

تحلیل یکی از رباعیات خیام و نقد ساختاری دو ترجمه روسی آن

علی مداینی اول*

استادیار دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، ایران

علی سعیدی**

دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان روسی دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه

تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۸/۱۰/۷، تاریخ تصویب: ۸۸/۱۱/۶)

چکیده

موضوع مقاله حاضر، تحلیل و نقد ساختاری یکی از رباعیات عمر خیام و دو ترجمه روسی آن است. خیام از جمله شاعران ایرانی است که در روسیه ترجمه‌های زیادی از رباعیات او شده است، تا آنجا که می‌توان گفت از پرطرفدارترین شاعران ایرانی در میان خوانندگان روسی است. بنا داریم از رباعی مورد نظر، تحلیلی زبان‌شناختی بر اساس ساختارهای صوری و معنایی آن ارائه کنیم سپس، به بررسی و نقد دو ترجمه آن بپردازیم. مسائلی که در اینجا بررسی خواهد شد، عبارت است از: مسائل مربوط به وزن و قافیه، نحو، انتخاب واژگان و معانی آنها در شعر (مسائل واژه‌شناختی) و مسائل مربوط به موسیقی کلام (مسائل آواشناختی). از آنجا که یکی از ترجمه‌ها جزء اولین ترجمه‌های رباعیات خیام به روسی و دیگری از ترجمه‌های اخیر است، تحلیل و مقایسه آنها با یکدیگر و همچنین با رباعی خیام می‌تواند، در بردارنده نکات خواندنی و جالبی باشد و به درک بهتر روند ترجمه رباعیات خیام به روسی کمک کند.

واژه‌های کلیدی: ترجمه، رباعی، نقد، تحلیل ساختاری، جنبه‌های آوایی، جنبه‌های واژه‌شناختی.

مقدمه

خیام از مشاهیر حکما، ریاضی‌دانان و شاعران اواخر قرن ۵ و اوایل قرن ۶ هجری است. از او رباعیاتی به جا مانده است که سبب شهرت او در ایران و همچنین در ورای مرزهای این سرزمین شده است. رباعیات او بیشتر دارای بن‌مایه‌های فلسفی‌اند، هر چند چندان پرشمار نیستند. تعداد رباعیاتی که به او نسبت داده‌اند حتی بیش از ۱۰۰۰ تا است. «اما از آن جا که خیام اهل علم و حکمت است و شاعری پیشه‌اش نیست، نمی‌توان قبول کرد که او این همه رباعی سروده باشد» (شاهرودی ۱۳) (مقدمه کتاب رباعیات عمر خیام). در روسیه نیز مترجمانی مانند درژاوین و پلیستسکی بیش از ۴۰۰ رباعی از او ترجمه کرده‌اند. سرآغاز ترجمه رباعیات خیام در روسیه به سال ۱۸۹۱ میلادی برمی‌گردد. در این سال، مترجمی به نام ولیچکو، شانزده رباعی خیام را در «مجله اروپا» چاپ کرد. از آن سال به بعد هر از چندگاهی مترجمانی رباعیاتی از خیام را به روسی ترجمه کرده‌اند که از نظر کیفیت و کمیت دارای اختلافات زیادی است. عده‌ای به ترجمه آزاد دست زده‌اند و کسانی هم به ترجمه امین پرداخته‌اند. عده‌ای بیشتر از نظر قالب به متن اصلی وفادار بوده‌اند و عده‌ای بیشتر به محتوا نظر داشته‌اند. به هر حال باید گفت استقبال قابل توجه خوانندگان روس از رباعیات خیام موجب شده است که ترجمه‌های فراوان و متنوعی از رباعیات این شاعر بزرگ و توانای پارسی‌زبان روانه بازار کتاب روسیه شود. دو ترجمه‌ای که در این مقاله بررسی خواهیم کرد، متعلق به «پورفیروف» و «بانو» است. پورفیروف از نخستین مترجمانی است که رباعیاتی را در سال ۱۸۹۳ در «مجله شمال» به چاپ رساند و بانو از متأخرین ترجمه خیام به روسی است که در سال ۱۹۸۳ رباعیاتی ترجمه و به چاپ رساند.

بحث و بررسی

اولین و اساسی‌ترین مسئله‌ای که در نقد و تحلیل ترجمه ادبی وجود دارد، این است که ماده کار منتقد یا تحلیل‌گر، متن است. بدیهی‌ست که هر متنی را نمی‌توان ادبی دانست. بحث بر سر ماهیت متن اثر ادبی و تفاوت آن با متون دیگر از داغ‌ترین بحث‌های میان زبان‌شناسان بوده است. تفاوت اصلی متن ادبی با متن عادی را می‌توان نوع کارکرد آنها دانست. توماشفسکی معتقد است «در متون عادی، کلمه دارای کارکرد ارتباطی است و انتخاب آن مقطعی و تصادفی است. در این گونه متون، توجه اصلی معطوف به اطلاع‌رسانی است. ... در متون ادبی حساسیت خاصی نسبت به انتخاب کلمات و چیدمان آنها وجود دارد. در این گونه

متون، توجه اصلی معطوف به خود بیان است [نه محتوا و اطلاعات موجود]» (توماشکسکی، ۱۷). بنابر این در تحلیل شعر، به عنوان یکی از گونه‌های متن ادبی، باید مجموعه‌ای از عناصر معنایی، آوایی، وزنی، صرفی و نحوی و ... را در نظر گرفت و به بررسی آنها پرداخت. باید توجه کرد عناصری که از آن یاد کردیم به طور مجزا و به تنهایی کارایی ندارند، بلکه کارکرد آنها وابسته به چارچوبی است که در آن، اجزا روابط متقابل و تأثیرگذار دارند. از این چارچوب به عنوان ساختار یاد می‌شود. «ساختار، یک خصیصه جامع زبان است که در تمامی سطوح از ویژگی‌های تمایز دهنده بین آواها (در سطح آواشناسی و واج‌شناسی) گرفته تا عناصر معنایی و روابط بین جمله‌ای، بر زبان حاکم است» (لطفی‌پور ساعدی ۹۵). با این دیدگاه است که یسین متن ادبی را به اندامواره (ارگانیزم) ای زنده تشبیه می‌کند و برای آن دو جنبه قائل می‌شود: صورت و محتوا. وی محتوا را مغز و جان اثر ادبی و صورت را ابزار موجودیت یافتن محتوا می‌داند و معتقد است، این دو قابل تفکیک نبوده و پیوندی دائمی دارند. از این جا او از اصطلاح «صورت محتوایی» برای درک بهتر و رابطه متقابل صورت و محتوا بهره می‌برد (ر.ک. یسین ۲۰۰۰: ۲۱-۱۶).

ما نیز معتقد به وجود رابطه دوطرفه بین صورت و محتواییم و برآنیم که در شعر، این رابطه در بالاترین درجه نزدیکی و تأثیر و تأثر است. باید توجه داشت نتیجه مسلم این گفته این است که در شعر هیچ عنصر بی‌فایده یا به اصطلاح بیکار وجود ندارد و هر گونه تغییر، هر چند جزئی، در صورت یا محتوا موجب ایجاد تغییر در جنبه دیگر می‌شود.

در این جا متن مورد بحث ما رباعی زیر از خیام و ترجمه آن است:

آن قصر که بر چرخ همی زد پهلو بر درگه آن شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای بنشسته همی گفت که کوکو کوکو؟

(رباعیات خیام ۱۲۰)

۱. رباعی یا چهارتایی نوع خاصی از شعر است که «ایرانیان اختراع کرده اند» (غنی - فروغی ۲۴) (مقدمه کتاب رباعیات خیام) و وزن آن «مفعول مفاعیل مفاعیلن فاع» یا «لا حول و لا قوه الا بالله» است. این قالب از کوتاه‌ترین قالب‌های شعر فارسی است و «بیشتر برای بیان اندیشه‌های فلسفی، عرفانی و عشقی به کار می‌رود» (رزمجو ۵۸). در این نوع شعر قافیه معمولاً به صورت aaba است که البته صورت aaaa هم کاربرد دارد و گفته‌اند، صورت دوم مناسب‌تر است. روشن است که رباعی با توجه به تعداد کم مصرع‌ها از دشوارترین اقسام شعر فارسی است. زیرا «مجال سخن در آن تنگ است و برای این که مطلوب واقع شود، گوینده

باید طبعی توانا داشته باشد ... [در ضمن] معنی باید چنان درخشان باشد که در عبارت موجز یک مصراع‌ی ادا شود که آن را مصرع آخر رباعی قرار می‌دهند و سه مصرع دیگر برای مستعد کردن کلام به جهت ادای آن معنی است» (غنی - فروغی ۲۵). بدیهی‌ست که این طبع توانا و زبان‌گویا بیشتر نزد شاعری نمود می‌یابد که اندیشه‌ای فلسفی و حکمی را در این مجال کوتاه بپروراند. پس ویژگی اصلی رباعی و وجه تمایز آن از قالب‌های دیگر، کوتاه‌گویی و نغز‌گویی و صرفه‌جویی در کاربرد کلمات است. به بیان دیگر حسن تأثیر رباعی در وهله اول مربوط به بیان اندیشه و احساس با کمترین کلمات و کوتاه‌ترین قالب است.

۲. این رباعی از نظر نحوی نیز قابل بررسی است. ساخت نحوی این رباعی متشکل از یک جمله مرکب ناهمپایه است. که در درون این جمله مرکب ناهمپایه چند جمله‌واره قرار گرفته است. اگر اجزای رباعی را مرتب کنیم چنین جمله‌ای بدست می‌آید:

«بر کنگره آن قصر که با چرخ همی زد پهلو و بر درگه آن شهان نهادندی رو، دیدیم که فاخته‌ای بنشسته همی گفت که کوکو کوکو؟»

مشکات‌الدینی درباره جمله مرکب همپایه می‌نویسد: «جمله‌های پایه جمله مرکب همپایه، هیچ‌گونه رابطه نحوی خاصی با یکدیگر ندارند؛ یعنی از لحاظ نحوی و معنایی هر جمله پایه، مستقل است و از این رو می‌تواند به تنهایی نیز به کار رود» (مشکات‌الدینی ۱۰۰). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت در جمله مرکب ناهمپایه رابطه نحوی و معنایی تنگاتنگی بین جمله‌واره‌ها وجود دارد. در این رباعی مصراع اول و دوم و بخش عمده مصراع سوم جمله‌واره پیرو و مصراع آخر، جمله‌واره پایه تلقی می‌شوند. به عبارتی خیام در این رباعی، از آغاز اطلاعاتی مقدماتی به خواننده می‌دهد و در سه مصراع خواننده را به نوعی در حالت تعلیق نگاه می‌دارد، سپس در مصراع آخر ضربه فکری و احساسی خود را می‌زند. این مسئله اهمیت زیادی دارد؛ چرا که اگر مصراع‌های رباعی فاقد چنین ارتباطی باشند و در آن جملات مستقل ساده و یا مرکب همپایه به کار رود، محتوای فکری و احساسی آنها به سرعت توسط خواننده جذب می‌شود و پیچیدگی و ابهام شعر که از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر برای تأثیرگذاری بر خواننده است، تا حد زیادی فروکاسته می‌شود. در ضمن در این رباعی مسئله دیگری نیز وجود دارد که از نظر نحوی بر ساختار شعر اثر می‌گذارد: در مصراع آخر که مصراع ضربه محسوب می‌شود «کوکو کوکو؟» دارای ابهام لطیف و زیبایی است. از طرفی «کوکو کوکو» می‌تواند صدای فاخته در نظر گرفته شود و از طرفی تشابه آوایی آن با جمله‌واره پرسشی کو (کجاست) این احساس را ایجاد می‌کند که فاخته با زبان حال می‌پرسد آن قصر و

شکوه آن کو (چه شده). جمله پرسشی تفاوتی ماهوی با جملات دیگر دارد و آن، این است که در جملاتی مثل جمله امری، خبری، عاطفی و ... اطلاعات یا احساساتی از طرف گوینده یا نویسنده ارسال می‌شود و خواننده یا شنونده آن را دریافت و جذب می‌کند، اما در جمله پرسشی کار شنونده یا خواننده دریافت و جذب تنها نیست، به عبارتی خواننده منفعل نیست، بلکه علاوه بر دریافت و جذب اطلاعات و احساساتی از گوینده یا فرستنده باید فکر و احساسات خود را برای یافتن جواب مناسب به کار بیاورد. این یعنی تجزیه و تحلیل بیشتر اطلاعاتی که از گوینده دریافت شده است. حال اگر سؤال دارای پاسخی مشخص باشد، می‌توان آن را به اطلاع سؤال‌کننده رساند اما اگر سؤال دارای پاسخی مشخص و معین نباشد، درگیری ذهن با آن طولانی‌تر و شدیدتر خواهد بود. بنابراین در این رباعی پرسشی بودن مصرع آخر خواننده را به فکر وامیدارد و از آنجا که نه پرسنده سؤال حاضر است تا خواننده جواب خود را بدهد و نه سؤال دارای جواب معینی است، فعالیت ذهن خواننده و درگیری آن با شعر می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد. این یعنی اوج تأثیرگذاری و نهایت هم‌کنشی خواننده با متن.

۳. مسئله دیگری که بررسی خواهیم کرد نوع انتخاب واژگان و معانی آنها از دیدگاه واژه‌شناسی در شعر خیام است. از نظر نوع انتخاب کلمات باید گفت خیام، حکیم و شاعری است که از لفاظی و تکلف و تصنع در شعر به دور است. زیاد شعر نسروده و آنچه سروده، عصاره اندیشه فلسفی او است. بنابراین وی از کلماتی بهره می‌جوید که مناسب اندیشه‌اش باشند. در شعر او از کلمات عامیانه و روزمره و مانند این‌ها خبری نیست. البته دلیل دیگری نیز وجود دارد که در شعر کلاسیک فارسی کمتر به تعبیرات و کلمات عامیانه برمی‌خوریم و آن این است که شعرای گذشته ما اعتقاد داشته‌اند کلمات یا دارای سبک ادبی و فاخرند یا دارای سبک پایین و غیر ادبی و در شعر باید از کلماتی استفاده کرد که ادبی باشند. آنان استفاده از کلمات و عبارات عامیانه و به اصطلاح با سبک پایین را مجاز نمی‌دانسته‌اند. در شعر خیام نیز با همین مسئله روبرو هستیم، علاوه بر این «خاصیت کلام خیام، سنگین و متانت و مناعت اوست، بذله‌گویی نمی‌کند، اهل مزاح و مطایبه نیست، متعرض مردم نمی‌شود... دنبال سخنوری و لفاظی نیست و همه مستغرق فکر خود است» (فروغی - غنی ۳۲). در نتیجه کلامش فاخر و ادبی و سنگین است. از نظر معنای واژگان نیز ذکر چند مورد ضروری است: اول: کلمه «چرخ» ایهام دارد، این کلمه دارای معانی «آسمان، فلک، گردون، روزگار، عصر وزمانه» (فرهنگ عمید، ذیل کلمه چرخ) است، به عبارتی دارای دو معنای اصلی آسمان، فلک

و روزگار، دنیا است. فعل پهلو زدن نیز «کنایه از برابری کردن، همسری کردن در قدر و مرتبه» (فرهنگ عمید، ذیل پهلو زدن) است. پس اگر معنای آسمان را در نظر بگیریم می‌توان شباهت قصر و آسمان را در عظمت و شکوه دانست و اگر معنای روزگار و دنیا را در نظر بگیریم، وجه شبهه می‌تواند ناپایدار بودن و محل آمد و شد بودن تلقی شود. یعنی همان طور که این روزگار بی‌وفاست و هر کس که بیاید باید به زودی آن را ترک کند، قصر هم برای کسی نمی‌ماند، (به کسی وفادار نخواهد ماند) و هر کس وارد آن شود پس از کوتاه زمانی مجبور به ترک آن خواهد شد. دوم: کنگره به معنای «لبه دندان‌دار بالای کاخ‌ها» (فرهنگ عمید، ذیل کنگره) است که در اینجا اشاره ظریفی وجود دارد. خیام می‌گوید بر کنگره آن قصر فاخته‌ای دیده که می‌گفته کوکو کوکو. چرا نگفته بر دیوار آن یا بر خرابه‌ها و ویرانه‌های آن. به نظر ما خیام از آوردن کلمه کنگره منظور خاصی داشته‌است. کنگره نشانه عظمت و شکوه هر قصر و کاخی بوده است و هر چه کنگره‌های قصری زیباتر و با شکوه‌تر بوده است، عظمت و چشم‌نوازی آن بیش‌تر نمود داشته‌است. حال فاخته‌ای بر سر همان کنگره که روزی نماد عظمت و مهابت آن قصر بوده، می‌پرسد آن شوکت و عظمت چه شد؟ سوم: نام آوای «کوکو» دارای رابطه هم‌نامی با کلمه «کو» است (به معنای کجاست). هم‌نامی «به رابطه میان واژه‌های متفاوتی گفته می‌شود که دارای یک صورت گفتاری و یک صورت نوشتاری‌اند» (صفوی ۱۲۵). و همان‌طور که اشاره شد هم‌نامی این کلمات ایهام ایجاد می‌کند، ایهامی که خیال‌انگیزی و زیبایی این رباعی تا حد بسیار زیادی بر آن استوار است و اوج احساس شاعرانه خیام در آن تجلی پیدا کرده است.

۴. از جنبه آوایی نیز می‌توان به نکته‌های زیر اشاره کرد:

الف) هم‌وزنی قصر و چرخ که هر دو هجای بلندند «هجای بلند از یک صامت و یک مصوت کوتاه و دو صامت به وجود می‌آید» (فرشیدورد ۴۰) و فرمول هجایی هر دو به صورت CVCC است.

ب) جناس بین «او» و «رو».

ج) تکرار صدای «ar» در میان بخش‌های بر، چَر (در کلمه چرخ)، بر، در (در کلمه درگه).

د) تکرار صدای «ah» در بخش‌های په (در کلمه پهلو)، گه (در کلمه درگه)، شه (در شهان)، نه (در نهادندی).

ه) در بیت اول واج‌آرایی در حرف «ر»،

(و) واج‌آرایی در بیت دوم در حرف «ک».

به نظر ما این تکراری‌های آوایی فراوان در دو بیت شعر (تکرار صدای ر و ه، تکرار صدای «ر» در بیت اول و تکرار صدای «ک» در بیت دوم و هم وزنی «چرخ» و «قصر» و «رو» و «او») بی‌دلیل یا بهتر بگوییم بی‌اثر نیست. از آنجا که «تکرار یکی از شگردهای زیبایی‌آفرین در کلام است... موسیقی شعر را به وجود می‌آورد و یکی از ارکان بنیادی در شعریت شعر است» (وحیدیان کامیار ۱۷) باید به واقع هنر خیام را در خلق چنین رباعی خوش‌آهنگی ستود. به نظر ما می‌توان از چهار نوع موسیقی در این رباعی یاد کرد که نظام موسیقایی این رباعی را می‌سازند:

۱) موسیقی وزنی، ۲) موسیقی قافیه‌ای، ۳) موسیقی هجایی (در «قصر و چرخ» و «او و رو» و «بر و در»)، ۴) موسیقی صدایی (تکرار حروف «ر» و «ک») یا به تعبیر استاد خانلری «نغمه حروف» (خانلری ۸۰). خانلری معتقد است: «همه هنر شاعری در منطبق کردن معنی مقصود با موسیقی کلام است، چنان که حالت انفعالی خاصی که مراد شاعر بوده است در نفس شنونده نیز هر چه بیشتر و شدیدتر حاصل شود» (خانلری ۷۹). بنابراین نظر می‌توان گفت آن چه خانلری موسیقی کلام می‌خواند، در این رباعی در حد اعلای خود است و خیام در این شعر همچون موسیقی‌دانی چیره‌دست از کلمات به نحو احسن برای ایجاد موسیقی دل‌انگیز و گوش‌نواز بهره‌جسته است. جنبه دیگری که باید به آن اشاره کنیم و اهمیت ویژه‌ای دارد، تناسب واج‌آرایی «ر» در بیت اول و «ک» در بیت دوم با مضامین دو بیت است. در بیت اول حرف «ر» زیاد- شش بار- به کار رفته است، این صامت، لرزان نامیده می‌شود، زیرا «هنگام ادای آن اندام گویایی، یعنی سرزبان و پرده کام با جنبش‌های پیاپی به حرکت درمی‌آید» (نجفی ۵۸)، بدین گونه است که صدای صامت «ر» شبیه لرزش و ارتعاش چیزی است و به نوعی تداعی‌گر بی‌ثباتی و لرزندگی است. در بیت اول شاعر از قصر و کاخی که در گذشته بوده و پایدار نمانده صحبت می‌کند. می‌بینیم هماهنگی شگفتی بین مضمون بیت که ناپایداری و بی‌ثبات بودن دنیا است، و حرف «ر» که لرزان تولید و شنیده می‌شود، وجود دارد. در بیت دوم نیز کاربرد زیاد- هفت بار- صامت «ک» باعث می‌شود تا انسان با خواندن آن طنین صدای فاخته‌ای را که آواز کوکو سر داده احساس کند و به شکلی با آن هم‌زبان شود و زبان حال او را زبان حال خود ببیند.

تا این‌جا دیدیم که شعر شاعر بزرگ و توانایی چون خیام، چه ساختارهای لفظی و معنایی پیچیده و ظریفی دارد و کلمات و اصوات در آن چگونه با یکدیگر و با کل متن

ارتباطی تأثیرگذار و تأثیرپذیر دارند. صورت شعر همان‌طور که نشان دادیم از محتوای آن تفکیک‌ناپذیر است. از همین جاست که می‌توان سخن تی.اس.الیوت را که می‌گوید: «معنای یک شعر را نمی‌توان به زبانی جز زبان خود آن شعر بیان کرد» (شمیسا ۲۰۲) کاملاً بجا و منطقی تلقی کرد.

حال به بررسی ترجمه‌های روسی این رباعی می‌پردازیم:
(۱) ترجمه پورفیروف:

Где прежде замок высился надменно
До самых облаков,
Куда в чертоги шли цари смиренно
С покорностью рабов,
Я видел: горлица нахохлившись сидела
И, нарушая сон,
Кричала, словно вымолвить хотела:
Где он? Где он?

(۲) ترجمه بانو:

Здесь башня в старину до туч вставала,
Цари лобзали здесь порог, бывало.
А ныне утром: "Где все это, где"?"
В развалинах кукушка куковала.

(ترجمه‌ها از کتاب خیام‌نامه، گردآوری آندرینکو است).
از نظر وزن و قافیه:

در ترجمه اول مترجم از وزن و تد مفروق (یامب) ترکیبی هشت مصرعی استفاده کرده است، یعنی به ترتیب یک مصرع یامب پنج رکنی و یک مصرع یامب سه رکنی را برگزیده است. انتخاب این قالب منجر به استفاده از تعداد کلمات بسیار بیشتری نسبت به متن اصلی شده است. در رباعی خیام مجموعاً از بیست و سه کلمه استفاده شده است و در این ترجمه از سی و سه کلمه، به عبارتی تعداد مصرع‌ها و کلمات، از نظر ایجاز و اختصار، هیچ گونه همخوانی با متن اصلی ندارد. فرمول قافیه این ترجمه نیز به صورت ababcdcd است. در این ترجمه از چهار جفت کلمات هم‌قافیه استفاده شده است، که از این نظر نیز تفاوت زیادی بین

ترجمه و متن اصلی که در آن فقط از یک قافیه استفاده شده است، وجود دارد.

ترجمه دوم، اما از این جنبه یعنی وزن و قافیه، شباهت ساختاری مناسب و بسیار خوبی با متن اصلی دارد. در این ترجمه نیز مترجم از وزن و تد مفروق (یامب) (که رایج‌ترین وزن شعر در ادبیات روسیه است (توماشفسکی ۹۷)) پنج رکنی چهار مصرعی استفاده کرده است. «این وزن از نظر تعداد هجا شبیه‌ترین وزن به رباعی است» (واراژیکینا و شاهوردوف ۷۰۷) (مقاله آنها در کتاب *خیام‌نامه*) علاوه بر آن تعداد کلمات این ترجمه نیز دقیقاً مانند متن اصلی است (۲۳ کلمه) از طرفی فرمول قافیه آن هم به صورت aaba است که مطابق با قافیه رباعی خیام است. بدین ترتیب ترجمه بانو، انسجام کلمات در قالب کوتاه رباعی و ایجاز کلام را به خوبی منعکس کرده است.

از نظر نحوی ترجمه پورفیروف از یک جمله مرکب ناهمپایه بلند تشکیل شده که ارتباط معنایی مصرع‌ها را به خوبی حفظ کرده است و از طرفی استفاده از جمله سؤالی در مصرع آخر ویژگی خاصی را که درباره آن صحبت کردیم، با خود دارد. اما بیش از حد طولانی بودن این جمله، باعث شده است که اختصار کلام و تأثیر آنی حاصل از فشردگی کلام در قیاس با رباعی خیام، خدشه‌دار شود. در ترجمه بانو دو جمله مستقل وجود دارد. در بیت اول یک جمله مرکب همپایه تا کلمه *бывало* که به نقطه ختم می‌شود و در بیت دوم یک جمله مرکب ناهمپایه، بنابراین انسجام و ارتباط صوری و معنایی که بین اجزای رباعی خیام وجود دارد، در این ترجمه منعکس نشده است. جمله سؤالی این ترجمه در مصرع سوم قرار گرفته است. به عبارتی، ترجمه به جمله سؤالی ختم نشده و با جمله‌ای خبری پایان می‌یابد که درگیری ذهن و تفکر برای یافتن پاسخ در آن، آنچنان که باید، نیست. پیداست که این ترجمه، از نظر نحوی، نمی‌تواند معادل کاملاً مناسبی برای رباعی خیام تلقی شود.

از جنبه واژه‌شناختی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: در هر دو ترجمه، کلمه چرخ به معنای آسمان در نظر گرفته شده است، حال یا مترجمان به ابهام موجود پی نبرده‌اند یا پی برده و فقط معنای آسمان را مورد توجه قرار داده‌اند. در ترجمه پورفیروف معادلی برای کلمه «کنگره» که درباره بار معنایی آن در رباعی خیام صحبت کردیم، قرار داده نشده است و بانو به جای این کلمه از *развалина* استفاده کرده است. این کلمه که کلمه‌ای محاوره‌ای است به معنای خرابه و ویرانه است. به نظر می‌رسد با توجه به توضیحاتی که پیرامون کلمه کنگره دادیم، نمی‌تواند منعکس کننده تمام وجوه معنایی نهفته در کنگره در رباعی خیام باشد و تنها بخشی از آن وجوه در *развалина* قابل انعکاس است. اما در برخورد با مهمترین جلوه هنری

رباعی خیام یعنی همنامی کوکوی فاخته با کو به معنای کجاست، پورفیروف تنها به بخش دوم این ایهام لطیف یعنی کجاست اشاره کرده و به جای بخش اول یعنی «کوکو»ی فاخته از کلمه *ВЫМОЛВИТЬ* به معنای گفتن و بیان کردن (فرهنگ اوژگف، ذیل *ВЫМОЛВИТЬ*) استفاده کرده است. که پیداست مترجم به معنایی که از بیت فهمیده، یعنی کوکو به معنای چه شد و کجا رفت، توجه خاص کرده و تلاشی برای حل مشکل ترجمه این همنامی نکرده است. اما بانو دقت و تلاش بیشتری به خرج داده است و برای حل این مشکل در واقع لاینحل، فکر دیگری کرده است. بانو از *КУКУШКА* به جای فاخته و از *КУКОВАТЬ* به جای کوکو کردن استفاده کرده است که معادل‌های خوبی برای القای معنای صریح آن دو واژه محسوب شوند. برای القای معنای دوم کوکو یعنی کجاست، مترجم *КУКОВАТЬ* را به عنوان فعل ناقل (از سوی فاخته) استفاده کرده و در مصرع قبل معنای کجا را با کلمات *ГДЕ ВСЕ ЭТО, ГДЕ?* بیان کرده است. به عبارتی، دو جنبه معنایی کوکو را به خوبی منتقل کرده است، اما لطافت شاعرانه و ایهام لطیف حاصل از همنامی کوکو و کو به معنای کجاست که در یک کلمه بیان شده‌اند، به ترجمه راه نیافته است. البته باید اعتراف کرد که احتمالاً حل این مشکل در هیچ زبانی آن طور که باید، امکان‌پذیر نیست و یافتن کلمه‌ای که هم به صدای آن پرنده اشاره کند و هم به معنای کجا باشد، در واقع ناممکن است. بنابراین می‌توان گفت بانو تا حد امکان جنبه‌های زیباشناختی این بخش را منتقل کرده است (فقط تا حد امکان).

ذکر این نکته ضروری است که از نظر انتخاب کلی واژگان برای ترجمه شعر خیام، که همان طور که گفتیم شعری است فاخر و سنگین، پورفیروف با انتخاب کلمات ادبی و فاخر و شاعرانه‌ای مانند *ЧЕРТОГ* و *ВЫМОЛВИТЬ* و *СЛОВНО* ترجمه‌ای سنگین و نزدیک به متن مبدأ ارائه کرده است، اما ترجمه بانو فاقد این ویژگی است و برعکس وجود کلمات محاوره‌ای *РАЗВАЛИНА* و *БЫВАЛО* رنگ و بوی قدیمی و فخیم بودن را از ترجمه گرفته است. پس می‌توان گفت، از این جنبه با شعر خیام تفاوت دارد.

جنبه دیگری که از شعر خیام مورد بررسی قرار گرفت، جنبه آوایی و لفظی آن بود. انتقال این جنبه‌ها در ترجمه امری است که بیشتر صاحب‌نظران بر ناممکن بودن آن تأکید کرده‌اند. از این رو نمی‌توان انتظار داشت که برای مثال واج آرایی «ر» در شعر خیام عیناً به ترجمه راه پیدا کند. بنابراین به برخی ویژگی‌های آوایی ترجمه‌های روسی اشاره کرده و به نتیجه‌گیری خواهیم پرداخت.

در ترجمه پورفیروف که نسبت به رباعی خیام طولانی‌تر است، با ویژگی خاصی برخورد

می‌کنیم. در این ترجمه صامت‌های сонорный (دارای ویژگی طنین) زیادی که تعداد آنها تقریباً ۱/۳ کل صامت‌های این شعر اند، وجود دارد. сонорный ها از نظر ویژگی‌های فیزیکی (акустические свойства) شباهت بسیاری به مصوت‌ها دارند و تنها وجه تمایز آنها شدت (интенсивность) کم‌تر آنهاست» (کنیازف، پاژاریستکایا، ۵۰) و از طرفی چون در آنها «ویژگی ГОЛОС از ویژگی ШУМ بیشتر است» (لیتوسکایا ۹) روان‌تر و آهنگین‌تر تلفظ می‌شوند. بنابراین ترجمه پورفیروف برای خواننده گوش‌نوازتر و لطیف‌تر است. و دلیل این که گفته شده ترجمه او «واضح و با روح است» (واراژیکینیا، شاهوردوف ۷۰۶) روشن می‌شود. ویژگی دیگر آوایی این شعر در مصرع‌های سوم، چهارم و پنجم، ششم است که در آنها از صامت س (с) زیاد استفاده شده و بر موسیقی شعر افزوده است و در ضمن از صنعت معلی (аллитерация) در کلمات с покорностью\смирненно و сидела\сон و с покорностью\смирненно بهره گرفته شده است.

در ترجمه بانو در مصرع اول تکرار حروف вста در کلمات в старину و вставала (صنعت معلی (аллитерация)) شعر را زیبا و دلنشین‌تر کرده است. نکته بسیار جالب این است که واج‌آرایی در صدای «ک» که در شعر خیام در بیت دوم نشان دادیم، در این ترجمه در مصرع آخر نیز وجود دارد. از آنجا که این واج‌آرایی در کلمات кукушка و куковала است دارای شباهت زیادی با شعر خیام است و مصداق مواردی است که «نغمه حروف و واژه‌ها بی‌آن‌که همه تکراری باشند، رابطه طبیعی با مضمون شعر دارند» (وحیدیان کامیار ۲۰). (رابطه صدای «ک» در مصرع با صدای «کوکو»ی فاخته).

نتیجه

در بررسی ساختاری رباعی خیام و دو ترجمه روسی آن مطالبی گفته شد که از آنها می‌توان نتیجه گرفت اولاً: زبان شعر زبانی‌ست پیچیده که حاصل روابط مختلف و ظریفی بین تمام اجزای لفظی و معنوی شعر است، از این رو انتقال آن با تمام ویژگی‌های صوری و معنایی به زبانی دیگر امکان ندارد. تنها، ترجمه را می‌توان به نسبت میزان نزدیکی اش به متن اصلی ارزیابی کرد نه از جنبه همگونی و تعادل کامل. ثانیاً: از دو ترجمه‌ای که در این جا بررسی کردیم، ترجمه پورفیروف که جزء نخستین ترجمه‌های خیام به روسی است، بیشتر به ترجمه آزاد یا ارتباطی شبیه است. بنابر همین می‌بینیم ابیات آن از متن اصلی بیش‌تر است و فرمول قافیة آن با متن اصلی تفاوت دارد و از لحاظ معنایی نیز هم‌ارزی جزء به جزء با متن اصلی

ندارد. اما خود ترجمه، شعری‌ست زیبا که از برخی جنبه‌ها مانند نوع انتخاب واژگان و با طراوت بودن تا حد زیادی به متن اصلی نزدیک شده است، اما بانو در ترجمه توجه بیشتری به ویژگی‌های معنایی و لفظی متن اصلی و به خصوص جنبه‌های صوری آن از قبیل تعداد مصرع‌ها و فرمول قافیه و تعداد کلمات نشان داده است و از آنجا که بین ویژگی‌های صوری و معنایی ترجمه پیوند مناسبی برقرار کرده است، ترجمه‌اش از هر لحاظ ترجمه‌ای عالی و کم‌نقص است.

Bibliography

- Amid, H. (1369/1980). *Farhange Amid* (Persian Dictionary of Amid). 3rd impression. Tehran: Amir Kabir Publications.
- Andrienko, A. (2004). *Khayyamiada* (About Khayyam). Moscow.
- Esin, A. B. (2000). *Printsipy i prijomy analiza literaturnovo proizvedenija* (Principles and Methods of Analysis of Literary Work). 3rd impression. Moscow: Flinta Publications.
- Farshidvard, K. (1386/2007). *Farhange Pishvandha va Pasvandhaye Zabane Farsi* (Dictionary of Prefixes and Suffixes of Persian). Tehran: Zavvar Publications.
- Khayyam, O. (1371/1992). *Robaiyyat* (Quatrains). 3rd impression. Tehran: Fakhre Razi Publications.
- Knjazev, S. V. & Pojaritskaja, S. K. (2003). *Sovremennyj Russkij Literaturnyj Jazik* (Modern Literary Russian Language). Moscow.
- Litnevskaja, E. I. (2002). *Russkij Jazik* (Russian Language). Moscow
- Lotfipour Saedi, K. (1385/2006). *Daramadi be Osul va Raveshe Tarjome* (An Introduction to Principles of Translation). 7th impression, Tehran: University Publications Center.
- Meshkatod Dini, M. (1386/2007). *Dasture Zabane Farsi Bar Payeye Nazariye Gashtari* (Introduction to Persian Transformational Syntax). 9th impression. Mashhad: Ferdowsi University Publications.
- Mokhtari Ardekani, M. A. (1375/1996). *Hefdah Goftar Dar Osul, Raveshe va Naghde Tarjome* (Seventeen Articles in Theory, Practice and criticism of Translation). Tehran: Rahnama Publications.
- Najafi, A. (1384/2005). *Mabanie Zabanshenasi va Karborde An dar Zabane Farsi* (Linguistic Basic and its Application in Persian). 9th impression. Tehran: Niloofar Publications.

- Ozhegov, S. I. & Shvedova. N. J. (1999). *Tolkovyj Slovar Russkovo Jazika* (Explanatory Russian Dictionary). 4th impression. Moscow: Azbukovnik Publications.
- Razmjoo, H. (1385/2006). *Anvae Adabi va Asare an Dar Zabane Farsi* (Literary Genre and its Works in Persian). 5th impression. Mashhad: Ferdowsi University Publications.
- Safavi, K. (1384/2005). *Farhange Tosifie Manashenasi* (Descriptive Dictionary of Semantics). Tehran: Farhange Moaser Publications.
- Shamisa, S. (1383/2004). *Naghde Adabi* (Literary Criticism). 4th impression. Tehran: Ferdows Publications.
- Tomashevskij, B. V. (1999). *Teoria Literatry* (Literary Criticism). Moscow: Aspect Press Publications.
- Vahidian Kamyar, T. (1385/2006). *Badi' az Didgahe Zibayishenasi* (Rhetoric From the Aesthetic Point of View). 2nd impression. Tehran: SAMT Publications.