Literature Research Quarterly
Vol. 11, No. 4,
Winter 2024
pp. 159-193
Original Article

Comparative Study of the Poem "Sail" (Парус) by Lermontov and its Two Translations Based on Grammon's Theory of Inductive Sounds

Mahnush Eskandari[1]*, Ali Saeidi[2]

1. Associate Professor of Russian Language, Allameh Tabataba'I University
2. Phd of Russian Language, University of Tehran.

Received date: 28/11/2023 Accepted date: 29/02/1402

Abstract

Words and meaning in literary text and especially in poetry are mixed with each other as if each phonemes and syllables used in these works have been chosen with a special elegance in order to convey a special sense and concept. The theory of phonetic induction was first proposed by Maurice Grammon, a French linguist. Based on this theory and using descriptive-analytical method, the present study investigates the inductive sounds in the poem "Sailing" (Парус) by Lermontov and its two existing translations. The results of this research showed that the poet instills a feeling of confusion, struggle, displeasure and anger to the audience with the help of repetition of obstruent consonants, bright vowels, khishumi consonants and bright vowels, respectively. Since the number of phonemes in the original text, verse and prose translation are not equal to each other, in order to make a more accurate and fair conclusion, the percentage of phonemes repeated in each text and the deviation from the standard (it is necessary to remember that the term

* Corresponding Author's E-mail: m_eskandary@atu.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

"deviation from the standard" in the general sense is intended.) The percentage of each repetition compared to the original text is calculated. Finally, it can be said that firstly, the translation of the poem is less complicated and in terms of the number of phonemes used, it is very close to the original poem. Secondly, in both translations, the order of the concepts induced by the repetition of sounds is the same, but it is different from the original text, and thirdly, the deviation from the criterion of the percentage of repetition of inductive sounds in the verse translation is lower than the prose translation, and as a result, the verse translation is closer to the original text in this respect.

Keywords: Badban; Lermontov; Grammon's theory of inductive sounds; verse translation; prose translation.

1. Research background

Words and meaning in literary text and especially in poetry are combined with each other as if each phoneme and syllable used in these works were chosen with special elegance and in line with conveying a special sense and concept, and the phonetic level of the word is in line with its semantic level. The theory of phonetic induction through the repetition of vowels or consonants was first proposed by Maurice Grammon, a French linguist. Based on the mentioned theory, the present study investigates the inductive sounds in the poem "Sail" (Парус) by Lermontov and its two existing translations, verse and prose, using a descriptive-analytical method. The results of this research showed that the young poet inspires the audience with the feeling of confusion, struggle, displeasure and anger with the help of repetition of obstruent consonants, bright vowels, khishumi consonants and bright vowels, respectively. Since the number of phonemes in the original text, verse and prose translation is not equal to each other, in order to make a more accurate and fair conclusion, the percentage of repetition of sounds compared to the total number of phonemes in each text and the deviation from the standard of the percentage of each repetition compared to the original text have been calculated.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

2. Research objectives and questions

The purpose of this research is to answer these questions by examining the inductive sounds in the original poem and its translations: do the inductive sounds play a role in the original poem and how much is the inductive sound? Have the translators been able to benefit from the induction of sounds in their translation? From this point of view, is the verse translation closer to the original poem or the prose translation? In this research, which is based on the wording and repetition of sounds as well as the meaning, it will be clarified whether the translations of this poem are equal to the original poem from this point of view. This method of examining literary texts and especially poetry can become a scientific method to measure the alignment of the original text with the translated text.

3. Main discussion

In the present study, the authors used the descriptive-analytical method to explain the problem and employed the library method to collect Russian and Persian data. The authors have tried to ensure that the examples and data are from authentic written sources, including scientific and grammar sources and literary works.

The first paragraph of the poem "Badban" refers to themes such as loneliness, wandering, sadness and grief, and at the same time to the magnificent image of a sailboat (= sail), which is actually an image of the poet himself, who is alone in the middle of the storm and waves of life. The second stanza of the poem "Badban" and especially the first two sentences indicate the difficult situation in which the poet is caught. The first two sentences of the third stanza of the poem express the poet's reconciliation with the circumstances and seeing the surrounding beauty, but Lermontov declares in the third and fourth sentences that contrary to this glory and beauty, he connects storm and unrest and war with social conditions for a big change, and his peace depends on this effort and struggle for such a change.

The results of this research show that the young poet inspires the audience with the feeling of confusion, struggle, displeasure and anger

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

through repetition of obstruent consonants, bright vowels, khishumi consonants and bright vowels respectively. Since the number of phonemes in the original text, verse and prose translation is not equal to each other, in order to make a more accurate and fair conclusion, the percentage of repetition of sounds compared to the total number of phonemes in each text and the deviation from the standard of the percentage of each repetition compared to the original text have been calculated. Finally, it can be said that firstly, the translation of the poem is less complicated and is very close to the original poem in terms of the number of phonemes used. The criterion for the percentage of repetition of inductive sounds in the verse translation is lower than the prose translation, and as a result, the verse translation is closer to the original text in this respect.

4. Conclusion

In general, according to what has been reviewed in the article, it can be concluded that although the percentage of repetition of inductive sounds in both translations is different compared to the original poem, and their order in the two translations is bright vowels, obstruent consonants, bright vowels, khishumi consonants, the translation of Paros' poem is closer to the original text from the point of view of deviation from the standard of the percentage of use of inductive sounds and inducing concepts to the reader.

References

- Alieva, E.A. (2019). *Modern Russian language: Phonetics. study guide for students of philological faculties.* Noshir.
- Bashiri, M., & Khaje Giri, T. (2011). Analysis of three Sana'i sonnets based on formalist criticism with emphasis on Grammon's and Jacobsen's views. *Research Paper on Persian Language and Literature, 9*, 73-92.
- Deyhim, G. (1979). *An introduction to general phonetics*. Publications of the National University of Iran.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

- Eskandari, M. (2019). *In the back alleys of Lermontov's life and poetry*. Publications of Allameh Tabatabai University.
- Ghavimi, M. (2004). *Voice and inspiration: an approach to the poetry of the Third Brotherhood*. Hermes.
- Kamali, M., Mortazavi, J., & Pouyande Pur, A. (2020). Study and comparing translation of Khayyam's Rubaiyat by Fitzgerald with Peter Avery and John Heath's translation. *Research in Contemporary World Literature, 24*, 543-564.
- Malisheva, I. G., & Ragaltva O. C. (2012). *Modern Russian language: phonetics.* Omsk State University Publishing House.
- Mokhtari, Gh., & Yadegari, M. (2017). Phonetic harmony in the 16th and 17th parts of the Holy Quran based on Maurice Grammon's theory. *Literary-Qur'anic Researches, 1*, 1-26.
- Mokhtari, Gh., & Yadegari, M. (2020). A comparative analysis of two poems "Elanser" by Omar Abu Reim and "Eagle" by Parviz Natal Khanleri based on Maurice Grammon's theory. *Comparative Literature Exploration (Arabic-Persian Comparative Studies), 1*, 113-133.
- Parsaii, M., &, Heydariyane Shahri, A. (2020). Inducing sounds in the death of Badr Shaker al-Siyab's paintings based on Maurice Grammon's theory. *Arabic Language and Literature, 2*, 111-130.
- Safavi, K. (2004). *Linguistics to literature (poetry).* Sure Mehr.
- Safavi, K. (2011). *Linguistics to literature*. Sure Mehr.
- Shafii Kadkani, M. (2012). *Resurrection of words*. Sokhan.
- Shanski, N. M. (1990). *Linguistic analysis of literary text: textbook for students of pedagogical institutes*. Leningrad.
- Shklovski, V. (1998). *Art as technique, literary theory: an anthology, Julie Rivkin & Michael Ryan* (eds.). Blackwell.
- Yahya Pur, M., & Sahl Abad, Z. (2012). *Mikhail Lermontov and the orient*. Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۱، شماره ٤، زمستان ۱٤۰۲
صص ۱۵۹-۱۹۳
مقاله پژوهشی

مقایسه تطبیقی شعر «بادبان» (Парус) لرمانتوف و دو ترجمه منثور و منظوم آن بر اساس نظریه آواهای القاگر موریس گرامون

مهنوش اسکندری[۱]* علی سعیدی[۲]

۱. دانشیار زبان روسی دانشگاه علامه طباطبایی
۲. دکتری زبان روسی دانشگاه تهران.

دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۷ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰

چکیده

لفظ و معنا در متن ادبی و خصوصاً در شعر چنان با یکدیگر درمی‌آمیزند که گویی تک تک واج‌ها و هجاهای به کار رفته در این آثار با ظرافتی خاص و در راستای انتقال حس و مفهومی ویژه برگزیده شده‌اند. نظریه القای آوایی نخستین بار توسط موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی مطرح شد. پژوهش حاضر با تکیه بر این نظریه و با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی آواهای القاگر موجود در شعر «بادبان» (Парус) لرمانتوف و دو ترجمه موجود از آن می‌پردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که شاعر به مدد تکرار همخوان‌های انسدادی، واکه‌های روشن، همخوان‌های خیشومی و واکه‌های درخشان به ترتیب احساس آشفتگی، تکاپو، ناخشنودی و خشم را به مخاطب القا می‌کند. از آنجایی‌که تعداد واج‌های متن اصلی، ترجمه منظوم و منثور با یکدیگر برابر نیست، جهت نتیجه‌گیری دقیق و منصفانه‌تر درصد تکرار آواها نسبت به کل واج‌ها در هر متن و انحراف از معیار (لازم به یادآوری است که اصطلاح «انحراف از معیار» در معنای عام آن مد نظر است.) درصد هر تکرار نسبت به متن اصلی محاسبه شده است. در نهایت می‌توان گفت اولاً ترجمه منظوم از اطناب کمتری برخوردار و از نظر تعداد واج‌های به کار رفته

* نویسنده مسئول: Email: m_eskandary@atu.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

بسیار به شعر اصلی نزدیک است، ثانیاً در هر دو ترجمه ترتیب مفاهیمی که با تکرار آواها القا می‌شوند یکسان و لیکن با متن اصلی متفاوت است و ثانیاً انحراف از معیار درصد تکرار آواهای القاگر در ترجمه منظوم از ترجمه منثور کمتر و در نتیجه ترجمه منظوم از این حیث به متن اصلی نزدیک‌تر است.

واژگان کلیدی: بادبان، لرمانتوف، نظریه آواهای القاگر گرامون، ترجمه منظوم، ترجمه منثور

مقدمه

شاعران در آفرینش شعر از کلماتی بهره می‌جویند که معنا و مقصود مورد نظر خود را به بهترین شکل به خواننده منتقل کنند و شاعران زبردست در گزینش واژگان و الفاظ به گونه‌ای عمل می‌کنند که سطح آوایی و حتی واج‌های به کار رفته در شعرشان چنان با معنای مورد نظر آن‌ها هماهنگ و در هم تنیده باشد که نه تنها جدایی لفظ از معنا میسر نباشد؛ بلکه این دو در ائتلافی استوار یکدیگر را تقویت نموده و مقصود مورد نظر شاعر را به خواننده القا کنند.

یکی از ویژگی‌های مهم زبان ادبی و به‌ویژه زبان شعری برجسته‌سازی است. شاعر با شکستن هنجارهای زبانی، جابجایی ارکان جمله و غیره زبان اثر ادبی خود را از زبان معیار متمایز می‌کند. برجسته سازی به دو روش انجام می‌پذیرد: «نخست آن‌که از قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحرافی صورت پذیرد و دوم آن‌که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب برجسته سازی از طریق دو شیوه هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۴) تکرار یکی از روش‌های قاعده‌افزایی در نقد فرمالیستی به شمار می‌آید. به بیان دیگر، استفاده از تکرار یکی از راه‌های ایجاد توازن در شعر است و قاعده‌افزایی به مدد تکرار و توازن ایجاد می‌شود.

شاعر آگاهانه یا ناخودآگاه به مدد تکرار واژه‌ها، واکه‌ها، همخوان‌ها و واج‌ها در شعر خویش توازن ایجاد می‌کند. کوچکترین واحد آوایی مستقل زبان یعنی واج که سبب تفاوت یک واژه از دیگر واژه‌ها شده و ایجاد تمایز معنایی می‌کند، گاه در شعر یک شاعر نقش برجسته‌ای ایفا کرده، علاوه بر زیبایی آفرینی به انتقال معنا و القای مفاهیمی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

همچـون حـزن، شـادی، شـور و شـوق، لطافـت، خشـم و عصـبانیت، عظمـت و شـوکت و غیـره نیـز کمـک می‌کنـد و ایـن همـه از تکـرار آن نشـأت می‌گیـرد. بـه بیـان قـویمی «القـاگر بـودن یـک آوا از بسـامد چشـمگیر آن در یـک بیـت یـا در یـک بنـد نشـأت می‌گیـرد. بـه عبـارت سـاده‌تر یـک واج زمـانی توجـه را بـه خـود معطـوف مـی‌دارد کـه چنـدین بـار تکـرار شـود.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۰)

گرچـه «ترجمـه ادبـی و بـه‌ویژه ترجمـه شـعر از حساسـیت و دشـواری ویـژه‌ای برخـوردار اسـت تـا آنجـا کـه برخـی آن را ترجمه‌ناپـذیر دانسـته‌اند.» (کمـالی، مرتضـوی، ۲۰۲۰: ۵۴۵) و لیکن در طول تاریخ ترجمـه‌های فراوانـی از اشـعار شـعرای بنـام جهـان از زبـانی بـه زبـان دیگـر صـورت گرفتـه اسـت. در نوشـتار حاضـر مسـئله «القـاگری آواهـا» بـر اسـاس نظریـه مـوریس گرامـون، زبان‌شـناس فرانسـوی در شـعر «بادبـان» اثـر میخاییـل یوریـویچ لرمـانتوف، شـاعر نامدار روس و ترجمـه فارسـی منظـوم و منثـور آن مـورد بررسـی قـرار خواهـد گرفـت. هـدف از ایـن پـژوهش اینسـت کـه بـا بررسـی آواهـای القـاگر در شـعر اصـلی و ترجمـه‌های آن بـه ایـن سؤالات پاسخ دهیم کـه کـه آیـا آواهـای القـاگر در شـعر اصـلی ایفـای نقـش می‌کننـد و میـزان القـاگری آواهـا چقـدر اسـت؟ آیـا مترجمـان توانسـته‌اند از القـاگری آواهـا در ترجمـه خـویش سود جویند؟ ترجمه منظوم از ایـن منظـر بـه شـعر اصـلی نزدیکتـر اسـت و یـا ترجمـه بـه نثـر؟ در ایـن پـژوهش کـه بـر پایـه لفـظ و تکـرار آواهـا و همچنـین معنـا صـورت می‌پـذیرد، روشـن می‌شود که آیـا ترجمـه‌های ایـن شـعر از ایـن منظـر همسـنگ و هم‌تـراز شـعر اصـلی هسـتند؟ ایـن روش بررسـی متـون ادبـی و بـه‌ویژه شـعر می‌توانـد بـه روشـی علمـی بـرای سـنجش هم‌ترازی متن اصلی با متن ترجمه بدل شود.

نظر به اینکه نظریه آواهای القاگر موریس گرامون تا به حال در بررسی ترجمه متون از فارسی به روسی و یا بالعکس مورد استفاده قرار نگرفته است، ضرورت انجام پژوهش حاضر احساس می‌شود. در این جستار به بررسی متن اصلی شعر «بادبان» لرمانتوف برای یافتن مفاهیم القا شده به مخاطب بر اساس نظریه آواهای القاگر گرامون و دو ترجمه منظوم و منثور آن به فارسی با این هدف می‌پردازیم که دریابیم آیا مترجمان از عهده انتقال مفاهیم القا شده در متن اصلی به مدد آواهای

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

القاگر برآمده‌اند یا خیر و اینکه کدام ترجمه در این امر موفق‌تر عمل کرده است. پژوهش پیش رو با هدف گشودن راهی جدید فراروی محققان و پژوهشگران در تحلیل علمی و دقیق متون ادبی روسی و مقایسه آن‌ها با متون ادبی فارسی و یا مقایسه متون اصلی و ترجمه آن‌ها به زبان فارسی یا روسی صورت می‌پذیرد.

روش پـژوهش حاضـر آمـاری-تحلیلـی اسـت کـه در آن درصـد هـر آوای القـاگر در مـتن اصـلی شـعر «بادبـان» و دو ترجمـه منظـوم و منثـور آن بـه فارسـی سـنجیده می‌شـود و انحراف از معیار هر آوای القاگر نسبت به متن اصلی محاسبه خواهد شد.

پیشینه پژوهش

تـا کنـون پژوهش‌هـایی در زمینـه بررسـی القـاگری آواهـا در متـون مختلـف بـه رشـته تحریـر درآمده‌اند که در این راستا می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- کتاب «آوا و القـا: رهیـافتی بـه شـعر اخـوان ثالـث» بـه قلـم مهـوش قـویمی (۱۳۸۳) کـه نویسـنده در آن بـه بررسـی دقیـق تکـرار آوایـی و القـای مفـاهیم در اشـعار اخـوان ثالـث می‌پردازد.

- مقالـه «بررسـی تطبیقـی دو شـعر «النسـر» عمـر ابـو ریشـه و «عقـاب» پرویـز ناتـل خـانلری بـا تکیـه بـر نظریـه مـوریس گرامـون» کـه قاسـم مختـاری و مـریم یادگـاری (۱۳۹۹) در آن بـه بررسـی و مقایسـه میـزان القـاگری آواهـا در دو شـعر یـاد شـده پرداختـه و بـه ایـن نتیجـه می‌رسـند کـه بسـامد صـامت‌ها و مصـوت‌ها در هـر دو شـعر، کـه مضـامین مشـابهی دارند، یکسان است و انسجام خاصی میان موسیقی و مضمون هر دو شعر برقرار است.

- مقاله «بررسـی سـه غـزل سـنایی بـر پایـه نقـد فرمالیسـتی بـا تاکیـد بـر آرای گرامـون و یاکوبسـن» بـه قلـم محمـود بشـیری و طـاهره خواجـه گیـری (۱۳۹۰) کـه در آن نویسـندگان نشـان داده‌انـد بـا بکـارگیری آراء یاکوبسـن و گرامـون می‌تـوان بـه جنبـه‌های معـانی نهفتـه در اثر ادبی دست یافت.

- مقالـه «القـاگری آواهـا در خطبـه جهـاد بـر اسـاس نظریـه مـوریس گرامـون» نوشـته قاسـم مختـاری و فریبـا هـادی‌فر (۱۳۹۵) کـه بـه تحلیـل معناشناسـانه مـتن می‌پـردازد و در نهایت القاگری آواها را در این خطبه مورد تأیید قرار می‌دهد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

- مقالـه دیگـری از قاسـم مختـاری و مـریم یادگـاری (۱۳۹۶) تحـت عنـوان «همـاهنگی آوایی در دو جزء ۱۶ و ۱۷ قـرآن کـریم بـر اسـاس نظریـه مـوریس گرامـون» کـه نگارنـدگان بـه این نتیجه دست یافته‌اند کـه در قـرآن کـریم نیـز انتقـال معنـا بـا تکـرار واکـه‌ها همـراه اسـت و تأثیر عمیقی بر خواننده می‌گذارد.

چارچوب نظری

فرمالیسـت‌های روس مـتن ادبـی را بـدون در نظـر گـرفتن عوامـل برون‌متنـی هماننـد شـرایط سیاسـی و اجتمـاعی حـاکم بـر جامعـه‌ای کـه شـاعر و نویسـنده در آن زنـدگی می‌کنـد و حتـی فـارغ از شـرایط روحـی شـاعر و نویسـنده بررسـی می‌کننـد. آن‌هـا بـر ایـن باورنـد کـه بـرای کشـف معنـا می‌بایسـت تنهـا فـرم و سـاختار شـعر و مـتن ادبـی را مـورد بررسـی قـرار داد. ویکتـور اشکولوفسـکی، از برجسـته‌ترین چهره‌هـای اپویـاز در سـال ۱۹۱۶ اصـطلاح «آشنایی‌زدایی» را بـه عنـوان اصـلی‌ترین مشخصـه زبـان شـعری وضـع کـرد. بـه گفتـه او «فـن هنر ناآشـنا سـاختن اشـیا، دشـوار کـردن فـرم، افـزایش دشـواری و مـدت زمـان ادراک اسـت.» (اشکولوفسکی، ۱۹۹۸: ۱۸)

بـه گفتـه شـفیعی کـدکنی «ایـن اصـل در نظـر صـورت‌گرایان روس، هـر نـوع نـوآوری در قلمـرو سـاخت و صورت‌هاسـت و هـر پدیـده کهنـه‌ای را در صـورتی نـو درآوردن» (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۹۱: ۹۶) «یـان موکاروفسـکی اصـطلاح برجسـته سـازی را بـرای مفهـوم آشـنایی زدایـی برگزیـد، سـپس لـیچ برجسته‌سـازی را بـه دو بخـش عمـده قاعـده‌کاهی (شکسـتن فـرم هنجـار زبـان) و قاعـده‌افزایی (افـزودن قواعـدی بـر قواعـد هنجـار) تقسـیم کـرد.» (مختـاری و یادگـاری ۴) قاعـده‌افزایی در متـون ادبـی و بـه‌ویژه شـعر همـان ایجـاد تـوازن اسـت کـه از راه تکرار واج‌ها، هجاهـا، واژه‌هـا، گروه‌هـا و جمـلات حاصـل می‌گـردد و بـا عنـاوین گونـاگونی نظیـر وزن عروضـی، واج‌آرایـی، قافیـه، ردیـف، جنـاس، سـجع و غیـره شـناخته می‌شـود. «تـوازن آوایی یکی از شـاخه‌های قاعـده افزایـی اسـت کـه در نقـد فرمالیسـتی مـورد توجّـه قـرار گرفتـه اسـت؛ زیـرا تـوازن نـام بـرده از راه تکـرار حاصـل می‌شـود. تـوازنی کـه بـا تکـرار صـامت‌ها و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

مصوّت‌ها است و سبب تشخّص و برجستگی کلام شده و زبان فراهنجار را از زبان مألوف جدا می‌سازد.» (مختاری و یادگاری ۱۱۵) «تکرارهای آوایی می تواند یک واج، چند واج، درون یک هجا، کل هجا و توالی چند هجا را شامل شود. به باور یاکوبسن، مقصود از توازن آوایی، مجموعه تکرارهایی است که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می یابند.» (صفوی، ۱۳۹۰، ج. ۱: ۱۷۷)

نظریه آواهای القاگر موریس گرامون

موریس گرامون، زبانشناس فرانسوی با بررسی آواها و نقش آن‌ها در ائتلاف لفظ و معنا به این نتیجه دست یافت که واج به عنوان جزء مهمی از یک سخن ادبی و به‌ویژه شعر نقش ویژه و انکار ناپذیری در تداعی مفاهیم و تصاویر مورد نظر شاعر ایفا می‌کند. شاعر به مدد قاعده‌افزایی، ایجاد توازن و تکرار همخوان‌ها و واکه‌ها در شعر خویش تصاویری هماهنگ با اندیشه‌اش می‌آفریند، لفظ را با معنای مورد نظر خود متحد کرده و به هماهنگی القاگر می‌رسد. به بیان قویمی «آنچه را امروزه هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ایست که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل دهنده آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب باشد. شاعر با توسل به این جلوه بی آنکه نیاز به توصیف یا شرح دقیق و جزء به جزء داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را در ذهن خواننده بیدار سازد.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۹)

این زبان‌شناس فرانسوی با بیان این مطلب که اگر تکرار واج‌ها در خدمت معنا باشد القاگری آوایی صورت می‌پذیرد، مصوت‌ها را در سه گروه «تیره»، «روشن» و «درخشان» و صامت‌ها را در چهار دسته انسدادی، سایشی، خیشومی و روان جای می‌دهد.

تحلیل شعر «بادبان» و ترجمه‌های آن با استفاده از نظریه آواهای القاگر موریس گرامون

معرفی واکه‌های القاگر در نظریه گرامون در دو زبان روسی و فارسی

مصوت‌های تیره یعنی «u» و «o» در زبان روسی معادل واکه‌های «o»، «y»، «ë» و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

«ю»[1] و در زبان فارسی معادل مصوت‌های «اُ» و «او» هستند. به دلیل اینکه جایگاه تولید این مصوت‌ها در درون حفره دهان است، صداهایی را تداعی می‌کنند که گویی از مانع یا دیواری می‌گذرند و «در القای صداهای مبهم و نارسا به کار می‌روند. از این مصوت‌ها در توصیف اجسام یا پدیده‌هایی استفاده می‌شود که از نظر مادی یا معنوی، اخلاقی یا جسمانی، زشت، عبوس و ظلمانی‌اند؛ همچنین بیانگر افکار غم‌انگیز و اندیشه‌های تیره و حزن‌انگیز نیز هستند.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶-۴۰)

مصوت‌های روشن یعنی «i» و «e» در زبان روسی معادل واکه‌های «и»، «ы»، «e» و «э» و در زبان فارسی معادل مصوت‌های «ای» و «اِ» هستند. این مصوت‌ها برای «توصیف و تداعی صداهای نازک، نجواهای آهسته، توصیف زیبایی، سبکی، ظرافت و لطافت، چه عینی و ملموس و چه ذهنی و معنوی، به کار می‌روند. همچنین برای بیان حرکات سریع، چست و چالاک و در توصیف اشیاء یا موجودات کوچک و سبک و خیزش و جهش چه حقیقی و چه تخیلی، کاربرد دارند. همچنین این نوع واکه‌ها برای بیان اندیشه‌های نشاط‌انگیز، دلکش و عاشقانه‌ای که در ذهن انسان نقش می‌بندد، متناسبند.» (پارسایی و حیدریان شهری، ۱۳۹۹: ۱۱۵)

باید گفت که تکرار واکه «ای» در زبان فارسی و تکرار واکه‌های «и» و «ы» در زبان روسی «بیانگر احساسی است که فریادی از نهان برمی‌آورد. دلسردی و ناامیدی، درد و رنج، ناتوانی و یأس در ایجاد تغییر» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۲-۲۷)

مصوت‌های درخشان یعنی «a» و «ɑ» که در زبان روسی معادل واکه‌های «a»،

[1] لازم به ذکر است که در زبان روسی مفهوم) гласные буквы به صورت واژه به واژه در فارسی "حروف صدا دار" و در انگلیسی (vowel letters از مفهوم) гласные звуки به صورت واژه به واژه در فارسی "اصوات صدادار" یا مصوت ها و در انگلیسی vowel sounds یا (vowels متمایز می شودя ،. ё، юو e حروف صدا دار هستند که در برخی جایگاه ها مصوت دو صدایی اند و در برخی جایگاه ها به ترتیب معادل مصوت هایa ، o، y و э هستند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

«я» و همچنین «о» در جایگاه بدون تکیه[1] در جایگاه بدون تکیه و در زبان فارسی معادل مصوت‌های «اَ» و «آ»هستند، برای بیان «صداهای بلند همانند همهمه و هیاهو، صدای شکستن و خرد شدن اشیاء، فروریختن، صوت پر اوج موسیقی، صدای خنده و قهقهه، غریو جمعیت یا و صداهای رعدآسا به کار می‌روند. این اصوات همچنین در توصیف اندیشه‌ها و احساساتی که در زمان تجلی آنها صدا اوج می‌گیرد و نیز خشم و خشونت کاربرد دارند. توصیف اشخاص، صحنه‌ها و مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز و عظمت و شوکت نیز از دیگر کاربردهای این واکه‌هاست.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۱-۳۶)

همخوان‌های القاگر در نظریه گرامون در دو زبان روسی و فارسی

همخوان‌های انسدادی در زبان فارسی شامل «بی‌آواهای «ت»، «پ»، «ک»، «ع» و آوایی‌های «ب»، «د»، «ق» است که آوایی‌ها نسبت به بی‌آواها نرمتر هستند. در زبان روسی انسدادی‌ها (смычно-взрывные) شامل «т»، «т’»، «к»، «к’»، «б»، «б’»، «д»، «д’»، «г»، «г’»، «п»، «п’» و «х»، «х’» می‌شوند. (مالیشوا ۲۴)

«این همخوان‌ها برای بیان اصواتی خشک و مکرر به کار می‌روند. اصواتی که در طبیعت یا در محیط پیرامون ما به هنگام ظهور پدیده‌ها به گوش می‌رسند. همانند تقلید صدای تیراندازی یا صدای تندر و صدای کلاغ.» (مختاری و یادگاری، ۱۳۹۶، ص. ۱۲) همچنین «هیجانات تند و تکاننده، تردید، آشفتگی ذهنی و درونی و تلاطم روحی نیز با همخوان‌های انسدادی القا می‌شوند.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۵-۴۸)

همخوان‌های خیشومی یعنی «م» و «ن» در زبان فارسی، «اصواتی هستند که به هنگام تلفظ آن‌ها هوا از راه بینی خارج می‌شود. بنابراین این واج‌ها غالباً صدایی شبیه به

[1] خوانندگان گرامی آشنا به آواشناسی زبان روسی می دانند که همخوان های a و o در جایگاه های مختلف بدون ضربه، یعنی یک جایگاه قبل از ضربه، دو جایگاه قبل از ضربه و یک جایگاه بعد از ضربه تفاوت هایی دارند و امکان تطبیق دقیق این دو همخوان در جایگاه های مذکور با همخوان های زبان فارسی تقریباً ناممکن است. بنابراین مبنای ما در این بخش، آواشناسی مدرسه ای و آموزشی است، نه آواشناسی عمومی زبان روسی و هدف ما نیز امکان پذیر شدن تعیین همخوان های القاگر در زبان روسی و به دست آوردن معیاری ساده برای مقایسه میان متن اصلی و ترجمه ها است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

نق‌نـق آهسـته، یعنـی در واقـع اصـواتی ناشـی از ناخشـنودی و عـدم رضـایت را تـداعی می‌کننـد. گاه نیز این ناخشـنودی بـاطنی بـا تمسـخر یـا ریشـخند همـراه اسـت. همخوان‌هـای خیشـومی در عـین حـال بیـانگر نـاتوانی و درماندگی‌انـد.» (قـویمی، ۱۳۸۳: ۴۹-۵۰). در زبـان روسـی خیشومی‌ها عبارتند از «м»، «м'»، «н»، «н'»، «л» و «л'». (مالیشوا، ۲۰۱۲: ۲۴)

همخوان‌هـای سایشـی آنهـایی هسـتند کـه «هنگـام تلفـظ آن‌هـا گـذرگاه هـوا بسـیار تنـگ می‌شود تا آنجا کـه در موقـع عبـور هـوا از ایـن معبـر تنـگ، صـدای سـایش و صـفیری بـه گـوش می‌رسد.» (دیهیم، ۱۳۵۸: ۵۰) این همخوان‌ها به زیرمجموعه‌های زیر قابل تقسیم هستند:

«سایشـی لـب و دنـدانی»: در زبـان فارسـی عبارتنـد از واج‌هـای «ف» و «و» و در زبـان روسـی واج‌هـای «ф»، «ф'»، «в» و «в'» از ایـن جمله‌انـد کـه ایـن واج‌هـا در تمـامی زبان‌ها تداعی‌گر حس بی‌رمقی و ناامیدی هستند.

«سایشـی تفشـی»: در زبـان فارسـی شـامل واج‌هـای «چ»، «ژ»، «ش» و «ج» و در زبـان روسـی «ч»، «ж»، «ш»، «щ» و «ц» می‌شـود کـه تـداعی‌گر حرکـت تنـد و بی‌صـدا هسـتند. «از سـوی دیگـر ایـن همخوان‌هـا در بیـان شـکوه و شـکایت بـه کـار می‌رونـد.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۹)

«سایشـی لثـوی یـا سایشـی صـفیری»: یعنـی واج‌هـای «ز» و «س» در زبـان فارسـی و «с»، «с'»، «з» و «з'» در زبـان روسـی کـه بیـانگر حـس حسـرت، حسـادت، تـرس و نفـرت هستند.

«نیم‌همخـوان «ی»» «هـم طنـین یـک واکـه و هـم سـایش یـک همخـوان را دارد و بـه عقیـده گرامـون ایـن واج پیشـکامی شـامل نـوعی لـرزش مـدام اسـت و اندیشـه تـداوم و پایان‌ناپـذیری را تـداعی می‌کنـد. بـه عـلاوه ایـن نیم‌همخـوان القـاگر اندیشـه دنائـت و پسـتی شخص یا چیـزی اسـت و احسـاس اهانـت آمیـزی را نسـبت بـه آن تـداعی می‌کنـد.» (قـویمی، ۱۳۸۳: ۶۳-۶۲) این نیم‌واکه در زبان روسی معادل «й» می‌باشد.

نکتـه حـائز اهمیـت اینسـت کـه در زبـان روسـی ۴ مصـوت مرکـب «ё»، «ю»، «е»، و «я» وجـود دارد کـه بـه آن‌هـا در اصـطلاح «Йотированные гласные» یـا حـروف صـدادار

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

«یُ» دار می‌گویند (مالیشوا، ۲۰۱۲: ۸۳) که معادل واجی آن‌ها به این شکل است:

E – [й'э], Ё – [й'o], Ю – [й'y], Я – [й'a]

در برخی موارد «در جایگاه ابتدای کلمه، پس از مصوت‌ها، بعد از نشانه‌های نرمی و سختی «ь» و «ъ»، آن‌ها صدای واقعی خود، یعنی همان که در بالا ذکر شده است را دارا هستند» (همان ۸۳) و در جایگاه بدون تکیه صداهای دیگری تولید می‌کنند که ذکر آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد. از آنچه ذکر شد نتیجه می‌گیریم که اگر مصوت‌های یاد شده در جایگاه‌های عنوان شده قرار گیرند، مولد دو صدا و دو واج هستند: یکی «й» و دیگری مصوتی که با «й» ترکیب شده است. بنابراین اگر مصوت‌های مرکب در جایگاه‌های یاد شده به کار روند نیم‌همخوان «ی» را نیز مورد شمارش قرار می‌دهیم.

همخوان‌های روان در زبان فارسی عبارتند از «ل» و «ر». «این واج‌ها صدای مایعی را تداعی می‌کنند که به آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌گردد.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱) بنابراین مضامینی همانند لغزیدن، روان شدن، صدای رود و جویبار، بارش باران و برف و به طور کلی جریان آب و حتی پرواز پرندگان را به مدد این همخوان‌ها می‌توان توصیف نمود. در زبان روسی تنها یک همخوان روان داریم که به دو شکل سخت و نرم تولید می‌شود، یعنی شامل دو واج «p» و «p’» است. (علییوا، ۲۰۱۹: ۳۲)

یافته‌های پژوهش

بررسی آواهای القاگر در شعر «بادبان»

میخاییل لرمانتوف شعر «بادبان» را در سال ۱۸۳۲ یعنی در هجده سالگی سرود. این شعر «تصویری از انگیزه‌های درونی و تلاطم روحی شاعر در آستانه تغییرات جدید در زندگی اوست.» (شانسکی، ۱۹۹۰: ۳۳۸) شانسکی در جایی دیگر می‌نویسد: «"بادبان" نه تنها انعکاسی از افکاری است که لرمانتوف هجده ساله را نگران کرده است، بلکه "تصویری استعاری از زندگی شاعر" است. این مضمون ("دریا، زندگی است") توسط پیشینیان او در پایان قرن هجدهم آغاز شد و توسط پوشکین و لرمانتوف ادامه یافت. مقصود از "بادبان" در این شعر نیز خود شاعر است.» (شانسکی، ۱۹۹۰: ۳۴۵-۳۴۷)

موضوع این شعر به طور مستقیم با رویدادهای زندگی لرمانتوف مرتبط است. شاعر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

«در پاییز ۱۸۳۱ یعنی هنگامیکه هفده سال داشت تحصیلات خود را در دانشگاه مسکو رها کرد و به دانشگاه دیگری در سن پترزبورگ رفت. دانشگاه سن‌پترزبورگ با درخواست لرمانتوف مبنی بر ورود به دانشگاه و معادل‌سازی واحدهای گذرانده در دانشگاه مسکو موافقت نکرد و به این ترتیب لرمانتوف تصمیم غیرمنتظره و عجیبی گرفت و در عین ناباوری وارد مدرسه نظامی شد.» (اسکندری، ۱۳۹۸: ۱۳-۱۴) نقل مکان به پایتخت اولین تصمیم مسئولانه لرمانتوف بود. تمام سرنوشت آینده شاعر به این تصمیم بستگی داشت. شعر "بادبان" افکار و امیدهای لرمانتوف جوان را به طور کامل منعکس می‌کند.

سوژه اصلی این شعر بادبانی تنها در دریای بی کران است که استعاره‌ای از خود لرمانتوف می‌باشد. او در همان ابتدای شعر سؤالاتی در مورد هدف زندگی خود مطرح می کند. در این سؤالات مسکو به صورت استعاری سرزمین مادری (краю родном "در سرزمین مادری") و سنت پترزبورگ (далекой стране "در یک کشور دور") سرزمین دور معرفی و مقایسه می‌شوند.

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит…
Увы! он счастия не ищет
И не от счастия бежит!
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой…
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

بررسی واکه‌های القاگر:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

بنـد اول شـعر «بادبـان» بـه مضـامینی همچـون تنهـایی، سـرگردانی، حـزن و انـدوه و در عـین حـال بـه تصـویر باشـکوه قـایق بادبـانی (= بادبـان) اشـاره دارد کـه ایـن قـایق بادبـانی در واقـع تصویری از خود شاعر اسـت کـه تنهـا در میانـه طوفـان و امـواج زنـدگی سـرگردان شـده. شـاعر در دو سـطر اول شـعر از دریـای آرام کـه در واقـع همـان زنـدگی آرام و بـی دغدغـه پیشـینش اسـت یـاد می‌کنـد. لرمـانتوف در دو راهـی زنـدگی قـرار دارد و سـرگردانی و غـم او در دو سـطر دوم بند اول به وضوح قابل مشاهده است.

در ایـن بنـد واکـه‌های تیـره «о»، «у»، «ё» و «ю» چهـارده بـار تکـرار شـده‌اند. واکـه‌های روشـن «и»، «ы»، «е» و «э» نـه بـار و واکـه‌های درخشـان «а»، «я» و «о» در جایگاه بدون تکیه نیز یـازده بـار بـه کـار رفته‌انـد. بیشـتر بـودن تعـداد واکـه‌های تیـره، علـی الخصـوص در دو سـطر پایـانی ایـن بنـد القـاگر حـس نـاراحتی، حـزن و انـدوه شـاعر اسـت. آنچنان که مشـاهده می‌شـود واکـه‌های درخشـان نیـز در کنـار واکـه‌های تیـره بـه کـار رفته‌انـد و لـیکن آهنـگ ایـن بنـد تیـره بـاقی مانـده اسـت، چـرا کـه «تعـداد واکـه‌های تیـره بیشـتر و جایگـاه آن‌هـا مناسـب‌تر اسـت.» (قـویمی، ۱۳۸۳: ۳۷) می‌تـوان گفـت واکـه‌های درخشـان بـه کار رفته در این بند بیانگر خشم شاعر است که با اندوهی انکار ناپذیر عجین شده‌اند.

بن‌مایه این شـعر تنهـایی و طـرد جهـان اطـراف اسـت. سرشـت بـی قـرار شـاعر ماننـد بادبـان «سرکش» است کـه «طوفـان را مـی خواهـد». ایـن جملـه از اهمیـت زیـادی برخـوردار اسـت: "او بـه دنبـال خوشـبختی نیسـت". لرمـانتوف اعتـراف مـی کنـد کـه تمـایلی بـه تـلاش زیـاد بـرای بهبود شرایطش ندارد. او آگاهانـه آمـاده سـختی‌ها و رنـج هـای زنـدگی بـه خـاطر انجـام یـک کـار بـزرگ اسـت. بنـد دوم شـعر «بادبـان» و علی‌الخصـوص دو جملـه اول نشـانگر وضـعیت و موقعیـت دشـواری اسـت کـه شـاعر در آن گرفتـار شـده. در ایـن بنـد واکـه‌های تیـره «о»، «у»، «ё» و «ю» پـنج بـار، واکـه‌های روشـن «и»، «ы»، «е» و «э» بیسـت بـار و واکـه‌های درخشـان «а»، «я» و «о» در جایگـاه بـدون تکیـه نیـز نـه مرتبـه تکـرار شـده‌اند. تکـرار زیـاد واکـه‌های روشـن، حرکـات سـریع و چسـت و چابـک قـایق، بـاد و مـوج و همچنـین چاره‌ناپـذیری شـرایطی کـه شـاعر جـوان در آن گرفتـار اسـت را تـداعی می‌کنـد. تکـرار واکـه‌های روشـن بـه قدری است کـه بـر واکـه‌های درخشـان و تـأثیر آن‌هـا غلبـه یافتـه اسـت (بـیش از دو برابـر تعـداد واکه‌های درخشان) و تلاش و تکاپوی شاعر جوان را نشان می‌دهد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

دو جملـه ابتـدایی بنـد سـوم شـعر بیـانگر آشـتی شـاعر بـا شـرایط و دیـدن زیبایی‌هـای اطراف اسـت و لـیکن لرمـانتوف در جمـلات سـوم و چهـارم اعـلام مـی‌دارد کـه بـر خـلاف ایـن شـکوه و زیبـایی، طوفـان و نـاآرامی و جنـگ بـا شـرایط اجتمـاعی بـرای تغییـری بـزرگ را ترجیح می‌دهد و آرامش او در گرو این تلاش و مبارزه برای چنین تغییری است.

در ایـن بنـد واکـه‌های تیـره «о»، «у»، «ё» و «ю» یـازده بـار، واکـه‌های روشـن «и»، «ы»، «е» و «э» یـازده بـار و واکـه‌های درخشـان «а»، «я» و «о» در جایگـاه بـدون تکیـه نیـز دوازده بـار تکـرار شـده‌اند. تکـرار واکـه‌های درخشـان در دو جملـه اول ایـن بنـد تـداعی‌گر شـکوه و عظمـت صـحنه‌ای اسـت کـه لرمـانتوف آن را توصـیف می‌کنـد. تعـداد واکـه‌های روشـن، مخصوصـاً تکـرار «и» و «ы» در جملـه سـوم ایـن بنـد نشـانه درد و رنـج، ناامیـدی شـاعر از ایجـاد تغییـر در شـرایط اجتمـاعی و تکـرار واکـه‌های درخشـان در جملـه انتهـایی شـعر، بیـانگر خشـم و خـروش شـاعر اسـت. واکـه‌های بـه کـار رفتـه در ایـن بنـد در مجمـوع نشان می‌دهنـد کـه ایـن بنـد آمیـزه‌ای از احساسـات و اندیشـه‌های گونـاگون لرمـانتوف، اعـم از شکوه و زیبـایی دنیـا، درد و رنـج شـاعر و در نهایـت خشـم اوسـت کـه هـر یـک در گوشـه‌ای از این بند شدت می‌یابد و رخ می‌نماید.

در مورد واکه‌های القاگر در کل شـعر می‌تـوان چنـین نتیجـه گرفـت: بـا توجـه بـه اینکـه واکـه‌های روشـن بـیش از دیگـر واکـه‌های القـاگر (۴۰ بـار در مجمـوع) در کـل شـعر لرمـانتوف تکـرار شـده‌اند، می‌تـوان گفـت کـه تلاطـم قـایق و و جنـب و جـوش آن بـر امـواج دریا که اسـتعاره‌ای از تـلاش و تکـاپوی بی‌نتیجـه و مملـوء از ناامیـدی لرمـانتوف بـرای غلبـه بر شـرایط اجتمـاعی دشـواری اسـت کـه شـاعر در آن گرفتـار آمـده، بـی نتیجـه اسـت. ایـن تـلاش بـا خشـم و خروشـی کـه از تکـرار واکـه‌های درخشـان القـا می‌شـود (در مجمـوع ۳۲ مرتبه) عجین شده است.

بررسی همخوان‌های القاگر:

در بنـد اول شـعر همخوان‌هـای انسـدادی ۱۷ بـار تکـرار شـده‌اند کـه نشـان دهنـده تردیـد، آشـفتگی ذهنـی و درونـی و تلاطـم روحـی شـاعر هسـتند. همخوان‌هـای خیشـومی ۱۴ مرتبـه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

در این بند به کار رفته‌اند که میزان قابل توجهی است و ناخشنودی و عدم رضایت شاعر را تداعی می‌کنند و بیانگر ناتوانی و درماندگی او در تغییر شرایط اجتماعی هستند. تکرار همخوان غلطان «p» نیز که در این بند ۵ بار به کار رفته است، جریان آب را تداعی می‌کند. تکرار مابقی همخوان‌ها به میزانی نیست که القاگر مفهومی خاص در شعر مورد بررسی باشد و از ذکر آن‌ها خودداری می‌کنیم.

در بند دوم این شعر همخوان‌های انسدادی ۱۶ بار به چشم می‌خورند که همان مفهوم آشفتگی ذهنی و تلاطم روحی شاعر که در بند اول مشهود بود را تکرار می‌کنند. همخوان‌های خیشومی ۷ بار به چشم می‌خورند که همچنان ناخشنودی و عدم رضایت شاعر را تداعی می‌کنند. همخوان‌های سایشی تفشی نیز ۶ مرتبه تکرار شده‌اند که با دقت می‌توان دریافت که اغلب آن‌ها با همخوان سایشی صفیری «c» خویشاوند شده‌اند و که بیانگر «نگرانی و اضطراب ناشی از احساساتی هستند که جسم یا جان را به لرزه می‌اندازند. در واقع آمیزه‌ای از همخوان‌های تفشی و صفیری در بیان هر نوع گفتاری که با دندان‌های به هم فشرده و لحنی گرفته و ناخشنود ادا می‌شود، به کار می‌روند.» (قویمی:۶۰-۶۱) همچنین همخوان سایشی لب و دندانی «B» سه بار در سطر اول بند دوم تکرار شده است که بیانگر ناامیدی است.

در بند سوم شعر مورد نظر ۲۰ همخوان انسدادی تکرار شده است که مضامین تلاطم درونی و آشفتگی و تردید شاعر جوان را بارها و بارها به اثبات می‌رسانند. در این بند ۱۳ همخوان خیشومی به کار رفته که تداعی‌گر ناخشنودی، عدم رضایت، ناتوانی و درماندگی لرمانتوف هستند. همخوان‌های سایشی لثوی «c»، «c’»، «ʒ» و «ʒ’» ۷ بار در این بند به چشم می‌خورند که بیانگر «صفیر باد، حسرت و خشم و نفرت هستند.» (قویمی: ۵۵-۵۷) همخوان روان «p» که ۵ بار در این بند تکرار شده است، جریان آب و سیالیت را به ذهن متبادر می‌کنند.

در مجموع به دلیل تکرار بسیار زیاد همخوان‌های انسدادی در هر سه بند شعر «بادبان» لرمانتوف می‌توان به این نتیجه رسید که فضای کلی این شعر آشفتگی و تردید شاعر جوان را نمودار می‌کند که به همراه تکرار زیاد همخوان‌های خیشومی در کل شعر، عدم رضایت و درماندگی او نیز به حس نارضایتی و تردیدی که در نتیجه اوضاع

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

نابسامان اجتماعی گریبانگیر همگان شده است اضافه می‌شود.

بررسی آواهای القاگر در ترجمه منظوم شعر«بادبان»

ابتدا ترجمه مورد نظر را می‌آوریم:

موج، طوفان و بادبان تنها — می‌درخشد سپید بر دریا
او به دنبال چیست این نزدیک — او چه می‌خواهد آن سر دنیا
رقص امواج با ترانه‌ی باد — دکل پیر ناله سر می‌داد
آه، افسوس، بادبان هرگز — از سعادت نکرده حتی یاد
زیر پاهاش نیلی دریاست — بر سرش تاج آفتاب خداست
لیک آغوش موج می‌خواهد — گویی آرام جان او آنجاست

مترجم-شاعر[1] در این ترجمه سعی خود را برای ترجمه منظوم شعر «بادبان» به کار گرفته است و حاصل این تلاش شعری دارای وزن و قافیه و منسجم است که در این مقال به بررسی آواهای القاگر و میزان نزدیکی این ترجمه به شعر اصلی می‌پردازیم.

بررسی واکه‌های القاگر:

تعداد مصوت‌های تیره به کار رفته در دو بیت اول، که ترجمه بند اول شعر اصلی است، یعنی تعداد واکه‌های «اُ» و «او» ۶ بار است. واکه‌های روشن «ای» و «اِ» ۱۳ مرتبه و واکه‌های درخشان «اَ» و «آ» ۱۷ بار تکرار شده‌اند. می‌بینیم که بر خلاف بند اول شعر اصلی که غلبه واکه‌های تیره در آن به چشم می‌خورد، در ترجمه واکه‌های درخشان

[1] Eskandari, Mahnush (2019). In the back alleys of Lermontov's life and poetry. Tehran: Publications of Allameh Tabatabai University.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

بیشتر تکرار شده‌اند و حس «خشم و خشونت» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶) و تصویر باشکوه قایق بادبانی که «سپید بر دریا می‌درخشد» بیش از دیگر حس‌ها القا می‌گردد.

در دو بیت دوم شعر، که ترجمه بند دوم شعر اصلی است، یک واکه تیره در کلمه «افسوس» به چشم می‌خورد. واکه‌های روشن در این دو بیت ۸ بار و واکه‌های درخشان ۲۴ مرتبه تکرار شده‌اند. چنانکه می‌بینیم تعداد واکه‌های تیره در شعر اصلی و ترجمه آن اندک است و لیکن در این دو بیت تعداد واکه‌های درخشان بیش از واکه‌های روشن است که این بر خلاف آن چیزی است که در شعر اصلی اتفاق افتاده، یعنی تکرار بیست باره مصوت‌های روشن. می‌توان گفت تکرار مصوت بلند «آ» در این دو بیت، که برجسته‌سازی آوایی ایجاد کرده است، علاوه بر اشاره به «خشم و خروش و خشونت» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۵) شاعر، بیانگر «آه و سوز او و چاره ناپذیری روزگار است». («بشیری و خواجه گیری، ۱۳۹۰: ۸۳) و لیکن این مضمون در بند دوم شعر اصلی به چشم نمی‌خورد.

تکرار واکه‌های القاگر در دو بیت انتهایی شعر مورد نظر، که ترجمه بند پایانی شعر اصلی به شمار می‌آید، به این ترتیب است: واکه‌های تیره ۵ مرتبه، واکه‌های روشن ۱۳ بار و واکه‌های درخشان ۱۶ مرتبه. تکرار واکه‌های درخشان همان خشم، خروش و خشونتی را القا می‌کند که در بند سوم شعر اصلی به آن اشاره شده است. تعداد واکه‌های روشن در این دو بیت تقریباً با تعداد آن‌ها در بند اصلی برابر است و بیانگر ناامیدی شاعر از تغییر اوضاع است. اما همچنان که مشهود است توازن میان واکه‌های بند اصلی در این دوبیت از بین رفته است.

در مجموع از تکرار زیاد واکه‌های درخشان که ۵۷ مرتبه در این ترجمه تکرار شده‌اند، می‌توان به این نتیجه رسید که حس شکوه صحنه‌ای که توصیف می‌شود و خشم و خشونت شاعر از شرایطی در آن گرفتار آمده بیش از هر حس دیگری به مخاطب القا می‌شود. واکه‌های روشن که در مجموع ۳۴ مرتبه در این ترجمه تکرار شده‌اند، بیانگر حرکات قایق و تلاش‌های شاعر برای رهایی از وضعیت موجود است. واکه‌های تیره در مجموع ۱۳ مرتبه تکرار شده‌اند که تکرار القاگر به شمار نمی‌آید.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

بررسی همخوان‌های القاگر:

در دو بیت ابتدایی ترجمه مورد نظر ۱۸ همخوان انسدادی و ۱۰ همخوان خیشومی به چشم می‌خورد. تکرار مابقی همخوان‌های القاگر زیاد نیست و تأثیر چندانی بر القای مضامین و مفاهیم به خواننده ندارند. تکرار همخوان‌های انسدادی نشانه تردید، آشفتگی ذهنی و درونی و تلاطم روحی شاعر و تکرار همخوان‌های خیشومی ناخشنودی و عدم رضایت شاعر را تداعی می‌کنند و بیانگر ناتوانی او در تغییر شرایط اجتماعی هستند.

در دو بیت دوم این ترجمه تکرار همخوان‌های القاگر به این ترتیب است: همخوان‌های انسدادی ۲۰ مرتبه، همخوان‌های روان ۸ بار، همخوان‌های خیشومی و سایشی لثوی هر کدام ۶ بار. تکرار همخوان‌های انسدادی در این دو بیت نیز همان مضامین بیان شده در دو بیت ابتدایی را تکرار و تثبیت می‌کند. تکرار همخوان‌های روان تداعی‌گر صدای آب و سیالیت است. همخوان‌های خیشومی ناخشنودی شاعر را القا کرده و لثوی‌ها علاوه بر صدای باد، القاگر خشم نیز هستند.

در دو بیت انتهایی این ترجمه ۱۲ همخوان انسدادی، ۷ همخوان سایشی تفشی، ۷ همخوان روان، ۶ همخوان خیشومی و ۵ همخوان سایشی لثوی تکرار شده است. پر واضح است که تکرار انسدادی‌ها همان مضامین تردید و آشفتگی را همچنان تکرار کرده، همخوان‌های سایشی تفشی تأثرات روحی و از جمله رنجش، حیرت و سرگشتگی را در خواننده برمی‌انگیزند.

در مجموع از تکرار همخوان‌ها در این ترجمه منظوم می‌توان به نتایج زیر دست یافت: همخوان‌های انسدادی با بسامد ۵۰ بار در صدر این تکرار قرار گرفته‌اند. خیشومی‌ها با ۲۲ تکرار در جایگاه بعدی و روان‌ها با ۲۰ بار تکرار در جایگاه سوم قرار گرفته‌اند. پس در مجموع حس آشفتگی روحی و سرگردانی و تردید در جایگاه اول، حس خشم در جایگاه بعدی و صدای آب و جاری بودن و سیالیت در جایگاه سوم قرار می‌گیرد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

بررسی آواهای القاگر در ترجمه منثور[1] شعر «بادبان»

بادبان

بادبانی تنها از دور نمایان است
در مه نیلگون دریا
چه چیز را در دور دست‌ها می‌جوید؟
چه چیز را در سرزمین مادری رها کرده است؟
امواج می‌رقصند-باد زوزه می‌کشد،
و دکل خم شده و خش خش می‌کند...
افسوس او سعادت را نمی‌جوید
و نه از آن هم گریزان است!
به زیرش جریان آب روشن‌تر از آسمان لاجوردی
بر فرازش پرتو زرین خورشید...
اما او، عاصی، توفان را می‌طلبد
گویی در توفان آرامشی نهفته است! (یحیی پور)

چنان‌که مشاهده می‌شود، مترجم شعر لرمانتوف را در قالب نثر ترجمه کرده که هر چهار سطر ترجمه یک بند شعر اصلی به شمار می‌آید. اینک به بررسی آواهای القاگر در این ترجمه می‌پردازیم:

بررسی واکه‌های القاگر:

در چهار سطر ابتدایی ترجمه مذکور تعداد واکه‌های تیره «اُ» و «او» ۴ است. واکه‌های روشن «ای» و «اِ» ۷ مرتبه و واکه‌های درخشان «اَ» و «آ» ۲۷ بار تکرار شده‌اند. تکرار چشمگیر واکه‌های درخشان شکوه تصویری که توصیف شده است و خشم و خروش را نمایان می‌کنند. دیگر واکه‌ها به میزانی تکرار نشده‌اند که القاگر مفهومی باشند. این بند

[1] Yahya Pur, Marziye, and Zeynab e Sadeghi e Sahl Abad (2012). Mikhail Lermontov and the Orient. Teran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

از این حیث با شعر اصلی متفاوت است.

در چهار سطر دوم این ترجمه ۷ واکه تیره، ۱۲ واکه روشن و ۲۵ واکه درخشان به چشم می‌خورد. در اینجا نیز تکرار واکه‌های درخشان مضامین یاد شده در مورد چهار سطر اول را القا می‌کنند و حرکت سریع قایق از طریق تکرار واکه‌های روشن تداعی می‌شود.

در چهار سطر سوم ترجمه مورد نظر، واکه‌های تیره ۷ مرتبه، واکه‌های روشن ۱۵ بار و واکه‌های درخشان ۳۱ مرتبه تکرار شده‌اند که تکرار همان مضامین ذکر شده در بالاست.

آنچنان که مشاهده می‌شود، توازن آوایی موجود در شعر اصلی در ترجمه مورد بررسی به هم خورده است. سهم واکه‌های درخشان در این ترجمه بسیار بالاست و این واکه‌ها در مجموع ۸۳ بار در ترجمه مورد نظر به کار رفته‌اند. تکرار این واکه‌ها حس شکوه تصویری که توصیف می‌شود و خشم و خشونت شاعر از وضعیتی که در آن گرفتار است را بیش از دیگر حس‌ها القا می‌کند. تکرار ۴۷ باره واکه‌های روشن نیز تلاطم، حرکت قایق و تکاپو برای رهایی را به ذهن متبادر می‌کند. واکه‌های تیره در مجموع ۲۳ بار تکرار شده‌اند که این تکرار در مقایسه با تکرار دو گروه دیگر از واکه‌ها ناچیز است و نمی‌تواند القاگر مفهومی باشد.

بررسی همخوان‌های القاگر:

در چهار سطر ابتدایی ترجمه مورد نظر همخوان‌های انسدادی بیشترین تکرار، یعنی ۱۶ بار را به خود اختصاص داده‌اند که تردید و آشفتگی را القا می‌کنند. نکته قابل توجه در این سطور تکرار ۱۱ باره همخوان روان «ر» است که تداعی‌گر روان بودن و صدای آب است. تکرار ۱۰ باره همخوان‌های خیشومی در این سطور القاگر خشم و ناخشنودی هستند. همخوان‌های تفشی ۵ بار و همخوان‌های لثوی (صفیری) ۷ بار تکرار شده‌اند. آمیزه‌ای از همخوان‌های تفشی و صفیری، علی‌الخصوص در دو سطر پایانی این بند القاگر لحنی ناخشنود و گرفته است که البته این حس به دلیل کم بودن این تکرار کمتر القا می‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

در چهار سطر دوم این ترجمه ۱۴ همخوان انسدادی، ۱۱ همخوان خیشومی، ۹ همخوان سایشی لثوی و ۶ همخوان سایشی تفشی به کار رفته. بیشترین تأثیر در این بند مربوط به همخوان‌های خیشومی است که تداعی‌گر ناخشنودی و عدم رضایت هستند. سایشی لثوی‌ها صدای صفیر و زوره باد را تداعی می‌کنند و در ترکیب با تفشی‌ها باز هم القاگر ناخشنودی می‌باشند و انسدادی‌ها نیز همانند بند پیشین آشفتگی و تلاطم درونی را نمودار می‌گردانند.

در چهار سطر پایانی شاهد این تکرارها هستیم: ۱۰ همخوان انسدادی که شامل ۹ همخوان بی‌واک و ۱ همخوان واک‌دار است که آشوب درونی را به خوبی نمودار می‌کنند، ۸ همخوان خیشومی نیز حس ناخشنودی را به آن تلاطم و آشوب اضافه کرده اند. ۱۲ همخوان روان تداعی‌گر صدای آب و ۷ همخوان تفشی نیز حس ناخشنودی القا شده به وسیله همخوان‌های خیشومی را تشدید می‌کنند.

در مجموع همخوان‌های انسدادی با بسامد ۴۰ مرتبه پر تکرارترین همخوان‌ها در این ترجمه به شمار می‌آیند. خیشومی‌ها ۲۹ بار و روان‌ها ۲۸ مرتبه تکرار می‌شوند. لثوی‌ها نیز ۲۱ بار تکرار شده‌اند. بنابراین احساس تلاطم درونی و آشوب روحی در صدر القائات قرار گرفته، حس ناخشنودی در مرحله دوم و صدای آب و سیال بودن و جاری بودن نیز در گام بعدی به خواننده القا می‌شود.

نتایج را جهت سهولت در جداولی نشان می‌دهیم:

جدول ۱: واکه‌های القاگر به تفکیک بند

	شعر «بادبان»			ترجمه منظوم			ترجمه منثور		
	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳
واکه‌های تیره	۱۴	۵	۱۱	۶	۱	۵	۴	۷	۷
واکه‌های روشن	۹	۲۰	۱۱	۱۳	۸	۱۳	۷	۱۲	۱۵
واکه‌های درخشان	۱۱	۹	۱۲	۱۷	۲۴	۱۶	۲۷	۲۵	۳۱

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

جدول ۲: مجموع واکه‌های القاگر

	شعر «بادبان»	ترجمه منظوم	ترجمه منثور
واکه‌های تیره	۳۰	۱۲	۱۸
واکه‌های روشن	۴۰	۳۴	۳۴
واکه‌های درخشان	۳۲	۵۷	۸۳

جدول ۳: همخوان‌های القاگر به تفکیک بند

	شعر «بادبان»			ترجمه منظوم			ترجمه منثور		
همخوان‌های انسدادی	۱۷	۱۶	۲۰	۱۸	۲۰	۱۲	۱۶	۱۴	۱۰
همخوان‌های خیشومی	۱۴	۷	۱۳	۱۰	۶	۶	۱۰	۱۱	۸
همخوان‌های سایشی لب و دندانی	۳	۴	۲	۱	۱	۱	۰	۲	۶
همخوان‌های سایشی صفیری (لثوی)	۲	۲	۷	۴	۶	۵	۷	۹	۵
همخوان‌های سایشی تفشی	۱	۶	۲	۳	۱	۷	۵	۶	۷
همخوان‌های روان	۵	۳	۵	۵	۸	۷	۱۳	۴	۱۲
نیم همخوان	۴	۴	۶	۲	۲	۳	۳	۱	۲

جدول ۴: همخوان‌های القاگر در مجموع

	شعر «بادبان»	ترجمه منظوم	ترجمه منثور
همخوان‌های انسدادی	۵۳	۵۰	۴۰

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

همخوان‌های خیشومی	۳۴	۲۲	۲۹
همخوان‌های سایشی لب و دندانی	۹	۳	۸
همخوان‌های سایشی صفیری (لثوی)	۱۱	۱۶	۲۱
همخوان‌های سایشی تفشی	۹	۱۱	۱۸
همخوان‌های روان	۱۳	۲۰	۲۹
نیم همخوان	۱۴	۷	۶

بحث و نتیجه‌گیری

در این مقاله آواهای القاگر در شعر «بادبان» لرمانتوف و دو ترجمه آن – منظوم و منثور – بر اساس نظریه آواهای القاگر موریس گرامون مورد بررسی قرار گرفت و نتایجی را در بر داشت. پیش از بیان نتایج پژوهش حاضر، خاطر نشان می‌کنیم که به جهت رعایت معیارهای بررسی و مقایسه منصفانه، علمی و دقیق ترجمه‌های مورد نظر با یکدیگر، دو نکته اساسی را در نتیجه‌گیری مد نظر قرار می‌دهیم: نخست اینکه از آنجایی‌که تعداد واج‌ها در شعر «بادبان» و ترجمه‌های آن با یکدیگر برابر نیست، برای نتیجه‌گیری دقیق‌تر تعداد کل واج‌ها در هر سه متن مورد شمارش قرار گرفت و درصد فراوانی تمامی واج‌های القاگر در هر متن محاسبه شد تا بیشتر بودن بسامد آوایی در یک متن بدون در نظر گرفتن نسبت تکرار آن آوا به کل آواهای موجود در آن متن موجب برداشت و تفسیر غلط نشود. دوم اینکه پر واضح است که معیار اصلی مقایسه برای نگارندگان مقاله حاضر، متن اصلی یعنی شعر «بادبان» لرمانتوف بوده است و برای مقایسه منصفانه دو ترجمه، به محاسبه انحراف از معیار یعنی انحراف از متن اصلی در هر آوا پرداخته‌ایم تا درصد مشابهت و افتراق هر ترجمه با متن اصلی بیشتر نمودار گردد. حال با در نظر گرفتن دو نکته یاد شده به بیان نتایج این پژوهش می‌پردازیم:

بند اول شعر «بادبان» در مجموع متشکل از ۸۴ واج، بند دوم ۷۷ و بند سوم ۹۰ واج هستند. در بند اول ترجمه منظوم ۸۹، بند دوم و سوم هر کدام ۹۰ واج به کار رفته است. در ترجمه منثور نیز تعداد واج‌ها در بند اول ۱۰۹، در بند دوم ۱۱۳ و در بند سوم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

۱۳۰ واج می‌باشد. پس در شعر «بادبان» در مجموع ۲۵۱ واج مشاهده می‌شود. ترجمه منظوم در مجموع متشکل از ۲۶۹ واج است که از این حیث بسیار به شعر اصلی نزدیک می‌باشد. در ترجمه منثور در مجموع ۳۵۲ واج به کار رفته است. درصد تکرار واج‌ها و انحراف از معیار در دو ترجمه را با در نظر گرفتن این نکته که علامت منفی در انحراف از معیار نشانه کمتر بودن درصد تکرار آوا در ترجمه نسبت شعر اصلی و علامت مثبت نشانه بیشتر بودن تکرار آوا در ترجمه نسبت به معیار یا شعر اصلی است، در جداولی نشان می‌دهیم:

جدول ۵: درصد تکرار واکه‌ها به تفکیک بند

	شعر «بادبان»			ترجمه منظوم			ترجمه منثور		
	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳
واکه‌های تیره	۱۶.۶۶	۶.۴۹	۱۲.۲۲	۶.۷۴	۰.۱۲	۵.۵۵	۳.۶۶	۶.۱۹	۵.۳۸
واکه‌های روشن	۱۰.۷۱	۲۵.۹۷	۱۲.۲۲	۱۴.۶۰	۸.۸۸	۱۴.۴۴	۶.۴۲	۱۰.۶۱	۱۱.۵۳
واکه‌های درخشان	۱۳.۰۹	۱۱.۶۸	۱۳.۳۳	۱۹.۱۰	۲۶.۶۶	۱۷.۷۷	۲۴.۷۷	۲۲.۱۲	۲۳.۸۴

جدول ۶: انحراف از معیار درصد تکرار واکه‌ها به تفکیک بند

	ترجمه منظوم			ترجمه منثور		
	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳
واکه‌های تیره	-۹.۹۲	-۶.۳۷	-۶.۶۷	-۱۳	-۰.۳	-۶.۸۴
واکه‌های روشن	-۳.۸۹	-۱۷.۰۹	+۲.۲۲	-۴.۲۹	-۱۵.۳۶	-۰.۶۹
واکه‌های درخشان	+۶.۰۱	+۱۴.۹۸	+۴.۴۴	+۱۱.۶۸	+۱۰.۴۴	+۱۰.۵۱

آنچنان که مشاهده می‌شود در بند اول انحراف از معیار واکه‌های تیره در ترجمه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

منظوم کمتر است؛ یعنی بند ابتدایی ترجمه منظوم از منظر القای مفاهیم به شعر اصلی نزدیک‌تر است. بند دوم ترجمه منثور نسبت به ترجمه منظوم دارای انحراف از معیار کمتری نسبت به شعر اصلی است و دو ترجمه در بند سوم تقریباً یکسان هستند و انحراف از معیار در واکه‌های تیره تقریباً مشابهند، واکه‌های روشن در ترجمه منظوم بیشتر از شعر اصلی و در ترجمه منثور کمی کمتر از آن است. ترجمه منظوم از منظر کاربرد واکه‌های درخشان در بند سوم نسبت به ترجمه منظوم به شعر اصلی نزدیک‌تر است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

جدول ۷: درصد تکرار مجموع واکه‌ها

	شعر «بادبان»	ترجمه منظوم	ترجمه منثور
واکه‌های تیره	۱۱.۹۵	۴.۴۶	۵.۱۱
واکه‌های روشن	۱۵.۹۳	۱۲.۶۳	۹.۶۵
واکه‌های درخشان	۱۲.۷۴	۲۱.۱۸	۲۳.۵۷

جدول ۸: انحراف از معیار درصد تکرار مجموع واکه‌ها

	ترجمه منظوم	ترجمه منثور
واکه‌های تیره	-۷.۱۳	-۶.۸۴
واکه‌های روشن	-۳.۳	-۶.۲۸
واکه‌های درخشان	+۸.۴۴	+۱۰.۸۳

با نگاه به جدول «درصد تکرار مجموع واکه‌ها» می‌توان دریافت که القای مفاهیم از طریق تکرار واکه‌های روشن در شعر اصلی بیشتر صورت گرفته است، ترجمه منظوم از این حیث انحراف از معیار کمتری نسبت به شعر اصلی دارد و به متن اصلی نزدیک‌تر است. واکه‌های درخشان نیز در القای مفاهیم در شعر اصلی نقش بسزایی داشته‌اند که در این مورد نیز انحراف از معیار ترجمه منظوم از متن اصلی کمتر است.

جدول ۹: درصد تکرار همخوان‌ها به تفکیک بند

	شعر «بادبان»			ترجمه منظوم			ترجمه منثور		
	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳
همخوان‌های انسدادی	۲۰.۲۳	۲۰.۷۷	۲۲.۲۲	۲۰.۲۲	۲۲.۲۲	۱۳.۳۳	۱۴.۶۴	۱۲.۳۸	۷.۶۹
همخوان‌های خیشومی	۱۶.۶۶	۹.۰۹	۱۴.۴۴	۱۱.۲۳	۶.۶۶	۶.۶۶	۹.۱۷	۹.۷۳	۶.۱۵
همخوان‌های	۳.۵۷	۵.۱۹	۰.۲۲	۱.۱۲	۱.۱۱	۱.۱۱	۰	۱.۷۶	۴.۱۶

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

	شعر «بادبان»			ترجمه منظوم			ترجمه منثور		
	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳
سایشی لب و دندانی									
همخوان‌های سایشی صفیری (لثوی)	۲.۳۸	۲.۵۹	۷.۷۷	۴.۴۹	۶.۶۶	۵.۵۵	۶.۴۲	۷.۹۶	۳.۸۴
همخوان‌های سایشی تفشی	۱.۱۹	۷.۷۹	۲.۲۲	۳.۳۷	۱.۱۱	۷.۷۷	۴.۵۸	۵.۳۰	۵.۳۸
همخوان‌های روان	۵.۹۵	۳.۸۹	۵.۵۵	۵.۶۱	۸.۸۸	۷.۷۷	۱۱.۹۲	۳.۵۳	۹.۲۳
نیم همخوان	۴.۷۶	۵.۱۹	۶.۶۶	۲.۲۴	۲.۲۲	۳.۳۳	۲.۵۷	۰.۸۸	۱.۵۳

جدول ۱۰: انحراف از معیار درصد تکرار همخوان‌ها به تفکیک بند

	ترجمه منظوم			ترجمه منثور		
	بند ۱	بند ۲	بند ۳	بند ۱	بند ۲	بند ۳
همخوان‌های انسدادی	-۰.۰۱	+۱.۴۵	-۸.۸۹	-۵.۵۹	-۸.۳۹	-۱۴.۵۳
همخوان‌های خیشومی	-۵.۴۳	-۲.۴۳	-۷.۷۸	-۷.۴۹	+۰.۶۴	-۸.۲۹
همخوان‌های سایشی لب و دندانی	-۲.۴۵	-۴.۰۸	+۰.۸۹	-۳.۵۷	-۳.۴۳	+۳.۹۴
همخوان‌های سایشی صفیری (لثوی)	+۲.۱۱	+۴.۰۷	-۲.۲۲	+۴.۰۴	+۵.۳۷	-۳.۹۳
همخوان‌های سایشی تفشی	+۲.۱۸	-۶.۶۸	+۵.۵۵	+۳.۳۹	-۲.۴۹	+۳.۱۶
همخوان‌های روان	-۰.۳۴	+۴.۹۹	+۲.۲۲	+۵.۹۷	-۰.۳۶	+۳.۶۸
نیم همخوان	-۲.۵۲	-۲.۹۷	-۳.۳۳	-۲.۱۹	-۴.۳۱	-۵.۱۳

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

در جدول بالا انحراف از معیار کل همخوان‌های به کار رفته در ترجمه منظوم و منثور شعر اصلی آمده است. با توجه به اینکه تمامی همخوان‌های تکرار شده در دو متن ترجمه القاگر نیستند، تنها به بررسی همخوان‌های القاگر، یعنی انسدادی‌ها و خیشومی‌ها در بند اول، انسدادی‌ها، خیشومی‌ها و سایشی تفشی‌ها در بند دوم و انسدادی‌ها، سایشی‌ها و سایشی صفیری‌ها در بند سوم می‌پردازیم:

همانگونه که مشاهده می‌شود انحراف از معیار همخوان‌های القاگر انسدادی و خیشومی در بند اول در ترجمه منظوم بسیار کمتر از این انحراف از معیار در ترجمه منثور است.

در بند دوم نیز انحراف از معیار همخوان‌های انسدادی و خیشومی در ترجمه منظوم کمتر از ترجمه منثور است و لیکن عدد انحراف از معیار سایشی-تفشی‌ها در ترجمه منثور کمتر است.

در بند سوم انحراف از معیار همخوان‌های انسدادی، خیشومی و سایشی صفیری در ترجمه منظوم کمتر و در نتیجه این ترجمه از حیث القاگری همخوان‌ها به متن اصلی نزدیک‌تر است.

جدول ۱۱: درصد تکرار همخوان‌ها در مجموع

	شعر «بادبان»	ترجمه منظوم	ترجمه منثور
همخوان‌های انسدادی	۲۱.۱۱	۱۸.۵۸	۱۱.۳۶
همخوان‌های خیشومی	۱۳.۵۴	۸.۱۷	۸.۲۳
همخوان‌های سایشی لب و دندانی	۳.۵۸	۱.۱۱	۲.۲۷
همخوان‌های سایشی صفیری (لثوی)	۴.۳۸	۵.۹۴	۵.۹۶
همخوان‌های سایشی تفشی	۳.۵۸	۴.۰۸	۵.۱۱
همخوان‌های روان	۵.۱۷	۷.۴۳	۸.۲۳

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

نیم همخوان	۵.۵۷	۲.۶۰	۱.۷۰

جدول ۱۲: انحراف ار معیار درصد تکرار همخوان‌ها در مجموع

	ترجمه منظوم	ترجمه منثور
همخوان‌های انسدادی	-۲.۵۳	-۹.۵۷
همخوان‌های خیشومی	-۵.۳۷	-۵.۳۱
همخوان‌های سایشی لب و دندانی	-۲.۴۷	-۱.۳۱
همخوان‌های سایشی صفیری (لثوی)	+۱.۵۶	+۱.۵۸
همخوان‌های سایشی تفشی	+۰.۵	+۱.۵۳
همخوان‌های روان	+۲.۲۶	+۳.۰۶
نیم همخوان	-۲.۹۷	-۳.۸۷

آنچنان که مشاهده می‌شود در شعر «بادبان» همخوان‌های انسدادی سهم بیشتر و درصد بیشتری از کل واج‌ها را به خود اختصاص داده‌اند که القاگر حس آشفتگی، تردید و تلاطم درونی لرمانتوف هستند. واکه‌های روشن در جایگاه دوم قرار دارند که حرکت قایق و تلاش‌های شاعر جوان را القا می‌کنند. همخوان‌های خیشومی با ۱۳.۵۴ درصد کل واج‌های شعر در جایگاه سوم قرار دارند که تداعی‌گر ناخشنودی و عدم رضایت شاعر هستند.

درصد همخوان‌های انسدادی در ترجمه منظوم گویای این مطلب است که تلاطم درونی و آشفتگی روحی دومین حسی است که پس از حس خشم و خروش و شکوه (واکه‌های درخشان) به خواننده القا می‌شود. انحراف از معیار تنها ۲.۵۳ درصد است. گرچه در ترجمه منثور نیز همخوان‌های انسدادی از نظر فراوانی دومین جایگاه را پس از واکه‌های درخشان به خود اختصاص داده‌اند و لیکن انحراف از معیار برابر با ۹.۷۵ درصد است. و ترجمه منظوم از این حیث به متن اصلی نزدیک‌تر است.

واکه‌های روشن در ترجمه منظوم و منثور در جایگاه سوم قرار دارند که در قسمت بررسی واکه‌ها ذکر شد. چهارمین جایگاه در هر دو ترجمه متعلق به همخوان‌های خیشومی است. از این منظر دو ترجمه بسیار شبیه یکدیگرند و گر چه ترجمه منظوم انحراف از معیار کمتری نسبت به شعر اصلی دارد و لیکن اختلاف انحراف از معیار آن با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

ترجمه منثور چندان فاحش نیست. درصد تکرار همخوان‌های روان در ترجمه منثور با درصد تکرار همخوان‌های خیشومی برابر است. این همخوان‌ها در ترجمه منظوم با ۷.۴۳ درصد کل واج‌ها در جایگاه پنجم قرار دارند و تداعی‌گر صدای آب و سیالیت هستند.

در مجموع با توجه به آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که اگرچه درصد تکرار آواهای القاگر در هر دو ترجمه نسبت به شعر اصلی متفاوت است و ترتیب آن‌ها در دو ترجمه به صورت واکه‌های درخشان، همخوان‌های انسدادی، واکه‌های روشن، همخوان‌های خیشومی و روان است و لیکن ترجمه منظوم شعر پاروس از منظر انحراف از معیار درصد کاربرد آواهای القاگر و القای مفاهیم به خواننده به متن اصلی نزدیک‌تر است.

References

- Alieva, E.A. (2019). *Modern Russian language: Phonetics. study guide for students of philological faculties. Tashkent: Noshir.*
- Bashiri, Mahmoud, and Tahere Khaje Giri (2011). "Analysis of three Sana'i sonnets based on formalist criticism with emphasis on Grammon's and Jacobsen's views". *Research paper on Persian language and literature*. 9, 73-92.
- Deyhim, Giti (1979). *An introduction to general phonetics.* Tehran: Publications of the National University of Iran, 1979.
- Eskandari, Mahnush (2019). *In the back alleys of Lermontov's life and poetry*. Tehran: Publications of Allameh Tabatabai University.
- Ghavimi, Mahvash. *(2004). Voice and inspiration: an approach to the poetry of the Third Brotherhood*. Tehran: Hermes, 2004.
- Kamali, Mahmud, and Mortazavi, Seyed Jamal addin, and Pouyande Pur, Azam (2020). "Study and Comparing translation of

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

Khayyam's Rubaiyat by Fitzgerald with Peter Avery and John Heath's Translation". *Research in Contemporary World Literature*. Vol. 24, 543-564.

- Malisheva, I.G., and Ragaltva O.C. (2012). *Modern Russian language: Phonetics. Orthoepy.* Omsk: Omsk State University Publishing House.
- Mokhtari, Ghasem, and Maryam Yadegari (2017). "Phonetic harmony in the 16th and 17th parts of the Holy Quran based on Maurice Grammon's theory". *Literary-Qur'anic researches*. Vol. 1, 1-26.
- Mokhtari, Ghasem, and Maryam Yadegari (2020). "A comparative analysis of two poems "Elanser" by Omar Abu Reim and "Eagle" by Parviz Natal Khanleri based on Maurice Grammon's theory". *Comparative Literature Exploration (Arabic-Persian Comparative Studies)*. Vol. 1, 113-133.
- Parsaii, Mahbube, and Ahmad Reza Heydariyan e shahri (2020). "Inducing sounds in the death of Badr Shaker al-Siyab's paintings based on Maurice Grammon's theory". *Arabic language and literature*. Vol. 2, 111-130.
- Safavi, Kurosh (2004). *Linguistics to literature (poetry)*. Tehran: Sure e mehr.
- Safavi, Kurosh (2011). *Linguistics to literature.* Tehran: Sure e mehr.
- Shafii Kadkani, Mohammad Reza (2012). *Resurrection of words*.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

Tehran: Sokhan.

- Shanski N.M. (1990). *Linguistic analysis of literary text: textbook for students of pedagogical institutes.* Leningrad.
- Shklovski, V. (1998). *Art as Technique, Literary Theory: An Anthology, Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.)*. Malden: Blackwell.
- Yahya Pur, Marziye, and Zeynab e Sadeghi e Sahl Abad (2012). *Mikhail Lermontov and the Orient*. Teran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]