گفت‌وگو

رمانی با هنر کنار

چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی، یکی از مهم‌ترین آثار جیمز جویس است که مدتی طولانی روی آن کار کرده است. جویس در سال ۱۹۰۱ شروع به نوشتن رمانی بزرگ در شرح حال خود کرد و تا ۱۹۰۶ هزار صفحه از آن را نوشت که استیون قهرمان نام داشت. بعدها بخشی از آن را سوزاند و نوشتن آن را به صورتی فشرده‌تر شروع کرد. این رمان جدید با عنوان چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی به زبان انگلیسی و ددالوس به زبان فرانسوی منتشر گردید. این اثر آغازی است که شرایط و محورهای گسترش نوشته‌های آیندهٔ جویس را طرح می‌کند. پیوستگی‌اش با اولیس که بی‌تردید اولین صفحات آن از چهره... برداشته شده است، قطعی است. این اولین نوشته، که در آن جویس با گسستها و، در عین حال، با پژواکها، بازاییها، و تغییر مکانهای آن بازی کرده است، و نیز این کاوش شرایط بازگویی، سفر در دنیای کلامی را که همانا اولیس است آماده می‌کند. ترجمه فارسی این کتاب با قلم روان و شیوای منوچهر بدیعی در سال ۱۳۸۰ منتشر شد که در سال ۱۳۸۱ برنده جایزه کتاب سال گردید. کتاب ماه ادبیات و فلسفه در دی ماه ۱۳۸۱ نشست نقد و بررسی این کتاب را با حضور منوچهر بدیعی، صالح‌حسینی و حسین پاینده برگزار کرد که حاصل آن از نظر خوانندگان می‌گذرد.

***

■ **بدیعی:** از حدود یک سال پیش که قرار شد دربارهٔ این کتاب صحبت کنم در این فکر بودم که مترجم تا چه اندازه حق دارد دربارهٔ اثری که ترجمه کرده است توضیح بدهد و همواره نگران بودم که مبادا ضمن این صحبت پای خود را از گلیم ترجمه درازتر کنم و کار را به نقد ادبی بکشانم که قطع نظر از هر عقیده‌ای که ممکن است درباره اصل نقد ادبی داشته باشم در هرحال نقد ادبی را ـ جز در مورد نقد توضیحی اگر بتوان به آن نقد گفت ـ حق و وظیفه مترجم نمی‌دانم. درخصوص توضیح هم گمان می‌کنم با شش صفحه سالشمار زندگی جویس و بیش از پنجاه صفحه یادداشت در زمینه‌های تاریخی و جغرافیایی و دینی و ادبی که مجموعاً حدود پانزده درصد کل صفحات کتاب است وظیفهٔ خود را در حد متعادل انجام داده باشم. بنابراین در گفت‌وگوی امروز به هیچ وجه قصد نقد ادبی کتاب را ندارم، این کار بر عهده آقایان دکتر حسینی و دکتر پاینده است. من در حد مترجم سخن خواهم گفت ولی حد مترجم پس از ترجمه در این مورد تا کجاست؟ پاسخ به این سؤال بستگی به تعریف ترجمه دارد.

تعریفهایی که از ترجمه شده است ـ و در اینجا مقصود ترجمه ادبی است نه ترجمه‌های فنی و حقوقی و علمی ـ هیچ کدام جامع و مانع نیست و ترجمه نیز مانند هنر و زیبایی و شعر هرگز تعریف‌پذیر نخواهد شد، چون این گونه مفاهیم ذاتاً چنان در حال توسعه و تحول و تغییر است که مقید به تعریف نمی‌شود، یعنی تعریف آنها به جنس و فصل مقدور نیست و نخواهد شد. حداکثر می‌توان به آن نوع تعریفی که «شرح اسم» می‌خوانند متوسل شد یا به تعریف ذوقی و شهودی یا تعریف عملی.

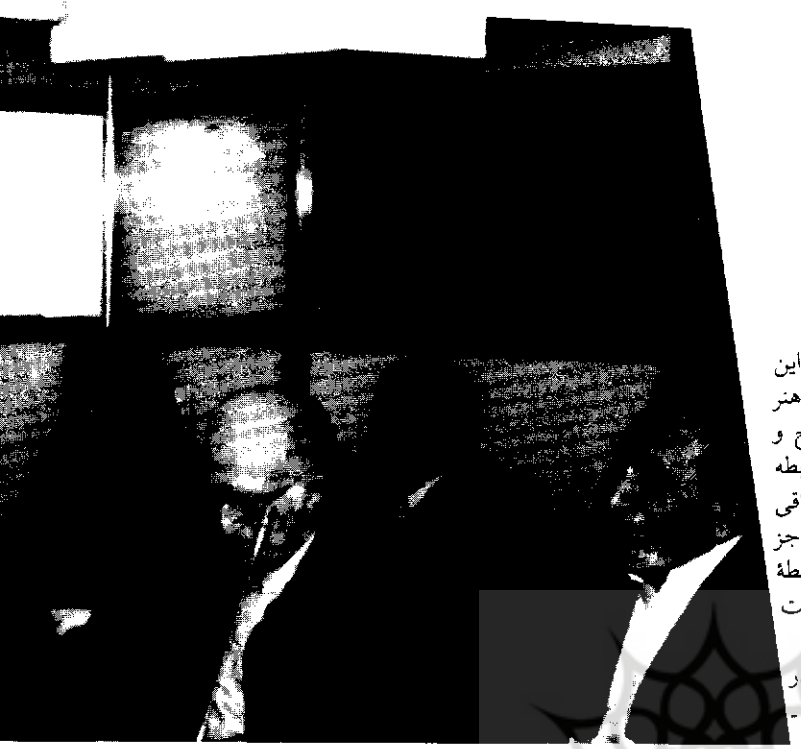
دو تعریف از ترجمه همواره ذهن مرا به خود مشغول کرده است، یک تعریف ذوقی و شهودی که می‌گوید: «ترجمه نگریستن جهان است از نگاه دیگری». این تعریف بنا به ماهیت خود، شخصی و مبهم است و در عمل شاید چندان به کار نیاید و من فقط آن را گفتم شاید کسانی باشند که به مذاقشان خوش بیاید. اما تعریف عملی که

همیشه راهنمای من بوده است و حد خود را به عنوان مترجم با آن تنظیم کرده‌ام این است: «ترجمه بهترین روش خواندن هر نوشته به زبان خارجی است». با این تعریف مترجم فقط خوانندهٔ اثر است، خواننده‌ای که سعی کرده بهترین روش خواندن به یک زبان خارجی را پیدا کند. بنابراین حد مترجم در توضیح و تفسیر و احیاناً نقد اثری که ترجمه کرده است بیش از حد یک خواننده نیست و در این زمینه با سایر خوانندگان حقوق برابر دارد و بنابراین در آنچه می‌تواند بگوید باید مراقب باشد که حائل بین اثر و خوانندگان دیگر نشود. بنابراین آنچه اساساً خواهم گفت یکی سابقه پیدایش اثر است که متکی بر اطلاعات عینی است و هیچ نوع اظهار نظر در آن نیست، دوم انطباق آن است با نوعی نظریه ادبی و در پایان یک اظهار نظر کاملاً شخصی و ذوقی مانند اظهار نظر هر خوانندهٔ دیگر.

همان‌طور که دیده‌اید در پایان **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** مکان و زمان نوشتن اثر بدین صورت آمده است: دابلین ۱۹۰۴ ـ تریست ۱۹۱۴. شاید تعجب‌آور باشد که کتابی در حدود دویست و پنجاه صفحه ظرف مدت ده سال نوشته شده است، در حالی که جویس شاهکار خود **اولیس** را با حجمی در حدود چهار برابر «چهره....» آن هم در شرایط سخت جنگ جهانی اول و آوارگی و سرگردانی فقط ظرف مدت هفت سال از ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۱ نوشته است. اما توجه به سابقه نوشتن «چهره...» علت طولانی شدن زمان نوشتن آن را روشن می‌کند:

جویس در بیست و دو سالگی ابتدا یک مقاله داستانی با عنوان «چهرهٔ هنرمند» در ۱۹۰۴ می‌نویسد که هیچ کس حاضر نمی‌شود آن را منتشر کند. سپس شروع به نوشتن یادداشتهای روزانه خود می‌کند و حدود هزار صفحه یادداشت می‌نویسد. یک روز تصمیم می‌گیرد تمام اینها را آتش بزند و همه را در بخاری می‌اندازد: از آن هزار صفحه حدود دویست صفحه را خواهرش از سوختن نجات می‌دهد و این دویست صفحه بعد از مرگ جویس به عنوان Hero Stephen (قهرمان استیون) منتشر می‌شود. **قهرمان استیون** مادهٔ خام **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** است و باتوجه به اینکه «قهرمان استیون» چیزی جز یادداشتهای روزانه جویس تا بیست و دوسالگی نیست، مسلم می‌شود که **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** یک رمان زندگینامه خودنوشت (اتوبیوگرافیک) است.

اثر زندگینامه خودنوشت با اثر رئالیستی (واقع‌گرایانه) رابطه‌ای محکم دارد، بدین معنی که اثر رئالیستی به معنای دقیق کلمه نمی‌تواند اتوبیوگرافیک نباشد. رئالیسم به این معنی نه شرح عالم بیرون است که فقط گزارش است و به مرتبهٔ کار ادبی و هنری



نمی‌رسد، نه شرح مطلق عالم درون و ذهنیات است که در این صورت در حکم یادداشتهای خصوصی است و آن هم به درجهٔ هنر و ادبیات نمی‌رسد. رئالیسم به معنای دقیق کلمه یعنی «شرح و توصیف یا ترسیم رابطهٔ بین ذهن انسان و عالم خارج». این رابطه تمام واقعیت را تشکیل می‌دهد و همان‌طور که در زمینه‌های اخلاقی و حقوقی حقیقت را باید گفت و تمام حقیقت را باید گفت و جز حقیقت نباید گفت، در اینجا نیز باتوجه به تعریف واقعیت که «رابطهٔ ذهن و عین» است، واقعیت را باید گفت و تمام واقعیت را باید گفت و جز واقعیت نباید گفت.

جویس در بخش نهم **اولیس** ضمن توصیف مباحثه‌ای که در کتابخانهٔ ملی دابلین بین استیون ددالوس ـ که خود جویس است ـ و برخی از ادبای دابلین درمی‌گیرد تقریباً می‌گوید هر اثر ادبی، حتی نمایشنامه‌های شبه تاریخی مانند **هملت** در حقیقت زندگینامهٔ خودنوشت پدیدآورندهٔ اثر است و مخصوصاً بر خصلت اتوبیوگرافیک **هملت** پافشاری می‌کند و می‌گوید: «برای هرکس که از موهبت عجیب نبوغ برخوردار باشد، تصویر خودش محک هرگونه تجربه اعم از مادی یا معنوی است» و چند سطر بعد اضافه می‌کند که: «[شکسپیر] مضاعف می‌شود، خود را در دیگری بازمی‌تاباند، خود را مکرر می‌کند» و سرانجام می‌گوید: «او آنچه را در عالم درون خود به صورت امر ممکن می‌دید در عالم بیرون به صورت واقعی یافت. عمر را روزها بسیار است. روز پس از روز. ما در عالم درون خود گام برمی‌داریم و در آنجاست که به راهزنها و روحها و غولها و پیران و جوانان و زنان شوهردار و بیوه زنان و برادرشوهرها [شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر] برخورد می‌کنیم، اما همیشه خودمان را می‌بینیم».

این از عالم درون، اما عالم بیرون چیست که هنرمند باید به وصف رابطهٔ آن با عالم درون بپردازد؟ هنرمند هم مانند هر انسان دیگری در موقعیتها متولد می‌شود، موقعیتهایی که در اختیار خود او نیست. جویس در موقعیتی میان دین مسیح و مذهب کاتولیک، فرهنگ یونانی، زبان انگلیسی و استعمار انگلیس (که افراط در ناسیونالیسم واکنش نسبت به این استعمار است)، متولد می‌شود. پس با این موقعیت، که عین واقعیت است رابطه برقرار می‌کند و به همین دلیل است که در رمان «چهره...» بحث مفصلی راجع به تصوراتی دربارهٔ جهنم و مسائل مختلف مربوط به دین مسیح و همچنین بحث مفصلی دربارهٔ اندیشه‌های ارسطو و آکویناس درباره هنر می‌خوانید. حاصل این ارتباط رمان **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** است که نمونه رئالیسم دقیق است، بدان معنایی که اشاره کردم.

همین رابطهٔ میان ذهن و عین است که وقتی با گذشت زمان و به‌دست آوردن تجربهٔ بیشتر عمیق‌تر و دقیق‌تر می‌شود جویس را ناگزیر می‌کند که از صناعاتی مانند «سیلان خودآگاهی» و «تک‌گویی درونی» استفاده کند. البته در **چهرهٔ مرد هنرمند** از این دو صناعت چندان استفاده نشده، ولی در **اولیس** به کار گرفته شده و حتی در **شب زنده‌داری فینگانها** از صناعت «سیلان ناخودآگاهی» استفاده شده است.

یکی از موجبات تکیهٔ نویسندگانی مانند جویس بر اتوبیوگرافی و استفاده از آن صناعات این است که هنرمند نیز در قرن بیستم مانند عالم علوم طبیعی همواره با این پرسش مواجه است که آنچه می‌گوید از کجا می‌گوید. یعنی مسئله اثبات (و حتی ابطال) که در پوزیتیویسم و فلسفه تحلیلی مطرح است در عالم هنر نیز جایی پیدا کرده است. به زبان ساده از هنرمند نیز مانند عالم علوم طبیعی می‌پرسند «این حرفها را از کجا آورده‌ای؟» و او ناگزیر است پاسخ دهد این حرفها همه از رابطهٔ ذهن و زندگی خود من با موقعیتها ریشه گرفته است. بنابراین سیلان خودآگاهی و تک‌گویی درونی خودش را بیان می‌کند، نهایت اینکه ممکن است در رمانی مانند **اولیس** قسمتی از این رابطه را در شخصیت استیون ددالوس بگنجاند و قسمتی را در شخصیت لئوپولد بلوم و در هر حال برای بیان این رابطه ناگزیر است به این صناعات متوسل شود.

اگر عیب این اثر را بخواهم بگویم، به عنوان خواننده و فقط به همین عنوان می‌گویم که پایان یافتن **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** با یادداشتهای خصوصی استیون ددالوس پایان بدی است. یکی از تفاوتهای اساسی میان «رمان» و «رمانس» در همین پایان‌بندی است. در رمان، نویسنده باید سفره‌ای را که چیده برچیند، در حالی که در رمانس غالباً این طور نیست. **چهرهٔ مرد هنرمند** مانند یکی دیگر از شاهکارهای ادبی قرن بیستم (**خانوادهٔ تیبو**) با یادداشتها خاتمه می‌یابد و سفره‌ای که چیده شده آن طور که باید و شاید برچیده نمی‌شود. جویس بعدها، وقتی که تجربهٔ کافی در زمینهٔ کار خود پیدا می‌کند، در **اولیس** در بخشهای هفدهم و هجدهم سفره‌ای را که چیده برچیده است. این کار در **چهرهٔ مرد هنرمند** صورت نگرفته و از این رو **چهرهٔ مرد هنرمند** مانند **قهرمان استیون** همواره ناتمام به نظر

می‌رسد.

■ **حسینی:** منوچهر بدیعی بدون هیچ مداهنه‌ای از مترجمان طراز اول ایران است، هم به انگلیسی مسلط است، هم به فرانسه و هم تسلط بی‌نظیری بر فارسی دارد که رشک‌انگیز است. برای نشان دادن گوشه‌ای از وسعت واژگان او، تعدادی عبارات و مفردات کلامی را ذکر می‌کنم و چند جا هم توضیح مختصر می‌دهم که این کار مورد علاقهٔ من است و در **فرهنگ برابرهای ادبی** هم آورده‌ام. همین نشان می‌دهد برخلاف آنچه ایشان گفتند که ترجمه بهترین روش خواندن هر نوشته به زبان خارجی است، از این بالاتر است: در برابر fading coal «زغال افسرده» و در برابر abode of bliss «روضهٔ رضوان»، با توجه به شعر حافظ آورده‌اند. «احتراز کردن از معاشر ناجنس» leave the evil companion و همین طور wicked companions به جای «معاشران ناجنس» که باز باتوجه به شعر حافظ است. filial piety «مهر فرزندی» که باز باتوجه به این شعر حافظ است:

الا ای یوسف مصری که کردت سلطنت مغرور
پدر را باز پرس آخر کجا شد مهر فرزندی

trumpet blast: «نفخهٔ صور»، turbulence: «شور و شر»، unrest: «بی‌قراری»، veil: «روبنده». بعد همین «روبنده» وقتی صفت مفعولی شده veiled autumnal evenings به صورت «شبهای تار پاییزی» درآمده است، بر سر sky که درآمده veiled sky شده «آسمان مستور»، vision of delisht: «خیال نشاط»، darkness winding: «تاریکی پرپیچ و خم» به قیاس از «طرهٔ پرپیچ و خم»، senses of soul: «حواس باطن»، Saint&Sinner: «عاصی و معصوم»، rosue's tear «اشک تزویر»، retreat: «مراسم اعتکاف» که من در ویراستاری **دوبلینی‌ها** «مجلس ذکر و عبادت» گذاشته‌ام و در **ژیل بلاس** «گوشهٔ زهد و عزلت» آمده است. poor words: «کلام قاصر»، path of virtue: «صراط عفاف»، lost souls «نفوس ضاله» و همین طور «ارواح ضاله»، lovely smell: «بوی خوش»، intuition: «گواهی دل» و...

اما یکی، دو نکته در مورد ترجمه بگویم. باتوجه به شیوه‌ای که خود جویس در رمان به کار برده است، شیوهٔ تکرار یکی از شیوه‌های اساسی است که در این کتاب به کار رفته و فرانک اُکانر اسمش را mechanical prose گذاشته که معادل فارسی آن «نثر مصنوع» است. چون چندین و چند کلمهٔ کلیدی عمداً و ماشین‌وار تکرار می‌شود، اما همین تکرار در خواننده حالت هیپنوتیزم ایجاد می‌کند، از جمله کلمهٔ touch به صور مختلف چه به صورت اسم و چه به صورت فعل مدام تکرار می‌شود: ...The soft beauty of the latin word touched بعد

The enchanting touch , with a touch fainter...

Touch of the music or of the woman's hand all hearts were touched بعد کلمهٔ woman مکرر می‌شود:

fisure of a woman, first words of a woman، در فارسی به ضرورت، یکی از این touchها به «لمس کردن» ترجمه شده و دیگری به «دردآلود شدن»:

زیبایی و ظرافت واژهٔ لاتینی با تماسی خلسه‌آور تاریکی شب را لمس کرد، با تماسی خفیف‌تر و برانگیزنده‌تر از تماس موسیقی یا تماس دست زنی. تقلای ذهنهایشان فرونشسته بود. هیکل زنی، چنانکه در مناسک کلیسا ظاهر می‌شود، خاموش از میان تاریکی گذشت: هیکلی سپیدپوش، کوتاه و باریک مانند هیکل پسرکها و با کمربندی در حال افتادن. صدایش نازک و بلند مانند صدای پسرکها در میان دستهٔ هم آوازان دوردستی شنیده شد که نخستین واژه‌های زنی را به آواز می‌خواند و در ملال و ولولهٔ نخستین نوحهٔ رنج تصلیب رخنه می‌کرد.

Et tu cumjesu Gililaeo eras [تو هم با عیسای جلیلی بودی].

و دلها همه از صدای آن دردآلود شد و به آن روکرد.

صدایی که مانند ستاره‌ای نو می‌درخشید و همین که سه هجای

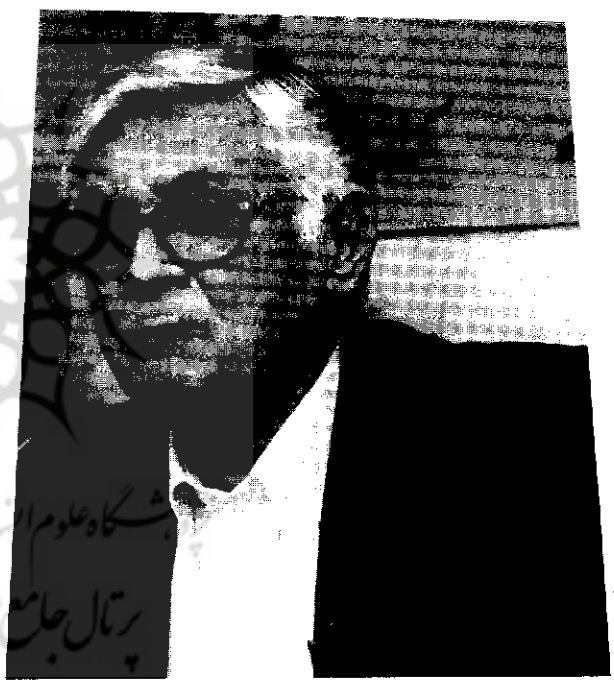
مؤکد آخر را سر می‌داد تابان‌تر می‌درخشید و میزان موسیقی که محو می‌شد کم‌سوتر می‌درخشید. (ص ۳۱۶)

نمونهٔ دیگر در صفحهٔ ۲۲۰ که باز کلمات مکرر می‌شود، از جمله در انگلیسی کلمات alone، heart wild، wild air و همین طور girls، children، childish، wild hearted، girlish، a girl، eyes، gazed مدام به اشکال مختلف تکرار می‌شود:

تنها بود. کسی به او توجه نداشت، خشنود بود و به قلب پرتب و تاب زندگی نزدیک بود. تنها و جوان و با اراده بود و دلی پرتب و تاب داشت، در میان خراب‌آبادی پر از هوای پرتب و تاب و آب شورمزه و خرمن دریایی صدفها و جلبکها و آفتاب محو خاکستری و هیکلهای بچه‌ها و دختران در لباسهای شاد و لباسهای نازک و صداهای بچگانه و دخترانه در هوا، تنها بود.

بعد در صفحهٔ ۲۸۰:

«اندکی پیش از سپیدهٔ صبح بیدار شد. بَه که چه موسیقی دل‌انگیزی! روحش سراپا از شبنم نمناک شده بود. موجهای خنک بی‌رنگ نور در خواب براندامهایش گذشته بودند. بی‌حرکت دراز کشیده بود، گویی روحش در میان آبهای خنک



منوچهر یدیعی

دراز کشیده بود و موسیقی ملایم شیرین را حس می‌کرد. ذهنش آهسته آهسته با نوعی آگاهی لرزان لرزان بامدادی، بانوعی الهام بامدادی بیدار می‌شد. روحی او را سرشار کرد به زلالی زلال‌ترین آبها، به لطافت شبنم، به جنب و جوش موسیقی. اما این روح چه ملایم و چه بی‌تب و تاب در او دمیده می‌شد، گویی فرشتگان سرافین خود بر او می‌دمیدند! روحش آهسته آهسته بیدار می‌شد، می‌ترسید به یکباره بیدار شود. و این همان ساعت بی‌باد پگاه بود که جنون سر از خواب برمی‌دارد و گیاهان عجیب در برابر نور می‌شکفند و پروانه خاموش به پرواز می‌آید.»

در انگلیسی دوبار dawn تکرار شده، منتها در فارسی یکجا سپیده صبح آمده، یکبار پگاه، بعد سه بار صفت sweet آمده که در وصف موسیقی و یکبار در وصف شبنم که شده دل‌انگیز، یکجا شده شیرین و یکجا لطافت، بعد music درست تکرار شده، soul دوبار تکرار شده و spirit دوبار، منتها در فارسی همه جا روح آمده که شاید بتوان بین این دو تفاوتی قائل شد.

اینک چند جمله‌ای را می‌خوانم که به نظرم شاهکار است. ابتدا انگلیسی‌اش را می‌خوانم:

They came ambling and stumbling, tumbling and capering, kilting their gowns for leap frog, holding one another back, shaken with deep fast laughter, smacking one another behind and laughing of their rude malice, calling to one another by familiar nicknames, protesting with sudden dignity at some rough usage, whispering two and two behind their hands.

این هم ترجمهٔ فارسی که، همان‌طور که گفتم، شاهکار است: «می‌آمدند تاتی‌تاتی‌کنان و سکندری‌خوران، جست‌وخیزکنان و رقص‌کنان، دامن لباسهای خود را برای بازی جفتک چارکش به کمر زده، به پشت یکدیگر بند شده، از خندهٔ عمیق و تند به لرزه افتاده، با دست به پشت یکدیگر ضربه زنان و از شیطنتهای بی‌ادبانهٔ خود خنده‌کنان، یکدیگر را با نامهای خودمانی صدازنان، با وقاری ناگهانی به سخن زشتی اعتراض کنان، دوبه‌دو دستها را جلو دهانها گرفته نجوا کنان.»

نکتهٔ دیگر اینکه رمان با once upon a time شروع می‌شود که در ترجمهٔ فارسی «روزی بود و روزگاری» آمده که معرف قصه گفتن است. بعد بچه‌ای که روی جاده راه می‌رود، نخستین کسی را که به جا می‌آورد پدرش است، ابتدا می‌بیند و بعد به او دست می‌زند، یعنی پدرش از پشت یک تکه شیشه به او نگاه می‌کرد، صورتش پرمو بود، جادهٔ قصه تبدیل می‌شود به جادهٔ واقعی که آدمی به اسم بتی بر آن می‌رود و بادام قندی لیمویی می‌فروشد و بعد ترانه‌ای یاد می‌گیرد. این ترانه دو واژهٔ کلیدی گل و سبز دارد:

آه، گل وحشی می‌شکفد
بر سبز جای کوچک

و بچه ندانسته این دو، یعنی گل و سبز را همتا می‌کند با گرم و سرد، بعد وقتی که به جای آه، گل وحشی می‌شکفد بر سبزجای کوچک این را به یاد می‌آورد: oh the green wothe botheth متوجه می‌شویم که جایش را تر کرده، چون این دو مظهر گل و سبز را با سرد و گرم پیوند داده بلافاصله به یاد می‌آید که آدم که جایش را تر می‌کند اول گرم است و بعد سرد می‌شود. در ترجمه آمده: «آه سبزه تل کفه» که در توضیح آمده، کودک می‌شکفد را به صورت کفه و گل را تل می‌گوید. منتها جملهٔ بعدی که می‌آید: «آدم که جایش را تر می‌کند اولش گرم است و بعد سرد می‌شود» یعنی wothe القای wet نمی‌کند؟ یا botheth القای bed نمی‌کند؟ دیگر اینکه به جای «جاده» بهتر است بگوییم «راه» ـ road. چون road پس از دلالتهای مختلف تبدیل می‌شود به سنت، و دست آخر هم نوید آزادی می‌دهد.

■ **بدیعی:** در یادداشت شماره ۴ فصل ۱ کتاب توضیح داده شده است که استیون به زبان کودکانهٔ خود گل را «تل» و «می‌شکفد» را فقط «کفه» می‌گوید. به گمان من همین اندازه ترجمه و توضیح در ترجمه کافی است؛ مترجم شاید حق نداشته باشد بیش از این توضیح دهد و در عرصهٔ تفسیر و شرح وارد شود.

■ **حسینی:** نکتهٔ دیگر در مورد جاده است. می‌خواستم بدانم آیا جاده القای راه را می‌کند یا نه؟ چون road خیلی در این رمان هست که هم به معنای سنت است و هم در انتها طوری می‌شود که مسیر آزادی را هم نشان می‌دهد.

■ **بدیعی:** علت اینکه جاده را آوردم در شعری از شاعری گمنام به طرز غریبی جاده به معنای مسیر زندگی آمده است و آن شعر این

است:

این خط جاده‌ها که به صحرا نوشته‌اند
یاران رفته با قلم پا نوشته‌اند

بنابراین، این خط جاده در صحرای زندگی، من گمان می‌کنم که معنای road را بدهد. کلمهٔ «راه» شاید این وزن جاده را نداشته باشد.

■ **حسینی:** مدتی است که من به این نتیجه رسیده‌ام که در ترجمه حتماً واجب نیست که ما قید را قید ترجمه کنیم و این نکته در تأیید حرف خودم این‌طوری است که دکتر بدیعی اصلاً قید را قید ترجمه نکرده، جمله:

The mind in that mysterious instent sherly like that beautifuly to a fading coke.

شما ترجمه کردید: شرلی ذهن را در آن لحظهٔ مرموز به زغال افسرده تشبیه کرده است که تشبیه زیبایی است، یعنی قید را به صورت قید ترجمه نکردید و نیازی هم نبوده که ترجمه کنید.

■ **پاینده:** هدف من در صحبتهایم این است که ابتدا جایگاه جویس را در جنبشی که ما امروز با عنوان مدرنیسم می‌شناسیم، یادآوری بکنم. شاید این یادآوری به ما کمک کند تا بدانیم چه اثر مهمی را با ترجمه‌ای شیوا به فارسی در دست داریم. دیگر اینکه می‌خواهم چند کلمه‌ای هم راجع به ترجمه بگویم، با این تذکر که من مترجم نیستم و فقط آنچه را به ذهنم رسیده است بیان می‌کنم.

در مورد جویس و جایگاه بسیار رفیعی که در مدرنیسم دارد هرچه بگوییم کم است، چون جویس نه فقط رمان مدرن نوشت، بلکه رمان مدرنیستی نوشت. بین این دو معمولاً تمایز قائل می‌شویم و این تمایز حاکی از خودآگاهی آفرینندهٔ رمان مدرنیستی است.

رمان مدرن، امروز هم نوشته می‌شود، بنابراین در توصیف رمانی که به سبک و سیاق رمان **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** نوشته شده، می‌گوییم رمان مدرن؛ اما وقتی صحبت از رمان مدرنیستی می‌کنیم، منظورمان جریان خودآگاهی است که این طرز نگارش را باب کرده است. جای هیچ تردیدی نیست که جویس از نخستین کسانی بود که به روشهایی روآورد که شاید امروز برای ما پیش پاافتاده و دیرآشنا به نظر آید، اما در زمانهٔ خودش نشانهٔ تحول بود.

شاید اشاره به اسطوره‌ای که نام شخصیت اصلی رمان تلمیحی به آن است، باب خوبی برای گشودن این بحث باشد: استیون ددالوس. می‌دانیم که استیون نام نخستین شهید مسیحیت بوده و به‌عبارتی اهمیت عنصر دین مسیحیت و مذهب کاتولیک ـ مذهب عمده در ایرلند ـ از این نام برمی‌آید. همچنین نام خانوادگی شخصیت اصلی اشاره به اسطوره‌ای یونانی دارد. در آن اسطوره، ددالوس نام معماری است که یک هزارتو برای پادشاهی می‌سازد، اما در نهایت خودش در آن زندانی می‌شود و تصمیم به فرار می‌گیرد و همراه پسرش ایکاروس بالهایی از موم می‌سازند و پرواز می‌کنند. با این تذکر که پسرش بیش از حد به خورشید نزدیک می‌شود و لذا بالهایش آب می‌شود و سقوط می‌کند.

چرا جزء دوم نام شخصیت اصلی این رمان اشارتی است بر مضامین عمدهٔ آن؟ **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** اساساً شرح زندگی کسی است که خودش را و توانمندیهای هنرمندانه‌اش را در می‌یابد و تشخیص می‌دهد که متبلور شدن آن تواناییها در گرو این است که او از تنگ‌نظریهای ملی‌گرایانه، فرهنگی، شبه‌دینی و خانوادگی فراتر برود. درست مثل ددالوس اسطوره‌ای که خودش را از هزارتو می‌رهاند تا بتواند آفرینش را ادامه بدهد. در مورد این رمان می‌توانیم بگوییم «رمان رشد و کمال» است، چون شرحی می‌دهد از اینکه یک فرد چگونه خودش را می‌شناسد. به عبارتی اگر برای تعیین نوع رمان بخواهیم نمونهٔ فارسی آن را مثال بزنیم باید **همسایه‌ها**ی احمد محمود را نام ببریم. در آن رمان هم شخصیت اصلی کسی است که در صفحات آغازین رمان پسربچه است، اما متعاقباً در کوران مبارزات ملی شدن صنعت نفت قرار می‌گیرد و از راه تماس با دیگران با مبارزات سیاسی آشنا می‌شود و در همین حال به بلوغ می‌رسد و خودش را آرام آرام به عنوان یک مرد می‌شناسد و نهایتاً زمانی که رمان تمام می‌شود، او یک جوان است. این شرح مختصر از رمان **همسایه‌ها**، به یک عبارت عین طرح (یا «پیرنگ») داستان جویس هم هست، چون در ابتدای **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی**، شخصیت اصلی این رمان هم یک بچه و در واقع یک نوزاد است و در پایان رمان جوانی است که تصمیم می‌گیرد در عین همدلی با مبارزات سیاسی مردم کشورش، به سیاست پشت کند و به هنر روی آورد.

از جهت دیگر می‌شود گفت که این رمان، از نوع رمانهایی است که آلمانها به آن می‌گویند Künstlerroman. این هم همان رمان رشد و کمال است، با این تفاوت که شخصیت اصلی هنرمند بودن خودش را تشخیص می‌دهد و اغلب به اختیار خودش جلای وطن می‌کند تا آزادانه بتواند توانمندیهای هنرمندانه‌اش را محقق سازد. پرسشی که شاید بد نباشد به آن پاسخ دهیم، این است که چگونه می‌توان گفت رمان جویس در عین اینکه مدرنیستی و لذا غیررئالیستی است و با طرز رمان‌نویسی قرن نوزدهم اساساً تباین دارد، پیوند تنگاتنگی با تاریخ و فرهنگ ایرلند دارد؟ این پیوند را از این نظر می‌توان ثابت کرد که تاریخ ایرلند در عصر جدید پس زمینهٔ تمام وقایع این رمان است. کما اینکه، همان گونه که پیشتر اشاره کردم، عنصر مسیحیت و به طور اخص کاتولیسیسم هم از شالوده‌های طرح این رمان است. به عبارتی استقلال خواهی ایرلندیها در این رمان، مبارزه‌شان با استعمار انگلستان، مثلاً در صحنهٔ بسیار معروف پایانی فصل اول (آن صحنهٔ شب عید که آقای کیسی مهمان خانوادهٔ استیون است و استیون هم برای تعطیلات از مدرسهٔ شبانه‌روزی به خانه‌شان آمده است) کاملاً خودش را نشان می‌دهد.

جایگاه کلیسا و نقش روحانیت در مبارزات سیاسی و نیز اتهاماتی که به شخصیت پارنل زده می‌شود (که یک روحانی برجسته در تاریخ ایرلند بوده است) دستمایهٔ گفت‌وگویی بسیار طولانی بین شخصیتهای رمان جویس می‌شود. به بیان دیگر، از یک طرف به نظر می‌آید رمان به هیچ‌وجه ارتباطش را با واقعیت قطع نکرده، بلکه اشارات متعدد نویسنده به رخدادهای تاریخی و شخصیتهای واقعی، این ارتباط را خیلی محکم به ما نشان می‌دهد. اما از طرف دیگر باید بدانیم که کاری که جویس در این رمان کرده، مثل هر هنرمند جدی، این است که عناصری از واقعیت را گرفته و آنها را با مایه‌ای از تخیل درهم آمیخته است و درنتیجه رمان او به هیچ‌وجه یک رمان تاریخی نیست، گرچه اشارات متعددی به تاریخ معاصر ایرلند دارد و نیز شخصیتهای واقعی در آن نقش دارند. اشاره شد که **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی**، رمانی مبتنی بر شرح حال است. این کاملاً درست است، اما باید بدانیم که جویس پیش از اینکه این رمان را بنویسد، رمانی دیگر با عنوان **قهرمان استیون** نوشت که کاملاً زندگینامه‌ای بود. خود جویس در جایی می‌گوید که بیست ناشر از انتشار آن امتناع کردند. به این ترتیب، جویس به این نتیجه رسید که زندگینامه بیش از حد با آن رمان درهم آمیخته است، به نحوی که جنبهٔ تخیل دیگر در آن وزنی ندارد. بعدها در جایی می‌گوید که **قهرمان استیون** یک انشاء بچه مدرسه‌ای است و خودش هم هیچ‌وقت نمی‌خواست چاپ بشود و آنچه الان چاپ شده فقط یک چهارم رمان اصلی

است، چون بقیهٔ آن را همان‌طور که استاد بدیعی اشاره کردند، خود نویسنده سوزاند و آن یک چهارم هم بعد از مرگ جویس و بدون موافقت او منتشر شد. در مدتی که رمان **قهرمان استیون** توسط ناشران مختلف بررسی می‌شد، جویس به پژوهش ماهیت هنر پرداخت و اینکه هنرمند چگونه به توان درونی‌اش برای آفرینش هنر وقوف می‌یابد و نیز اینکه پس از خودآگاه شدن به این توانایی، چگونه می‌تواند آن را متبلور بکند. همین خودآگاهی، مضمون اصلی رمان جویس است.

اکنون مایلم نکاتی را در مورد تکنیکهای جویس متذکر شوم. استنباط من این است که مخاطبانم در جلسهٔ حاضر با تکنیکهایی از قبیل سیلان ذهن و حدیث نفس (یا به ترجمه‌های متعارف، «تک‌گویی درونی») آشنا هستند. به این سبب، من ترجیح می‌دهم مقایسه‌ای بین تکنیکهای مدرنیستی جویس در این رمان و تکنیکهای فیلم مدرن بکنم و دربارهٔ شباهتشان بحث کنم. ازجملهٔ این صناعات، یکی تکنیکی است که در تدوین فیلم به آن «برش» (یا cutting) می‌گوییم و آن قطع ناگهانی یک صحنه و ادامه پیدا کردن فیلم با صحنه‌ای دیگر است. این اتفاق به کرات در رمان جویس رخ می‌دهد، یعنی جایی که انتظار دارید یک گفت‌وگو همچنان ادامه پیدا کند، به ناگهان گفت‌وگو قطع می‌شود و یا جایی که توصیفی به نظرتان دلنشین آمده در حد همان چند سطر می‌ماند و آن وقت وقایع رمان در مکان و زمانی دیگر دنبال می‌شود. یک تکنیک دیگر آن چیزی است که به آن «محو تدریجی» (یا fade out) می‌گوییم و آن زمانی است که صحنه‌ای آرام آرام از جلوی چشمتان محو می‌شود و شما از جای دیگری سر درمی‌آورید. همچنین «برهم‌نمایی» (یا Superimposition) که در فیلمهای مدرن بسیار استفاده می‌شود و آن زمانی است که دو صحنه در دو مکان مختلف (مثلاً یکی می‌تواند حرکت قطار باشد و دیگری گفت‌وگو بین دو شخصیت)، به‌طور موازی پیش می‌روند، یعنی چند ثانیه حرکت قطار را می‌بینید و چند ثانیه بعد گفت‌وگوی دو شخصیت را. این صناعت در رمان جویس به این صورت استفاده می‌شود که هرجا جویس به سیلان ذهن متوسل می‌شود، درواقع دو صحنه دارند روی هم قرار می‌گیرند. اما مهم‌ترین تکنیک سینمایی جویس، تکنیکی است که در تدوین فیلم به آن «کانونی کردن دوربین روی یک شخصیت» (یا focusing) می‌گوییم و آن زمانی است که فیلمبردار به دستور کارگردان نقطهٔ اصلی فیلمبرداری را همیشه جایی قرار می‌دهد که شخصیت اصلی هست. به این صورت که، برای مثال، دوربین شخصیت اصلی را دنبال می‌کند و وارد یک اتاق می‌شود. به عبارت دیگر، دوربین از قبل در اتاقی نیست که شخصیت اصلی وارد آن می‌شود. به این وسیله، تماشاگران فیلم چه خودآگاهانه و چه ناخودآگاهانه در موقعیتی قرار می‌گیرند که توجه خودشان را معطوف کنند به آن شخصیتی که کارگردان در نظر داشته است. این دقیقاً تکنیک اصلی جویس در تمام صفحات این رمان است. از همان صفحهٔ اول که راوی زبانی بچگانه برای روایت رمان به کار می‌برد، این «کانونی کردن» آغاز می‌شود.

نشانه‌های این تکنیک چیست؟ در چند صفحهٔ اول رمان، استیون یک نوزاد است که در صفحات بعد تازه شش ـ هفت ساله می‌شود. جویس برای روایت این بخش از رمان، ماهرانه زبانی را به کار برده که مطابق با ذهن یک بچه است. این زبان کاملاً بچگانه و مشحون از تعابیر بچگانه است؛ حتی اشتباهات تلفظی که استیون مرتکب می‌شود (مثلاً اینکه کلمهٔ rose را می‌گوید wothe)، در میان کودکان انگلیسی‌زبان کاملاً متداول است. اما باید اضافه کنم که جویس با هنرمندیِ قابل تحسینی که نمونه‌هایش در آثار مدرنیستی کم پیدا می‌شود، نه فقط از راه انتخاب واژگان، نه فقط از راه تلفظ، بلکه حتی از راه علائم سجاوندی به خواننده علامت می‌دهد که این ذهنیت یک بچه است که به نمایش گذاشته می‌شود و «کانون» روایت قرار می‌گیرد. در چند صفحهٔ اول رمان، علائم سجاوندی بسیار انگشت‌شماری وجود دارد و آنها هم در حد نقطه است. این سادگی با ذهن غیرپیچیدهٔ کودک کاملاً تناظر دارد و هرچقدر در رمان جلو می‌رویم، به فراخور پیچیده‌تر شدن ذهنیت شخصیت اصلی، علائم سجاوندی بیشتر می‌شوند. اوج زیبایی نثر جویس را در فصل سوم به بعد می‌توان دید، یعنی زمانی که استیون به خودآگاهی نزدیک می‌شود. از این قسمت رمان به بعد، تعیین کردن مرز میان نثر و شعر به راستی کار دشواری است. من فقط دو نمونه را مثال می‌زنم:

یکی در صفحهٔ ۱۸۳ ترجمه است. از آنجا که معتقدم این ترجمه، فوق‌العاده درخشان است، می‌خواستم به خواندن متن فارسی اکتفا کنم. اما فقط به یک دلیل ترجیح می‌دهم بعد از متن فارسی، متن انگلیسی را هم بخوانم و آن، این است که به رغم اینکه مترجم این متن را بسیار درخشان ترجمه کرده و همان‌گونه که استدلال خواهم کرد صناعات آوایی شعری به کار رفته در این متن را تا حد ممکن رعایت کرده، با این حال چون حفظ تمام صناعات شعری در ترجمه امکان‌ناپذیر است، در پاره‌ای موارد برای مترجم ممکن نبوده معادلی که همان تأثیر را بر ذهن خواننده می‌گذارد انتخاب کند. به این دلیل من متن انگلیسی یکی از دو قسمتی را که برای نمونه برگزیده‌ام، می‌خوانم. در اینجا راوی با کانونی کردن ذهن استیون می‌گوید:

از فکر اینکه سقوط کرده است، از احساس اینکه آن روحها در نزد خداوند عزیزتر از روح او هستند، یک دم باد ویرانگر ذلت به سردی بر روحش وزید. باد بر او وزید و بر هزاران هزار روح دیگر گذشت، ارواحی که لطف خداوند دمی بیشتر و دمی کمتر شامل حال آنان می‌گردد، اخترانی که دمی تابان‌تر و دمی تیره‌ترند، اخترانی پابرجا و محو. و ارواحی که سوسو می‌زدند، پابرجا و محو، در یک دم روان حل شدند. یک روح محو شد، یک روح خرد: روح او. یک بار پرپر زد و خاموش شد، فراموش شد، محو شد. پایان: ویرانهٔ سیاه سرد خالی.

این ترجمه به دقیق‌ترین شکل ممکن عین ضرباهنگی را که در نثر جویس در این بخش از رمان وجود دارد، به خوانندهٔ فارسی‌زبان منتقل می‌کند. جویس کلمات را با توجه به تعداد سیلابهایشان بسیار دقیق انتخاب کرده است، چون وزن در شعر انگلیسی ـ برخلاف شعر فارسی ـ برمبنای تکیه‌ای است که روی سیلابها گذاشته می‌شود. به بیان دیگر، نویسنده کلمات را با توجه به سیلابهای خاص و تکیهٔ آنها آورده است. چنانکه می‌دانید، حال و هوای فکری استیون در قسمت نقل‌قول شدهٔ بالا بسیار افسرده است، زیرا او همراه با سایر دانش‌آموزان مدرسه‌اش، سه روز پیاپی اعتکاف کرده و در این مدت یک روحانی کاتولیک دربارهٔ جلوه‌های بسیار دهشتناک جهنم برای آنان موعظه کرده است. ضرباهنگ نثر جویس (و هم ضرباهنگ متن ترجمهٔ فارسی)، این حالت افسرده و کسل را به ماهرانه‌ترین شکل به خواننده القا می‌کند.

نمونهٔ دوم از صفحهٔ ۱۸۸ است:

استیون نمی‌دانست. گناهانش چکه چکه از لبانش می‌ریخت، یک به یک، چکه چکه با قطره‌های شرم‌آور از روحش بیرون می‌ریخت، و مانند زخم به چرک نشسته بود و ترشح می‌کرد، جوی پلیدی بود از رذالت. آخرین گناهان با کندی و کثافت ترشح کردند. چیزی دیگر نمانده بود که بگوید.

سر فرود آورد، از پا افتاده بود.

در اینجا تکرار صدای صامت «س» در متن اصلی به موازات تکرار صدای «ز» سکوتی را به ذهن متبادر می‌کند که در تنهایی استیون کاملاً بر فضای این قسمت حاکم است و تکرار واژگانی از قبیل «یک به یک» و «چکه چکه» کاملاً با متن اصلی تطبیق دارد:

He did not know. His sins trickled from his lips, one by one, trickled in shameful drops from his soul, festering and oozing like a sore, a squalid stream of vice. The last sins oozed forth, sluggish, filthy. There was no more to tell. He bowed his head, overcome.

در مجموع می‌توان گفت آن تأثیری را که متن اصلی بر روی خوانندهٔ انگلیسی‌زبان می‌گذارد، ترجمهٔ فارسی بر روی خوانندهٔ فارسی زبان می‌گذارد. خواندن این قسمتها در ترجمهٔ فارسی مرا به یاد این موضوع انداخت که در یک اثر شگرف مثل **بوف کور** هم تعیین کردن مرز نثر از شعر در برخی قسمتهای این رمان تقریباً ناممکن است. استعاراتی از قبیل «گوی سیاه که در اشک افتاده بود»، نه فقط یک صنعت ادبی است، بلکه همراه با سایر صناعات شعری امکان این را از خواننده سلب می‌کند که بگوید آنچه می‌خواند منثور است و فی‌الواقع نثر جویس هم در انگلیسی در بسیاری از بخشهای پایانی این رمان همین طور است.

از دیگر صناعات سینمایی که جویس استفاده کرده، فلاش‌بک یا «پس نگاه» است و آن زمانی است که سیر زمانی روایت ناگهان نقض می‌شود و ما برمی‌گردیم به یک مکان و زمان دیگر. شاید مجموعه‌ای از کاربرد همین صناعات بود که آیزنشتاین، کارگردان معروف را به این واداشت که در جایی در توصیف شاهکار بزرگ جویس ـ یعنی **اولیس** ـ بگوید: «درسنامه‌ای پیشرفته برای مطالعه دربارهٔ احساسات آن‌گونه که در فیلم می‌توان آنها را بازنمایاند». این توصیف یک کارگردان فیلم در مورد **اولیس** است که به اعتقاد من می‌تواند به طریق اولی در مورد این رمان بسیار معروف مصداق داشته باشد.

در مورد نحوهٔ فرجام یافتن رمان نیز نکته‌ای درخور ذکر است. می‌دانیم در چند صفحهٔ آخر رمان دیگر صدای راوی شنیده نمی‌شود و دفتر خاطرات استیون، شخصیت اصلی رمان، عیناً به ما نشان داده می‌شود. به این ترتیب که مدخلهای این دفتر از ۲۰ مارچ تا ۲۷ آوریل هریک شامل وقایع آن روز و استنباط درونی استیون از آن وقایع به خواننده ارائه شده است. استاد بدیعی اشاره کردند که این نحوهٔ پایان یافتن را نمی‌پسندند. البته در نقد ادبی ـ که گفتمانی دمکراتیک است ـ هر خواننده‌ای کاملاً محق است که از نحوهٔ فرجام‌یابی یک اثر ادبی رضایت داشته باشد یا نداشته باشد. اما من فقط می‌خواهم بگویم یک منطقی هم در چگونگی خاتمه یافتن این رمان هست و بازگویی آن منطق، چه بسا دیدگاه استاد بدیعی را تعدیل کند. آن منطق را اتفاقاً در نظریهٔ ادبی‌ای پیدا می‌کنیم که جویس از زبان استیون در فصل پنجم این رمان در گفت‌وگو با شخصیتی به نام لینچ می‌گوید. در صفحهٔ ۲۷۸ استیون دربارهٔ جایگاه ادبیات در مقایسه با فلسفه و دیگر دانشهای علوم انسانی صحبت می‌کند و رابطهٔ بین پدیدآورندهٔ اثر و متن را توصیف می‌کند. استیون می‌گوید هنرمند «به اصطلاح خود را از شخصیت عاری می‌سازد... هنرمند، مانند خدای آفرینش، درون دست پخت خود یا در پشت آن یا فراسوی آن یا بر فراز آن به صورت ناپیدا، پالوده از وجود و بی‌اعتنا است و مشغول چیدن ناخنهای خود است.» این استعاره از کجا می‌آید و دلالتش چیست و چرا استیون به این استعاره اشاره می‌کند؟

منظور این است که اگر خداوند کائنات را، آن طور که در کتاب مقدس (و قرآن) گفته شده، در شش روز آفرید، در کتاب مقدس اضافه می‌شود که در روز هفتم خداوند استراحت کرد و با این کار اجازه داد که قانونمندیهای خاص عالم هستی بر آن حاکم شود. بنابراین، انسانها مسئول رفتار خود هستند. اگر خداوند انسانها را به کارهایی وادار کند و یا مانع از کارهای آنان شود، آن وقت دیگر مسئولیت مجازات و پاداش هم دیگر معنا ندارد. به عبارتی، جویس هم به همین اصل در عرصهٔ هنر معتقد است. به باور جویس، رمان‌نویس صرفاً رمان را می‌نویسد، شخصیتهایی را می‌آفریند و آنها را در موقعیتهای معینی قرار می‌دهد. قانونمندیهای حاکم بر روابط فرهنگی آنهاست که سرانجام آنها را تعیین می‌کند، نه مقدراتی که از قبل نویسنده در ذهن داشته است. اگر نویسنده دخالت کند، رمان، تصنعی و غیرجذاب می‌شود. به همین دلیل است که در پنج فصل اول، عمدتاً صدای راوی با تمرکز بر ذهنیت شخصیت اصلی برای ما روایت می‌کند. در فصل پنجم اساساً بیشتر شخصیت اصلی حرف

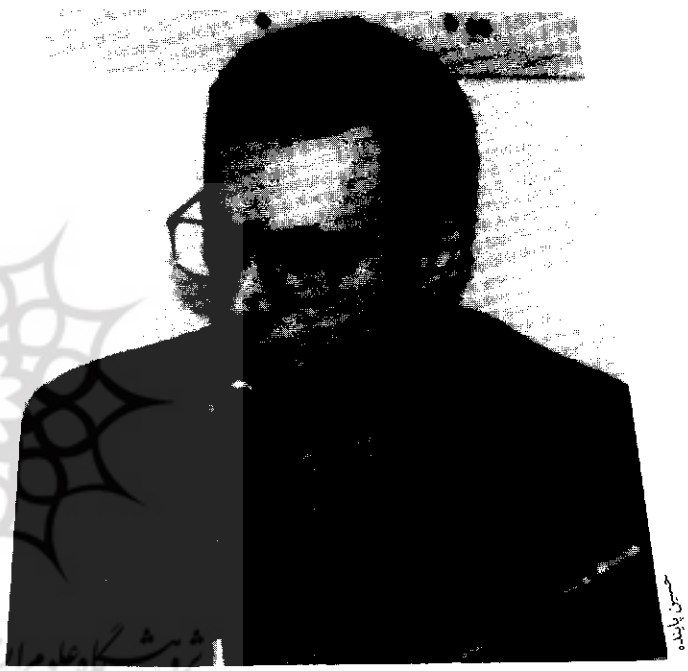
صالح حسینی

می‌زند و درچند صفحهٔ آخر کتاب هرگونه صدایی حذف می‌شود و آنجا مطلقاً حضوری از نویسنده نمی‌یابید و فقط یک دفتر خاطرات است و این شما هستید که واکنشهای خودتان را به متن بررسی می‌کنید.

سرانجام نکاتی در مورد ترجمهٔ این اثر. ترجمه کردن چنین رمانی فوق‌العاده دشوار است، به دلیل اینکه رمان مدرنیستی است و نه فقط رمان مدرن. به سخن دیگر، **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** رمانی بدعت‌گذار است و پدیدآورندهٔ یک سنت در ادبیات و لذا هرگونه اهمال مترجم در برگرداندن سبک رمان‌نویسی جویس مترادف با مثله کردن اثری است که بسیاری از خوانندگان آن را به منزلهٔ الگوی مدرنیسم در رمان‌نویسی می‌خوانند و نه صرفاً به عنوان رمانی معروف. این اثر مملو از اصطلاحات دینی و مذهبی است و حتی یک کاتولیک معمولی که هر یکشنبه به کلیسا می‌رود، لزوماً از معنای تمام آن اصطلاحات باخبر نیست. این فقط تربیت دینی خود جویس و پس‌زمینهٔ فرهنگی این نویسنده است که به او امکان داد این همه اصطلاح دینی را در رمانش به کار ببرد و فی‌الواقع

یکی از پرسشهایی که می‌خواستم از استاد بدیعی بپرسم این است که معادل این اصطلاحات دینی و کاتولیکی را چگونه پیدا کردند.

من به این موضوع دقت کردم که مترجم برای برگرداندن زبان بچگانهٔ صفحات آغازین رمان، به تأسی از جویس با تبحر فراوان تعابیر و کلماتی را که مناسب ذهنیت یک بچه است به کار برده است و آنجایی که متن تقریباً شعری می‌شود، مترجم به طریق اولی کوشیده است که نثر خود را به شعر نزدیک کند. اما دو نکتهٔ دیگر علاوه بر تمام این مزیتها باعث شد که من متقاعد بشوم که این ترجمه بسیار خوب است. از همه مهم‌تر، انتقال فضای فرهنگی حاکم بر اثر بود. در بحثهای ارزیابی ترجمه معمولاً به این ملاکها اشاره می‌شود که تا چه حد مترجم به زبان اصلی مسلط بوده و چقدر فارسی قوی داشته است. (البته برخورداری از نثری فصیح و اجتناب کردن از اشتباهات متداولی که بسیاری از مترجمان تساهل‌آمیزانه در



حسن پاینده

ترجمه‌هایشان رواج می‌دهند، برای من محک مهم‌تری است.)

ملاک دیگری که می‌شود اضافه کرد، القای فضای فرهنگی حاکم بر متن اصلی است. این کتاب دربارهٔ حال و هوای زندگی ایرلندیها در یکی دو دههٔ اول قرن بیستم است. ما اکنون در دههٔ اول قرن بیست و یکم و در ایران هستیم و اینجا اکثریت مردم کاتولیک نیستند. اگر خواننده‌ای می‌تواند با این متن ارتباط برقرار کند، به این مفهوم که این متن را بخواند و این متن بر او تأثیر بگذارد، این نشانهٔ آن است که مترجم موفق بوده و من به این اعتبار فکر می‌کنم که مترجم در ترجمهٔ این اثر بسیار موفق بوده است.

■ **بدیعی:** مهم‌ترین نکته‌ای که دکتر حسینی مطرح فرمودند و من می‌بایستی رعایت می‌کردم، آن بخشی بود که خواندند و مثلاً فرض کنید یکبار گفتم سپیده صبح، یکبار گفتم پگاه و تکرار را رعایت نکردم. علتش این است که اگرچه اصولاً این حرف، حرفی کاملاً صحیح است، اما من بیشتر به وزن جمله اهمیت می‌دادم، یعنی اگر می‌خواستم در آن جمله دوباره سپیدهٔ صبح را تکرار کنم، آن وزن کافی که در زبان انگلیسی وجود داشت، آن حالت موزونی جمله ممکن بود در فارسی منعکس نشود. به این دلیل با اینکه من خیلی در مورد مسئلهٔ تکرار اصرار دارم و در ترجمهٔ **اولیس** شاید یک شش ماهی وقتم صرف شد که مبادا یک کلمه‌ای را درست تکرار نکنم ـ چون در آنجا این مسئلهٔ سیلان خودآگاهی و تک‌گویی درونی در کار است و مکرراً یک واقعه‌ای در ذهن لئوپولد بلوم تکرارمی شود و آن را در دل برای خود می‌گوید یا حتی در ذهن استیون ـ این است که سعی کردم یکسان بشود. آنجا آن صنعت به آن کیفیت به کار رفته، اینجا من احساس کردم آنچه اهمیت دارد، وزن است. فراموش نکنیم که جویس مثل بسیاری از نویسندگان دیگر چون فاکنر کار خود را با شعر گفتن شروع می‌کند و در خود **قهرمان استیون** و در این کتاب و هر اثر دیگرش مسئلهٔ حالت شاعرانه با تکرار مطرح است. من مخیر بودم به اینکه تکرار را حفظ کنم یا حالت شاعرانه را؛ که من ترجیح دادم حالت شاعرانه را حفظ بکنم، البته این مسئله را قبول دارم. حالا هم اگر بتوانم این مواردی را که تکرار در آنها رعایت نشده است، اگر با وزن و کیفیت شاعرانهٔ جمله منافاتی نداشته باشد، این تکرار را رعایت خواهم کرد.

آقای دکتر پاینده فقط در مورد نظری که من به عنوان خواننده دربارهٔ پایان رمان گفتم، ایراد گرفتند و گفتند که رمان یکباره در خلأ رها می‌شود و هیچ چیز دیگری غیر از یادداشت از این شخص باقی نمی‌ماند. اتفاقاً من معتقدم این رمان که با این کیفیت در خلأ پرتاب شده است می‌توانست کاملاً به صورت ناتمام قبل از آن یادداشتها به انتهای طبیعی خود برسد و نویسنده اصلاً یادداشتها را حذف کند و ذهن خواننده را برای رسیدن به شخصیت استیون ددالوس در **اولیس** آماده کند. همان‌طوری که در پشت جلد ملاحظه می‌کنید، من نوشتم که به نظر مترجم خواندن **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** برای شناخت شخصیت استیون ددالوس در **اولیس** واجب است، یعنی ابتدا باید این خوانده شود تا شخصیت استیون ددالوس روشن بشود، یعنی عناصر مقوم شخصیت او کاملاً در این وجود دارد. این یادداشتهای آخر استیون ددالوس به نظرم دنبالهٔ حالت شاعرانه‌ای است که درحقیقت جویس دارد. در شعر همواره ما با یک خلأ و فقدان قهرمان رو به رو هستیم، بنابراین حالت شاعرانه بیشتر بر این مسلط شده و گذاشته این درآخر بماند. اگر این یادداشتها را نداشت و فقط با این جمله خاتمه می‌داد که: «استیون سرانجام پرسید: دربارهٔ کی حرف می‌زنی؟ کرانلی پاسخ نداد.» هیچ لطمه‌ای به رمان نمی‌خورد. شما می‌رفتید دنبال این مطلب که واقعاً استیون ددالوس در **اولیس** چگونه رفتار می‌کند و چگونه برگشته است. این یادداشتها با این کیفیت چیزی به رمان نمی‌افزاید. جویس در بخش هفدهم و هجدهم **اولیس** حقیقتاً مقدار زیادی از ابهامات بخشهای شانزده‌گانهٔ قبلی را برطرف می‌کند. یعنی در بخش هفدهم که خود جویس خیلی به آن علاقه‌مند است و آن را شاهکار خود در این کتاب می‌داند و به صورت سؤال و جواب اوراق بازپرسی تهیه و تنظیم شده برمی‌گردد و تمام مشکلات قبلی را برطرف می‌کند و در بخش هجدهم در آن تک‌گویی درونی مالی بلوم در آن آخر یک سلسله مشکلات مربوط به خود مالی بلوم هم که در کتاب به وجود می‌آید، حل می‌کند و سفره‌ای که چیده برمی‌چیند. به همین دلیل است که من معتقدم اگر می‌نوشت: کرانلی پاسخ نداد. حتی اگر یادداشتها را هم نمی‌نوشت همین پاسخ ندادن کرانلی، رمان را در فضای بی‌پایان پرتاب می‌کرد و شما را برای شناخت شخصیت استیون ددالوس آماده می‌کرد.

اما در مورد اصطلاحات مسیحیت و کاتولیک من اصلاً و ابداً با اشکال مواجه نشدم و در هیچ موردی نیازمند نبودم که به یک کاتولیک مراجعه کنم. برای اینکه عمده تصویر جهنم است، پاره‌ای از مناسک است، مسائل مربوط به اعتکاف است و چیزهای دیگر، این

همزبانی حیرت‌انگیزی با متون دینی ما دارد. من هم مثل هرکس دیگر در موقعیت دینی متولد شده‌ام و پرورش دینی یافته‌ام. همهٔ ما این پرورش را از ابتدا در خانواده‌های خود پیدا کرده‌ایم و با اصطلاحات دینی آشنا هستیم. من هیچ تفاوتی بین اصطلاحات دینی اسلام و حتی شیعه و آنچه که به عنوان مناسک در اینجاست، ندیدم. این‌گونه اصطلاحات همه جای دنیا یک نوع وحدت دارد وگرنه گفت‌وگوی میان ادیان میسر نمی‌شد. از این رو برای ترجمهٔ این کتاب نیازی به مراجعه به علمای دین مسیح نداشتم. فقط یکبار درمورد کتاب دیگری به یک کشیش کاتولیک تلفن کردم و دربارهٔ اصطلاح عشاء ربانی که گاهی به عنوان افخارستیا یا تناول‌القربان اسم می‌آورند و من تردید داشتم کدام کلمه را کجا بیاورم از آن کشیش سؤال کردم که گفت: بنده فرصت ندارم به سؤال شما جواب دهم. آنچه در این راه به من کمک کرد مایهٔ تربیت دینی و آشنایی با اصطلاحات دینی اسلامی است. اگر فارسی زبانی که در یک خانوادهٔ کاتولیک متولد شده بود و تربیت کاتولیکی یافته بود می‌خواست این کتاب را ترجمه کند گمان نمی‌کنم اصطلاحات و زبانی که در ترجمه به کار می‌برد با اصطلاحات و زبانی که من به کار برده‌ام چندان تفاوتی می‌کرد.

■ **حسینی:** فقط در مورد همین پایانی که آقای دکتر پاینده قسمتی را آوردند که هنرمند مانند خدای آفرینش در پشت آن دست‌پخت خودش بی‌اعتنا و پالوده از وجود است، اگر توجه کنید پیش از این به سه مطلب با توجه به گفتهٔ آکویناس اشاره می‌کند که یکی intetritas که در ترجمه از تمامیت و هماهنگی و درخشندگی یاد شده که بعد اینها بر سه قالب هنر منطبق می‌شوند: قالب نمایشی، قالب روایی و قالب تغزلی. جلوتر هم در **قهرمان استیون** همه اینها یک سلسله epiphany (تجلی) است. منتها در **دوبلینی‌ها** به آن شکل دلخواه epiphany جویس نرسیده، اما در اینجا می‌رسد. یعنی همین حالت کلری‌تاس (claritas) که با کوئیدی تاس (Quidditas) یکی می‌کند به آن می‌رسد. درآنجا این سه تا با هم جور نشده بودند، اما در اینجا با توجه به یادداشتها به این نکته می‌رسد، مخصوصاً اگر به آخرش توجه کنید می‌گوید: ای پدر باستانی! ای صنعتگر باستانی! دوباره برمی‌گردد به آن چیزهایی که مفصل صحبت شده، این است که من با این یادداشتها موافقم.

■ **فرخنده حاجی‌زاده:** دکتر پاینده درمورد پایان کتاب نکته‌ای گفتند که من با نظرشان موافقم. شما در ابتدا تعریفی از رمان و رمانس ارائه دادید و گفتید که می‌توانست یادداشتها را حذف کند و همانجا رمان را تمام کند، در این صورت آیا برنمی‌گشتیم به قضیهٔ رمانس.

سؤال دوم من این است که درمورد تکرارهایی که خودتان گفتید در **اولیس** به آن توجه داشتید اما در اینجا به دلیل رعایت موزون بودن فضا سعی کردید که به این شکل باشد، با توجه به مخالفتی که شما به شاعرانگی رمان دارید می‌توانید دراین باره توضیح دهید.

■ **بدیعی:** من ابتدا سؤال دوم شما را پاسخ می‌دهم. بنده با شاعرانه بودن رمان مخالفم، اما با رمان شاعرانه‌ای که دارم ترجمه می‌کنم نمی‌توانم مخالفت کنم و آن را از حالت شاعرانه خارج کنم، به هر حال بخشهای عمده‌ای از این اثر شاعرانه است. من با شاعرانه بودن رمان مخالفم و معتقدم رمان جای هیچ شعری نیست. کما اینکه رمانهای بزرگی که این روزها در قرن بیستم به وجود آمده از شعر تهی است. اگر در ایران رمانهای بسیاری هست که پر از شعر است، مسئله دیگری است که در این مورد صلاحیت اظهارنظر ندارم.

اما در مورد مطلب اول، استیون سرانجام پرسید دربارهٔ کی حرف می‌زنی؟ کرانلی پاسخ نداد، این تا اینجا یک پایان است. این دیگر رمانس نیست. صرف این مطلب که به سؤالی پاسخ داده نشود، این را از حالت پایان خارج نمی‌کند. ولی در هر صورت من خیال می‌کنم که همه در این جلسه معتقدند که این یادداشتها باید در انتهای کتاب بماند تا کتاب به یک صورتی خاتمه بیابد، من هم یادداشتها را حذف نکردم و فقط این مطابق نظر شخص من به عنوان یک خواننده معمولی کتاب است و طبیعی است که در ترجمه نظر شخصی خود را اعمال نکرده‌ام.

■ **پاینده:** کسانی که از خواندن این رمان لذت برده‌اند و مایل‌اند با سایر آثار جویس آشنا شوند، شاید بخواهند بدانند که جویس غیر از این رمان، شاهکار دیگری دارد که آن را دکتر بدیعی ترجمه کرده‌اند و امیدوارم هرچه زودتر منتشر شود. غیر از این دو رمان، جویس یک مجموعه داستان کوتاه با عنوان **دوبلینی‌ها** دارد، که چند داستان فوق‌العاده لطیف و دلنشین را شامل می‌شود. اگر کسانی به سبک و سیاق نگارش جویس علاقه‌مند شده‌اند، می‌توانند همین سبک و سیاق را با وضوحی تقریباً آشکار در آن مجموعه هم ببینند، ضمن اینکه آنجا از تکنیک «تجلی» در تمام داستانها استفاده شده است. شالوده قراردادن «تجلی» (یا epiphany) ـ که ظاهراً اصطلاحی شبه‌عرفانی ـ دینی است ـ تکنیک خاص جویس است.

■ **حسینی:** در **دوبلینی‌ها** که من آن را ویراستاری کرده بودم، می‌گوید آن لحظه‌ای که مغان می‌روند و شاهد ظهور مسیح می‌شوند، آن لحظه هم باز epiphany است، منتها جویس epiphany را با شیوهٔ خاص خودش به کار می‌برد. جویس می‌گوید هنرمند کاهن لایزال تخیل است.

■ **پاینده:** ارزش کار جویس و تمام هنر او در این است که بدون اینکه خواننده متوجه باشد، ناگهان موضوعی را بر او آشکار می‌کند و آن لحظه‌ای که خواننده ناگهان در درون خودش متوجه آن نکتهٔ ظریف می‌شود، لحظهٔ «تجلی» است. این ممکن است تجلی شخصیت درونی یک انسان باشد که در بدو امر و در ظاهر بر دیگران معلوم نباشد، ممکن است حتی یک نکتهٔ ظریف ناپیدا در روابط انسانها باشد، ولی این توان فوق‌العادهٔ جویس است که در تمام داستانهای کوتاه این کار را می‌کند و بنابراین خوانندهٔ علاقه‌مند به این تکنیکهایی که مختص خود جویس است و دیگران حداقل در این زمینه به اندازهٔ جویس شهرت ندارند، می‌تواند به این مجموعه داستان مراجعه کند.

نکتهٔ آخر اینکه ما در نقد ادبی جدید مفهومی با نام «مرگ نویسنده» داریم. زمانی که آقای بدیعی دربارهٔ جایگاه مترجم، عواطف مترجم، احساسات مترجم، اختیار مترجم و... صحبت می‌کردند، من فکر کردم که چه‌بسا روزی یک نظریه‌پردازی ـ به دور از جان استاد بدیعی! ـ صحبت از «مرگ مترجم» بکند، به این مفهوم که وقتی مترجم اثر را ترجمه کرد و آن ترجمه را انتشار داد، هرگونه اظهارنظر خواننده هم در مورد آن ترجمه فارغ از احساسات درونی‌ای که مترجم به هنگام ترجمهٔ اثر داشته است، مجاز است. ولی به هر حال شما هم کاملاً محق هستید که با آن نحوهٔ پایان یافتن رمان موافق نباشید. کما اینکه زمانی که رمان **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** به ناشر سپرده شد، ناشر با یک منتقد بسیار معروفی تماس می‌گیرد و نظرش را دربارهٔ این اثر می‌پرسد و آن شخص می‌گوید این رمان، بسیار خوب است ولی به اصطلاح finish ندارد و منظورش هم این بود که کل ساختار این رمان به نحو نامتناسبی تمام می‌شود. بنابراین، نظر شما را حداقل یک منتقد برجسته در زمان جویس هم داشته است!