

شش گفتار پیرامون ترجمه متون ادبی



تألیف : بهزاد قادری

انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان

۱۷۲

Six Essays on Literary Translation

By:

B. Ghaderi

تألیف: بهزاد قادری

شش گفتار پیرامون ترجمه متون ادبی



٤٩
٤٨

١٩٤٠
١١/١٢

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان

۱۷۲



شش گفتار پیرامون ترجمه متون ادبی

تألیف:

دکتر بهزاد قادری

قادری، بهزاد، ۱۳۳۱ -
شش گفتار پیرامون ترجمه متون ادبی / تألیف بهزاد قادری. - (کرمان): دانشگاه
شهید باهنر کرمان، ۱۳۸۲ -
۱۱۵ ص. - (انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۷۲)
ISBN 964-6336-57-4
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه.
۱. ترجمه -- مقاله‌ها و خطابه‌ها. ۲. زبان انگلیسی -- ترجمه به فارسی --
مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. دانشگاه شهید باهنر (کرمان). ب. عنوان.
ق ۲۸۹۸/الف PIR ۴فا۸/۰۲
کتابخانه ملی ایران
۸۲-۲۸۳۶۱ م

شش گفتار پیرامون ترجمه متون ادبی
مؤلف: بهزاد قادری
ناشر: انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان
نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۲
تیراژ: ۱۰۰۰ جلد
لیتوگرافی و چاپ: چاپخانه کرمان تکثیر
قیمت: ۱۰۰۰۰ ریال
شابک: ۹۶۴-۶۳۳۶-۵۷-۴
ISBN: 964-6336-57-4

کلیه حقوق برای دانشگاه شهید باهنر کرمان محفوظ است.

فهرست مطالب

پیشگفتار.....	۷
هر کسی را اصطلاحی داده‌اند: سخنی پیرامون ترجمه متون نمایشی.....	۹
داد و ستد فرهنگی با ایسن.....	۳۱
ترجمه شعر و مسئله حفظ امانت.....	۴۹
مترجم متون ادبی چه صیغه‌ایست؟.....	۷۳
آینه دانی که تاب آه ندارد.....	۹۵
به تربیت در آوردن نویسنده سرکش.....	۱۰۵

پیشگفتار

این مجموعه در برگیرنده شش گفتار درباره ترجمه متون ادبی است. در دو مقاله نخست، "هر کسی را اصطلاحی داده اند" و "دادو ستد فرهنگی با ایسن" به نکاتی درباره ترجمه متون نمایشی اشاره می‌شود. ترجمه آن دسته متون نمایشی که از زبان محاوره و عامیانه استفاده می‌کنند از چند سو مشکل ساز است. نخست آن که شاید مترجم نتواند زبان این گونه آثار را بشناسد، در چنین حالتی، ترجمه نمی‌تواند روح اثر نمایشی را زنده کند. این یکی از دلایلی است که پاره‌ای از آثار نمایشی هرگز بر صحنه نمی‌روند، زیرا نویسنده متن خویش را با آن زبان ویژه برای اجرا می‌نویسد ولی ترجمه آن اثر این ویژگی را ندارد و در نتیجه کارگردانان و بازیگران از این متن دوری می‌کنند.

گاه مترجم، پس از بررسی سبک نویسنده و شناختن ویژگی‌های نوع ادبی مورد نظر، در انتقال زبان متن نمایشنامه کارآیی لازم را از خود نشان می‌دهد، اما متأسفانه حاصل کار چیزی نیست که مترجم برای آن تلاش کرده است. در این حالت، که بسیار هم دامنگیر مترجمان می‌شود، روشن است که تنشی پنهان میان ناشر یا ویرایشگر(ان) آن و مترجم وجود دارد. گاه ناشران یا ویرایشگران در هنگام ویرایش متون نمایشی زبان معیار و رسمی را شالوده کار قرار داده‌اند. این کار با روح کمتر نمایشنامه‌ای سازگار است، زیرا درست است که نمایشنامه به صورت کتاب در می‌آید ولی سواى متون منظوم، نمایشنامه‌ها آمیزه‌ای از گفتارهای متفاوت در موقعیت‌های عینی گوناگونند و چنین جنبه‌هایی به زبان رسمی تن نمی‌دهند.

مقاله "هر کسی را اصطلاحی داده اند" که واکنشی است به نحوه ویرایش زبان نمایشنامه "آن شب که تورو زندان بود"، نخست تلاش می‌کند میان زبان "ادبی" و زبان نمایشنامه تفاوت قائل شود و سپس ویژگی‌های زبان متون نمایشی را که بیشتر به محاوره و گاه زبان عامیانه گرایش دارد، بررسی می‌کند.

یکی دیگر از مشکلات ترجمه متون ادبی در ایران آنست که در بیشتر موارد آثار ادبی دیگر نقاط دنیا از زبان اصلی به فارسی ترجمه نمی‌شوند. در این صورت، این ترجمه‌ها را ترجمه ثانویه می‌نامیم. دیده شده است که مترجمان یا ناشران از چند ترجمه انگلیسی موجود این اثر یکی را انتخاب می‌کنند و کار ویرایش فنی و محتوایی متن را بر اساس همان یک متن به سامان می‌رسانند. نمونه این امر هنریک ایسن است که آثارش از زبان انگلیسی به فارسی ترجمه می‌شوند. در مقاله "داد و ستد فرهنگی با ایسن" نخست به این

مطلب اشاره می‌شود که مبنا قرار دادن متون انگلیسی این گونه آثار و پیروی مو به مو از این ترجمه‌ها چه مشکلاتی به بار می‌آورد. همچنین، در این گفتار یادآوری شده است که مترجم باید به نکاتی از قبیل نوع ترجمه شمال به شمال، شمال به جنوب و ... - توجه کند زیرا آگاهی از چنین امری بر کم و زیاد کردن سایه - روشن های متن و واژه گزینی تاثیر بسزایی دارد. در ادامه این گفتار نیز به این موضوع اشاره شده است که در صورت موجود بودن ترجمه های متفاوت از یک متن ادبی، مترجم می‌تواند از تنش موجود میان این ترجمه‌ها به سود خود و برای باز آفرینی در ترجمه خودش استفاده کند.

ترجمه شعر مسائل متفاوتی را در پیش روی مترجم می‌گذارد. از جمله این مسائل نحوه ترجمه استعاره است. "مقاله ترجمه شعر و مسئله حفظ امانت" به شیوه‌ها و تدابیر گوناگونی که مترجم باید در ترجمه شعر به آن‌ها مسلح باشد اشاره می‌کند. غالباً این پرسش مطرح می‌شود که آیا شعر باید به شعر ترجمه شود یا به نثر؟ در این گفتار، با توجه به اهداف مترجم از ترجمه شعر و نیز با در نظر گرفتن انواع صورت‌های شعری، برای این پرسش پاسخ‌های گوناگونی ارائه شده است. در هریک از این موارد نیز نمونه‌هایی ارائه شده است.

چنان که می‌دانید در یکی دو دهه اخیر در زمینه زیان‌شناسی، نشانه‌شناسی، هرمنوتیک و سبک‌شناسی، روانکاوی و انواع ادبی و پیوند آن‌ها با جنسیت نویسنده/ مترجم دگرگونی‌های شگرفی پیش آمده است. این تحولات نه تنها بر مطالعات ترجمه تاثیر مستقیم گذاشته است، بلکه نقش مترجم را نیز دستخوش دگرگونی‌های چشمگیری کرده است. مقاله "مترجم متون ادبی چه 'صیغه' ایست؟" با اشاره به این دگرگونی‌ها تلاش می‌کند نقش تازه مترجم را در پیوند با نویسنده اثر ادبی، سبک آفرینی اثر، برخورد ایدئولوژیکی با متن و نیز جنسیت مترجم بررسی کند. به عبارتی، در این مقاله کوشش شده است بر نقش پذیری و نقش آفرینی در چارچوب این دگرگونی‌ها تاکید شود.

دو مقاله پایانی این مجموعه، "آینه دانی که تاب آه ندارد" و "به تربیت در آوردن نویسنده سرکش" بیشتر به نقد ترجمه می‌پردازند. در اولی چند نکته سبک‌شناختی ترجمه خشم و میاهو، اثر ویلیام فاکتر، بررسی می‌شود. در دومی سه ترجمه متن پیامبر، نوشته جبران خلیل جبران با هم مقایسه شده‌اند. در این گفتار به این نکته اشاره می‌شود که شاید نتوان هیچ ترجمه متن ادبی را نسخه برابر اصل دانست. مسائل زیادی به این حالت دامن می‌زنند، از جمله باید به دیدگاه سیاسی مترجم اشاره کرد که، خواسته یا ناخواسته، متن نویسنده را چنان هضم می‌کند که با آرمان و ایدئولوژی خودش سازگار باشد.

هر کسی را اصطلاحی داده‌اند

فرایند ترجمه [نمایشنامه] فقط شامل انتقال یک سلسله مفاهیم زبانی از زبان مبدا به زبان مقصد در سطحی که دال بر سخن گفتن باشد نیست، بلکه همچنین شامل انتقال نقش گفته زبانی در ارتباط با دیگر نشانه‌های مولفه زبان تئاتر است.^۱

هنگام ترجمه نمایشنامه مترجم باید از کدام خط مشی پیروی کند؟ آیا وی باید از همان روشهای رایج در میان مترجمان دیگر انواع ادبی پیروی کند، یعنی آیا باید متن نمایشنامه را به صورت متنی ادبی ترجمه کند یا باید زبان را بعنوان یکی از اجزای به هم پیوسته‌ای بداند که به منظر نمایش هویت می‌بخشد؟ آیا مترجم می‌تواند متن را برای خواندن ترجمه کند و مسئولیت ترجمه برای اجرای نمایشنامه را به عهده کارگردان بگذارد؟ و باز اگر نویسنده متن نمایشنامه را برای اجرا می‌نویسد، آیا مترجم می‌تواند به ترجمه‌ای نیم بند بسنده کند - تنها بدان امید که روزی کارگردانی آن را دوباره نویسی کند؟ در این صورت چه تضمینی وجود دارد که متن اصلی به مسلخ تحریف نرود؟ و در غایت اگر مترجم متن را برای اجرا ترجمه نکند، آیا پیش و بیش از آنکه به "درام" نظر داشته باشد به قصه‌گویی روی نیاورده است؟ سوالهایی از این دست همیشه ذهن مترجم متون نمایشی را به خود مشغول می‌دارد، آن هم کسی که همیشه باید پاسخگوی هدف نویسنده نمایشنامه نیز باشد زیرا او متن را برای اجرا نوشته است.

رادی در مصاحبه‌ای در باره مشکل نمایشنامه و نمایشنامه خوان چنین می‌گوید: "نمایشنامه در مقابل خواننده ... یک زخم دردناک در پاشنه خود دارد. خواننده‌ای که ذهن خود را تنها با مطالعه داستان ورزش داده است، معمولاً تک پایه می‌شود، و طبعاً نمی‌تواند به سهولت یک رمان، با نمایشنامه کنار بیاید.^۲ اما چرا؟ اگر باور داشته باشیم

که نویسندگان رمان راویانی قصه گویند که البته چنین چیزی در مورد بسیاری از رمان نویسان معاصر از قبیل هدایت، همینگوی، فاکتر، وولف، مان و... صادق نیست و اینان پیش از آنکه در رمانهایشان قصه بگویند از آن فرار می کنند و زیر پای شیفتگان ماجراهای عشقی امیر ارسلان نامدار با فرخ لقای سیمین تن و توطئه های مادر فولاد زره و قمر وزیر مکار را خالی می کنند، زیرا که این نویسندگان از تردستی همچون مارک تواین به گوش جان شنیده اند که با لحنی جدی می گوید، "آنها که در داستانهایشان ماجرا و حادثه می آفرینند به رذالت دامن می زنند". چه راویان رمان قصه گو باشند چه نباشند، اعتیاد عمده رمان خوانان ممکن است این باشد که به جای کند و کاش در ذهنیات، تلقیات و حالات افراد داستان، اسیر عنصر قصه و ماجرا شوند، زیرا که بلای راوی رمان اینست که در هر صورت، مسئولیت توصیف و توضیح و... را خود به عهده دارد و لذا خواننده بیش از آنکه تولید کننده باشد به مصرف کننده ای تبدیل می شود.

در حیطه نمایشنامه، اما، خواننده فرصتی برای "تک پایه" شدن ندارد. دنیای نمایشنامه - به خاطر غایب بودن راوی - دنیای تجسم، تخیل و حرکت است: جایی که عمل گفتار است و گفتار حرکت است و جانشین روانشناسی. بدین جهت، همانطور که نمایشنامه نویس برای شفافیت بخشیدن به گفتگویی کوتاه ممکنست ساعتها وقت صرف کند تا اشخاص بازی جان بگیرند و با هوای محیط خویش تنفس کنند و در عوض با صحبت های فی البداهه خویش به محیط جان ببخشند، مترجم نیز باید از نه توی همان فعل و انفعالات زبان اشخاص بازی بگذرد تا بتواند در زبان مقصد، به جای ارائه مردگانی مومیایی، افرادی بیافریند که از لابلای کلمات و صفحات جان بگیرند و پای بر صحنه بگذارند. البته این صحنه الزاماً نباید یکی از تآثرهای "مکش مرگ ما"ی مرکز باشد زیرا نمایشنامه نویس، و به همراه او مترجم، بیش از آنکه به چنان چیزی دل خوش کنند برای صحنه پرداخته در قوه تخیل خلاق خواننده متن که در عین حال تماشاگر نیز هست ارزش قائلند.

یکی از علل کم خواننده بودن نمایشنامه را، علاوه بر تک پایه گری خواننده، باید زبان ناهماهنگ با روانشناسی فردی و اجتماعی اشخاص بازی دانست که خود سدی است در راه قدرت تجسم خواننده، زیرا زبانی که متن نمایشنامه با آن شکل می گیرد به مثابه نشانه ای

است در شبکه‌ای از نشانه‌ها که "تادئوس کوزان" به آن شبکه نشانه‌های شنیداری و دیداری می‌گوید.^۳

تآتر، به گفته جی. ال. استیان، مدعی است که در تماشاگر به دنبال گرفتن پاسخ‌های ماهیتاً ابتدایی و ساده است و برانگیزنده چنین حالتی "فضا، حرکت، رنگ و صدا" است. "عنصری که درس خوانده‌ها از آن هراسان و گریزانند. زیرا تماشاگر تآتر تا رابطه بین شاه و گداز را از راه صدا، حالت، لباس و رابطه مادی آن دو حس نکند، در مورد آنها به تعقل نخواهد نشست. تماشاگر در این تابلو چنان دقیق می‌شود که گویی دوربینی است مجهز به چندین عدسی. در تآتر، هم از نظر ادراک و هم از نظر ارتباط‌گیری، تابلو باید پیشاپیش ما را برای کلام آماده سازد و به واسطه تأثیرات تعمیم یافته و با قدرت هر چه تمامتر، تماشاگر را برای تمرکز کردن روی کلام نافذ و ویژه آن مهیا سازد"^۴ (تاکید از من است).

اما این کلام که خود عمل است از نظر زبان‌شناسان بیشتر به چه مقوله‌ای و چه جنبه‌ای از زبان نزدیکتر است؟ "فردینان دوسوسیور" بحث در مورد زبان را به سه مقوله محدود می‌کند: قوه نطق (faculte de langage)، زبان (la langue) و گفتار (parole). قوه نطق همان گرایش انسان به تفکر و بیان افکار، حالات و مقاصد خود است که می‌گویند ویژگی نوع بشر است. زبان (la langue) مجموعه قوائد دستوری حاکم بر هر زبانی است که بعد "چامسکی" از آن به عنوان توانش زبانی (competence) یعنی توانایی‌های بالقوه فرد در ارائه و درک آگاهانه یا ناآگاهانه ساختارهای دستوری متناسب با آن زبان، یاد می‌کند. اما گفتار (parole) که چامسکی به آن کنش زبانی (performance) می‌گوید، همان نحوه سخن گفتن عینی افراد است که ضرورتاً همیشه با ساختارهای دستوری و آوایی آن زبان مطابقت ندارد.^۵

کار زبان‌شناس می‌تواند بررسی داده‌های عینی، گفتار (parole)، باشد تا به بررسی عناصر و روابط زیر بنایی این گفته‌ها پردازد. "به عبارت دیگر، زبان مجموعه تمام خصوصیتی است که ساخت گفته‌های گوناگون را مشخص می‌کند. می‌توان رابطه بین زبان و گفتار را به رابطه بین صورت تصنیف شده یک سمفونی و اجراهای مختلف و متعدد آن تشبیه کرد که همه از ساخت ثابت آن تصنیف سرچشمه می‌گیرند ولی با آن یکسان نیستند: هر اجرا

وجود صوتی دارد، کم و بیش نسبت به تصنیف انحراف پیدا می کند، حاوی تنوعات و حتی اشتباهاتی است و نشان دهنده تغییر خاصی از آن تصنیف است.^۶ [تاکید از من است].

مثال: منتظر (هست) م برایم وقت دادگاه تعیین کنند.

مونده م که واسه م دادگاه بگیرن.

منتظرم برام دادگاه بگیرن.

والخ.

این را باز کن.

باز کنش.

وازش کن.

بازش کن.

این رو باز کن.

اینو باز کن.

والخ.

زبان‌شناسان معمولاً نمی گویند در دو مثال فوق فقط جملات نخست صحیح و بقیه مهمل و بی ربط‌اند، بلکه می گویند از آنجا که "افراد یک جامعه زبانی نه تنها در کاربرد زبان (گفتار) با هم تفاوت دارند بلکه از نظر نظام زیرساختی زبان که آنها آموخته اند نیز باهم فرق دارند"^۷، تمامی این گفتارها قابل مطالعه‌اند زیرا که از متن یک جامعه زبانی برخاسته‌اند نه هیولاهایی که قصدشان تباه کردن زبان باشد. بدین سان زبان‌شناس و نمایشنامه نویس از این حیث - مطالعه گفتار (Parole) - وجه اشتراکی دارند. اولی با ضبط صوت به میان جامعه زبانی می رود و گفتارها را که روبنای یک سلسله ژرف ساختهای معین هستند بررسی می کند تا به اصول حاکم بر تغییرات آوایی و گفتاری دست یابد. دومی نیز - البته اگر در آثارش به زبان شعر به معنی اخص آن روی نیآورده باشد - به میان مردم می رود و گفتار آنان را ثبت می کند. هنریک ایبسن، پس از آنکه با زبان شعر وداع کرد، هفت سال به سیر آفاق و انفس پرداخت تا هنر ظریف نوشتن به زبان مردم را بیاموزد. زبان‌شناس در غایت برای این روساختها باید دلایل زبان‌شناختی توأم با جنبه های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، روانی و ... بیابد. نمایشنامه نویس نیز به مطالعه جنبه های فرهنگی،

سیاسی و اقتصادی اشخاص بازی می‌پردازد و بنابر این برای هر فرد زبانی متناسب با خطوط کلی موقعیت خاص زندگی او می‌یابد.

البته این تمام کار نیست. او پس از شناختن زبان مناسب مثلاً معلمی که در روستا تدریس می‌کند، باید به بازسازی هنری این زبان پردازد. زبانی کوتاه، بریده و شفاف که باید همچون شعله ای در تماشاگر بگیرد. زبانی که به قول لوییجی پیراندلو به مثابه عمل است: "کلمات زنده ای که حرکت می‌کنند، لفظهای فی‌البداهه ای که از عمل تفکیک ناپذیرند، عبارات منحصر به فردی که قابل تغییر به هیچ عبارت دیگری نیستند و مختص شخص بازی معینی در موقعیتی معین هستند: خلاصه کلام، کلمات، حرفها و عباراتی که نویسنده آنها را اختراع نمی‌کند بلکه چون خود را به جای آن فرد فرض می‌کند - تا بدانجا که بتواند جهان را از دریچه چشم او ببیند - [در ذهن او] جان می‌گیرند."^۸

پیراندلو این سخن را به پیروی از استاد زبان دراماتیک، هنریک ایبسن، بر زبان می‌آورد. او، از نظر ارائه زبان از ایبسن گرایان برجسته است. اما برناردشاو هم ایبسن شناسی زبر دست است. هر کارگردان و هر مترجمی که بخواهد با ایبسن سرو کار داشته باشد باید ضمیمه مقاله ارزشمند شاو، "جوهره ایبسن گرایی"^۹ را به دقت بخواند. این مقاله راهگشای بسیاری از کارگردانان نمایشنامه های ایبسن در انگلستان بوده است. اما همین نویسنده در آثار نمایشی اش درست در نقطه مقابل ایبسن و پیراندلو قرار دارد. ایبسن و پیراندلو با آنکه از عناصر تراژدی کلاسیک استفاده می‌کنند، در زبان تأثر انقلابی به وجود می‌آورند، زبانی که بسیار فشرده است حال آنکه برناردشاو با لفاظی‌هایی به سبک کلاسیک‌ها تنها مجسمه‌های مرمرین می‌آفریند که به درد موزه ها می‌خورند. خواننده می‌تواند دن ژوان درجه‌نم او را با "شش هنرپیشه در جستجوی نویسنده" پیراندلو مقایسه کند.

باری، یکی از وظایف مترجم متون نمایشی اینست که متن نمایشنامه را بررسی کند و به سوالهای زیر پاسخ دهد: آیا متن به شعر گرایش دارد یا به نثر؟ اگر متن شعر است، به کدام معنی، شعر به معنای اخص یا اعم آن؟ اگر متن به نثر نوشته شده است، آیا نثری متکلف است یا محاوره‌ای؟ آیا در زبان نمایشنامه از کلمات شکسته استفاده شده است یا خیر؟ از زبان عامیانه چگونه؟

در این مقاله پیرامون متون نمایشی به زبان شعر بحث نخواهد شد. اما یادآوری این نکته لازم است که مترجم، ضمن اینکه ملزم به رعایت اصول شعری متن است، باید بداند که در ارائه ترجمه اثری مثل *اتللو* بعنوان اثری که تنها ارزش تاریخی دارد نگاه نکند. یعنی اگر مخاطبین شکسپیر آدمهای قرن شانزدهم بوده‌اند، او که اینک این متن را ترجمه می‌کند مخاطبینش آدمهای دوره صفویه یا قاجاریه نیستند و لذا از حیث واژگان، تعبیر، اصطلاحات و وجوه مجاز زبان آرایش‌های ضروری جدید را در متن به وجود آورد.

گاه، اما، زبان نمایش ظاهراً شعر نیست، نثری است که می‌رقصد. در اینجا شعر به معنی اعم آن مطرح است. اگر براند، به زبان شعر محض است، آخرین نمایشنامه او هنگامی که ما مردگان سر برداریم از زبان محاوره سود می‌جوید، اما همین زبان شگفتی می‌آفریند. به گفتگوی آغاز نمایشنامه که بین استاد روبک پیکر تراش و همسرش "مایا" که پس از مدت‌ها به نروژ بازگشته‌اند و اینک در کنار چشمه‌های آب معدنی استراحت می‌کنند توجه کنید:

مایا: آخ، خدا!

روبک: (نگاهش را از روزنامه بر می‌دارد) چیه، مایا؟ چته؟

مایا: خوب به سکوت گوش بده!

روبک: (با لبخندی از سر اغماض) تو می‌تونی بشنویش؟

مایا: چی رو؟

روبک: سکوتو!

مایا: البته که می‌تونم.

روبک: خب، باید هم حق با تو باشه، عزیزم. شاید آدم واقعا می‌تونه صدای سکوتو بشنوه.

مایا: بخدا میشه. اونم جایی مثل اینجا که سکوتش گوش آدمو کر می‌کنه.

روبک: منظورت کنار چشمه‌های آب معدنیه؟

مایا: منظورم همه جای این مملکته ...

روشن است که در همین گفتگوی به ظاهر مختصر و ساده "سکوت" همچون بختکی جان می‌گیرد و نه تنها بر این دو نفر که بر تمام نروژ سایه می‌افکند.

مشکل اصلی دست اندرکاران ترجمه، متونی از این دست و نیز متون سرشار از زبان محاوره‌ای و عامیانه است. نویسندگان اینگونه نمایشنامه‌ها هرگز زبان را عنصری دست دوم

و پیش پا افتاده نمی‌پندارند، بلکه با اعتقاد به اینکه هر فردی بر صحنه از هستی زیستی - روانی خاصی برخوردار است، او را آنسان که هست نشان می‌دهند و اعتقادشان اینست که زبانی شاعرانه و مکتوب جامه شاهان است که برازنده آدمهای عادی نیست. اینان به شاه و گدای درون آدمی نظر دارند و زبان نمایشنامه‌هایشان وسیله‌ای است جهت کشف حالات آدمی نه زینتی بی‌مصرف. "امیل زولا" در همین زبان ساده به جستجوی شعر زندگی است:

شعر با شدت تمام در هر آنچه که هست یافت می‌شود، هر چیزی که بیشتر به زندگی نزدیک باشد عنصر شعرش قوی‌تر است ... شیرینی کار نیز در این است که نویسنده با موضوعات و افرادی شگفتی بیافریند که چشم ما عادت کرده آنها را کوچک ببیند، زیرا که چشمهای ما به منظر عادی زندگی روزمره خو کرده است ... نیک می‌دانم که بسیار راحت‌تر است که به تماشاگر عروسکی خیمه شب بازی ارائه دهیم و نامش را "شارلمان" بگذاریم و با چنان روده درازی‌های کسالت باری بادش کنیم که تماشاگر باور کند دارد مجسمه غول پیکری را تماشا می‌کند. آری، این خیلی راحت‌تر از آنست که کاسب‌کاری، آدم مسخره‌ای، آدم بی‌جبروتی از روزگار خودمان انتخاب کنیم و با چنین فردی شعر ناب بیافرینیم.^{۱۰}

مترجم در هر حال و بخصوص هنگام ترجمه چنین متونی باید از حالات مختلف زبان آگاه باشد. یکی از موانع کار مترجم اینست که تصور کند متن شامل یک سلسله جملات خبری است، همین و بس. چنین کسی فقط به جنبه خبری (Informative) نظر دارد. ارائه این جنبه خبری نیز گاه با تسلیم شدن به قالب نحوی زبان مبدا، زبانی بی‌روح به وجود می‌آورد. در نمایشنامه مرغ دریایی اثر چخوف، خانم آرکادینا هنرپیشه‌ای چهل ساله که از دست پسر بیست ساله‌اش که او هم از قضا هنرپیشه و کارگردان تأثر است عاصی می‌شود و چنین می‌گوید.

He's a wilful conceited boy .

این پسر هوسباز و باد کرده از عشقه. (ترجمه بهروز غریب پور، چاپ فاریاب ص. ۲۹)

ترکیب "باد کرده از عشقه" حتی در خبر هم خدشه بوجود می‌آورد: حتما خانم آرکادینا فکرش مختل است که چنین صحبت می‌کند! اما اگر بگوید، "اون پسر مغرور و خودسریه". آنوقت جمله فقط خبری را در مورد کنستانتین اعلام می‌کند اما به آرکادینا

خداشه‌ای وارد نمی‌شود. وابسته بودن به ساختار نحوی زبان مبدا نمایشنامه را بینهایت خداشه‌دار می‌کند. در همین نمایشنامه، ماشا، دختر کی بیست و دو ساله و سرخورده از عشق با تریگورین، نویسنده‌ای چهل ساله، صحبت می‌کند و سپس به بطری مشروب اشاره می‌کند و می‌گوید: تکرار نکنیم؟ (ص. ۵۹)

از متن چنین بر می‌آید که ماشا می‌خواهد ببیند تریگورین باز هم مشروب میل دارد. پس اگر ماشا بخواد فارسی صحبت کند، مترجم باید برای این قسمت فکری بکند تا به جای "تکرار نکنیم؟" معادلی پویا و طبیعی ارائه دهد. آخر ترکیب فوق در زبان فارسی باعث می‌شود که اندوه ماشا ناگهان فرو ریزد. بهتر است ماشا بگوید "بازم بریزم؟" یا "بازم بخوریم؟" در جای دیگر این متن، تریگورین نویسنده به شکوه می‌گوید، "جملات و عبارات حرفهای خودمون رو جمع می‌کنم. دلم می‌خواد اونارو توی چمدان ادبیم بگذارم (همانجا، ص. ۵۱). در زبان فارسی تعبیر گنجینه لغات و اصطلاحات داریم، اما "چمدان ادبی" خیلی بعید است. آخر اگر تریگورین نویسنده است باید به واژگان مرسوم در میان چنین قشری احاطه نسبی داشته باشد.

مترجم نباید باور داشته باشد که ارتباط تنها شامل انتقال جنبه خبری زبان است. طبق نظر یوجین نایدا، دو جنبه دیگر زبان یعنی جنبه حسی-عاطفی (Expressive) و جنبه امری-ترغیبی (Imperative) همیشه با وجه خبری زبان آمیخته است. مترجم چرخ گوشت نیست که دیگر وجوه زبان را به اصطلاح له و لورده کند تا صرفا خبری را منتقل کند. او باید تا آنجا که می‌تواند و به متن مربوط می‌شود حس بیافریند تا خواننده بتواند جریان را احساس کند و میل به عمل در او تقویت شود.^{۱۱}

به وجود آوردن این سه جنبه زبان با نحوه آرایش و ادای کلمات در جمله ارتباط نزدیکی دارد. در نمایشنامه آن شب که *تورو زنده‌انی* بود^{۱۲} تورو، فیلسوف مشهور آمریکا در قرن نوزدهم، که به دولت زورگوی آمریکا خراج نمی‌دهد بازداشت می‌شود و شبی را با یک نفر عامی به اسم "بایلی" که سه ماه می‌شود در بازداشت دولت بوده است، سر می‌کند. نویسندگان این متن، "لی" و "لارنس" اصرار دارند که نمایشنامه نباید صرفا روایت تاریخ باشد، بلکه "تورو" باید نماینده نسل جوان و عاصی آمریکای قرن بیست نیز باشد و تاکید می‌کنند که "تورو" با شلوار جین و ریشی تراشیده بر صحنه آید. چنین کسی به "بایلی" می‌گوید:

هنری: ... خب دوست عزیز، ترا به چه جرمی آورده اند اینجا؟

بایلی: منتظرم که برایم وقت دادگاه تعیین کنند.

نخست آنکه "هنری" دارد با آدمی عامی صحبت می‌کند، کلام مکتوب بین او و "بایلی" فاصله ایجاد می‌کند. فاصله‌ای که "هنری" به خاطر شکستن آن به زندان افتاده است، از این بدتر پاسخ "بایلی" است این جمله بیشتر به درد و کلا یا قضات می‌خورد تا "بایلی" این آدم شاخ شکسته در مانده که سه ماه است بازداشت است بهتر است بگوید: موندم که واسه‌ام دادگاه بگیرن.

یا

منتظرم برام دادگاه بگیرن.

مگر طرز حرف زدن افراد شناسنامه آنان نیست؟ پاسخ لفظ قلمی و اتو کشیده "بایلی" به هویت او لطمه می‌زند. این فقط یک سوی قضیه است. سوی دیگر آن اینست که اگر "بایلی" می‌گفت، "موندم که واسه‌ام دادگاه بگیرن"، فضای کلی این صحنه بیشتر جان می‌گرفت زیرا حکومتی را مجسم می‌کنیم که عالم و عامی برایش یکسان است و هر دو، اگر مشکوک به نظر برسند، سرنوشت یکسانی دارند.

سوال اینجاست که در حالی که بسیاری از "تصدیق ششی" های این دیار به "انشعاب آب" می‌گویند "انشای آب" و یا به جای "روز بعد ساعت سه بعد از ظهر..." می‌گویند، "فردا صبح ساعت سه (بعد از ظهر)..." چرا "بایلی" باید همانند ادبا حرف بزند؟ لابد در این سه ماهی که در بازداشت بوده (عمو) سام برایش کلاس اکابر گذاشته است!

اگر مترجم شعر را به هر صورتش، به نثر ترجمه کند باز هم نقصی در جنبه‌های حسی - عاطفی و ترغیبی زبان پیش می‌آید. در "میمون پشمالو" اثر اونیل، مستی، چنین می‌خواند.

Far away in canada

دور، دور در کانادا،

Far across the sea

دور، آنسوی این دریا،

There s a lass who fondly waits

زنی زیبا چشم به راه من نشسته،

Making a home for me

و خانه را به امید آمدن من خوب آراسته

(ترجمه دکتر فرهاد ناظر زاده کرمانی، ص. ۱۵۲)

این ترجمه‌ای است که پیام را می‌رساند، اما وجوه حسی - عاطفی و ترغیبی آن ضعیف است. این شعر را مستی در استراحتگاه تونتابان کشتی می‌خواند. به دلایل زیر این قطعه نباید به نثر ترجمه شود:

الف - خواننده مست است و چون "کشتی بی‌لنگر" کژ و مژ می‌شود.

ب - حالت سرخوشی او و امیدش به یافتن زوجی "طبیعی" به نحوی نمادین در تقابل با بی‌عاطفگی "ینک" است. بنابراین زبانش باید تغزلی باشد.

ج - زبان در این قسمت، همچون سایر قسمت‌های این نمایشنامه، در خدمت عنصر فرازبانی نمایشنامه است. زبانی که اونیل به خوبی از آن بهره می‌گیرد. "ینک" که ادعا می‌کند فولاد است و خاکی که ذغال قورت می‌دهد و چاق هم می‌شود، زبانی به اصطلاح چکشی دارد و همین شعر مختصر در ابتدای نمایشنامه آهنگی بین دو گفتار به وجود می‌آورد. و باز همین شعر جزئی - که به اصطلاح بغبغوی جوانکی است که هنوز زیاد مسخ نشده است و به جفتی طبیعی می‌اندیشد - با حرکت "ینک" در پرده سوم آنجا که کوره‌ها را می‌تاباند در تقابل قرار می‌گیرد. در آن قسمت "ینک" مسخ شده است که با کشتی معاشقه و مغاذله می‌کند. می‌توانید بغبغوی قبیح او در پرده سوم را ببینید تا تفاوت این دو حالت بیشتر آشکار شود. از این رو بهتر بود این شعر چنین ترجمه می‌شد:

اون دورا تو کانادا

اون دور دورای دریا

خوشگلکی مامانی

عشقمو بهونه کرده

خونه شو لونه کرده

منتظرم می‌مونه، چه خوشگل و جوونه.

یکی از ارکان ترجمه متون نمایشی پیروی از اصل تاثیر معادل (The principle of Equivalent - effect) است.^{۱۳} این اصل می‌گوید اگر جنبه‌ای از گفتار در زبان مبدا تاثیر خاصی بر خواننده می‌گذارد، مترجم باید حتی الامکان سعی کند که معادل آن تاثیر را در زبان مقصد به وجود آورد. در همین نمایشنامه گوریل پشمالو اونیل از این امر مطلع است که "ینک"، به خاطر خاستگاه زبانش، مدام دچار لغزش در ادای کلمات می‌شود.

مثلا "ینک" می‌گوید: Can 't you see I'm trying to tink?

او به جای ادای صحیح کلمه (To Think) می‌گوید (Tink). ظاهراً به خاطر رعایت خیلی از مسائل ممکن است این واژه در این جمله چنین ترجمه شود: نمی‌بینم دارم فکر می‌کنم؟

حال آنکه برای شفافیت بخشیدن به زمینه آموزشی - اجتماعی "ینک" بهتر است این جمله چنین ترجمه شود: نمی‌بینم دارم فکر می‌کنم؟ اگر کار به همینجا ختم می‌شد، بحثی نبود. اما می‌بینیم که بلافاصله بعد از سخنان "ینک" گروه همسرا، کلمه "فکر" را صحیح ادا می‌کند و بعد یکصدا می‌گوید، چو در فکر رفتی مخور غصه، می‌نوش کن!

و قضیه به اینجا نیز ختم نمی‌شود. همین "ینک" که دارد فکر می‌کند، همینجا و بقیه جاهای این نمایشنامه باید به حالت مجسمه "متفکر" اثر "ردن" بنشیند. در پرده آخر گوریل است که در قفس به حالت مجسمه "متفکر" نشسته است و "ینک" را در چنین حالتی نمی‌بینیم. آیا او نیل می‌خواهد بین تفکر انتزاعی و تفکر در عمل تفاوتی قائل شود؟ آیا اینها لازم و ملزوم یکدیگرند یا دو عنصر متباین؟ آنجا که شعر پایان می‌یابد فلسفیدن آغاز می‌شود.

پیروی از چنین اصلی در آثار نویسنده‌ای مثل ایسن نیز ضروری است. بطور مثال در مرغابی وحشی "گینا" که زنی از قشر عوام است کلمات را بد ادا می‌کند. "مایکل می‌یر" که از مترجمان برجسته آثار ایسن به زبان انگلیسی است می‌نویسد، در متن نمایشنامه به زبان نروژی "گینا" معمولاً دچار لغزش در ادای کلمات می‌شود (مثلاً به جای Pistol به معنی تپانچه می‌گوید، Pigstol و...) ^{۱۶}

اینک با چنین شناختی که ایسن از "گینا" دارد آیا می‌توان زبان او را به صورت کلام مکتوب در آورد؟ اصل جبران (Compensation) در چنین مواقعی می‌تواند به یاری مترجم بیاید. یعنی اگر در زبان فارسی برای کلمه "هفت تیر" یا "تپانچه" نتوان در تلفظ اشتباهی یافت که مهمل نیز نباشد، مترجم می‌تواند این کمبود را در جای دیگر جبران کند. مثلاً اگر گینا در جایی از متن کلمه "دیوار" را ادا می‌کند به جای آن بگوید "دیفار" یا "دیوال" یا "دیفال".

اما زبان اشخاص بازی خود تابعی است از متغیر شرایط زیستی-روانی آن فرد. بدینسان زبان اشخاص بازی عنصری شناور است که در هر مقطعی باید در خدمت حالات زیستی-روانی همان مقطع باشد. "او گدن و ریچاردز" در کتاب *معنای معنی* این معنی را نمی‌پذیرند که "زبان تماما در خدمت انتقال اندیشه است."^{۱۵} اینان می‌گویند اصولاً قسمت اعظم زبان "هیچ متوجه انتقال اندیشه نیست، مگر آنکه واژه "اندیشه" خود در بر گیرنده عواطف و حالات نیز باشد ...". به نظر آنان هر گونه مطالعه زبان که فقط جنبه "اندیشه" را در نظر بگیرد و از مطالعه جنبه‌هایی که انتقال دهنده حالات، تمنیات، و اهداف باشد غفلت ورزد، کاری ناقص خواهد بود. به گفته آنان "قسمتی از تجزیه و تحلیل فرایند ارتباط‌گیری به روانشناسی مربوط است، و اکنون روانشناسی بدان پایه رسیده است که با موفقیت از عهده این مسئولیت بر آید."^{۱۶}

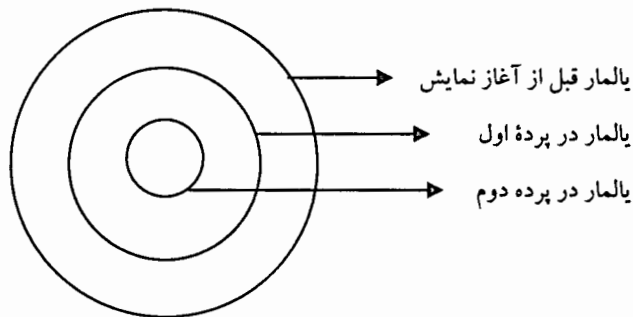
نویسنده نمایشنامه باید بر کلیه حالات اشخاص نمایشنامه احاطه داشته باشد تا با این روانکاوی بتواند تغییرات لازم را در زبان افراد اعمال کند. اگر به گاو ساعدی دقیق شویم، می‌بینیم زبان "مشدی حسن" تابعی است از زندگی زیستی-روانی او. در تحولی که در "مشدی حسن" پیش می‌آید زبان او نیز متحول می‌شود- او در نهایت همانند گاو "مو" می‌کشد. در پلکان اثر رادی زبان بلبل تابعی است از وضعیت اجتماعی، اقتصادی و اخلاقی او.

او در پلکان زندگی اش یکبار جگر کی است، بار دیگر مقاطعه کار. زبان او نیز به فراخور حال او تغییر می‌یابد. بدیهی است که در متون نمایشی دیگر زبانها نیز چنین موردی صدق می‌کند. مترجم نیز باید از حالات روانی اشخاص نمایشنامه شناختی داشته باشد تا بتواند در زبان اشخاص افت و خیزهای لازم را به وجود آورد.

بطور مثال، برای اینکه زبان متناسب با حالات مختلف "یالمار"، یکی از اشخاص بازی مرغابی وحشی را در پرده دوم به وجود آوریم، شناختن حالات او بسیار اساسی است. قبل از اینکه متن را بخوانیم از توصیف نویسنده متوجه می‌شویم که یالمار پسر "اکدال پیر" ورشکسته اینک حرفه اش عکاسی است و با زنی به اسم گینا ازدواج کرده است و دختری به اسم "هدویگ" دارد. اما نمی‌دانیم که او چگونه فردی، چگونه فرزندی، چگونه همسری و چگونه پدری است.

در پرده اول او را در ضیافت شام در منزل "هاکون ورله" سرمایه دار می‌بینیم. روشن می‌شود که پدر او روزگاری مرد بزرگی بوده است که اینک با سرشکستگی زندگی می‌کند. همچنین معلوم می‌شود که او از وضعیت پدرش بسیار شرم‌منده است و به همین جهت هنگامی که پدرش از میان میهمانان می‌گذرد، یالمار خودش را به آن راه می‌زند. یالمار که در زندگی بسیار تحقیر شده است، در این پرده توسط اشرافیان و درباریها باز هم بیشتر تحقیر می‌شود. دوست و همکلاسی او، گرگز، اعتقادات ساده لوحانه او را در مورد پدر خودش متزلزل می‌کند. و نیز در می‌یابیم که یالمار در گذشته از شدت درماندگی قصد خودکشی داشته است اما شهادت چنین کاری را نداشته و بنابراین اینک با زندگی محقرش خو گرفته است. او در پرده اول منفعل است و جملاتی که بر زبان می‌آورد کوتاه و بریده است، درست نقطه مقابل بذله‌گویی‌ها و لفاظی‌های درباریان و اشرافی‌ها.

در پرده دوم که یالمار به خانه خویش باز می‌گردد زبان او برآیند نیروهای گسترده‌تری است که اینک در این پرده آشکار می‌شوند. همانطور که این فرد چون بلوری چند وجهی طیفی از حالات مختلف خود را بروز می‌دهد زبانش نیز تابعی از این حالات است. اگر به نمای زیر دقت شود، متوجه می‌شویم که زبان یالمار در پرده دوم تحت الشعاع چه نیروهایی قرار می‌گیرد. گذشته او بطور کل و حرکت او در پرده اول به زبان او در پرده دوم شکل می‌دهد. زبانی که الزاما نباید همان زبان پرده اول باشد.



حالات یالمار در پرده دوم به شرح زیر است:

الف - او شدیداً دچار عذاب وجدان است. نخست بدان دلیل که پدرش می‌داند فرزندش او را در میهمانی نادیده گرفته است، دوم بدان دلیل که او به تنهایی در آن میهمانی حضور داشته است و زن و فرزندش با همان غذای معمولی سرکرده‌اند.

ب- او که در پرده اول تحقیر شده است، از آنجا که در میان خانواده خویش چون قهرمانی جلوه می‌کند، اینک به جبران آن سرشکستگی در میهمانی، به دروغ متوسل می‌شود و می‌گوید که به درباری‌ها جوابهای دندان شکنی داده است و به اصطلاح آنها را سر جایشان نشانده است. جالب اینکه او در این قسمت چون طاووس پر و بال زیبایش را به رخ هدویگ، گینا، و پدرش می‌کشد و لاجرم به مکانیسم دفاعی همانندسازی (Identification) متوسل می‌شود. بنابراین او که اینک در قالب همان اشراف رفته است، زبانش طیننی دارد که باید به او اجازه دهد تا باد به غبغب بیندازد.

ج- او دچار حالات افسردگی و هیجان زدگی است. هر زمانی که به گذشته و حال می‌اندیشد دچار افسردگی می‌شود و هرگاه که در رویای آینده سیر می‌کند هیجان زده می‌شود و مطمئن حرف می‌زند. همچنین او دارای مکانیسم‌های دفاعی فراافکنی و دلیل تراشی هم هست. او ادعا می‌کند که به لانه حیوانات به خاطر پدرش و همینطور به خاطر مرغابی وحشی هدویگ که در آنجا نگهداری می‌شود می‌رسد و...

خالق چنین فردی باید زبانی ارائه دهد که جای روانشناسی را بگیرد. و بدیهی است که زبان چنین فردی نمی‌تواند اطو کرده و شق و رق باشد. زبان چنین فردی به قول ژان لوئی بارو، نویسنده نمایشنامه را وا می‌دارد که، "با نفسش بنویسد نه با مغزش" و سارتر نیز می‌گوید، "اشتباه اینجاست - و این نکته بسیار مهم است - که در دهان شخصیتها کلماتی بگذاریم که غیر از کلمات روزمره مردم باشد."^{۱۸} و چنین وسواس‌هایی است که ایسن را وا می‌دارد تا به پروفیسور "راسموس ب، اندرسن"، استاد زبانهای اسکاندیناوی دانشگاه ویسکانسین که از او جهت ترجمه آثارش به زبان انگلیسی کسب اجازه می‌کند بنویسد:

زبان ترجمه آثارم تا آنجا که ممکن است به گفتار معمولی و روزمره نزدیک باشد. باید در آثار نمایشی از ترکیبات پیچیده که نظیرشان تنها در کتب یافت می‌شود، مخصوصاً در آثار من که در آنها سعی کرده‌ام خواننده یا تماشاگر ... احساس کند شاهد گوشه‌ای از زندگی واقعی است، اجتناب شود.^{۱۹}

اما این زبان محاوره دارای چه خصوصیتی است؟ "جورج یول" پس از بررسی آراء صاحب نظران، زبان محاوره را دارای ویژگیهای زیر می‌داند:^{۲۰}

۱- نحوه زبان محاوره نسبت به زبان مکتوب - در اینجا مراد از "زبان مکتوب" همان زبان نوشتنی یا زبان ادبی است - انسجام کمتری دارد.

الف- در محاوره جملات ناتمام می‌مانند و غالباً فقط شامل یک سلسله عبارات (Phrases) اند.

ب- از خصوصیات بارز زبان محاوره آنست که به ندرت از بند وابسته (Subordinate clause) استفاده می‌کند.

ج- در محاوره هر گاه نحو به سوی جمله گرایش داشته باشد، معمولاً از قالبهای خبری و اظهاری جملات معلوم استفاده می‌شود. بطور مثال، توجه شود کسی که در ذیل حرف می‌زند چگونه قبل از آغاز جمله جدید مکث می‌کند، و بی آنکه از بند وابسته استفاده کند، قالب جملاتش معلوم است نه مجهول.

از وقتی که آمده‌ام اینجا ... البته قبلاً هم تا حدودی اینطوری بودم ... حس می‌کنم که ... چطوری بگم؟ ... حس می‌کنم به آخر خط رسیده‌ام.

۲- در زبان نوشتاری از یک سلسله شاخص‌های فرازبانی استفاده می‌شود که رابطه بین بندها را معین می‌کند. اما در محاوره به ندرت از این عناصر استفاده می‌شود.

مکتوب: امروز پایش شکست، بنابر این به مدرسه نرفت.

محاوره: امروز پاش شکست، مدرسه نرفت.

مکتوب: امروز پای حسن شکست، بنابر این به مدرسه نرفت.

محاوره: حسن امروز پاش شکست، نرفت مدرسه.

مکتوب: اولاً کتاب پیش من نیست، ثانیاً اگر هم بود خودم لازمش داشتم.

محاوره: کتاب پیش من نیست، (تازه) اگرم بود (خودم) لازمش داشتم.

مکتوب: خیلی خسته‌ام چونکه تمام راه پیاده آمدم.

محاوره: خیلی خسته‌م، تمام راهو پیاده آمدم.

در محاوره بیشتر از "و"، "ولی"، "بعد" استفاده می‌شود.

صبحی همه چیز یخ بسته. سه درجه زیر صفر است و آلبالوها هم غرق شکوفه هستند.

(باغ آلبالو. ترجمه سیمین دانشور. ص. ۲۱)

رفتیم پارک، یه کم قدم زدیم، بعدش رفتیم بستنی خوردیم، ولی اصلاً خوش نگذشت.

۳- اگر در زبان مکتوب بتوان اسم را به چند صفت موصوف کرد، در زبان محاوره گوینده می‌تواند "واو" عطف میان آنها را حذف کند و آنها را یک به یک بیان کند. این بدان دلیل است که زبان مکتوب به اختصار و فشرده کردن خبر در مورد مرجع گرایش دارد، حال آنکه زبان محاوره، در اغلب موارد چنین نیست.

مکتوب: گربه ماده سیاه و چاقی روی دیوار است.

محاوره: یه گربه ماده سیاه روی دیواره ... چاق هم است.

محاوره: یه گربه ماده ... چاق ... سیاه ... روی دیواره.

محاوره: یه گربه ماده روی دیواره ... سیاه و چاق.

۴- در حالی که جملات مکتوب از قاعده دستوری مسندالیه و مسند پیروی می‌کنند، جملات محاوره‌ای ساختمانی دارند که بیشتر بر محور موضوع یا اظهار نظر آغاز می‌شوند. مکتوب: این کبوترها خیلی خوب می‌پرند.

محاوره: خوب می‌پرن این کبوتر!!

مکتوب: اینها مال خودمان است.

محاوره: مال خودمون اینا.

مکتوب: دفترت پیش خودت است.

محاوره: پیش خودته دفترت.

مکتوب: او آدم هنرپیشه‌ای است.

محاوره: هنرپیشه‌ایه جان تو (در مه بخوان. ص ۸۱)

مکتوب: حالش چطور است؟

محاوره: چطور حالش؟

۵- در محاوره از ساختار دستوری مجهول به ندرت استفاده می‌شود. حال آنکه در زبان مکتوب‌کننده کار سعی می‌کند از جملات مجهول استفاده کند. در محاوره "من" گوینده ابایی ندارد که خود را با اول شخص مفرد آشکار کند. نویسنده، در هنگام محاوره، بین دو صورتی که در پایین می‌آید مخیر است. اما در حالت مکتوب صورت اول ارجح است و این بدان دلیل است که در زبان نوشتنی یا ادبی نویسنده سعی می‌کند با استفاده از ضمیر غیر شخصی یا جملات مجهول در برابر خواننده ابراز فروتنی کند.

مکتوب: این کتاب از چهار مقاله تشکیل شده است. در مقاله اول ... نظریاتی در باره شالوده‌های زیستی زبان که به تازگی رواج یافته مورد بحث قرار گرفته است

(چهار گفتار در باره زبان، نوشته محمد رضا باطنی، پیشگفتار)

محاوره: در این کتاب چهار مقاله نوشته م. در مقاله اول سعی کرده‌ام که درباره شالوده‌های زیستی زبان که به تازگی رواج پیدا کرده ن بحث کنم.

۵- در محاوراتی که راجع به اشیاء و محیط پیرامون محاوره کنندگان باشد، می‌توان صرفاً با اشاره به چیز مورد نظر، مرجع را حذف کرد.

وضعیت	نوع اشاره	زبان محاوره
باران تندی می‌بارد	اشاره به باران	معرکه س، نه؟
کسی آواز می‌خواند	اولی با اشاره به خواننده	خوب نفسی داره‌ها!
دو نفر پرتقال می‌خورند. یکی چشمهایش را لوچ می‌کند	ترشه لا کردار!	
در نمایشنامه‌ها معمولاً ستون اول به صورت حرکت و ستون دوم به صورت دستور صحنه و ستون سوم به صورت گفتار ظاهر می‌شود.		

۷- در محاورات، محاوره کننده می‌تواند سخنش را تهذیب یا جایگزین کند.

اون مرده ... همونیکه عصا قورت داده بود ...

دیشب ... امروز صبح که بیدار شدم ...

که البته گاه این صورته‌ها با "بدل" و "عطف بیان" که برای تفسیر و بیان اسم در زبان نوشتنی به کار می‌رود شباهتهایی دارد. به طور مثال مورد اول نمونه بالا با جمله زیر که در آن از عطف بیان استفاده شده است شباهت دارد.

سقراط، دانای یونان، در دادگاه خطاب به آتینان می‌گوید، ...

۸- محاوره کننده غالباً از واژگان قالبی استفاده می‌کند.

اون چیزو بده بینم.

راش خیلی خیلی دوره.

نون و گوشت و این جور چیزارو همیشه می‌خرم.

۹- در زبان محاوره ممکن است ساختار نحوی یکسانی چند بار تکرار شود.

بیرون که میرم، به آسمون نگاه می‌کنم ... به آدما نگاه می‌کنم ... به پرنده‌ها نگاه می‌کنم ... تا باورم بشه که زندگی هست ... عشق هست ... تلاش هست ...

۱۰- در زبان محاوره، از آنجا که گوینده فی البداهه حرف می‌زند در میان سخنش مکثهایی دارد که آنها را با اصوات یا الفاظی که گاه بی معنی نیز هستند پر می‌کند: هوم ... تو اگه کاری نداری منم بی‌کارم ... من ... ااا ... راستش از دیروز تصمیم گرفتم که ...

خب ... یعنی ... می‌دونی چیه ... همچین دلم رضا نمی‌ده که ... کریستال معتقد است که اصولاً تجزیه و تحلیل زبان فی البداهه بر حسب مقولات جمله و سازه مشکلات و موانع زیادی بر سر راه محقق ایجاد می‌کند.^{۲۱} و در دنبال این سخن می‌توان گفت در نمایشنامه سخن فی البداهه آنست که شخص بازی معینی در موقعیت معینی بر زبان می‌آورد. یعنی وقتی در نمایشنامه پلکان، پخدوز حرف می‌زند دیگر رادی نیست که حرف می‌زند، آدم دلال معامله جورکن خرافی است که خوب قالب می‌کند.

پخدوز: د من می‌گم خیرش به در و آشنا برسه، بهتره که. والا که چی؟ مگه چیزی می‌ماسه؟ گفتیم رفیقی، راحتی، با صفایی. انصاف نیس لقمه بشی بری تو خلق موسیو ... نمایشنامه نویس در خلق اثرش باید به دموکراسی اعتقاد داشته باشد نه به خودکامگی. او باید اجازه بدهد که خود اشخاص عمل کنند و حرف بزنند و پی‌آمدش را نیز ببینند نه آنکه خودش، بی آنکه آنها را داخل آدم حساب کند. با حرفهای مشعشع حوصله همه را سر ببرد. زیرا کلام نمایشنامه به مثابه گلوله‌ای است که حتماً باید شلیک شود و حتماً هم باید به هدف بخورد. اگر چنین شد حاصلش رنگین کمان زیبایی از حالات و احساسات فرد است و اگر چنین نشد مسلم است که گلوله مشقی بوده است که طنطنه آوایش که تمام شد کوچکترین اثری جز انزجار بر جای نمی‌گذارد، زیرا از دل بر نیامده است که به دل نشیند. وظیفه مترجم نیز آنست که تا بدانجا که امکان دارد احیاگر این رنگین کمان زبان در ترجمه‌اش باشد.

گاهی نیز چنین استدلال می‌شود که زبانی که حافظ و سعدی و مولوی دارد نمی‌تواند به چنین زبانی گردن نهد. این چیزی نیست جز نقض غرض. این بزرگان هرگز ادعا نکرده‌اند که بانی نوع ادبی نمایشنامه هستند. دیگران هم چاسر، شکسپیر، هائورن و گوته

داشته‌اند ولی در عین اینکه این بزرگان برای آنها صرفاً ارزش تاریخی ندارند، از هیچیک از این نویسندگان چماقی نیز درست نمی‌کنند. تا انواع ادبی دیگر را که به ضرورت به وجود می‌آیند با آن تار و مار کنند. راستی آیا هرمان ملویل که حافظ را هم پایه هوراس می‌داند و او را جاودانه می‌داند، بخاطر لفاظی‌های اوست یا بدان جهت که زبان در نزد حافظ همچون موم است که با چربدستی تمام برای ارائه مفاهیم و تعبیر گوناگون شکل می‌گیرد؟ به غزل زیر توجه کنید:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

نرگشش عربده‌جوی و لبش افسوس کنان

نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

سرفرا گوش من آورد و به آواز حزین

گفت کای عاشق دیرینه من خوابت هست

عارفی را که ...

اگر این غزل را تا آخر بخوانیم باورمان می‌شود که گرچه حافظ نمایشنامه نمی‌نویسد، اما به زبان دراماتیک تسلط کامل دارد. به "وا"هایی که او در بیت اول و مصرع اول بیت دوم به کار می‌برد توجه کنید. آیا می‌توان تمام ابیات این غزل را با یک گام خواند؟ اگر چنین بود شیفتگی و شگفت‌زدگی راوی در بیت اول و مصرع اول بیت دوم محو می‌شد و همراه با آن نیز حبس از میان می‌رفت.

دیگر آنکه مگر همین زبان محاوره از فرهنگ مردم نشأت نمی‌گیرد؟ مگر بسیاری از ضرب‌المثلها و اصطلاحات رایج از زبان همین بزرگان نیست؟ مگر "آب زیر کاه" را مردم بر زبان تحمیل کرده‌اند یا آن را از ناصر خسرو و امثالهم آموخته‌اند؟ مگر "آبشان از یک جو نمی‌رود" از آن خیام نیست که می‌گوید: تو مرده کوثری و من زنده می / مشکل که به یک جو رود آب من و تو

و باز وقتی دز جواب کسی که می‌پرسد "فلان کس نرفت؟ می‌گوئیم "پُری نمیشه."

مگر این کلمه "پر" در میان همین بزرگان ما رایج نبوده است؟

همین تعبیر "کون خر" به معنای احمق و ابله را از اشعار مولوی و ناصر خسرو گرفته‌ایم. یادمان باشد که اگر انصاف داشته باشیم نباید این سخن مولانا را نادیده بگیریم که بسیار نیز وصف حال است. آنجا که می‌گوید:

دید موسی یک شبانی را به راه	کو همی گفت ای گزیننده اله
تو کجایی تا شوم من چاکرت	چارقت دوزم کنم شانه سرت
جامه‌ات شویم شیشه‌ات کشم	شیر پِشت آورم ای محتشم
دستکت بوسم بمالم پایکت	وقت خواب آید بروم جایکت
ای فدای تو همه بزهای من	ای بیادت هی‌هی و هیهات من

و موسی (ع) که از نحوه حرف زدن شبان به خشم می‌آید به او چنین می‌گوید:

این چه ژاژست و چه کفرست و فشار	پنبه اندر دهان خود فشار
گند کفر تو جهان را گنده کرد	کفر تو دیبای دین را زنده کرد
چارق و پاتابه لایق مَر تر است	آفتابی را چنینها کی رواست
گر نندی زین سخن تو خلق را	آتشی آید بسوزد خلق را

آنگاه حق تعالی از در عتاب موسی در می‌آید که:

تو برای وصل کردن آمدی	بنده ما را ز ما کردی جدا
هر کسی را سیرتی بنهادم	یا خود از بهر بریدن آمدی
	هر کسی را اصطلاحی داده‌ام

می‌بینید که شبان مولانا می‌گوید، دستکت و پایکت و ... او خیلی طبیعی حرف می‌زند. حالا پس از گذشت چند قرن و با وجود چنین بینش شگرفی از سوی مولانا در ادب فارسی، کشاورز مفلوک عامی بی در کجایی به نام "بایلی" در آن شب که *توروزندانی* بود می‌گوید، "منتظرم که برایم وقت دادگاه تعیین کنند!" آیا وقتی زبان به صورت مکتوب در آید دیگر کار تمام است؟! و آیا همین زبان مکتوب کلاه شرعی و جواز عبور مناسبی برای ترجمه‌هایی که مشکل بتوان فارسی‌نامیدشان نیست؟ هر چند که زبان ترجمه آنها کتابی است. چرا ویلیام فاکنر وقتی می‌خواهد به زبان فارسی با ما صحبت کند، چنین سخن می‌گوید؟

“تراژدی ما امروز وحشتی عموم و کل و جسمانی است و چنان مدتی دراز نگاه داشته شده است که حتی امکان تحمل آن برای ما موجود شده است. دیگر مسائلی برای روح در کار نیست، تنها این مسئله مطرح است: چه وقت منفجر خواهم شد.” (تسخیر ناپذیر، اثر ویلیام - فاکنر، ترجمه پرویز داریوش، چاپ امیر کبیر، ص. ۸) [تاکید ها از من است]

آخر مگر فاکنر دارد از تراژدی یونان باستان صحبت می‌کند که نشود به جای آن گف، “بلا”، “فاجعه”، “مصیبت”، و...؟ و معلوم نیست چرا مترجم به ساختار نحوی زبان انگلیسی وفادار مانده و فارسی را فراموش کرده است؟! ترکیب “نگاه داشته شده است” و “موجود شده است” شدیداً توی ذوق می‌زند. و معلوم نیست چرا به واژه blow up چنین نگریسته است؟ خوب “کی منفجر می‌شوم” یعنی چه؟ بهتر بود چنین ترجمه می‌شد:

مصیبت ما امروز ترس جسمانی همگانی و فراگیری است که تاکنون آن قدر آن را بر کرده خویش کشیده‌ایم که حتی می‌توانیم تحملش کنیم. دیگر مسائل روح آدمی مطرح نیست. تنها این سوال مطرح است: کی آوار بر سرم فرود خواهد آمد؟

این هم متن انگلیسی آن:

Our tragedy today is a general and universal physical fear even bear it. There are so long sustained by now that we can no longer problems of the spirit. There is only the question: when will I be blown up?

غرض از این حاشیه‌روی اینست که بگویم هر گردی حتماً گردو نیست. همانطور که اگر کلام فاکنر وزین است باید حق مطلب را ادا کرد، اگر اشخاص بازی نمایشنامه هم محاوره‌ای یا عامیانه و... صحبت می‌کنند، مترجم نیز باید حداکثر تلاشش را به کار گیرد تا زبان مناسب آنان را زنده کند، زیرا نمایشنامه برای اجرا نوشته می‌شود نه صرفاً برای خواندن. اما اگر اشخاص نمایشنامه باید حتماً کتابی و اتو کشیده صحبت کنند، بهتر است ابتدا بخشنامه ای صادر کنند که رانندگان و دلالان و ناوایان و دانشجویان و... یا نباید حرف بزنند یا اگر هم چنین کردند حتماً باید کتابی صحبت کنند والا فلا!

یادداشت‌ها و پانوشتها

- 1- Susan Bassnett – McGuire, *Translation studies* (London: Methuen & Co. Ltd. 1980), 124- 25
- ۲- اکبر رادی، "تأثر هویت، تأثر آدم‌های زنده روزگار"، ادبستان، شماره II، دیماه ۶۸، ص ۱۹.
- 3- *Translation studies*, 132
- 4- J. L. Styan, *Drama, Stage, and Audience*, (London: Cambridge Univ. press, 1975), 4.
- 5- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, (New York: Cornell Univ. press, 1978), 9.
- ۶- مانفرد بی‌یرویش، *زبان‌شناسی جدید*، ترجمه محمد رضا باطنی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۳ ص ۲۶-۲۷.
- ۷- همان کتاب، ص ۲۷.
- 8- Luigi Pirandello, "Spoken Action", Trans. Fabrizio Melano, in *The theory of the Modern stage*. Eric Bentley, ed. (New York: Penguin Books, 1976), P. 154
- 9- Ibid., 197. 213
- 10- Ibid., 364
- 11- Eugen A. Nida and Charles. R. Taber, *Theory & Practice of Translation*, (Netherlands: J. Brill, Leiden, 1974), 24 – 5
- ۱۲- این نمایشنامه توسط یدالله آقا عباسی و نگارنده به زبانی دراماتیک ترجمه شده اما ناشر آن را به زبان مکتوب تبدیل کرد. لازم به یادآوری است که این اثر، به کارگردانی یدالله آقا عباسی در چهارمین جشنواره تأثر دانشجویان کشور که در زمستان ۶۷ در کرمان برگزار شد، بر صحنه آمد و مورد استقبال تمامی گروه‌های تأثر شرکت کننده در آن دوره قرار گرفت.
- 13- Peter Newmark, *Approaches to Translation*, (New York: Pergamon press, 1982), 132
- 14- Henrik Ibsen, *The Wild Duck*, Trans. M. Meyer (London: Methuen & Co LTD, 1977), 127
- 15, 16- C. K. Ogden & I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, (London: Routledge & Kegan paul LTD, 1972), 10 – 11
- ۱۷- ژان پل سارتر، *درباره نمایش*، ترجمه ابوالحسن نجفی، انتشارات زمان، ۱۳۴۰، ص ۵۰.
- ۱۸- همان کتاب، ص ۳۲.
- 19- M. Meyer, *Ibsen* (London: Penguin, 1971)/ 525
- 20- G. Jule, *Discourse Analysis*, (New York: Cambridge University Press, 1986)
- 14- 18.
- 21- Ibid, 15.

داد و ستد فرهنگی با ایبسن:

مشکلات و اهداف ترجمه ایبسن به فارسی

مترجمان متون ادبی نفرین شده اند: اینان تلاش می کنند هر آنچه را نویسنده ای در فرهنگ خودش کوشیده است به مردم خودش القا کند در تاریخ و بستر فرهنگ دیگری به جریان اندازند، کاری غیر ممکن چرا که در این جابجایی ها زبان و بوم شناسی اثر دستخوش تغییر می شود و دیگر معلوم نیست آنچه خواننده در پیش روی دارد چیست. تنها راه اینست که مترجم بپذیرد از این آثار ادبی سایه ای یا شبحی ساخته است، و البته می دانید که پس از این سخن عادت کرده ایم که بایک کلی گویی دلمان را خوش کنیم و بگوئیم "هر چند این سایه باید بتواند شمای کلی نویسنده اثر را در پیش روی خواننده بگذارد."

امانتها از این رو نیست که ما مترجمان آثار ادبی از نفرین شدگانیم. در ایران بسیاری از آثار ادبی نویسندگان بیگانه - از آمریکای لاتین گرفته تا آفریقا و کشورهای اسکاندیناوی و گاه آسیایی - از دو زبان خارجی مسلط بر فعالیت های فرهنگی کشور ما، انگلیسی و فرانسه، به فارسی ترجمه شده اند و می شوند و این بلایی است که انگار به این زودی ها ما را از آن خلاصی نیست و باز هم روزگاری خواهد گذشت که باور کنیم در خیزش تازه ترجمه که نقش بسیار سازنده ای در ایجاد فضای چند آوایی در این دیار داشته و دارد، جای آموزش و پرورش کسانی که سخن نویسندگان جهان را از زبان مادری آنها بشنوند خالی است. راوی فرانسیس بیکن در آرمانشهرش، /تلاتیس نو (۱۶۲۷)، از زبان رهبر مردمانی که در را به روی خود بسته اند اما شگفتا، به بیشتر زبان های دنیا سخن می گویند، می شنود که اینان 'سلیمانکده' ای دارند که وظیفه آن تربیت کسانی است که باید به سرزمین های دیگر روانه شوند و نخست زبان آن قوم را یاد بگیرند و سپس به جمع آوری

دانش آنان پردازند و چون باز گشتند از آن قوم برای مردم خویش دانش دست اول بیاورند چرا که، به گفته رهبر این ناکجا آباد؟!، دانشی که مردمان دیگر از قومی فراهم آورند سلسله اطلاعاتی است که فرهیختگان آن مردم دانش‌پژوه از دید خودشان و برای خودشان فراهم آورده‌اند و، بنابراین، برای این آرمانشهریان که جویای دانایی 'ناب' اند مقولاتی دست دوم و مشکوک به شمار می‌روند.

نباید آرمانشهرها را سخنان یاوه مشتی خیالپرداز خشک مغز پنداشت؛ هر آرمانشهری فرمان بسیج برای آینده است. این فرمان بسیج در حافظه زبان انگلیسی طنین افکن است. در زبان انگلیسی می‌گویند

A translator must bring home the author to the reader.

اگر نگوئیم این اصطلاح to bring sth./sb. home to sb. را بیکن ساخته است، باید این امکان را در ذهن خویش بکاویم که زبان انگلیسی دارد گواهی می‌دهد که بیکن یکی از آنهایی بوده که به این میل سرکش دستیابی به سخن و 'منابع' دست اول در فرهنگش بسیار کمک کرده است. به همین دلیل است که اگر با پژوهشگری از دیار انگلیس از در سخن در آیی و بگویی "من ایسن را به فارسی ترجمه می‌کنم"، واکنش نخست او ستودن شماست و خوشحالی او از اینکه شما نروژی نیز می‌دانید؛ اما همینکه بگویی "من او را از انگلیسی به فارسی ترجمه می‌کنم" برویی بالا می‌اندازد که یعنی "چه کار بیفایده‌ای!"

معمولاً مترجم متن ادبی را دست کم یک وادی از متن اصلی یا نویسنده آن دور می‌دانند، و این در هنگامی است که مترجم از زبان اصلی به زبان مادری‌اش ترجمه کند. اما از آنجا که وی با زبان و فرهنگ متن آشنایی دست اول دارد - چرا که در کوچه پس کوچه‌های آن زبان به گشت و گذار پرداخته است - می‌تواند امیدوار باشد که میوه‌اش خیلی زیاد از درخت دور نیفتد یا به قولی خیلی پرت نباشد، گیرم ثمره او رنگ و بوی میوه 'اصلی' را نداشته باشد - البته اگر مبحث 'اصل' را باور داشته باشیم. شرط اول آنست که مترجم زبان مبدا را بداند نه اینکه تنها نروژی یا انگلیسی خوانده باشد. دانستن زبان مبدا برای مترجم بدان معنی است که وی باید در بسیاری از تجارب فردی و قومی آن زبان شریک باشد و بتواند در هر لحظه تقریباً در تمامی کنش‌های این زبان حضور فعال داشته

باشد تا به چستی گفتار آدم‌های آن زبان نقبی بزند و نیروی لحظه‌ای آن زبان را دریابد. غوغای دمام اما آرام و نهفته در هر زبانی بدون این توانایی‌ها از دید مترجم پنهان خواهد ماند، گیرم مترجم آن زبان و دستور زبانش را هم خیلی خوب و روان بلد باشد. بنابراین همه ما مترجمان ایسن در این دیار باید بدانیم که از برزخیانیم، زیرا که در این سی - چهل سال گذشته ما ایسن را از زبان انگلیسی (و گاه از زبان فرانسه) به فارسی ترجمه کرده‌ایم.

جورج اشتاینر پرسش بسیار ارزنده‌ای در باره ایسن مطرح می‌کند:

چگونه است که این نمایشنامه‌های عالی تاثیر بیشتر یا رهایی بخش تری بر تئاتر مدرن نداشته‌اند؟ نمایشنامه نویسانی مثل آرتور میلر^۱... قبله آمالشان ایسن است. این نمایشنامه نویسان ابزار فنی نمایشنامه‌نویسی ایسن را مراعات کرده‌اند و از پاره‌ای قرارداده‌ها و اشارات او گریه برداری کرده‌اند. اما آن نقد غنی و پیچیده زندگی که در آثار ایسن نهفته است، و آن شفافیت فضاپردازی‌های رئالیستی او که در هاله‌ای از نمادگرایی جلوه گر می‌شود، از صحنه غایب است.^۲

با این همه، ایسن در رپرتوار تئاترهای اروپا و آمریکا جایگاه ویژه‌ای دارد و هر ساله تعدادی از آثار او بر صحنه می‌روند. چرا چنین چیزی در ایران وجود ندارد؟ ساده لوحی است که برای این پرسش به دنبال یک پاسخ باشیم. ایسن از آن منتقدان اجتماعی چرب‌دست است که نه به خودش رحم می‌کند و نه از کنار بی‌قوارگی‌های اجتماعی به آسانی می‌گذرد. ایسن تئاتر را صحنه نبرد و قلم را شمشیر می‌داندست، شمشیری که در آثار آخرش، گاه، به کاردی میکروسکپی نیز تبدیل می‌شود. آن روزها جامعه نروژ که تاب چنین رک گویی‌هایی را نداشت او را 'دشمن مردم' خواند. هر چند امروزه در دیار ما هستند کسانی که از مباحثی که ایسن پیش می‌کشد چندان دل خوشی ندارند و با احتیاط به او نزدیک می‌شوند، باید این را نیز پذیرفت که در حال حاضر ایسن جای خودش را در گفتمان اجتماعی-سیاسی ما بیشتر از پیش باز و خالی می‌بیند، چرا که گنجایش نقد‌پذیری و بحث در میان ما افزایش یافته است. پس او می‌تواند حق داشته باشد که آثار پیچیده‌تر خود را نیز بر صحنه تئاتر ایران ببیند. اما این که او در رپرتوار تئاتر ما نقش پر رنگ تری ندارد تا اندازه‌ای نیز به ترجمه‌های ما بستگی دارد. اشتاینر در دهه شصت قرن بیستم چند دلیل را پیش می‌کشد ولی تاکید عمده‌اش بر زبان ایسن است:

هر جا که ایسن از خود تأثیری بر جا گذاشته است، مثل مورد برناردشاو، نمایشنامه‌های سیاسی و جهت دار او بوده‌اند که به حساب آمده‌اند، نه نمایشنامه‌های عذاب دهنده دوران بلوغ فکری او. چرا چنین است؟ تسا حدی، پاسخ اینست که ایسن کارش را بسیار خوب انجام داد. خیلی از ریاکاری‌هایی که ایسن به آنها تاخت دیگر سلطه خود را بر ذهن آدمی از دست داده‌اند. خیلی از ارواح ستمگر حاکم بر زندگی طبقه متوسط را تاراندند. پیروزی ایسن اصلاح طلب بر بزرگی او به عنوان شاعر سایه افکنده است. تا حدی هم [ایسن پاسخ] با سد زبان پیوند دارد. خیلی‌ها که زبان نیروزی می‌خوانند به آدم می‌گویند که نثر دوره بلوغ ایسن از حیث گام و توازن درونی به همان دقت شعر خوب شکل گرفته است. بعلاوه، در زبان ایسن، مثل شعر، نیرو و جهت معنی غالباً بر پاشنه تصریف‌های ویژه و آرایش اصوات می‌چرخد. این‌ها تن به ترجمه نمی‌دهند و بدین ترتیب در نظر خیلی از خوانندگان، در نسخه‌های ترجمه نمایشنامه‌های ایسن نوعی یکنواختی زمخت (نثر گونه) وجود دارد که با طرح نمادین و زبان تغزلی نمایشنامه‌های اواخر کار او تناسبی ندارد. کوتاه سخن، آنچه در آثار ایسن ترجمه پذیر است کمترین توجه را به خود جلب می‌کند.^۳

اگر آنها که "نیروزی نمی‌خوانند" برای ترجمه ایسن به متون انگلیسی یا فرانسوی روی آورند، این خطر وجود دارد که تقلیدی از یک تقلید ارائه دهند. شاید یکی از دلایلی که خوانندگان عادی ترجمه‌های دست دوم ایسن او را 'ملودرام' نویس پیش پا افتاده‌ای می‌دانند همین باشد. به قول والتر بنیامین، تفاوت بین نویسنده متن اصلی و مترجم آن است که نویسنده چون کسی است که در دوران جنگل ایستاده باشد و لحظه به لحظه روئیدن آن را حس کند و با آن زندگی کند؛ اما آن کسی که ترجمه می‌کند از بیرون به جنگل می‌نگرد و روشن است که چنین کسی هرگز نخواهد توانست تجربه کسی را داشته باشد که در دل جنگل ایستاده است. بنیامین این سخن را در باره مترجم آشنا با زبان نویسنده متن می‌گوید. با این حساب، دیگر تکلیف ما که نویسندگان بیگانه، از جمله ایسن، را از صافی ذهن مترجم انگلیسی یا فرانسوی تحویل می‌گیریم روشن است!

اما زیاد هم نباید به خودمان سخت بگیریم. اگر قرار بود چشم به راه مترجمانی می‌نشستیم تا دیگر زبان‌های بیگانه را نیز می‌آموختند، باید سی چهل سال دیگر هم می‌ماندیم تا شهسواران آرزوهایمان از راه می‌رسیدند و چنان می‌کردند که ما تاکنون

نکرده‌ایم. پس از سوی دیگر، باید از مترجمان انگلیسی و فرانسوی سپاسگزار باشیم که همین قدر را در اختیار ما گذاشته‌اند. در واقع، آنچه در ایران سبب پریشانی خاطر می‌شود این نیست که مثلاً ایسن از انگلیسی به فارسی ترجمه می‌شود، ما به همه آنها، از آرچر گرفته تا می‌یر، مدیونیم. این گلها هر یک بوی ویژه خودشان را دارند. آبخور مشکل ما آنجاست که گمان می‌کنیم نباید افق دید ما نسبت به ایسن از افق مترجمان انگلیسی یا فرانسوی آثار او فراتر رود. به عبارت دیگر، تنها سیطره زبان انگلیسی نیست که مشکل پیش می‌آورد؛ مسئله اینجاست که گاه دچار این پندار می‌شویم که این مترجمان درباره ترجمه ایسن حرف آخر را زده‌اند.

شاید بتوان گفت ترجمه‌های آنان برای فرهنگ خودشان آثاری 'روشن و واضح' و قابل انتقال بوده و هستند؛ اما پیروی کورکورانه از آنها بیشتر اوقات ترجمه فارسی را چیز بی‌خاصیت و کدوری از کار در می‌آورد. یکی از دلایل ناکام بودن ایسن بر روی صحنه تئاتر ایران همین معضل است.

برای روشن شدن موضوع، بهتر است پاره‌ای از مسائل را که در هنگام ترجمه از طریق یک زبان واسطه پیش می‌آیند اندکی بیشتر بشکافیم. اگر به کار ترجمه خیلی با خوشبینی بنگریم، فرض اول اینست که متن معنایی دارد و نویسنده توانسته است این معنی را به شیوه‌ها و شگردهای ویژه‌ای به خواننده فرهنگ خویش برساند. هر اندازه نیز خیالپردازی‌ها یا شگردهای هنری نویسنده‌ای پیچیده باشند، بین نویسنده و خواننده‌اش نوعی همبستگی زبانی وجود دارد که این دورا به هم نزدیک می‌کند. این همبستگی سبب می‌شود تا قوانین 'بازی' بین نویسنده و خواننده روشن‌تر جلوه کنند. بدین ترتیب، هر اندازه که ترفندهای نویسنده تو در تو باشند، همین‌ها باید که ماشه محرک‌های آشنا اما نهفته در آگاهی خوانندگانی را که با نویسنده از یک فرهنگ عام پیروی می‌کنند، می‌چکانند. خوانندگان او بهتر می‌توانند با داشتن پاره‌ای بدیهیات نهفته در زبان مشترک با نویسنده، تار عنکبوتی را که متن بر گرد آنان می‌تند از هم بگسلند.

از سوی دیگر، برای مترجمی که زبان مادری و فرهنگش از حیث نشانه شناختی با زبان و فرهنگ متن مبدا شباهت‌های نزدیک و ناگزیری دارند، کار ترجمه با مشکل چندانی روبرو نمی‌شود. در مورد ایسن می‌توان گفت که ترجمه آثار او به انگلیسی به نحوی از

مقوله ترجمه یا انتقال نشانه‌ها از شمال به شمال است. اما هنگامی که این رابطه از مقوله ترجمه شمال به جنوب می‌شود، بویژه آنکه این کار از طریق یک زبان واسطه انجام گیرد، نشانه‌هایی هستند که بر اثر این دگرگونی دستخوش نابسامانی می‌شوند. در این هنگام پاره‌ای از مجاری ارتباطی که بین دو زبان نخستین و خویشاوند به خوبی بازاند، در هنگام ترجمه به زبان سوم دچار اختلال می‌شوند، مگر اینکه مترجم دست بکار شود و از تباهی این نشانه‌ها جلوگیری کند.

در بسیاری موارد بین زبان‌های 'نگلیسی، فرانسوی، سوئدی و نروژی پیوندی وجود دارد که می‌توان نامش را پیوند بومی - قاره‌ای گذاشت. این پیوند و خویشاوندی را می‌توان به خوبی در استعارات همانند یا منطبق بر هم و در شباهت‌های شناختی یا واژگانی میان این زبان‌ها دید. چنین همگانی‌های زیست - بومی به خوانندگان این فرهنگ‌ها این امکان را می‌دهد که انبوهی از میانبرها را برای خود فراهم آورند تا با متن چالش برابری را سامان دهند. پاره‌ای از حوزه‌هایی که به شکل‌گیری و قوام گرفتن این پیوند کمک شایانی می‌کنند استعاراتی‌اند که به مراسم و آئین‌های مذهبی همانند، یا به رخدادهای سیاسی - اجتماعی مشترک، یا به اسطوره‌ها و افسانه‌های تقریباً مشابه، یا موازین اخلاقی یکسان، و یا به آداب خوراک و پوشاک، و بالاخره، به نامگذاری اشاره می‌کنند.

برای آنکه موضوع بیشتر روشن شود، بهتر است نمایشنامه روسمرسهولم را از نزدیک بررسی کنیم تا ببینیم در هنگام ترجمه آن چه مواردی پیش می‌آید. خلاصه این اثر از این قرار است: جان روسمر، کشیشی که همسرش، بیتا، در چرخ و پر آسیاب آبی خودکشی کرده، در خانه‌اش با زنی، ربکاوست، که از شمال نروژ آمده زندگی می‌کند. این دو با اعتراف به عشقی افلاطونی نسبت به هم، قصد دارند برای آدم‌ها پیام آور سعادت باشند. کرول، برادرزن سابق این کشیش، که مدیر مدرسه است و خلق و خوی محافظه کار دارد، این دوستی را تایید نمی‌کند و از روسمر می‌خواهد به حزب او بپیوندد. از سوی دیگر، رهبر حزب پیشرو، مورتسگار، نیز به روسمر نزدیک می‌شود و او نیز از روسمر می‌خواهد به جناح پیشرو بپیوندد. در این میان، غریبه‌ای آشنا، برنلد، که معلم سابق روسمر نیز بوده سرو کله‌اش پیدا می‌شود. او نیز می‌خواهد مردم را عوض کند. رفته رفته معلوم می‌شود که این‌ها همه پیامبرانی دروغین‌اند، چرا که هنوز خودشان را باز نشناخته‌اند.

این است چکیده آن اثری که شاهکار ایسن به شمار می‌آید! اثری که همسنگ جنایت و مکافات قلمداد شده است. کسانی هم که بدون آگاهی از کنایات و اشارات ایسن این اثر را خوانده‌اند در مانده‌اند که رموز شاهکار بودن این اثر چیست؟ در واقع بدون 'ملاط' اسطوره و استعاره‌هایی که به این چار چوب ملودرام جان می‌دهند، خواندن یا اجرای این اثر به صورت ملو - درام نیز در می‌آید. اینک باید به این 'ملاط' نگاه دقیق‌تری کرد. این کار را نیز با دقت در همین اسطوره‌ها و استعاراتی آغاز می‌کنیم که به آسانی در هر دو زبان نروژی و انگلیسی رفت و شد دارند.

نخست به یکی از پیش پا افتاده‌ترین ترفندها، یعنی نامگذاری و زیست - بوم توجه کنید. از ربکا وست آغاز کنیم. نام او از ریشه عبری به معنای تله یا دام می‌آید. همچنین این نام اشاره‌ای است به پیوند دادن یا محبت روا داشتن. اما او از شمال نروژ می‌آید، جایی که ارزش‌های فرهنگی پیش از مسیحیت بیشتر فرمانروایی می‌کنند. خواننده متوسط انگلیسی این را در حاشیه دید و ذهن خود دارد و به محض آنکه ایسن بازی را شروع کند، این تداعی‌ها در ذهن او زنده می‌شوند. بنابراین، برای چنین خواننده‌ای، نام ربکا او را و می‌دارد تا به کار ربکا در آغاز نمایشنامه، یعنی قلابدوزی، توجه بیشتری بکند و ارزش نمادین آن را از نظر دور ندارد. و همینکه دمی از نمایشنامه بگذرد و روشن شود که ربکا از شمال رها از قید و بندها و ارزش‌های مسیحیت می‌آید، همان کار قلابدوزی او معانی‌ای پیدا می‌کند که یکی از آن‌ها، شاید، تکرار کردن نام خودش باشد: پیوند دادن - محبت کردن، با این تفاوت که از شمال نروژ آمدن مفهوم 'پیوند دادن' را تا مرز 'به بند کشیدن' یا 'کسی را در پنداری غرق کردن' هم پیش می‌برد. آنها که با آثار دوره میانی و پایانی کار ایسن آشنا نیستند می‌دانند که در این دو مرحله از کار وی تور، تار عنکبوت، سایه روشن‌های بهت آور و امپرسیونیستی، نورهای نمادین از بنمایه‌های پر خون کار او به حساب می‌آیند.

خواننده این متن از همان آغاز کار بین کرول و ربکا کشمکشی می‌بیند. خواننده‌ای که با چنین پیش زمینه‌ای از ربکا وست آشنا نباشد، به راحتی می‌تواند دشمنی کرول را نسبت به ربکا به عنوان حسادت او نسبت به کسی که جای خواهرش را گرفته تعبیر کند. اما باز هم باید دمی درنگ کرد. نحوه پروراندن ربکا وست برای آنان که بخواهند خوانشی

ملو- درام گونه از این نمایشنامه داشته باشند باید این پرسش را پیش آورد که آیا ایسن با پروراندن چنین زنی در نقش نویسنده‌ای زن ستیز ظاهر نمی‌شود؟ ربکا وست نام زنی بوده که او را در انگلیس و به اتهام جادوگری کشته بودند. ایسن تنها زمانی از این اتهام زن ستیزی می‌رهد که ربکا و کشمکش او در بافتی سوای نزاع فامیلی - خانوادگی جان بگیرد. و چنین کاری در این نمایشنامه با مثبت کاری دقیق نام‌ها و مکان‌ها جان می‌گیرد. ریشه نام کرول نیز به بسته بودن یا در حصار ماندن اشاره دارد. پس با این حساب که او از مرکز مسیحیت محافظه کار می‌آید و پشتیبان آن است، رویارویی کرول و ربکا یک رویارویی فردی نیست، اینان دو تاریخ را در پیش روی خواننده یا بیننده می‌گذارند. ربکا، به قول برنلد، آن پری دریایی، آن افسونگری است که از شمال سرازیر شده تا با 'دام' گستردن خویش و به بند کشیدن یا اغوا کردن جان روسمر به عنوان یک مسیحی سنتی آن، 'آشوب' پیش از مسیحیت را زنده کند. در این نمایشنامه تنها وقتی از ملو- درام به سوی درام گام بر می‌داریم که برای این دو چهره، و همین طور بقیه چهره‌ها، ریشه‌های تاریخی بیابیم. کشمکش بین کرول و ربکا یعنی رویارویی تاریخی مسیحیت سنتی و معتقد به نهادهای اجتماعی با دگر- اندیشی برخاسته از سنت‌های پیش از مسیحیت.

تنها همین شگرد نامگذاری همچون زنجیره قزن قفلی عمل می‌کند و از چاه قوه تخیل خواننده تداعی‌هایی در باره مکان‌های جغرافیایی بیرون می‌کشد و این، به نوبه خود، برانگیزنده مفاهیمی در باره دوره‌های متفاوت تاریخ غرب است. همین که نمایشنامه آغاز می‌شود، خواننده یا بیننده آشنا با این اطلاعات نهفته در ذات زبان نروژی و انگلیسی، به آسانی دچار این اشتباه فاحش نمی‌شود که این نمایشنامه را اثری با پیرنگی ساده تلقی کند، اثری پیش پا افتاده که ایسن با رویارویی دو حزب سیاسی و با مرگ مرموز بیتا یا با حضور ناگهانی اسبی سفید، به آن آب و تاب داده است. اما کسی که پیشاپیش می‌داند که در نام‌مورتسگار، پیشوند - Mort به معنی تباهی یا مرگ است، خیلی زیاد روده‌درازی‌های سیاسی او را حقیقت‌جویی نمی‌پندارد. یا نگاهی به نام برنلد بیندازید. زبان‌های انگلیسی، آلمانی و نروژی به خوبی با نام برندا، به معنی شعله یا شمشیر آشنایند. آنوقت آیا برای خواننده انگلیسی نام هتمن برنلد (Hetman Brendel (Hell-man, Brenda-Hell?) همانقدر محو است که برای خواننده متوسط ایرانی چنین است؟ ایجاد ارتباط با این

نمایشنامه و این چهره از راه نام او آسان تر می‌شود. 'برندل' با نامش و سخنان آشفته و مطمئنش گویای 'کائوس - مفیستو' ای است که باید در تار و پود این نمایشنامه جان بگیرد. چنین خواننده یا بیننده‌ای بهتر به عنصر دراماتیک چند - زبانه بودن این چهره نگاه می‌کند. 'کائوس' برای یونانیان خمیر مایه هستی بود. پس باید بین این عنصر و از جنوب آمدن برندل پیوندی باشد. اینک به نمایشنامه روسمرسهولم در این پرتو نگاه کنید: یکی از شمال (تاریخ پیش از هلنی‌گری و آئین مسیحیت) آمده، یکی از جنوب (هلنی‌گری) آمده، هر دو نیز سرکش و عاصی‌اند. کرول و مورتسگار در مرکزاند و مصلحت آئین (آمیژه‌ای از عبری - هلنی - مسیحی‌گری)، هر دو نیز به چهره آدمی که از نظر شرعی مقبول باشد نیازمندند.

بدین ترتیب، نگاهی به فهرست چهره‌های بازی این نمایشنامه برای خواننده انگلیسی تقریباً همان تداعی‌هایی را زنده می‌کند که خواننده نروژی به آن دسترسی دارد. اما در هنگام ترجمه این اثر به فارسی، تقریباً همه این اجزاء نشانه شناختی برای بیننده یا خواننده ایرانی محو می‌مانند. مترجمان انگلیسی نیازی ندیده‌اند که این بدیهیات را در مقدمه‌ای به خواننده خویش توضیح دهند. اما آیا مترجم ایرانی می‌تواند امیدوار باشد، بی‌آنکه به گونه‌ای این اطلاعات را در اختیار خواننده‌اش بگذارد، سخن ایبسن را به نحو شایسته‌ای به خواننده‌اش رسانده است؟

برای تاراندن این مشکل راه‌هایی وجود دارد. شاید بتوان مشکل خواننده متن ایبسن را با آوردن پیشگفتاری حل کرد. ولی برای بیننده چه باید کرد؟ در اینجا دست کم دو دیدگاه وجود دارد. اولی به این نکته سخت پایبند است که آثار نمایشی باید برای اجرا ترجمه شوند؛ دومی بر اجرای اثر تأکید نمی‌کند و تنها بر این باور است که ترجمه متون نمایشی تنها برای آگاهی یک فرهنگ دیگر درباره شیوه‌های کار در جاهای دیگر دنیاست و نه برای اجرا. بر دسته اول خرده می‌گیرند که در این صورت، نویسندگان بومی از سکه می‌افتند و توان رشد در آنها به تاراج می‌رود^۵، در عوض، به دسته دوم باید گفت، اگر چنین باشد باید استانیسلاوسکی را سرزنش کرد چرا که وی برای ایجاد شور انقلابی به عنوان حرکتی اجتماعی، به بایرن و ایبسن روی آورد.

اگر قصد و برنامه نویسنده از نوشتن اثری برای مترجم از عوامل تعیین کننده باشد، باید گفت که ایسن، همانند پاره‌ای از نمایشنامه نویسان اوائل قرن نوزدهم، آثارش را برای خواندن محض نمی‌نوشت، او جویای پیوندی شایسته بین تاریخ و صحنه و جدل بود. بنابراین، باید انتظار آن را داشت که ترجمه‌هایی از آثار او جان بگیرند که برای اجرا باشند. اینجا دیگر پیشگفتار یا پا نوشت نمی‌تواند به افق دید بیننده کمک کند. برای او چه باید کرد؟

گروهی از صاحب نظران پاسخ را خیلی ساده می‌انگارند: بگذارید متن همینطور که هست با بیننده تماس برقرار کند، لازم نیست مترجم بیننده را چون کودکی بدانند که هر لحظه باید تر و خشک شود. در پاسخ این گروه باید گفت، اگر سلسله کارهایی که مترجم انجام می‌دهد برای روشن شدن چیزهایی است که به تکوین - یعنی به زبان اثر - مربوط است، کار او بسیار منطقی و بجاست. اما اگر این کار به اموری می‌کشد که به پس از تکوین اثر مربوط می‌شود، باید در کارش شک کرد. بطور مثال در نمایشنامه مرغابی وحشی گرگز آدمی است که از ناحیه‌ای می‌آید به نام هوی‌دال. او به نزد کسی می‌رود که نامش اکدال است. شاید بتوان گفت ایسن با استفاده از جفت کمینه، از نظر معنایی، نام یک مکان را به نام یک فرد پیوند داده است: هوی‌دال - اکدال. این در تکوین این اثر فرایندی زبانشناختی بوده است: هوی - (high) والا، و اک - (eck) پست (ناچیز، فرومایه، درمانده)، (dale) 'دال' هم که به معنی وادی یا سرزمین یا دره است (و تقریباً تمامی این معانی برای انگلیسی‌زبانان وجود دارند و یا، دست کم، از عناصر بالقوه آن زبانند). منظور این نیست که مترجم با بوق و کرنا بگوید "خلایق، در اینجا ایسن تصویر پیامبری را می‌دهد که از فراز کوه فرود می‌آید و به برزخیان نوید رستگاری می‌دهد" این به تفسیر و نقد متن بستگی دارد و هیچ جایی در ترجمه ندارد، چنانکه در مورد ربکا و برنلد نیز نباید چنین کنیم. منظور اینست: از آنجا که مترجم نمی‌تواند و نباید هوی‌دال و اکدال را به ترتیب برج عاج نشین و شاخ شکسته یا پر و بال سوخته ترجمه کند، آیا باید بگذارد این ارکان معنایی محو شوند یا باید با استفاده از ترفندهایی به این بازی‌های زبانی نویسنده جان ببخشد؟ ترفندهایی که مترجم انگلیسی، به دلایلی که در بالا آوردیم، تقریباً به آن‌ها نیازی

ندارد. نویسنده این سطور بر این باور است که مترجمی که متن ایسن را از زبان انگلیسی به فارسی ترجمه می‌کند، باید تا می‌تواند از افت جنبه‌های نشانه‌شناختی متن جلوگیری کند. یکی از راه‌هایی که مترجم می‌تواند برگزیند رو آوردن به گونه‌ای تنش است که از برابر نهادن ترجمه‌های گوناگون از یک متن اولیه (در اینجا، انگلیسی) پیش می‌آید. سخت‌ترین این تنش زمانی پیش می‌آید که مترجم متون ادبی که متن را از زبان اصلی ترجمه نمی‌کند تنها یک ترجمه از متن مورد نظر را در پیش روی داشته باشد، و دلخواه‌ترین آن زمانی است که از یک متن چندین ترجمه وجود داشته باشد. تفاوت ما مترجمان با پژوهشگران 'سلیمانکده' بیکن در اینست که در ناکجاآباد او یکی را روانه دیاری خاص می‌کردند تا با غنیمتی باز گردد. اینک، اما، کسان بسیار به دیاری سفر می‌کنند و بر سر سفره نویسنده‌ای می‌نشینند. در این حالت، هیچ تضمینی وجود ندارد که همه یک چیز را آورده باشند. یکی آب و نان را می‌آورد، دیگری اشتها و ذوق و ذائقه‌ای برای آن غذای عجیب نداشته و تنها خود سفره یا به اصطلاح آفتابه لگن آن را با خود می‌آورد. این‌ها هر یک نشانه یا نشانه‌هایی از آن سفره را دارند و ساده‌انگاری است که بگوئیم جزئی را که هریک با خود به یغما آورده تمامی کار است. بنابراین، از آنجا که مترجم فارسی زبان خودش به دل زبان نروژی نزده است و غنیمتی با خود نیاورده است، باید همه ترجمه‌های موجود به زبان انگلیسی را پیش روی خودش داشته باشد. تنش مورد نظر نیز از کار مقایسه این ترجمه بر می‌خیزد تا مترجم فارسی بیند آن 'مترجمان- یغماگران' که متن نروژی ایسن را به تاراج برده‌اند، چه چیزی را، چرا و چگونه، با خود آورده‌اند.

اینجاست که می‌توان گفت شیرین‌ترین لحظات برای مترجم شکل می‌گیرد. شاید بتوان گفت ترجمه مستقیم از یک زبان نتواند این نوع ترجمه را از میدان بدر کند، البته اگر مترجم همیشه فرایند تنش گفتگو با مترجمان انگلیسی را در نظر داشته باشد. در این حالت، مترجم تنها به گفته‌ها و نوشته‌های یک متن و یک ترجمه گوش فرا نمی‌دهد، بلکه به تفاوت‌ها و ناگفته‌ها و نانوشته‌هایی که برایش در این فرایند مقایسه شکل می‌گیرند توجه می‌کند. این همان چیزی است که آن را هرمنوتیک متن یا بهتر است بگوئیم متون، می‌نامند. و درست در همین فرایند است که مترجم می‌تواند از سوی ناشر، ویراستار و منتقد مورد بی‌مهری قرار گیرد.^۶ هر یک از این افراد می‌توانند با معیار قرار دادن یکی از

مترجمان انگلیسی بر مترجمان خرده بگیرند که از حدود متن تجاوز کرده است. تا زمانی که چنین چیزی بر ذهن ما حکم براند و تا زمانی که ترجمه دست دوم با مقدار هرمنوتیک پره‌ای خودش را مرتب نکند، کسانی مثل ایسن که از زبان دوم به فارسی ترجمه می‌شوند برای مردم ما لب به سخن گشوده‌اند اما هنوز و همچنان بسیار مانده و می‌ماند تا آنان عقده دل بکشایند، چنانکه برای مردم خودشان چنین کرده‌اند.

برای روشن شدن بیشتر موضوع باز هم به نمایشنامه روسمرسهولم به عنوان یک نمونه عینی اشاره می‌کنیم. ایسن رمزنگاری این اثر را با عنوان آن آغاز می‌کند. در دستنویس‌های اولیه، ایسن نام این نمایشنامه را /اسبهای سفید گذاشته بود. چرا آن را به روسمرسهولم تغییر داد؟ اسبهای سفید بیش از اندازه رمانتیک بود، چیزی که ایسن با آن به مبارزه برخاسته بود. او می‌خواست با نمایشنامه روسمرسهولم به دل آرمانگری هجوم ببرد و بنابراین، می‌خواست حتی نام نمایشنامه‌اش نشانگر محفل نخبگان باشد. چنین شد که او نام /اسبهای سفید را تغییر داد، نام روسمرسهولم بهتر بود چرا که این نام برای خواننده یا بیننده او جزیره‌ای، آبادی‌ای، محفلی را تداعی می‌کند که در آن همه باید به ندای آغازی دوباره واکنش نشان دهند.

هنگامی که بیننده یا خواننده نروژی، و در این مورد خاص، انگلیسی، با نام این اثر روبرو می‌شود، خیلی بعید است که متوجه ارزش استعاری آن نشود: او پیشاپیش می‌داند که پسوند holm - به معنی جزیره‌ای کوچک است، اما در عین حال، می‌داند که در نروژ جایی به نام روسمرسهولم وجود خارجی ندارد، گرچه همین خواننده یا بیننده به خوبی می‌داند که همین پسوند به مکان جغرافیایی‌ای اشاره می‌کند که پایتخت سوئد است: استکهلم. از طرف دیگر، از آنجا که پسوند (e) holm - در زبان انگلیسی، دانمارکی، سوئدی و یونانی سابقه دارد و معنی آن برای خواننده روشن است، هر چند این نام خودش رکن معنایی است، مترجمان انگلیسی آن را به زبان خودشان ترجمه نکرده‌اند.

اما چون نام این اثر رکن معنایی است، ترجمه آن برای فارسی‌زبانان ضروری است: روزمرآباد^۷. اما هیچ یک از مترجمان انگلیسی چنین نکرده‌اند و بطور مثال نگفته‌اند Rosmerland. ضرورتی هم برای این کار ندیده‌اند. آنان در اصل ترجمه‌های خودشان را برای مردم و فرهنگ خودشان سامان داده‌اند نه برای بیننده یا خواننده فارسی‌زبان. پسوند

(آباد) در فارسی به این معانی آمده است: روستایی دور از فعالیت های شهری که ساکنان آن از یک تا صد خانوار باشند؛ شاد گشتن، لبریز شدن، سامان یافتن، و کوتاه سخن، مکه را در درون خود احساس کردن یا در آرمانشهر زیستن. ترکیبات "نبود آباد" و "ناکجا آباد" از آن جمله اند. و می دانیم که در روسمر سهولم جان روسمر، گیرم دچار او هام، فکر می کند آبادی او پایگاهی است که او از آنجا می تواند سعادت و خوشبختی به دیگر جاها صادر کند. با این حساب عنوان روسمر آباد برای این ترجمه نام برازنده ای بود. اما متأسفانه نام این ترجمه همان روسمر سهولم ماند نامی که با خواننده و بیننده ایرانی ارتباطی برقرار نمی کند. یکی از دلایل هم این بود که اگر این کار منطقی بود مترجمان انگلیسی نیز آن را تغییر می دادند.^۸

یک نمونه دیگر از این حالت تنش بین مترجم و ترجمه های موجود انگلیسی روسمر سهولم صحنه ایست که برنندل پس از مدت ها به خانه جان روسمر می آید. او با ربکا وست آشنا نیست و گمان می کند وی همسر روسمر است، کرول را نیز به جا نمی آورد. کویتا این قسمت را چنین ترجمه کرده است:

Brendel: And this delightful lady (bows), Mrs. Rosmer of course .

Rosmer : Miss West .

Brendel: A near relation no doubt. And yonder stranger, a colleague I can see.

مک فارلن همین بخش را این گونه ترجمه کرده است.

Brendel: And this charming lady? (Bows) Your lady wife, of course .

Rosmer: miss West.

Brendel: A close relative, presumably. And yonder gentleman whom I don't Know ? A colleague, I see.

و این هم ترجمه می یر:

Brendel: And this charming lady? (Bows) Your wife, of course.

Rosmer: Miss West.

Brendel: A close relative, no doubt. And yon stranger -- ? A brother of the cloth, I see.

مک فارلن و می‌یر، با دقت تمام برای ربکا از واژه Charming استفاده می‌کنند، در حالیکه کویتا واژه delightful را انتخاب می‌کند، مک فارلن و می‌یر هر دو از واژه close استفاده می‌کنند، اما کویتا واژه near را انتخاب می‌کند. می‌یر و مک فارلن نشان می‌دهند که می‌دانند ربکا وست شخصیتی حقیقی نیز بوده که در انگلیس به اتهام جادوگری مجازات شده و ایسن از این ماجرا خبر داشته است. پس انتخاب واژه charming ربکا را چنان ترسیم می‌کند که انگار او به تمام معنی کلمه افسونگر است. اما از این هم دقیق‌تر انتخاب واژه close است. دو واژه close و near در مفهوم 'نزدیک' و 'صمیمی' مشترک‌اند، اما بعید است که near آن توان close را داشته باشد. دومی سوای نزدیک و صمیمی بودن با جنبه‌های بافندگی، جستجوگر بودن، در بند بودن، دست نیافتنی بودن، مرموز بودن و فرار بودن چهره ربکا نیز پیوند دارد. خوشبختانه در زبان فارسی واژه 'بستگان' که بجای relatives بنشیند اندکی از بار معنایی close را نیز با خود می‌آورد.

از سوی دیگر، ایسن دستور صحنه‌های کوتاهی دارد. به همین دلیل وقتی کرول برای نخستین بار وارد صحنه می‌شود می‌دانیم که عصا و کلاه دارد، از دیگر ویژگی‌های سر و وضع او چیزی دستگیرمان نمی‌شود. هنگامی که برنلد در بدو ورود به صحنه او را با روسمر اشتباه می‌گیرد، به خاطر آنست که کرول طوری لباس پوشیده است که ظاهر کشیشان را برای خود درست کند. در حالیکه او مدیر مدرسه است. کویتا و مک فارلن هر دو به واژه colleague بسنده می‌کنند، اما می‌یر بجای آن عبارت A brother of the cloth را می‌آورد و پس از یک مکث I see. این برای بازیگر آن فرصت را پیش می‌آورد که دلیل بجا نیاوردن خودش را با اشاره به لباس او توضیح دهد.

با برداشت از این تنش‌ها ترجمه این بخش چنین از کار در می‌آید:

برنلد: این بانوی افسونگر هم [تعظیم می‌کند]. یقیناً خانم روسمر هستید.

روسمر: ایشون دوشیزه وست هستند.

برنلد: بی شک از بستگان نزدیک‌اند. آن آقای غریبه هم از جرگه روحانیون‌اند، پیداست.

نکته دیگر اینکه، هر چند در این چهل ساله اخیر ایسن بیشتر از طریق مترجمان انگلیسی با ایرانیان سخن گفته است، آثار او آنطور که شایسته اوست بر صفحه نرفته اند. سوای مسائل حاشیه‌ای که در مورد این نمایشنامه‌نویس در ایران مطرح بوده است، یکی از دلایل این ناکامی ایسن ترجمه‌های فارسی غیر قابل اجرای آثار او بوده است. بطور کلی، تا همین چندی پیش نویسنده و ادیب از نوعی قداست برخوردار بوده‌اند و چاپ و نشر ما به زبان ساده و مردمی چندان روی خوشی نشان نمی‌داده‌اند. هر آنچه به چاپ می‌رسید باید شکلی رسمی و قراردادی می‌داشت. شاید برآند یا برگشت ایسن به چنین زبانی تن دهند، اما از مرغابی وحشی به بعد این کار یعنی ویران کردن ایسن و ارج نهادن به رنجی که او برای پروراندن زبانی دگرگون به جان خرید. با چنین زبان یکسان و یکنواختی که رایج بوده است شاه و گدا باید ادبی سخن می‌گفتند. در این صورت نیمی از چهره‌های مرغابی وحشی، همان‌ها که خاکی و درمانده‌اند و زبانشان نیز به تاراج رفته است، به موجوداتی بیجان تبدیل می‌شوند. ایسن در حواشی مرغابی وحشی هشدار داده بود که به زبان دیگری روی آورده است، زبانی که با پروراندن چهره‌هایی مثل اکدال پیر، گینا، یالمار، و رلینگ نبض داشت و آدم مورد نظر را خیلی خوب کنده کاری می‌کرد. اما در روسمرسهولم است که او با پروراندن برنلد با آن چهره پوشالی و آن زبان کتابی، خیلی روشن و صریح به زبان رسمی و قلنبه سلنبه نخبگان حمله می‌کند. ایسن / یولف کوچک (۱۸۹۴) را هشت سال پس از روسمرسهولم نوشت. این بدان معنی است که زبان این نمایشنامه دست کم باید در سطح روسمرسهولم باشد. / یولف کوچک بیست و هفت سال پیش (۱۳۵۲) به زبان فارسی نیز سخن می‌گوید - آن هم پس از علویه خانم هدایت و انتری که لوطیش مرده بود چوبک و یکی بود و یکی نبود جمالزاده و ... - اما مادر و پدر جوان و کودک افلیج آن‌ها و "پیرزن موشها" همه یکسان و کتابی سخن می‌گویند. اگر دیگر مسائل حاشیه‌ای اجرای آثار ایسن در ایران را کنار بگذاریم، همین اصرار بر زبان کتابی ترجمه‌های آثار اوست که از او جز در پاره‌ای موارد در ایران آدمی خانه‌نشین ساخته است. ایسن نمایشنامه نویسی بنام و بت شکنی چیره دست است؛ اما اشتباهی بزرگ است که گمان کنیم آدمی چون او زبان را در یک سطح پیش می‌برد. بزرگی او در همین شگردها و نوآوری‌های زبانی نهفته است. اما انگار در دیار ما هنوز باید راه زیادی را پیمود تا این زبان

ساده اما لایه لایه نیز زبان ادبی، شمرده شود، راهی که بارها آن را تا نیمه‌ها رفته‌ایم و سپس رهایش کرده‌ایم.

ایسن در روسمرس هولم برای جلب توجه بیننده و خواننده تنها به برنندل و آن زبان قناسش نمی‌پردازد. کرول نیز مدیر مدرسه و زبان‌شناس است. او بیش از مطالعه همزمانی زبان، به بعد در-زمانی آن توجه دارد. او هم تاریخی ایستا می‌خواهد و هم زبانی که صابون زمان به تنش نخورده باشد. از اصرار او بر این نکات است که متوجه محافظه‌کاری و خودکامگی‌اش می‌شویم. او ساعتی است که کوک شده یا نواری که پر شده باشد. سیر تحول زبان ایسن، گریز از سنگوارگی‌های این چینی به سوی زبانی پرافت و خیز است که دامنه ارتعاش آن موقعیت را تعیین می‌کند و نه دستور زبان. مگر می‌شود آن همه انسان‌های تباه، دچار روان پریشی شیدایی-افسردگی، زیاده‌خواه، ترسو و شجاع را بر صحنه کشید اما زبانشان به این دگرگونی‌ها گواهی ندهند؟ آنچه که برنارد شاو جوهره ایسن می‌نامید به خیلی چیزها بستگی دارد، اما پروراندن زبان ایسن یکی از بنیادی‌ترین عناصر این جوهره است. برای رسیدن به این جوهره باید بسیار و سخت کار کرد و هیچ ترجمه‌ای از متون ایسن را نهایی نپنداشت. گادامر شالوده هرمنوتیک را *verbum interius* یا کلام نهفته متن می‌داند. پیش از شکلفسکی، ایسن بود که گفت چگونه گفتن بر چه گفتن مقدم است. اگر این جنبه‌های کار ایسن در ترجمه‌های ما جان بگیرند، تماشاگران ایسن در ایران از او رم نخواهند کرد.

یادداشت‌ها و پانوشت‌ها:

- ۱- Arthur Miller (1915)، نمایشنامه نویس آمریکایی.
- ۲- جورج اشتاینر، مرگ تراژدی، ترجمه بهزاد قادری، تهران: انتشارات نمایش، ۱۳۸۰، ۳۱۱.
- ۳- همان، ۳۱۲.
- ۴- سیطره زبان انگلیسی در ایران ریشه تاریخی دارد و نمی‌توان یک شبه آن را واژگون کرد. به هر صورت، نویسنده بر این باور است که کشورهای دیگری که فکر می‌کنند این سیطره بر حضور همزمان چند آوا در فرهنگ‌های مختلف سایه افکنده است باید دست بکار شوند و با پذیرفتن روشنفکران معالکی که زیر سلطه این زبانند و با آموختن زبان خودشان به آنان کاری کنند که در این 'دهکده جهانی' مردم بتوانند به زبان‌های گوناگون سخن بگویند.
- ۵- در یکی از گفتگوهای خودمانی با اکبر رادی از ایشان شنیدم که می‌گفتند، "اولین آشنایی‌ام با ایسن باز می‌گردد به دیدن خانه عروسک او که ترجمه فروغی بود. هر چند اولین نمایشنامه‌ام با این اثر شباهتی ندارد، نمی‌توانم بگویم حال و هوای ایسن در این اثر محو است."
- ۶- علی صلح جو، در مقاله در باره لفظ‌گرایی در ترجمه، "فصلنامه مترجم، سال نهم، شماره ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۷۹"، ریشه این بی‌مهری و زورگویی به مترجم را در "شکل‌گیری ویرایش در موسسه انتشارات فرانکلین در دهه چهل" می‌داند. این سنت تقریباً چهل ساله نه تنها در پاره‌ای موارد پا پس نکشیده است، بلکه با روبرو شدن ویرایشگران با خیل عظیمی از مترجمان تازه کار در حال حاضر، آنان را در بسیاری از موارد دچار چنان اضطرابی کرده است که قدرت تشخیص درست از نادرست را از آنان گرفته است.
- ۷- اصغر رستگار نیز از این اثر ترجمه‌ای با نام *اسبهای سپید*، اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۷، ارائه داده است. وی دلیل این انتخاب را چنین توضیح می‌دهد "عنوان اصلی این اثر را *"اسبهای سپید"* برگزیدیم چرا که از بعضی جهات جذاب تر از *"رسمرس هلم"* بود. عنوانی که برای خواننده ایرانی به کلی مفهوم نیست. *"اسبهای سپید"* عنوانی است که ایسن در پیش نویس‌های اول و دوم این نمایشنامه برگزیده بود که در نگارش سوم از طرف خود او به *"رسمرس هلم"* تغییر نام یافته است (یادداشت مترجم، ص، ۵). با نظر ایشان در باره مفهوم نبودن *رسمرس هلم* موافقم، اما انتخاب *"اسبهای سپید"* را کافی نمی‌دانم زیرا نامی است که خود ایسن برای اثر نهایی‌اش نامناسب تشخیص داده بود.
- ۸- در هنگام چاپ این اثر در همه موارد با ناشر به توافق رسیدیم مگر تغییر نام این کتاب به *رسمرآباد*.

ترجمه شعر و مسئله حفظ امانت: بحثی پیرامون استعاره و قالب شعر

“به عقیده من ترجمه کوششی است جهت حل مسئله‌ای لاینحل.”^۱
هامبت

معضل ترجمه شعر از جمله مقولاتی است که در نظریه ترجمه، نسبت به سایر انواع ادبی، چندان مورد بحث و تبادل نظر قرار نگرفته است. گروهی از جمله “شلی” Shelley و “کروچه” Croce معتقدند که ترجمه شعر کاری غیر ممکن است. “شلی” در مقاله “دفاع از شعر” حتی یک کلمه شعر را حاصل خلعجانان روحی شاعر، یعنی نغمه‌ای از نغمات عالم مطلق یا اندیشه کل می‌داند که روح شاعر را به ترنم در می‌آورد، و لذا به نظر او مترجم هرگز نخواهد توانست آن نغمات را حس و دوباره مجسم کند، چون که مترجم در آن تجربه والا شرکت نداشته است. وی می‌گوید، “گیاه باید دوباره از دانه اش بر آید، والا به گل نخواهد نشست.”^۲ “کروچه” نیز می‌گوید در هنر آنچه بیان می‌شود شهودی است و هر آنچه شهودی باشد غیر قابل ترجمه است.^۳

اما گروهی دیگر نظیر “ادوارد ساپیر” (Edward Sapir) “س. ک. اوگدن” (C. K. Ogden) و “آی. ا. ریچاردز” (I. A. Richards) معتقدند که ترجمه شعر امکان‌پذیر است. “ادوارد ساپیر” معتقد است که زبان دو جنبه دارد. جنبه مکنون یا غیر زبانی (Latent Content) و جنبه زبانی. او در جواب “کروچه” می‌گوید: “همه مفاهیم یا مضامین هنرمند ادیب با عنایت به حد اعلای توانایی‌های صوری زبان خودش محاسبه، یا به صورت شهودی حس می‌شود و اینها را نمی‌توان بی‌هیچ خلل یا تغییری به زبان دیگر انتقال داد ... ادبیات به ابزار زبان مسلح است، اما این ابزار دو لایه دارد، لایه مکنون زبان که همان شرح

تجربه شهودی ما باشد و لایه دیگر نحوه خاص شکل گیری زبانی معین است "... "ریچاردز" و "اوگدن" از "سایپر" نقل می کنند که آنچه در ترجمه متون ادبی از زبانی به زبان دیگر انتقال می یابد محتوا یا لایه مکنون آنست که غیر زبانی است، بنابراین ترجمه متون ادبی امکان پذیر است. "سایپر" این محتوای مکنون را به حقایق علمی تشبیه می کند که می توان آنها را به هر زبانی ادا کرد. گفته "سایپر" بدین معنی است که مترجم محتوای زبان را انتقال می دهد و نه صورت آن را. البته "ریچاردز" و "اوگدن" او را متهم می کنند که بین صورت و محتوا دوگانگی بوجود آورده است و در کتاب ارزشمند خود "معنی معنی" (The Meaning of Meaning) می گویند، "اگر در واژگان زبانها تمایزات نمادین مشابه توسعه یافته باشد، هر گونه کاربرد نمادین صرف از کلمات زبانی را می توان در زبان دیگر نیز ایجاد کرد. در غیر این صورت توسل به اطناب یا استفاده از نمادهای نوضرورت می یابد، و میزان تطابق احتمالی آنها مسئله ای است که به سادگی قابل بررسی است. از سوی دیگر هر چه نقش عاطفی زبان بیشتر باشد، کار تلفیق چندین نقش در واژگان دو زبان زیاد ساده نخواهد بود. و نیز هر چه زبان مبدا از تأثیرات مستقیم کلمات از طریق وزن، چگونگی واکه ها و غیره بیشتر بهره برده باشد، بازسازی تأثیرات مشابه آن به همان طریق در ابزار صوتی زبان دیگر مشکل تر خواهد بود ... با درک کاربردهای زبان و منابع فنی آن، نقد ترجمه روش مطالعه آموزنده و بسیار جالبی را در زمینه زبان مهیا خواهد ساخت." (۵) در سخن بالا روشن است که "ریچاردز" و "اوگدن" معتقدند اگر مترجم در دو زبان توانش کافی داشته باشد، می تواند به سادگی معادل یابی کند یا به اطناب روی آورد تا بالاخره مطلب را ادا کند، اما در ترجمه شعر تأکید آنها بر وجهی مهم تر، یعنی به وجود آوردن تأثیر مطلوب است که ورای توانش زبانی است و به نوعی تردستی می ماند که باعث رستاخیز کلمات می شود و همراه آن احساس یا عاطفه ای به رقص در می آید.

در هر صورت همیشه شعر ترجمه شده است و "آندره لفور" (Andre Lefevere) که انواع روشهای ترجمه شعر را بررسی کرده است ۷ نوع ترجمه شعر می شناسد.

Phonemic Translation

۱- ترجمه آوایی

Literal Translation

۲- ترجمه تحت اللفظی

Meterical Translation

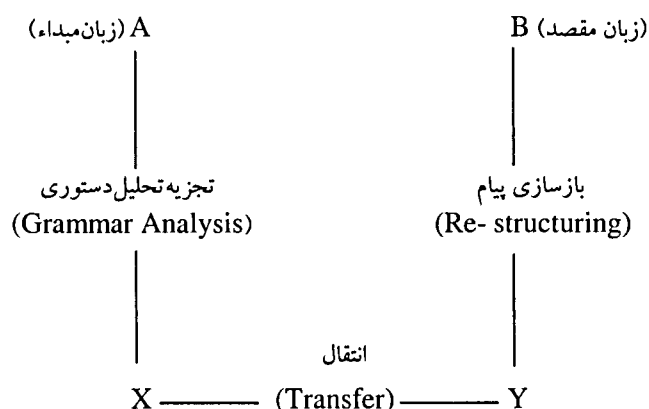
۳- ترجمه وزنی

- ۴- ترجمه شعر به نثر Poetry into Prose
- ۵- ترجمه شعر به شعر مقفی Rhymed Translation
- ۶- ترجمه شعر به شعر منشور Blank Verse Translation
- ۷- ترجمه تفسیری Interpretation که یکی از شواهد آن اقتباس یا تقلید (imitation) است.^(۶)

بدیهی است که هریک از این روشها جزء یا اجزائی از کل اندامواره را در مد نظر دارد نه تمام آن را. شعر همچون موجودی زنده است که، به قول «کالریج» (Coleridge) حرکتی موزون دارد و اندامهای مختلف در این مجموعه نقشی به قاعده و حساب شده دارند. و باز به قول «پل والری» (Paul Valery) پدید آورنده این حرکت نوعی نوسان آونگی بین صورت و معنی و وجوه مجاز و حقیقی زبان است که در هر لحظه یکی مهیا کننده دیگری است.^(۷)

در این مقاله به انواع روشهای ترجمه منقول از «لفور» نمی‌پردازیم و تنها یکی از اساسی‌ترین اندامهای شعر و پر صلابت‌ترین وجوه مجاز زبان، یعنی استعاره، بررسی خواهد شد و نظرات گوناگون در مورد شیوه ترجمه آن در ارتباط با مسئله امانت در ترجمه بحث خواهد شد. قسمت دوم این مقاله بحثی پیرامون صورت شعر خواهد بود، تا معلوم شود آنگاه که صورت یا ساختار شعر رکن معنایی به حساب می‌آید، بی‌توجهی به آن عدول از امانت‌داری است.

در فرایند ترجمه شعر مترجم ملزم به رعایت دو دستورالعمل کلی است. او نخست باید طبق آنچه که «یوجین نایدا» (Eugene Nida) در مورد روش ترجمه به طور اعم می‌گوید سه مرحله تجزیه - تحلیل دستوری (grammar - analysis)، انتقال (transfer) دوباره‌سازی پیام (Re-structuring) را طی کند. یعنی مترجم باید ابتدا به جملات هسته‌ای متن دست یابد و از آنجا که وی رابط بین دو زبان است، باید در اندیشه‌اش این جملات هسته‌ای را که حاوی معانی خاص هستند با مشابه آنها در زبان مقصد تطبیق دهد و سپس به بازسازی پیام برای گیرندگان که دیگر همان گیرندگان زبان مبداء نیستند، پردازد.^۸



اما صرف نظر از "تجزیه تحلیل دستوری" شعر جهت یافتن معنی و رابطه کلمات از نظر دستوری، مترجم باید به تجزیه و تحلیل وجوه مجاز زبان به ویژه استعاره بپردازد تا حدود و وسعت معنایی استعاره را در شعر کشف کند. این تجزیه و تحلیل مستلزم رعایت مراحل مختلفی است که به اختصار به آنها اشاره می شود.

از مقدمات کار مترجم شعر شناختن ماهیت استعاره است. "اوگدن" و "ریچاردز" استعاره را چنین تعریف می کنند: "استعاره به عام ترین مفهوم آن اطلاق دلالتی به مجموعه چیزهاییست که در میان آنها رابطه ای معین وجود دارد و هدف آن ایجاد سهولت در شناختن رابطه ای مشابه در مجموعه ای دیگر است. در روند فهمیدن زبان استعاری، یک مرجع قسمتی از بافت دیگری را به صورت انتزاعی به عاریت می گیرد."^(۹) اصولاً زبان استعاری از همنشینی (Collocation) دو لفظ بوجود می آید. اما از همه همنشینی های کلمات استعاره به وجود نمی آید. به طور مثال، "ریچاردز" می گوید از همنشینی (sea) و sea-man (man) به وجود می آید، اما این ترکیب استعاری نیست. ولی وقتی "علیه دریای مشکلات مسلح" می شویم به زبانی استعاری دست می یابیم.^(۱۰) در استعاره نوعی جابجایی صورت می گیرد که موجب اعجاب و برانگیختن شدید عواطف انسان می شود. "پیتر نیومارک" (Peter Newmark) دو وضعیت عمده برای استعاره مشخص می کند:

(الف) استعاراتی که با استفاده از صنعت انسان نگاری یا تشخیص (Anthropomorphism, Personification) به وجود می آیند. مثل کوه دماوند که دیوی است "پای در بند" یا

زندگی که به تعبیری "سگی دو رو" است. (ب) استعاراتی که بین اسم معنی و اسم ذات رابطه ایجاد می کنند که به آنها تشبیه اسم معنی به اسم ذات (reification) می گویند. مثل "قامت برافراشته درد" یا "یک پنجره شادی".^{۱۱} ولی نوع سومی نیز باید برای استعاره قائل شد و آن تشبیه شیئی به شیئی است. مثل "کوه های خاصره یابو" یا "چکش باران بر آب های کف کرده دریا".

استعاره همیشه برانگیزنده تداعی است و این خود مرحله دیگری در تجزیه -تحلیل استعاره است تا بدانیم کدام تداعی یا تداعی ها در استعاره ای معین غالب است. مترجم باید بداند که نحوه دخل و تصرف دو طرف استعاره در یکدیگر به صورتی است که در هر ترکیبی یک یا چند تداعی از مشبّه به برگزیده می شود و بقیه منسوخ می گردد. درست است که کلمات معانی مکنون یکدیگر را انتقال می دهند، اما نحوه انتقال این معانی خود قابل تعمق است. "ژان پل روسو" از "فلسفه معانی بیان" "ریچاردز" نقل می کند که استعاره شامل دو قسمت است: مشبه (Tenor) و مشبّه به (Vehicle) در جمله "آشیل شیر است" "آشیل" مشبه است و "شیر" مشبّه به. "آشیل" از میان تداعی های مختلف "شیر"، تنها غرور، نیرو و سببیت حیوان را احیاء می کند و دیگر تداعی ها مثل یال، پوست، عادات مربوط به خواب و دوره متوسط زندگی حیوان در این استعاره نادیده گرفته می شود. به عبارتی "آشیل" پاره ای خصوصیات "شیر" را بر می گیرند.^(۱۲) "نیومارک" تقسیم بندی ریچاردز را بسط می دهد و برای زبان استعاره چهار بخش می شناسد: استعاره، موضوع، تصویر و فحوا. به طور مثال در Sunny smile، استعاره Sunny موضوع (smile) و تصویر (the sun) و فحوا مفاهیمی مثل bright, lively, warm, shinning است.^(۱۳) قابل ذکر است که تمایز بین استعاره و تصویر آن از جانب نیومارک کمک ارزنده ای به مترجم شعر است که در جای خود بدان اشاره ای مختصر خواهد شد.

وظیفه بعدی مترجم تشخیص نوع استعاره است. صاحب نظران، از جمله "نیومارک" چهار نوع استعاره می شناسند: استعاره مستعمل یا مرده (fossilized meaphor) استعاره قالبی یا کلیشه ای (stock metaphor)، استعاره جدید (new metaphor) و استعارات بکر (original metaphor).^(۱۴)

استعارات مستعمل و مرده استعاراتی هستند که از فرط استعمال به استعاری بودن آنها توجهی نداریم. مثل "کمر کوه"، "دامن دشت"، "دماغه یخ"، "سوهان پشت ماهی" و... پیروان ترجمه ارتباطی (communicative) و معنایی (semantic) متفق القولند که در ترجمه استعارات کهنه اشکال چندانی وجود ندارد. زیرا به قول "نیومارک" ارزش مجازی و استعاری این ترکیب‌ها، چه در زبان مبدا و چه در زبان مقصد، مورد نظر نیست. جز آنکه گاه ممکن است مترجم استعاره مرده‌ای مثل (front) را هنگام ترجمه متنی از فرانسه به انگلیسی، به استعاره‌ای شفاف تر مثل (forehead) تبدیل کند.^(۱۵) نظیر همین کار را می‌توان در ترجمه چنین استعاراتی از انگلیسی به فارسی انجام داد. بطور مثال hearted har- را می‌توان "سخت دل" ترجمه کرد، اما به جای "سخت" می‌توان از "سنگ" که "سختی" یکی از ویژگی‌های آن است استفاده کرد و به استعاره شفافیت بیشتری بخشید.

بدیهی است از آنجا که در این استعارات غالباً از اندامهای مختلف انسان یا حیوانات به عنوان تصویر استفاده می‌شود، و چون این نام‌گذاری‌ها بیشتر شناختی (cognitive) است، در میان اقوام مختلف به صورتهای مختلف بیان می‌شوند و بنابراین مترجم نباید از ایجاد تغییرات لازم هراس داشته باشد. به‌طور مثال در فارسی "چشم سوزن" با "the eye of the needle" تطابق دارد، اما "ماهیچه" و muscle از نظر تصویر دورند، اما هر دو تصویر حالت حرکت سریع و لغزنده و شکل عضله را با تصویری از دو حیوان مختلف نشان می‌دهند، یکی با "ماهی کوچک" و دیگری با "موش کوچک" musculus.

دسته دیگر از استعارات که از نظر تصویر استعاره حائز اهمیت اما از نظر قابلیت ترجمه ساده‌اند، استعارات بکرند. این نوع استعاره‌ها ساخته ذهن یک فرداند و عمومیت ندارند و لذا برخلاف استعارات قالبی که بار فرهنگی دارند، بیشتر برون فرهنگی (extra-cultural) هستند و بنابراین همانطور که هستند ترجمه می‌شوند. "نیومارک" خطی از یکی از اشعار "ای. ای. کامینگز" را شاهد می‌آورد:

"The sweet small clumsy feet of April came into the ragged meadow of my soul.

پاهای فرح افزا و کوچک و مردد آوریل (اردیبهشت) به چمن‌زار فرسوده روحم آمدند.

در اینجا لازم به تذکر است که در میان صاحب‌نظران درباره استعارات برون فرهنگی و سهولت درک آنها اختلاف نظر است. گروهی مثل "توبرت" Neubert معتقدند که مثلاً در غزل شماره ۱۸ شکسپیر، مصرع "Shall I compare thee to a summer's day" "آیا تو را با روزی تابستانی برابر بدانم؟" برای افرادی که در سرزمین‌های خشک با تابستانی طاقت‌فرسا به سر می‌برند، ملموس نخواهد بود و بنابراین باید تعبیر دیگری به جای تابستان به کار برد.^{۱۷} و حتی شاید در مورد ترجمه گزیده شعر "کامینگر" که در بالا ذکر شد بگویند "پا" برون فرهنگی است اما "آوریل" و "چمن زار" صد در صد برون فرهنگی نیستند.^(۱۸)

استدلال این گروه این است که کلمات و تداعی‌هایشان در میان اقوام و ملل مختلف فرق می‌کند. عرب بادیه نشین و ایرانی کویری از "چمن زار" همان تداعی‌ها را که "کامینگر" از مرغزارهای "ماساچوست" دارد، نمی‌توانند داشته باشند. یعنی عناصر بوم شناختی (ecologic) می‌توانند در تداعی‌ها تاثیر داشته باشند. و نیز کلمه "آوریل" در سرتاسر دنیا تداعی شکوفایی، طراوت، رایحه خوش و... را ندارد. و به قول "یومارک" آوریل یا "اردیبهشت" برای ساکنان نیمکره شمالی چنین تداعی‌هایی دارد، اما برای ساکنان نیمکره جنوبی عکس این تداعی‌ها را ایجاد می‌کند.^(۱۹) پس استعارات برون فرهنگی هم درجاتی دارند. در پاسخ می‌توان گفت گیرم که "چمن زار" گروهی تنک و از آن دیگری پرپشت و انبوه باشد و گیرم که "بهار" گروهی کوتاه مدت و "بهار" گروهی دیگر طولانی باشد، اینها تغییر چندانی در تاثیرگذاری بر عاطفه خواننده ندارد. از این گذشته دو رابطه مهمی که در علم زبان‌شناسی در جمله می‌شناسند، یعنی روابط هم نشینی (syntagmatic) و جاننشینی (paradigmatic) می‌توانند در خدمت خواننده شعر نیز باشند. همچنین "نایدا" به اصل "semotaxis" در محور طولی جمله جهت درک و تمایز معنایی کلمات اشاره می‌کند. بطور مثال در جملات:

1- He cut his hand.

2- He cut off a hand of bananas.

3- Hand me the book. (20)

متوجه می‌شوید که کلمه (hand) در جملات ۱ و ۲ از مقوله اسم است و در سومی از مقوله فعل. دیگر اینکه در جمله (۱) ضمائر "he" و "his" معنی "hand" را به عنوان

عضوی از اعضای بدن از دیگر معانی آن متمایز می‌کنند و در جمله دوم "bananas" معنی "hand" را معین می‌کند، چنین اصلی در مورد "پاهای فرح‌افزا و کوچک و مردد آوریل به چمن زار فرسوده روحم آمدند." نیز جاری است و خواننده می‌تواند احساس شاعرانه مورد نظر شاعر را استنباط کند. زیرا در رابطه هم‌نشینی شعر "کامینگز" می‌بینیم که "آوریل" پاهای فرح‌افزا دارد و این پاها وارد چمن زار فرسوده روح او می‌شوند. آیا نوعی تقابل معنایی بین "آوریل" و "چمن زار فرسوده" در ذهن خواننده شکل نمی‌گیرد؟ تصویر "روح" "چمن زار" است و تصویر بهار "پا" هر دو تصویر با دو کلمه "فرح‌افزا" و "فرسوده" در تقابل قرار می‌گیرند.

در چنین استعارات بکری توصیه می‌شود که ترجمه معنایی (semantic) یا (literal) باشد و عدول از آن به هیئت استعاره لطمه می‌زند، زیرا این ترکیبات بدیع در هر دو زبان مبدا و مقصد تازه و شگفتی انگیزند و بنابراین تلاش مترجم جهت ترجمه‌ای ارتباطی (communicative) کار عبثی خواهد بود.

اما گاه ترجمه تحت‌اللفظی از همین استعارات ترجمه شعر را از رونق و جلا می‌اندازد. در این حالت دیگر بحث بر سر ترجمه "ارتباطی" یا "معنایی" نیست، بلکه بحث بر سر تفاوت مقولات دستوری دو زبان است.

"یاکوبسون" (R. Jakobson) معتقد است که "زبان‌ها ماهیتاً در آنچه که باید انتقال دهند با هم فرق دارند نه در آنچه که می‌توانند انتقال دهند." ^(۲۱) برای مثال به شعر زیر از "ویلیام بلیک" W. Blake توجه کنید.

I Walked abroad in a snowy day:

I asked the soft snow with me to play:

She played and she melted in all her prime.

And the winter called it a dreadful crime.

می‌بینید که ضمیر "I" برای مترجم مانعی ایجاد نمی‌کند، اما ضمائر "she" و "her" برای مترجم فارسی‌زبان مقوله تفاوت ضمائر شخصی بین دو زبان فارسی و انگلیسی را پیش می‌کشد. آیا مترجم می‌تواند "she" را "برف" یا "او" ترجمه کند و در عین حال مطمئن باشد که از شعر چیزی نکاسته است؟ "بلیک" در این شعر به سادگی دو جنس،

مذکر و مونث، را مطرح می‌کند. کلمه "she" از برف تصویر دخترکی جوان را ارائه می‌دهد، اما "او" یا "برف" چنین نقشی را ایفاء نمی‌کنند. کلمه "she" نشانه است و این نشانه به کلمه "melted" بار عاطفی خاصی می‌بخشد. کلمات "Soft"، "her prime" و "melted" دال بر این هستند که I و she می‌توانند عاشق و معشوقی که نرد عشق می‌بازند نیز باشند. آیا زبان فارسی نمی‌تواند این مفهوم را ارئه دهد؟ یقیناً چرا. اما باید‌های زبان فارسی به مترجم اجازه می‌دهد یا در واقع حکم می‌کند که آن‌قدر به ضمیر "She" پردازد تا حق مطلب ادا شود. نوعی تجزیه و تحلیل شعر توسط مترجم حاکی از آنست که "برف" مونث است. تنش نرم و سفید است و نیز جوان و بازیگوش است.

همانطور که قبلاً از ریچاردز نقل شد اگر نتوانیم معادلی بیابیم که تطابق یک به یک داشته باشد، می‌توان از صنعتی مثل "اظناب" سود جست.

واضح است که یکی از راه‌های ترجمه "She" در این شعر اظناب کلام است و این اظناب (Periphrasis) در این مورد توسط قیود و صفات به وجود می‌آید. پس می‌توان "او" را در این شعر با صفات جنس مونث بیاراییم تا آنچه باید گفته شود به آسانی بیان شود. در این صورت شعر "بلیک" به صورت زیر در خواهد آمد:

برف می‌بارید، به تماشا رفتم.

گفتم، "ای برف لطیف می‌شوی همبازی؟"

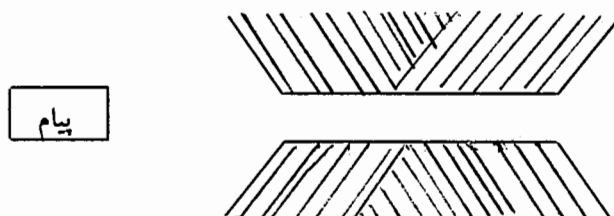
سیمگون ساق و تنش، در شباب عمرش،

زالتهاب بازی گُر گرفت و وارفت،

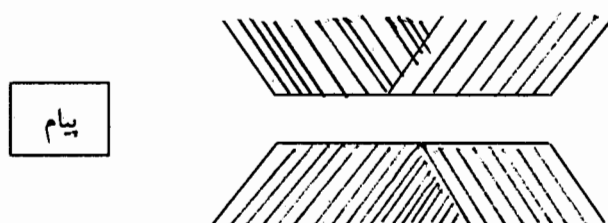
و زمستان عبوس، حکم خود صادر کرد:

این جنایت باشد، موهن و دهشتناک!

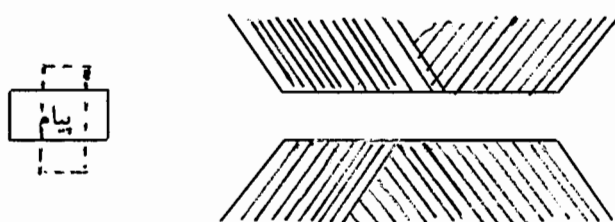
سخن "یاکوبسن" و ریچاردز را "دی - یین" Di Jin به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند. او با عنایت به نظر "نایدا" می‌گوید هر پیامی در هر زبانی در مجرای ارتباطی خاصی حرکت می‌کند و گیرندگان آن پیام به آن زبان معمولاً به سادگی می‌توانند پیام را بفهمند.



شکل ۱- ارتباط درون‌زبانی- پیام (M) به سهولت از مجرای ارتباطی گیرنده پیام عبور می‌کند.



شکل ۲- ارتباط بین‌زبانی- پیام به اندازه کافی بازسازی نشده است تا بتواند از این مجرا عبور کند.



شکل ۳- ارتباط بین‌زبانی- پیام جهت عبور از مجرای ارتباطی گیرندگان پیام بازسازی شده است.^(۳۳)

از استعارات بکر که بگذریم، مشکل اصلی استعارات قالبی و کهنه است. این استعارات، به قول بسیاری از صاحب‌نظران از جمله نیومارک، در هنگام ترجمه مشکل‌ترین موانع را برای مترجم به وجود می‌آورند، زیرا این تعابیر در میان اقوام و ملل کاملاً مصطلح و جاافتاده‌اند و از آنجا که در میان ملل مختلف به صور گوناگون بیان می‌شوند، مترجم حتماً باید معادل طبیعی و رایج آنها را ارائه دهد. این گونه استعارات را نمی‌توان مثل استعارات

ابتکاری یا بکر ترجمه کرد. "تیومارک" هفت روش برای ترجمه استعاره قالبی پیشنهاد می‌کند که عبارتند از:

- ۱- بازسازی همان تصویر در زبان مقصد.
- ۲- جایگزین کردن تصویر استعاره زبان مبدا با تصویری معادل و جافاده در زبان مقصد.
- ۳- ترجمه استعاره به تشبیه.
- ۴- ترجمه استعاره به تشبیه به اضافه معنی حقیقی آن.
- ۵- تبدیل استعاره به معنی حقیقی.
- ۶- حذف استعاره.
- ۷- ارائه خود استعاره همراه با معنی حقیقی آن.^(۲۳)

که البته در ادامه این مقاله فقط به دو مورد اول اشاره خواهد شد. همان‌گونه که ترجمه کلمه به کلمه اصطلاحات و ضرب المثله‌ها ترجمه را به چیزی یافه تبدیل می‌کند، ترجمه کلمه به کلمه این استعارات نیز برای خوانندگان مفاهیمی نا آشنا به وجود می‌آورد. این استعارات گاه در دو زبان تطابق صوری کامل دارند مثل *a ray of hope* (نور امید) *top of the mountain* سر (نوک کوه). اما اگر همه استعارات قالبی چنین بودند جای بسی خوشوقتی بود. زیرا در اغلب موارد استعارات قالبی در دو زبان تطابق صوری ندارند، اما دلیلی ندارد که مترجم به نحوی به معادل فارسی آن دست نیابد. وقتی می‌خوانیم "She elbowed her way through the crowd" هیچ دلیلی وجود ندارد که چنین ترجمه شود: "او با فشار آرنجهایش از میان جمع گذشت." از قضا چون این استعاره از نوع استعارات "حرکتی" است و تصویر فردی به اصطلاح بی‌کله و بی‌ملاحظه را القاء می‌کند، ترجمه لفظ به لفظ این استعاره امانت‌داری نیست. شاید بتوان گفت:

"She passed through the crowd by force"

واضح است که او به تصویر این استعاره نظر داشته است. استعاره این جمله وقتی جان می‌گیرد که بگوییم:

او خرکی از میان جماعت رد شد

یا

او با قلدری از میان جمع گذشت.

او به ضرب دگنک از وسط جمعیت راهش را باز کرد.

البته جملات بالا تنها جملات ممکن نیستند و باید گفت در فضا، زمان و روحيات خاصي که افراد داستان يا نمايش يا شعر به وجود مي آورند يا در آن قرار دارند، مي توان از گونه اي از جملات بالا استفاده کرد.

گروه دیگری از این استعارات تماماً تطابق صوری ندارند و باید تغییرات لازم را در
نیمی از استعاره به وجود آورد. بطور مثال در جمله "His life hangs by a thread" نیمی از
استعاره یعنی فحوا در هر دو مشترک است اما انگلیسی می گوید "نخ" و فارسی می گوید
"مو" بنابراین "زندگی اش به نخ" بند است "مضحک می نماید، اما "زندگی اش به موی بند
است" معادلی طبیعی است.

در گروهی دیگر از این استعارات اصولاً نمی‌توان هیچ گونه تطابقی بین استعارات دو زبان دید و لذا در ترجمه بازسازی تصویر استعاره تمام عیار است. مثل.

hearts of gold

to beat about the bush حاشیه رفتن

بُلیت، بُله، به کسی که دنبال نخود سیاه رفته باشد گویند
an April fool

نظیر این گروه از استعارات در اشعار نیز وجود دارند و ترجمه تحت اللفظی آنها کار بی‌مورد و عبثی است. در شعر زیر از «هرمان ملویل» (H. Melville) با یکی از این استعارات مواجه می‌شویم.

'T were a pity if true

What the pewtrer said

"Hearts – of – gold be few."

Howbeit, when snug in my bed

And the firelight flickers & yellows,

I dream of the hearts-of-gold sped –

Falernian fellows –

Hafiz & Horace , and Bronger all—

Dextrous tumblers eluding the fall,

Fled? Can be sped?
 But the Marrigold Morris is danced o'er their head;
 And their memory mellows,
 Embalmed & becharmed,
 Hearts-of-gold and good fellows!

در این شعر یکی از استعارات hearts-of-gold است که انتخاب تصویر مناسب و معادل برای آن این استعاره را به صورت متغیری در می آورد که کلمه "Pewtrer" تابع آن می شود. هیچ دلیلی وجود ندارد که heart - of - gold را تحت اللفظی "دل های طلایی" یا "قلب های طلایی" ترجمه کنیم. در شعر فارسی همین مفهوم "دل" با "آینه" می آید. به استعاره آینه در اشعار زیر توجه کنید:

آن آینه تو سیاه رویست	او را چه خبر که ماهرویست
آن آینه می زدای پیوست	کو را که پشت و گاه رویست

(عطار)

روشان آینه چو مصفا بینند	روی دلدار در آن آینه پیدا بینند
--------------------------	---------------------------------

(عراقی)

و نیز در فرهنگ اصطلاحات عرفانی تالیف سیدجعفر سجادی آمده است که آینه قلب انسان کامل است و انسان را از جهت مظهریت ذات و صفات و اسماء آینه گویند و این معنی در انسان کامل که مظهریت تامه دارد اظهر است. در زبان انگلیسی نیز "hearts-of-gold" به کسانی اطلاق می شود که ضمیر پاک و نورانی دارند. بنابراین به جای "قلب های طلایی" می توان گفت: "دل آینه گان".

قابل توجه است که اگر "دل آینه گان" انتخاب شود، کلمه Pewtrer که به معنی "مسگر" است دیگر با جزء اساسی استعاره که آینه باشد همخوانی ندارد، زیرا "مسگر" به اقتضای حرفه اش احتمالاً از "دل آینه" صحبت نخواهد کرد. از آنجا که Pewtrer رکن معنایی نیست، می توان آن را به "شیشه گر" تغییر داد. نکته حائز اهمیت در این فرایند اینست که تصویر استعاره به هیچ وجه نباید خدشه دار شود. به عنوان مثال "ویلیام باتلر-ییتز" (W. B. Yeats) شعر رستاخیز مسیح ("The Second Coming") را چنین آغاز می کند:

Turning & turning , in the widening gyre,

The falcon cannot hear the falconer,...

اگر این دو خط چنین ترجمه شود:

زمان را در نور دیدن و در گرداب آن گشتن

شکاری باز نتواند شنیدن مالکش را ...

شکل هندسی استعاره "ییتز" در این قسمت که مخروطی وارونه است محو می‌شود.



قوش یا باز شکاری در پروازش چنین تصویری به وجود می‌آورد و "ییتز" از این تصویر برای ارائه نظریه حلزونی یا مارپیچی تاریخ استفاده می‌کند. راس مخروط وحدت بین اندیشه و عمل و قاعده آن کثرت را تداعی می‌کند و به همین دلیل است که "ییتز" می‌گوید قوش صدای قوش باز را نمی‌تواند بشنود. در نگاه اول ترجمه این قسمت قابل قبول به نظر می‌رسد، اما شکل مذکور و نیز ارتباط منطقی بین دو خط از میان رفته است.

در شعر "ملویل" طلا به فضا پاکی و تالو می‌بخشد. آینه نیز چنین است. ضمناً چون نور چراغ اتاق راوی شعر زرد است و اطراف او را مطلا می‌کند، نگرانی چندانی به خاطر حذف کلمه طلا وجود نخواهد داشت. فحوای شعر آنست که مسگر گفته است قلب مثلاً مسی زیاد است اما قلب طلایی کم است. گوینده شعر در اطافش به گفته مسگر می‌اندیشد و در زیر نور زرد و لرزان چراغ، خاطره‌اش به دور دست زمان حرکت می‌کند و در مرز بین واقعیت و رویا، فضا تالو و جلوه خاصی می‌یابد که در آن چهره حافظ، هوراس و برانگر در نظرش به رقص در می‌آیند.

با ارائه معادلی مثل "دل آینه گان" چیزی از مفهوم تالو و پاکی و تقریباً هیچ چیز از تصویر شعر کاسته نشده است. در این حالت می‌بینیم که وفادار ماندن به شاعر حفظ تصویر است و هر چند صورت استعاره دگرگون شده است به ترکیب شعر لطمه‌ای وارد نمی‌شود.

در این صورت ترجمه این شعر به صورت زیر خواهد بود:

افسوس، شیشه گر راست گفت آیا -

"دل قلب بی شمارست اما، هیئات دل آئینه کجاست؟"

گو چنین باشد.
 بستم گرم و من آسوده در آن،
 نور لرزان چراغ،
 و اطاقم که مطلا شده از نور و خیال، می شتابد به فراسوی زمان:
 یاد آن عیاران،
 یاد آن دل آینه گان - حافظ و دیگر یاران،^۱
 چیره دستان جهان، که فراسوی زمانند همه،
 و همه خبره کار، شیرین کار
 که به تقدیر ندادند رضا، و به سر پنجه ذوق، مرگ را تاراندند.
 نیستند دیگر آیا؟ هست اینجا سری آیا سر آنان باشد؟
 اما، تاجی از گل بر سر آنان است.
 و خیال آنان،
 - بوی عود و کندر، -
 می طراود هر جا.
 آه، ای عیاران، دل آینه گان،
 چرب دستان جهان،
 خانه نظم شما تا به ابد آبادان!

اما آیا ترجمه این شعر نسبت به اصل آن کمی و کاستی ندارد؟ یقیناً چرا. کافی است به اعجابی که "ملویل" با کلمه fall می آفریند توجه شود. طیف معنایی این کلمه در این شعر از این قرار است. الف - کبوتری که معلق می زند و آنقدر مهارت دارد که سقوط نمی کند. ب - اندیشه این بزرگان که چون گیاهی همیشه بهار خزان تن نمی دهد ج - آدمهایی که "هبوط" نکرد ه اند. در ترجمه آن فقط قسمت سوم ارائه شده است. بخت بلند "ملویل" است که در زبان او کلمه "fall" چنین طیف معنایی گسترده ای دارد. همان طور که حافظ و دیگر بزرگان زبان ما نیز چنین می کنند. در بیت زیر حافظ از کلمه "مردمان" چنان استفاده می کند که "ملویل" از کلمه "fall".

^۱ در شعر اصلی ملویل از "هوارس" شاعر کلاسیک و "برانگر" شاعر طنزنویس فرانسوی نام می برد.

ز گریه مردم چشم نشسته در خون است

بین که در طلبت حال مردمان چون است

در چنین حالاتی مترجمان شعر می‌توانند به "اصل جبران" (principle of compensation) دل خوش کنند. به قول "تئودور ساوری"، "هرگاه مترجمی متوجه شود که ناچار است چیزی از شعر حذف کند، اگر به جای آن چیزی بیفزاید، عذرش موجه است." "گویی وی تاجری است که هر چند وعده کرده کالایی به وزن معین را [به مقصد] تحویل دهد، اینک خلف وعده کرده است و باید نقص کارش را با هدیه یا پیشکشی غیرمنتظره جبران کند." (۲۴)

در مورد شیوه ترجمه استعاره به همین مختصر بسنده می‌شود و ادامه مقاله به مبحث دیگری که در ارتباط با ترجمه شعر و صورت آن است می‌پردازد.

بیشتر مترجمان و نظریه پردازان شعر معتقدند که مترجم شعر، به حکم ضرورت ایجاد وزن و قافیه مناسب، می‌تواند صورت شعر و تعداد خطوط آن را کم یا زیاد کند. نمونه بارز آن شعر "Fire & Ice" اثر "رابرت فراست" (R. frost) است که توسط الهی قمشه‌ای به فارسی ترجمه شده است. تعداد واژگان شعر انگلیسی ۵۱ کلمه و از آن ترجمه شعر ۹۲ تاست.

صورت شعر "فراست" بیشتر به محاوره شبیه است حال آنکه ترجمه الهی قمشه‌ای صورت مثنوی به خود گرفته است و به دلیل انتخاب این صورت سنگین از سوی مترجم، حتی سطح واژگان نیز ادبی و فصیح است، مثل: صاحب کمال، جمال، زمهریر، رب قدیر، صدق آمدن، و نیک بین.

این سخن را بشنوی صاحب کمال	تا حقیقت بر تو بنماید جمال
عالمی گفتا که در پایمان کار	آتش است این دار خاکی را قرار
گفت آن دیگر که اندر زمهریر	افکند این ملک را رب قدیر
من از آن آتش که اندر سینه هاست	بینم آن قول نخستین نیک راست
لیک اگر تقدیر بر تکرار بود	بار دیگر مرگی اندر کار بود
من گمان دارم که در دل های ما	سردی از بی مهری و جور و جفا
آنچنان باشد که قول دومین	نیز صدق آید ترا ای نیک بین

FIRE AND ICE

Some say the world will end in fire

Some say in ice.

From what I've tasted of desire

I hold with those who favor fire.

But if it had to perish twice,

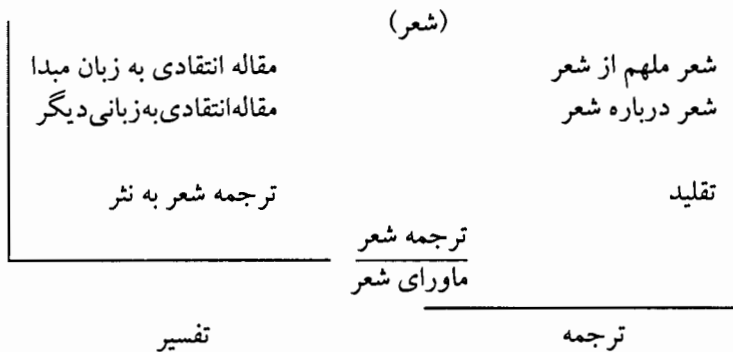
I think I know enough of hate

To say that for destruction ice

Is also great

And would suffice. (Robert Frost).

”جیمز هولمز“ (J. Holmz) تغییراتی از این دست را چنین تفسیر می‌کند که در بعضی مواقع می‌گویند ترجمه و تفسیر دو عمل مجزایند و وظیفه مترجم ترجمه شعر است نه تفسیر آن. معتقد است که هر خوانشی تفسیر است و این دو عمل را نمی‌توان از هم جدا کرد. ترجمه مترجم هیچگاه از تفسیر و نقد او در باره شعر جدا نیست و لذا ترجمه شعر هیچوقت خود ”هولمز“ در طرح زیر تداخل ترجمه و تفسیر را به خوبی نشان می‌دهد.^(۲۵)



به فرض اگر مترجمی مقاله شدید اللحن ”ی وور وینترز“ (Yvor Winters) را بخواند که در آن نویسنده ”فراست“ را مبلغ سیاست ”ولش کن بابا به من چه!“ می‌شناسد، آن وقت آیا آن مترجم دو خط زیر را چنین ترجمه می‌کرد؟

From what I 've tasted of desire

I hold with those who favor fire

بینم آن قول نخستین نیک راست

من از آن آتش که اندر سینه هاست

و نیز آیا اگر مترجمی به واژه desire بیشتر دقیق شود و حیطه معنایی آن را بکاود آیا به راحتی آن را "آتشی که در سینه‌هاست" ترجمه خواهد کرد؟

انتخاب صورتی متفاوت برای شعر حد و مرزی دارد و گاه عدول از صورت شعر در زبان مبداء پشت کردن به شاعر و منظور اوست. مثلاً در شعری به نام "گره و ماه" (The cat & The Moon) "ییتز" چنان مینیاتورکاری ظریفی ارائه می‌دهد که اعجاب خواننده را برمی‌انگیزد، در این شعر او همچون ریاضیدانان می‌اندیشد ولی به زبانی ساده سخن می‌گوید. یکی از عناصر معنایی این شعر تعداد خطوط آن است که باید با ۲۸ روزی که ماه در آسمان ظاهر می‌شود اهله قمر و سپس در محاق کامل قرار می‌گیرد، بخواند. گویی در فرایند خواندن این شعر شاعر می‌خواهد به صورت نمادین پای خواننده را، در ادوار تاریخ، همانند گره سیاهی که چشمانش از نور ماه منفعل است، به وسط بکشد و در پایان او را در محاق کامل، یا پایان مرحله‌ای از تاریخ، قرار دهد. کافی است مترجم این شعر ۲۸ خطی را طوری ترجمه کند که طول آن کوتاه تر و یا بلندتر از خود شعر باشد تا یکی از علائم معنایی و در نتیجه کل شعر در هم بریزد. در چنین مواردی بهتر است مترجم به قول "ولادیمیر نابوکوف" (V. Nabokov) به جای "شارلاتان‌گری" زیر نقاب ترجمه آزاد به ترجمه‌ای تحت‌اللفظی بسنده کند، ترجمه‌ای که "تا آنجا که توانایی‌های تداعی‌گر و نحوی زبان دیگر اجازه می‌دهد، عین معنای بافتی متن اصلی را برگرداند." (۲۶)

همچنین همین شاعر در شعری به نام "سه چیز" (Three Things) از صورت شعر فولکلوریک استفاده می‌کند که مجموعه‌ای از زبان توصیفی و دراماتیک است با خصوصیات متنوع موسیقایی اشعار فولکلوریک. ایجاد هر گونه تغییری در صورت شعر که زبان دراماتیک و موسیقی متغیر آن را خدشه دار کند دیگر ترجمه این شعر نخواهد بود.

با توجه به آنچه در این مقاله در مورد استعاره و صورت شعر گفته شد، بدیهی است که مترجم شعر نمی‌تواند با توسل به یک سلسله قوانین جزمی و حذف بقیه روشها در کارش موفق باشد. او باید کلیه روشها و قوانین را همچون عناصری شناور بداند تا به موقع بتواند از آنها سود ببرد. اگر مترجم شعر چنین کند، به قول "و. اولایمی" (V. Olayemi) با داشتن "دانش عمیقی درباره زبان اصلی، اسلوب و سبکی خوب در زبان ترجمه، اندکی مهارت در به نظم کشیدن کلام، و حساسیت ویژه‌ای نسبت به کلمات" (۲۷) هر چند که خودش شاعر نباشد، می‌تواند مترجم شعر خوبی باشد.

اشعار مورد بحث به ضمیمه تقدیم می‌گردد.

سه چیز

"آه، ای مرگ حسود پیرهن چرکین!

مرا سودای آنان است. بمن ده آن عزیزان را،

سه تن بودند."

صدا از استخوانی بود،

تنها مانده در ساحل، که اینسان تلخ می‌نالید.

"در آن دنیا مرا دردانه فرزندی است

که هرچه دیگران کم داشتند او کمترش را داشت

-اگر غم بود یا شادی -

ولی این سینه سرشار بدو شیر و شکر می‌داد."

دراین هنگامه موجی استخوان را با کف‌اش می‌شست،

پس آنگه باد شوریده تنش را می‌زدود از آب.

"تو ای مرگ حسود پیرهن چرکین!

زنان را این سه چون جانند."

صدا از استخوانی بود،

تنها مانده در ساحل، که اینسان تلخ می‌نالید.

"در آن دنیا کسی ساغر من او را می

مرا آغوش بازی بود، پذیرایش،

نمی‌دانی چگونه ساغرش سرشار عشق زندگی می‌شد!"

دراین هنگامه موجی استخوان را با کف‌اش می‌شست،

پس آنگه باد شوریده تنش را می‌زدود از آب.

"تو ای مرگ حسود پیرهن چرکین!

زنان را این سه چون جانند."

صدا از استخوانی بود،

تنها مانده در ساحل، که اینسان تلخ می‌نالید.

"هنوزش یاد می‌دارم،

در آن صبح مسیحایی

به چشم خویشتن دیدم سوار آرزوهایم

ولی او رفت و من ماندم،

تنم تسلیم خمیازه،

بمن ده اینک او را، خیره سر مرگ حسود پیرهن چرکین!

در این هنگامه موجی استخوان را با کف‌اش می‌شست.

پس آنگه باد شوریده تنش را می‌زدود از آب.

Three Things

"O Cruel, death give three things back,"

Sang a bone upon the shore,

"A child found all a child can lack ,

Whether of Pleasure or of rest,

Upon the abundance of my breast":

A bone wave--whitened and dried in the wind.

"Three dear things that women Know."

Sang a bone upon the shore .

A man if I but held him so

When my body was alive

Found all the Pleasure that life gave ;

A bone wave--whitened and dried in the wind .

"The third thing that I think of yet;"

Sang a bone upon the shore,

"Is that morning when I met

Face to face my right I man

An did after stretch in yawn":

A bone wave--whitened and dried in the wind

1929

گرچه و ماه

گرچه به این سو و گاه آن سو دوان می‌رفت

و ماه چون پرپرک در آسمان می‌گشت

و تنها یار غار ماه، چمنده گرچه تنها

نگاهش سوی بالا بود

به رنگ شب "مینالوشه"؟ نگاهش سوی بالا بود

زیرا، گر چه می‌نالید و از حرمان به جانش تاب می‌افتاد

باز، زلال سرد نور ماه
 به جانش می خلید، حیوان از این احوال می آشفست.
 "مینالوشه" میان سبزه نرم و چابک می خزد دائم.
 و باپای ضعیفش می سپارد راه
 می رقصی، مینالوشه، می رقصی؟
 دو یار غار اگر دیدار می بینند
 چه بهتر ز آنکه در رقص و سماع آیند؟
 که شاید ماه،
 ملول و خسته از آن رقص شاهانه،
 از این پهلوی به پهلوی دگر غلتد، رقصی نو بیاموزد .
 به رنگ شب مینالوشه میان سبزه زار و شب
 به هر جایی که مهتابش بر افروزد شود راهی
 و آن بالا خجسته ماه
 طرحی نو در افکنده، عزم دور دیگری دارد
 مینالوشه خبر دارد، تو می گویی، که چشمانش
 در این گردش دمام شکل می بازد؟
 خبر دارد، تو می گویی، که شکل مردم چشمش "دو هفته ماه" خواهد شد؟
 پس آنکه رنگ می بازد، "هلالی ماه" خواهد شد؟
 به رنگ شب مینالوشه،
 نشسته در خود و فرزانه و تنها
 میان سبزه دائم می سپارد راه
 دو چشمش خیره بر اطوار یارش، ماه

THE CAT AND THE MOON

The cat went hare and there
 And the moon spun round like a top
 And the nearest kin of the moon,
 The creeping cat, looked up,
 Black, Minnaloushe stared at the moon
 For, wander and wail as he woul
 The pure cold light in the sky

Troubled his animal blood.
Minnaloushe runs in the grass
Lifting his delicate feet.
Do you dance, Minnaloushe, do you dance?
When two close kindred meet ,
What better than call a dance?
Maybe the moon may learn,
Tired of that courtly fashion,
A new dance turn.
Minnaloushe creeps through the grass
From moonlit place to place,
The sacred moon overhead
Has taken a new phase.
Does Minnaloushe know that his pupils
Will pass from change to change,
And that from round to crescent,
From crescent to round they range?
Minnaloushe creeps through the grass
Alone, important and wise,
And lifts to the changing moon
His changing eyes.

1918

یادداشت‌ها

- 1- Theodor Savory, *The Art of Translation*_(England: Jonathan Cape LTD, 1968), 75
- 2- D. Daiches, *Critical Approaches To Literature* (New york: W. W. Norton and company INC. 1965), 116
- 3- J. P. Russo, *I. A. Richards: His life and Work* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989), 138
- 4- C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, (Routledge and Kegan paul LTD, 1972), 228
- 5- Ibid., 229- 30
- 6- Susan Bassentt – McGuire, *Translation studies*, (London: Metheun and Co. LTD, 1980), 81-2
- 7- Paul Valery, "Remarks on Poetry" in *Symbolism: An Anthology*, (london: Methuan_and Co LTD, 1980), 44-5
- 8- U. A. Nida and C. R Taber, *The Theory and practice of Translation* , (Leiden: E. J. Brill, 1974), 33
- 9- Ogden and Richards, 213
- 10- Ibid, 213 - 214
- 11- Peter Newmark , *Approaches To Translation*_(Oxford : Pergamon press Ltd., 1982), 85
- 12- J. P. Russo, 138
- 13- Newmark., 48
- 14- Ibid., 32
- 15- Ibid., 48
- 16- Ibid., 50
- 17- Ibid.
- 18- Ibid.
- 19- Ibid., 50
- 20- Nida., 58
- 21- Basil Hatim and Ian Mason, *Discourse and The Translator*,_(London Longman Group limited, 1990), 27

22- Di Jin "The Great sage in literary Translation: Transformation for equivalent effect, *Babel*, Vol. 35, 1989, 156-57

23- Newmark, 90- 91

24- Savory, 85

25- Bassnette – Mc Guire, 100

26- Hatim and Mason. 14

27- Jide Timothy Asobele, "Literary Translation in Africa" *Babel* . Vol, 35. No 2 (1989), 69

مترجم متون ادبی چه 'صیغه' ایست؟

مترجمان همانند دلاله‌هایند: اینان از زیبایی مهرویی که چهره‌اش در پس حجاب اندک جلوه‌ای می‌کند سخن می‌گویند، از جاذبه‌هایش داد سخن می‌دهند، و اشتیاق سرکش دست یافتن به خود آن مهروی در پس حجاب مانده را شعله‌ور می‌سازند...
مترجم باید آن قدر پیش رود تا به ترجمه ناپذیر برسد، و فقط آن وقت است که درباره ملت و زبانی ناآشنا و بیگانه به شناخت می‌رسد.

گوته^۱

من معتقدم که در فرانسه دو سه شاعر هستند که می‌توانند هومر را خیلی خوب ترجمه کنند؛ اما این را هم باور دارم که کسی این ترجمه‌ها را نخواهد خواند، مگر این که اینان تقریباً همه چیز متن را ملایم تر و لعابش را بیشتر کنند؛ آخر ... مترجم باید برای زمان خودش بنویسد، نه برای گذشته.

ولتر^۲

ترجمه به مقصد رساندن معنی نیست، باز آفرینی معنی است.

گودار^۳

حدود دو قرن بین سخن ولتر و گودار و یک و نیم قرن بین گفته گوته و سخن باربارا گودار فاصله است. مدت زمانی که فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف به بهای سنگینی آن را پشت سر گذارده‌اند و هر آنچه به دست آورده یا از دست داده‌اند، به دلیل کشمکش‌های اندیشه بین دو فرهنگ و یا رویارویی‌های درون فرهنگی اندیشه‌های گوناگون بوده است و در این میان، ترجمه نیز به عنوان یکی از عوامل جاری در بستر انتقال فرهنگ یا میراث اجتماعی و یا به عنوان یکی از عوامل برانگیزنده غیر یا بیگانه در فرهنگ‌ها نقش تعیین کننده‌ای داشته است. سخن گفتن از جنبش ترجمه، به عنوان کوشش هدف‌دار یک فرهنگ برای پوست انداختن، به زمان و جای دیگری نیاز دارد، بنابراین، در این سخن کوتاه، ابتدا به بررسی این نکته می‌پردازیم که در پدیده‌های

اجتماعی چه تحولاتی رخ داده است که از یک سو سخن گوته را، از جهتی، نخ نما و به دور از نیازهای اجتماعی ما نشان می‌دهد و از سوی دیگر، گفته ولتر و گودار را همساز با این نیازها می‌نمایاند؟

گوته نمونه مثالی شیوه تفکر مدرنیته است که همه برنامه‌ها را از رأس مخروط اندیشه و به طور عمودی به لایه‌های پایینی هرم اجتماعی ابلاغ می‌کند. او این حالت را در فاوست^۴ آنجا که مفیستافلیس برنامه‌های عمرانی فاوست را رهبری می‌کند به خوبی نشان می‌دهد: سخن و برنامه از بالا به لایه‌های زیرین تحمیل می‌شود و آن‌ها که در پایین این هرم هستند، سخنان چندان ارزشمند نیست که به گوش بالایی‌ها برسد. به عبارتی، مفیستافلیس سرنشین کالسکه‌ای در خیابانی یک طرفه است که اقتدار برگشت ناپذیر برنامه‌هایش را پیشاپیش مسلم می‌انگارد. به همین سان، می‌بینیم که در گفته گوته پدرسالار که در بالا بدان اشاره شده است، برای متن اصلی نوعی مرجعیت انگاشته شده است، مرجعیتی که مترجم هرگز نمی‌تواند بدان دست یابد، و به همین دلیل، غلبه یافتن و تسلط بر متن ناممکن می‌شود. تا اینجای سخن او همان است که در دنباله این گفتار آن را پیگیری خواهیم کرد. مشکل ما با گوته این است که او کار مترجم را، به دلیل دور بودن از متنیت منبع اصلی، دست دوم می‌داند. از سوی دیگر، می‌بینیم که هم ولتر و هم گودار، مترجم را چندان از 'اصل' و مرجعیت آن نمی‌ترسانند؛ بلکه دور افتادن از اصل را کاری ضروری، خودانگیخته و گریزناپذیر می‌پندارند. گوته نویسنده متن اصلی را به عنوان کسی می‌بیند که از محور عمودی عالم ارتباطات و از بالا به پایین می‌نگرد و مترجم را زیر نظر دارد. در عوض، گودار هم نویسنده متن اصلی و هم مترجم را بر روی محور افقی صحنه ارتباطات می‌بیند، جایی که در انبوهی، فراوانی و پراکندگی انسان‌ها، نویسنده مترجمش را گم می‌کند. بنابراین، نمی‌توان انتظار داشت که نویسنده، پیوسته به مترجمش چشم بدوزد و بدین وسیله، سالاری خویش را به رخ او بکشد. قرار دادن نویسنده و مترجم بر روی محور افقی، مترجم را از خطر "سایه" نویسنده بودن می‌رهاند و بدین ترتیب "دیداری" هم اگر بین این دو پیش آید، دیداری دوستانه و همراه با بهت خواهد بود: دیدار یا رویارویی‌ای که بر روی محور افقی نویسنده و مترجم رخ می‌دهد، چنان

نیست که مترجم همچون آینه‌ای تخت باشد، چنان که نویسنده بتواند چهره خود بی هیچ کم و کاست در آن ببیند.^۹

البته ناگفته نماند که این رابطه بر پایه نادیده انگاشتن نویسنده از سوی مترجم استوار نیست. گاه آن قدر بین دو نفر شناخت و همدلی پیش می‌آید که پیوند آن دو به چیزی ورای شاهد و مشهود می‌ماند، این همبستگی چنان است که در آن مترجم آن قدر نویسنده را می‌فهمد که حس می‌کند نویسنده، همانند چراغی، می‌تواند راه او را روشن کند و نویسنده نیز آن قدر برای متن خودش ارزش قائل است که حس و باور می‌کند بهتر است همان نقش چراغی را بازی کند که پرتوش مترجم را به سر منزلی برساند. بنابراین، نویسنده باید از این جزمیت دست بردارد که خود را همچون ریسمانی بداند که مترجم با ردگیری کورکورانه آن، به همان جایگاهی برسد که او از پیش برای مترجم مشخص کرده است. این همبستگی با نویسنده و در عین حال، بی‌نیازی مترجم از نویسنده که بر اثر همدلی پیش آمده است، نشانه خودسری مترجم نیست؛ بلکه خود، بیان و دفاع از این نکته است که متن اصلی به تنهایی نمی‌تواند بار همه معنی را به دوش بکشد. پس، در واقع، ترجمه متن ادبی به یک معنا، عبارت است از کوشش از سوی مترجم برای تکان دادن صخره‌ای که پیش از این، نویسنده متن اصلی، به نوبه خود، هر چه در توان داشته انجام داده تا آن را اندکی جابه‌جا کند. در این صورت، نویسنده متن در بسیاری از موارد می‌تواند از تلاش دیگری برای جا به جایی این سنگ شادمان شود و باور کند که او یا متنش از تلاش مترجم چیزی خواهد آموخت.

برای بررسی این که چه شده که نقش مترجم این گونه ترسیم شده است، نمی‌توان نقطه آغازی مشخص کرد. در واقع، در نظر گرفتن هر گونه نقطه آغازی خود شروع تیره کردن این واقعیت است که تمامی گرایش‌های گوناگون در تاریخ اندیشه انسان حضوری همزمان داشته‌اند و اگر می‌بینیم در برشی از تاریخ، یک نوع رویکرد بر نوعی دیگر چیرگی دارد، این خود نشانه چیرگی یک نوع بینش فرهنگی - سیاسی خاص بر دیگر بینش‌های فرهنگی - سیاسی بوده است و نه نشانه نبودن رویکردهای جایگزین. به همین دلیل، در این نوشتار بر هیچ نقطه آغازی تأکید نخواهد شد، اما از آنجا که اندیشه، برای آغاز حرکت، نقطه اتکایی می‌جوید، نوشته حاضر در حد توان خود خواهد کوشید تا این

حرکت به اصطلاح جدید در ترجمه را فقط در آنچه که در دو سه دهه اخیر در رویدادهایی که درعالم زبان و فلسفه گذشته است، ریشه یابی کند، رویدادهایی که خواه ناخواه دامن مترجم را نیز به عنوان زبان‌دان، مفسر (فیلسوف) و هنرمند ادیب گرفته‌اند.

در اوایل دهه شصت میلادی هایدگر در یکی از سخنرانی‌هایش به این مطلب اشاره کرد که زبان و فلسفه هر دو باید فرایند چیره شدن به معنی غلبه یافتن در بست بر مسایل را رها کنند و آخرین پله نردبان را به عمد، از زیر پای خویش بکشند و به دور اندازند و بدین وسیله، بیش از آن که به هدف و نهایی از پیش تعیین شده و بنابراین، دست یافتنی دل خوش کنند، به خواندن و تفسیر به عنوان فرایندی بی‌پایان بنگرند.^۶

چنین سخنی در میان آنان که با کتاب به عنوان محصول سازمان یافته اندیشه سر و کار دارند - که مترجم نیز یکی از آنان است - تب و تاب ویژه‌ای به وجود می‌آورد. زبان‌دان و فیلسوف و مترجم متون ادبی - که این آخری هم زبان‌دان است و هم فیلسوف، چرا که هر ترجمه‌ای نوعی تفسیر نیز هست - همه با "کتاب" سر و کار دارند و کتاب به یک معنا یعنی اقتدار و سلطه گذشته.

هر گونه ادعا بدین مضمون که ترجمه و تفسیر می‌تواند رموز "کتاب" را آن طور که در گذشته بوده است، به صورت کامل بگشاید، ادعایی تهی است و اگر هم این دو دسته باور کنند که قادرند چنین کنند، آشکارا کمر به قتل زمان حال می‌بندند، زیرا با به پایان رساندن ترجمه و تفسیر کتاب به عنوان چیزی قطعی، تاریخ گذشته را جایگزین حال که "فرایند" است، می‌کنند و خودشان نیز از درجه اعتبار می‌افتند، چرا که به گفته ویتگنشتاین، یکی از اساسی‌ترین مسایل در عالم زبان و فلسفه این است که بگوییم: "می‌توانم از این هزار توی هزار رنگ راهی به بیرون بیابم."^۷

از همان زمانی که فویرباخ فرایند حقیقت جویی را پایان یافته اعلام کرد و به جای آن از فرایند حقیقت سازی سخن گفت و از همان زمانی که ویتگنشتاین زبان را به عنوان "بازی" شناخت و حقیقتی را که چنین زبانی بانی آن است، چیزی مشروط و وابسته به زمان و مکان و اتفاق معرفی کرد، چیزی بر چهره زبان‌دانان و فیلسوفان نقش بست یا باید نقش ببندد، چیزی که چند قرن پیشتر از این فیلسوفان، لئوناردو داوینچی ما را به تمرین آن فرا خوانده بود: لبخند ژوکوند. لبخندی که از گسترده‌اندیشی و نقدپذیری حاصل می‌شود،

لبخندی که به هنگام نظر دادن لازم است بر چهره ما بنشیند تا به وسیله آن اندیشه ما از خود فراتر رود و در چار دیواری "بودن" به پنداره‌های خشک تبدیل نشود، لبخندی که چنان انحنا و انعطافی را به اندیشه می‌دهد که انسان تا "تنیدن" احتمالی اندیشه خودش نیز پیش برود. این حالت را به شوخ طبعی یا مطایبه نیز تعبیر کرده‌اند. بدینسان زبان‌دان یا فیلسوف شوخ طبعی که با "کتاب" رو به رو است نمی‌تواند از وسوسه بازیگوشی دست بر دارد و صرفاً راوی گذشته باشد. انگار که او خود ظرفی تهی و بی‌اراده است که وقتی روایتش از گذشته تمام شد، یعنی انطباق کامل با متن اصلی پیش آمد، انگار نه انگار که اصلاً وجود خارجی داشته است.

گفتیم که زبان‌دان و فیلسوف نباید کمر به قتل خود در زمان حال ببندند. از بد حادثه، مترجم به عنوان یک زبان‌دان از آن دسته افراد است که در دو زمان سیر می‌کند. متن اصلی نسبت به متن مترجم فاصله زمانی دارد، خواه این فاصله زمانی یک ماه باشد و خواه یک قرن. در این راستا، دو زمان و دو اراده رو در روی هم قرار می‌گیرند. یکی از آن زمان گذشته و یکی از آن زمان حال. آن که از گذشته آمده است، با تحمیل اراده خود می‌خواهد دومی را به تقلید وا دارد و کدام مترجم متون ادبی است که به راستی مترجم باشد و لذت جدال با مدّعی را با خواری همسانی با نویسنده و شخصیت‌زدایی از خود یکی بداند؟ که اگر مترجم چنین کند تاریخ پویا را نفی کرده است و حال را تکرار گذشته دانسته است و بدین نحو، از فلسفیدن که معنای دیگر ترجمه کردن است، غافل مانده است. ترجمه گریز از بی‌تاریخی نیست، به صحنه کشیدن تاریخ است، تاریخی که از تنفس دو هوا پیش می‌آید، هوایی که متن اصلی در سر داشته است و هوایی که مترجم در زمان حال در آن دم می‌زند. این فرایند هم خود-آفرینی است و هم برقراری خویشاوندی با آن کسی که با ساده لوحی آمده تا متن خود را غایی بداند و خود را تمام عیار در آینه "من" ببیند. با این احوال و به معنایی، مترجم کسی است که کارش آغاز کردن از ابتدای متن است، آغاز کردنی که پایان متن اصلی را نیز در دل خود دارد، پایانی که برای نویسنده متن اصلی در آغاز به این شسته رفتگی وجود نداشته است. به قول ریچارد رورتی، تنها معیاری که هر فیلسوف و مفسری می‌تواند موفقیت خود را با آن

محک بزند، زمان گذشته است، نه با تن دادن به آن، بلکه با توصیف دوباره آن بر حسب تعاریف خودش، تا بدین وسیله بتواند بگوید: "بدین ترتیب من آن را اراده کرده‌ام".^۸

در این زمینه، رمانتیک‌ها به رویکرد به متون کمک فراوانی کرده‌اند. کولریج می‌گوید: "عصاره نظام فکری من این است که ذهن، محسوسات خویش را بسازد، نه اینکه با محسوساتی که هست اندیشه‌ای سرهم کند، چنانکه [جان] لاک و دیگران چنین کرده‌اند."^۹ او بدین وسیله، به همه نویسندگانی که نمی‌خواهند منفعل و توسری خورده باشند، پیشنهاد می‌کند که چنان سبک و سیاقی خلق کنند که دیگران بتوانند با آن شاخص‌های کاربردی، کار او را ارزشیابی کنند. چنین رویکردی تلاشی ارادی برای گریختن از بند نسخه‌برداری یا بازنمایی (mimesis) است و وقتی قرار باشد سر باز زدن از اصول نسخه‌برداری یا تقلید محض در سر لوحه کار هر نویسنده قرار گیرد، جدا کردن مترجم از این فرآیند لغزشی نابخشودنی است. البته چنین لغزشی از کولریج سر نمی‌زند و به همین جهت، وقتی که او در نقش مترجم نمایشنامه‌های شیلر ظاهر می‌شود، بی‌پروا به خود می‌بالد که لودویکوس تی‌یک، شاعر و فیلسوف آلمانی، که متن نمایشنامه شیلر را به زبان آلمانی می‌شناسد، ترجمه او را کاری "بکر و نو" شناخته است، کاری که از حیث کلام و وزن قطعاً سرآمد نمایشنامه شیلر است.^{۱۰}

پرسی بیش شلی، طرفدار ترجمه ناپذیری متون ادبی و در عین حال، مترجم پاره‌ای آثار ادبی یونان باستان به زبان انگلیسی، از راهی دیگر به آن چیزی می‌رسد که کولریج رسیده بود. در سال ۱۸۲۱ میلادی، او در مقاله "دفاع از شعر دراماتیک" چنین می‌گوید:

آواها و اندیشه‌ها هم با خود و هم با آنچه که بدان دلالت می‌کنند، پیوند دارند و اثبات شده که شناخت نظم این ارتباطات همیشه با شناخت نظم روابط اندیشه‌ها پیوند دارد.

از این روی، زبان شعرا همیشه اطوار و کرشمه در هوای نوعی آوای پیوسته و موزون است که بدون آن شعری در کار نخواهد بود ... عبث بودن ترجمه هم از این روست؛ آفریده‌های شاعری را به قالب زبان دیگری در آوردن، مثل این است که بنفشه‌ای را در بوته آزمایش بیندازید تا اصول ماهوی رنگ و بوی آن را کشف کنید. گیاه باید دوباره از دانه خود بروید والا به گل نمی‌نشیند ...^{۱۱}

شلی در میان ابزار کار هنرمندان زبان را که ابزار کار شاعر است از ابزار دیگر هنرمندان برتر می‌داند. اما این نو-افلاطونی ماجراجو ما را با معضل بزرگی نیز درگیر می‌کند: او براین باور است که سخن، خاکستر اندیشه است. این بدین معنی است که اخگر اندیشه بر روح می‌نشیند و همین که آدمی بخواهد آن را بر زبان آورد، آن اخگر خاکستر شده است. پس، زبان، خاکستر یا پوست معنی است و نه خود معنی، هر آن چه بر زبان آید، هرگز مغز اندیشه نیست، بل سفری است، البته نه از سر یأس، برای نزدیک شدن به آن آتش لغزنده و گریز پا. و زیبایی سخن شاعر نه در رساندن آتش به مقصد، که در همین پر و بال زدن در هوای بازی آتش و روح به خیال خام رسیدن به دست نیافتنی است. به همین جهت است که در نزد رمانتیک‌ها مطایبه و پارادوکس گیرایی بسیار دارد، چرا که این دو به سخن آن طنازی و لغزندگی‌ای را می‌بخشند که هم گویای حسرت دوری از معنی است و هم بیانگر ضرورت گریز از معنی نهایی.

با این حساب، در روزگار ما آنچه دریدا در باره زبان می‌گوید، تا اندازه‌ای پژواک سخن شلی نیز هست. و دلیل این به اصطلاح بحران در ترجمه نیز می‌تواند چنین رویکردهایی باشد. دریدا، همانند هایدگر، کلمه یا (Logos) را از عالم "بود" می‌داند که چون من سیال در حال شدن گوش جان باز کند، "بود" را در درونش حس می‌کند، اما همین که قلم بر دارم که "بود" را بر کاغذ ثبت کنم، در "زمان" می‌گنجانم و از "بود" به "نمود" تبدیلش می‌کنم. پس، آنچه به تحریر در می‌آید، هم "بود" است و هم غیبت "بود". دریدا گاه از کارل یا سپرس شاهد می‌آورد که "عالم مکتوب" آن است ... که فقط هستی از آن سر در می‌آورد و گاه به کتاب امیل روسو اشاره می‌کند که "هر چه بیشتر در خود تعمق می‌کنم، هر چه بیشتر با خویشتن خویش می‌نشینم، به وضوح بیشتر این کلماتی را که بر لوح ضمیرم ثبت شده‌اند، می‌خوانم: صدیق باش تا خوشبخت شوی ... من این فرامین را از فلسفه اولی استخراج نمی‌کنم، اینها را در اعماق قلبم می‌یابم که توسط طبیعت با چنان حروفی نوشته شده‌اند که کسی را یارای زایل کردن آنها نیست."^{۱۲}

بدین ترتیب، گویی شلی و دریدا این سخن را تکرار می‌کنند که: سکوت سرشار ناگفته‌هاست و کلام مکتوب، آغاز اغتشاش در آن رازهای سر به مهر است و البته انسان را گریزی از این کلام مکتوب نیست. آنان که با مکتب رمانتیسم آشنایند می‌دانند که

صداقت و صراحت از اصول بنیادین آنهاست، عناصری که در سخن دریدا نیز جلوه می‌کند، اما این دو اصل در برابر چه اصولی شورش می‌کنند و در کدام شیوه شناختی تردید به وجود می‌آورند؟ وقتی پای ترجمه در میان باشد، نوک پیکان این نظریات مدل سازی‌های باسمه‌ای روزگار روشنگری را نشانه می‌گیرند که مترجم را آینه‌ای تخت تصوّر می‌کردند که نویسنده متن اصلی باید خود را در آن پرو پیمان می‌دید، اما رمانتیک‌ها از بانیان و دریدا در روزگار ما از زنده کنندگان این نظر هستند که علم زدگی برخاسته از تجربه گرایی سبب شد زبان دل از زبان نوشتار جدا بماند و این زمانی اتفاق افتاد که انسان معتقد به عقاید عصر روشنگری «همزمان با شناخت طبیعت، خود-حضور را به عنوان حضور مطلق بر کرسی نشاند». بدین ترتیب، دریدا در واکنش به چنین خود-حضور کاذبی است که به تاریخ نوشتار نگاه می‌کند. او دو نوع نوشتار را از هم باز می‌شناسد: «نوشتار خوب و نوشتار بد: خوب و طبیعی تقریر قدوسی‌ای است که بر دل و روح نقش می‌بندد و هرگز زبان را یارای بیان آن نیست. [نوشتار] پریشان و متکلف، ترفند است و در اعراض تن به تبعید فرستاده شده است». پس، نوشتار دوم که وسیله ارتباطی ماست، شری است که ما را از آن گریزی نیست، چون ارتباط مستقیم با تقریر قدوسی همیشه میسر نیست، و همین که می‌نویسی عالم ربانی «کلمه» (Logos) را به بند می‌کشی. از این روست که دریدا الفاظ را هم «حضور» می‌داند و هم «غیت حضور».

درنگ بیشتر در این وادی به کار آن دسته از مترجمین متون ادبی می‌آید که سخت نگران هیاوی وفاداری به متن اصلی‌اند. «کلمه» (Logos) هیچگاه دست یافتنی نیست و به همین دلیل است که افلاطون همه شعرا و سخنوران را به گونه‌ای پیام‌آوران یا مترجمانی می‌داند که از «کلمه» چیزی فهمیده‌اند و اینک «خدا... [آنها] را وسیله بیان خود می‌سازد» و شاید به همین دلیل است که افلاطون به ایون که راوی متون هومر است، می‌گوید، «پس شما پیامی از پیام‌آوران می‌آورید و گفته‌های مترجمان را ترجمه می‌کنید...»^{۱۳} می‌بینید که افلاطون حتی نویسندگان متون اصلی را از دسته مترجمان می‌شناسد. دریدا همین سخن را این گونه بیان می‌کند که اصولاً «کلمه» (Logos) قدوسی و روحانی (Pneumatological) است نه دستوری (grammatical). منطقین که با زبان نوشتاری برخورد می‌کنند، به آن از وجه دستوری آن نگاه می‌کنند، پس چگونه می‌توانند

ادعا کنند که به مغز یا مرکز دایره رسیده‌اند؟^{۱۴} اینک، اگر این بحث دریدا و رمانتیک‌ها را با سخنانی که در گفتمان هرمنوتیک بدان روی آورده‌اند، پیوند بزنیم، باز هم بیشتر به این نکته پی می‌بریم که چرا کسانی مثل باربارا گودار ترجمه متون ادبی را نوعی بازآفرینی می‌پندارند.

ریشه کلمه هرمنوتیک (hermeneutic) - معنی روشن ساختن مفهوم - است و به سه معنی دلالت می‌کند: سخن، تفسیر یا توضیح و ترجمه. در این میان ترجمه به مفهوم انتقال اصواتی ناآشنا به زبانی دیگر است که خود به معنایی تفسیر است و هرگز هم نمی‌تواند از تفسیر بری باشد. اینک، به تفاوت "سخن" با "ترجمه" دقیق‌تر شویم. در ابتدا می‌گوییم سخن میل به برون دارد، حال آن که ترجمه سیری است به درون. در حالت اول، یعنی سخن گفتن، انگار روح از مواد خام بیرونی و قابل شناخت چیزی می‌سازد، یعنی روح در جهان خارج جلوه‌ای می‌کند، در حالی که در حالت دوم، یعنی تفسیر، انگار نقبی به درون آنچه که بر زبان آمده است، زده می‌شود تا روح آن کشف شود. پس ترجمه، به معنی تفسیر هر متن، فقط ماندن در سطح متن نیست، بلکه نوعی سیر درونی نیز به حساب می‌آید.

بنابراین، روشن است که از همان روزگار باستان "هرمنوتین" با سه مفهوم تفسیر، بازسازی و ترجمه ارتباط داشته است. چیزی که بسیار به دل می‌نشیند این است که در روزگار باستان، هر جا سخن از ترجمه و تفسیر رفته، پای سبک نیز به میان آمده است. باید بپذیریم که یا هر تفسیری تکرار متن است که در آن صورت دیگر تفسیر نیست و یا باید به این واقعیت تن دهیم که هر تفسیری به نوبه خود بازسازی نیز هست و تنها در این صورت است که "سبک" معنی و مفهوم می‌یابد. به قول دیمتریوس رمی، سبک واقعاً هنگامی جلوه می‌کند که هدف بازسازی چیزی باشد که پیشتر نیز به آن اندیشیده باشند و هدف از این کار آن است که در عالم معنی گامی فراتر از آنچه که تاکنون رفته‌اند برداریم.^{۱۵} پس، وقتی کسانی مثل رورتی، رویکرد به متن یا کتابی را در نظر می‌گیرند و جدال مترجم را با آن نوعی خود-آفرینی می‌خوانند، می‌توان به این نتیجه نیز رسید که هیچ ترجمه‌ای، بی آن که سبکی خود-انگیخته برای گسترش معنی متن اصلی بیافریند، نمی‌تواند ادعا کند که ماندگار خواهد بود.

نمی‌توان در وادی ترجمه و پیوند آن با هرمنوتیک سیر کرد و به سخن اوگوست ویلهلم شلگل (۱۸۴۵-۱۷۶۷) توجه نکرد. به نظر او، وظیفه هرمنوتیک شناسایی «گذرگاه‌های تاریک» متن و پرتو افکندن بر آنهاست، اما هر متنی سه گونه گذرگاه تاریک دارد، دو تای اولی برای تجربه زیبایی‌شناختی کشنده‌اند، حال آن که سومی خود وسیله‌ای است برای به کمال رساندن این تجربه زیبایی‌شناختی. «گذرگاه‌های تاریک» نوع اول از ناتوانی نویسنده متن در بیان اندیشه‌اش ناشی می‌شود؛ ممکن است نویسنده افکار خوبی داشته باشد، اما زبانش بهترین قسمت آن را حذف می‌کند. گذرگاه‌های تاریک نوع دوم که در متن یافت می‌شود، از آنجا سرچشمه می‌گیرد که نویسنده نمی‌تواند ژرفای نیروی خلاقه خود را بسنجد، در این حالت می‌گوییم خیال‌پردازی نویسنده فعال است، اما در هاله‌ای از سر درگمی به هرز می‌رود که این خود سبب می‌شود «نیروی خیالش هرگز نتواند به نوباوه اندیشه‌اش صورتی ببخشد». اما سومین نوع این «گذرگاه‌های تاریک» دیگر به نویسنده ربطی ندارد. این دیگر به همان توان قوه عقل در آدمی باز می‌گردد که در سرهستی «این ژرفای بی انتهای طبیعت خلاق» خیره می‌شود. این گذرگاه‌های اخیر در هر متنی که عمق و صلابت داشته باشد، وظیفه برانگیختن حس زیبایی‌شناختی را بر عهده دارد و به همین دلیل است که شلگل معتقد است هر چه در اعماق متن خیره شویم، بر وضوح آن نخواهیم افزود، بلکه آن را دست نیافتنی تر می‌سازیم.^{۱۶} و باز شاید به همین دلیل است که فردریک شلیبر مایر (۱۸۳۴-۱۷۶۸) معتقد است که «درحقیقت، بعضی اوقات و پس از چندی، برای آنکه سخن خودمان را دوباره از خود کنیم، باید یک‌بار دیگر آن را [به زبان خودمان] ترجمه کنیم.»^{۱۷}

پس از گذری در وادی هرمنوتیک، اینک می‌پردازیم به دو مورد دیگر که به نحو بارزی با ماهیت ترجمه و زبان به عنوان ابزار فرهنگی-سیاسی پیوند دارند و بر آن اثر می‌گذارند. اولین آنها نظریه چند نظامی زبان است که توسط ایتمار ایون ذوهر مطرح شده است و ترجمه ادبی را فرآیندی متغیر می‌شناسد. نظریه ترجمه به عنوان پدیده‌ای چند نظامی به موازات مطالعات ترجمه حرکت نمی‌کند، بلکه عرض آن را می‌پیماید. به گفته گنتزلر: پیروان مطالعات ترجمه، همانند بسیاری نظریه پردازان پیشین خود، عادت داشتند به ارتباطات یک - به - یکی و مفاهیم کاربردی معادل بنگرند، اینان باور داشتند که

مترجم دارای توانایی انتزاعی برای استخراج متنی معادل است که به نوبه خود می‌تواند قراردادهای ادبی و فرهنگی جامعه‌ای مفروض را تحت تاثیر قرار دهد. نظریه پردازان ترجمه چند نظامی عکس این را باور دارند: بدین معنی که موازین اجتماعی و قراردادهای ادبی آن فرهنگی که گیرنده پیام است بر پیش فرض‌های زیبایی شناختی مترجم حاکم‌اند و بدین سان بر تصمیم‌گیری‌هایی که از پی آن در کار ترجمه می‌آیند اثر می‌گذارند.^{۱۸}

ذوهر نه تنها از تخطی از مرزهای زبانشناختی سخن می‌گوید، بلکه معتقد است در مواردی که پای نشانه‌شناسی فرهنگی در میان است، تخطی از مرزهای ادبی نیز رواست. در اینجا باز هم مبحث در-زمانی و همزمانی سوسیور اما این بار در مورد ترجمه مطرح می‌شود. وارد کردن نویسنده متن به فرهنگی دیگر و با قصد حفظ تمامیت آن توسط مترجم به نوبه خود نوعی مطالعه همزمانی (Synchronic) متن نیز هست.

نظریه چند نظامی ترجمه متون ادبی به شدت از فرمالیست‌های روسی، به ویژه تینیانف، تاثیر پذیرفته است. او در اعتراض به گروهی از فرمالیست‌ها که "ادبی" بودن متن را همان پایبند بودن به سنت ادبی‌ای که متن از آن سرچشمه گرفته می‌دانستند، به این دسته از فرمالیست‌ها می‌تازد زیرا به نظر وی، اینان همچنان در وادی متن ادبی به عنوان پدیده‌ای در زمانی مانده‌اند، حال آن که به نظر او "ادبی" بودن وقتی اثبات می‌شود که تکوین ادبی نیز در کار باشد. بدین گونه، «سنت ادبی دیگر به عنوان خطی مستقیم شناخته نمی‌شد، بلکه خود پیچ و تاب به حساب می‌آید برای در هم ریختن و دوباره‌سازی عناصر موجود: مفهوم اصلی تکوین ادبی دگرگونی دیگر نظام‌های ادبی است، و بدین ترتیب، مسأله "سنت‌های" ادب به سطح دیگری منتقل می‌شود».^{۱۹}

اینک باید پرسید آنچه که تینیانف «دگرگونی» (mutation) در نظام ادبی می‌نامد، چگونه حاصل می‌شود؟ پاسخ تینیانف برای ما چندان بیگانه نیست: او نیز همانند دیگر صورتگرایان روسی "آشنایی‌زدایی" را پیشنهاد می‌کند، ولی گفته او وقتی اهمیت بیشتری می‌یابد که متوجه شویم او بقای یک اثر ادبی نو را وابسته به همین ایجاد دگرگونی در سبکی می‌داند که آن اثر به نوع ادبی ویژه آن تعلق دارد. وی برای روشن شدن مطلب به این مبحث استناد می‌کند که "صورت" و "ادیّت" یک اثر وقتی جلوه می‌کنند که در سبک معهود و مقبول که دیری است به صورت "عادت" در آمده است پاره‌ای عناصر

تازه که با آنها انس و الفتی نداریم، گنجانده شود. نکته مهم تر این که زنده بودن - یعنی "ادبی" بودن اثر - فقط با نگرستن به عناصری که از آن‌ها آشنایی زدایی شده است، به اثبات نمی‌رسد، بلکه در لحظه‌ای حاصل می‌شود که "آنچه جا افتاده یا معیار قلمداد شده است رو در روی چیزهایی قرار گیرد که از آنها آشنایی زدایی شده است."^{۲۰}

بدین ترتیب تینیانف به هنگام نگاه کردن به اثر ادبی، آن را در عالم انتزاعی "صورت" (Form) محض بررسی نمی‌کند، بلکه اثر را در پیوند با عناصر "فراادبی" که همان معیارهای اجتماعی باشند، مطالعه می‌کند. به نظر او، سبک صرفاً مسأله‌ای فردی نیست. به یک معنی، سبک در ارزش‌های اجتماعی ریشه دارد و آن ارزش‌ها را نیز منعکس می‌کند. پس، تا پیش از آنکه اثر تازه‌ای در یک نوع ادبی ویژه شکل بگیرد، سبک رایج آن نوع ادبی عادی و بنابراین، برای اثری که می‌خواهد تازه پا به عرصه وجود بگذارد دیگر ادبی به شمار نمی‌رود. پس، زمانی که نویسنده‌ای قلم به دست می‌گیرد تا در چارچوب آن نوع ادبی هنرنمایی کند، ناچار است برای ادبی بودن متن خود، از آن سبک آشنایی زدایی کند یا، به عبارتی، در آن سبک دگرگونی پیش آورد. تا آنجا که نویسنده در ایجاد این دگرگونی در سبک موفق شود، هنرش نوعی دعوت برای تغییر در ارزش‌های اجتماع نیز به حساب می‌آید. از آن‌چه گفته شد، چنین بر می‌آید که تینیانف هر متن ادبی را وابسته به چند نظام می‌داند. پاره‌ای از نظام‌ها ادبی‌اند - سبک موجود و دگرگونی‌ای که متن ادبی باید به آن شهادت دهد - و پاره‌ای دیگر غیر ادبی یا اجتماعی‌اند - که عبارت باشند از معیارهای اجتماعی جا افتاده که این در سبک جلوه می‌کرده است. البته این معیارها تا پیش از به وجود آمدن اثر نو تازه جلوه می‌کنند و می‌شود به آن نام سبک داد، با به وجود آمدن اثر تازه، این‌ها نیز کهنه می‌شوند. پس اگر نیاز به معیارهای اجتماعی تازه حس شود، این کار با ایجاد دگرگونی در سبک موجود شدنی است.

ترجمه متون ادبی نیز از این فرایند جدا نیست، چرا که ترجمه متون ادبی، هم نبض دو زمان متفاوت را دارد و هم نوعی باز آفرینی ادبی به حساب می‌آید. اینک، باید دید که گفته‌های ایون ذوهر در مورد ترجمه به عنوان فرآیندی چند-نظامه چگونه با نظام فکری کسانی مثل تینیانف خویشاوندی دارد. در اینجا از مباحث گوناگونی که ایون ذوهر در

مورد ترجمه عنوان کرده است، چشم می‌پوشیم و تنها به این امر بسنده می‌کنیم که ببینیم او چگونه از آنچه تینیانف گفته است و کوتاه سخن او در بالا آمد، به ترجمه نقب می‌زند. به نظر ذوهر فرآیند ترجمه متغیر است و به دلیل شرایط اقتصادی و تاریخی ویژه، در جوامع و فرهنگ‌های گوناگون به شیوه‌های مختلف انجام می‌پذیرد. بر طبق گفته ادوین گنتزلر، تحقیقات ذوهر یک مزیت داشت و آن این بود که او در این سخن شک کرد که ترجمه در تمامی فرهنگ‌ها کاری دست دوم به حساب می‌آید. به طور مثال، در فرهنگ‌هایی از قبیل فرانسوی و انگلیسی-آمریکایی که به خاطر گوناگونی ادبی و سبک‌ها از نوعی «قدمت و خودکفایی» برخوردار بوده‌اند، اثری که برای مردم این کشورها به زبان فرانسه یا انگلیسی ترجمه شود، به حاشیه‌آن جامعه رانده می‌شود، اما در فرهنگ‌های نوپا یا جوامعی که این تنوع از حیث سبک‌های ادبی وجود ندارد، اثری که ترجمه می‌شود، در کانون دید مردم قرار می‌گیرد، چرا که انتخاب و ترجمه متن یا بدان جهت انجام می‌پذیرد که پاسخگوی نیازهای جامعه زبانی تازه‌پایی باشد که مشتاق گونه‌های ادبی نو است، یا هدفش پر کردن خلاء موجود در نظام‌های ادبی‌ای است که با وجود قدمت بسیار از گوناگونی سبک و نوع ادبی برخوردار نیستند، و یا گاه یک نظام ادبی غنی برای روگردانی از انواع ادبی موجود در فرهنگ خودش و برای وارد کردن الگوها و مفاهیم تازه دست به این کار می‌زند.^{۲۱}

ذوهر همچنین می‌گوید اگر مترجم متنی را در فرهنگی ترجمه کند که انواع سبک‌ها وجود بالنده‌ای دارند، ترجمه او راهی جز تسلیم به معیارهای از پیش تعیین شده ندارد و نوعی تطابق صوری (formal correspondence) بین متن اصلی و ترجمه ایجاد می‌شود و این، البته به قیمت نادیده گرفتن نوآوری در صورت کار رخ می‌دهد. به نظر ذوهر، دلیل این پیشامد آن است که به سبب بالندگی ادبیات آن فرهنگ، این ترجمه به حاشیه رانده می‌شود و جز آن که ارزش تاریخی داشته باشد کاری از آن ساخته نیست، اما اگر متنی که ترجمه شده برای فرهنگی اهمیت درجه یک داشته باشد، ممکن است دو حالت پیش آید: نخست آن که ممکن است مرز بین متون ترجمه شده و آثار تازه به وجود آمده درهم بریزد و این حالت حتی بر معیارهای ترجمه آن فرهنگ نیز اثر بگذارد، و یا چون فرهنگ مترجم تشنه و منتظر 'نزول' چنین اثری است، مترجم با پیاده کردن متن اصلی به

تمامی وبا رعایت اصول معادل سازی، این نوباوه را که خیلی هم برای فرهنگش تازگی دارد، دست نخورده تحویل جامعه‌اش بدهد، بدان امید که بکر بودن اثر، خود دلیلی باشد برای آشنایی زدایی از سبک و سیاق‌های رایج.

پس از این نگاه کوتاه به مبحث ترجمه چند - نظامه، اینک بهتر است به بحران یا تحول در ترجمه متون ادبی در روزگار خود از چشم‌اندازی دیگر نظر اندازیم. جنبش فمینیسم با دیدی که نسبت به زبان دارد و با دیدن این ضرورت که باید در زبان انقلابی رخ دهد، تاثیر شگرفی بر رویکرد به ترجمه متون ادبی گذاشته است. در این گفتار کوتاه، به دو مبحث این دسته از نویسندگان که در هیأت مترجم نیز ظاهر شده اند، می‌پردازیم. این دسته اندیشمندان زبان را چون ابزار سیاسی می‌شناسند که برای حکم کردن و مشروعیت بخشیدن به قدرت جنسیت حاکم به کار می‌رود. همچنین، اینان نظام دال و مدلولی جا افتاده زبان را نمی‌پذیرند زیرا، به نظر آنان، بر اثر دگرگونی‌هایی که در فلسفه و شناخت پیش آمده، آن نظام دال و مدلولی نیز از اعتبار افتاده است.

این دسته از نویسندگان معتقدند که زبان صرفاً ابزار ارتباطی بی‌آزاری نیست که پیامی را برساند و آن پیام هم تمام و کمال در الفاظ گنجانده شده باشد. چیدن این الفاظ در کنار یکدیگر، خود نوعی حرکت ایدئولوژیک است که به جنسیت نویسنده مربوط است. باربارا گودار در این باره می‌گوید: «از آنجا که کلمات واقعیت را می‌سازند، لازم است که برای ساختن زنجیره آوایی، نحوی و معنایی و به منظور چیدن کلمات در کنار هم، یکایک کلمات را فی‌نفسه با دقت انتخاب و در کار ترجمه نیز این‌ها را باز سازی کنیم.»^{۲۲} آنچه از سخن گودار در این قسمت آمده است، فقط نیمی از سخن او را می‌رساند و آن نیمی که مراد اوست و بسیار هم مهم است، در انتقال به زبان فارسی محو شده است. گودار در متن انگلیسی برای «آرایش کلمات» دسب به نوعی آشنایی زدایی می‌زند و واژه Wording را به Wor(l)d(ing تبدیل می‌کند که هم معنی «آرایش کلمات در کنار هم» از آن مراد باشد و هم این معنی که آرایش کلمات به خودی خود نوعی جهان‌بینی و بر ساختن جهان نیز هست. بدین ترتیب، اگر نویسنده یک بار این آرایش کلمات و بر ساختن جهان را با کلمات انجام داده است، مترجم نیز به نوبه خود این کار را انجام

می‌دهد و به همین جهت است که گودار معتقد است «نسخه نهایی یک متن هرگز پا به این جهان نخواهد گذاشت».^{۲۳}

اصولا کسانی مثل جولیا کریستوا، لوسی ایری گری، هلن سیکسو و توریل موآ معتقدند که باید به جای کلمه متن (text) از برساخته "متن - جنسیت" (Sext) استفاده کرد. کریستوا زبان به طور اعم و زبان ادبی به طور اخص را به دو مقوله تقسیم می‌کند: یکی genotext و دیگری Phenotext که اولی از مقوله کمیت‌ها و انرژی است و دومی از مقوله علائم. اولی بیشتر "فرایند" است و با دو عضوی‌های غریزی، وابسته‌های جسمانی و زیست - محیطی، نهادهای اجتماعی و ساختارهای خانوادگی - که هر دو بیانگر قید و بندهایی‌اند که شیوه تولید بر آن‌ها تحمیل می‌کند - و با خاستگاه‌های بیان، که به انواع ادبی دامن می‌زنند، ... و نیز با ساختارهای روانی^{۲۴} سر و کار دارد. این جنبه از متن، همانند نیروی سیالی است که آرایش کلمات را دستخوش نوسانات خود می‌کند. از سوی دیگر، Phenotext است که همان توانش و کنش زبانی است که زبان‌شناسان از آن سخن گفته‌اند. Phenotext ساختار است، ساختاری که «از قوانین ارتباطی پیروی می‌کند و پیشاپیش مخاطبی را برای ادای سخن مسلم می‌انگارد»، حال آن که genotext فرآیندی است «که در حوزه‌هایی که مرزهای نسبی و گذرا دارند»^{۲۵} حرکت می‌کند و در هنگام رد و بدل کردن اطلاعات بین دو گوینده که بر سر موضوع واحدی سخن می‌گویند، به طور مستقیم دخالت نمی‌کند. با این وجود، در هنگام بررسی این که متنی به چه دلالت می‌کند، تنها پرداختن به Phenotext کافی نیست و باید تار و پود متن را کاوید تا به فرآیند genotext نیز آگاهی یافت.

پس genotext مشخص می‌کند که متن از کجا آمده، چه رنگ و بویی دارد، چه لحنی دارد، از چه بافت اقتصادی - سیاسی - اجتماعی جان گرفته است، و بالاخره، گویای چه جنسیتی با چه جهان‌بینی ویژه‌ای است. بدین‌سان، نویسندگانی که نام بردیم، معتقدند که نشانه‌شناسی یک متن نمی‌تواند و نباید فقط به ساختار دستوری و معنی‌شناختی بپردازد، بلکه باید به آن نشانه‌هایی اشاره کند که ژرف ساخت سیاسی گفتمان متن می‌کوشد آن را پنهان کند. پس فرآیند ترجمه متون ادبی نوعی چالش با آن، یعنی فرآیندی بینامتنی به حساب می‌آید و مترجم، تا آنجا که می‌تواند، باید بی آن که در

ماهیت متن خللی بیافریند، در جستجوی هویت فرهنگی خود باشد و تفاوت‌های فرهنگی-ایدئولوژیکی خود را به رخ متن بکشد.

لوئیز فن فلو تو سه شیوه را برای این کار پیشنهاد می‌کند: افزودن به متن، پیشگفتار و پانوشته آوردن، و شیخون زدن به گفتمانی که آگاهانه یا ناآگاهانه خشک مغزی می‌کند و جنسیت را با عینک جزم اندیشی می‌بیند. از جهتی، افزودن به متن یا Supplementing برای آنان که با اصل جبران Compensation در ترجمه آشنایند چیز تازه‌ای نیست: در صورتی که زبان مقصد در جایی نتواند حق مطلب را ادا کند در اولین فرصت باید آن کمبود را جبران کرد. بطور مثال، گودار برای ترجمه رماتی به نام L'Amer متوجه می‌شود که نویسنده از واژه Amer سه معنی را در نظر داشته است: mere (مادر) mer (دریا)، amer (تلخ). با این حساب، عنوان کتاب می‌خواسته سه معنی را به یاد خواننده بیاورد: "دریا مادر ما" "دریا خاموش می‌کند" و "و مادران تندخوی ما". مترجم برای این که بتواند هر سه معنی عنوان کتاب را برساند به هنر گرافیک روی می‌آورد و با این خلاقیت از پس امری ناممکن برمی‌آید.

The S e our Mothers

کار دوم، یعنی افزودن پی‌گفتار و پانوشته، برای مترجمان فمینیست کاری عادی است، چرا که مترجم با این کار به تفاوت‌های کار و نظر نویسنده اشاره می‌کند و اهداف متن و نیز خط مشی و نیز خط مشی مترجم را در قبال آن اهداف روشن می‌کند.^{۲۶}

در مورد سوم که شیخون زدن به زبان متن است، مترجم، بی‌آن که در متن اصلی تغییر یا خللی پیش آورد، آن را نسبت به پیش داوری‌های جنسی احتمالی که در خط مشی زبانی نویسنده رخ نموده است، آگاه می‌کند. در این حالت، مترجم می‌خواهد خواننده از اختلاف بین دیدگاه خودش و نظر نویسنده آگاه شود. ترفندهایی که برای این کار می‌توان به کار برد تقریباً بی‌پایانند و به خلاقیت مترجم بستگی دارند. فرض کنید

مترجم می‌داند که نثر نویسنده متن دارای گفتمان مرد-سالارانه است، در این صورت، وی می‌تواند در برابر جملات احتمالی چنین متنی بدین سان واکنش نشان دهد:

I know all about human rights.

که در اینجا مترجم می‌تواند با تغییر شکل دادن human و بزرگ نوشتن m ترجمه خود را نشانه‌گذاری کند و فاصله سیاسی - فرهنگی‌اش را با نویسنده نشان دهد.

I know all about huMan rights .

ایجاد اختلال در دستور زبان متعارف، آنجا که مستقیماً به جنسیت مربوط است، ترفند دیگری است که این دسته از مترجمان به کار می‌بندند. در جایی که دستوریان تجویز کرده‌اند، برای everybody در جمله:

Everybody brings his lunch.

ضمیر مفرد مذکر بیاید و تنها در موارد غیر رسمی به جای his از their استفاده شود، این مترجمان از گونه دوم آن استفاده می‌کنند.

Everybody brings their lunch.

شکستن کلمات متعارف به گونه‌ای که جنسیت نیز در آن گنجانده شود، از شگردهای دیگر این مترجمان است. کلمات زیر مشتی از خروار کارهای مترجمان در برابر زبان متعصب است:

واژه متعارف	واژه برساخته
History	his - story
Prohibiting	Pro - he - beating
Eccentric	Ex- centric
Disease	Dis - ease
Authority	Author (ity)
Mrs.	Ms.
Author	Auther
Lounging	Lo(U)nging
Wording	Wor(l)ding
Versification	Verse - if - hication

چنان که گفته شد، فمینیست‌ها از حیث مباحث فلسفی و شناختی زبان نیز تحولانی پیش آورده‌اند که بر کار ترجمه متون ادبی تأثیر مستقیم دارد. در مقدمه‌ای که گودار بر کتاب نیکول بروسار، *نظریه تصویر* (۱۹۹۱)، نوشته است، می‌گوید ترجمه‌ای که در تقاطع علم، فلسفه و پسا-مدرن از متنی صورت پذیرد، ترجمه‌ای است که حاوی «چندین شبکه دال‌تگر است و نه یک روایت یک‌دست».^{۲۷}

در این کتاب، بروسار ترجمه متون ادبی در روزگار معاصر را بر آیند سه نیروی علم، فلسفه و پسا-مدرنیسم می‌شناسد و آن را با تصویر پردازی لیزری یا هولوگرافی همانند می‌داند یعنی کاری که تکرار چیزی است به همراه تغییر آن چیز. او یک شیء و باز نمایی آن را توسط هولوگرام (همه نگار)^{۲۸} مثال می‌آورد:

برده بازنمایی فضای سفید یا سطح جنسیت یافته جسمانی است که بر روی آن
هوس به قصه‌گویی در باره خود می‌نشیند. هولوگرام به عنوان شکلی برای
معنی‌سازی فراسوی استنباط و یتگنشتاین می‌رود که تصویر را به عنوان عینیت
تعریف می‌کند. هولوگرام صورت (form) تصویری‌اش را از حیث شمایی
ترسیم نمی‌کند، بلکه آن را خلق می‌کند.^{۲۹}

چنان که از این مطلب بر می‌آید، انگاشتن متن اصلی به عنوان شیئی که از هولوگرام یا ذهن و فرهنگ و زیست-محیط مترجم عبور می‌کند، بدان معنی است که در فرآیند ترجمه به عنوان «معادل‌یابی معانی ثابت» تزلزل شدیدی پیش می‌آید و ترجمه یک متن، هم آن متن است و هم نوع دگرگون شده آن.

آنچه در این گفتار آمد بدان جهت نیست که از مترجمان بخواهیم اگر تاکنون در ترجمه ادبی از این ترفندها استفاده نکرده‌اند، هر چه زودتر دست به کار شوند. هر فرهنگی بر اساس نیاز به دگرگونی، به موقع از نشانه‌های خاصی استفاده می‌کند. در واقع می‌توان گفت به دست آوردن شناخت متفاوت درباره جنبه‌هایی از فرهنگ است که خود باعث این نظریات شده است، و به همین دلیل، در بسیاری مواقع، این نظریات در تغییراتی که ابتدا در فرهنگی پیش آمده‌اند، ریشه دارند یا به موازات آنها پیش رفته‌اند، نه آن که به صورت انتزاعی بر فرهنگی تحمیل شده باشند.

اما نویسنده این مقاله که هم نثر ترجمه کرده است و هم نمایشنامه، در جریان چاپ و نشر به مواردی برخورد کرده است که ناشران یا سردبیران محترم هنوز هر گونه حرکتی را که

اندک خلایقی در آن باشد، به عنوان حرکت مشکوک یا غلط یا نامتناسب با شکل و شمایل نشریه یا انتشاراتشان تلقی می‌کنند و بدین ترتیب، دست و پای مترجم را سخت می‌بندند.

اما، به راستی مترجم متون ادبی چه "صیغه" ای است؟ بعضی با پیش کشیدن موضوع وفاداری مترجم به متن، او را فرمانبرداری دست بسته در برابر نویسنده اصلی می‌شناسند. بحث پیرامون وفاداری به متن خود از آن گفتارهایی است که چون تعبیر واژگونه‌ای از آن در سر داریم، به بسیاری این بهانه را می‌دهد که هرگونه نوآوری را برای مترجم گناهی نابخشودنی به حساب آورند. بعضی با پیش کشیدن این که اگر مترجم می‌خواهد نوآوری داشته باشد، چرا باید این کار را انگل وار با مصرف کار دیگری به انجام رساند. این دسته به این امر توجه ندارند که پاره‌ای از اصلاحات فرهنگی یک جامعه بر عهده مترجم و کار ترجمه اوست و بنابراین، نمی‌توان از مترجم خواست هم این نقش را بر عهده بگیرد و هم خود و هم فرهنگ و نیازهای آن را نادیده انگارد. گروهی نیز مترجم متون ادبی را چون مزدوری می‌شناسند که فقط باید بشنود و دم نزنند. این دسته از مترجمان متون ادبی، که بسیار نیز هستند، آب دل خودشان را می‌خورند و شاید سزاوار چنین رفتاری نیز باشند، اما پسندیده آن است که مترجم متون ادبی اسیر هیچ یک از این برداشت‌ها نشود.

یادداشت‌ها و پانوشتها

- 1- Johan Wolfgang von Goethe, *The Maxims and Reflections of Goethe*, trans. Bailey Saunders (London: Macmillan, 1893), 156, 171
- 2- Quoted in Andre Lefevere, ed. *Translation / History / Culture* (London: Routledge, 1992), 30.
- 3- Barbara Godard, "A Translator's Diary", "in S. Simon, ed., *Culture in Transit: Translation and the Changing Identities of Quebec Literature* (Montreal: Vehicule Press, 1995), 73.
- ۴- Faust گوته جلد اول این نمایشنامه را در سال ۱۸۰۸ و جلد دوم آن را در سال ۱۸۳۲ به چاپ رساند.
۵- برای مطالعه بیشتر پیرامون مبحث آینه‌ها و پیوند آن با زبان ر. ک.
Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language* (London: McMillan, 1984).
- 6- Martin Heidegger, *On Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York: Harper and Row, 1972). 24.
- 7- Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, trans. Joel Weinsheimer (New York: Yale University Press, 1994), xill.
- 8- Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 97.
- 9- S. T. Coleridge, *Table Talk*, Vol. 14 of *The Collected Works of Coleridge*, ed. Carl Woodring (London: Routledge, 1990), 312
- 10- S. T. Coleridge, *Collected Letters of S. T. Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs, 6Vols. (Oxford: Clarendon Press, 1956 – 71), VI, 269.
- 11- P. B. Shelley, "A Defence of Poetry, in Roger Ingpen and Walter E. Peck (eds.) *The Complete Works of P. B. shelley*. 10 Vols (New York: Gordian Pre, 1965), VII, 114.
- 12- J. Derrida, *Of Grammatology*, trans G. C. Spivak (London: The Johns Hopkins University Press, 1974), 16-17.
- ۱۳- افلاطون،/یون، ترجمه محمدحسن لطفی، جلد دوم از دوره کامل آثار افلاطون، تهران: خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۶۷ صص، ۱۳- ۶۱۲.
- 14 -See "Linguistics and grammatology" in *Of Grammatology*

- 15- Jean Grondin, *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, trans. Joel Weinsheimer (New Haven: Yale University Press, 1994), 23.
 - 16- Frederick Burwick, *Illusion and Drama : Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press , 1991), 132
 - 17- Andre Lefevere, ed., *Translation / History / Culture*, (London: Routledge, 1992), 142.
 - 18- Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (London: Routledge, 1993), 107.
 - 19- Ibid., 111.
 - 20- Ibid., 112.
 - 21- Ibid., 116 – 17
- در اینجا به عنوان جمله معترضه باید به شکوه گفت در مملکت ما شاید کمترین گفتگو بین مترجم و ناشر مربوط به تبادل نظر پیرامون دلایل و ضرورت انتخاب متنی خاص از جانب مترجم است. در گذر زمان و بنا به ضرورت، ترجمه مصاحبه و متون دراماتیک را در سرلوحه کار خویش قرار داده ام. اما متأسفانه سختی‌های بی‌موردی در برابر این دو گفتمان وجود داشته و دارد. اگر در این دیار گفتگو بخواهد جا بیفتد دو گفتمان (ادبی) مصاحبه و متون نمایشی قستی از این وظیفه را بر دوش دارند.
- 22- Barbara Godard, "A Translator's Diary", 72.
 - 23- Ibid., 81.
 - 24- Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984), 86 – 87.
 - 25- Ibid.
 - 26- Sherry Simon, *Gender in Translation* (London: Routledge, 1996), 14 – 15 .
 - 27- Ibid, 25 .
- ۲۸- برای اطلاع بیشتر در مورد تصویر لیزری، ر. ک. کالین بلیک مور، ساخت و کار ذهن، ترجمه محمدرضا باطنی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۶۹، صص ۱۲۸، ۱۲۶.
- 29- Sherry Simon, 27.

آینه، دانی که تاب آه ندارد.

در "فصلنامه مترجم" (انتشارات آستان قدس رضوی، دوره اول، سال اول، بهار- زمستان ۱۳۷۰، ۲۱-۳۱) همکار محترم دکتر صالح حسینی، با صراحت و صمیمیتی که شایسته مقام "معلمی" ایشان است، در باب ترجمه و زحماتی که تاکنون در این زمینه کشیده‌اند، سخن گفته‌اند.

چهره مترجم انسان را به یاد اسطوره سیزیف می‌اندازد. اما اگر مفاهیم عبث بودن کارسیزیف و قلندر بودنش را به کناری بگذاریم، این مشغله بودنش و چوب لای چرخ "ناناتوس" یا "مرگ" گذاشتنش می‌ماند که به انگیزه "تامیرا" شدن انسان صورت گرفت و همین کارش بود که بر زئوس گران آمد و لاجرم محکومش کردند که هر روز تخته سنگی را به بالای تپه‌ای بکشد - بدان امید که بر غیرممکن چیره شود، آنهم با علم به اینکه به حکم خدایان روز بعد سنگ را باز پای تپه خواهد یافت! مترجم چون رابط میان دو فرهنگ است با مرگ و جهل دشمنی می‌کند و محکومیتش را هم خودش رقم می‌زند: مرور دائم ترجمه‌اش. ترجمه فی نفسه از کارهای "محال" است و فاکتر هم "غیرممکن" دیگری است و هر کس که با این دو "محال" درآویزد کارش شاق و کمرشکن است. خوشبختانه دکتر صالح حسینی ادعا نکرده‌اند که سنگ را بر بالای تپه نشانده‌اند و کار پایان یافته است، لذا با در نظر گرفتن مصاحبه ایشان ذکر چند نکته بی‌فایده نخواهد بود، البته بدان امید که این سخنان، چون گفتگوی ایشان، از دل برخاسته باشد تا بر دل نشیند.

نخستین گام مترجم، قبل از ارائه ترجمه به مخاطبش، اینست که از خود پرسد، "اگر من در آن وضعیت بودم آیا همین را می‌گفتم؟ آیا آنچه می‌گویم سلیس و برای مخاطبم قابل فهم است یا خیر؟" البته بعضی در مورد سوال دوم سفسطه کرده‌اند و گفته‌اند منظور اینست که ترجمه باید برای همگان قابل فهم باشد! بدین ترتیب مثلاً "خطابه" فاکتر را باید عوام هم بفهمند! این بحث بیهوده‌ای است. منظور و فایده سوالات مذکور آنست که فی المثل مترجم "خطابه" فاکتر باید حس کند که جایزه نوبل در ادبیات را ربوده است و اینک از پشت تریبون، خطاب به اهل فن و هنردوستان - اعم از آنها که در سالن هستند یا خیر - مبحث گسترده‌ای را با اعتماد به نفس حیرت‌آوری و آن هم بسیار مختصر و مفید بیان می‌کند.

وقتی فاکتر در خطابه‌اش می‌گوید،

His griefs grieve on no universal bones, leaving no scars.

فارسی آن نیز باید رسا باشد. خواننده یا شنونده فارسی‌زبان محق است از خود پرسد "بر استخوانهای همه مردم نمی‌گرید یعنی چه؟ حتی اگر این "تاویل" باشد باز باید با زبان فارسی سازگار باشد. ثانیاً به فرض آنکه این ترجمه "تاویل" باشد، باید پرسید چرا "bones" در این تاویل تحت الفظی ترجمه شده است؟ در عبارت Universal bones فقط واژه Universal به "همه مردم" تاویل شده است و جزء دیگرش bones، همچنان باقی مانده و به همین جهت "بر استخوان همه مردم نمی‌گرید" معادل شفافی نیست.

نکته حائز اهمیت در خطابه فاکتر اینست که در بند دوم خطابه‌اش - یعنی قبل از این بند - می‌گوید Universal Physical fears و در این بند می‌گوید universal bones. حال چرا اولی "هراس جسمانی همگانی" و دومی "استخوانهای همه مردم" ترجمه می‌شود به ذهن مترجم مربوط می‌شود که در مرحله ذهنی انتقال (transfer) از انگلیسی به فارسی این واژه (Universal) به دو گونه تعبیر شده است. در واقع همنشینی bones (collocation) با Universal سبب می‌شود که bones رنگ بیازد و معنی مجاز پیدا کند.

مفهوم مجاز bone در مثالهای زیر آمده است:

- 1- A bone of contention
- 2- to cast a bone between
- 3- Devil has cast a bone to set strife.⁽¹⁾

در هر سه مثال bone مفهومی سوای "استخوان" دارد و خصوصاً در (۳) شیطان برای دامن زدن به مناقشه و تفرقه معضل و مشکل می‌آفریند. در سخن فاکتر هم واژه bones چنین مفهومی دارد و می‌توان گفت، "غمهای او از هیچ معضل همگانی بر نمی‌خیزد و هیچ بر دل نمی‌نشیند."

دیگر اینکه درست است که فرهنگ لغت در موارد بسیار برای مترجم کاربرد مستقیم ندارد، اما از محاسن فرهنگ لغت آنست که لایه‌های معنایی لغت را ارائه می‌دهد تا بتوانیم با قوت قلب بیشتری ترجمه کنیم، آنهم با مستثنی کردن چند معنای متفاوت - و حتی گاه با تلفیق چند معنی نزدیک - یک لغت و نهایتاً گام نهادن در حیطه کشف معنی واژه در بافت معنایی مورد نیاز. قسمت چهارم خشم و هیاهو با ترسیم چهره "دیلسی"، زن سیاهپوست سالخورده، آغاز می‌شود. از آن توصیف‌هایی که به شعر بلند می‌ماند با موسیقی تکان دهنده. فاکتر در این قسمت با افعال نیز چنین کرده است:

بند اول	opened ... and emerged	باز کرد و بیرون آمد
	moved ... and examined	... را کنار زد و ... را واری کرد
بند دوم	turned and entered ... and	برگشت و... داخل خانه شد و ... در را
	closed	بست
بند سوم	opened and ... emerged	باز شد و ... بیرون آمد
	crossed ... and mounted	از ... گذشت و ... بالا رفت

موسیقی کلام فاکتر در این قسمت (قسمت چهارم) صرفاً به نظام آوایی تک تک کلمات وابسته نیست بلکه مجموعه این تنها با قاعده و نظم خاصی ملودی‌های متفاوتی می‌سازند. به ملودی‌های (صفت+حرف عطف (و) + صفت) و (فعل+حرف عطف (و)+ فعل) توجه کنید. تکرار این ملودی‌ها در این سمفونی دلپذیر آن حسی را به وجود می‌آورد که شایسته "دیلسی" است. تکرار این ملودی با "واریاسیونهایش" باعث برانگیختن حس وحدت می‌شود و تمامی دیگر اجزاء را به هم پیوند می‌دهد، مثل نخ‌های که دانه‌های تسبیح

را ردیف می‌کند. می‌بیند که در ترجمه خشم و هیاهو این ملودی‌ها در تمام موارد به خوبی اجرا شده‌اند بجز یک مورد: *myriad and sunken* تقریباً هیچکدام از سه قسمت قبلی کتاب با چنین توصیفی آغاز نمی‌شود. هر کدام به اقتضای حال چهره مورد نظر، پریشان، مه‌آلود، یا پیچ در پیچ است. تنها این یکی از جریانی عمیق و آبی خبر می‌دهد. فاکتر در این توصیف این ساختار را چنان می‌نشانند که حس تعادل یا تصویر دو کفه متعادل و در عین حال متضاد را به ذهن آورد. "دلگیر و سرد"، "شاهانه و مرده". در این قسمت مسئولیت روایت داستان - که به قول خود فاکتر در سه فصل گذشته ناگفته مانده! مشترکاً به عهده فاکتر و دیلسی است و ایجاد این حس تعادل، شاید بدان جهت است که "دیلسی"، هر چند به صورت غیرمستقیم، باید نقش یک دانای کل را بازی کند، آن هم با وجوه و خصوصیات متفاوت.

این تنها دلیل نارسائی "صورت هزار بار تکیده" نیست. دلیل دیگر معنی واقعا گیج کننده واژه *myriad* است. فقط یکی از معانی آن "بیرون از شمار" یا "هزار" است. دیگر معانی ثبت شده آن از این قرار است: *Versatile* (فراگیرنده، متلون و ...)، *adaptable* (سازگار) *ambidextrous* (چرب‌دست، محیل و تردست، *many sided* (چندوجهی)، *mobile* (سیال، متحرک، ...). و در "فرهنگ نوین وبستر" ذیل *myriad* دو جمله‌ای برای معانی مختلف *myriad* آمده است که دست بر قضا از نوشته های فاکتر است:

1- ... The faces myriad yet curiously identical in their lack of individual dentifty

2- the soft myriad darkness, of a May night.⁽⁴⁾

در جمله اول واژه *myriad* علاوه بر فراوانی یا بشمارایی، گوناگون و متفاوت نیز معنی می‌دهد، و در جمله دوم *myriad* تاریکی شب را "نه تو"، "سیال" یا دارای عناصر متعدد معرفی می‌کند.

فاکتر از ترکیبات این واژه نیز غافل نیست، چنانکه در مجموعه داستان به سرزمین مصر

برو، موسی "*Go down, Moses*، چهره‌ای را چنین توصیف می‌کند:

Then he saw the myriad-wrinkled face.⁽⁵⁾

که به راحتی می توان آن را (چروکیده، پر چین و چروک، چین در چین، و پر چین) ترجمه کرد.

بدین ترتیب ترجمه شعله‌ور و دریابندری که این عبارت را به ترتیب چنین ترجمه کرده‌اند: "صورت پرشیار و چال افتاده‌اش" و "صورت تکیده هزار پاره اش" نسبت به "صورت هزار بار تکیده‌اش" به متن اصلی نزدیک‌تر است، با این تفاوت که "صورت تکیده هزار پاره‌اش"، به علت نداشتن حرف عطف "و" با ساختار متن نمی‌خواند.

با این حال حتی اگر بگوئیم "صورت چروکیده و تکیده او" باز هم چیزی از متن اصلی ضایع می‌شود و آن ایهام myriad در این عبارت است. به ادا و اطوار دیلسی در آغاز قسمت چهارم دقت کنید، نخست آنکه "دیلسی" در کلبه را باز می‌کند و بیرون می‌آید، فاکتر پس از توصیف قامت در هم شکسته اما استوار او می‌گوید، و بر فرازش آن صورت در هم شکسته که ... به جانب روز طوفانی بلند شده بود، ...^۶ اما این صورت را بر افراشته و متجلی می‌بینیم. انگار فاکتر عمدی دارد که در اینجا نمی‌گوید، - myriad wrinkled تا "ماهیت بسیار متغیر" این چهره را نیز در معنی وارد کند، زیرا یکی از مفاهیم myriad^۷ "of a highly varied nature" است. در چهار بند نخست، "دیلسی" با چهره و ظاهری متفاوت و رنگارنگ ظاهر می‌شود:

بند اول: دیلسی کلاه حصیری سیاه شق و رقی روی چار قدش به سر گذاشته بود و شغل مخملی جگری رنگی را با یقه پوست ... روی لباسی از ابریشم ارغوانی انداخته بود. (ص. ۲۳۹)
ای که در خور "دیلسی" است. وقتی پای شعر و موسیقی کلام در میان باشد، ترجمه هر چه باشد - معادل متن اصلی نمی‌شود. به اولین عبارت این قسمت توجه کنید.

The day dawned bleak and chill^۲,

قبل از آنکه "سردی" صبح بر زبان آید، فاکتر با موسیقی کلامش، / ? / و / d چهار بار چانه انسان را می‌لرزاند تا پس از آن bleak و Chill دلیل این لرزیدن را بگویند. نوع راحت الحلقوم این عبارت می‌توانست چنین باشد:

The bleak and chill day dawned

چنان که مترجم نیز در مورد دیگری گفته‌اند، متن اصلی کجا و ترجمه آن کجا. در ترجمه، نظم موسیقایی از هم می‌پاشد و البته این علت ماهیت آوایی متفاوت واژگان در

زبانهاست و خوشا به حال آن مترجمی که بتواند با حداقل تلفات به سر منزل انتقال صورت و معنی برسد.

دیگر آنکه در مصاحبه به قسمتی از متن اصلی - her myriad and sunken face - اشاره شده بود که بدین صورت ترجمه شده است: صورت هزار بار تکیده‌اش. اگر به سه بند اول این قسمت توجه کنیم، متوجه می‌شویم که فاکنر حرف عطف "و" را به صورت مختلف و با ترکیبهای گوناگون به کار می‌برد، اما نخستین، البته ترکیب غالب بر این صورت استفاده از "و" بین دو صفت است: صفت + و + صفت. آنچه در زیر می‌آید بر گرفته از سه بند اول قسمت چهارم خشم و هیاهو به دو زبان انگلیسی و فارسی است.

بند اول	bleak and chill	دلگیر و سرد
	minute and Venoumous	ریز و گزنده
	mangy and anonymous	مستعمل و نامعلوم
	myriad and sunken	هزار بار تکیده
بند دوم	regal and mouribund	پرشکوه و مرده
	Somnolent and impervious	به خواب رفته و نفوذ ناپذیر
	fatalistic and of a child 's	قَدَری و در عین حال حاکی از حیرت و
	astonished disappointment	سرخورده گی یک کودک.
بند سوم	broad and placid	پهن و آرامی

بند سوم: در کلبه باز شد و دیلسی بار دیگر بیرون آمد، این بار با کلاه نمدی مردانه و پالتو نظامی، که از زیر دامن ریش ریش آن پیراهن چیت آبی رنگش با پفهای نامرتب آویخته بود که ... به پر و پایش می‌پیچید. (ص. ۲۴۰)

بند چهارم: لحظه‌ای بعد بیرون آمد، این بار با چتر بازی در دست، که آن را رو به باد جلو داده بود سپس پالتو را در آورد و کلاه از سر برداشت و پیش‌بند چرکینی را از گل دیوار گرفت و پوشید و ... (ص ... ۲۴۰)

با تمام این تفصیل باید پرسید پس باید چه معادلی برای myriad انتخاب کرد؟ باید جستجو کرد، اما عجالتاً می‌توان در مورد کلمه "هفت جوش" تأمل کرد، زیرا این کلمه

آبدیده بودن چهره، چند آلیاژی بودن، پر طاقت بودن، و نیز زیرک و محیل بودن آن را می‌رساند. تا چه در نظر آید.

سخن آخر اینکه هر مترجمی به نوع خاصی از انواع ادبی علاقمند است و به اصطلاح عشقش (sentimet) ترجمه رمان تغزلی، نمایشنامه و غیره است. با این وجود اگر یک لحظه این عشق یا (sentiment) به اصطلاح کش بیاید آن احساس پخش می‌شود.^۸ در مثل می‌گویند اگر به موقع نوک خودنویس را از روی کاغذ بر نداریم، نقطه یا جوهر پخش می‌شود. نحو (syntax) متن تا حدود زیادی قادر است اندازه این احساسات را مشخص کند. به قسمتی از بند دوم به سوی فانوس دریایی که در این مصاحبه آمده است توجه کنید:

As summer neared, as the evenings lengthened, there came to the wakeful, the hopeful, walking the beach

Stirring the pool, imaginations of the strangest kind ...

مشخص است که the wakeful و the hopeful از مقوله اسم‌اند اما walking the beach و stirring the pool هر دو عبارات وصفی برای دو اسم مذکوراند. ترجمه ارائه شده چنین است:

با نزدیک شدن تابستان، با دراز شدن شامگاهان، خیالاتی بس عجیب در ذهن
سحرخیزان، امیدواران، ساحل پویان، برکه آشوبان نقش می‌بست-...

مترجم در برابر the wakeful و the hopeful همپای "ولف" پیش آمده است: سحرخیزان، "امیدواران". تا اینجا ترجمه نوک قلم مترجم نقطه را پخش نکرده است، اما می‌بینیم که موسیقی "سحرخیزان" و "امیدواران" بر دو جزء دیگر تحمیل شده است: "ساحل پویان" و "برکه آشوبان". حال آنکه در متن انگلیسی تنها آدم‌هایی با دو خصوصیت وجود دارند که مشخصه آنها دو عمل است: ساحل را می‌پویند، برکه را می‌آشوبند. این وجه وصفی که با -ing حالت استمراری نیز به خود می‌گیرد از حیث سبک چنین معنی می‌شود که "... انگار توجه گوینده به جزئی از ... کل که به طور ضمنی به آن اشاره شده معطوف است. اگر این را در ارتباط با بافت در نظر بگیریم، روشن می‌شود که صورتهای استمراری فعل بر انقطاع سیر خطی و متعارف حوادث دلالت می‌کند ..."

در واقع خاصیت وجه وصفی (ing -) آنست که "به زمانی گذرا شدت می بخشد" و به عبارتی عمل درشت‌نمایی (foregrounding) صورت می گیرد.^{۱۰} در این صحنه منقول از "به سوی فانوس دریایی" نیز "ولف" صحنه و لحظه ترد و شکنده‌ای را شدت می بخشد. آب که موج بر می دارد، آینه من در بند اینجا و اکنون می شکند و "خیالات"، مرا به میهمانی صور ازلی می برد. بنابراین بهتر است Walking the beach و stiffring the pool به صورت وصفی ترجمه شوند.

تابستان که می رسید، غروبها که طولانی می شدند، به ذهن شب زنده داران، امیدواران، (همین) که "ساحل" را می پویندند، برکه را می آشفتنند، خیالاتی بس عجیب هجوم می آورد. خیال ...

امید است که هر گونه لغزشی در این مقال خود آغازگر مبحثی در باب ترجمه باشد.

منابع

- 1- *The Oxford Dictionary of English Proverbs*, ed. 1989
- 2- W. Faulkner, *The Sound & The Fury*, (England : Penguin Books, 1987)
- 3- *Webster's collegiate Thesaurus*, ed. 1979.
- 4- Webster's Third New International Dictionary , Vol. I I. ed. 1981.
- 5- W. Faulkner, *Go Down, Moses*, (London: Chatto & Windus, 1974), P. 75
- ۶- ویلیام فاکنر، *خشم و میامو*، ترجمه دکتر صالح حسینی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۹، صص. ۴۰-۲۳۹
- 7- *Webster 's New World Dictionary*, ed. 1982
- 8- I. A.Richards, *Practical Criticism*, (London: Routledge & Kegan paul, 1987), P. 256
- 9- Michael Toolan, *The stylistics of eiction: A Literary – Linguistic Approach*, (London: Routlege & Kegan paul, 1990) P. 103
- 10- Ibid.

به تربیت در آوردن نویسنده سرکش:

ایدئولوژی، دلوایسی و همانندسازی در ترجمه متون ادبی

چنانکه از نام این مقاله بر می آید، سخن پیرامون کار ترجمه به عنوان جایگاه تنش و رویارویی دو نظام ارزشی است. در مقاله "مترجم متون ادبی چه 'صیغه' ایست؟" با اشاره به مباحثی پیرامون سبک، هرمنوتیک و جنبش فمینیسم، این نکته یادآوری شد که مترجم متون ادبی بیش از آنچه که گمان می رود، در زمان ترجمه متن، نه تنها شریک و همفکر و یاور و همتای نویسنده است - که این خود به معنی بازآفرینی است - بلکه می تواند و به قول کسانی که در آن گفتار از آنها نام برده ایم، باید به گونه ای در متن نیز مداخله کند تا لایه های پوشیده متن را نخست به متن اصلی بفهماند که این خود بدان جا می انجامد که خواننده متنی که به زبان مقصد ترجمه شده است از تنش بین نویسنده و مترجم آگاهی یابد. چنین برداشتی از کار ترجمه، گفته ایم، مباحث 'وفاداری' به متن و 'معاذل' سازی را در مطالعات ترجمه دچار بحران می کند و مترجم، بیش از آنکه به ظرفی تهی بماند که از مفاهیم خداوند معنی - نویسنده - پر و خالی می شود، نویسنده پنداشته می شود، چرا که هم بازآفرینی می کند و هم ترجمه اش تفسیری یا خوانشی است از متنی که در پیش رویش داشته و با آن از در گفتگو در آمده است.

اما در آن سخن، سوای مسئله آفرینش در هنگام ترجمه، بیشتر بر تنش آفرینی در متن نویسنده اثر از سوی مترجم تاکید شده بود. گویی، از یک سو، متن می خواهد بی سروصدا سخن خود را بر کرسی بنشاند و از سوی دیگر، مترجم دست نویسنده متن را می خواند و 'بازی' های او را آشکار می کند. در این حالت، کار مترجم همانند کسی است که نیروهای نهفته در پس کلام متن را کشف و سپس رها می کند و در همین کار است که

مترجم می‌تواند ادعا کند که ترجمه‌اش به میزانی که با متن نویسنده اصلی تفاوت دارد، کاری ارزشمند است.

اینک در این گفتار روی دیگر سکه را بررسی می‌کنیم. گاه متنی که ترجمه می‌شود آن قدر پرهیاهوست که مترجم، بر اساس عوامل مختلف، از جمله کاربرد احتمالی ترجمه، که در کار ترجمه او دخالت مستقیم دارند، بناچار دست بکار می‌شود و مطلب را، به اصطلاح، جمع و جور یا 'ادب' می‌کند. نمونه‌ای که در اینجا می‌توان آورد، ترجمه ایست که آنتونین آرتو از نمایشنامه‌ای به قلم شلی ارائه می‌دهد. می‌دانیم که بررسی بیش شلی در سال ۱۸۱۹ نمایشنامه‌ای نوشت به نام *خانده/ن چن چی* (The Cenci). شلی این نمایشنامه را بر اساس اسنادی نوشت که در ایتالیا و در قصر چن چی یافته بود. این اسناد در باره پدر بیرحمی بود که سبب مرگ خود و فرزندانش شده بود. هفده سال بعد نیز استاندال همان اسناد را به زبان فرانسه ترجمه کرد. آرتو، صد و پانزده سال بعد، یعنی در سال ۱۹۳۵، به سراغ متن شلی می‌رود تا آن را برای تئاتر خودش - تئاتر بی‌رحمی - بازسازی کند. او می‌گوید، متش با الهام از شلی و استاندال شکل گرفته است اما این بدان معنی نیست که "از شلی اقتباس یا از استاندال تقلید کرده‌ام".

این سخن آرتو جای درنگ دارد. او ترجمه استاندال را از آنچه که بر خاندان چن چی گذشته بود و از روی سوابق پرونده آنان ترجمه شده بود در دست داشت و به راستی هم نمایشنامه‌اش از این ترجمه چندان تاثیری نگرفته است. اما شکل نمایشنامه آرتو بر اساس شکل هنری‌ای که شلی به این رخداد داده بود جان می‌گیرد، یا این تفاوت که نمایشنامه پنج پرده‌ای شلی به چهار پرده کاهش می‌یابد. چرایش را مترجم - نویسنده‌ای همچون آرتو چنین توضیح می‌دهد: "شلی سبک خودش و آن زبانش را که چون شبنم شهاب باران است بر طبیعت می‌افزاید، من طبیعت را بی‌پیرایه و عریان می‌خواهم."^۲

در اینجا می‌بینیم که کار ترجمه و تفسیر بر اساس هدفی از پیش تعیین شده صورت گرفته است. شلی با این پیش فرض که تئاتر حادثه‌ایست که در زبان اتفاق می‌افتد متن خودش را می‌نویسد، آرتو زبانی می‌خواهد که در موسیقی و معماری تن و ایما و اشاره‌های آن، تنی که یا در رنج است و یا دیگری را دچار آن می‌کند، ناپدید شود. از یک سو، شلی به تئاتری که در ذهن آدمی بر پاست دل خوش می‌کند و برای آن ارزش

فراوان قائل است و از آنجا که زبان را ناب‌ترین ابزار بیان هنری می‌داند و می‌خواهد تمامی حضور مادی انسان با، و در، زبان تجلی یابد، چنان زبانی می‌آفریند که راهگشای آدمی به سوی وادی خیال باشد. آرتو، از سوی دیگر، به تناثری دیگرگون می‌اندیشد و تن‌هایی را به تصویر می‌کشد که به جایگاه خدایان یونان باستان رسیده‌اند و سرمست از نیروهای باز یافته و رها از بند اخلاق سنتی، هستی خویش را در گرو کشمکش نیروهایی از شمار غرایز و امیال می‌دانند. اینان زنجیر عقل را گسسته‌اند و شورش یا آشوب درون، آنان را به سوی تباهی و بازگشت به عالم (chaos) می‌کشاند. طبیعی است که چنین نگرشی زبانی می‌طلبد که مدام حس رفتن به سوی 'کائوس' را زنده کند. به بیانی دیگر، آرتو به دنبال زبانی بود که شایسته میزانشن‌های او برای اجرا باشد و نه زبانی که همانند شعربا عالم وهم‌انگیز خیال پیوند داشته باشد.

شیلر (۱۸۰۵ - ۱۷۵۹) هنگامی که نمایشنامه‌ای از شکسپیر (مک‌بث؟) را به آلمانی ترجمه کرد، اعتراف کرد که پاره‌ای از قسمت‌های متن شکسپیر را 'ادب' کرده است، و البته منظور او از این سخن این بود که سخنان ناشایست متن را زدوده و آن را با مشرب خودش سازگار کرده است. از ولتر (۱۷۷۸ - ۱۶۹۴) نیز نمونه‌ای می‌آوریم که با بحث ما پیوند دارد. هنگامی که وی تک‌گویی آشنای هملت - بودن یا نبودن - را به فرانسه ترجمه می‌کند، آنجا که هملت می‌گوید، "چنین است که وجدان از ما مشتی بزدل می‌سازد thus conscience doth make cowards of us all" چنین ترجمه می‌کند، "[چنین است که وجدان] از قهرمانی سلحشور مسیحی بزدلی می‌سازد Turns a warrior hero into a timid Christian. و نمونه آخری نیز از فیتز جرالده است که می‌گوید در هنگام ترجمه رباعیات هم خیام را 'ادب' کرده است و هم 'ادب' ایرانیان را: "برای من مایه سرگرمی است که با آثار این پارسیان هر کاری که می‌خواهم بکنم، اینان، به (گمان من) به اندازه کافی شاعر نیستند که دست و دل آدم از دستکاری آثارشان بلرزد، تازه اینان به راستی هم نیازمند اندکی هنراند تا به آنان شکل دهد."^۴

به راستی کار آرتو، شیلر و ولتر را چه بنامیم؟ نه آرتو از شانه به شانه شلی رفتن در هنگام ترجمه اثر شلی هراسی داشته، نه شیلر زبان آلمانی را ناتوان از بیان هرزه‌درایی‌های چهره‌های نمایشنامه‌های شکسپیر می‌دانسته، و نه ولتر آنقدر ناشی بوده که نداند "مسیحی

بزدل“ معادل ‘درستی’ برای واژه coward نیست، و نه فیتزجرالد آن قدر با ادبیات فارسی آشنا بوده که سخنش را دال بر چیز دیگری ندانیم. اینان هر یک کاری را انجام می‌دهند که برخاسته از ایدئولوژی و یا اگر کلی‌تر صحبت کنیم، معرفت‌شناسی epistemology آنان است و به همین دلیل، کار آنان بر اثر نگرانی از هضم شدن در، یا همانندی با، ساخت و ساز فکری متن ‘اصلی’ شکل می‌گیرد.

درست است که مرزهای بین ایدئولوژی و دیگر مواردی که با آن همسنگ می‌آیند روشن نیست – مثلاً روشن نیست که کجا فرهنگ جای خود را به ایدئولوژی می‌دهد، یا کجا مذهب آغاز می‌شود و کی جایش را به ایدئولوژی می‌دهد – اما اگر بر سر این مسئله به توافق برسیم که عمل ترجمه برآیند همه این عوامل برای شرکت در عمل سوگیرانه اندیشه و وارد شدن در جدل اندیشه‌هاست – امری که به مترجم نیز همانند نویسنده تشخیص می‌بخشد – آن وقت شاید، با اندکی دست و دلبازی، بتوانیم کار یکایک افرادی را که در بالا آوردیم به گونه‌ای رفتاری ایدئولوژیک بدانیم، چرا که به راستی یکی از دیگری جدا نیست.

به آرتو نگاه کنیم. کانون توجه او در نخستین نگاه، هنر تئاتر است. آرتو برای براندازی تئاتر نهادینه و واخورده روزگار خودش به چن چن شلی چنگ می‌اندازد و به همین دلیل نیز آن را تغییر می‌دهد. شیلر از ترس اینکه مبدا ترجمه‌اش با اهداف تعلیمی هنر متعالی، که او یکی از سردمداران آن بود، ناسازگار باشد، متن شکسپیر را ‘ادب’ می‌کند، ولتر با اندیشه‌ای که آبخورش فرهنگ روشنگری‌ای که از روحیه حاکم بر دایره‌المعارف تاثیر پذیرفته است و در تک‌گویی هملت شکسپیر زلزله‌ای بر پا می‌کند. انگار شکسپیر پیشاپیش کالبد هملت را ساخته بوده است تا ولتر در آن روح شک فلسفی‌اش را بدمد. در واقع، چنین می‌نماید که ولتر به گونه‌ای پوشیده می‌خواهد به شکسپیر کمک کند تا هملت او نمونه نوعی آدم مدرن در قرن هجدهم باشد و نه آدمی که در ابتدای راه مدرنیته – دوره نوزایش – در شک فلسفی خود از جرعه‌های زبان آتشی بر پا نمی‌کند و انگار، با لکنت و گاه دو پهلوی سخن می‌گوید، عنصری که در عالم کارتری هنر چندان پسندیده نبود. و دست آخر، سوای وارد کردن این اتهام از سوی لفور به فیتزجرالد که سخن او درباره خیام را از نوع رویارویی شمال با جنوب می‌داند، باید یاد آور شد که سخن فیتزجرالد در باره ما

تنها صورتکی است برای موجه جلوه دادن دست و دلبازی‌های خودش در هنگام ترجمه رباعیات که باید خیام را برای خوشایند نوکیسگان لذت‌جوی خوشگذران دوره ویکتوریا بزرگ می‌کرد، و چه چیز بهتر از آن که نخست حتی خیام را به ناتوانی در 'رقصیدن' متهم کند و سپس این را به حساب 'کجی دیوار' ادبیات فارسی بگذارد؟!

مراد از این قصه‌ها اینست که بگوئیم مترجم متون ادبی، و در نتیجه ترجمه ادبی، تقریباً هیچگاه نمی‌تواند ادعا کند که از بار ایدئولوژیکی تهی است، زیرا که هر کاستن و افزودنی در پس زمینه بینشی متفاوت از بینشی که در متن حک شده است صورت می‌گیرد. حتی آنگاه که مترجم تلاش می‌کند یکسره گوش جان به سخن نویسنده متن اصلی بدهد و به خاطر کشیدن بار امانت نویسنده، خود از میان برخیزد، باز هم این یک حرکت ایدئولوژیک برای پاسداری از آن بینشی است که مترجم، با همانندسازی خویش با نویسنده، می‌خواهد از آن دفاع کند.

بدین ترتیب، مترجم متون ادبی از آن دسته آدم‌هایی است که با مانورهای زبانی، و یاشایدشمالی، از خودش و فرهنگش رد پایی می‌گذارد. در اینجا برای روشن شدن این مطلب، سه ترجمه از متن پیامبر *The Prophet* اثر جبران خلیل جبران را برمی‌گزینیم. این سه ترجمه به ترتیب تاریخ نشر عبارتند از ترجمه جعفر موید شیرازی، از انتشارات دانشگاه شیراز (۱۳۷۴)، ترجمه نجف دریابندری، از نشر کارنامه (۱۳۷۷) و ترجمه حسین الهی‌قمشه‌ای، از انتشارات روزنه (۱۳۷۸) که این یکی ترجمه‌ایست دوزبانه.

ابتدا بهتر است به شکل ظاهری این ترجمه‌ها پردازیم. چنانکه می‌دانیم، متن انگلیسی *The prophet* (1923) به همراه دوازده تابلو منتشر شد. هیچیک از سه ترجمه مورد بحث ما این تابلوها را ندارد و تنها ترجمه موید شیرازی و از آن الهی‌قمشه‌ای چند تایی اثر از جبران را چاپ کرده‌اند، در اولی هر تصویر با زیر نویس می‌آید، در دومی گاه تصاویر زیر نویس ندارند. ترجمه نجف دریابندری، سوای طرح پرنده مهاجری که می‌خواهد بر شاخساری خشک بنشیند و طرح آبرنگی به نام "چهره پیامبر"، کار هوشنگ پزشک‌نیا، که در ابتدای کتاب می‌آید، تصویر دیگری ندارد.

ترجمه موید شیرازی در هیات کتابی از انتشارات دانشگاه شیراز آمده است، که طرحی ثابت دارد و جایی برای جلوه‌گری نقش دیگری جز نقش آن دانشگاه نمی‌گذارد. این

عامل که انتخاب صورت ظاهر کتاب از سوی مترجم را محدود کرده است، به این ترجمه حال و هوای همه کتب چاپ شده توسط انتشارات دانشگاهی را بخشیده است: اثری تایید شده و به اصطلاح آکادمیک با همه ظرافت‌هایی که احتمالا، گاه برای خواننده عادی گران یا خسته کننده جلوه می‌کنند. به عبارتی، هر چند آثار چاپی توسط انتشارات دانشگاهی خود دارای اعتبار ویژه‌ای هستند، این جنبه، با تحمیل محدودیت‌های شکل و شمایل ثابت یک نشر دانشگاهی، به این کتاب منزلت کتب مقدس را نمی‌بخشد. درست به عکس، انتخاب ناشری آزاد از سوی دریابندری، به ناشر و مترجم اجازه می‌دهد در زمینه رمزنگاری معنی از همان شکل ظاهری کتاب آغاز کند: ترکیب رنگ خردلی پوشش کتاب با رنگ مشکی جلد و لب و کنار و آن قیطانش به کتاب شکل و شمایلی می‌بخشد که بی‌شبهت به کتب مقدس نیست. از سوی دیگر، ترجمه الهی قمشه‌ای، با جلد شمیم و نقشی که روی آن نشسته است، هیات کتب هنری را به خود می‌گیرد. علیرغم انبوهی تصاویر این ترجمه متأسفانه در این چاپ از تابلوهای خود جبران به صورت نظام‌مند خبری نیست و تنها در لابلای تصاویر پاره‌ای از کارهای جبران نیز دیده می‌شود. گرچه در قسمت ترجمه فارسی آن به انبوهی از تصاویر که در حاشیه متن آمده است بر می‌خوریم.

نکته جالب در ترجمه الهی قمشه‌ای اینست که پیش از آغاز متن انگلیسی تصویر چهره‌ای آمده که نقش خیال خود جبران از پیامبر اوست: چشمانی ژرف با لبهایی مصمم و سیلی قیطانی، چهره‌ای که انگار از مه ازل می‌آید و تقریباً نشان هیچ فرهنگ خاصی را ندارد، اما درست پیش از آغاز ترجمه فارسی متن نگاره‌ای اثر هرمز بوشهری پور آمده است که به چهره مسلمانی می‌ماند: با دستار و ریش و مهربانی برادرانه‌ای که در چهره موج می‌زند. شاید دریافتن تفاوت دو متن - انگلیسی و فارسی - در همین دو نقش نهفته باشد. نقش خیال پیامبر جبران، انسان در مقیاس عام آن است، اما از آن متن فارسی تمامی ویژگی‌های عالم و فیلسوف شرقی - اسلامی را داراست. ترجمه دریابندری نقش خیالی پیامبر جبران را ندارد اما، چنانکه گفتیم، طرحی از پیامبر اثر یک ایرانی را دارد: این یکی هر چند کار یک ایرانی است، نشانه‌های طرح بوشهری پور - دستار و محاسن و موی دراویش و عبا - را ندارد. ترجمه موید شیرازی هم که گفتیم به نقشی که خود جبران برای پیامبر زده بسنده کرده است. پس اولی این گمان را قوت می‌بخشد که پیامبر مترجم از

سحابی انسان عام باید به در آید و رنگ و بوی اسلامی-ایرانی به خود بگیرد، دومی، با حذف نقش خیالی پیامبر جبران، و افزودن نقشی دیگر، ابایی ندارد که بگوید نقش انسان عام می‌تواند اینچنین نیز باشد، سومی هم تلاش می‌کند با حفظ نقش پیامبر جبران، از اندیشه او پاسداری کند.

اما ترجمه الهی قمشه‌ای از یک جهت با هر دو ترجمه دیگر تفاوت دارد و آن حضور انبوه یادداشت‌ها و اشعاری است که در حاشیه متن آمده است. این کار دو حس متضاد را در آدمی بر می‌انگیزد. برای بیان نخستین حس، پیش‌زمینه‌ای کوتاه لازم است. چنانکه می‌دانید، در بحث ساخت‌شکنی و مقابله با گفتمان دوره روشنگری که چند دهه‌ایست در میان نظریه‌پردازان غرب جا خوش کرده است، برای شکستن سلطه گفتمان روشنگری شیوه‌های نگارش متفاوتی پیشنهاد شده است. اینان گفتمان دوره روشنگری را دچار سخن -محوری logocentrism دانسته‌اند. شیوه‌ای که سر لوحه کارش صلابت بخشیدن به حرکت خطی سخن بر روی محور افقی اندیشه است تا بدین وسیله سخن، با گذاشتن نقطه‌ای، به پایان یا 'بستن' مقال گواهی دهد. در این شیوه نگارش پانوشته‌ها و یادداشت‌ها نیز به قسمت پایانی متن رانده می‌شوند تا در حرکت خطی سخن اختلالی پیش نیاید.

با این شیوه یکسویه نگارش به روش‌های گوناگون به مبارزه برخاسته‌اند. یکی از این راه‌ها بازگشت به روش‌های نگارشی است که در میان مسلمانان، رمی‌ها و نویسندگان دوران نوزایش که به روش نگارش اندیشمندان قرون وسطی علاقمندند، رواج داشته است. این شیوه به دو قسمت تزئینات مغربی (مراکشها و بربرهای مسلمان)، moresque و نقوش عربانه یا اسلیمی، arabesque تقسیم می‌شود. نوع پیشرفته آن در هنر اسلامی نقوش عربانه یا اسلیمی است که برای تزئین حاشیه‌های کتب مذهبی به کار می‌رفته است و دو عالم نبات و حیوان را با ظرافت در هم می‌تنیده است. آنچه در این شیوه نگارش دلکش است مرکزیت‌زدایی کلام مکتوب است چرا که چشم را به حاشیه متن می‌کشاند و به کلام اجازه نمی‌دهد یکه تازی کند: انگار بخواهیم کلام را در پیچ و تاب و رقص نقوش اسلیمی به دام اندازیم تا از کاستی‌های خودش آگاه شود.

روش دیگر، بازگرداندن پانوشته‌ها و یادداشت‌ها از آخر مطلب به حاشیه‌های هر صفحه است. این کار در حرکت خطی سخن تاخیر به وجود می‌آورد و نظام 'چندآوایی' را

جایگزین دستگاه برتری جوی 'تک‌آوایی' یا همان سخن - محوری logocentrism می‌کند. همین که چشم از بند حرکت خطی برهد، جای امیدواری است که ذهن در نظام اندیشه بازنگری کند و خود ناظر بر روند اندیشه نیز باشد. این شیوه را رماتیک‌ها از قرون وسطی به امانت گرفتند تا در گفتمان یکسویه عقلیون دگرگونی پدید آورند.^۶

در ترجمه الهی قمشه‌ای با گونه‌هایی از هر دو شیوه روبرو می‌شویم. البته نقوشی که در این ترجمه نشسته‌اند دیگر از نگاره‌های اسلیمی نیستند، بلکه آمیزه‌ای‌اند از آثار مینیاتوری ایران و چین و اروپا و گاه نقش‌هایی از خود جبران. این‌ها همه ذهن را در سحابی اندیشه نگه می‌دارند و به خودی خود گونه‌ای نوآوری تلقی می‌شوند.

اما حس دومی که این کار برمی‌انگیزد و نوعی تلقی کلاسیک است، همان برانگیختن این نظر است که هر آنچه جبران گفته همانند گفته‌هایی است که خود داشته ایم. به عبارتی، انگار این ترجمه بر اساس این نظر کلاسیک‌ها استوار است که اندیشه بشری ثابت است و پیش از این نیز به تمامی بر زبان آمده است، ما آدمیان تنها در نحوه بیان آن مفاهیم به جلوه‌گری هنر خویش می‌پردازیم. بی‌جهت نیست که بر سر لوحه "پیشگفتار" این ترجمه نیز این سخن را از زبان دو شاهد و 'کانون'، سعدی و حافظ می‌شنویم که نوید دیدار "یار آشنا" می‌دهند "ای نفس خرم باد صبا / از بر یار آمده‌ای مرحبا" و "بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید / از یار آشنا سخن آشنا شنید." و نیز بی‌جهت نیست که نقش پیامبر در خیال جبران که در قسمت انگلیسی آمده است نیز به نقشی آشنا که از صافی وجود مترجمی مسلمان و عارف گذشته است بدل گشته است. و به همان اندازه که با حواشی تصویری - کلامی متن ترجمه "هماندسازی" صورت می‌گیرد، فرهنگ و مرام مترجم سخن نویسنده را 'قاب' می‌گیرد.

اینک بهتر است این بحث را با شیوه ترجمه اولین واژه متن انگلیسی، Almustafa، در سه ترجمه فوق پیوند دهیم تا بیشتر به مانورهای زبانی و پیوند آن با ایدئولوژی پی ببریم. موید شیرازی برای این واژه معادل "او" را می‌گذارد، نجف دریابندری همان واژه "المصطفی" را تکرار می‌کند، و الهی قمشه‌ای "مصطفی" را انتخاب می‌کند. اولی استدلال می‌کند انتخاب واژه "او" بجای Almustafa برای امانت‌داری است:

”جبران به قصد راز آگین ساختن چهره پیامبر خیالی خود، نام *Almustafa* ”المصطفی“ را بر او نهاده که در عربی به معنی ”برگزیده“ است. و این درحالی است که فارسی زبانان و بسیاری از مردم دیگر، این نام را مربوط به پیامبر اسلام سمی دانند. برای پرهیز از اشتباه و نیز حفظ نظر نویسنده، در این برگردان ضمیر ”او“ جایگزین این نام شده است ...“^۷

دومی، نجف دریابندری، گر چه در باره انتخاب پاره‌ای واژه‌ها توضیح داده است، درباره گزینش ”المصطفی“ سخن نمی‌گوید و این را بر عهده خواننده می‌گذارد تا شاید دریابد میان پیامبر اسلام (ص) که ما به او محمد مصطفی (ص) می‌گوئیم و پیامبر جبران تفاوت است، و گویی می‌خواهد از این واژه آشنا در میان فارسی‌زبانان، با ننگه داشتن حرف تعریف ”ال“ در یک ترجمه فارسی، آشنایی‌زدایی کند و بدین گونه این تفاوت را به خواننده انتقال دهد. و سومی، الهی قمشه‌ای، واژه ”مصطفی“ را برمی‌گزیند. البته در اینجا در حاشیه آمده است که ”مصطفی نام کلیه انبیاست“^۸

اینک باز می‌گردیم به تصویر پیامبر که در قسمت ترجمه فارسی متن الهی قمشه‌ای آمده است. گفتیم که انتخاب واژه ”مصطفی“ نیز در راستای آن تصویر است. اما آیا در خود متن به چیزی می‌رسیم که به این گمان جان بدهد که نه آن تصویر بی‌جهت آمده است و نه تبدیل کردن ”المصطفی“ به ”مصطفی“ بی‌هدف بوده است و نه اشعار حافظ و سعدی و مولانا بی‌سبب؟ در یک جای متن به موردی برمی‌خوریم که چندان با دو موردی که آورده‌ایم نامربوط نیست. آنگاه که پیامبر جبران از دوستی سخن می‌گوید، آن را چنین برای مخاطبش تعریف می‌کند:

Your friend is your needs answered. (P. 52)

این جمله چنین ترجمه شده است:

دوست شما همان دعای شماست که مستجاب شده است. (ص. ۷۳)

در اینجا ما را با لغزش‌هایی که هر مترجمی با آن دست به گریبان است کاری نیست. واژه needs چیزی نیست که در این سطح کار ناشناخته باشد. حوزه معنایی این واژه در زبان انگلیسی با هوس، میل، خواسته‌های غریزی و جسمانی پیوند دارد و خیلی بعید است که در زبان انگلیسی به معنی ”دعا“ به کار رود. از سوی دیگر، در جمله بالا answered با needs هم‌نشین شده است و حوزه معنایی واژه needs چنان است که گمان نمی‌رود به

answered اجازه بدهد که "مستجاب شدن" ترجمه شود. در واقع، در بخش "داد و ستد" وقتی به این جمله می‌رسیم:

... till the needs of the least of you are satisfied . (P . 35)

روشن می‌شود که معنی needs برای مترجم محترم پوشیده نیست، چرا که ترجمه آن چنین است: "... مگر آنکه نیاز کمترین فرد شما بر آورده شده باشد" (ص. ۵۶).

پرسشی که پیش می‌آید اینست که آیا آن تصویر پیامبر در ابتدای متن فارسی و تبدیل "المصطفی" به "مصطفی" و آن تصاویر و نوشته‌هایی که در حاشیه ترجمه آمده این را نیز ایجاب نمی‌کرده که در خود متن نیز همانندی روشن‌تری باشد تا اصل "این همانی" را بهتر بر کرسی بنشانند؟

ولتر با تعبیر یک واژه - coward - و تبدیل آن به "مسیحی بزدل" هملت را وادار می‌کند که به زبان شکاکان روشنگر قرن هجدهم سخن گوید و نه با تغییر دادن تمامی یک قطعه. جبران در کار سه نفر بیش از دیگران خیره شده بود: نیچه، شلی و بلیک. اما پیامبر او بیشتر با بلیک و شلی همساز است. ترجمه جمله بالا به آن صورتی که آمده است سبب می‌شود که هر دوی آنها در اثر جبران رنگ بیازند.

همیشه چنین بوده است که پاره‌ای از نویسندگان خارجی در دمی از تاریخ یک قوم باب روز شده‌اند و رو آوردن مردم به آثار آنان می‌تواند به "صنعت"ی تبدیل شود. اما این گمان بیهوده‌ایست که بیندیشیم همه ترجمه‌هایی که از آثار چنین کسانی صورت می‌گیرد مثنی کار یکسانند و همه مترجمان در کارشان یک سخن را بر زبان آورده‌اند. کار ترجمه ادبی، میدان رویارویی مرام و مسلک و رام کردن یا پر و بال دادن به نویسنده متن مبداء نیز هست. هر ترجمه‌ای خود شرحی است بر متن اصلی، و آنگاه که شرحی هم بر این ترجمه بیاید این گمان بیشتر قوت می‌گیرد که متن دوبار 'قاب' خورده باشد. ردیابی دلایل این قاب خوردن‌ها نه انتقاد از مترجم بلکه برای شناختن مایه‌های احتمالی 'شرح'ی است که با ترجمه می‌آید، عملی که نوعی جدل بی‌سر و صدا میان مترجمان متون ادبی است و بازشناسی آن به نقد ترجمه متون ادبی کمک بسیار می‌کند.

یادداشت‌ها

- 1- Antonin Artaud, "The Cenci" in *The Cenci*, trans. Simon Watson-Taylor (London: Calder and Boyars, 1969), 7.
- 2 -Ibid.
- 3 -Peter Fawcett, "Idiology and Translation", in Mona Baker, ed. *The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies* (London: Routledge. 1997), 109
- 4 -Andre Lefevere, " Translation: Its Geneology in the West", in *Translation, History and Culture*, eds. Susan Bassnet and Andre Lefevere (London: Cassel, 1995), 19.
- ۵ - رویهمرفته در این کتاب ۹۲ تصویر و نقش وجود دارد (نقش پشت جلد نیز به حساب آمده است) که تنها ۲۴ تای آنها زیرنویس دارند.
- ۶ - کولریج در "ترانه ملوان کهن" *"The Rime of Ancient Mariner"* از این شیوه نگارش استفاده می‌کند. البته از آنجا که رمانتیک‌ها در مباحث هرمنوتیک نقش بسزایی داشتند و حقیقت را دست نیافتنی می‌پنداشتند به روش‌های دیگر مثل پر و بال دادن به راوی نامطمئن یا بازیگوش پرداختند و بدین طریق، افق‌های تازه‌ای را در پیش روی نویسندگان گذاشتند.
- ۷ - جبران خلیل جبران، *پیامبر و باغ پیامبر*، ترجمه جعفر موید شیرازی (دکتر) شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۷۴، چاپ دوم، ح - خ
- ۸ - جبران خلیل جبران، *پیامبر*، ترجمه حسین الهی قمشه‌ای (دکتر)، تهران: انتشارات روزنه ۱۳۷۸، ۲۳.



کتابهای چاپ شده در مرکز چاپ و نشر دانشگاه شهید باهنر کرمان

۶۳۰۰ ریال	محمود محسنی مقدم	آنالیز عددی مقدماتی
۶۴۰۰ ریال	جلیل الدین فاطمی، احمد عباس نژاد	تشریح لرزه نگاشت ها
۲۸۰۰ ریال	محمد مهدی زاهدی	نخستین درس در نظریه گروه ها
۲۰۰۰ ریال	علی اکبر مقصودی	شکل پذیری سازه های بتن آرمه
۵۸۵۰ ریال	شهر آرا افشار	نظریه گروه و کاربرد آن در شیمی
۷۵۰۰ ریال	احمد اکبری	اصول اقتصاد تولید محصولات کشاورزی
نایاب	کاظم سعیدی، مهران غیائی	نگرشی نو بر شیمی آلی
نایاب	مهری صفاری	ویولی، درختچه مولد لاستیک
۶۰۰۰ ریال	اسفندیار اسلامی	منطق های چندارزشی
۱۴۰۰۰ ریال	علیرضا صابری	اطلس عضلات اسکلتی
۱۲۰۰۰ ریال	رامین رئیس زاده	انجماد و ریخته گری
۱۳۰۰۰ ریال	جمیل الدین فاطمی	ثوری گروه برای شیمیدانان
۲۹۵۰ ریال	ماشاء الله ماشین چی	مجموعه های مشکک
۲۰۰۰۰ ریال	جواد برومند سعید	دگرگونی های آوایی واژگان در زبان فارسی، ج. ۱
۳۵۰۰۰ ریال	جواد برومند سعید	دگرگونی های آوایی واژگان در زبان فارسی، ج. ۲
۳۵۰۰۰ ریال	جواد برومند سعید	دگرگونی های آوایی واژگان در زبان فارسی، ج. ۳
۹۵۰۰ ریال	کاظم سعیدی، طهمورث نورایی	راهنمای مراقبت و نگهداری استخر
۷۵۰۰ ریال	محسن امینی، فرهور فرسائی	آرتیت، راهنمای کامل تمرین شما
۶۰۰۰ ریال	طهمورث نورایی، آزاده شریفی مقدم	اختلالات تنفسی
۷۵۰۰ ریال	محمد حسن مقدس جعفری	سلیمانی ها: گذری بر قلمرو جامعه شناسی عشایری
۶۰۰۰۰ ریال (دوره)	احمد امیری خراسانی	نخلیند شعرا، مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت خواجهی کرمانی، جلد ۱ و ۲
۳۷۰۰۰ ریال	جمشید شهاب پور	زمین شناسی اقتصادی (چاپ دوم)
۱۳۰۰۰ ریال	محمد داستانبور	زمین شناسی تاریخی (ویرایش دوم)
۱۵۰۰۰ ریال	محمود محسنی مقدم	آنالیز عددی، الگوریتمها و محاسبات
۱۰۰۰۰ ریال (ج. ۱)	حسن فاطمی	روشهای آزمایشگاهی، مقدمه ای بر پردازش و ارائه داده ها، ج. ۱ و ج. ۲
۱۵۰۰۰ ریال (ج. ۲)		مبانی دیرینه شناسی (بی مهرگان، ایکونوفیلیها، گیاهان)
۲۱۰۰۰ ریال	محمد رضا وزیری، محمد داستانبور، وحیده ناظری	راهنمای آزمایشگاهی گیاه شناسی
۲۰۰۰۰ ریال	منوچهری کلانتری، فرخنده رضائزاد	تشخیص بالینی در دامپزشکی
۱۹۰۰۰ ریال	امین درخشانقر	ایران در شرق باستان
۱۰۰۰۰۰ ریال	همایون صنعتی زاده	دینامیک سیالات محاسباتی، اصول و کاربردها
۳۴۰۰۰ ریال	مظفر علی مهرابیان	دیباچه ای بر بلورشناسی نوری
۲۲۰۰۰ ریال	محسن آروین	راست قاتمان تاریخ (ویرایش دوم)
۸۰۰۰ ریال	عباسعلی رستمی نسب	راهیان نور
۱۱۰۰۰ ریال	عباسعلی رستمی نسب	فرزانگان کوی دوست
۷۵۰۰ ریال	عباسعلی رستمی نسب	ستارگانی که در تاریخ می درخشند
۱۵۰۰۰ ریال	عباسعلی رستمی نسب	

ریال ۲۳۵۰۰	محمد مهدی علومی	راهنمای تشخیص لنگش در اسب، ج. ۱۰
ریال ۴۶۰۰۰	محمد مهدی علومی	راهنمای تشخیص لنگش در اسب، ج. ۲۰
ریال ۲۶۰۰۰	مهدی عباس نژاد، علی غضنفری مقدم سید جواد میرنجفی، وحید شیبانی	فیزیولوژی عملی
ریال ۲۳۰۰۰	محمد جواد آروین	کشت بافت درختان چوبی
ریال ۷۰۰۰۰	محمد صباحی، محسن سالار کیا علیرضا زمزم	حکومت دینی از منظر شهید باهنر
ریال ۲۰۰۰۰	محمد علی مختاری	واژه نامه سه زبانه روانشناسی: انگلیسی - فرانسه - فارسی
ریال ۱۱۰۰۰	داریوش وثوق	اصول مقدماتی الکتروکاردیوگرافی در دام های کوچک
ریال ۳۷۰۰۰	شمس الدین نجمی	کرمان و دانشگاه
ریال ۱۷۰۰۰	علیرضا شکیبایی	اقتصاد انرژی
ریال ۱۲۰۰۰	غلامعباس بارانی	هیدرولیک کانال های روباز (چاپ دوم)
ریال ۱۵۰۰۰	محمد بخشوده، احمد اکبری	اقتصاد کشاورزی (ویرایش ۲)
ریال ۱۰۰۰۰	نعمت... موسی پور	مبانی برنامه ریزی آموزش متوسطه
ریال ۴۸۰۰۰	سید ابراهیم رضوی	مقدمه ای بر تحلیل رگرسیون خطی
ریال ۱۰۰۰۰	محمد علی مختاری اردکانی	دوشس و جواهر فروش و شش داستان دیگر (دو زبانه)
ریال ۲۵۰۰۰	علی هژبری	ماشین های جریان متناوب
ریال ۲۰۰۰۰	بهزاد قادری	چشم اندازی به ادبیات نمایشی
ریال ۱۰۰۰۰	بهزاد قادری	شش گفتار پیرامون ترجمه متون ادبی

کرمان، صندوق پستی ۷۶۱۶۹-۱۳۳، تلفن ۳۲۲۰۷۳۱، فاکس ۳۲۲۰۰۵۳، کد ۰۳۴۱

دانشگاه شهید بهشتی

تلفن: ۶۶۵۶۶۵۱۰۰

۱۰۰۰۰۰ ریال



کتابخانه ویرانه‌ها و ترجمه متون ادبی

۲۲۰۷۶-۱