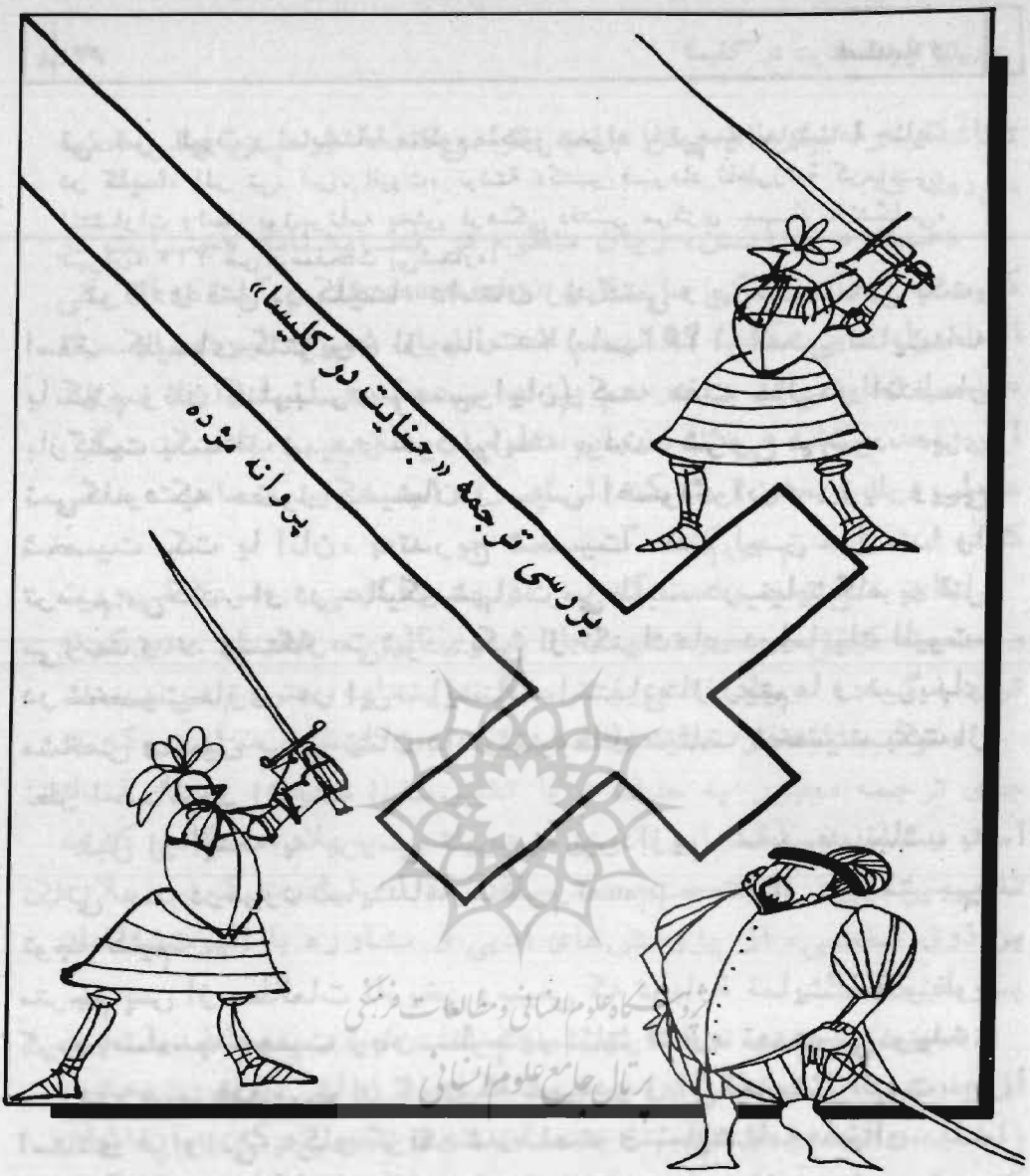

واژه در تقلا است
زیر بار مشقتی سنگین
درهم می‌شکند
و در اضطرابی گنگ
در ابهام
روبه تباهی می‌رود
می‌لغزد
واژه گم می‌کند

ضایع می‌شود
قرار ندارد
آرام نمی‌گیرد[1].

تی. اس. الیوت و نمایشنامهٔ منظوم مذهبی همراه با ترجمهٔ نمایشنامهٔ جنایت در کلیسا، اثر تی. اس. الیوت، نوشتهٔ دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی، انتشارات واحد فوق‌برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، تهران، ۲۱۰ ص + صفحات بی‌شماره

تراژدی قتل در کلیسا، داستان زندگی و مرگ تاماس بکت، اسقف کلیسای کنتربری از سال ۱۱۷۰ـ۱۱۶۲ است. نمایشنامه با کلام زنان کنتربری (همسرایان) که هفت سال در انتظار بازگشت بکت از تبعیدی خودخواسته بودند، شروع می‌شود. دیری نمی‌گذرد که حضور کشیشان و سپس اغواگران و رویارویی شخصیت بکت با آنان، به‌تدریج شخصیت عظیم این مرد خدا را ترسیم می‌کند. او در حالیکه شهادت می‌طلبد، در نیایشگاه به قتل می‌رسد و... رستگار می‌شود. یکی از تکنیک‌های دراماتیک الیوت، در شخصیت‌سازی، در این نمایشنامه، استفاده از ریتم‌ها و ضربهای مشخص و معین برای نشان دادن جنبه‌های مختلف شخصیت بکت از نظر احساس و اندیشه است.

قبل از اینکه به بررسی ترجمه بپردازیم، شاید بد نباشد به نکاتی چند درمورد نمایشنامهٔ منظوم (Verse Drama) از دید مترجم، توجه کنیم.

مترجم پس از مطالعات تاریخی وسیعی که دربارهٔ نمایشنامهٔ منظوم کرده است، به اهمیت زبان‌منظوم در تئاتر اشاره نموده می‌نویسد:

«رویهمرفته می‌توان گفت که شعر در زبان نمایشی الیوت، با استادی فراوانی به‌کار گرفته شده است و نمایشنامه‌های او، به‌ویژه «جنایت در کلیسا» هم دیدنی هستند و هم شنیدنی. شعر الیوت به جلوه دادن چند سطح از واقعیت کمک می‌کند و این همان خواست الیوت است. زیرا به عقیدهٔ او، نمایشنامه باید سطوح مختلفی از واقعیت را جلوه دهد. موسیقی نهفته در شعر الیوت، هم نتیجهٔ مکالمه است و هم از خطابه برمی‌خیزد و شنونده و یا

۱ـ چهار کوارتت T.S. Eliot (Burn Norton, V)

تماشاگر را بیش از پیش جذب اثر می‌کند»[۲] و سپس چنین ادامه می‌دهد که:

«علاوه بر این، زبان منظوم در نمایشنامهٔ «جنایت در کلیسا»، ایجاد یگانگی ساختاری (Structural unity) می‌کند که آن یکی از اصول ادبی مکتب کلاسیسم است. زبان شعری الیوت، اجزاء عناصر نمایشی او را در هم پیوند می‌دهد و آنها را به صورت اثر واحد عرضه می‌کند. زبان منظوم او، علاوه بر مختصات دیگر، عاملی وحدت‌بخش است که اثر او را واجد هویت و ماهیت خاص کرده و قابل فهم می‌کند».[۳]

جای بسی تعجب است که پس از چنین آگاهی در مورد ضرورت و اهمیت کیفی هر صوت در زبان شعری الیوت، شعر او بدین‌گونه ترجمه گردد. در یادداشتی بر ترجمهٔ نمایشنامه، مترجم می‌نویسد:

«خوشبختانه در نمایشنامهٔ «جنایت در کلیسا»، مواردی که به جای ترجمه مجبور به حذف و یا تغییر آزاد شده‌ام، بسیار اندك است و شاید هم لطمه‌ای به متن نزده باشد. به‌علاوه هنگامی که به تغییر برخی از نکات مبهم و ترجمهٔ آزاد آن مبادرت کردم، علاوه بر ذوق شخصی، از پژوهش‌های ادبی و مشاوره با الیوت‌شناسان بهره بردم».[۴]

شاید مترجم در ترجمهٔ این نمایشنامه، مجبور به«حذف یا تعبیر آزاد» نشده باشد، ولی در عوض مثالهای فراوانی در مورد «حشو» (اضافه و تفسیر آزاد)، بنا به همان «ذوق شخصی» که به آن اشاره کرده است وجود دارد. در مقدمه، برای مثال، اشاره‌ای به گفتگوی بین بکت و اغوگر چهارم شده است. بکت که آرزو می‌کند

۲ــ تی. اس. الیوت و نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی، نوشتهٔ: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، (۱۳۶۶)، ص ۱۵۶.

۳ــ همان کتاب، ص ۱۰۸.

۴ــ همان کتاب، ص ۱۵۵.

بزرگترین مقام در روی زمین باشد، از اغواگر می‌پرسد:
«آیا می‌توانم عالیمقام‌ترین این سرزمین باشم؟»
اغواگر به او پاسخ می‌دهد:
«عالیمقام‌ترین، مگر یك وجود: خداوند متعال».[۵]
در متن انگلیسی این دو جمله به این صورت آمده است:

Becket: Supreme, in this land?
Tempter, Supreme, but for one.

مترجم اضافه می‌کند که:
«این دو جمله هر دو ناقص است و افاده معنا نمی‌کنـد، مگر آنکه با حشویاتی ملیح، تکمیل شود. به نظر من اینطور باید نوشته می‌شد:

Becket: «How will I be» supreme in this land?
Tempter: Supreme but for one. «that is God»

و بعد توضیح می‌دهد که: «الیوت به ضرورت شعری و به این امید که خواننده یا تماشاگر به فراست فوق‌العادهٔ خود جملهٔ الیوت را در ذهن تکمیل کند، «How will I be» را از جمله «بکت» و «That is God» را از جمله اغواگر حذف کرده است. معلوم است که این توقع در اکثر موارد برآورده نمی‌شود و حتی مترجم ما را نیز که با آثار الیوت کم و بیش آشناست، وادار به پرس‌وجو و مشاوره کرده‌است. از این موارد در نمایشنامه‌های منظوم، به‌ویژه آثار الیوت، مکرر اتفاق می‌افتد و فهم ترجمهٔ آن را مشکل می‌کند.»[۶]
به‌قول الیوت:

After such knowledge what forgiveness

با چنین دانشی، چه بخشایشی...
این چگونه برخوردی است با بزرگترین شاعر و ادیب و منقد

۵ـ همانجا.
۶ـ همانجا.

قرن؟ و این چه نوع ترجمه‌ایست؟ ترجمهٔ تحت‌اللفظی است؟ ترجمهٔ آزاد است؟ ترجمهٔ تفسیری است؟ و یا ترجمه‌ای است با «حشویاتی ملیح»؟

اضافه کردن جملهٔ «How will I be» به‌معنی «چگونه خواهم بود» از طرف مترجم در متن اصلی بر ابتدای جملهٔ بکت، به‌اندازهٔ کافی ملاحت دارد و همینطور اضافه کردن جملهٔ «That is God» از زبان اغواگر بسیار باعث تأسف است. آخر الیوت برحسب کدام «ضرورت شعری» ممکن است مجبور به حذف بخشی از کلام خود شده باشد؟ ضرباهنگ شعر الیوت، عنصر جدانشدنی محتوی کلام اوست. شاید «ضرورت» کیفیت ترجمه، چنین ایجاب کرده است که فقط با تفسیر افاده معنا نماید.[۷]

در نمایشنامهٔ «جنایت در کلیسا»، آنچه تماشاچی را ناخودآگاه مجذوب می‌کند، وجود همین ضرب‌های کاملا مطالعه شده و دقیق است. کلمات الیوت با رنگ و بوی خاصی، در زمان خاص و با ضرباهنگ خاص، به درون بافت ذهنی و حسی تماشاچی نفوذ کرده و در آنجا در سطوح چندگانه‌ای، معنا می‌شود. دقیقاً کیفیت کاربرد زبان است که شخصیت را بیان می‌کند. شخصیت‌سازی نه با کلمات، بلکه در درون کلمات انجام می‌گیرد. کوچکترین بی‌توجهی، حتی به حاشیه‌ای که کلام در آن مفهوم می‌شود، خیانت به نظام ارزش‌هاست. نقطه‌گذاری و سرسطر نویسی که در این ترجمه به‌آن کوچکترین توجهی نشده، در شعر یکنوع رمزگشائی است. تکنیک‌های مختلف طریق کاربرد زبان، اگر در ترجمهٔ این نمایشنامه رعایت نشود، نمایشنامه به حکایتی چند سطری در یك کتاب تاریخ خلاصه می‌شود.

برخلاف نظر مترجم که معتقد است این نمایشنامه به زبان شعر آزاد چهار ضربی (Four beat line) سروده شده و این مسأله را یکی از

«ضعف‌های اجتناب‌ناپذیر» این زبان منظوم می‌داند، الیوت در این نمایشنامه تنها بـه این وزن اکتفا نکرده و زبان نظمش اعجازی از تداخل‌های هارمونیك ریتم‌های گوناگون شعر آزاد (Blank Verse) در وزن‌های چهار ضـربی قافیه‌دار (Four stressed rhyming) ، سه‌ـ ضربی بدون قـافیه (Three-stress unrhymed) همچنین یکنوع ریتم خاص بر مبنای (Dies-Irae) [۸] و فرم‌های مختلف فـراهم آورده است. کاربرد زبان منثور در این نمایشنامه در دو مورد به‌چشم می‌خورد:

مـورد اول موعظهٔ تـوماس بکت در میان پـرده (Interlude) نمایشنامه است کـه در آن زبان منطق لزوم کاربـرد زبان نثر را ایجاب می‌کند و مورد دوم گفتگوی شهسواران است که به نوعی، بیان دنیای مادی است و هریك با انگیـزه‌های مشخص، لحن طنز ملودراماتیکی به زبان نثر می‌دهند (مترجم نیز در تحلیل جامع‌خود که ضمناً ترجمه کلمه بـه کلمه جامعی از تحلیل ایـن نمایشنامه توسط (Paul Gannon) [۹] است به این مسأله اشاره کرده است).

اینجاست‌که پیوندناگسستنی زبان‌الیوت با ریتم نمایشنامه‌اش کاملا مشخص‌می‌گردد. کاربردهای‌مختلف زبان در کلام‌همسرایان، بار دراماتیك خود را با قدرت هرچه تمام‌تر منتقل می‌کنند. تکرار عبارت Here let us که به معنای «بگذار در اینجا»است و نمایشنامه با آن شروع می‌شود، با آن ریتم مطمئن و مشخص، یکنوع تکنیك دراماتیك و شاعرانه است که در ادامهٔ آن، ضرباهنگ‌خاص بعضی کلمات، ضمن به نمایش گذاردن هراس همسرایان از فاجعه‌ای که به‌طور حسی آنرا پیش‌بینی می‌کند، زمینه را برای تغییر فضای زبان «بیم و هراس» به فضای مأنوس و مطمئن‌تری فراهم می‌آورد. آنروز که مهر ماه طلائی به آبان محزون «رنگ می‌بازد»، تغییرات ضرباهنگ، این سمفونی عشق و اخلاص را با جهل و غرور مواجه

8— T.S. Eliot's Murder in the Cathedral

9— Monarch. Notes, Paul Gannon, 1965.

می‌کند و تماشاچی را در تجربه‌های گوناگون همسرایان به‌طوری سهیم می‌نماید که او به‌سادگی آمادهٔ پذیرش اهمیت‌ماجرا می‌گردد.

با نگاهی به یکی دو قسمت از ترجمهٔ قتل در کلیسا، جدا از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«کلمات مزاحم» و «جملات ناقص»، از نظرمفهوم نیز آن‌را بررسی می‌کنیم. با توجه به مقدمهٔ مترجم و خود ترجمه، هیچ جائی برای نقد آن‌از دیدگاه‌زبانشناسی‌و مسأله‌ریتم و مختصه‌های زبرزنجیری (تکیه، کشش، نواخت) باقی نمی‌ماند. در صورتی که در این

نمایشنامهٔ منظوم، دقیقا آهنگ و وزن و ریتم کلمه است که رنگ احساسی خاصی به شعر می‌بخشد.

نمایشنامه با زنان کنتربری (همسرایان) که در انتظار اسقف اعظم، توماس بکت هستند شروع می‌شود. بکت بعد از ۷ سال که در تبعیدی خودخواسته بسر برده، بـه انگلستان بازگشته است. همسرایان بیم و دلهرهٔ خود را از بازگشت او بیان کرده و آینده شومی را برای او پیشگوئی می‌کنند.

ترجمه در چند سطر اول تا حدودی رسا است و در آن آهنگ کلام ضمن حفظ مفهوم رعایت شده‌است،ولی به‌تدریج به‌علت‌عدم توجه به نقطه‌گذاری و تعیین‌سرحد میزان‌ها و همچنین، تفسیرهای اضافی، آرایش پیچیدهٔ کلام، درک مفهوم به‌زبان فارسی نیز مشکل گردیده است.

متأسفانه به‌نظر می‌رسد که مترجم بعد از چند سطر اول نه‌تنها لزومی به حفظ آهنگ کلام، آهنگ جمله و ریتم کلی نمایشنامه نمی‌بیند، بلکه متن‌ترجمه شده در بیان‌مفهوم شعر نیز موفق‌نیست.

«از آن روز که مهر ماه طلائی به آبان خاکستری رنگ باخت و سیب‌ها از درختان چیده و انبار شد و ناوک‌های مرگ، زمین را در تالاب‌ها فرو پوشیدند،آنجا سال نو در انتظاراست. زیر مرداب‌های گل‌آلود، سال نو در انتظار است، نفس می‌کشد، نجوا می‌کند. همانجا: در تاریکی[۱۰] (نقطه‌گذاری از مترجم است)

نظری به متن اصلی می‌افکنیم:

Since golden October declined into sombre November
And the apples were gathered and stored, and the land became
brown sharp points of death in a waste of water and mud,
The New Year waits, breathes, waits, whispers in darkness (11)

۱۰ـ تی. اس. الیوت و نمایشنامه منظوم و مذهبی، نوشته : دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی (۱۳۶۶)، ص ۱۶۱.

11— T.S. Eliot, The complete poems and plays, 1909—1950, p. 175.

آیا سال نو «زیر مرداب‌های گل‌آلود» نفس می‌کشد و نجوا می‌کند؟ کلمه «زیر» اضافی است و به درک مفهوم شعر لطمه می‌زند. متن اصلی چنین می‌رساند که سال نو در گوشه‌ای به انتظار است. کلمهٔ «آنجا» نیز در جملهٔ «آنجا سال نو در انتظار است»، مناسب نیست. اشارات الیوت به زمین و مرگ، ربطی به محل انتظار سال نو ندارد. سیکل زمان مطرح است. عدم توجه مترجم به‌نقطه‌گذاری نیز ابهام بیشتری را به‌وجود آورده است. بعد از کلمهٔ «فرو-پوشیدند» باید ویرگولی گذاشته شود تا به‌مدت انتظار اشاره شود. عبارت: «زیر مرداب‌های گل‌آلود» نیز مفهوم دیگری از «در تالاب‌ها فرو پوشیدند» است که به ناوک‌های مرگ ارتباط دارد نه به‌محل انتظار سال نو. اصولا جملهٔ «زیر مرداب‌های گل‌آلود» اضافی بوده و در متن اصلی نیست.

درتصویر سیر طبیعی سال به‌سوی مرگ (زمستان) و تولد دوباره (بهار)، الیوت فلسفهٔ رستگاری در تولدی دیگر را مطرح می‌کند. همسرایان نیز به‌این امر واقفند که وقتی مهر ماه طلائی رفته‌رفته رنگ حزن آبان را می‌گیرد... سیب‌ها نیز سیری مشابه با قوانین طبیعی داشته و همزمان با آخرین نفس‌های زمین، از درختان چیده می‌شوند. تولدی دیگر «در انتظار» است. تکرار همین جملهٔ کوتاه که فضای اجتماعی، مذهبی و سیاسی نمایشنامه را در رابطه با تبعید بکت‌معرفی‌می‌کند، اشاره‌ای غیرمستقیم به‌چرخ تقدیر دارد.

آرایش سنگین بعضی کلمات، لطمهٔ شدیدی به سادگی متن‌اصلی وارد آورده است.

در پردهٔ اول وقتی اغواگر چهارم از بکت می‌خواهد که تا آخرین قدم پیش رود و از قدرت روحانی خود بر ضد مخالفان استفاده کند، بکت می‌گوید:

Tempter: Save what you know already,

ask nothing of me.

Tempter: Save what you know already, ask nothing of me.

But think, thomas, think of glory ofter death..(12)

در ترجمهٔ این قسمت[۱۳] با تأکید بر تکرار جملاتی مثل «خودت خوب می‌دانی» و یا «خوب فکر کـن»، اعتبار دانش اغـواگر بهم ریخته و او صرفاً تبدیل به یك فرصت طلب می‌گردد. و در جملهٔ:

Thomas: I have thought of these things.

که به صورت زیر ترجمه شده است: «به این عظمت لایـزال مدتها است فکر کرده‌ام»[۱۴]، بکت به صورت یك توطئه‌گر و نه یك شهید راه حقیقت درآمده است. کلمه «مدتها» اینجا اضافه است و با اینکه در متن اصلی، فعل ماضی نقلی به‌کار رفته است، ولـی کاربرد فعل ماضی نقلی در رابطه با تثبیت اندیشه بکت است‌که به افکار او قدرت داده است. این افکار در سر او پـرورانیده نشده است. بکت خود به این مسائل واقف است. مشخص نیست‌که منظور مترجم از «به این عظمت لایزال» (که به این مسائل باید ترجمه می‌شد) چیست؟ وقتی که اغواگر می‌گوید:

That is why I tell you.
Tempter: Your thoughts have more
power that kings to compel you-(15)

اغواگر اشاره به کیفیت قدرت افکار بکت دارد نه قدرت افکاری که مترجم در سر بکت پرورانیده است:

«می‌دانستم که این فکار در سرت پرورانیده شده است.»[۱۶] که صورت ترجمهٔ صحیح آن چنین است: به همین دلیل است که با تو سخن می‌گویم.

۱۲ــ همان کتاب ص ۱۹۱.

۱۳ــ تی. اس. الیوت و نمایشنامه منظوم، نوشته‌ی دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی ص ۱۸۰.

۱۴ــ همانجا.

15— T.S. Eliot, The complete poems, p. 192.

۱۶ــ تی. اس. الیوت و نمایشنامه منظوم و مذهبی ص ۱۸۰.

در کتاب «Music of poetry» (موسیقی شعر)، الیوت در مورد مسئولیت شاعر در انتخاب کلمهٔ مناسب می‌گوید که موسیقی هر کلمه در اربطه با کلمات قبلی و بعدی و به‌طور قطع با توجه به تمامیت متن شنیده می‌شود. در نمایشنامه «قتل در کلیسا»، در کلام همسرایان جمله‌ای است که توسط کشیش اول نیز تکرار می‌گردد[۱۷]

Seven years and the summer is over.

این جمله که به‌منظورخاصی عیناً تکرار گردیده و از یك بافت شاعرانه برخوردار است به دو صورت زیر ترجمه شده است:

همسرایان: هفت سال و تابستان سپری شد[۱۸].

کشیش اول: هفت سال و تابستان سپری شده است[۱۹].

چطور می‌توان اهمیت ریتم و آهنگ شعر الیوت را که بافت دراماتیك نمایشنامه را تا به آخر تضمین می‌کند، نادیده گرفت؟

اصولا جمله «تابستان سپری شده است» مفهوم را نمی‌رساند. فعل ماضی نقلی در ترجمه، تأکید بیشتری بر سپری شدن تابستان دارد و حاکم بر مفهوم دیگر جمله است که اشاراتی به‌طولانی‌بودن غیبت بکت و مصائب حاصله دارد. با اضافه نمودن کلمهٔ (نیز) بعد از تابستان و استفاده نمودن از ماضی ساده به جای ماضی نقلی، می‌توان اهمیت دراماتیك تکرار جمله را که در اینجا زبان شکوه است و تأکیدی بر سنگینی تم انتظار دارد، حفظ نمود: هفت سال و تابستان نیز سپری شد.

زبان الیوت علاوه بر شخصیت‌سازی، در رابطهٔ مستقیم با تم نمایشنامه است. رابطهٔ آهنگ‌کلمه و ریتم و طرز قرارگیری آن در جمله، تماماً تدابیری دراماتیك هستند که یك دراماتیست باید از اهمیت و تأثیر آنها آگاه باشد. الیوت در این اثر نشان می‌دهد که

17— T.S. Eliot, The complete poems, p. 176 & 177

۱۸ــ تی. اس. الیوت و نمایشنامه منظوم و مذهبی ص ۱۶۱.

۱۹ــ همان کتاب ص ۱۶۲.

چگونه زبان نمایشنامه در حقیقت نفس نمایشنامه است.

زمانیکه شهسواران قصد کشتن بکت را دارند، گفتگوئی بین شهسوار اول و بکت درمی‌گیرد که دارای ارزشی خاص است:

First knight: No! here and now.
Beckett: Now and here! (20)

ترجمه را می‌خوانیم:

شهسوار اول: نه. همین‌جا و همین حالا.

بکت: همین‌جا و هم‌اکنون.[۲۱]

ترجمه صحیح این قسمت چنین است:

شهسوار اول: همین‌جا و هم‌اکنون.

بکت: هم‌اکنون و همین‌جا.

لازم به تذکر است که جابجائی ظریف این کلمات و پیام‌خاصی که همراه با طنزی‌خاص دربر دارد، هرگز تصادفی نیست و مترجم نباید با قید مکان و زمان، هر بازی که می‌خواهد انجام دهد. جا- بجائی قید زمان از طرف الیوت، از اندیشهٔ برتر حکایت دارد. تاکید او بر زمان «هم‌اکنون» نشانهٔ آگاهی او از امر الهی است. به همین دلیل، او شهادت را با خونسردی و ایمان می‌پذیرد. در حالیکه کلام شهسوار اول «همین‌جا و همین‌حالا» کاملا متفاوت بوده و بیانگر اینست که بر انسان، امر خدا واجب است. به‌نظر می‌رسد که مترجم در اینجا بی‌جهت سعی بر پیدا کردن دو کلمهٔ مترادف برای ترجمهٔ کلمه«Now» نموده‌است. همین حالا... هم اکنون!...

این دیالوگ‌کوتاه، رد و بدل‌همین‌چهارکلمه مختصر، شخصیت والای بکت را تعیین می‌کند. عدم توجه مترجم به این ظرافت‌های خاص کاربرد زبان، از بکت موجودی می‌سازد که گوئی از امر

20— T.S. Eliot, The complete poems and plays, 1909—1950, p. 204.

۲۱ــ تی. اس. الیوت و نمایشنامه منظوم و مذهبی ترجمه دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی صفحه ۱۹۳.

شهسواران اطاعت بیشتری دارد تا از مشیت الهی.

با بی‌توجهی به آهنگ کلام الیوت، وزن و ریتم خاص موجود در شعر، و همچنین تفسیر بعضی قسمتها، بکت به صورت یك ذهنیت ماشینی‌درآمده که بدون‌توجه به‌معنا، کلام را به‌کار می‌برد.

به قسمتهائی از متن اصلی و ترجمه آن نگاه می‌کنیم:

گفتگوئی است بین بکت و اغواگر دوم و اغواگر سعی دارد بکت را متوجه قدرت روحانی او کند تا شاید توجه به این قدرت، سبب ضعف و سقوط او گردد.

Thomas: Whose was it?
Tempter: His who is gone.
Thomas: Who shall have it?
Tempter: He who wil come.
Thomas: What shall be the month?
Tempter: The last from the first.
Thomas: What shall we give for it?
Tempter: Pretence of priestly power.
Thomas: Why should we give it?
Tempter: For the power and the glory.
Thomas: No!
Tempter: Yes! (22)

بکت: و این قدرت روزگاری در دست من بود؟
اغواگر دوم: اما شما آن را رها کردید.
بکت: چه کسی می‌تواند آن را به دست آورد؟
اغواگر دوم: عالیجنابی که به دربار اعلیحضرت بازگردند.
بکت: چه زمانی برای بازگشت مناسب است؟
اغواگر دوم: دسامبر، آخرین ماه سال.
بکت: برای این کار چه بهائی باید پرداخت؟
اغواگر دوم: از قدرت روحانی خود بگذرید.
بکت: چرا باید بگذرم؟
اغواگر دوم: برای آنکه قدرت و افتخار دنیوی را بدست آورید.

22— T.S. Eliot, The complete poems and plays, p. 186.

بکت: نه.
اغواگر دوم: پاسخ مثبت بدهید. وگرنه کمر این شجاعت بی‌هنگام شکسته می‌شود.

در همین کنتربری زمینگیر می‌شوید، و حـاکم بی‌سرزمین و کارگزار بی‌مواجب پاپ بی‌رمق. از نره‌گوزن پیری که دشمنانش چون سگ شکاری دوره‌اش کرده‌اند چه برمی‌آید[۲۳] ذهنیت بکت در این مقطع، پیوستگی عمیقی با ریتم و ضرباهنگ کلام دارد که در ترجمه مطلقاً حفظ نشده است.

اولین سؤال بکت از اغواگر دوم که یادآور مرحله دوم زندگی بکت و غرور و قدرت دنیوی اوست اینست:

Beckett: Whose was it?

که در ترجمه ضرباهنگ قاطع خود را از دست داده است. جمله «و این قدرت روزگاری در دست من بود؟» با علامت سؤالی که به‌دنبال دارد، مفهوم را به چیزی شبیه «ولی این قدرت کـه روزگاری در دست من بود» تبدیل می‌کند.

ریتم کلام بکت با ضربه‌های مشخصی که بر کلمات استفهامی WHOSE/WHO/WHAT/ WHY دارد، تسلط او را بر ریتم گفتگو مشخص ساخته و به‌نوعی زمینه را برای طرد قدرت دنیوی که اغواگر با مهارتی خاص آن را عنوان می‌کند، آماده می‌سازد. کلام سادهٔ بکت با آن ضرباهنگ سنگین، اغواگر را بر آن می‌دارد که به تصنع و تعمد رو آورد. ولی قدرت کلام بکت از همان ابتـدای دیالوگ، جواب نهائی او را پیش‌گوئی می‌کند.

در ترجمه، عدم توجه به ضرباهنگ و ریتم و صوت، نه‌تنها از قدرت اندیشهٔ بکت در این مقطع می‌کاهد، بلکه کلام او را بیشتر شبیه کلام یك توطئه‌گر می‌سازد.

۲۲ـ تی. اس. الیوت و نمایشنامه منظوم و مذهبی. ترجمه دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی ص ۱۷۲.

مترجم جمله «He who will come» را به «عالیجنابی که به‌دربار اعلیحضرت بازگردند» ترجمه کرده‌است و با اضافه‌کردن «دسامبر» در ترجمه توضیح داده‌اند که آخرین ماه سال فرنگی دسامبر است!

همچنین جملهٔ «پاسخ مثبت بدهید» به دنبال کلمهٔ «No» و اضافه نمودن صفت عجیب «بی‌هنگام» در مورد شجاعت و کاربرد کلمهٔ «نره» در توصیف «گوزن پیری» که به بی‌رمقی‌اش در سطر قبل اشاره شده، همه و .... همه، به احساس شعر لطمه می‌زند. البته جای آن دارد که به نکتهٔ بسیار مثبتی نیز که در این قسمت ترجمه وجود دارد اشاره شود و آن اضافه نمودن کلمهٔ «دنیوی» بعد از «افتخار» است.

لازم به توضیح است که کاربرد کلمه افتخار (Glory) توسط اغواگر چهارم نیز با مفهوم خاص دیگری که به معنای افتخارات بعد از مرگ است، استفاده شده است. اغواگر چهارم سعی دارد بکت را با آنچه خود او در سر دارد اغوا کند: شهادت. تشویق بکت به‌شهادت از طریق انجام دادن «عمل صحیح با قصد غلط» نیز در بکت مؤثر نمی‌افتد و او انگیزه‌های نادرست را از ذهن خود دور می‌کند. درحالیکه اغواگر دوم هیچگونه اشاره‌ای به افتخار بعد از مرگ ندارد و قصد او متوجه کردن بکت به لذات قدرت دنیوی است. به همین سبب عبارت افتخار دنیوی در ترجمه به نظر من بسیار مؤثر است.

با توجه به مطالب فوق ترجمه متن مورد بحث می‌تواند بدین صورت باشد:

بکت : در دست که بود؟
اغواگر دوم : او که رفته است
بکت : که آن را خواهد یافت؟
اغواگر دوم : او که می‌آید.
بکت : چه ماهی؟
اغواگر دوم : آخرین ماه سال

بکت : به چه بهائی؟
اغواگر دوم : قدرت روحانی.
بکت : چرا؟
اغواگر دوم : برای قدرت و افتخار دنیوی.
بکت : نه.
اغواگر دوم : بله.
بخش دیگری از ترجمه را بررسی می‌کنیم:

The Four Tempters: Man's life is a cheat and a disappointment;
All things are unreal,
Unreal or disappointing:
The Catherine wheel, the pantomime cat,
The prizes given at the children's party,
The prize awarded for the English Essay,
The scholar's degree, the statesman's decoration.
All things become less real, man passes
From unreality to unreality.
This man is obstinate, blind, intent
On self-destruction,
Passing from deception to deception.
From grandeur to grandeur to final illusion,
Lost in the wonder of his own greatness,
The enemy of society, enemy of himself.(24)

چهار اغواگر

زندگی نیست مگر فریب و نامرادی آنچه هست توهمی بیش نیست توهمی رنج‌آور گذرا، به جشن‌های کودکان می‌ماند که همه چیزش زرق و برق‌های دروغین‌دارد. یکسره بازی و دلخوشی‌است، و انسان از خیالی به خیال دیگر پناه می‌آورد انسانی که سرکش است و کوردل و بر نابودی خود همت گماشته است.

و او از فریبی به فریب دیگر پناه می‌برد و از شکوه پوشالی به شکوهی پوشالی، محو خود می‌شود و خود را می‌پرستد و آنگاه به

24— T.S. Eliot, The complete poems and plays, p. 194.

هیأت دشمن درمی‌آید: دشمن دیگران دشمن خود.[۲۵] (نقطه‌گذاری از مترجم است)

در ترجمهٔ این قسمت نیز اشتباهات زیادی وجود دارد که به ترتیب به آن اشاره می‌کنیم:

۱ــ ترجمهٔ غلط کلمات و جملات

در سطر اول، کلمه «disappointment» به نامرادی ترجمه شده است در صورتی که حتی معنای تحت‌اللفظی این کلمه ناامیدی و یأس است. الیوت دقیقاً با کاربرد مفهوم کلمهٔ فوق، در بافت زندگی به مسأله توهمات می‌پردازد. کلمه نامرادی نه تنها توهمی در بر ندارد، بلکه تراژدی‌را هم آلوده به‌گرایش‌های‌ملودراماتیك می‌کند.

مترجم جمله «Unreal or disappointing» را که به‌معنای‌غیرواقعی و مأیوس‌کننده است به «توهمی رنج‌آور گذرا» ترجمه کرده است. جای تعجب است که کلمه disappointing در سطر سوم، چنین مفهوم متفاوتی به خود بگیرد.

آیا مترجم در این‌جا تحت تأثیر نظریهٔ (Gannon) که اشتباهاً آن را در ادامهٔ سخنرانی الیوت نقل کرده است بوده است؟

به نظر الیوت «ماوراءالطبیعه و امور غیب، واقعی‌ترین و عالیترین واقعیت‌ها است».[۲۶]

Gannon با اشاره به نظریه فوق ادامه می‌دهد که مفهوم واقعی «عمل مقدس و مشقت» را، بشر هم می‌داند و هم نمی‌داند.... و «این تناقض به خاطر اجتناب دائمی انسان از مواجهه با واقعیت و از سوی دیگر نتیجهٔ لمحه‌ای از زمان و دیدار برقی از واقعیت است».[۲۷]

۲۵ــ تی. اس. الیوت و نمایشنامه منظوم و مذهبی ترجمه ناظرزاده کرمانی ص ۱۸۳.

26— T.S. Eliot's, Murder in the Cathedral, A critical commentary (Monarch Notes), by Paul Gannon, p. 29.

۲۷ــ این نظریهٔ Gannon (p. 28-a) می‌باشد که‌مترجم در مقدمهٔ‌خود (ص ۱۴۳) ضمن استفاده از اندیشه او اشاره‌ای به خود او نکرده است.

ترجمهٔ جمله:

From grandeur to grandeur to final illusion
lost in the wonder of his own greatnes.

به صورت: «از شکوه پوشالی به شکوهی پوشالی و محو شکوه خود می‌شود و خود را می‌پرستد.» نه تنها اشتباه است، بلکه از نظر فارسی هم نارساست.

الیوت در این‌جا مسیر توهمات زندگی را دنبال‌کرده و می‌گوید چگونه انسان:

از شکوهی به شکوهی دیگر می‌رسد و سرانجام
در توهمی از خود گم می‌گردد.

در حقیقت سرگشتگی در این توهم است که انسان را دشمن خود می‌گرداند.

۲ــ حذف قسمتهائی از شعر

در مورد حذف سطور ۴ تا ۹ شعر، ناگزیر اشاره‌ای به‌یادداشت مترجم بر ترجمه‌اش می‌نمائیم:

«من به کرات در آثار منظوم الیوت: یکی از ماهر و متفنن‌ترین شاعران این نکته را دیده‌ام که وی گاهی بنا به ضرورت شعری، کلمات و عبارات و جملاتی را در متن گنجانیده که از نظر نمایشی نه‌تنها کمکی نیستند و هدفی‌را تعقیب نمی‌کنند، بلکه غیرقابل استفاده و حتی مزاحم هم هستند و هر کارگردانی به‌هنگام اجرای آن، ناگزیر از حذف آنهاست». [۲۸]

تنها عبارت «مزاحم» در متن اصلی شاید عبارت«Catherine wheel» باشد که اصطلاحاً اشاره به یکنوع آتش‌بازی کودکان است. مساله اینجا است که برخلاف تصور مترجم، حذف این چند سطر، مفهوم سخنان چهار اغراگر را به‌کلی ناقص می‌گذارد.

۲۸ــ تی. اس. الیوت و نمایشنامه منظوم و مذهبی، نوشته ناظرزاده کرمانی ص ۱۵۶.

وقتی که چهار اغواگر زندگی را نوعی فریب و یأس معرفی می‌کنند با اشاراتی به‌شادیهای گذرا مثل خوشیهای دوران کودکی (خط چهارم و پنجم)، آرزوهای زمان جوانی (خط ششم) و موقعیت‌های دوران بلوغ (خط هفتم) فلسفهٔ خود را رنگ حقیقی بخشیده و آن را از هر نوع انتزاع فلسفی مبهم دور نگه می‌دارند. الیوت در اینجا با مثال‌های مختلفی در مورد چگونگی شادیها و امیدها و رؤیاهای سنین‌مختلف، اغواگران را به‌این‌نتیجه می‌رساند که آنچه که هست «توهی بیش نیست» و بدین سان مفهوم کلام را متوجه بکت می‌سازد.

۳ـ جملات اضافی

جملات زیر بدون هیچ کاربرد دراماتیکی در متن ترجمهٔ این قسمت گنجانده شده است:

الف ـ که همه چیزش زرق و برق‌های دروغین دارد.

ب ـ یکسره بازی و دلخوشی است (الیوت هرگز چنین نگفته است. او در اینجا از توهم «رنج» و «مشقت» صحبت می‌کند، کدام بازی؟... کدام دلخوشی؟... شاید مترجم با اضافه‌کردن این جمله، شادیهای دروغین جشن‌های کودکانه را مطرح می‌کند؛ درصورتی که در شعر، الیوت، به مروری بر تمامی مسیر زندگی انسان پرداخته است).

د ـ خود را می‌پرستد و آنگاه به هیات دشمن درمی‌آید (در وهم، تصوری از خود گم‌شدن، خودپرستیدن نیست).

لازم به تذکر است که این اضافات که در حقیقت تلاشی برای تفسیر شعر است، علاوه بر اینکه بر مفهوم شعر خدشه وارد کرده، ضرباهنگ و وزن و ریتم بسیار نافذ چهار اغواگر را نیز تبدیل به یك ناله گوشخراش نموده است.

ج ـ نقطه‌گذاری و سرسطرنویسی که از مسائل مهم در ترجمه‌شعر است و به درك مفهوم کمك می‌کند در این ترجمه مطلقاً رعایت نشده است.

جای تأسف است که با اشتیاق و تلاشی که برای شناخت و درک ساختار این نمایشنامه در مقدمه آن دیده می‌شود، مترجم آنچنان به آرایش ترجمه خود پرداخته که خود نیز «محو شکوه» آن گردیده و در حقیقت به مفهوم واقعی قطعه مورد بحث، «دشمن خود» گردیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی