و امروزی ایتالیاست. این زبان فرآیندی است که در ایتالیا بعد از اختلاط و امتزاج زبان و گویش‌های گوناگون، به ویژه پرووانسی (فرانسوی) و بومی ایتالیایی حاصل شده است. کمدی الهی، پیدایش ادبیات ملی در اروپا و اولین نشانهٔ وجود ملّیت در دوران ملوك الطوایفی سدهٔ میانه است. کمدی الهی مقامی را در زبان ایتالیایی داراست که شاهنامهٔ فردوسی در زبان فارسی.

دیگر آنکه دانته در سروده‌های (Cantico) کمدی الهی به نوعی قافیه پردازی شاعران اوایل قرن چهاردهم ایتالیا تکامل بخشیده است که سبك لطیف نو (Oolecc stil novo) نام داشت. کمدی الهی در ضمن بازتاب ده سده تاریخ و شخصیت‌های آن در قبل از دانته است. آنچه از نظر تاریخی و حتی سیاسی اجتماعی اهمیت بیشتری به این اثر می‌دهد، گزینش شاعر بزرگ لاتین، ویرژیل به عنوان راهنمای سفر خیالی دانته در دنیای بعد از مرگ است. این گزینش کاملاً عمدی است زیرا ویرژیل نمادی از عقل مطلق وسلیم است که با تفکر فیدئیستی کلیسا در آن زمان منافات دارد و این خود مبدایی است برای آغاز جنبش اومانیستی که در

نهایت به رنسانسی سدهٔ شانزدهم می‌رسد.

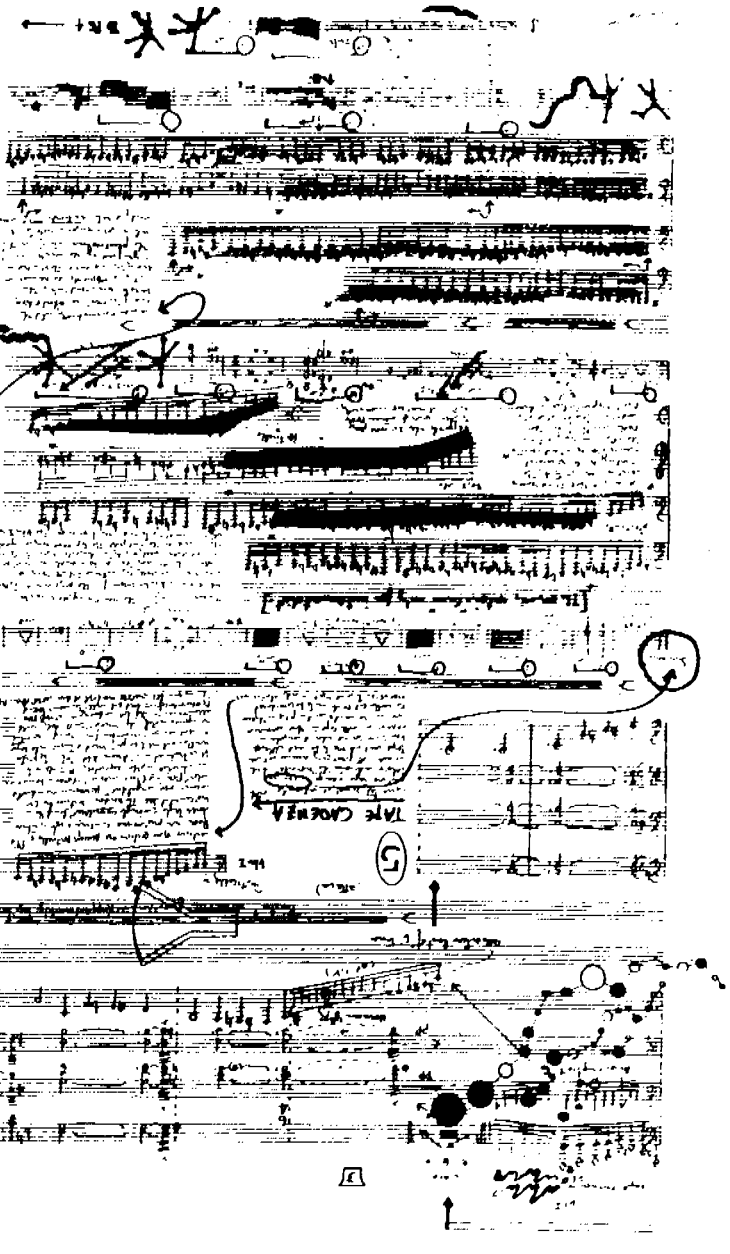
مسلماً مترجم فارسی این اثر باید شناخت ژرفی از تاریخ سدهٔ میانه ایتالیا و اروپا و از آشفتگی زبانی و فرهنگی و یا تکامل آن و حتی آگاهی از تاثیر شگرف فرهنگ مشرق زمین اسلامی بر فرهنگ اروپا را داشته باشد. زیرا طرح دانته در کمدی الهی ریشه در ادبیات مشرق دارد و این دربارهٔ دکامرون اثر معروف بوکاچو هم صدق می‌کند که بر سیاق داستان‌های هزار و یکشب نوشته شده است. مجموعه‌ای از این گونه شناخت‌ها توان فکری بیشتری را به مترجم می‌بخشد و بر تسلط او در انجام ترجمه می‌افزاید.

مسئلهٔ دیگر در ترجمهٔ منظوم این اثر به زبان فارسی یافتن راه‌حل‌ها یا میانگین‌هایی از نظر وزن و قافیه است. سروده‌های کمدی الهی به شیوهٔ "Terza Rima" است که نوعی قافیه‌سازی اشعار سه مصراعی است و یا به عبارت دیگر اشعار سه پاره‌ای (سه بندی) که پارهٔ (بند) اوّل و سوم هم‌وزن هستند. در ترجمهٔ این اثر اگر مترجم قصد منظوم کردن آن را داشت شاید می‌توانست از قافیه‌سازی در اشعار نیما یوشیج بهره گیرد و حتی از شیوهٔ شعری اخوان ثالث که در آن لطافت و فصاحت شعری فراوان است و قصد دانته هم از پرورشی زبان لاتین نو ـ عامیانه - (Neo latino volgare) بدین منظور بوده است چرا که او معتقد بود با زبان لاتین نو بهتر می‌توان تصنیف کرد و به فصاحت رسید.

منتها اثر منظوم دانته مانند سایر آثار منظوم عهد باستان، ایلیاد و اوریسه در ترجمهٔ فارسی آن به صورت منثور در آمده است.

در ترجمه‌های متون باستان در مواردی گذشته از مسایلی که بر شمرده شد، اشتباهات جغرافیایی به چشم می‌خورد. مثلاً در ترجمهٔ یکی از نمایشنامه‌های سوفوکل، مترجم سیم سارد را سیم ساردینایی ترجمه کرده است، و در حالیکه سارد در آسیای صغیر و در نزدیکی تنگهٔ داردانل بوده است و ساروني یا ساردینا جزیره‌ای است که غرب شبه جزیرهٔ ایتالیا و چیزی را هم که هرگز نداشته و هنوز هم ندارد سیم است.

اما نمونهٔ دیگر که می‌تواند در این زمینه راهنما و راهگشا باشد، ترجمهٔ گزیده‌ای از اشعار مولانا به زبان ایتالیایی است که شرق شناس ارزشمند ایتالیایی، آلساندروبائوزانی (Alessandro Bausani) به انجام رسانده است. این گزیده‌ها در کتابی به نام «رومی، اشعار عرفانی» (Rūmi-Poesie mistiche) گردآوری شده و انتشارات ریتسولی در ۱۹۸۰ آن را به چاپ رسانده است. بائوزانی در این ترجمه دست به تجربه‌ای زده است که قبلاً هم ادوارد فتیز جرالد انگلیسی آن را در ترجمهٔ اشعار خیام آزموده بود.

بائوزالی، همچون فیتزجرالد مفهوم و منظور اشعار را استخراج و آنها را در اوزان شعر اروپایی ـ در این مورد ایتالیایی ـ پیاده کرده است بائوزانی در واقع توانسته است راهی بینابینی میان اوزان شعر ایتالیایی و شعر ایران بیابد، و با شناخت ژرفی که از ادبیات و تاریخ اجتماعی و اقلیمی ایران و به ویژه از مولانا دارد و همانطور هم که خود در مقدمه و معرفی نامه طولانی مولانا می‌گوید با ترجمه به پژوهش‌های نیکلسن و دیگران و از روی نسخه بدیع‌الزمان فروزانفر دست به کار این ترجمه زده است. ترجمه به گونه‌ای در اوزان شعری ایتالیایی جای گرفته که خواننده بلافاصله با آن ارتباط برقرار می‌کند. شاید به همین دلیل است که در وصف مولانا در پشت جلد کتاب آمده است که هیچ یك از شعرای عرفانی سدهٔ میانه ایتالیا مانند یاکوپونه داتودی (yacopone da todi) جووانی

دلاکروچه (Giovanni Croce) و قدیس ترزا (Santa teresa) همطراز مولانا نیستند. بنابر این جای آن دارد که به عنوان نمونه به ترجمهٔ ایتالیایی ابیاتی چند از شعر معروف مولانا اشاره‌ای بشود:

بشنو از نی چون حکایت می کند
از جدایی‌ها شکایت می کند

ترجمهٔ ایتالیایی آن چنین است:

Ascolta il Flaauto di canna, Com'esso narra la sua Storia, Com'esso Triste, lamenta la separazione:

ترجمه تحت اللفظی این ابیات به فارسی بدینگونه است:

بشنو فلوت از نی (نی) را، چگونه او داستانش را روایت می کند
چگونه او، غمگین ناله از جدایی می کند.

و یا

از نیستان تا مرا ببریده‌اید
از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

ترجمهٔ ایتالیایی:

Da quando mi strapparono dal Canto ha fallo piangere Uomini e donne il mio dolce suono

ترجمه تحت اللفظی:

از آن هنگام که مرا از نیستان جدا کرده‌اند
آوای لطیفم (نفیرم) مردان و زنان را به گریه انداخته است.

و یا:

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم درد و رنج اشتیاق

Un cuore voglio, un cuore dilaniato dal distacco dallámico che passa opiegarli la passione del desiderio d'amore

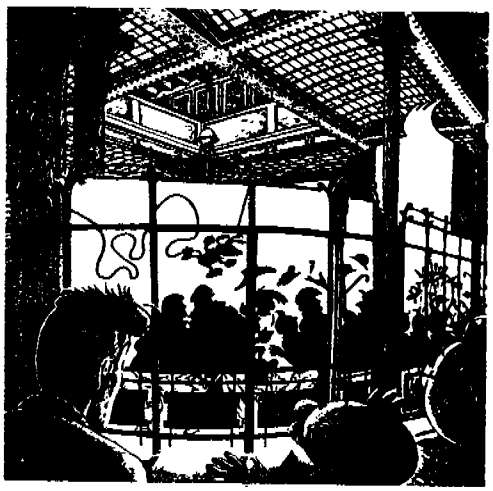
ترجمهٔ تحت اللفظی

قلبی طلب می کنم، قلبی پاره پاره از جدایی از دوست
که بتوانم به او شرح دهم اشتیاق تمنای عشق را

در این مشاهده می‌شود که باثوزانی خیانتی در خور مجازات را مرتکب نشده، بلکه با توجه به قالب شعری ایتالیا مفهوم را رسانده و ادای دین کرده است.

نکات مذکور در بالا در مورد ترجمهٔ آثار ادبی روایی معاصر هم صدق می کند مضاف بر اینکه در اینجا، دلیل کمتری برای خیانت وجود دارد زیرا پی بردن به ظرافت‌های هنر روایتگری شاید تا حدودی سهل‌تر از پی بردن به ظرافت‌های آثار منظوم باشد.

در سدهٔ نوزدهم و نیمهٔ اول سدهٔ بیستم شاهد اوج گیری هنر رمان و پیدایش مکاتب گوناگون روایتگری هستیم. پس چگونه می توان بدون شناخت فرضاً مکتب رئالیسم و اینکه نیروهای تاریخی دگرگون کننده برای رئالیست‌ها اهمیت زیادی دارند دست به ترجمهٔ آثار فلوبر یا استاندال زد و یا داستایوسکی را ترجمه کرد آنهمه از زبان غیر رسمی و ندانست که تاریخ برای داستایوسکی و سلك و نویسندگان و کاذنتیست فاقد اهمیت است و تنها انسان و اضطراب‌ها و نگرانی‌های درونیش در برابر دنیا و کائنات، و ناتوانیش در برقرار کردن ارتباط با همنوع مطرح است.



جووانی ورگا نویسنده سیسیلی است و یکی از سردمداران مکتب وریسم (ناتورآلیسم ایتالیا). آثارش بیانگر شرایط تاریخی - اجتماعی، سنت‌ها، آداب و رسوم خانوادگی، معتقدات مذهبی مردم سیسیل به ویژه دهقان‌ها و حتی خرافه پرستی آنهاست. از ویژگی های ناتورالیست‌ها ترسیم دقیق طبیعت است. حتی همینگوی هم می گفت دلش می خواهد منظره‌ای را به شیوهٔ سزان در داستانهایش ترسیم کند. حال اگر مترجمی تنها به زبان ایتالیایی آشنا باشد و ناآشنا با مکتب ورسیم و با تاریخ و سنن سیسیل و حتی با مناظر آن، آیا می تواند آثار ورگا را به مفهوم واقعی ترجمه کند؟

فالکنر از ژرفای جنوب در ایالات متحده سخن می گوید و از مردمان سیاه و سفیدش در دهکده‌های آن، و حتی از معماری شهر. داشیل همت یك جنایی نویسی است، اما آثارش ارزش ادبی فوق‌العاده‌ای دارند. فضای شهر و معماری آن، محله‌های شهر، به ویژه داستانهایی که محل وقوع آن در سان‌فرانسیسکوست نقش عهده‌ای را در فضا سازی داشیل همت دارند و چنانچه مترجم

آشنایی نزدیکی با مکان‌ها نداشته باشد نمی‌تواند فضایی را که او استادانه توصیف کرده است ترسیم کند. ممکن است گفته شود اگر مترجم به زبان نگارش این دو نویسنده آشنایی کامل داشته باشد آن فضاها خود بخود در ترجمه منعکس خواهند شد اما، ترجمه‌ایی از داستانهای همینگوی وجود دارند که از نظر ترجمه در سطح خوبی هستند اما مترجم به علت آنکه شهرهای محل وقوع داستان مثلاً در ایتالیا را نمی‌شناخته یا با واژه‌های ایتالیایی آشنایی نداشته است نتوانسته حق مطلب را ادا کند. برای همینگوی محل و توپوگرافی آن اهمیت زیادی دارد و وقتی او در داستان‌هایش واژه‌ای را به زبان ایتالیایی، فرانسوی، اسپانیایی، بکار می‌برد، منظورش تفهیم بیشتر محیط و انتقال آن به خواننده است، پس زدایش آن تخریب اثر همینگوی است.

مثال دیگر آثار کافکاست. ترجمهٔ درست او بدون شناخت از فرهنگ اروپای مرکزی از فرهنگ پیدایش و از سنت‌های طنز پردازانه چك و از ادبیات آلمان و بوروکراتیسم هابسبورگی حاکم بر قلمروی امپراتوری اتریش ـ مجار عملی نیست. کافکا در ترسیم فضاهای داستان «محاکمه» حتی معماری وزارتخانه‌های آن دوران را هم مد نظر داشته است. نگرش کافکا به زبان آلمانی بیانگر شیوهٔ خاص او است که نمایانگر پیچیدگی طرح داستان‌های اوست، پس چگونه است که برخی به ترجمهٔ آثار او از زبانهای دیگر مثل انگلیسی و فرانسه و بدون شناخت همه جانبه از او دست می‌زنند؟ مسئله دیگر یافتن زبان مناسب در ترجمه اثر به زبانی است که ترجمه می‌شود زیرا در رابطهٔ مستقیم با مسئلهٔ زیباشناختی ترجمه قرار می‌گیرد که خود بحث جداگانه‌ای را طلب می‌کند.

1 مجتبی مینوی. پانزده گفتار ـ انتشارات توسی ۱۳۶۸

ترجمه فلوبر

FLAUBERT

«افسانه سنت جولیان هاسپتیتور»

از: گوستاو فلوبر

ترجمه محمود معلم

پدر و مادر جولیان در قلعه‌ای بر شیب تپه در میان جنگل زندگانی می‌کردند.

برج‌وباروها در چهار ضلع قلعه، بامهای نوك‌تیزی داشتند که از پولك های سربی پوشیده شده بود، پایهٔ دیوار ها برتخته سنگهای مستحکم که تاقعر خندق کشیده می‌شد استوارشده بود.

سنفگرش حیاط همچون سنگفرش کلیسا پاك وتمیز بود. ناودانهای بلندشبیه اژدها از سرآویزان بودند وآب باران را در انبارها تف‌می‌کردند. درآستانهٔ پنجرها در هرطبقه کوزه سفالین پرنقش ونگار قرارداده وگل‌آفتاب پرست وریحان درآن‌رویانده بودند.

درمیان سومین حصار که با میخ چوبی محصور شده بود ابتدا یك‌بوستان بود وسپس‌باغچه‌ها وکرت‌هائی که گلهای آنرا بشکل اعداد وارقام درآورده بودند. بعدازآن آلاچیقی بود وسر سرانجام‌راهروی قرار داشت‌که دربانان و غلامان درآن چوگان بازی می‌کردند و درسمت دیگر لانه سگها، طویله ـ نانوائی، عصاری و انبار قرار گرفته بود. گرداگرد این‌حصار نوار سبز چراگاه چرخ می‌زد واین چراگاه سبزبوسیله بوته‌های انبوه خار محصور شده بود.

افسانهٔ ژولین، تیمارگر پاک

از ترجمه: میرجلال‌الدین کزازی

پدر و مادر «ژولین» در کاخی می‌زیستند که در میانهٔ بیشه‌ها، بر شیب تپه‌ای جای گرفته بود.

بام چهار برج کاخ، در چهارگوشه، نوک‌تیز و پوشیده از فلسهایی سربین بود. پایهٔ دیوارها، بر تخته‌سنگها و صخره‌هایی دیواره‌مانند که یکباره تا خندق فرومی‌رفت، نهاده شده بود.

سنگفرش حیاط، چون کف پوش کلیسا هموار و مرتب بود. ناودانهایی بلند، در پیکرهٔ اژدها که در فرودِ آنها پوزه می‌گشود، آب باران را به درون تالاب فرومی‌ریخت؛ و بر کنارهٔ پنجره‌ها، در تمامی اشکوبها، ریحانی یا شاه‌پسندی درختی، در درون کوزه‌ای سفالین می شکفت.[1]

بارویی دوم، ساخته شده از تیرکهای چوبین، نخست باغستانی از درختان میوه را، آنگاه پاره‌زمینی را که آمیختگی گلها شماره‌هایی را در آن پدید می‌آورد، سپس چفته‌ای از تاک را، با مهدهایی جهت چیدن انگور، و میدانی را برای چوگان‌بازی که کاخ‌نشینان در آن به‌بازی می پرداختند، در میان می‌گرفت. در آن سوی، سگدانی، اصطبلها، نانوایی، خُمخانه و

افسانه‌ی قدیس ژولین میهمان‌نواز

فارسی‌ی بیژن الهی از فرانسوی‌ی گوستاو فلوبر

یک

پدر ومادر ژولین[1] به‌قلعه‌یی خانه‌داشتند، دردل بیشه‌ها، به‌دامان‌تپه‌یی.

چار برج گوشه‌ها بامهای نکداری‌پوشیده‌ی فلسهای‌سربی‌داشت،و پایه‌ی‌دیوارها نهاده‌بود برتخته‌های‌سنگ، که‌شیبدار تا ته‌کنده[2]ها فرودمیامد.

فرش‌حیاط به‌پاکیزگی‌ی سنگفرش کلیسایی بود. ناودانهای دراز، به‌هیأت اژدران نگون‌پوز، آب‌بارانها را به‌مصنعه[3] می‌شاریدند؛ وبرلب پنجره‌ها، به‌هرطبقه، به‌گلدانی ازسفال‌نگارین، گلکرده‌بود ریحانی‌یاگل‌آفتابگردانی.

حصاردیگری، ساخته از تیرکها، نخست بوستانی از درختان بارور دربر داشت، پس‌باغچه‌یی که همامیزی‌ی‌گلها نقشها در آن‌می‌بست، سپس آلاچیقهای تاکپیچی برای هواخوری، وجایگاهی برای چوگانبازی که سرگرمی‌ی غلامبچگان بود. آن طرف، تازیخانه‌ها واصطبلها می‌دیدی، نانپزی، چرخشتخانه، راشها[4]. دور وبررا سربه‌سر چراگاهی کشیده‌بود سبز، خود محاط‌خاربست[5] ستبری.

صلح آمده بود و زمانی چنان‌دراز که دروازه‌پوش[6] دگر به‌زیر نمی‌آمد؛ خندق ازعلف پربود[7]؛ چلچله‌ها در شکاف مزغلها[8] آشیانه‌می‌کردند؛ وکماندار که طول‌روزرا همه روی‌باره می‌گشت، همین که خورشید تیز می‌تابید، به‌دیدگاه[9] برمیگشت، وپینکی[10] می‌زد مانند راهبی.

دردورن، آهن‌آلات‌برق می‌زد همه‌جا؛ نقشه‌دوز[99]ها دراتاقها پیش‌می‌گرفت از سرما؛ و گنجه‌ها همه‌سرشار ملافه بود، چلیکه‌ای‌شراب‌انباشته بود درسردابها، صندوقچه‌های‌بلوط زیرسنگینی‌ی کیسه‌های سکه‌تراك[11] می‌کردند.

درحربه‌خانه، میان درفشها وکله‌های وحوش، حربه‌ها می‌دیدی از هرزمانی و ازهرقومی، از فلاخنهای عمالقه[12] و زوبینهای گارامانتها[13] تاقمه‌های سارقین[14] وتاجوشنهای نرماندها[15].