ترجمه و پای چوبین «وفاداری»

محمود حدادی

زیبایی وصف‌ناپذیر کلام در لغت نهفته نیست، بلکه مانند نسیمی روحانی در بالای آن بال می‌گسترد. فریدریش اشلگل

ترجمه تفسیرِ به تحریر درآمده و تجسّم‌یافتهٔ متن اصل است در زبانی دیگر. فریدریش اشلایرماخر

هر رشته از دانش بر اساس اجزای ساختاری خود واژه‌هایی دارد که تعریف یافته‌اند و، بر اساس تعریفی که یافته‌اند، چهارچوب معنایی مشخّصی دارند و تا جای ممکن راه را بر تعبیر یا تفسیری دلخواه می‌بندند. **اصطلاحات علمی**، بر همین اساس، پایهٔ زبان علمی رشتهٔ خود قرار می‌گیرند و جای طبقه‌بندی و گنجینه‌سازی آنها نیز فرهنگ‌های تخصّصی است. خاصیّت آنها این است که رشتهٔ علمی خود را می‌شناسانند و به اهل آن علم، از نظر روش‌شناسی، راهکار نشان می‌دهند؛ زیرا زمینهٔ **تعریف** هر علم را می‌سازند و **تعریف** خود شرط لازم و مقدّمهٔ انتقال هر ادراکی است.

حال، شایسته است از خود بپرسیم در مبحث ترجمه، اصطلاح **وفاداری**، که از قضا بیشترین بسامد را در نظریّه‌پردازی‌های این مبحث در نزد ما دارد و از هر دیدگاهی در ترجمه مطرح می‌شود، از کجا به آن راه یافته است و در این عرصه چه نقشی دارد؟

پیش از پرداختن به این پرسش، متذکّر می‌شویم که در تعریف **وفاداری** نظرها چه‌بسا متفاوت باشند. لذا طبیعی است که راقم این سطور نیز در این مقاله، به سهم خود، موضعی جانبدار و جدلی داشته باشد.

در قبال متن **اصلی، پایه، مبدأ**، از ترجمهٔ آن به **متن مقصد، پیرو**، یا **پس‌متن** تعبیر کرده‌اند. در این میان، متن **اصل**، از هر دیدگاهی، صفت **اصلیّت** خود را حفظ می‌کند. حال اگر بخواهیم به شیوهٔ برتولت برشت در صدد عادت‌زدایی ذهنی خود برآییم و دانسته‌های خود را پیشداوری بشمریم، می‌توانیم دست‌کم موقّتاً در صحّت همهٔ نامگذاری‌های یادشده شک کنیم و با نگاهی نو به ارزیابی آنها دست یازیم تا مگر به داوری دیگر یا باریک‌بینانه‌تر برسیم.

متن ترجمه در رابطهٔ خویشاوندی‌اش با متن اصل، در نگاه اوّل، دنباله‌رو است امّا، سوای آن، این دو متن، در چارچوبی بزرگ‌تر مانند هرگونه الهام‌بخشی و الهام‌پذیری ادبی، رابطه‌ای بینامتنی دارند. از این لحاظ، متن اصل هم اصالت ناب ندارد بلکه ترکیبی است کمابیش بینامتنی و بینافرهنگی. در واقع، متن اصلی در انزوای مطلقِ ذهنِ هنرمند شکل نمی‌گیرد بلکه حاصل داد و ستد فکری- فرهنگی است و از میراث جهانی و متون پیشینیان وام می‌گیرد. این نظر در نقل قولی از فریدریش دورنمات تأیید می‌شود که می‌گوید:

> تعابیری که ما در تبیین جهان به کار می‌گیریم تصادفی نیستند بلکه بخشی از جهان‌اند. هرآنچه زادهٔ خیال یا پرداختهٔ اندیشه است پیشتر خیال بسته و اندیشه شده و هر تمثیلی پیشتر نیز به‌کار رفته است. در دنیای تخیل هیچ چیز تازه نیست. همهٔ ساختارها از سرساختارها، همهٔ موتیف‌ها از سرموتیف‌ها، و همهٔ تصویرها از سرتصویرها ناشی شده‌اند. باری هرآنچه نخستی و سرچشمه‌ای است مشترکِ همهٔ انسان‌هاست. بسیاری از صوَر خیال سابقه‌ای حتّیٰ پیشاادبی دارند.

باری، ادبیّات ــ پیش از آنکه در شکل مدرن خود، از راه ترجمه، جهانی شود ــ از دوران باستان به واسطهٔ روح مشترک اقوام، درون‌مایه‌هایی جهانی داشته است. عصر زایش اسطوره و افسانه و حماسه و مایه‌گیری از لطیفه و ذوق عامیانه بیش و کم مشترک تاریخ فرهنگی و روانی همهٔ اقوام است. لذا، در میان دو قطبِ متنِ اصل و متن ترجمه

برهوتی نیفتاده است بلکه طیفی از انواع داد و ستد ادبی الهام، اقتباس، بازسرایی، نقیضه، حتّیٰ سرقت ادبی (به تعبیر فنّی 'انتحال') جا خوش کرده است. به واقع، پیش از آنکه نویسنده پدید آمده باشد، مترجم پدید آمده و، پیش از ابداع، نقل سخن پیشینیان روی داده است. رسالت در روایات نخستینِ انسانی، طرح نو بخشیدن به این یادگارهای دیرینهٔ بدایت، ناپیدا، الهام‌گیری از آنها و بازگفت آنها به زبان و با انگیزه‌ای دیگر، کوتاه سخن صوَر گوناگون ترجمانی کهن‌ترین کنش فرهنگیِ همهٔ جوامع انسانی بوده است و پیشینه‌ای دیرینه‌تر از نویسندگی دارد. بدین‌قرار، نویسندگی خود قرن‌ها صورتی از ترجمه بوده است. بنگریم به بازسرایی چندین بارهٔ قصص توراتی، به صدها تفسیر این قصص، به آن‌همه تأویل اسطوره‌ها، به اسکندرنامه‌ها و شاهنامه‌های متعدّد که هریک، درگذر زمان، با دیدگاهی نو پدید آمده‌اند؛ توجّه کنیم به حضور تمثیل‌ها و لطایف زبانزد مردم در مثنوی مولانا، به قصّه‌های طنزآمیز عامیانه‌ای که به درون دن کیشوت سروانتس راه یافته‌اند، به افسانه‌هایی که نظامی گنجوی از زبان نیاکانش در هفت پیکر نشانده است؛ نظر کنیم به سرخطّ چه بسیار داستان کهن که با عباراتی از قبیل «نقل است که»، «آورده‌اند که»، «گویند که» آغاز می‌شود، و هم به داد و ستد سبک‌ها و قالب‌های ادبی و موتیف‌ها و مضامین مشترک آنها. اگر قصیده و غزل در زبان فارسی اوج گرفت از آن بود که پیشتر طیّ قرن‌هاو بر پایهٔ ذایقهٔ ملّی پایگاهی برای آن ساخته شده بود.

وانگهی توفیق یا ناکامی متن هماره تنها به خود آن بستگی ندارد و انتقال آن از طریق ترجمه به حوزهٔ فرهنگی‌ـ ادبی دیگر گاه بُرد اجتماعی نظرگیری می‌یابد. در واقع، چنین نیست که متن ترجمه، به دلیل آنکه بازتولیدی از متن اصل است، هماره فرع بر متن اصلی و در مرتبهٔ نازل‌تر از آن شمرده شود. گاه شرایط تاریخی‌ـ فرهنگی به ترجمه پر و بال بیشتر و نقش تاریخی‌ـ ادبی دامنه‌دارتری می‌دهد. نمونه‌هایی از آن است ترجمهٔ مارتین لوتر از ***تورات*** که جنبش پروتستان‌ها را به پیروزی نهایی رساند؛ یا ترجمهٔ چندبارهٔ ***کلیله و دمنه*** که در نهایت آن را به مرتبهٔ ادبیّات جهانی رساند ضمن آنکه این اثر، در قلمرو زبان فارسی، دیگر متن میهمان نیست و بومی شده است همچنان‌که حافظ نیز در دیوان غربی‌ـ شرقی گوته یک گام به بومی شدن در عرصهٔ ادب آلمانی نزدیک شده است. ناگفته نماند که بومی شدنِ متنِ میهمان خود وجهی از ترجمه است. آثار داستانی نویسندگان

عصر طلائی ادبیّات روس، در ایران طیّ دوران هیجان‌های اجتماعی، بیش از متن‌های بومی خواننده داشته است. اصولاً خیزش‌های اجتماعی، با طرح آرزوها و آرمان‌های جهان‌شمولی همچون عدالت و صلح جهانی، نگاه ملّت‌ها را از زبان و قومیّت و مذهب فراتر می‌برد و، در جنب انس با خودی، شوق شناخت بیگانه را شعله‌ور می‌سازد. در چنین شرایطی، مترجم، به حیث اهل قلمی که حرفه‌اش خصلت بینافرهنگی دارد، گاه به مراتب بیش از نویسندهٔ بومی مرجعیّت می‌یابد.

علاوه بر آن، ترجمه در شکل‌گیری شاخه‌های نوی از هنر در جامعهٔ فرهنگی زبان مقصد بی‌اثر نیست. تئاتر نوین ایرانی و رمان‌نویسی در زبان فارسی بی‌گمان از نهضت ترجمه متأثّر بوده است. این رویداد نوعاً نمونه‌ای از کارکرد ادبی- اجتماعی ترجمه به منزلهٔ محمل و پایه‌گذار ادبیّات مدرن جهانی است.

با این نگاه به دوسویگی در رابطهٔ اصل و ترجمه، نه متن اصل را می‌توان اصل مطلق دانست و نه متن ترجمه را دنباله‌رو محض. بر همین اساس، **امانت** و **وفاداری** در ترجمه نیز امری نسبی می‌گردد. از آن هم فراتر، صفت **امانت** و **وفاداری** در ترجمه را باید نارسا و منسوخ شمرد. این صفت ــ فی‌نفسه و فارغ از آنکه، در مقام معیار، واحدِ ترجمه را چه جزئی از متن اصل، مثلاً در ترجمهٔ تحت‌اللّفظی، جمله یا گزاره‌هایی فراتر از جمله، بدانیم ــ با هر متر و ذرعی هم که سنجیده شود، چه‌بسا به لحاظ نظری و روش‌شناسی ما را به بیراهه بکشاند. **وفاداری** نگاه مترجم را از اوج گسترده و فراخ جامع‌نگر به تنگنای جزءنگر می‌کشاند و تصوّری حقیر از جایگاه هنری او به دست می‌دهد، اعتماد به نفس را از او می‌گیرد، حسّی از بندگی در قبال متن اصل در او برمی‌انگیزاند، شوق را در جانش به وظیفه فرومی‌کاهد، گشاده‌دستی‌اش را در انتخاب تعبیرات به محدودهٔ گزینش‌هایی سطحی تنزّل می‌دهد، شور همپایی و چه‌بسا فرارفتن را از او می‌گیرد، و باعث می‌شود مترجم با فروماندن در جسم کلام از دیدن روح آن که قاعدتاً یگانه مقصود او باید باشد غافل بماند. **وفاداری** محض، می‌توان گفت، در سرشت خود، کار را به خرده‌بینی می‌کشاند و اگر اندکی جدّی‌تر گرفته شود، مترجم را به بنده و بارکش واژه‌ها مبدّل می‌کند خاصّه اگر از آن غافل باشد که واژه، وقتی از انزوای لغت‌نامه خارج شد و درون متنی مشخّص نشست، نقشی اجتماعی می‌یابد و، در این نقش، از حوزهٔ قاموس

درمی‌آید و معنایش را در بافت سخن و کاربرد معیّن می‌کند. کاربردش صرفاً در متنی که قاعدتاً جامعه را مخاطب می‌سازد و در ادبیّات والایی می‌یابد و حتّیٰ رنگ هنری به خود می‌گیرد، و به‌گوهری ادبی بدل می‌شود، واژه دیگر واژه نیست همچنان‌که رنگ، وقتی روی بوم نقاشی نشست، دیگر رنگِ درِ دکان نیست.

پربسامدترین تجربهٔ فکری و ذوقی اقوام در مَثَل‌ها بازتاب می‌یابد و مضامین این تجربه‌ها در ذات خود کمابیش یکسان‌اند و معمولاً با پوسته‌ای متفاوت مغز همسان دارند چندانکه، در هر زبان، برابرنشین‌های خودی برای آنها می‌توان یافت. به واقع، در این حالات، ترجمه به صورت نوعی بازتولید احساس درمی‌آید. در اینجا واحد ترجمه واحد عاطفی است. حال آیا بیجا خواهد بود برای ادبیّات اقوام نیز که تعامل آنها از طریق عاطفی صورت می‌گیرد «واحد ترجمه»ای عاطفی قایل شویم؟

در طول تاریخ، نهضت‌های اجتماعی بسیاری کوشیده‌اند، به مقتضای اهداف خود، برای ادبیّات تکلیف بتراشند. دین از آن القای ایمان خواسته است، حکیم آموزش اخلاق، نهضت روشنگری آموزش استقلال مدنی، جنبش‌های کارگری آموزش درک مناسبات طبقاتی، جنبش‌های انقلابی توقع بسیج توده‌ها. امّا ادبیّات، در هر فرصتی، عموماً از قبول این تکالیف طفره رفته و به بیان احوال انسانی روی آورده است. زبان اقوام که متفاوت است، امّا عواطف آنها و عناصر برانگیزندهٔ این عواطف، در جوهر خود، نوعاً همسان‌اند. به قول برتولت برشت،

> ... پسرم از من می‌پرسد آیا خوب است اگر زبان فرانسه یاد بگیرم؟
> دلم می‌خواهد بگویم: برای چه؟
> این کشور سقوط می‌کند. تو دستت را بر شکمت بمال و ناله کن
> بی زبان فرانسه هم می‌فهمند دردت چیست...

اگر عواطف در اقوام نوعاً همسان است، برآیند ادبی آنها نیز باید کم و بیش همسان باشد. در آن صورت واحد ترجمه می‌تواند غم، رنج، امید یا نومیدی باشد. قرار دادن این معیارها باعث می‌شود ما هر باره از ورای واژه و عبارت، و جمله، و زرهِ فولادین دستور، از ورای این پوسته‌های ظاهری، به عواطفی نظر داشته باشیم که با آنها بیان می‌شوند.

همهٔ این معانی نه برای آن است که مترجم به متن بی‌اعتنا بماند و هر جا که دلش خواست از آن دور شود. اصرار بر ضرورت تفسیر در ترجمه لزوم شناخت درونمایهٔ اثر است نه رسیدن به برداشتی تجریدی و اعتباری. برای رسیدن به تفسیر عینی باید به جست‌وجو و مقابلهٔ آراء رو آورد و آن را آموخت. کسی که در ترجمه تنها به برداشت یا فهم اوّلیّهٔ خود بسنده می‌کند مشمول این سرزنش طنزآمیز مولوی شود که می‌فرماید:

آنچه در سر هست گوش آن‌جا رود. بی‌مصداق نیست در نزد ما ترجمه‌ای که، در پی برداشت نادرست ذهنی مترجم، دچار تحریف موضوعی یا عقیدتی شده باشد.

واحد دیگر در ترجمه واحد موسیقایی است. عناصر موسیقایی لازمهٔ سخن ادبی‌اند هم در شعر هم در نثر. امّا از آنجاکه در ترجمه، زبان پوست عوض می‌کند، بازآفرینیِ مو به موی عناصر موسیقائیِ متن ممکن نیست. امّا، با جابه‌جایی این عناصر، می‌توان موسیقی کلام را در مجموع و در کلّ متن حفظ کرد. مترجم، تنها از راه سنخیّت یافتن با متن و تجربهٔ حضوری حال و هوای آن، می‌تواند جوهر آن را به اهل زبان مقصد انتقال دهد. واحد ترجمه در هر حال کلّیّت و کیفیّت متن است. تنگ گرفتنِ میدانِ کارِ هنر، در هر حال، با ذات آن همخوان نیست. مترجمی به «استخوان و ریشهٔ» واژه و جمله می‌چسبد که رابطهٔ معنایی و احساسی آنها را با متن نبیند و نشناسد.

چون که دریاهای رحمت جوش کرد سنگ‌ها هم آب حیوان نوش کرد

نه فقط کلّ اثر ادبی بلکه تک‌تک عناصر زبانی آن پایه بر سایه‌روشنی از عواطف دارند. از نظر بار احساسی و کیفیّت موسیقایی هیچ واژه‌ای با واژهٔ دیگر، به‌خصوص در بافت کلام، مترادف نیست. در این حیطه، کلام در هر موقعیّت و بر زبان هر کسی به رنگی درمی‌آید. خاصّه در ادبیّات که، در آن، گاه یک واژه «بحری است در کوزه‌ای».

هر جایگاهی برای مترجم ادبی قایل شویم، مهم حاصل کار اوست و این حاصل باید که در ماهیّت خود هنری باشد. کارمایهٔ مترجم ادبی چیست؟ ادبیّات. ادبیّات چیست؟ بازتاب عینی و ذهنی کاینات در سخن. حال مگر می‌شود مترجم ادبی غُل و زنجیر «وفاداری» را پذیرا شود آنگاه در چنین ساحت بی‌کران و افقی که «انتهای اوست ابتدای او» هنرورزی کند.

نقش تخریبی «وفاداری» در نهضت ترجمهٔ ما دو سویه است: از یک سو، به لحاظ نظری معیاری حقیر و نارسا به دست مترجم می‌دهد و ترجمه‌های سست و سطحی به بار می‌آورد و، از سوی دیگر، بهانه به مترجمان خام‌دست می‌دهد تا ترجمه‌های ناشیانهٔ خود را توجیه کنند.

در جامعهٔ ادبی ما، کسانی یکی از دلایل سستی ترجمه را در انتقال متنِ اصل به واسطه و از محمل زبان دیگر (عموماً انگلیسی) می‌جویند. حال آنکه اشکال ترجمه از زبان واسطه نیست چون ترجمه اساساً فراورده‌ای است برگرفته از جان زبان و نه پوستهٔ آن. ترجمهٔ زنده‌یاد قاضی از **دن‌کیشوتِ** سروانتِس اسپانیایی، توانسته است از محمل زبان واسطهٔ فرانسه درونمایه‌های عاطفی و فرهنگی اثر را انتقال دهد.

از همان گام اوّل، شرط لازم آن است که مترجم نگاهی همبُرد با افق نگاه نویسندهٔ متن اصل داشته باشد و چه‌بسا نگاهی فراخ‌تر زیرا، در تحلیلِ اثرِ نویسنده، چه‌بسا یک پلّه از او بالاتر می‌رود و، در عمل، جوهرشناس کار او و روان‌شناس خود او می‌گردد. مترجم مجرّب نویسنده را انتخاب می‌کند، یکی را کنار می‌گذارد و دیگری را پیش می‌کشد و دست‌کم، از این نظر، بر او سر است. توفیق مترجم در مصاف با متن اصل و بازآفرینی آن در زبان خودی بستگی به چنین نگاهی به متن اصل و نویسندهٔ آن دارد، بستگی به شکافتن عناصر آذینی و عاطفی سخن برای نفخه و تپش بخشیدن به آن در زبان خودی.

شأن مترجم ادبی را نباید به درجهٔ طوطی مقلّد تک‌واژه‌ها یا تک‌جمله‌های توخالی فروکاست. مترجم ادبی چیره‌دست همچون نویسنده سبک و مهر خاصّ قلم خود را دارد.

اصطلاح **ترجمهٔ آزاد** نیز موجب برداشت نادرست است. چنین تعبیری چه راهکاری به مترجم نشان می‌دهد؟ آزادی تعبیری چندان انتزاعی و مبهم است که تعریف روشن و دارای فایدهٔ علمی از آن نمی‌توان به دست داد و، به حمایت آن، حتّیٰ نمی‌توان از مرزهای واقعیّت و قوانین سرسخت آن گذر کرد و فرشته‌وار در فضای بی‌قیدی مطلق بال گسترد. آزادی هرگاه با شناخت ضرورت‌ها و مدیریّت آنها قرین نباشد به بی‌بندوباری مبدّل می‌گردد. اگر مراد از ترجمهٔ آزاد ترجمه‌ای است که به تفسیر سخن و روح کلام نظر دارد، بیشتر باری گران از تکلیف بر دوش مترجم می‌نشاند. حتّیٰ با

عینک بدبینی روان‌شناسی می‌توان گفت که مترجمان ادبی مبتدی از آن رو «وفاداری» را سلاح دفاعی خود می‌سازند که احساس می‌کنند ترجمه بر اساس تفسیر چه اندازه سخت‌تر است و، برای رسیدن به آن، چه راه دراز و دشواری را باید پیمود ــ همان راه بلکه درازتر از راهی را که نویسنده پیموده و اثر را آفریده است. حتّیٰ در ترجمهٔ کوتاه‌ترین متن از پیمودن این راه گزیر نیست. در تأیید این قول بنگریم به شعری کوتاه از ایلزه ایشینگر (Ilse Aichinger)، شاعر معاصر آلمانی:

Nachruf

Gib mir den Mantel, Martin,

aber geh erst vom Sattel

und laß dein Schwert, Wo es ist,

gib mir den ganzen.

گزارهٔ این شعر کوتاه به ظاهر بسیار ساده است. واژه‌های آن را در کوچک‌ترین لغت‌نامهٔ آلمانی نیز می‌توان یافت. گوینده به مخاطبی به نام مارتین می‌گوید:

دوش‌انداز را بده
امّا، پیش از آن، از خان زین پایین بیا
و شمشیرت را هم بگذار سر جایش باشد
همه‌اش را به من بده.

البتّه این ترجمه سردستی و فقط برای نشان دادن واژه‌ها در همان سطرهای متن اصل است. امّا دو موتیف در این شعر به دورانی دور اشاره دارد: **زین** و **شمشیر**. در عوض، جملهٔ آخر آن به عصر حاضر رجوع می‌دهد. چه‌بسا آوردن آن در پایان محال می‌بود اگر شاعر به نمایندگی از انسان امروزی به درکی عمیق از گوهر دموکراسی نرسیده بود. برای رسیدن به چنین درکی، تاریخ، از نخستین قرن‌های مسیحیت تا به امروز، راهی هزار و هفتصد ساله طی کرده است. به عبارت دیگر، در پسِ این جملهٔ کوتاه با آن چند واژهٔ ساده‌اش تاریخ تمدّن انسانی جا خوش کرده است. حال اندیشه‌های شاعر را به هنگام سرودن این شعر ردیابی کنیم:

پیاده‌ای ــ که، در این شعر، مارتین، این بخشندهٔ مقدّس، را از سر سنگ‌فرش کوچه مخاطب

می‌سازد ــ می‌گوید: من دیگر آن بینوای قرون وسطیٰ نیستم که پذیرای صدقه باشم. انسان آگاه عصر توده‌ها هستم. عدالت با بخشندگی از بالا برقرار نمی‌شود. از خان کبریایی **زین** اسبت پایین بیا و با من همپایه شو. آن‌وقت است که کار داد و دهش آغاز می‌گردد و چه‌بسا کمال یابد.

بانوی شاعر، با چنین اندیشه‌ای، مارتین مقدّس را سرزنش می‌کند. امّا این سرزنش مطلق نیست. مارتین به هر حال بخشنده بود و بخشندگیش درخور ستایش است. آن سرزنش و این ستایش، هر دو، همزمان درعنوان دوپهلوی این شعر بیان شده‌اند ــ در ترکیبی از دو واژهٔ هموزنِ عجین و با القای دو معنی در یک صوت و صورتِ ترجمه‌ناپذیر. شاعر، در این شعر کوتاه، از دو منظر به تاریخ می‌نگرد و بار معنایی پیام خود را مدیون رابطهٔ بینامتنی و بینافرهنگی‌اش با قصّهٔ مارتین مقدّس است. مارتین مقدّس، به سال ۳۳۶ میلادی، در محلّی از مجارستان امروزی متولّد شده امّا در ایتالیا و در شعاع بلافصل جاذبهٔ مسیحیت پرورش یافته است. وی، به اقتضای خارجی بودنش موظف به خدمت در ارتش امپراتوری بوده است که افرادش در زمان کنستانتین دوم دوش‌اندازی سفید داشته‌اند. وی، در روزی از زمستان سال ۳۵۴، از دروازهٔ شهر آمینس[1] (فرانسه) می‌گذشته که گدایی عور بر سر راهش پیدا می‌شود و او، که چیزی نداشته، با شمشیر گوشه‌ای از دوش‌انداز خود را می‌بُرد و به این گدای عور می‌بخشد. در جهان مسیحیّت از این حرکت سخاوتمندانه، در صفت او تندیس‌های متعدّد ساخته‌اند.

این اثر موجز، با نشان دادن بسیاری نکته‌های پنهان در پس هر واژه، با ما می‌گوید که واژه در دست هنرمند از حوزهٔ زبان گزارشی بیرون می‌آید و به دُردانهٔ هنری بدل می‌شود. پس فقط با مادّهٔ زبان نمی‌توان به‌کار ترجمهٔ ادبی رو آورد همچنان‌که به صِرفِ سنگ در دست داشتن نمی‌توان پیکرتراش شد. این متن، با همهٔ ایجاز، و چه‌بسا درست به یُمن همین ایجازش، چه دقایقی از شدنی‌ها و ناشدنی‌ها درکار ترجمهٔ ادبی را به ما گوشزد می‌سازد. همچنین یادآور می‌شود که تعیین‌کنندهٔ روش درخورِ ترجمهٔ ادبی مترجم نیست بلکه این روش را متن به او تحمیل می‌کند.

از نظر تاریخی، «وفاداری» مرده‌ریگ قرون وسطیٰ و متعلّق به زمانی است که **کتاب**

---

۱) Amiens، شهری کنار شطّ Somme در شمال غربی فرانسه نزدیک دریای مانش.

مقدّس به زبان‌های ملّی برگردانده می‌شد و یکی پس از دیگری در خرمن آتش کلیسا می‌سوخت زیرا روحانیّت حاکم هر تفسیر و ترجمه‌ای را از متون مقدّس کفر می‌شناخت. پس این مترجمان هم از سر ناچاری به ترفند «وفاداری» پناه می‌بردند و سوگند می‌خوردند که به نص این متون وفادار و پایبند می‌مانند. می‌دانیم که ترجمهٔ **کتاب مقدّس** در قدیم میان سطری بود و نافش را از متن اصل نمی‌بُرید. امّا مترجمان، به محض آنکه از پشتوانهٔ اجتماعی پروتستان‌ها برخوردار شدند، به ترجمه استقلال بخشیدند. در این حرکت بود که مارتین لوتر، با ترجمهٔ ***تورات*** و ***انجیل*** به زبان آلمانی، در زبانی بلاغت آفرید که تا پیش از آن چندان به کتابت درنیامده بود.

گوته تمثیلی از پزشکی تازه‌کار می‌آورد که، دانه به دانه، در هریک از اجزای بدن انسان به دنبال روح می‌گردد امّا آن را پیدا نمی‌کند و آنچه در پایانِ جست‌وجو روی دستش می‌ماند اندام‌های بی‌حرکت مرده‌ای است. این تمثیل با ماحَصَل کار مترجمی مطابقت دارد که بخواهد جزئی از متنِ ادبی یکپارچه را واحد ترجمه قرار دهد. ترجمهٔ او چه‌بسا جز تلی از واژه‌های بی‌پیوند، انبوهی از جمله‌های بی‌چفت و بست، و متنی بیجان نخواهد بود:

صورتی بشنیده گشتی ترجمان بی‌خبر از گفت خود چون طوطیان

در ترجمه از کلّ به جزء می‌رسیم و توان بازآفرینی می‌یابیم. از جزء به کل رفتن تنها صورت ظاهر و مرحلهٔ عملی کار است، مرحله‌ای که مترجم پس از همهٔ مطالعات و تفسیرها و رسیدن به اِشراف و دستیابی به عمق و جوهر متن، قلم به دست می‌گیرد و سواد بر بیاض می‌نشاند.

حال این پرسش پیش می‌آید که اگر اصطلاحی را طرد می‌کنیم چه به جای آن می‌نشانیم. ترجمهٔ متن ادبی، چون برساخته‌ای هنری است، خواستار روشی است که به مترجم بگوید به چه میدانی درمی‌آید و بر حاصل کارش چه نامی باید نهاد. ترجمهٔ ادبی «رستاخیز بخشیدن به اثری ادبی در زبانی دیگر» و «نفخهٔ نو دمیدن» در آن است. حتّیٰ برای آنکه بر جنبهٔ عاطفی این بازآفرینی تأکید بیشتری کرده باشیم، می‌توان، در تعریف آن، از دنیای موسیقی وام گرفت، و ترجمه را کاری سمفونیک و نوعاً متناظر «همنوا و هماهنگ شدن سازی با سازی دیگر»، در عرصهٔ ادب تلقّی کرد.

❑