پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هجدهم، شمارهٔ سوم، خرداد ۱۳۹۷، ۱۱-۳۳

محمدتقی غیاثی و ترجمهٔ شعر فرانسه

میترا رئیسی دهکردی*

چکیده

محمدتقی غیاثی در زمینه‌های گوناگون زبان و ادبیات فرانسه تحقیق و فعالیت کرده و ترجمه‌های متعددی از زبان فرانسه به فارسی، به‌ویژه در زمینهٔ ترجمهٔ آثار منثور فرانسوی، ارائه داده است. از میان آثار ترجمه‌شدهٔ وی دو کتاب به ترجمهٔ شعر فرانسه اختصاص دارد. ابتدا در زمستان ۱۳۵۷ ترجمهٔ محمدتقی غیاثی از چهل‌وچهار قطعه شعر پل الوار با عنوان *ای آزادی* منتشر شد و سپس در سال ۱۳۸۵ *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم* را انتشارات ناهید منتشر کرد. آن‌چه درمورد آثار منظوم فرانسوی به زبان فارسی صدق می‌کند آن است که این‌گونه آثار غالباً به‌صورت پراکنده ترجمه شده‌اند و به این ترتیب شعردوستان فارسی‌زبان با اشعار غنی و تأثیرگذار فرانسوی آشنایی چندانی پیدا نکرده‌اند. در نوشتار حاضر به نقد کتاب *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم* می‌پردازیم و می‌کوشیم با بررسی دلایل گزینش اشعار، روش معرفی شاعران و تقسیم‌بندی تاریخ شعر فرانسه به دوره‌های گوناگون و نیز روش مترجم در ترجمه نشان دهیم کتاب مذکور به چه‌میزان زمینهٔ مساعد آشنایی ادب‌دوستان ایرانی با شعر فرانسه را به‌وجود آورده است.

کلیدواژه‌ها: غیاثی، ترجمه، شعر فرانسه، ادبیات فرانسه.

۱. مقدمه

آثار منثور ادبیات فرانسه همواره موردتوجه مترجمان ایرانی بوده و گاه چند مترجم در دوره‌های گوناگون یک رمان فرانسوی را ترجمه کرده‌اند. اما آثار منظوم فرانسوی غالباً به‌صورت پراکنده ترجمه شده‌اند. می‌توان به برخی از این آثار در زمینهٔ ترجمه و معرفی

* استادیار زبان و ادبیات فرانسه، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، m.raissi@basu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۱

اشعار و انواع شعر فرانسوی اشاره کرد. یکی از قدیمی‌ترین تلاش‌ها در این خصوص کتاب *بنیاد شعر در فرانسهٔ امروز و پیوند آن با ادبیات فارسی* اثر حسن هنرمندی است که نخستین‌بار در اسفند ۱۳۵۰ منتشر شد. کتاب *شاعران امروز فرانسه* اثر پی‌یر دو بوادفر ترجمهٔ سیمین بهبهانی در سال ۱۳۷۳ را شرکت انتشاراتی علمی و فرهنگی به‌چاپ رساند. این کتاب به بررسی شاعران فرانسوی یا فرانسوی‌زبان در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۴۰–۱۹۸۶ می‌پردازد و ترجمهٔ قطعات کوچکی از اشعار فرانسوی نیز در آن به‌چشم می‌خورد. در دهه‌های اخیر، ترجمهٔ شعر فرانسوی با اقبال بیش‌تری روبه‌رو بوده است و تعداد اشعار ترجمه‌شده به‌ویژه اشعار سوررئالیست و متعهد قرن بیستم، که در این نوشتار از آن‌ها یاد خواهیم کرد، شاهدی بر این ادعاست. گاه یک شاعر خاص، برای مثال پل الوار (Paul Eluard)، موردتوجه مترجمان ایرانی قرار گرفته و اشعار زیادی از او ترجمه شده است. محمدتقی غیاثی در زمستان ۱۳۵۷ ترجمهٔ چهل‌وچهار قطعه شعر الوار را با عنوان *ای آزادی* منتشر کرد. محمدرضا پارسایار در سال ۱۳۸۲ متن دوزبانه‌ای از اشعار الوار را با عنوان *تنهایی جهان* به‌چاپ رساند. یکی از جدیدترین ترجمه‌های اشعار الوار کتاب *با نیروی عشق* برگردان جواد فرید است که انتشارات نگاه در سال ۱۳۹۳ منتشر کرد.

کتاب *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم*، اثر محمدتقی غیاثی، یکی از کامل‌ترین آثاری به‌نظر می‌رسد که با گردآوری بیش از صد قطعه شعر از سی شاعر فرانسوی سده‌های نوزده و بیست فرانسوی سعی کرده شاعران بزرگ فرانسوی و اشعار آنان را به خوانندگان فارسی‌زبان بشناساند. انتخاب شاعران با دقت صورت گرفته و تقریباً نام بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین شاعران فرانسوی در آن مشهود است. مؤلف ــ مترجم در دیباچهٔ کتاب اظهار می‌دارد: «چون شعر در سدهٔ بیستم زیر نفوذ اندیشه و تأثیر زبان شاعرانهٔ شماری از بزرگان سدهٔ نوزدهم قرار داشت، تنی چند از شاعران این دوره همانند هوگو، بودلر، گوتیه، نروال، لوتره‌آمون، رمبو، و مالارمه را نیز آوردیم» (غیاثی ۱۳۸۵: ۵). ازاین‌رو، بهتر بود عنوانی دیگر، مثلاً «گزیده‌ای از اشعار فرانسوی سده‌های نوزدهم و بیستم» یا «گل‌هایی از گلستان شعر فرانسه: سده‌های نوزدهم و بیستم» انتخاب می‌شد. در این نوشتار می‌کوشیم دلایل گزینش اشعار، روش معرفی شاعران و تقسیم‌بندی تاریخ شعر فرانسه به دوره‌های گوناگون، و نیز روش مترجم در ترجمه‌ها را نقد و بررسی کنیم و نشان دهیم کتاب *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم* به چه‌میزان زمینهٔ مساعد آشنایی ادب‌دوستان ایرانی با شعر فرانسه را به‌وجود آورده است.

۲. شعر در ادبیات فرانسه

یکی از ویژگی‌های شعر فرانسه تداوم تحسین‌برانگیز آن است: از قرن شانزدهم، که زبان فرانسه به‌مدد شاعران مکتب پلئیاد (Pléiade) پایه‌های خود را استحکام بخشید، به این سو شعر هرگز صحنهٔ ادبیات فرانسه را ترک نکرد و فقط شکل‌های گوناگون و بعضاً جسورانه به خود گرفت. شعر اوایل قرن شانزدهم از همان قالب‌های سده‌های میانی، روندو (rondeau) و بالاد (ballade) بهره می‌جوید و با ارائهٔ نوعی حقیقت اخلاقی به خواننده می‌بایست خوشایند او واقع شود. البته اشرافیت بی‌درد به همان اشعار غنایی و درباری دورهٔ پیش گرایش دارد؛ اشعاری که در وصف عشق به زن و هنر زندگی معاشقه‌جو سروده می‌شدند. درمقابل، دیگر شعردوستان آن زمان انتظار داشتند که شعر اسرار جهان را بر آنان آشکار سازد. به این ترتیب، انواع شعر فرانسه، که در ابتدا بسیار قراردادی‌اند، در قرن شانزدهم ظهور می‌کنند و شعر بنابر صورت و ظاهرش یعنی بیت، قافیه، و بند مشخص می‌شود. تعداد پرشمار شاعران این دوره از کلمان مارو (Clément Marot)، لوئیز لابه (Louise Labé)، تا حلقهٔ شاعران مکتب پلئیاد خود دلیلی بر اهمیت شعر در قرن شانزدهم است. شاعران پلئیاد بر این باورند که زبان فرانسه به‌اندازهٔ زبان لاتین و ایتالیایی می‌تواند شاعرانه باشد و شاعر بیش از آن‌که هنرمند باشد صنعت‌گری است که به الهام بسنده نمی‌کند: او باید قواعد حرفهٔ خود را بشناسد، چنان روی سبک خود کار کند تا آن را به کمال رساند و برای نیل به این هدف از پیشینیان تقلید کند. شاعران این مکتب بیش از هرچیز در اندیشهٔ شکل‌اند و «گوشت، استخوان، اعصاب، و خون» (Driol 1980: 50) گذشتگان را می‌گیرند و زبان فرانسه را از یوغ زبان لاتین رها می‌سازند. در این میان، نقش نظریه‌پردازی چون ژواکیم دوبله (Joachim du Bellay) در تدوین اصول شعر ستودنی است: شاعر فقط صنعت‌گری پرتلاش نیست، بلکه شخص منحصربه‌فردی است که اسرار نهان را می‌داند و در اندیشهٔ آشکارساختن آن‌هاست. اثر او فقط به توصیف حالات روانی و فردی شاعر اکتفا نمی‌کند و جنبه‌ای جهان‌شمول به خود می‌گیرد.

در عصر کلاسیک، شعر در تمام عرصه‌های ادبی حضوری فعال دارد. همین بس که به کاربرد زبان نظم در تراژدی‌های کورنی (Corneille)، راسین (Racine)، و برخی از کمدی‌های مولیر (Molière) اشاره کنیم. شعر حتی به یکی از موضوعات موردبحث در کمدی بدل می‌شود و قافیه‌پردازی چون تریسوتن (Trissotin) با سرودن شعری مبتذل تحسین زنان فضل‌فروش را برمی‌انگیزد. قرن هجدهم را باید یک استثنا در تاریخ شعر

فرانسه به‌حساب آورد، چراکه فیلسوفان این قرن اعتنایی به شعر ندارند. بااین‌همه پایان این قرن شاهد ظهور شاعری بلندآوازه به‌نام آندره شنیه (André Chénier) است که در رویدادهای پس از انقلاب ۱۷۸۹ بازداشت و محکوم به اعدام با گیوتین می‌شود. رمانتیک‌های قرن نوزدهم او را پیش‌گام شعر رمانتیک می‌دانند. در دورهٔ نسل دوم رمانتیک‌هاست که شعر به نوع ادبی ارزش‌مندی بدل می‌شود و دیوان *تأملات شاعرانهٔ* (*Méditations poétiques*) آلفونس دو لامارتین (Alphonse de Lamartine) نویدبخش روزگاری خوش برای شعر نو است که «در تمام دورهٔ سلطهٔ رمانتیسم حضور دارد» (وثوقی ۱۳۸۸: ۵۶). در مکتب‌ها و جنبش‌های ادبی بعدی قرون نوزدهم و بیستم ازقبیل هنر برای هنر، پارناس، سمبولیسم، و سوررئالیسم شعر هم‌چنان به حیات خود ادامه می‌دهد. در کتاب *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم* ترجمهٔ بسیاری از بهترین اشعار مربوط به این گرایش‌ها به‌چشم می‌خورد. پیش از بحث درمورد ترجمهٔ اشعار به‌جاست نظری به مقدمهٔ کتاب بیفکنیم.

۳. مقدمهٔ کتاب

در نخستین بخش کتاب، «درآمدی بر شعر معاصر فرانسه»، پس از توضیحاتی دربارهٔ شعر در قرن بیستم، از سرآمدان شعر فرانسه سخن به میان آمده و تاریخ شعر فرانسه به سه دوره تقسیم شده است: پیش از جنگ جهانی اول، میان دو جنگ، و پس از ۱۹۴۰. در بخش‌هایی از این مقدمه ابهاماتی وجود دارد: «از پنج شاعر نام‌دار این دوره سه تن ماندگار جلوه می‌کنند» (غیاثی ۱۳۸۵: ۱۱). اما نامی از این شاعران به میان نمی‌آید. بااین‌همه نویسنده در همان صفحه به‌درستی اعلام می‌کند: «با این‌که از ۱۹۴۰ به بعد گسترش فراگیر و دامنه‌دار قصه، از هوادارن شعر کاسته، بااین‌همه احتمالاً سدهٔ بیستم «عصر طلایی شعر» شناخته می‌شود» (همان). شمار و گوناگونی شاعران این دوره گواه این ادعاست. البته «عصر طلایی شعر فرانسه» در قرن بیستم را باید در فاصلهٔ میان دو جنگ جهانی جست‌وجو کرد، چراکه سوررئالیست‌های فرانسوی در وهلهٔ نخست توانایی‌های خود را در عرصهٔ شعر نشان می‌دهند و سهم شعر و نقاشی در گسترش این جنبش انکارناپذیر است. هرچند که شاعران سوررئالیست اندک‌اندک از این جنبش روی برمی‌گردانند و به شعر متعهد، مبارز، و سیاسی‌ـ اجتماعی گرایش می‌یابند. در کتاب موردنقد ما این وزن مشهود است و شاعران سوررئالیست پیشین و هواداران شعر متعهد پرشمارند. همان‌طورکه مؤلف اظهار می‌دارد،

> پیش از جنگ جهانگیر نخست شعر جایگاه ویژه‌ای دارد و ظاهراً هر ادیب آینده می‌بایست با جنگ شعر وارد میدان شود. به همین جهت کسانی چون ژول رون، ژرژ دو هامل، و فرانسوا موریاک به‌عنوان شاعر مطرح نیستند و هر سه بسیار زود به قصه روی می‌آورند (همان).

این سه ادیب به‌اتفاق ژان کوکتو (Jean Cocteau) و فرانسیس کارکو (Francis Carco) درابتدا بین سال‌های ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۰ با شعر فعالیت ادبی خود را آغاز می‌کنند. سه شاعری که مؤلف از آنان سخن می‌راند نخست تحت لوای جنبش همگان‌گرایی (unanimisme) در *L'Abbaye de Créteil* مجموعه‌اشعاری سرشار از روحیهٔ تعاون با دنیای بشری منتشر می‌کنند.

پس از توضیحاتی دربارهٔ شعر پیش از ۱۹۱۸، انتظار می‌رفت نویسندهٔ محترم به تاریخ شعر در دورهٔ بین دو جنگ مختصر اشاره‌ای کند و به‌ویژه از انقلاب سوررئالیست و آن‌چه در حاشیهٔ این جریان رخ می‌دهد و از نقش ادیبانی چون پل والری (Paul Valéry) و پل کلودل (Paul Claudel) سخن به میان آورد. فقدان این توضیحات مانع از آن می‌شود تا ارتباطی بین بخش پیشین و بخش بعدی، شعر پس از ۱۹۴۰، برقرار شود.

از این گذشته، در این مقدمه از آن‌چه پس از ۱۹۶۰ در دنیای شعر فرانسه می‌گذرد اثری درمیان نیست. درواقع، پس از شکل‌گیری خطوط اصلی شعر در سال‌های ۱۹۴۰– ۱۹۶۰، که کل تاریخ شعر فرانسه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، به‌دشواری می‌توان در حرکت شعر معاصر فرانسه خطوطی اصلی همانند آن‌چه در دورهٔ پیشین به‌چشم می‌خورد تشخیص داد. بااین‌همه به‌نظر می‌رسد بتوان در این شعر درحال شکل‌گیری تداوم و گسست را مشاهده کرد (Lagarde etMichard 1973: 50). بنابراین، در این دوره به‌جز «افتراق»، که در کتاب *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم* به آن اشاره شده است، نوعی تداوم نیز وجود دارد. به این ترتیب که در آثار برخی از شاعران ازقبیل مارک آلن (Marc Alyn) موضوع اصلی همانا درون‌گرایی غنایی است. در صفحهٔ ۱۳ کتاب، غیاثی سن ـ ژون پرس را، که در سال ۱۹۷۵ درگذشت، برجسته‌ترین چهرهٔ شعر امروز فرانسه معرفی می‌کند و می‌نویسد که وی «دشمن زبان ایزو است که در عصر اتم، از بیان خلع ید می‌کند و به حروف الفبا، یعنی بیان‌گر فریاد، حق تقدم می‌دهد» (غیاثی ۱۳۸۵: ۱۳).

در کتاب موردنقد ما از آن‌چه در عرصهٔ شعر در کشور فرانسه و بیرون از مرزهای آن پس از ۱۹۵۰ روی می‌دهد سخنی به میان نیامده است. در این دوره شعر به‌وسیله‌ای

ممتاز برای جست‌وجوی هویت بدل می‌شود و به این ترتیب سن ــ دنی گارنوی (Saint Denys Garneau) کانادایی، اِمه سزر (Aimé Césaire) آنتیلی، و لئوپولد سدار سنگور (Léopold Sédar Senghor) سنگالی به هم پیوند می‌خورند.

۱.۳ شاعران قرن نوزدهم

در کتاب موردنقد ما نام هفت شاعر قرن نوزدهم، معرفی اجمالی آنان، و ترجمهٔ قطعاتی از اشعارشان به‌چشم می‌خورد. این شاعران، که هریک نمایندهٔ گرایشی خاص در شعر فرانسه هستند، عبارت‌اند از: ویکتور هوگو (Victor Hugo)، کنت دو لوتره‌آمون (Comte de Lautréamont)، ژرار دو نروال (Gérard de Nerval)، تئوفیل گوتیه (Théophile Gautier)، شارل بودلر (Charles Baudelaire)، آرتور رمبو (Arthur Rimbaud)، و استفان مالارمه (Stéphane Mallarmé). نخستین شاعری که بررسی بسیار اجمالی شیوهٔ شاعری او مجالی برای پرداختن به شعر در قرن نوزدهم فراهم می‌آورد ویکتور هوگو است: «شعر فرانسه در دورهٔ او با تحولات گوناگون روبه‌رو شد. ابتدا رمانتیسم بود، سپس در اعتراض به سیاست‌پیشگی رمانتیک‌ها، «پارناس‌ها» قد برافراشتند. شاعران جوان پارناس می‌گفتند: «شعر شعار نیست». اینان به استحکام پیکرهٔ شعر اهمیت می‌دادند و به زیبایی. آن‌گاه سمبولیسم در رد «هنر برای هنر» کوشید» (همان: ۱۷). به‌جز ویکتور هوگو از دیگر شاعران رمانتیک نشانی نیست. در قرن نوزدهم، شعر فرانسه در دومین موج رمانتیسم در اواخر دههٔ بیست با انتشار *تأملات شاعرانهٔ* آلفونس دو لامارتین پس از بیش از یک قرن سکوت به شکوفایی می‌رسد. بنابراین، حال که مؤلف محترم ترجیح داده است بررسی و ترجمهٔ اشعار را از قرن نوزدهم آغاز کند، بهتر بود قطعاتی از شاعرانی چون آلفونس دو لامارتین، آلفره دو موسه (Alfred de Musset)، و آلفره دو وینیی (Alfred de Vigny) نیز ترجمه می‌شد، به‌ویژه آن‌که دو شاعر آخر در اشعار خود بسیار به مقولهٔ شعر و شاعری پرداخته‌اند. شاعران مکتب پارناس نیز در این مجموعه حضور ندارند، درحالی‌که پیش‌تر از نظرات آنان سخن به میان آمده است. یکی از مهم‌ترین پیش‌گامان سمبولیسم، یعنی پل ورلن (Paul Verlaine)، نیز از قلم افتاده است. این شاعر ملقب به «شاه‌زادهٔ شاعران» در قطعه‌شعر «شیوهٔ شاعری» به‌روشنی اصول شعر خود را شرح می‌دهد و پس از او شاعران سمبولیست توجیهی برای نظریه‌های خود می‌یابند:

موسیقی کلام پیش از هرچیز
و برای این کار باید مصراع با «هجاهای فرد» را ترجیح دهی
که مهم‌تر است و در هوا سیال‌تر،
بی‌آن‌که چیزی در آن ثقیل باشد یا تکیه کند

(هنرمندی ۱۳۵۰: ۲۷۳).

در اشعار ورلن، «مبهم» و «صریح»، «نیم‌رنگ» و «رنگ»، و «آوای نی» و «سرود شیپور» با هم درمی‌آمیزند. ازنظر ورلن،

> شعر باید به موسیقی نزدیک‌تر باشد تا به پیکرتراشی و نقاشی؛ و مانند موسیقی باید تأثرات شاعر را القا کند نه آن‌که نقاشی یا وصف و نشان‌دادن خطوط و اشکال باشد. کلمات دور از ادعای دقت و صحت که کمال مطلوب نثر توصیفی یا تحلیلی است، نباید «به‌نوعی تحقیر» به‌کار رود و در هالهٔ کلمه‌ای به‌ظاهر نادرست، نیروی شاعرانه جا دارد. قافیه باید از تجمل و شکوه حمله‌آمیز خود چشم پوشد و به این خرسند شود که اندکی با گوش آشنا گردد بی‌آن‌که آزارش دهد و اشعار با شمارهٔ فرد هجاهای خود، باید در ذهن خواننده نوعی ناخرسندی برجا گذارند (همان: ۲۸۳).

نظرات بودلر، ورلن، رمبو، و مالارمه بر سرایندگان جوانی که نام دشنام‌آلود «انحطاط‌گرایان» را بر خود نهادند و درادامه بر شاعران سمبولیست پایان قرن نوزدهم، ژول لافورگ (Jules Laforgue)، تریستان کوربی‌یر (Tristan Corbière)، شارل کرو (Charles Cros)، و رنه گیل (René Ghil) تأثیری شگرف داشت. برای نشان‌دادن تأثیر شاعران سمبولیست قرن نوزدهم بر شاعران قرن بیستم همین بس که از بدعت اصلی آنان، یعنی شعر آزاد (poème libre)، یاد کنیم.

دو قطعه شعر ترجمه‌شدهٔ نخست «رسالت شاعر» و «اما من» نام دارند. قطعهٔ اول ترجمهٔ بخشی از «رسالت شاعر» از مجموعه اشعار غنایی *پرتوها و سایه‌ها* در سال ۱۸۴۰ منتشر شده است. ازنظر هوگو شاعر باید چونان ناخدایی باشد «که به‌کمک الهام کشتی بشریت را به ساحل نجات برساند» (وثوقی ۱۳۸۸: ۹۳). برخلاف قطعهٔ بسیار مشهور نخست، که به‌نوعی می‌توان آن را بوطیقای هوگو تلقی کرد، یافتن اصل قطعهٔ دوم باتوجه‌به عدم ذکر منبع دشوار بود. عنوان «اما من» را مترجم برای این شعر انتخاب کرده است که با بند آخر شعر هم‌خوانی دارد:

اما سر من،
در زیر تازیانهٔ روزگار،
هر روز اندکی بیش‌تر خم می‌شود
(غیاثی ۱۳۸۵: ۲۲).

درواقع، عنوان اصلی این شعر، که به دفتر شعر *برگ‌های پاییزی* (*Les Feuilles d'automne*) تعلق دارد، یک بیت الکساندرن (Alexandrin) یعنی دوازده هجایی است:

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuages.

مترجم ترجیح داده است صورت شعر را تغییر دهد و این بیت را به سه بیت در ترجمه تبدیل کند:

شام‌گاه امروز،
آفتاب در دل ابرهای انبوه
فرو خفت
(همان).

در کتاب غیاثی، منبع بسیاری از اشعار ذکر نشده است. برای یافتن آن‌ها به زبان فرانسه ناچار شدیم نخستین واژه‌ها یا ابیات را ابتدا به فرانسه ترجمه کنیم، آن‌گاه به جست‌وجوی شعر در اینترنت بپردازیم. باتوجه‌به آن‌که این کتاب را می‌توان منبعی مناسب برای دوره‌های کارشناسی و کارشناسی ارشد ترجمه و ادبیات فرانسه دانست و از آن برای دروسی چون «ترجمهٔ متون نظم»، «دستور زبان مقایسه‌ای فارسی و فرانسه»، «ادبیات فرانسه در فارسی»، و «نقد ترجمه» استفاده کرد، ذکر منابع اشعار ضروری به‌نظر می‌رسد. امید است مترجم و ناشر در چاپ بعدی اثر به این مهم توجه کنند. برخی از کتاب‌های شعر ترجمه‌شده به زبان فارسی دوزبانه‌اند، مانند *تنهایی جهان* ترجمهٔ محمدرضا پارسایار یا *خاکستر ناتمام* ترجمهٔ حسین معصومی همدانی. این امر زمینه را برای مطالعهٔ تطبیقی اشعار مهیا می‌سازد. عدم ذکر منبع نه‌تنها دربارهٔ اکثر قطعات ترجمه‌شده صدق می‌کند، بلکه بسیاری از نقل‌قول‌های نویسندگان گوناگون در بخش معرفی شاعران نیز فاقد منبع‌اند. برای مثال نقل‌قول‌های به‌جای نویسندگانی چون آندره ژید (André Gide)، موریس مترلنک (Maurice Maeterlinck)، پل الوار (Paul Eluard)، آلبر کامو (Albert Camus)، فرانسیس پونژ (Francis Ponge)، و لئون بلوآ (Léon Bloy) دربارهٔ لوتره‌آمون به شناخت بیش‌تر این شاعر ناآشنا می‌انجامد، اما بهتر بود منبع نظرات نیز ذکر می‌شد. به‌طور کلی کتاب *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم* فاقد کتاب‌نامه است.

دومین شاعری که کتاب به بررسی نسبتاً مفصل و ترجمهٔ قطعهٔ بلندی از او پرداخته لوتره‌آمون است، که مترجم از زیرعنوانِ پرمفهومِ «شاعری دیگر» (همان: ۲۵) برای او استفاده کرده است. این شاعر به‌دلیل اندیشهٔ غریبِ شاعرانه و بیان خاص خود بسیار موردتوجه سوررئالیست‌ها و زندگی و آثارش خارج از جریان معمول زمانه است. لذا این زیرعنوان، پیش از پرداختن به افکارش و ارائهٔ ترجمه‌ای از او، بسیار مناسب است و کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد. به‌جز لوتره‌آمون فقط دو شاعر دیگر گی‌یوم آپولینر (Guillaume Apollinaire) «روحیهٔ نو در شعر و شاعری» (همان: ۱۳۸) و سن ـ ژون پرس، «شاعر شاعران زمان» (همان: ۳۱۷) زیرعنوان دارند. در کتاب تاریخ ادبیاتی چون *Profil* نام همهٔ ادبیان موردبررسی به زیرعنوان آراسته شده است: برای مثال: «شارل پگی یا سوسیالیسم روحانی» (Berton 1980: 36)، «آندره بروتون یا نیروی مغناطیس» (ibid.: 47)، و «لویی آراگون، ستیز با سنت» (ibid.: 51). از این نوع ناهماهنگی‌ها درمورد ذکرکردن یا ذکرنکردن سال تولد و مرگ، نام کامل شاعران، و معادل‌های لاتین آن‌ها در کتاب مشهود است.

صحبت از لوتره‌آمون و ترجمهٔ رسا و دقیق بند سیزدهم از ترانهٔ دوم مشهورترین اثر این شاعر، *ترانه‌های مالدورور* (*Les Chants de Maldoror*) بسیار به‌جاست؛ اما مؤلف ـ مترجم از روش یک‌سانی برای معرفی و ترجمهٔ اشعار شاعران منتخب خود استفاده نکرده است، که البته در بسیاری موارد توجیه‌پذیر است. برای مثال لوتره‌آمون، که خوانندگان ایرانی کم‌تر با او آشنایی دارند در هشت صفحه به‌تفصیل معرفی می‌شود و نُه صفحه به ترجمهٔ اشعار او اختصاص می‌یابد و شیوهٔ شاعری بودلر شاعری شناخته‌شده‌تر نزد مخاطبان ایرانی در یک صفحه و ترجمهٔ چند قطعه شعر او در سه صفحه آورده می‌شود. بااین‌همه، اگر هم‌چون بسیاری از کتاب‌های تاریخ ادبیات فرانسوی شاعران در مجموعه‌های مناسب دسته‌بندی می‌شد و هر مجموعه چون دانه‌ای زنجیر به مجموعهٔ بعد از خود پیوند می‌خورد، ارتباط بهتری با آنان و ترجمهٔ آثارشان برقرار می‌شد. در کتاب قرن نوزدهم *Itinéraires littéraires* تاریخ شعر فرانسه در چند بخش بررسی شده است: ۱. انفجار غنایی: آلفونس دو لامارتین، آلفره دو موسه، و آلفره دو وینی؛ ۲. جریان سورناتورالیست: نودیه، برتران، و نروال؛ ۳. کاشف اسرار: هوگو؛ ۴. وسوسهٔ شکل: گوتیه، لوکنت دو لیل، و ژوزه ماریا دو هردیا؛ ۵. از ملال به آرمان: بودلر؛ ۶. وسوسهٔ مطلق: رمبو، لوتره‌آمون، و مالارمه؛ و ۷. وسوسهٔ گسست: ورلن، لافورگ، کوربی‌یر، و کرو.

پی‌یر برونل (Pierre Brunel) در کتاب *تاریخ ادبیات فرانسه قرن نوزدهم* دربارهٔ لوتره‌آمون چنین می‌گوید:

با ظهور کتاب *نغمه‌های مالدورور* و پس‌ازآن *اشراق‌ها* اثر رمبو جهان ناخودآگاه، ناگهان به‌صورت امری مقدس ظهور می‌کند و با گشوده‌شدن این دریچهٔ جدید به‌سوی جهانی ناشناخته، هدف لوتره‌آمون از طرح اولیه (که خود بدان اشاره می‌کند) آشکارتر می‌شود (وثوقی ۱۳۸۸: ۳۱۹).

به این ترتیب، برونل بین دو اثر بزرگ ارتباط برقرار می‌کند. لوتره‌آمون به نقد آثار رمانتیک، به‌ویژه هوگو و حتی بودلر می‌پردازد. از همین رو، عصری دیگر و آغازی دیگر در ادبیات شکل می‌گیرد. کتاب *بنیاد شعر در فرانسهٔ امروز* باوجود کاستی‌ها تاحد زیادی توانسته است تداوم و گسست بین رویکردهای گوناگون شعر فرانسه را به خوانندهٔ خود عرضه کند. غیاثی به این توضیح بسنده می‌کند که «رمبو از قطعهٔ "قایق مست" خصوصاً از "فصلی در جهنم" به "توهم" گروید تا به هر وسیله "بینا" گردد. به‌نظر او بینا شاعری است که ندیدنی را ببیند» (غیاثی ۱۳۸۵: ۶۳). هنرمندی به‌تفصیل دربارهٔ این شاعر توضیح می‌دهد و حتی ترجمهٔ بخشی از نامهٔ او را ارائه می‌دهد (هنرمندی ۱۳۵۰: ۳۴۹– ۳۵۱).

یکی دیگر از شاعرانی که درکنار لوتره‌آمون تأثیری شگرف بر سوررئالیست‌های قرن بیستم گذاشته نروال است؛ آنان «نروال را نیای خود شمرده و بر آن می‌بالند، زیرا ریشهٔ کارهای خود را در زمینهٔ تحلیل روانی، کاوش در ضمیر ناخودآگاه و عوالم پیچیدهٔ رؤیا در پژوهش‌های نروال می‌بینند» (وثوقی ۱۳۸۸: ۱۴۷). در کتاب موردبررسی ما بند اول قطعهٔ شعر «پندار» و قطعه‌ای دیگر موسوم به «محروم» از این شاعر ترجمه شده است. این شعر رابطهٔ میان رؤیا و واقعیت را نشان می‌دهد و بندهای بعدی آن ما را به دوران کهن می‌برد. آخرین بند این قطعهٔ چهاربندی چنین تمام می‌شود:

آن‌گاه زنی را درکنار پنجرهٔ بلند کاخ می‌بینیم
زنی زرین‌موی و سیاه‌چشم در جامهٔ دوران کهن
گویی این زن را در زندگی پیشین خود یک بار دیده‌ام
و اینک دوباره به یادش می‌آورم

(هنرمندی ۱۳۵۰: ۵۱).

قطعهٔ دوم، «محروم»، زندگی و فعالیت هنری شاعر را خلاصه می‌کند. این شعر یکی از انواع ثابت شعر فرانسه موسوم به سونه (sonnet) است که از دو بند چهاربیتی و دو بند سه‌بیتی تشکیل شده است؛ اما در برگردان شعر صورت آن حفظ نشده است، درحالی‌که با

وفاداری به شکل قطعهٔ شعر و حفظ آن می‌توان اندکی درمورد آن شرح داد و به این ترتیب بابی را برای توضیح قالب‌های سنتی شعر فرانسه و عدم رعایت آن‌ها ازسوی شماری از شاعران قرن بیستم گشود. درک این شعر بدون شرح واژگان تقریباً غیرممکن است، لذا مترجم در پانوشت برخی از کلمات و اصطلاحات را توضیح داده است که در جای خود دراین‌باره بحث خواهیم کرد.

حسن هنرمندی تحقیق خود درمورد شعر فرانسه را از نروال آغاز کرده است و پس از بررسی نسبتاً مفصل شیوهٔ شاعری، ترجمهٔ اشعار و تأثیر او بر اخلاف فرانسوی‌اش از تقابل دو متن *سیلوی* (*Sylvie*) و *بوف کور* و تأثیرپذیری صادق هدایت از این ادیب فرانسوی سخن رانده است. این آمدوشدهای هرچند گذرا میان آثار فرانسوی و فارسی به غنای کتاب هنرمندی افزوده است.

مؤلف در معرفی تئوفیل گوتیه می‌نویسد: «او یکی از قهرمانان پرشور مکتب رمانتیسم [و] از سال ۱۸۵۰ به بعد، آموزگار و پیش‌رو جوانان هوادار پارناس می‌گردد. او نخستین کسی بود که گفت: «هنر غایت خود شناخته می‌شود» (غیاثی ۱۳۸۵: ۵۱). شعری که از این شاعر انتخاب و به‌زیبایی ترجمه شده بیان‌گر نظریات گوتیه دربارهٔ شاعری است:

بگذارید پیشانی رنگ‌باخته‌ام
بر دستم تکیه کند!
مگر نه آن است که من،
چون ققنس از پهلوی خود
که روانم از آن جاری است،
چشمه‌ساری جاری می‌گردانم
که نوع بشر از آن سیراب می‌شود

(همان: ۵۲).

پس از اشاره‌ای گذرا به پیشینهٔ رمانتیک گوتیه، نقش او در نبرد هرنانی (La bataille d'Hernani) و فعالیتش به‌عنوان روزنامه‌نگار می‌توان از یأس و سرخوردگی او پس از انقلاب ۱۸۴۸ و قطع رابطه با شعر متعهد و روی‌آوردن به «هنر برای هنر» سخن به میان آورد و برای اثبات آن قطعهٔ معروف و جاویدان «هنر» را ترجمه کرد. در بخشی از این قطعه، گوتیه چنین می‌سراید:

همه‌چیز می‌گذرد. تنها هنر ناب است
که تا ابد می‌ماند.
تندیس
بازماندهٔ شهر است

(Carlier 1988: 295).

گوتیه بر آن بود ابیاتی محکم‌تر از فولاد بسراید؛ وی با اشاره‌ای بـه هـوراس (Horace)، شاعر لاتین، می‌گوید: «بنایی به پا کرده‌ام از فولاد ماندگارتر» (.ibid). در کتاب غیاثی، گوتیه به شاعر بعدی، شارل بودلر، و به برخی از شاعران قرن بیستم پیونـد مـی‌خـورد و بـه ایـن ترتیب ارتباطی مناسب میان این دسته از شاعران به‌وجود می‌آیـد. بـودلر هـم‌چـون گوتیـه رمانتیسم را متهم می‌سازد که در کوشش خود شکست خورده است. وی مانند گوتیـه، کـه *گل‌های شر* (*Les Fleurs du Mal*) خود را به او تقدیم می‌دارد، برای شاعر وظیفه‌ای اخلاقی مقرر نمی‌سازد و شاعر را در مبارزات سیاسی و اجتماعی دخیل نمـی‌دانـد و مخـالف هنـر جانب‌دار است. از بودلر قطعات مشهور «مرغ طوفان» و «روابط» انتخاب و ترجمه شده‌انـد: قطعهٔ نخست به سرنوشت شاعر تبعیدی درمیان هیاهوی فراوان و دومی بـه‌شـیوهٔ شـاعری می‌پردازد. بودلر نیز الهام‌بخش شاعران قرن بیستم به‌ویـژه سوررئالیسـت‌هـا ازجملـه لـوئی آراگون و آندره بروتون است. البته این دو بیش‌تر در رمان‌های سوررئالیست خود از بـودلر تأثیر گرفته‌اند: اولی در *روستایی پاریس* (*Le Paysan de Paris*) و دومـی در *ناجـا* (*Nadja*). بودلر را «نخستین سوررئالیست در حوزهٔ اخلاق» (وثوقی ۱۳۸۸: ۲۱۲) مـی‌داننـد. یکـی از کارهای شایسته‌ای که در کتاب‌های تـاریخ ادبیـات بـه‌چشـم مـی‌خـورد بررسـی سـاختار شش‌گانهٔ دفتر شعر *گل‌های شر* و شرح مسیر شاعر از «ملال و آرمان» به «مرگ» است. یکی از بهترین نمونه‌های اشعار بودلر، که نظریهٔ شاعر را نیز خلاصه می‌کند، شـعر «خطـاب بـه خواننده» یا «دعای خیر» اوست. در قطعهٔ اخیر، بودلر مادرِ شاعر را به تصویر می‌کشـد و از قول او می‌گوید:

آه! به‌جای آن‌که این موجود مسخره را به شیر خود بپرورم
چرا افعی نزادم!
لعنت بر آن شب لذت‌های زودگذر
که شکمم بارور این کفارهٔ گناهانم شد!

(هنرمندی ۱۳۵۰: ۱۰۸).

درمورد آرتور رمبو، غیاثی به این امر اشاره می‌کند که این شاعر جوان به دعوت پل ورلن رهسپار پاریس می‌شود: «رمبو به سال ۱۸۷۵، همان سال آشنایی با ورلن، سرودن شعر را بـه کنار نهاد» (غیاثی ۱۳۸۵: ۶۳). درست است که رمبو از سال ۱۸۷۵ پیشهٔ شاعری را رها کـرد، اما در فوریهٔ ۱۸۷۱، در زمان کمون (Commune) در پاریس تحت محاصره است که با ورلن آشنا می‌شود و دو سال را با او سپری می‌کند. دفتر شعر *فصلی در دوزخ* روایت‌گر ایـن دورهٔ پرآشوب است. سه قطعه شعری که از رمبو ترجمه شـده جـزء بـه‌نـام‌تـرین قطعـات شـعر فرانسه‌اند: «خفتهٔ دره»، «دلالت سپیده‌دمان»، و «سپیده‌دمان». قطعهٔ آخر بـه‌تفصـیل شـرح داده شده است. بااین‌همه «زورق مست» یـا «مصـوت‌هـا» بهتـر مـی‌توانسـت ویژگـی اسـتثنایی نوآوری‌های این شاعر را نشان دهد. «زورق مست» همان شعری اسـت کـه رمبـو در جیـب می‌نهد و در جست‌وجوی افتخار به دعوت ورلن ره‌سپار پاریس می‌شود. هنرمندی در کتاب خود دو ترجمه از این قطعه ارائه داده است: یکی ترجمه به شعر فارسی، درنتیجه ترجمـه‌ای مقصدگرا و دیگری ترجمه‌ای واژه‌به‌واژه و مبدأگرا. زورق مست، که در اقیانوس‌ها رها شده، کنایه از سرنوشت شاعر است که پس از ماجراجویی‌های بسیار، سـرانجام خـود را بـه کـام مرگ می‌سپارد. در «مصوت‌ها» رمبو به‌دنبال پیش‌کسوت خـویش، بـودلر هـم‌بسـتگی میـان رنگ‌ها و صداها را نشان داده است. هنرمندی برای شناساندن بیش‌تـر رمبـو بـه خواننـدگان فارسی‌زبان بخشی از نامهٔ معروف وی مورخ پانزدهم مه ۱۸۷۱ را نیز ترجمه کرده است.

غیاثی مالارمه را شاگرد بودلر و استاد والری می‌داند و بخش قرن نوزدهم را بـا مالارمـه پایان می‌دهد و بخش بعدی را با والری آغاز می‌کند و به این ترتیب پیونـدی معقـول میـان این سه شاعر برقرار می‌شود. مالارمه سرمشق بزرگی برای شاعران قرن بیستم است.

> پل والری مرید و مصاحب دیرینهٔ وی در قرن بیسـتم شـعر را تـا مـرز دقـت عالمانـهٔ ریاضی‌دان پیش می‌برد و چنان تعادلی در بیان حساسیت شاعرانه و سـاختمان عالمانـهٔ یک قطعه شعر پدیـد آورد کـه مایـهٔ شـگفتی سـخن‌سـنجان و سـخن‌شناسـان اسـت (همان: ۳۷۸).

درک قطعهٔ شعر «نیلگونهٔ آسمان» سرودهٔ مالارمه، که سرشار از تمثیل، کنایه، و اسـتعاره است، هم‌چون دیگر اشـعار وی بسـیار مشـکل و غیـرممکن بـه‌نظـر مـی‌رسـد و متـرجم درخصوص ترجمهٔ آن و دیگر اشعار این شاعر می‌گوید: «کوششی برای "فهمیدنی‌کـردن" اشعار به‌عمل نیامده است. برعکس، سعی شده است که منظور و مقصود مالارمـه در زبـان فارسی هم برآورده شود» (همان: ۷۵).

۲.۳ اشعار قرن بیستم

همان‌طورکه پیش از این ذکر شد، غیاثی بررسی و ترجمهٔ اشعار قرن بیستم را با پل والری آغاز کرده است و به این ترتیب هوش‌مندانه پایان کار مالارمه و آغاز فعالیت والری را به هم گره زده است. اما بهتر می‌بود دلیل مقدم‌شمردن والری را بر شاعرانی چون امیل ورارن (Emile Verhaeren)، موریس مترلنک، فرانسیس ژم (Francis Jammes)، و آنا دو نوآی (Anna de Noailles) توضیح می‌داد که دقیقاً بنابر دسته‌بندی تاریخ شعر در مقدمهٔ کتاب نخستین شاعرانی هستند که در شعر پیش از ۱۹۱۴ قرار می‌گیرند.

والری در بخشی با عنوان «دستگاه شعر او» (همان: ۸۹) موردبررسی قرار می‌گیرد و استعارهٔ نرگس به‌دقت توضیح داده می‌شود. برای نگارش این بخش از خلاصهٔ «فن شعر» والری موجود در کتاب تاریخ ادبیات *Lagarde et Michard* استفاده شده است (Lagarde et Michard 1973: 304-309).

در بخش معرفی شارل پگی، مؤلف از هواداری این ادیب از دریفوس (Dreyfus) می‌نویسد. در این بخش به‌جا بود به قضیهٔ دریفوس و بازتاب آن در همهٔ عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، ادبی، و غیرهٔ فرانسه نیز اشاره‌ای شود. قطعه شعر ترجمه‌شده از شارل پگی «معرفی منطقهٔ بُس به بی‌بی پاک شارتر» نام دارد. در توضیح دربارهٔ بُس، غیاثی می‌نویسد: «در این شعر پگی هم منطقه و هم حضرت مریم را می‌ستاید» (غیاثی ۱۳۸۵: ۱۳۳). اما این توضیح برای کسی که با اندیشه‌های پگی آشنایی ندارد کافی نیست. در نیمهٔ ژوئن ۱۹۱۲، شاعر تصمیم می‌گیرد نذرش را برای شفای پسرش، که به حصبه مبتلا شده، ادا کند و به زیارت کلیسای اعظم شارتر (Chartre) می‌رود؛ اواخر همان سال، دوباره به شارتر بازمی‌گردد و در آن‌جا برای آرامش روح یکی از دانشجویان دانش‌سرا، که به‌تازگی درگذشته، دست به دعا برمی‌دارد. ردپای این دو زیارت و دیگر زیارت‌ها در قطعه شعر «معرفی منطقهٔ بُس به بانوی مقدس شارتر» دیده می‌شود. این شعر با آهنگی مشابهِ آهنگ راه‌پیمایی زائری که آهسته گام برمی‌دارد، از ابتدا تا انتها موزون و آرام پیش می‌رود و از بندی به بند دیگر هم‌چون گسترهٔ مواج گندم‌زار بسط می‌یابد و هنگامی‌که نوک پیکان منارهٔ کلیسا پدیدار می‌شود نذر شاعر ادا شده وگویی مریم مقدس به روح شاعر ظاهر می‌شود (Lagarde et Michard 1973: 161). ترجمهٔ کامل این شعر و توضیح راجع‌به آهنگ ابیات می‌توانست پگی را بهتر به خوانندهٔ فارسی‌زبان بشناساند.

غیاثی درمورد آپولینر، دیگر شاعر قرن بیستم، می‌نویسد:

> در سال ۱۹۱۷ آپولینر در یک سخن‌رانی که زبان‌زد شاعران و منتقدان گردید «روحیهٔ نو» در شعر آغاز سدهٔ بیستم را به توصیف کشید. از آن پس این اصطلاح عنوان گروه سه‌نفرهٔ شاعرانی چون آپولینر، ماکس ژاکب، و بلز ساندرار می‌گردد (غیاثی ۱۳۸۵: ۱۳۸).

و پس‌ازآن توضیح مختصری دربارهٔ وجوه مشترک این گروه از شاعران می‌دهد. درواقع، دو شاعر آخر در حاشیهٔ سوررئالیسم فعالیت می‌کنند. به این ترتیب، مشخص می‌شود که سوررئالیسم بیش از آن‌که نظریه باشد یک ماجراست و این روحیهٔ ماجراجویی نزد دیگر شاعران نیز به‌چشم می‌خورد؛ شاعرانی چون ساندرار (Cendrars) و رووردی (Reverdy) که در تماس با گروه بودند بی‌آن‌که هرگز در آن حل شوند و ژان کوکتو (Jean Cocteau) و ماکس ژاکوب (Max Jacob) که تجربه‌ای کاملاً فردی را دنبال می‌کنند که گاه به آن نزدیک و گاه از آن دور می‌شوند.

از آپولینر ترجمهٔ یکی از قطعات ماندگار این شاعر را می‌بینیم: «پلِ میرابو» که مترجم ما عنوان را به «زیرِ پلِ میرابو» تغییر داده است. این قطعه از چهار بند پنج‌بیتی تشکیل شده و هریک از بندها با دو بیت تکراری تمام می‌شود. آپولینر از آن دسته شاعرانی است که وسوسهٔ شکل را دارد، اما مترجم ترجیح داده است این شکل را رعایت نکند. در بند دوم، ابیات تکراری حذف شده‌اند، درحالی‌که بعد موسیقیایی این شعر مدیون همین تکرار است. با این حذف هم جنبهٔ موسیقیایی و هم ساختار دوار شعر از بین می‌رود. یقیناً شاعری چون آپولینر آگاهانه و با دغدغه‌ای آهنگین به تکرار ابیات دست می‌زند. شاعر با تکرار این‌که زمان می‌گذرد و آب جاری است و عشق در گذر است، حرمان خود را نشان می‌دهد. ترجمهٔ شعر نقطه‌گذاری شده است. درحالی‌که یکی از ویژگی‌های کار آپولینر حذف علائم سجاوندی است که حالتی سیال به شعر می‌بخشد و خوانش‌ها و تأویل‌های متکثر را نیز درپی دارد. اگر به تاریخچهٔ این قطعه نظری بیفکنیم، متوجه می‌شویم که درابتدا هر بند از سه بیت ده‌هجایی تشکیل شده بود، سپس آپولینر آن را به‌شکل کنونی تبدیل کرده است. هنرمندی در ترجمهٔ این شعر شکل آن را حفظ کرده، گرچه او نیز اندکی علائم سجاوندی به‌کار برده است. به‌نظر می‌رسد که به این ترتیب مترجمان دغدغهٔ آشکارسازی را داشته‌اند.

درمیان شاعران سوررئالیست جای پیشوای مکتب، یعنی آندره بروتون، خالی است با این‌که در کتاب با نظریات وی روبه‌رو می‌شویم. برای مثال دربارهٔ سن ـ ژون پرس از قول بروتون نقل می‌شود که «وقتی در بیست‌سالگی شعر او را خواند دربرابر دستاورد

بلندپروازانهٔ او سر تعظیم فـرود آورد» (غیـاثی ۱۳۸۵: ۳۱۷). شـاعران دیگـر سوررئالیسـت حضور پررنگ‌تری در کتاب غیاثی دارند. باتوجه‌به آن‌که پیش از این وی چهل‌وچهار قطعه شعر از الوار را ترجمه و منتشر کرده بود، در این کتاب سه قطعه و بخشی از یک شعر الوار را می‌یابیم. یکی از اشعاری کـه بـه‌خـوبی الـوار سوررئالیسـت را نشـان مـی‌دهـد «بـرای نخستین‌بار» نام دارد. این شعر از مجموعهٔ *زمین نیلی است هم‌چون پرتقالی* است که در آن یکی از بدیع‌ترین و مشهورترین تشبیهات سوررئالیست را می‌توان دید:

زمین نیلی است هم‌چون پرتقالی
خطایی دربین نیست واژه‌ها دروغ نمی‌گویند
شما را دیگر به خواندن وا نمی‌دارند
اینک نوبت بوسه‌هاست که هم‌دیگر را دریابند
دیوانگان و عشق‌ها
زمین با دهان وصلش
با همهٔ رازها و لبخندهایش
و چه جامه‌هایی از گذشت
که گویی سراپا برهنه است

(فرید ۱۳۹۳: ۴۶–۴۷).

در کتاب موردنقد ما به‌طور کلی قالب اشعار فرانسوی در فارسی رعایت نشـده اسـت. بسیاری از دیگر مترجمان تلاش کرده‌اند صورت اشعار فرانسوی و فارسی را بر هم منطبـق سازند. جواد فرید در کتاب *مجموعهٔ اشعار الوار* با دقت و وسواس قالب‌های فرانسـوی را رعایت کرده و گروه مترجمان کتاب *شعر معاصر فرانسه، نیمهٔ دوم قرن بیستم* نیـز صـورت اشعار فرانسوی را حفظ کرده‌اند و بندهای شعر در هر دو زبان با هم انطبـاق دارنـد. یکـی دیگر از حسن‌های کتاب اخیر دوزبانه‌بودن آن است.

۴. تحلیل ترجمهٔ اشعار

تعداد اشعار ترجمه‌شـده در ایـن کتـاب بسـیار زیـاد اسـت و بررسـی همـهٔ اشـعار در چهارچوب یک مقاله نمی‌گنجد. به همین دلیل، سـه قطعـه شـعر کلیـدی را انتخـاب و تلاش می‌کنیم ابعاد گوناگون آن‌ها را تحلیل کنیم.

۱.۴ «نسیم دریایی = La Brise marine» سرودهٔ استفان مالارمه

نخستین قطعهٔ انتخابی از اشعار استفان مالارمه است. همان‌طورکه مترجم نیز در معرفی این شاعر می‌گوید، «پیچیدگی از ارکان شعر» (غیاثی ۱۳۸۵: ۷۳) اوست. این شعر را پیش از غیاثی، هنرمندی نیز ترجمه کرده است، اما غیاثی ترجمهٔ بهتر و دقیق‌تری از این قطعهٔ مشهور ارائه می‌دهد. هنرمندی برای «ce cœur qui dans la mer se trempe» «دل مرا که در دریا غوطه می‌خورد» و غیاثی «این دل را که به دریا می‌زند» برگزیده است که معادلی بسیار نزدیک به فعل فرانسوی است، چراکه به‌خوبی بیان‌گر آن است که شاعر دل به دریای شعر می‌زند. برای بیت بعدی غیاثی از عبارت بهتر «نه باغ‌های کهن که دیدگان بازمی‌تابند» و هنرمندی «نه باغ‌های کهنی که در دیدگان جلوه‌گر می‌شود» را انتخاب کرده‌اند. فعل «بازتابیدن» مناسب‌تر و منطبق بر فعل «refléter»، که به‌صورت اسم مفعول در متن فرانسه به‌کار رفته، نزدیک‌تر است؛ چراکه شاعر دوست دارد بازتاب اشیاء را ببیند تا خود آن اشیاء را. «la clarté déserte de ma lampe» را هنرمندی به‌صورتی نامفهوم و «روشنی تنهای چراغ من» و غیاثی آن را دقیق‌تر و «روشنایی کم‌فروغ این چراغ» ترجمه کرده است. غیاثی برای «la jeune femme» از «همسرم» و هنرمندی از «زن جوانی» استفاده کرده است. منظور شاعر نیز همسر خویش است که درحال شیردادن به دختر کوچکشان است که در همان سال دیده به جهان گشود. اما بهتر بود مترجم به اصل کلمات به‌کاررفته وفادار می‌ماند و مانند پانوشت کتاب قرن نوزدهم *Itinéraires littéraires* توضیح می‌داد که این زن جوان کسی جز همسر و همدم روزگار سخت شاعر نیست. برای عبارت «Un ennui … qui croit à l’adieu suprême des mouchoirs» غیاثی از معادل «هنوز به وداع نهایی چشم بسته است» و هنرمندی از «هنوز گمان بدرودهای پرارج دستمال‌ها را در سر می‌پزد» استفاده کرده‌اند. فعل «چشم‌بستن» معادل مناسب‌تری برای «croire en …» است. ترجمهٔ این قطعه در کتاب *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم* درعین وفاداری به متن روان است.

۲.۴ «محروم = El Desdichado» سرودهٔ ژرار دو نروال

کلمهٔ «محروم» برای عنوان این شعر بسیار مناسب است، اما بهتر بود دلیل انتخاب این واژه شرح داده می‌شد. درواقع، این واژهٔ اسپانیایی نام یکی از شوالیه‌های سیاه‌پوش رمان تاریخی *آیوانهو* نوشتهٔ والتر اسکات (Walter Scott) است که همهٔ دارایی خود را از دست می‌دهد و به این ترتیب، شاعر با او هم‌ذات‌پنداری می‌کند. این سونهٔ معروف به‌صورتی‌که در ترجمهٔ

آن دیده می‌شود قالب شعر ثابت را نشان نمی‌دهد. ترجمه چهار بند شش، هفت، هفت، و پنج‌بیتی دارد. البته در ترجمهٔ فارسی نمی‌توان دقیقاً وزن، آهنگ، و قافیهٔ اشعار فرانسوی را رعایت کرد. اسامی خاص و کلمات دشوار در پانوشت شرح داده شده‌اند؛ بااین‌همه به‌نظر می‌رسد درک کامل شعر به توضیحات تکمیلی نیاز دارد. در توضیح بیت زیبای «ای آن‌که تسکینم داده‌ای در شب ظلمانی گورم» به‌جا بود به گور ویرژیل (Virgile) اشاره می‌شد که شاعر در حوالی آن با یک دوشیزهٔ جوان انگلیسی در سال ۱۸۳۴ دیدار کرد. «تپهٔ روشن ناپل»، «Pausilipp» در شعر نروال به‌صورت اسم خاص آمده و بهتر بود شکل آن حفظ می‌شد و در پانوشت اشاره می‌شد که این تپه در نزدیکی بندر ناپل ایتالیا واقع شده که گور ویرژیل بر آن قرار گرفته و پترارک (Pétrarque) شاعر ایتالیایی قرن شانزدهم بوتهٔ گلی روی آن کاشته است. منظور از آلاچیق نیز خانهٔ سیلوی در رمان *سیلوی* اثر نروال است. «زن جادو» معادل کلمهٔ «sirène»، پریان دریایی که در داستان‌ها با آواز سحرانگیز خود دریانوردان را به گمراهی می‌کشانند، به‌کار رفته است. «شط جهنم» معادلی است برای «Achéron» رود مردگان که در افسانه‌های یونانی اورفه در جست‌وجوی همسر ازدست‌رفته‌اش از آن گذشت. نروال نیز خود را اورفه‌ای می‌پندارد که به‌قول غیاثی سال‌های جنون را تجربه کرده است. «Phébus» هم به‌زیبایی «خداوندگار روشنایی» معنا شده است.

ترجمهٔ این شعر به‌خوبی رابطهٔ بین رؤیا و واقعیت را نشان می‌دهد. گاه شاعر از آن‌چه خود تجربه کرده می‌گوید و گاه به تاریخ نقب می‌زند. منظور از «بوسه» نیز بوسه‌ای است که شاه‌زاده مارگریت اسکاتلند در قرن پانزدهم نثار آلن شارتیهٔ (Alain Chartier) شاعر و نیز راوی نثار آدرین (Adrienne) می‌کند.

۳.۴ ترانهٔ «مرد بی‌نصیب = La Chanson du mal-aimé» سرودهٔ گی‌یوم آپولینر

یکی دیگر از اشعاری که به بررسی اجمالی ترجمهٔ برخی از بندهای آن می‌پردازیم *La chanson du mal-aimé* اثر گی‌یوم آپولینر است. برای صفت فرانسوی «mal-aimé» معادل مناسب «مرد بی‌نصیب» درنظر گرفته شده است. این صفت متضاد واژهٔ «bien-aimé» به‌معنای «محبوب» به شخص مطرودی اطلاق می‌شود که از وضعیت خویش در رنج است. لذا شاید بتوان از صفت فارسی «منفور» نیز استفاده کرد. به‌گفتهٔ مترجم «این منظومهٔ بلند دارای ۵۹ بند پنج‌مصراعی، یعنی ۲۹۵ مصراع است» (غیاثی ۱۳۸۵: ۱۴۱). و به این ترتیب پنج بیت تقدیمی که بند اول این قطعه را تشکیل می‌دهند درنظر گرفته نشده‌اند:

Et je chantais cette romance
En 1903 sans savoir
Que mon amour à la semblance
Du beau Phénix s'il meurt un soir
Le matin voit sa renaissance.

و من این داستان عشقی را
در سال ۱۹۰۳ سرودم بی‌آن‌که بدانم که
دل‌دادگی ما چونان ققنوس زیبا
اگر شامگاه جان سپارد
بامداد جانی تازه می‌گیرد.

این منظومه از شصت بند پنج‌بیتیِ (quintil) هشت‌هجایی تشکیل شده و همهٔ ابیات دارای قافیه‌اند و چنان‌چه علائم سجاوندی در آن رعایت شده بود، جزء اشعار سنتی فرانسه طبقه‌بندی می‌شد. در ترجمهٔ شعر از علائم سجاوندی استفاده شده و مرزبندی ابیات رعایت نشده است.

در کتاب موردبررسی ما ۴۹ بند از این ترانهٔ حزن‌آلود ترجمه شده است. در بند دوم، کلمات «دریای سرخ» حذف شده‌اند: «که چون خیزاب گشوده بودند» باید به «که چون خیزاب دریای سرخ گشوده بودند» تغییر یابد. بند سوم چنین ترجمه شده است:

ای کاش این امواج آجرها فرو ریزد
ای کاش تو، چنان‌که باید محبوب نبوده‌ای،
من از پی فرمان‌روای مصر،
معشوقه و سپاهش روانه هستم
ای کاش تو تنها عشق نبودی
(همان: ۱۴۲).

منظور شاعر آن است که اگر من چنان‌که بایست به تو عشق نورزیده‌ام، ای کاش در زیر آوار این دیوارهای آجری اخرایی مدفون شوم و به سرنوشت فرعون، همسر، و سپاهش دچار گردم که درمیان امواج دریای سرخ غرق شدند و از بین رفتند. فعل «suis» حال سادهٔ فعل «suivre» درنظر گرفته شده، درحالی‌که به‌نظر می‌رسد اول‌شخص مفرد فعل «être» باشد و به این معنا: «Que je sois le souverain d'Egypte, sa sœur-épouse et son armée!».

در بند چهارم، شاعر به‌دنبال راه‌نمای خود، «آن لات بی‌سروپا» (همان) (معادلی مناسب برای «ce mauvais garçon»)، سر کوچه‌ای می‌رسد که چراغ‌های قرمزرنگ آن به جراحاتی خون‌چکان می‌مانند و به مه لندن روشنایی سرخ‌فامی می‌بخشد. ناگهان زنی پدیدار می‌شود شبیه آنی پلی‌دن (Annie Playden). این زخم‌ها اشاره به رنجی است که زن خون‌خوار به مرد روا داشته است:

در خم کوچه‌ای، که با همهٔ شعله‌های نمای خود،
می‌سوختند، چون زخمهٔ خون‌آلود
در آن نماها ناله سر می‌دادند
زنی که مانند او بود

(همان).

نگاه این زن غیرانسانی و یادآور بی‌رحمی آنی است. اما شاعرِ مبتلا به دگر ـ خودآزاری احساس رضامندی می‌کند. در این‌جا شاعر می‌نویسد: « je reconnus la fausseté de l’amour même» که به‌درستی چنین ترجمه شده است: «به دروغ همان عشق پی‌بردم». منظور شاعر آن است که عشق ما را می‌فریبد، ارزشی دروغین دارد و چیزی جز سراب نیست.

شاعر عشق راستین را از آنِ افسانه‌ها می‌داند و با اشاره به منظومهٔ *اودیسه* *Odyssée* از وفای سگ و پنلوپ «Pénélope»، همسر اولیس «Ulysse»، یاد می‌کند. پنلوپ تجسم وفاداری است و در زمان غیبت همسرش سرگرم بافت پارچهٔ کفن است و نزدیک دستگاه پارچه‌بافی خود منتظر اولیس است.

در بند هفتم، آپولینر به افسانهٔ عشقی دیگری از سرزمین هند و متعلق به قرن پنجم پس از میلاد مسیح اشاره می‌کند. چاکونتالا با پادشاه دوچمانتا آشنا می‌شود و آنان تصمیم می‌گیرند با هم ازدواج کنند. پادشاه به چاکونتالا حلقه‌ای می‌دهد، اما حلقه گم می‌شود و شاه او را از خود می‌راند و از قصر بیرون می‌کند. چاکونتالا به جنگل پناه می‌برد و در آن‌جا به زندگی خود ادامه می‌دهد و غزالی نر را پرورش می‌دهد تا این‌که شاه حلقه را می‌یابد و با او ازدواج می‌کند. درواقع، چاکونتالا به لطف وفاداری‌اش عشق پادشاه را بازمی‌یابد. در این‌جا این بند و ترجمهٔ دقیق آن را ارائه می‌دهیم:

L’époux royal de Sacontale
Las de vaincre se réjouit
Quand il la retrouva plus pâle

D’attente et d’amour yeux pâtis
Caressant sa gazelle mâle.

همسر تاج‌دار ملکه چکونتالا
خسته از پیروزی، شادمان گردید
وقتی او زنش را رنگ‌باخته‌تر از انتظار
و دل‌مرده از شور دل‌دادگی یافت
غزال نرش را می‌نواخت

(همان).

ترجمهٔ بند نهم:

دریغ‌هایی که جهنم بر آن بنا گشته است
ای کاش آسمان فراموشی بر دیدگانم گشوده شود
برای بوسه‌ای از شاهان نام‌دار،
مرگ را به جان می‌خرند،
و برای خود او، سایهٔ خود را حاضر بودند بفروشند

(همان).

در این بند، شاعر داستان *شامیس* (*Chamisse*) را نقل می‌کند: قهرمان داستان، پتر شلمیل (Peter Schlemihl)، سایهٔ خود را درازای ثروت و مکنت به شیطان می‌فروشد و پس‌ازآن همه از او روی برمی‌گردانند. منظور شاعر آن است که شاهان نام‌دار درازای بوسهٔ او «مرگ را به جان می‌خرند» و به این ترتیب به بیچارگان مشهوری بدل می‌شوند که حاضرند سایهٔ خود را بفروشند.

به‌طور کلی این منظومه سرشار از اشارات گوناگون ادبی، اسطوره‌ای، تاریخی، و غیره است و درک آن بدون توضیحات دقیق مترجم دشوار و تقریباً غیرممکن به‌نظر می‌رسد.

۵. نتیجه‌گیری

ایجاد تسهیلات گوناگون برای دست‌رسی علاقه‌مندان به آثار ادبی فرانسوی از دیرباز متداول بوده است. بسیاری از دانشجویان و مدرسان زبان فرانسه ترجیح می‌دهند بی‌واسطه و مستقیم از آبشخور ادبیات سیراب شوند. آن‌چه در این ارتباطات میان‌زبانی دشوار

می‌نماید و شهامت زیادی را می‌طلبد ترجمهٔ آثار به زبان مقصد است به‌ویژه زمانی که بحث ترجمهٔ شعر درمیان باشد. برای نیل به این هدف مترجم باید به زبان مبدأ مسلط باشد و این امر درمورد محمدتقی غیاثی صدق می‌کند. وی سالیان متمادی به تدریس زبان و ادبیات فرانسه در مقاطع گوناگون تحصیلی در دانشگاه‌های کشور مشغول بوده و نقشی اساسی در شناساندن ادبیات فرانسه به فارسی‌زبانان داشته است. اما آشنایی به زبان مبدأ برای آفرینش یک ترجمهٔ خوب کافی نیست؛ مترجم قطعات منظوم باید از استعداد شعری نیز برخوردار باشد. برای مثال بودلر و مالارمه ازجمله شاعرانی‌اند که در عرصهٔ ترجمهٔ شعر نیز شهرت دارند. این دو شاعر به ترجمهٔ قطعهٔ *گور* اثر ادگار آلن پو (Edgar Allan Poe) پرداخته‌اند: مالارمه از شعر اصلی گرته‌برداری کرده و به‌گفتهٔ خود به ترجمه‌ای لفظ‌به‌لفظ و وحشی دست زده، اما ترجمهٔ خود را به توضیحات تکمیلی آراسته است. بنابراین، گرته‌برداری از اثر اصلی و افزودن توضیحات مترجم را می‌توان یکی از روش‌های ترجمه قلمداد کرد. غیاثی نیز در بسیاری از ترجمه‌های خود در کتاب موردبررسی ما به این شیوه مبادرت ورزیده و در توضیحات به بسط اندیشهٔ شاعر پرداخته است. شایان ذکر است که ترجمه‌های بزرگانی چون مالارمه نیز خالی از اشکال نیست. مالارمه آن‌قدر زبان انگلیسی می‌دانست که بتوان او را مترجمی خوب در زمینهٔ آثار انگلیسی به زبان فرانسه تلقی کرد. بااین‌همه لئون لومنیه (Léon Lemonnier) انگلیسی‌شناس برجسته با مقایسهٔ دو ترجمهٔ بودلر و مالارمه از *غراب* اثر ادگار آلن پو و با نشان‌دادن اشتباهات و اشکالات متعدد ترجمهٔ مالارمه، که بی‌شک چنان لفظ‌به‌لفظ است که مبهم و تاریک به‌نظر می‌رسد، اظهار می‌دارد که این ترجمه درکل بسیار دقیق‌تر از ترجمه‌ای است که بودلر از همین اثر انجام داده است. در ترجمهٔ شعر، غالب اوقات، دقت فدای روانی و سیالی ترجمه می‌شود. البته باید میان دقیق‌بودن یک ترجمه و تحت‌اللفظی‌بودن آن تمیز قائل شد.

در برخی از ترجمه‌های محمدتقی غیاثی در این کتاب صورت اشعار ناپدید شده است درحالی‌که شکل ظاهری شعر حتی‌الامکان باید رعایت شود. مترجم یک قطعه شعر آزادی‌هایی را که یک شاعر برای خویش قائل می‌شود ندارد و موظف به رعایت الزاماتی چون ارزش معنایی متن، تناسب‌ها، و چهارچوب شعر، وزن، و موسیقی است. البته اگر مترجم از رعایت این الزامات سر باز زند، که در بسیاری موارد ناگزیر از آن است، می‌تواند از روش دیگری بهره جوید و دست به بازی‌ای متفاوت زند: وی کاملاً مجاز است شعر را به‌صورت نثر آزاد البته با رعایت دقت ترجمه کند و شاید دراین‌صورت نتیجه نیز ستایش‌برانگیز باشد. از این گونه ترجمه‌ها در تاریخ ترجمهٔ شعر در فرانسه، مانند

ترجمه‌های مالارمه از اشعار ادگار آلن پو یافت می‌شود. محمدتقی غیاثی نیز در بسیاری از ترجمه‌های خود از اشعار فرانسوی توانسته است به این هدف نائل شود و باب آشنایی هرچه بیش‌تر خوانندگان فارسی‌زبان را با دنیای پررمزوراز شعر فرانسه بگشاید.

کتاب‌نامه

بهبهانی، سیمین (۱۳۷۳)، *شاعران امروز فرانسه*، تهران: علمی و فرهنگی.

پارسایار، محمدرضا (۱۳۸۹)، *تنهایی جهان*، تهران: هرمس.

غیاثی، محمدتقی (۱۳۸۵)، *شعر فرانسه در سدهٔ بیستم*، تهران: ناهید.

فرید، جواد (۱۳۹۳)، *پل الوار مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.

معصومی همدانی، حسین (۱۳۸۶)، *خاکستر ناتمام*، تهران: هرمس.

نادرپور، نادر (۱۳۸۴)، *شعر معاصر فرانسه: نیمهٔ دوم قرن بیستم*، تهران: ثالث.

وثوقی، افضل (۱۳۸۸)، *تاریخ ادبیات فرانسه*، تهران: سمت.

هنرمندی، حسن (۱۳۵۰)، *بنیاد شعر نو در فرانسه*، تهران: زوّار.

Berton, Jean-Claude (1997), *Histoire de la littérature et des idées en France au XX^e siècle*, Paris: Hatier.

Décote, Georges et Joël Bubosclard (1995), *Itinéraires Littéraires du XIX^e siècle*, Paris : Hatier.

Driol, Michel (1997), *Histoire de la littérature en France au XVI^e siècle*, Paris: Hatier.

Échelard, Michel (1984), *Histoire de la littérature en France au XIX^e siècle*, Paris: Hatier.

Lagarde, André et Laurent Michard (1969), *XIX^e siècle, Les grands auteurs français du programme*, Paris: Bordas.

Lagarde, André et Laurent Michard (1969), *XX^e siècle, Les grands auteurs français du programme*, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی