

کدام خنیاگر؟

گذری بر آرای دیک دیویس در کتاب خنیاگری در باغ

علیرضا خان جان

پیش‌تر (در مقاله «گنه کرد در بلخ آهنگری»)، با بررسی مقالاتی از کتاب خنیاگری در باغ، در نقد دیدگاه‌های دیک دیویس در تاریخ‌نگاری ترجمه شعر و ادب کلاسیک پارسی سخن گفته و بحث درباره تجارب عملی او را از ترجمه شعر کهن پارسی به مجالی دیگر موکول کرده بودیم. اینک، برآنیم تا مقالات دیگری را از او به بوته نقد بگذاریم و این بار، بر آرای گوناگون وی در ضرورت قرابت فکری مترجم با شاعر، جدال و مصالحه دائمی صورت و محتوا، توجه همیشگی به معیارهای عموماً فرهنگ‌وابسته زیبایی‌شناسی در گفتمان شعری، اهمیت اصل ایجاز در برگردان شعر و ملاحظه افق انتظارات مخاطب در نظام مقصد نظر خواهیم داشت.

غیر از مقالاتی که پیش‌تر (در خان‌جان، ۱۳۹۹) در موضوع تاریخ‌نگاری ترجمه شعر و ادب کلاسیک پارسی از دیک دیویس به نقد گذاشتیم، کتاب خنیاگری در باغ مقاله‌های متعدد دیگری را نیز دربرمی‌گیرد که گزارش تجربه عملی تجربه عملی دیویس در ترجمه شعر کهن پارسی است. عنوان یکی از این مقالات «در باب ترجمه اشعار کوتاه پارسی» است. دیویس با ذکر تشبیه جالبی چالش بنیادین ترجمه شعر را پیش روی می‌گذارد. وی از فرانتس روزنتس‌ویگ نقل می‌کند که «ترجمه خدمت به دو ارباب است» و حال آنکه به فرموده عیسی مسیح^(ع)، «کس خدمت دو ارباب نتواند گذارد» (به نقل از دیویس، ۱۳۹۸: ۴۸). از نظر دیویس، در ترجمه شعر این دو ارباب عبارتند از «معنی لفظی / وفاداری» و «ظرافت زبانی / زیبایی» که هر دو خواستار توجه مترجم‌اند (همان). دیویس معتقد است که تنها راهکار مترجم در ادای تکلیف طاقت‌سوز و سترگ ترجمه شعر

«مهارت و مصالحه»، مجدداً «مهارت و مصالحه» و «ارائه» پاسخ‌های نه‌چندان قانع‌کننده به پرسش‌های پی‌درپی است (همان مأخذ: ۴۹-۴۸). دیویس می‌گوید: «ترجمه شاید [حتی] بیش از سیاست به مصالحه وابسته» باشد (همان مأخذ: ۴۸). چالش اصلی از نظر او به آن ارباب دوم مربوط می‌شود (ظرافت زبانی و زیبایی)؛ حیات شعر [برخلاف دیدگاه کسانی که ترجمه را صرفاً به انتقال محتوای شعر فرومی‌کاهند] در وهله نخست نه به «معنی» که به تمهیدات دیگری همچون وزن، قافیه، نغمه حروف، واج‌آرایی و سایر تمهیدات آوایی [یعنی در کل به «صورت»] وابسته است (همان). پرسش آن است که تکلیف مترجم شعر در این میان چیست؟ راه‌حل رایج آن است که انتقال این تمهیدات صوری را یکسره نادیده بگیریم و با تقلیل شعر منظوم به نثر، زیبایی را فدای آن به اصطلاح وفاداری معنایی کنیم. دیویس این راهکار را در ترجمه اشعار بلند (مثلاً منظومه‌های داستانی) روا می‌دارد چون به‌زعم او راهی جز این مقرون‌به‌صرفه نخواهد بود اما در برگردان اشعار کوتاه (از قبیل رباعی، دوبیتی و غزل) چنین شیوه‌ای را توصیه نمی‌کند (همان مأخذ: ۴۹). از نظر دیویس، ترجمهٔ مثنوی اشعار بلند روایی به این دلیل منطقی است که با «افق انتظارات» خوانندهٔ امروز از ژانر «روایت» همخوانی دارد. از زمان پیدایش رمان، ذهن ما اهالی ادبیات به قرائت داستان در قالب نثر آموخته بوده است و از همین روست که حتی داستان‌های منظوم جهان باستان نیز هم‌اکنون غالباً به نثر ترجمه می‌شوند (همان).

سویا افق انتظارات خوانندگان، در باور دیویس دلیل فنی و مهم دیگری نیز برای توجیه ترجمهٔ مثنوی اشعار بلند روایی وجود دارد: در داستان‌های منظوم به دلیل وجود پیرنگ داستانی که خودبه‌خود کنش خوانش متن را به پیش می‌برد، از دست رفتن پاره‌ای تمهیدات صوری در برگردان مثلاً فلان جناس لفظی یا بهمان بازی زبانی به اصل ماجرا لطمهٔ جدی نمی‌زند و مترجم می‌تواند با اتکا به داستان توان خود را همچنان بروز دهد مخصوصاً از آن جهت که عواطف موجود در اشعار روایی اغلب در عمل به مترجم مجال تنفس خواهد داد (همان).

اما در شعر کوتاه که طبعاً ایجاز صوری ستون فقرات شعر به شمار می‌آید، مترجم اگر نتواند فشردگی کلام را (که در اساس بر ساختهٔ «نظم» است) بازآفریند، ناگزیر باید دست از ترجمه بردارد. در مورد «معنی» نیز البته وضع کم‌وبیش به همین منوال است. مثلاً در قالب رباعی ممکن است حتی یک مورد کاربرد صنعت ابهام یا ابهام معنایی در کلیت



شعر اهمیتی حیاتی بیابد و بازآفرینی آن را در ترجمه ایجاب کند. مثلاً در رباعی معروف خیام، «... بهرام که خود گور گرفتگی همه عمر / دیدی که چگونه گور بهرام گرفت؟»، ایهام ناشی از کاربرد جناس کامل «گور / گور» که گرانیگاه شعر محسوب می‌شود در برگردان فیتزجرالد به کلی از دست رفته است. از این رو، با آنکه فیتزجرالد علاوه بر ملاحظه وزن و قافیه، کلیت پیام شعر مبدأ را که مبین کوتاهی و گذرایی کز و فرّ و شکوه و جلال زندگی دنیوی است، به خواننده مقصد منتقل کرده است^۱، (رک

به خیام، ۱۸۵۹/۱۹۹۰: ۲۹)، دیویس در نهایت توفیقی ۷۵ یا ۸۵ درصدی در برگردان این رباعی برای او قائل می‌شود (همان مأخذ: ۵۱). اگر بخواهیم گفتار دیویس را به فرازبان تخصصی مطالعات ترجمه بازگو کنیم، می‌توانیم بگوییم که بازآفرینی وزن و قافیه و در صورت امکان، تأسی صورتی به قالب شعر مبدأ خود یک «راهبرد جبرانی» است برای رفع خلاء برخی ظرایف زیبایی‌شناختی شعر که ممکن است در جریان ترجمه از دست برود.

به‌طورکلی، واکنش به «قالب» شعر مبدأ مسئله‌ای کم‌وبیش بغرنج است. از نظر دیویس، مترجم دو راه‌حل عمده پیش روی خواهد داشت: یا بکوشد که با حفظ قالب

آهو بچه کرد و روبه آرام گرفت.

دیدی که چگونه گور بهرام گرفت؟

۱- آن قصر که جمشید در او جام گرفت

بهرام که خود گور گرفتگی همه عمر

They say the Lion and the Lizard keep
The Courts where Jamshyd gloried and drank deep:
And Bahram, that great Hunter—the Wild Ass
Stamps o'er his Head, but cannot break his Sleep.

مبدأ (فارسی) به مفید بودن آن در فرهنگ مقصد امیدوار باشد یا اینکه قالب شعر مبدأ را با قالب مأنوس و شناخته شده‌ای در فرهنگ مقصد جایگزین کند (همان مأخذ: ۵۸). دیویس می‌نویسد حدود یک قرن پیش در نتیجه تحولی که ازرا پاوند و دوستانش در بوطیقا و ترجمه شعر ایجاد کردند، ترجمه شعر منظوم سایر فرهنگ‌ها به «شعر آزاد» انگلیسی معمول شد که با افق انتظارات خواننده انگلیسی زبان کاملاً هماهنگ بوده و هست چراکه شعر آزاد رایج‌ترین قالب شعر معاصر انگلیسی است (همان مأخذ: ۵۲). پس اگر به دلیل برخی مشکلات فنی مثلاً کمبود قافیه در انگلیسی بازآفرینی قالب شعر میسر نباشد، توسل به شعر آزاد را می‌توان راه‌حلی بدیل در ترجمه تلقی کرد.

دیویس نمونه‌هایی را از ترجمه‌های خود از اشعار کوتاه پارسی به قلم سه بانوی شاعر به اشتراک می‌گذارد تا نشان دهد که مترجم همواره ناگزیر از مصالحه بی‌درپی میان آن دو ارباب «صورت» و «محتوا» است و هرگز نمی‌تواند یکی از آنها را به‌بهای دیگری فروگذارد. در باور دیویس، واکنش به قالب شعر مبدأ و الگوی قافیه‌بندی آن، بازآفرینی تمهیدات آوایی (مثلاً واج‌آرایی و نظایر آن) در حد امکان و توجه به ایجاز صوری جملگی حائز اهمیت‌اند اما در نهایت، برآیند تصمیمات مترجم در این زمینه‌ها می‌باید به «فضای» شعر مبدأ که دیویس با عبارت «حال و هوا» از آن یاد می‌کند (همان مأخذ: ۵۹) وفادار باشد و در عین حال بتواند «جان‌مایه پیام اصلی» شعر را بازتاب دهد.

یکی از چالش‌هایی که دیویس از تجربه خود گزارش می‌دهد به ارجاعات فرهنگی زبان مبدأ مربوط می‌شود که مابه‌ازای متناظری در نظام مقصد ندارند (همچون واژه فارسی «صوفی»). از نظر دیویس، مترجم در این گونه موارد نیز صرفاً دو گزینه پیش روی خواهد داشت: یا به شیوه جان‌درآیدن از رهگذر معادل‌های تحقیقی یا تسامحی در فرهنگ مقصد آن را بومی کند یا آنکه صبغه محلی متن را دست‌نخورده باقی بگذارد و همه چیز را به فراست خواننده واگذار کند (همان مأخذ: ۵۶).

دیگر چالشی که دیویس در مبحث ترجمه اشعار کوتاه پارسی به بحث می‌گذارد، برگردان «استعاره‌ها» و «ایماژها» است که در شعر عرفانی فارسی به کرات مورد استفاده قرار می‌گیرند. مشکل آن است که بسیاری از استعاره‌های متداول در شعر پارسی از نوع انتزاعی و ترکیبی‌اند (مثلاً استعاره «سرو روان») که از دید خواننده انگلیسی‌زبان که با استعاره‌های مادی و ملموس مأنوس است، نه قابل‌درک‌اند و نه اساساً در افق انتظارات او

شاعرانه به شمار می‌آیند. در اینجا نیز دیویس دو راه‌حل متفاوت پیشنهاد می‌کند: «ارائه پانویس‌های مفصل» یا «توسل به توضیحات درون‌متنی» (همان مأخذ: ۶۰). او البته هر دو شیوه را نقد می‌کند و می‌گوید در شیوه نخست، قرائت شعر دیگر نه کاری لذت‌بخش بلکه کنشی محققانه است و در شیوه دوم بیشتر با «تفسیر» سر و کار خواهیم داشت تا ترجمه و در ادامه اذعان می‌دارد که [در هر دو شیوه] ظرافت زیبایی‌شناسانه شعر پارسی یعنی در پرده نگه داشتن معانی ضمنی از دست خواهد رفت (همان).

عنوان یکی دیگر از مقاله‌های دیویس «در باب ترجمه اشعار غنایی پارسی» است. در این مقاله، دیویس تجربه عملی خود را از چالش‌های ترجمه غزل پارسی به انگلیسی گزارش کرده است. نخستین چالش ظاهراً «درک موضوع شعر» است. شعر غنایی برخلاف شعر روایی که شخصیت‌ها و حوادثی عینی یا بیرونی را دربرمی‌گیرد، غالباً امری درونی و تا حدود زیادی غیرقابل درک است. شعر غنایی با عاطفه سر و کار دارد نه با واقعیت؛ مترجم باید بکوشد سبک و بار عاطفی آن را منعکس کند (همان مأخذ: ۸۶). اهمیت موضوع از آن جهت است که اگر وجه عاطفی و قالب شعر غنایی از دست برود، مترجم عملاً خلع سلاح خواهد شد (همان). پس، قالب شعر غنایی برای مترجمی که قصد دارد چیزی از چگونگی خوانش شعر (در زبان مبدأ) به مخاطب مقصد عرضه کند، حائز اهمیت بسیار است (همان).

دیویس می‌گوید شعر کلاسیک انگلیسی قالب‌های زیادی دارد (مثل سائت، بالاد، کاپلت و...) اما تنها دو وزن (ایامبیک و تروکتیک) در آن کاملاً رایج است برخلاف شعر پارسی که دارای اوزان بسیار است اما فقط از دو قالب «قافیه واحد» و «بیت» برخوردار است. ظاهراً منظور دیویس از شعر دارای قافیه واحد قالب‌هایی همچون «غزل»، «قصیده» و «قطعه» است که در آنها یک قافیه یکسان مکرراً در همه ابیات تکرار می‌شود و منظور از بیت از قرار معلوم «مثنوی» است که در آن هر بیت قافیه‌ای مستقل دارد. به نظر می‌رسد دیویس با بسیاری از قالب‌های شعر پارسی (شامل مفرد، دوبیتی، رباعی، قصیده، غزل، قطعه، مثنوی، مخمس، مسدس، مستزاد، چارپاره، چندپاره، چامه، چکامه و...) مواجهه نداشته است؛ در غیر اینصورت، از آن قید محدودکننده «فقط» استفاده نمی‌کرد. در عین حال، همچنان که او گفته است، قالب‌های غزل و مثنوی رایج‌ترین و مهم‌ترین قالب‌های شعر کلاسیک پارسی بوده‌اند.

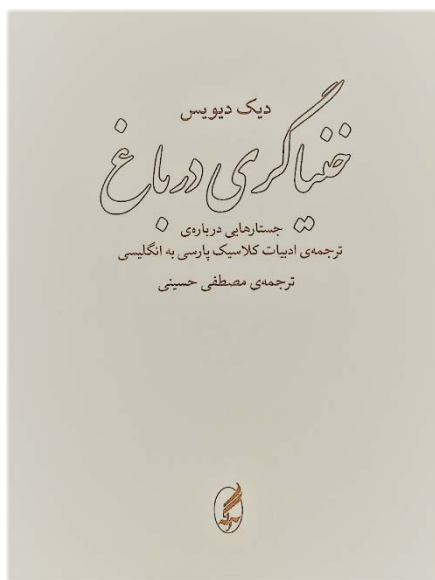
دیویس توصیه‌هایی جالب و کاربردی برای ترجمهٔ غزل به دست می‌دهد. وی ابتدا اذعان می‌کند که پایبندی به قالب صوریِ غزل «تکلیفی طاقت‌فرسا بر ذمهٔ مترجم خواهد گذاشت» (همان مأخذ: ۸۷) و باین حال، معتقد است که می‌توان شمه‌ای از آن «صورت» را به خوانندهٔ انگلیسی‌زبان نیز نشان داد. اول از همه آنکه غزل پارسی (مثلاً غزل‌های حافظ) عموماً از مصرع‌های ۱۴ یا ۱۵ هجایی تشکیل شده‌اند. دیویس می‌گوید بر حسب اتفاق در شعر انگلیسی نوعی سطر چهارده هجایی بنام «چهارده تایی»^۲ وجود دارد که امروزه چندان معمول نیست اما همچنان در قالب «شکسته» در بند بالاد به چشم می‌خورد که در آن دو چهارده تایی در ارکان ۶/۸ یا ۸/۶ هجایی شکسته می‌شوند؛ در نتیجه، این قالب درست مانند ابیات غزل دارای ۲۸ هجاست (همان مأخذ: ۸۸-۸۷). به همین دلیل، دیویس برای ایجاد نوعی تناظر صوری از منظر کمی، اغلب غزل‌های حافظ را در قالب بند بالاد یا نزدیک به آن ترجمه کرده است و بطور ضمنی انتخاب همین راهبرد را به مترجمان دیگر نیز توصیه می‌کند. این توصیه مخصوصاً از آن جهت قابل تأمل است که به گفتهٔ دیویس، مصرع غزل فارسی غالباً در میانه مکثی طبیعی دارد که با وقفه^۳ در شعر انگلیسی متناظر است (همان مأخذ: ۸۸) و

این تقارن تصادفی نوعی همسانی موسیقایی در ترجمه ایجاد می‌کند.

متعاقباً، دیویس پرسشی مهمی را پیش می‌کشد: تکلیف مترجم با قافیهٔ واحد چیست؟ این نوع الگوی قافیه‌بندی در انگلیسی کم‌ویش کمیاب است (همان مأخذ: ۸۹) و بازسازی آن بس دشوار. در مقالهٔ دیگری، دیویس می‌نویسد: «زبان انگلیسی نسبت به زبان‌های فارسی و ایتالیایی قافیهٔ کم‌تری دارد و دلیل این امر وجود مصوت بیشتر در این زبان است» (همان مأخذ: ۹۵) و حال آنکه می‌دانیم قافیه اصولاً بر پایهٔ صامت شکل می‌گیرد. از این رو، دیویس تلویحاً استدلال می‌کند که کوشش در بازآفرینی الگوی قافیهٔ غزل فارسی در انگلیسی به دلیل آن محدودیت زبان ویژه هرآینه ممکن است مترجم را گرفتار تصنع کند. به‌رغم آنکه غزل پارسی (مشخصاً غزلیات حافظ، سعدی و مولانا) از حیث محتوا منشأ اثرات بسیاری در دنیای غرب بوده است، احتمالاً به دلیل همین محدودیت زبانی است که تا کنون نتوانسته همچون رباعی به‌لحاظ «صورت» مقبولیت

^۲ Fourteener

^۳ caesura



بین‌المللی پیدا کند. در عمل، شرابِ غزل ناب ایرانی هر از گاه خوانندهٔ مشتاق غربی را سرمست کرده است اما نه در «ساغر» و «سبوی» ایرانی بلکه در «گیلاس» و «بطری» فرنگی. دیویس خود در کتاب صور عشق: حافظ و شاعران شیراز (۲۰۱۳) غزلیات حافظ را در قالب‌های مختلف به انگلیسی ترجمه کرده است از جمله تبدیل ابیات غزل به بندهای متناظر انگلیسی به شیوه‌ای که پیش‌تر در کار مترجمان دیگری همچون آربری نیز دیده بودیم (آربری، ۱۹۴۷) که از قضا هیچ‌یک قادر به بازآفرینی ایجاز کم‌نظیر شعر حافظ نبوده‌اند.

برگردیم به مقالهٔ «در ترجمه‌ناپذیری حافظ». دیویس در ابتدای مقاله اذعان می‌دارد که ناکامی در ترجمهٔ غزلیات حافظ انگیزهٔ او برای برای تحلیل و تعلیل مشکلات ترجمهٔ این شاعر بوده است. وی این بار در یک تقسیم‌بندی کلی، دشواری‌های پیش روی مترجم ادبی را به دو گروه تقسیم می‌کند: مشکلات زبانی و مشکلات فرهنگی (همان). مشکلات زبانی دربرگیرندهٔ خلاءهای موجود در معادل‌گزینی است که مثلاً در برگردان «اصطلاحات» به چشم می‌خورد. دیویس کاربرد توأم با ابهام اصطلاحات را در ادبیات فارسی چالشی جدی برای مترجم تلقی می‌کند و به عنوان نمونه اصطلاح «پدر کسی را درآوردن» را گواه می‌گیرد که در بافت‌های متفاوت، به قول فلاسفهٔ زبان، «کنش‌های گفتاری» متفاوت [و گاه، متعارضی] را از «تهدید» گرفته تا «تشیع» [و حتی «تحیب»] منتقل می‌سازد. دیویس می‌گوید ترجمهٔ تحت‌اللفظی چنین اصطلاحاتی اغلب گمراه‌کننده خواهد بود (همان مأخذ: ۹۴).

وی دشواری‌های برگردان «جناس» و «قافیه» را نیز به عنوان نمونه‌های دیگری از مشکلات زبانی ترجمهٔ ادبی ذکر می‌کند (که پیش‌تر از آنها سخن گفتیم) و در ادامه، از امکان بازسازی صنعت «ردیف» در ترجمهٔ شعر پارسی سخن می‌گوید. با آنکه کاربرد

ردیف در شعر انگلیسی معمول نیست، دیویس گزارش می‌دهد که در برگردان شعر غنایی و اشعار کوتاه پارسی کوشیده است تا در حد امکان آن را بازآفریند زیرا ردیف گاهی اوقات با ایفای کارکردهای غیرقابل چشم‌پوشی همچون پوشاندن قافیه، تقویت قافیه و یا انتقال معنای تأکیدی، به جزء جدایی‌ناپذیر مضمون شعر مبدل می‌شود. پرسش آن است که اگر به دلایل فنی و زبان‌شناختی، امکان بازسازی ردیف در ترجمه مهیا نباشد، تکلیف چیست؟ دیویس بار دیگر امکان توسل به راهکارهای جبرانی را مطرح می‌سازد از جمله اینکه می‌توان عبارت ردیف را به شکلی متفاوت فرضاً بصورت «جناس» در حالت تکرار به کار برد (همان مأخذ: ۹۰).

و اما در بحث چالش‌های فرهنگی ترجمه شعر کلاسیک پارسی، دیویس ابتدا به مسأله «عرفان» می‌پردازد و صرف‌نظر از مشکلات ناشی از درک برخی مفاهیم و مصطلحات عرفانی از نکته به‌زعم نگارنده تأثیرگذاری سخن می‌گوید که کمتر بدان پرداخته شده است: اینکه «عرفان» در مغرب‌زمین اساساً موضوع مهمی تلقی نمی‌شود (همان مأخذ: ۹۶). وی می‌نویسد: «خواننده‌ای که در سنت شعر انگلیسی بالیده، ... زبان باورهای مذهبی و عرفانی برای او شاعرانه به نظر نمی‌رسد» (همان). در مقام عمل، از آنجایی که عرفان ایرانی عموماً در بیان استعاری مفاهیمی همچون شراب، مستی، رندی، زهد و نظایر آنها بازتاب می‌یابد، از نظر دیویس، مترجم چاره‌ای جز توضیح این مضامین ندارد که از قضا این راهبرد لطف‌چندانی هم نخواهد داشت. دیویس می‌گوید ارائه توضیح [مثلاً در پانویس، کار بیهوده‌ای] مانند توضیح یک لطیفه است؛ وقتی توضیح تمام می‌شود، کسی متأثر نمی‌شود و هیچ‌کس نمی‌خندد مگر [تنها] برای خالی نبودن عریضه (همان مأخذ: ۹۷).

در ادامه، دیویس به‌ناگاه خواننده را از عرش عرفان به فرش تن‌کامی فرود می‌آورد و بار دیگر در مبحث تعیین جنسیت مخاطب شعر غنایی پارسی به مسأله شاهدبازی برمی‌گردد که پیش‌تر و به‌تفصیل درباره آن سخن گفته‌ایم (در مقاله «گنه کرد در بلخ آهنگری») و مکرر نمی‌کنیم. دیویس می‌گوید در انتخاب معادل ضمیر سوم‌شخص مفرد فارسی در انگلیسی، آنجا که جنسیت روشن است، پنداری از پیش برای مترجم تصمیم گرفته شده است؛ درغیراین‌صورت، باید جانب اعتدال را رعایت کرد و آگاه بود که در بیشتر موارد، تصمیم مترجم دلخواهی است (همان مأخذ: ۹۱). نکته عجیب در این

اظهار نظر غفلت دیویس از معیار متعارف «جنسیت خودِ شاعر» است. بدیهی است که در حالت عادی، شاعر مذکر معشوق مؤنث اختیار می‌کند و شاعر مؤنث معشوقی مذکر در ذهن خواهد داشت اما دیویس قبلاً در چاه مغالطه‌ای افراطی در باب شاهدبازی در شعر کلاسیک پارسی افتاده است (رک به خان‌جان، ۱۳۹۸) و دیگر نمی‌تواند بر چنین معیاری انگشت بگذارد. پس ناگزیر تصمیم مترجم را «دلبخواهی» تلقی می‌کند.

دیویس در ادامه مقاله یاد شده، مجدداً به چالش‌های زبانی ترجمه شعر کلاسیک پارسی بازمی‌گردد و تصریح می‌کند که مشکل اصلی ترجمه شعر کلاسیک پارسی نه به اصول آشکار و مکانیکی (مثل ردیف و قافیه) که به «مضامین» شعری مربوط می‌شود. وی به عنوان نمونه از شگردهایی مثل «مدیحه»، «ستایش دیگری [مثلاً معشوق] توأم با تحقیر خود»، «اغراق»، «اعجاب» و «حُسن تعلیل» نام می‌برد که یا در شعر انگلیسی معمول نیستند یا اینکه به کثرت و قوت شعر فارسی بدانها پرداخته نمی‌شود (همان مأخذ: ۹۹-۱۰۳)؛ در مقابل، در شعر انگلیسی سنت‌های متفاوتی همچون رئالیسم روان‌شناختی، تعین زبانی، اصالت تصویر و تجربه‌گرایی (همان مأخذ: ۱۰۰ و ۱۰۴) شاعرانه تلقی می‌شوند. دیویس البته راهکار مشخصی درباره نحوه مواجهه مترجم با تفاوت سنت‌ها و شگردهای شعری پیشنهاد نمی‌کند، باین حال، یک ملاک همیشگی را در رویکرد او به ترجمه شعر می‌توان دنبال کرد که عبارت است از توجه به «افق انتظارات» خواننده مقصد که خود، ما را به سمت معیار بسیار مهم دیگری در ارزیابی ترجمه شعر رهنمون می‌شود: اینکه محصول نهایی ترجمه، چنانکه هولمز گفته است، در نهایت باید شعری باشد در خود و برای خود (به نقل از گنتز، ۱۳۸۰/۱۹۹۳: ۱۱۸). آنچه سرانجام دیویس از بحث «ترجمه‌ناپذیری حافظ» نتیجه می‌گیرد این است: «شاعرانی که آثارشان هویت یک ملت را آینگی می‌کند همان‌هایی هستند که شعرشان تن به ترجمه نمی‌دهد ... شعر آنان از آنجا که از عمیق‌ترین لایه‌های روح فرهنگ و قومیت یک ملت سر برمی‌آورد، به هیچ زبان دیگری قابل ترجمه نیست» (دیویس، ۱۳۹۸: ۱۰۷). این نتیجه‌گیری البته اگرچه حرف درستی به نظر می‌رسد اما نمی‌توان آن را از برآیند موضوعاتی که دیویس در مقاله خود به بحث گذاشته است، استنتاج کرد. با این حال، دیویس چند سال بعد (و این بار پس از ترجمه گزیده‌ای از غزلیات حافظ) در گفتگو با برایان اپلتن راز ترجمه‌ناپذیری حافظ را بیش از پیش آشکار می‌کند: «غناي زبان، تلمیحات مکرر، ابهام لفظی و معنوی،

پاشانی مضمون، بازی با گونه‌های مختلف زبانی، همه در خدمت تبدیل فضای شعر به آوردگاهی برای مترجم است. و حاصل چیزی جز ناکامی نیست؛ تنها کاری که می‌توان کرد این است که به تعبیر بکت، شکست را پیروزمندانه پذیرا شوی» (همان مأخذ: ۱۵۲). و اما آخرین مقاله دیویس که به بحث خواهیم گذاشت مقاله «خنیاگری در باغ: در باب ترجمه شاهنامه فردوسی» است. دیویس در ابتدای مقاله ماجرای از اجرای موسیقی باربد در بارگاه خسرو پرویز نقل می‌کند و آن را به ترجمه شعر تسری می‌دهد و توصیه می‌کند که «مترجم ایده آل باید چون باربد ... در پس‌زمینه متن در میان شاخ‌وبرگ باغ به‌هنگام غروب پنهان شود، اما کار او چنان که می‌نماید تنها یک انتقال ساده و بی‌واسطه نیست. مترجم باید، مثل باربد، صدای خویش را نیز بدان بیفزاید... [بی‌آنکه کسی بتواند او را ببیند]» (همان مأخذ: ۱۱۰). این جملات خواننده آشنا با مطالعات ترجمه را بی‌اختیار به یاد آن بحث جنجالی لارنس ونوتی، نظریه‌پرداز ترجمه، می‌اندازد: پیدایی و ناپیدایی مترجم. ونوتی بر این باور است که راهبرد بومی‌سازی در جامعه‌ای که عموماً «سلاست و روانی» متن را مهم‌ترین مؤلفه کیفیت ترجمه تلقی می‌کند، «ناپیدایی» مترجم را در پی خواهد داشت (ونوتی، ۱۹۹۵). مترجم بر آن است تا متنی خوانش‌پذیر، طبیعی و مقبول ارائه دهد که به قول معروف بوی ترجمه ندهد و در تحقق این سه مؤلفه، عاملیت مترجم همواره دخیل خواهد بود.

دیویس مجدداً بر ضرورت ترجمه منظوم شعر تأکید می‌کند اما وقتی صحبت از کاری سترگ همچون شاهنامه فردوسی در میان باشد، این راهبرد آرمان‌گرایانه نه مقرون به صرفه است و نه با افق انتظارات خواننده انگلیسی‌زبان که به خواندن کتاب‌های شعر طولانی آموخته و مأنوس نیست، همخوانی دارد (دیویس، ۱۳۹۸: ۱۱۱). اما تردیدی نیست که برگردان اثری ممتاز در طراز شاهنامه به نثر صرف نیز خود مصداق تقلیل‌گرایی است. دیویس فکری بکر می‌کند و با تأسی به سنت نقالی شاهنامه که در آن تلفیقی از نثر و نظم را به کار می‌بندند، توأمان از ترجمه منثور و منظوم بهره می‌گیرد به گونه‌ای که روایت داستان‌ها به نثر و نقاط اوج آنها یا گفتگوی شخصیت‌ها به نظم درآمده است (همان مأخذ: ۱۱۴). او البته مدعی نیست که در این شیوه چیزی از دست نمی‌رود و می‌گوید موفقیت مترجم منوط به تصمیم‌گیری درست در انتخاب بخش‌هایی است که باید به نظم برگرداند (همان).

اما مشکل مهمی که دیویس از تجربه ترجمه شاهنامه گزارش می‌کند به خود موضوع کتاب برمی‌گردد. دیویس می‌نویسد: «در زبان انگلیسی ابزار بلاغی لازم برای توصیف صحنه‌های نبرد وجود ندارد ... [به سخن دیگر،] حماسه در معنی واقعی کلمه [یعنی حماسه عرفی و نه حماسه مذهبی] در ادبیات انگلیسی وجود ندارد (همان مأخذ: ۱۱۶). در نتیجه، انگلیسی‌زبان‌ها نسبت به شعری که صحنه‌های رزم را توصیف می‌کند، نظر مساعدی ندارند^۴. این خلاء بزرگ در تصمیمات دیویس در حین ترجمه تأثیر گذاشته است. وی می‌نویسد: «صحنه‌های پرشور نبرد در شاهنامه بسیار است، اما من تعداد اندکی از آنها را به نظم برگردانده‌ام» (همان مأخذ: ۱۱۷). در چنین شرایطی، طبیعتاً برای من فارسی‌زبان این پرسش پیش می‌آید که چگونه می‌توان برگردان دیویس را معادل مناسب و متناسبی از شاهنامه تلقی کرد؟

در اینجا، دیویس خود به یک تعارض اساسی اشاره می‌کند. وی پیش‌تر بر توصیه و تئوریت دلیل صحنه گذاشته است که می‌گوید «نویسنده‌ای را [برای ترجمه] برگزین که گویی دوست برمی‌گزینی» (همان). با این حال، خود اذعان می‌دارد که در توصیف صحنه‌های رزم و در ستایش پیکار و نبرد با فردوسی هم‌داستان نیست و با شاعر احساس خویشاوندی نمی‌کند اما در سایر مضامین (سوگ‌نامه‌ها، مرگ عزیزان، درک حزن‌انگیزی جنگ و ستیز، یادآوری شکوه و عظمت گذشته و ...) خود را خویشاوند فکری و عاطفی شاعر می‌داند. در نتیجه، دیویس بخش‌هایی را برای ترجمه منظوم برگزیده است که در همین راستا بوده‌اند (همان مأخذ: ۱۱۸). او همچنین اذعان داشته است که برخی بخش‌های شاهنامه را در ترجمه خود حذف و بخش‌هایی را نیز تلخیص کرده است و اضافه می‌کند که قسمت‌های محذوف عموماً موضوعات تکراری داستان‌ها از قبیل پند و اندرزهایی است که مثلاً در بستر مرگ بر زبان پادشاهان جاری می‌شود (همان مأخذ: ۱۱۸-۱۱۹). از قرار معلوم، این بار نیز دیویس برای خودش دلیلی مرتبط با افق انتظارات خواننده مقصد دست و پا کرده است: «رغبت ما [مردمان امروز] به شنیدن پند و اندرز به مراتب کمتر از انسان‌های قرون میانه است، و سعی من بر آن نبوده که خوانندگان عام را - که ... مخاطبان مد نظر من هستند - پُر حوصله تصور کنم» (همان مأخذ: ۱۱۹ با تغییراتی در ترجمه از نگارنده؛ همچنین رک به فردوسی، ۱۹۹۷: xxxv).

۴- که البته ادبیات معاصر و هنر امروز آنها (مثلاً هنر سینما) عموماً خلاف این گزاره را نشان می‌دهد.

با وجود این توجیحات، البته، حذفیات دیویس در برگردان شاهنامه انتقاداتی را در پی داشته است. دَباشی (۲۰۱۹: ۲۲۹) عمیقاً اظهار تأسف می‌کند که دیویس فراز نخست شاهنامه را که با مصرع «بنام خداوند جان و خرد» آغاز می‌شود، یکسره کنار گذاشته و یگراست به سراغ نخستین داستان کتاب رفته است. در باور دَباشی، حذف دیباچه استثنایی و مهم شاهنامه مثل آن است که به تماشای اُپرای از موتسارت بروید و به ناگاه [هم در آغاز] پی‌بیرید که رهبر ارکستر به دلخواه از خیر «پیش‌درآمد» اثر گذشته است (همان). وی همچنین تصریح می‌کند که دیویس از ماهیت «مثالی»^۵ اندرزهای [به‌ظاهر] تکراری فردوسی در داستان‌های «رستم و سهراب»، «سیاوش و سودابه» یا «بیژن و منیژه» غافل مانده و [به گمان خود] با ملاحظه [افق انتظارات] «مخاطب غربی»، از ترجمه آنها چشم پوشیده است (همان مأخذ: ۵۵). دَباشی در نهایت می‌نویسد:

«برغم (وشاید به دلیل) آنکه من از اعماق وجودم ترجمه دیک دیویس را از شاهنامه فردوسی تحسین می‌کنم، عمیقاً از دیدن اینکه او برخی از ارزشمندترین بخش‌های این حماسه پارسی را ترجمه‌نشده رها کرده است، ناامید می‌شوم. متأسفانه، توضیحاتی که وی در مقدمه عالمانه‌اش درباره [علت] گزینش‌های خود داده ... مبنی بر اینکه به سنت نقالی در ترکیب نظم و نثر تاسی کرده است، نه تنها متقاعدکننده نیست بلکه بواقع مبین درک عمیقاً ناقصی از سرشت بی‌نهایت باوقار و بی‌تردید شاهانه اصل منظومه پارسی است» (دَباشی، ۲۰۱۹: ۲۳۰).

بدین ترتیب، گزارش دیویس مجموعاً اشاره به «ضرورت افزودن صدای مترجم به متن» دارد و از همین روست که دیویس در پایان گفتار خود کوشش می‌کند تا بر خلاف توصیه کلاسیک شلایرماخر مجدداً بر باور خویش به مقصدمداری تأکید ورزد. شلایرماخر گفته است: «مترجم خوب خواننده را به نزد نویسنده می‌برد؛ او نویسنده را مجبور نمی‌کند که به نزد خواننده بیاید» (به نقل از دیویس، ۱۳۹۸: ۱۲۱). دیویس اما می‌نویسد: «من به دلیل جو بازار کتاب، و تأمل درباره بهترین راه صرف وقت، لااقل در موضوع مربوط به حجم ترجمه، به جای اصرار در رفتن بر آستان فردوسی، او را به نزد خوانندگان آورده‌ام» (همان). باین حال، چنانکه گذشت، باید پذیرفت که صدای عاملیت مترجم گاه مقبول و موافق پسند همگان نخواهد بود.

⁵ archetypical

در یک جمع‌بندی کلی، دیویس در وهله نخست بر «نیاز به قرابت فکری و عاطفی مترجم با شاعر» تأکید می‌ورزد و بلافاصله بر «ضرورت مصالحة دائمی میان صورت و محتوا» انگشت می‌گذارد با نیم‌نگاهی به ترجیح زیبایی و ظرافت زبانی بر وفاداری معنایی. «اولویت ترجمه منظوم بر منشور در ترجمه اشعار کوتاه و بالعکس، ترجمه منشور بر منظوم در برگردان اشعار بلند» راهبرد مهمی است که دیویس ضمن گزارش تجربه عملی خود به مترجمان جوای نام توصیه کرده است. در واکنش به قالب شعر مبدأ در ترجمه منظوم، وی از دو راهکار متفاوت «بازآفرینی قالب شعری مبدأ یا جایگزینی آن با قالبی مأنوس در نظام مقصد» سخن می‌گوید اما نگاهی به کارنامه عملی او نشان می‌دهد که به‌استثنای بازآفرینی قالب‌های کوتاه رباعی و دوبیتی (که از همان قرن نوزدهم در زبان انگلیسی تثبیت شده‌اند)، دیویس عموماً در عمل شیوه دوم را ترجیح داده و به کار بسته است. دیویس همچنین بر «ضرورت بازآفرینی تمهیدات آوایی و صوری شعر مبدأ یا دست کم رفع خلاء آنها در متن مقصد با توسل به راهکارهای جبرانی»، «توجه همیشگی به اصل ایجاز در گفتمان شعری»، «ضرورت توسل به توضیحات پیرامنتی در واکنش به خلاء مفاهیم فرهنگ وابسته» و «ملاحظه مخاطب و افق انتظارات وی در برگردان استعاره‌ها، تصاویر، ابزارهای بلاغی و شیوه بیان» صحه می‌گذارد و در عین حال، بر «اعمال عاملیت (صدای) مترجم در متن» تأکید می‌ورزد؛ راهبردی که در ترجمه شاهکارهای سترگی همچون شاهنامه فردوسی هرآینه ممکن است واکنش منفي منتقدین ترجمه را در پی آورد. درس مهمی که در نهایت از تجارب عملی دیک دیویس می‌توان برگرفت آن است که برگردان شعر نیز می‌باید همچون خود شعر به‌طور نسبی (و با عنایت به تجربه بینامتنی مخاطب)، از معیارهای «شعریّت» در نظام مقصد بهره‌مند باشد و اگر چنین نباشد، نه‌تنها ترجمه باکیفیتی نیست بلکه اصلاً ترجمه نیست.

کتابنامه:

خان‌جان، علیرضا (۱۳۹۹) «گنه کرد در بلخ آهنگری: دیک دیویس، خیام و فیتزجرالد»، مترجم، سال بیست‌ونهم، شماره ۷۰: ۱۲۳-۱۰۳.

دیویس، دیک (۱۳۹۸). خنیاگری در باغ: جستارهایی درباره ترجمه ادبیات کلاسیک پارسی به انگلیسی. ترجمه مصطفی حسینی. تهران: آگه.

گنتزler، ادوین (۱۳۸۰). نظریه‌های ترجمه در عصر حاضر. ترجمه علی صلح‌جو. تهران: هرمس.

- Arberry, Arthur John (1947). *Fifthy Poems of Hafiz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dabashi, Hamid (2019). *The Shahnameh: The Persian Epic as World Literature*. New York: Columbia University Press.
- Davis, Dick (2013). *Faces of Love: Hafez and the Poets of Shiraz*. New York: Pinguin.
- Ferdowsi, Abolqasem (1997). *Shahnameh: The Persian Book of Kings*. Translated by Dick Davis. London: Pinguin.
- Khayyám, Omar (1859/1990). *The Rubáiyát of Omar Khayyám: First and Fifth Editions*. Translated by Edward FitzGerald. New York: Dover Publications Inc.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.