نگاهی به ترجمهٔ کتاب
مقدمه‌ای بر ادبیات، نقد و نظریه

امیرحسین میرزائیان

کتاب مقدمه‌ای بر ادبیات، نقد و نظریه، نوشتهٔ اندرو بنت، توسط دکتر احمد تمیم‌داری به فارسی ترجمه شده است. نویسندهٔ مقاله، ترجمهٔ کتاب را نقد و بررسی کرده و از دیدگاه خود برخی کاستی‌های راه‌یافته به زبان ترجمه را یادآور شده است.

* **مقدمه‌ای بر ادبیات، نقد و نظریه.**
* **اندرو بنت.**
* **ترجمهٔ دکتر احمد تمیم‌داری.**
* **چاپ اول، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی، ۱۳۸۸.**

اخیـراً کتابی با عنوان مقدمه‌ای بر ادبیات، نقـد و نظریه، اثر اندرو بنت و به ترجمهٔ دکتر احمد تمیم‌داری، چاپ شـده است. در این مقاله به برخی نکات مربوط به ترجمهٔ کتاب می‌پردازیم.

در صفحـهٔ نخسـت فصـل اول کتـاب، مترجـم در نقل توسّـل (الهام‌خواهـی) (Invocation) میلتـون در بهشـت گمشـده چنیـن می‌نویسد:

«ای پری الهام‌بخش آسـمانی، در وصف نخستین نافرمانی آدمی و میوهٔ شـجرهٔ ممنوعه، که طعم کشـنده‌اش مرگ را به جهان آورد و جملهٔ سـیه‌روزی‌های ما را با از دست دادن باغ بهشت موجب گردید، تا آنکه بزرگ‌مردی از نو پابرجایمان کند [...] نغمه سـاز کن، نغمه ساز کن؛ تو که در قلهٔ پنهان "حوریت" یا "سـینا" الهام‌بخش آن شـبانی شدی [...]».

واژهٔ «پـری» در برابـر «میـوز» (Muse) در متـن اصلی آورده شـده اسـت؛ حال آنکه واژهٔ «پـری» هرگز معنی «میوز» را پوشـش نمی‌دهـد. میوزهـا، الهگان نه‌گانهٔ شـعر و موسـیقی و دختران زئوس بودند و رسـم بود که شـعرا برای طلب الهام، در آغاز اشـعار از ایشان اسـتمداد کنند. کلمهٔ «میوز» به صورت ترانگاری (موز یا موسای) وارد زبان فارسـی شده اسـت؛ اما پری (Fairy)، بنا بر چکیدهٔ تعریف جی. آر. تالکیـن(J.R.R. Tolkin," On Fairy stories " in Tree and Leaf, Unwin Books, London, 1978)، موجـودی فوق‌طبیعـی، بـا جثه‌ای ترجیحاً ریز اسـت، که با سـحر و جادو و داسـتان‌های پریان سروکار دارد. این معنا در زبان فارسی نیز تقریباً حفظ شده است؛ بدان معنی که «پری» فارسـی با «فیری» همانند است. خلاصه آنکه مترجم، نوعی خاص از ایزدبانوان یونان باسـتان را با پریان داستان‌های کودکان یکی

می‌گیرد. نکتهٔ بعدی دربارهٔ مکان میوزهاست، که مترجم مکان آنها را کوه «حوریت» می‌داند؛ در حالی‌که آنها، چنان‌که در متن میلتون نیز آمده است، در کوه «اورب»(Oreb – Helicon) الهام‌بخش یک نبی شده‌اند، که معادل فارسی آن، کوه «طور» است. مترجم عبارت مربوط به کوه «آنیا» (Aonia) را احتمالاً به دلیل ناآشنایی با این مکان حذف می‌کند. به نظر می‌رسد از نظر مترجم، دور – و چه بسا ناشناخته – باشد که میوزها در کوه هلیکان (Helicon) مسکن داشته‌اند و آنیا، همان هلیکان مشهور کلاسیک است.

مترجم از «بزرگ‌مردی» می‌گوید که بناست از نو پابرجایمان کند و حال آنکه عبارت متن اصلی(One Greater Man) مبیّن اشارهٔ میلتون به حضرت مسیح است؛ کسی که با خون خود گناه انسان را می‌شوید و او را رستگار می‌کند. میلتون با استفاده از حروف بزرگ در عبارت آن «بزرگ‌ترین مرد» او را نه تنها بزرگ‌مرد، بلکه بزرگ‌ترین می‌داند. این قبیل کوتاهی‌ها در انتقال نکات فرهنگ و اندیشهٔ تمدن‌های دیگر، درخور اغماض نیست.

در صفحهٔ سوم، پاراگراف دوم، عبارت عجیب «نگارش سفر نخست عهد عتیقان توسط میلتون» از نویسنده، ما را با تردیدهایی دربارهٔ آشنایی او با ساختار و فرم کتاب مقدس روبه‌رو می‌سازد.

مقدمه‌ای بد

مترجم در صفحهٔ ۱۰۰ ترجمهٔ خویش چنین می‌نویسد: «[...] صداهای فاجعه‌آمیز و مصیبت‌باری که اواخر کتاب مقدّس انجیل و در دفتر تجلّی شنیده می‌شود [...]». مقصود او از دفتر تجلّی، احتمالاً «کتاب مکاشفات یوحنّا»ست؛ اما به این قسمت از کتاب مقدس انجیل اطلاق نمی‌شود. انجیل‌های چهارگانه شرح سرگذشت مسیح و منسوب به حواریون او و چهار کتاب اول عهد جدید هستند.

او ادامه می‌دهد: «فرشته‌ای که با صدایی بلند می‌گریست، چنان که گویی شیری خشمگین به غرش درمی‌آمد. زمانی که می‌گریست، هفت تندر آوای فریادگونه سر می‌دادند». اما در حقیقت در هیچ کجای کتاب مقدّس از گریه کردن هیچ فرشته‌ای سخنی به میان نیامده است. مترجم فعل Cry را به معنای گریه و زاری گرفته است؛ حال آنکه در اینجا معنی «فریاد» می‌دهد. به ترجمهٔ تفسیری کتاب مقدس از این آیات، باب دهم کتاب مکاشفات توجه کنید: «صدایی بلند، چون غرش شیر برآورد. در جواب او هفت رعد سخن گفتند».

ضعف دیگر مترجم، در ترجمهٔ نام‌ها و عناوین است. او به گونه‌ای عنوان آثار ادبی‌ای که ده‌ها بار ترجمه شده‌اند را ترجمه می‌کند که گویی تا کنون ترجمه نشده‌اند و برای نخستین بار با آنها مواجه می‌شود. مترجم مخاطب را از معادلِ جاافتاده و مناسب آثار ادبی محروم می‌سازد و در عوض، خود به ترجمه‌هایی از قبیل جود سر گردان، مخاطرات هاکلبری فین، هرزآباد، مرده، اهمیت صادق بودن و غیرقابل نام گذاری(Jude the Obscure, The **Adventures of Huckleberry Finn**, The Importance of being Earnest, Wasteland, The Dead, **Unnamable**) دست می‌زند. آنچه هاکلبری فین از سر می‌گذراند، ماجراست و نه مخاطره. سرزمین هرزِ تی. اس. الیوت (T.S. Eliot) را «هرزآباد» ترجمه کردن اشتباه است؛ زیرا آبادی، هرز بودن را نقض می‌کند. عنوان داستان کوتاه جیمز جویس (James Joyce) مردگان است و نه «مرده». یک قاعدهٔ گرامری مشهور و ساده است که صفاتی که d می‌گیرند، باید جمع ترجمه شوند و نه مفرد، و سال‌هاست که مترجمان توانای آثار بکت، عبارتِ «نام‌ناپذیر» را برای داستان او برگزیده و جاانداخته‌اند، و «غیر قابل نام‌گذاری» مترجم در برابر این ترجمه، همان‌قدر نامأنوس است که «غیر قابل قبول». جود، گمنام است و نه سرگردان، و نام رمان اسکار وایلد (Oscar Wilde) در اهمیت (نسبت بودن است و نه «اهمیت صادق بودن». وایلد در این رمان به تمسخر جامعه‌ای می‌پردازد که داشتن نامی دهان‌پرکن، مانند «ارنست»، و نه مثلاً «جک»، در آن، به اندازهٔ زیادی می‌تواند در موقعیت اجتماعی انسان مهم باشد. مترجم، که مشخصاً چیزی دربارهٔ کتاب نمی‌داند، کلمهٔ «ارنست» را به معنای لفظی آن، یعنی صادق و راستگو، گرفته است. او در صفحهٔ ۹ کتاب به ترجمهٔ سرلوحهٔ لاتین سرزمین هرز دست می‌زند و پس از آوردن عین عبارات لاتین آن:

Nam sibyllam quidem cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla, et cum illi pueri dicrect.

چنین می‌نویسد: «یک بار با چشمان خود دیدم که ساحره‌ای در یک قفس آویزان بود و چون پسرکان به او گفتند چه می‌خواهی، پاسخ داد می‌خواهم بمیرم».

زنی که در این قفس آویزان است، در حقیقت ساحره نیست؛ بلکه یک پیش‌گو (سیبل) (Sibyl) است. سیبل‌ها زنان غیب‌گوی یونان باستان بودند که تحت تأثیر نیروهای تاریکی و در حالت خلسه، آینده را پیش‌گویی می‌کردند. مشهورترین این سیبل‌ها، سیبولای

کومه(Cumean Sibyl) است، که از آپولو آرزو کرد که به تعداد دانه‌های شـن کف دستش عمر کند. درخواست او اجابت شد؛ اما جاودانگی او با جوانی جاوید همراه نبود و به این علت او هر سال فرتوت‌تر و رنجورتر می‌شد و آرزوی مرگ داشت. مترجم با حذف نام «سیبولا» در ترجمه، قسمت اعظم معنای تلمیحی سرلوحه را نابود کرده است.

در صفحهٔ ۱۰ کتاب با ترجمهٔ مترجم از شـعر «ازیماندیاس» شلی (Shelly's Ozymandias) روبه‌رو می‌شـویم. داسـتان شـعر از این قرار اسـت که مسـافری در صحرا بقایای دو پای سنگی و کتیبه‌ای از مجسـمه‌ای باستانی از پادشـاهی به نام ازیماندیاس را دیده و به نقلِ آنچه از کتیبه خوانده اسـت، می‌پردازد. مترجم بخش آخر شعر را چنین ترجمه کرده است:

«بر روی پایهٔ ستون این واژگان به چشم می‌آمد:
منم ازیماندیاس، شاه شاهان، به کارهای من بنگرید:
قدرتمند، آری، و ناامید، هر چیز و همه چیز دیری نمی‌پاید!
اصل شعر چنین است:
And on the pedestal , these words appear
"My name is Ozymandias king of kings,
Look on my works, ye Mighty, and despair!"

در سـطر سـوم، مترجم ye را به معنـای آنچه امـروز در محاورهٔ انگلیسـی استفاده می‌شـود، گرفته و ترجمه کرده است: بعله، قدرتمند و ناامید بودم... . تصور کنید ازیماندیاس (همان رامسـس دوم) در پای کتیبه‌اش و آن هم در شـعر شـلی، با آن سـبک فاخر، از کلمهٔ ye به معنای «آری» و یا همان بعله، به سـبک ترانه‌ها و فیلم‌های هالیوودی تین‌ایجری استفاده کند! ترجمهٔ درست‌تر چنین است:

منم ازیماندیاس، به شاهکارهای من بنگرید
و افسوس خورید، ای توانمندان

می‌بینیم کـه ازیماندیاس در حقیقت از ye به معنای you و برای خطاب به توانمندانی که پس از او خواهند آمد، استفاده کرده است.

اسـتفادهٔ نابجـای مترجـم از علامـت تعجـب، از دیگـر ویژگی (ضعف)های نوشتاری اوست؛ برای مثال، او در صفحهٔ ۸۰ می‌نویسد:

«به عنوان نمونه، نام شخصیتی داستانی – نمایشی، مانند "ادیپ"، برای شناسایی و توصیف حالتی در نظریهٔ روان‌کاوانه به کار می‌رود که در آن، پسران خردسال تمایل دارند پدران را از سر راه خویش برداشته و با مادران خویش رابطهٔ جنسی برقرار کنند!».

مترجم با گذاشتن علامت تعجب[!] در انتهای جملهٔ خود، متن خود را به گفتاری منبری یا عامیانه تبدیل می‌کند که در آن، نویسـنده خود از سـخنی که نقل می‌کند، شگفت‌زده می‌شود – برای دریافتن منظور نگارنده، به جای علامت تعجب، عبارتی از قبیل استغفرالله بگذارید – و این برای نظریه‌ای که بیش از یک قرن از عمر آن می‌گذرد و بناسـت در یک کتاب تئوری ادبی جای داشـته باشـد، به هیـچ وجه زیبنده و حرفه‌ای نیسـت. نمونه‌های دیگر این علامـات تعجب در متن فراوان است.

در صفحـهٔ ۴۵، مترجـم سـعی کرده اسـت شـعرِ «به معشـوق عشوه‌سـازش»، اثر اندرو مـارول(To his Coy Mistress, by Andrew Marwel) را ترجمه کند. این شـعر بـا مضمون «دم‌غنیمتی»، حاصل سعی شاعر در اغوای بانوست، که حال که زمان بی‌انتها – برای ستودن زیبایی‌های تو و سـایر بازی‌های عاشقانه – در اختیار نداریم، همان به که از عمر کوتاه بیشـترین بهره را ببریم. شـاعر چنین شـروع می‌کند (ترجمه از نگارنده است):

اگر کار و بار زمان، ما را به دلخواه بود
چنین عشوه‌سازیت نه بیراه بود

ـــر ادبیات، نقد و نظریـــــــــه

فارغ‌البال می‌نشستیم و به
روز طولانی عاشقانهٔ فراورِیمان می‌اندیشیدیم
تو یاقوت‌های ساحل رود گنگ هند را می‌جستی
و من در کرانهٔ رود هامبر شکوه می‌کردم

مترجم سطر پنجم و ششم را چنین ترجمه کرده است:

«تو در کنار دسته‌های سرخ‌پوستان
به جسـت‌وجوی یاقوت می‌رفتی و من با جذر و مدّی خرد، ناله سر می‌دادم»

او به وضوح کلمهٔ «گنگ» را به معنای دار و دسـته و گروه گرفته و سرخ‌پوستان را به هند مربوط ساخته است. رود هامبر را نیز به‌کلّی از ترجمهٔ خود حذف کرده و بدین ترتیب، تضادی که مارول در مقایسـهٔ رود پرعظمـت گنگ و رودِ کم‌آب هامبر ایجاد کرده را یکسـره از بین برده است.

وی در ادامه ترجمه می‌کند:

«من باید ده سال پس از طوفان، تو را دوست می‌داشتم

و تو اگر مایل بودی، عشق مرا رد می‌کردی
تا آنگاه که قوم اسرائیل به کیش یهود درمی‌آمدند»
اصل شعر چنین است:

Love you ten Years before the Flood
Till the Conversion of the Jews

کلمهٔ «طوفان» چون با حرف ابتدایی بزرگ نوشته شده است، اشاره به «طوفان نوح» دارد. عبارت«Conversion of the Jews» به معنای تغییر دین یهودیان از یهودیت به مسیحیت است، که در سنّت پیش‌گویی‌ها و مکاشفات مسیحی در آخرالزمان (از شکسپیر تا الیوت: تا قیامت) رخ می‌دهد. مارول بدین ترتیب از عشقی ازلی و بدی – با مقیاس‌های تاریخی کتاب مقدس – سخن می‌گوید؛ حال آنکه مترجم ذره‌ای از نکات فوق را در ترجمهٔ خود انتقال نداده است.

مارول در آخرین سطرهای شعر خود، زبان نرم و اشارات خوش را به یک سوی می‌گذارد و به صور خیال سخت و سبع روی می‌آورد؛ از آن جمله این سطرهاست:

Now let us sport us while we May
And now , Like am'rous birds of prey
Rather at once our Time devour
Than languish in his slow-chapt pow'r

بیا تا مجالی هست، به عشق‌بازی رویم
و مانند شاهبازان عاشق
زمان خود را یکباره در کام کشیم
نه آنکه در آهستگیِ آروارههایش بفرساییم (ترجمه از نگارنده)

مترجم تصویر باشکوه و غریب عشق‌بازی پرندگان شکاری را به چنین وضعی درمی‌آورد:

یکی از ضعف‌های مترجم این است که در نقل‌قول و ذکر منبع ترجمه‌های دیگران، نامی از آنان نمی‌آورد. در صفحهٔ ۷، مترجم بندِ آغازین رمان اورلاندو، اثر ویرجینیا وولف، را عیناً و بدون پس و پیش کردن نقطه‌گذاری، از ترجمهٔ محمد نادری نقل می‌کند، بی‌آنکه ذکری از منبع خود به میان آورد. در صفحهٔ ۲۹ با مورد کم و بیش مشابهی دربارهٔ رمان ناتور دشت، ترجمهٔ محمد نجفی، مواجه می‌شویم. مترجم تنها در صفحهٔ ۳۱ به ترجمهٔ محمد نجفی اشاره می‌کند

بگذار تا آن دم که می‌توانیم، بهره بریم
و اکنون چون مرغ عشق‌هایی که نغمه سر می‌دهند ...

و بدین ترتیب، بدعت متافیزیک مارول را یکسره نابود می‌کند و به اشعار مرغ چمنی تبدیل می‌کند. مارول به پیروی از جان دان (John Donne) و سنّت متافیزیک، خود را یک نیم‌کره و معشوقه را نیم‌کره‌ای دیگر می‌دید که با وصال، جهانی کامل می‌شوند و به جهان خارج نیازی ندارند. مترجم با حذف کلمهٔ «کره» (Ball) در سطر ۴۲ ترجمهٔ شعر خود، این سنّت و نقش‌مایهٔ ادبی مهم را نادیده می‌گیرد و نابود می‌کند.

ضعف اساسی مترجم در ترجمه، ترجمهٔ لفظ به لفظ و ناآشنایی او با اصطلاحات زبان انگلیسی است که به برساختن عباراتی عجیب می‌انجامد؛ برای مثال، در صفحهٔ ۳۴ او به ناگاه «اسب»ها را به میدان خوانش متن می‌کشاند و چنین ترجمه می‌کند:

«تنها به این دلیل که عبارت از دهان اسبی بیرون می‌آید که اسب حقیقت را می‌گوید، یا آنچه که اسب دربارهٔ واژه‌های روی صفحه می‌گوید، خیلی جالب‌تر یا روشنگرانه‌تر از چیزی است که هرکس دیگری می‌تواند بگوید (مقصود آن است هرکس ممکن است حقیقت را به گونه‌ای درک کند)».

تکلیف خواننده با این جملات عجیب چیست؟ داستان از این قرار است که مترجم اصطلاحِ "Straight from the Horse's Mouth“ را نفهمیده و کلمه به کلمه ترجمه کرده است. اصطلاح «مستقیم از دهان اسب بیرون آمدن» به معنای شنیدن و دانستن چیزی از منبع دست اوّل و به اصطلاح آب را از سرچشمه خوردن است. به هر حال می‌بینیم که حضور «اسب» در متن ضرورتی ندارد.

در صفحهٔ ۱۸۳ مترجم نوشته است: «قدمت مشکل تکدّی به کهنگی تپه‌هاست». این هم اصطلاح دیگری به مضمونِ As Old (Ancient) as hills[۲] است که مترجم سعی کرده است با ترجمهٔ تحت‌اللفظی از عهدهٔ انتقال مفهوم برآید؛ حال آنکه در زبان فارسی اصطلاح قدیمی بودن چیزی، «متعلق به عهد دقیانوس» یا عبارتی نظیر آن است.

در صفحهٔ ۲۴۳ مترجم به داستان «نامهٔ مسروقه»، اثر ادگار آلن پو می‌پردازد:

«این داستان که در پاریس اتفاق می‌افتد، دربارهٔ بازپرسی به نام آگوست دوپین است که از او درخواست می‌شود از راز سرقتِ نامه‌ای که از آپارتمان‌های باشکوه و سلطنتی فردی از افراد عالی‌رتبهٔ آن کشور، که گویا به فرض ملکهٔ فرانسه است، انجام شده است، پرده بردارد. این نامه محتوایی تهدیدآمیز دارد... زمانی که ملکه در حال خواندن نامه است، همسرش نزد او می‌آید و ملکه با دیدن او نامه را پنهان می‌کند؛ زیرا که در نظر او همسرش به هیچ وجه نباید از وجود آن نامه باخبر شود. او که با سر رسیدن همسرش وقت کافی برای پنهان کردن نامه ندارد، در آن حال که همسرش در حین صحبت با او گام به گام به سوی او پیش می‌آید، نامه را روی میز گذاشته و با خود

می‌اندیشـد که تنها راه به منظور پنهان نگاه داشـتن حقیقتی که لزوماً باید پوشیده بماند، دست به پنهان کردن نامه نمی‌زند... در همان هنگام که ملکه و همسرش در سرگرم صحبت با یکدیگر هستند، شخصی به نام مینیسـتردی وارد اتاق شده و بلافاصله به تعویض این نامه با نامهٔ بی‌اهمیت دیگری که در دسـت دارد، اقدام می‌کند... بنا به درخواسـت ملکه، رئیس ادارهٔ پلیس مخفیانه منزل مینیستردی را بازرسی می‌کند، امـا موفق به یافتن آن نمی‌شـود... ملکه از بازرس دوپین درخواسـت کمـک می‌کند و دوپین نیز به منزل مینیسـتردی می‌رود... و مأموریت خود را با موفقیت به انجام می‌رساند».

مینیسـتردی در حقیقت وزیر دربار «دی» اسـت[۳]. مترجم با حذف وزیر از سلسله‌مراتب «شاه– ملکه – وزیر– رئیس پلیس – دوپین»، به خوبی از ادای وظیفهٔ خود در نابودی بار سلسـله‌مراتبی و ساختارشناسی داسـتان برمی‌آیـد. دوپیـن در ایـن داسـتان کاراگاهـی خصوصی و غیرحرفه‌ای اسـت که با شمّ شهودی و شـاعرانهٔ خود از انجام مهمی برمی‌آیـد که بازپـرس و بازرس‌های ادارهٔ پلیس، با قدرت اسـتدلال و منطـق خـود از آن عاجزند. مترجم با ترجمهٔ خـود راه را بر هر گونه قرائت دریدایی از این داسـتان، کـه از جملهٔ مهم‌ترین راه‌های خوانش آن است، می‌بندد.

امـا حکایت «در آن حال که همسـرش در حین صحبت با او گام بـه گام به سـوی او پیش می‌آیـد، نامه را روی میز گذاشـته و با خود می‌اندیشـد که تنها راه به منظور پنهان نگاه داشـتن حقیقتی که لزوماً باید پوشـیده بماند، دسـت به پنهان کردن نامه نمی‌زند» چیست؟ به نظر می‌رسد که مترجم سعی در انتقال این مفهوم دارد که به نظر ملکه رسـیده که بهترین روش برای پنهان کردن نامه، آن اسـت که آن را پنهان‌نشده روی میز بگذارد، بدان امید که کسی به آن توجهی نکند.

ضعـف دیگـر مترجم این اسـت کـه در نقل‌قـول و ذکـر منبع ترجمه‌هـای دیگران، نامی از آنان نمـی‌آورد. در صفحهٔ ۷، مترجم بندِ آغازیـن رمان اُرِ لاندو، اثر ویرجینیا وولف، را عیناً و بدون پس و پیش کردن نقطه‌گذاری، از ترجمهٔ محمد نادری نقل می‌کند، بی‌آنکه ذکری از منبـع خود به میان آورد. در صفحهٔ ۲۹ با مورد کم و بیش مشـابهی دربارهٔ رمان ناتور دشـت، ترجمهٔ محمد نجفی، مواجه می‌شویم. مترجم تنها در صفحهٔ ۳۱ به ترجمهٔ محمد نجفی اشاره می‌کند.

مترجـم در زیرنویس و پاورقی کاملاً بی‌نظم اسـت و بندرت پیش می‌آید که صورت لاتین نام شخص یا اثر ادبی در پاورقی ذکر شود.

اکثر ترجمه‌های مترجم از اشـعار انگلیسـی نه تنها ضعیف، بلکه از لحاظ مفهومی نیز اشـتباه اسـت و خواننده را به بیراههٔ معنایی می‌برد؛ برای مثال، شـعر «این دست زنده» (This Living Hand by John Keats)، اثر جان کیتس را چنین ترجمه کرده است:

و این دستان زنده، آتشین و لایق
با اشتیاق در هم فشرده شده است
اگرچه آنها اکنون سرد شده‌اند
و در سکوت سرمای گروگاهند
روزهای تو در رفت‌وآمدند
شب‌های رؤیای تو سرد شده‌اند
اشتیاق تو با قلبی خشکیده از خون
سرخ‌رگ حیات من شاید دوباره به جنبش درآید
بهوش باش و آسوده بنگر
این منم و دستان زنده آرام به سوی تو

ترجمه‌ای که معنای واقعی شعر را می‌رساند، چنین است:

این دست زنده، که اکنون گرم است
و توانایی فشردن و دست دادن صمیمانه را دارد، اگر سرد می‌بود
و در سکوت سرد گور،
روزهای تو را از اوهام، و رؤیاهای شبانت را از سرما می‌آکند
چنان‌کـه آرزو می‌کردی این قلب خود تو بود که از گرمای حیات و خون خالی شده بود
مگر بار دیگر خون سرخ حیات در رگ‌های من جاری شود
و وجدان تو اندکی بیاساید.
اینک این دست من
به سوی تو درازش می‌کنم.

قضـاوت را به خوانندگان واگذار می‌کنیم کـه تا چه حد درون‌مایهٔ شعر کیتس – اینکه قدر دست دوستی مرا تا زنده‌ام بدان – را از ترجمهٔ مترجم محترم درک می‌کنند.

مترجم در صفحهٔ ۱۰۲ در ترجمهٔ بخشی از شعر کوبلا خان (kubla Khan) کالریج می‌نویسد:

«پری‌پیکر بتی از سرزمینی سبز
از شهر ابیسینیا[۵] (ابن‌سینا)
از سازش نوایی شور به پا می‌شد...»

«ابیسـینیا» نـام قدیم حبشـه و اتیوپی امروزی اسـت و ربطی به ابن‌سـینا ندارد. کالریج دختری حبشـی را توصیف می‌کند که سـنتور می‌نوازد.

مترجم در صفحـهٔ ۳۹ و در ترجمهٔ خود از «چکامه‌ای برای بلبل» (Ode to a Nightingale)، که به اشـتباه چکامه را «غزل» نوشـته، به جای شـاعر، بلبل را می‌میراند. در سـطر ۵۵ تا ۶۰ این شعر کیتس، شاعر از فنا شـدن و مرگ خود در نغمهٔ هزاردستان سخن می‌گوید. به ترجمـهٔ دکتر ابجدیان در جلد هفتم تاریخ ادبیات انگلیسـی (ص۷۰۰) توجه کنید:

تو پیوسته می‌خوانی و من دیگر گوش شنوا ندارم
در برابر نوحهٔ عظیم تو خاک می‌شوم

و اینک ترجمهٔ آقای تمیم‌داری:

همچنان آواز می‌خوانی و من بیهوده گوش می‌سپارم
و تو که در مرغزار به خاک سپرده می‌شوی

در صفحـهٔ ۳۸۹ مترجم تصمیم گرفته اسـت بخشـی از منظومهٔ «دریانـورد کهـن» (The Rime of the Ancient Mariner by Colridge) کالریج را ترجمهٔ منظوم کند و حاصل کار چنین است:

و می‌بینم از آن زمان که در لحظه‌ای بی‌نشان، ناگهان
فراز آیدم آن عذاب گران
و تا روزگاران که پایان پذیرد چنان، غم داستانی روان
گدازد دلم سخت سوزان به موج تب و تاب سینه، چو زندان
گـذر می‌کنم همچو شـب، هر زمان بر زمین از آن سـرزمینان به
دیگر کران
و در آن زمان کز نگاهم گذر می‌کند نرم‌نرمان به سیما چنان بی‌زمان
زبانه کشد در درونم چنان، توانِ سخن گفتنم بی‌امان
و من بی‌نشان می‌شناسم جوانی که تنها، بباید شنفتن به جان
چنان داستانی که از بطن جان و روان
بر او بی‌گمان بر بخوانم چنان

تأکید شعر رمانتیک انگلیسی – که کالریج از جملهٔ سردمداران آن اسـت – بر ساده‌نویسـی اسـت. مفهوم قطعه شـعر انگلیسیِ نقل‌شـده آن اسـت که دریانورد کهن می‌گوید: «از زمان پایان آن ماجرا، در زمان‌هایی نامعیّن دردی جانکاه که در آن ماجرا کشیده‌ام، دوباره به سراغم می‌آید و تا داستان سرگذشت خودم را نگویم، آرام نمی‌گیرد. مثل شب از جایی به جای دیگر می‌روم. کسی را که باید داستانم را بشنود، به نگاهی می‌شناسم و با توان شگفت سخنوری، داسـتانم را بازگو می‌کنم». آنچه گفته شـد، ترجمهٔ ساده و عبارت به عبارت شـعر است. پرسـش آن است که آیا ترجمهٔ مقفّای شعر، به انباشـتن چنین تـودهٔ نامفهومی که مترجم فراهم آورده اسـت، می‌ارزد؟

مترجم محترم از سبک‌شناسـی بی‌اطـلاع می‌نماید و زمانی که در صفحهٔ ۳۹۵ به ترجمهٔ جملاتی از ناتور دشـت دسـت می‌زند، سـبک ترجمـهٔ او از این رمان، که به زبان محاوره و نوجوانانه نوشـته شـده، طوری است که گویی مقاله‌ای از توماس هابز را ترجمه می‌کند:

«به محضِ به پایان رسـاندن روایت تمامی آنچه از نظر گذشـت، دی. بی (برادرِ هولدن) از من پرسید که به عنوان راوی حکایت، دربارهٔ آنچه به روایتگری کشیده‌ام، چگونه می‌اندیشم... تمامی آنچه می‌دانم، تمامـی آنچه از دانسـته‌هایم بر جای مانده، تنها این اسـت که اکنون هیچ‌یک از کسانی که در طول روایتگری خود از آنها سخن گفته‌ام، به یاد نمی‌آورم... و چه مضحک! هرگز چیزی را به کسی نگویید، که اگر بگویید، همه کس را فراموش خواهید کرد.»

علاوه بر اشـکال سـبکی، مترجم واژهٔ Miss را بـه معنای از یاد بردن و فراموش کردن گرفته است؛ حال آنکه هولدن راوی در حقیقت می‌گوید که دلش برای تمام کسانی که از آنها سخن گفته، تنگ شده اسـت. جملهٔ آخر رمان ناتور دشـت از جملات کلیدی و مشهور رمان است که نقد و مقاله‌های بسیاری دربارهٔ آن نوشته شده است. عبارات آخر را از ترجمهٔ محمد نجفی نقل می‌کنیم که در آن، هم سبک و نوع نوشـتار رعایت شده و هم نکتهٔ اساسی رمان – اینکه هولدن دریافته که خود او نیز جزو آدم‌هایی است که از آنها گفته و اکنون برای ایشان احساس دلتنگی می‌کند – به‌خوبی منتقل شده است:

«راسـتش رو بخوای، نمی‌دونم نظرم چیه. تنها چیزی که می‌دونم، اینه که دلم برای همهٔ اونهایی که ازشون گفتم، تنگ شده... هیچ وقت به هیچ‌کس چیزی نگو. اگه بگی، دلت برای همه تنگ می‌شه».

مترجـم در پایـان کتـاب و در بخـش «فرهنگ اصطلاحـات نقد» می‌نویسد:

«Animism: جاندارانـگاری، صنعـت بدیعی کـه برای موجود بیجان زندگی و روح قائل می‌شـود. همچون افتتاحیهٔ اثر شلی با عنوان "غزلی برای باد غرب": آه ای باد مغرب، تو تنّفس پاییزی».

آنیمیسم باور به این مطلب است که تمام کائنات و موجودات مادّی، از جان و روان برخوردارند. آنیمیسم نوعی باور است و نه صنعت بدیعی. مترجم بـه وضوح personification یا prospopeia را با آنیمیسـم اشتباه گرفته است.

مترجـم در فرهنـگ اصطلاحات نقـد خود برای بسـیاری از لغات، چون aporia (گـره معنایـی) و bathos (افت) معادل فارسـی ارائـه نمی‌دهد. او irony را «طنـز» ترجمـه می‌کنـد؛ حال آنکه معادلی بـرای «آیرونی» در فارسـی وجود ندارد و سـیما داد در فرهنگ خود به ترانگاری آن دست زده و دیگران نیز کم و بیش چنین کرده‌اند.

مترجم یا از تلاش‌هایی که در سال‌های اخیر برای یافتن معادل‌های نزدیک در زمینهٔ طنز در فارسـی و انگلیسی انجام شده، بی‌خبر است و یا بدان اهمیت نمی‌دهد. او «سـاتیر» (Satire) را معادل هجو می‌داند و چنین تعریف می‌کند: «نمایشـی طنزآمیز از بلاهت و فسـاد بشری، به گونه‌ای که مسـخره و هجوآمیز به نظر برسد»؛ در حالی که معادل فارسیِ جاافتاده برای ساتیر، «طنز» است.

مترجـم در صفحهٔ ۳۵۶ از داسـتان «بیلدانگزرومـن» نام می‌برد – اصطلاحی که مدت‌هاسـت در فارسـی به «رمان پرورشی یا رمان تشکیل» ترجمه شده و این ترجمه به‌خوبی جا افتاده است.

او هم برای Metonymy و هم Trope معادل مجاز را قرار می‌دهد و در تعریف Trope می‌نویسد: «مجاز: هر تصویر یا ابزار بلاغی».

مترجم Oxymoron را «تضاد و طباق» ترجمه می‌کند و می‌نویسد: «به‌کارگیری اندیشه‌های متضاد با هم تضاد نامیده می‌شود».

مترجـم به‌راحتی مرزهای مفاهیم نزدیک به یکدیگر را برمی‌دارد و آنها را به جای هم به کار می‌برد.

پی‌نوشت

۱. این اصطلاح ریشـه در مسابقات اسب‌دوانی و شـرط‌بندی‌های آن دارد؛ بدین ترتیب که بهترین منبع برای دانستن آنکه کدام اسب برنده و پیروز شرط‌بندی می‌شود، خود آن اسب است که از آمادگی خود و رقبا اطلاع بهتری دارد و الخ.

۲. تپه‌ها و کوه‌ها در کتاب مقدس استعارهٔ قدمت و دوام هستند.

4.Minister= وزیر

5.Abyssinia

کتابنامه

– رضایی، عربعلی، ۱۳۸۲، واژگان توصیفی ادبیات. تهران: فرهنگ معاصر.