هر ترجمه‌ای با ترجمهٔ دیگر متفاوت است

گفت‌وگو با سوزان جیل لوین

ماریا کونستانزا گوسمان*، **دانشگاه یورک**
ترجمهٔ سوسن نیازی**

چکیده

مناسبت گفت‌وگو با سوزان جیل لوین انتشار کتاب معروف او در حوزهٔ ترجمه است: *کاتب خرابکار: ترجمهٔ داستان‌های امریکای لاتین*. لوین در این گفت‌وگو تجربیات خود را در زمینهٔ ترجمهٔ ادبیات امریکای لاتین با مخاطبان در میان می‌گذارد. اهمیت این گفت‌وگو در نظریات لوین دربارهٔ مسائل کنونی ترجمهٔ ادبی و برخوردش با این مسائل با استناد به نمونه‌هایی از ترجمه‌های خویش است. او به چالش‌های خود در ترجمه و دیدگاه‌هایش دربارهٔ متن اصلی و متن ترجمه‌شده، نگاه به فرهنگ مقصد در ترجمه، و همکاری خلاق نویسنده و مترجم می‌پردازد. به عقیدهٔ لوین، ترجمهٔ ادبی عملی خرابکارانه است و مترجم ادبی نقش «کاتب خرابکار» را به عهده دارد. مترجم می‌تواند فرم متن اصلی را با خلاقیت خود تغییر دهد، ولی معنی آن را باید در فرم دیگری حفظ کند.

سوزان جیل لوین مترجم آثار بسیاری از نویسندگان برجستهٔ امریکای لاتین از جمله خولیو کورتاسار، کابررا اینفانته، خورخه لوئیس بورخس، و مانوئل پوئیگ است.

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ ادبی، خلاقیت در ترجمهٔ ادبی، نقش مترجم ادبی، همکاری خلاق نویسنده و مترجم، ادبیات تطبیقی.

---

* Mria Constanza Guzmán. "An Interview with Susanne Jill Levine," (http://wordswithoutborders.org/article/an-interviewww-with-suzanne-jill-levine)

** دانشجوی دکتری دانشگاه یورک، تورنتو، کانادا
پیام‌نگار: susan.niazi@gmail.com

مقدمهٔ مترجم

سوزان جیل لوین از مترجمان بنام ادبیات امریکای لاتین و پژوهشگری معروف در حوزهٔ مطالعات ترجمه است. او دکترای خود را در ۱۹۷۷ با گرایش پژوهش دربارهٔ ادبیات معاصر امریکای لاتین و مطالعات ترجمه از دانشگاه نیویورک گرفته و سال‌ها در زمینهٔ ادبیات قرن بیستم، ادبیات امریکای لاتین، ادبیات تطبیقی و ترجمهٔ ادبی مطالعه و پژوهش کرده است. لوین در حال حاضر به تدریس ادبیات معاصر امریکای لاتین و ترجمهٔ ادبی در گروه زبان و ادبیات اسپانیایی و پرتغالیِ دانشگاه کالیفرنیا در سانتا باربارا اشتغال دارد. در زمینهٔ ترجمهٔ ادبی نیز سوزان جیل لوین کارنامه‌ای پربار دارد و آثار برخی از مهم‌ترین نویسندگان امریکای لاتین از جمله خولیو کورتاسار، خورخه لوئیس بورخس، گیلییرمو کابررا اینفانته، سِورُو ساردوی، خوزه دونوسو و آدولفو بیوی کاسارِس را به انگلیسی برگردانده و مترجم آثار مانوئل پوئیگ نویسندهٔ آرژانتینیِ مشهور و دشوارنویسِ نیمهٔ دوم قرن بیستم است.

پژوهش‌های سوزان جیل لوین در حوزهٔ ترجمه از آثار مطرح در محافل دانشگاهی و روشنفکری است. *امریکای لاتین: داستان و شعر در ترجمه*[1] (۱۹۷۰)، *کاتب خرابکار: ترجمهٔ داستان‌های امریکای لاتین*[2] (۱۹۹۱) و *مانوئل پوئیگ و زن عنکبوتی: زندگی و داستان‌های او*[3] (۲۰۰۰) از مهم‌ترین تألیفات او در این زمینه است. لوین در سال ۲۰۱۰ ویرایش مجموعه‌ای از مقالات و اشعار خورخه لوئیس بورخس را در پنج جلد برای انتشارات پنگوئن به پایان برده است. سوزان جیل لوین طی سال‌ها ترجمه و تألیف جوایز ادبی و فرهنگی متعددی به دست آورده است. از آن جمله است جایزهٔ مرکز انجمن پِن در امریکا[4] در بخش ترجمهٔ ادبی در سال‌های ۱۹۸۹ و ۲۰۱۲، و جایزهٔ دستاوردهای حرفه‌ای این انجمن در سال ۱۹۹۶.

مناسبتِ گفت‌وگوی زیر انتشار کتاب معروف لوین دربارهٔ ترجمه است با عنوان *کاتب خرابکار: ترجمهٔ داستان‌های امریکای لاتین* (۱۹۹۱)؛ این گفت‌وگو به دلیل پرداختن به مباحث مهم دربارهٔ ترجمه و تألیف حائز اهمیت است. کلمهٔ «خرابکار» در

---

[1] *Latin America: Fiction and Poetry in Translation*
[2] *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*
[3] *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*
[4] The Pen American Center

عنوان کتاب پیش از هر چیز معنای خرابکاری سیاسی را به ذهن متبادر می‌کند، در حالی که «کاتب خرابکارِ» این کتاب، به جای دشمن، به همکاری با متن و نویسنده می‌پردازد. لوین معتقد است که با نوشتن این کتاب می‌خواسته حضور مترجم را که به طور معمول حضوری نامرئی است، مرئی و قابل درک کند. این دیدگاه با نگاه سنّتی به مترجم، که او را صرفاً کاتبی ناشناس و سرسپرده می‌انگاشت، به‌کلی متفاوت است. به عقیدهٔ لوین، مترجم ادبی نویسنده‌ای خرابکار است؛ آنچه نابود می‌کند قالب متن اصلی است، ولی معنی و مفهوم آن را در قالبی دیگر باز می‌آفریند.

سوزان جیل لوین در این گفت‌وگو به نظریه‌های افراطی در ترجمهٔ ادبی، اهمیت همکاری مترجم با نویسنده، مسئلهٔ تألیف، نقش خوانندهٔ متن، و مسائل فرهنگی و زبانی و حتی بازار نشر آثار ترجمه‌شده می‌پردازد و سعی می‌کند که مسائل و مشکلات این حوزه را بر اساس سال‌ها تجربهٔ شخصی به‌کوتاهی مرور کند. در این مقدمهٔ کوتاه، قصد ندارم که همهٔ این نکات را توضیح بدهم، زیرا لوین در متن گفت‌وگو به‌روشنی به آنها می‌پردازد، ولی، با توجه به اهمیت موضوعِ تألیف و ترجمه، لازم می‌دانم بر مسئلهٔ متن اصلی در ترجمهٔ ادبی تأکید کنم.

یکی از نکاتی که لوین در این گفت‌وگو بر آن تأکید کرده رویکرد مترجم به متن اصلی است. او تلویحاً می‌گوید که متن اصلی در ترجمهٔ ادبی قداست ندارد که وفاداری به تک تکِ کلمات آن اهمیت داشته باشد. مهم این است که فحوای کلام و مفهوم جملات از متن مبدأ به متن مقصد منتقل شود، زیرا ترجمهٔ خواننده‌مدار باید مبتنی بر زبان و فرهنگ خوانندهٔ متن مقصد باشد. لوین در این گفت‌وگو چند بار به بورخس و آراءِ او اشاره می‌کند. بورخس را در ایران بیشتر به عنوان نویسنده‌ای توانا می‌شناسیم، ولی او در زمینهٔ مطالعات ترجمهٔ ادبی نظریات کاملاً جاافتاده‌ای دارد و مسئلهٔ متن اصلی را نیز بررسی می‌کند، از جمله در مقالهٔ «مترجمان هزار ویک شب»[1] به نقد ترجمه‌های مختلفِ *داستان‌های هزار و یک شب* می‌پردازد. بورخس با ترجمهٔ لفظ به لفظ این متن سخت مخالف است و معتقد است که زیباترین ترجمه‌های این داستان‌ها آنها هستند که به متن اصلی وفادار نمانده‌اند. از نظر بورخس، وفاداری به متن اصلی تنها در متون مرجع مذهبی و کتب آسمانی لازم است.

[1] "The Translators of the Thousand and One Nights"

به زبان ساده، هر متنی در زمان خود می‌تواند متن اصلی باشد. بنابراین، در زمان‌های مختلف و برای خوانندگان مختلف بی‌نهایت متن وجود دارد. پس مترجم نیز، مانند نویسنده، می‌تواند متنی بیافریند که بی‌تردید با متن اصلی متفاوت است. بدین ترتیب، نقش متن اصلی و اهمیت و قداست آن کم‌رنگ می‌شود. بورخس این موضوع را به‌زیبایی در داستان کوتاهی به نام «پی‌یر منار، نویسندهٔ دن کیشوت»[1] توضیح داده است و لوین نیز در این گفت‌وگو به آن اشاره می‌کند. «پی‌یر منار، نویسندهٔ دن کیشوت» داستانی است کنایی در قالب مقاله‌ای ادبی دربارهٔ شخصیتی خیالی به نام پی‌یر منار. این مقاله سؤالاتی دربارهٔ مباحثی چون تألیف، متن اصلی، و نظریهٔ پست‌مدرنِ خوانندگان برای منتقدان ادبی عرضه کرده است.

پی‌یر منار نویسنده‌ای فرانسوی است در قرن بیستم که کتاب قرن هفدهمیِ *دن کیشوت* سروانتس را از طریق نوعی بازنویسی دوباره می‌آفریند. او فصلی از کتاب را باز می‌کند و آن را کلمه به کلمه و سطر به سطر و صفحه به صفحه، بی آنکه چیزی را از قلم بیندازد، برای خوانندگان قرن بیستمیِ خود بازنویسی می‌کند. با این همه تلاش، آنچه در انتها به‌دست می‌آید نه تنها هیچ شباهتی به متن اصلیِ *دن کیشوت* سروانتس ندارد، بلکه از بعضی جهات از آن نیز پربارتر است. بورخس می‌خواهد نشان بدهد که حتی با بازنویسی کلمه به کلمه هم نمی‌توان متن اصلی را تولید کرد، زیرا عوامل دیگری مانند زمان نگارش، نظریهٔ متن، مبحث خواننده، نقش مترجم (نویسنده)، فرهنگ و سنّت‌های مختلف، و پدیده‌های سیاسی‌ـاجتماعی بر این روند تأثیر می‌گذارند. سوزان جیل لوین در این گفت‌وگو بارها بر این موضوع تأکید می‌کند.

ماریا کونستانزا گوسمان که این گفت‌وگو را با لوین انجام داده در سال ۲۰۰۶ از دانشگاه ایالتی نیویورک دکترای ادبیات تطبیقی گرفته و در سال‌های اخیر به پژوهش در زمینهٔ مطالعات ترجمه و ادبیات امریکای لاتین پرداخته است. پژوهش‌های او در قالب مقالات و کتاب‌هایی چون *ادبیات امریکای لاتینیِ گرگوری رابا‌سا: میراث آشکار مترجم*[2] (۲۰۱۰) و *شالوده‌های تاریخی ترجمه: سنّت‌ها، آسیب‌ها، قانون‌شکنی‌ها*[3] (۲۰۱۲) منتشر شده است. پروفسور گوسمان در حال حاضر در دانشکدهٔ گلندنِ

---

[1] "Pierre Menard, Author of the Quixote"
[2] *Gregory Rabassa's Latin American Literature: A Translator's Visible Legacy*
[3] *Historical Textures of Translation: Traditions, Traumas, Transgressions*

دانشگاه یورک[1] به تدریس مطالعات ترجمه، ترجمهٔ ادبی و تجارب ترجمه در امریکای لاتین مشغول است. ترجمهٔ فارسی این گفت‌وگو که در سال ۲۰۰۹ در مجلهٔ الکترونیکِ *کلمات بی مرز* منتشر شده است با موافقت سوزان جیل لوین و ماریا کونستانزا گوسمان در ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* منتشر می‌شود.

- **در مقدمهٔ *کاتب خرابکار* به سودمند بودن «پژوهش‌های خودارجاعیِ مترجمانِ نثر» به عنوان الگوهای مطالعهٔ ترجمه و «پرسش تمامی مترجمان از خود» اشاره کرده‌اید (ص. سیزده). *کاتب خرابکار* بیانیهٔ شما در مقام مترجم است. قصدتان از نوشتن این کتاب چه بود؟ در حال حاضر، دربارهٔ آن چه نظری دارید؟ اگر حالا این کتاب را می‌نوشتید، چه چیزهایی را تغییر می‌دادید یا اضافه می‌کردید؟ آیا بیانیهٔ دیگری می‌نوشتید؟ چه تصویری از مترجم ارائه می‌دادید؟**

o چند سال پیش در اسپانیا دربارهٔ مترجم به عنوان شخصیتی نوستالژیک سخنرانی کردم. به‌گمانم، این همان تصویری است که اکنون از مترجم دارم، در حالی که ابتدا مترجم را ماجراجویی در عرصهٔ زبان یا نویسنده‌ای تجربه‌گر[2] می‌دانستم. این شخصیت نوستالژیک پس از مطالعهٔ زندگی و افکار هانری لانگلوا[3]، بنیان‌گذار سینماتِکِ فرانسه در پاریس، در ذهنم شکل گرفت. هارتلی[4] از قول او نقل می‌کند که عاشقِ فیلمْ شخصیتی است نوستالژیک که زندگی‌اش با حس تبعید و فقدان آمیخته است، فقدانِ بهشت ازدست‌رفتهٔ کودکی، و فقدانِ گذشته به مثابه کشوری دیگر. به گمانم این موضوع در مورد من هم صادق است. وقتی که نوشتن این کتاب را شروع کردم، از جمله مسائلی که می‌خواستم به آنها پاسخ بدهم یکی هم اظهارنظر کابررا اینفانته[5] بود، یکی از اولین نویسندگانی که اثری از آنها ترجمه کرده بودم. او گفته بود که من به عنوان مترجم بیش از حد مغرورم. یکی از دلایل او برای این اظهارنظر این بود که او نویسنده‌ای خودمحور بود و می‌خواست در همهٔ ترجمه‌های

---

[1] Glendon College, York University
[2] experimental
[3] Henri Langlois
[4] منظور لوین باید مارک هارتلی (Mark Hartley) فیلمساز و کارگردان فیلم مستندِ هانری *لانگلوا: شبح سینماتِک* (۲۰۰٤) باشد ـ م.
[5] Guillermo Cabrera Infante

کتابش از ابتدا تا انتها اعمال نظر کند. با این حال، *کاتب خرابکار* را اساساً به این دلیل نوشتم که احساس می‌کردم ترجمه مستلزم روند فکری پرباری است که خوانندهٔ متنِ ترجمه‌شده هیچ‌گاه از آن باخبر نمی‌شود. این خسرانی برای خوانندگان و بی‌انصافی در حق مترجمان است که خواننده از آنچه ما تجربه می‌کنیم، از پیچیدگی این روند، و از چگونگی ظهور منتقد ادبی و پژوهشگر در قالب یک مترجم خوب در این روند بی‌خبر است. به عبارت دیگر، مترجم، به جای نوشتن مقاله یا کتاب، ترجمه می‌کند. او، علاوه بر توانایی‌های شهودی هنرمند، از توانایی‌های دیگری نیز بهره‌مند است. مترجمِ باقریحه شاعر و خالق است. حتی، در معنای بورخسی، خالقی است که با خوانشِ دوباره خلق می‌کند. به همین دلیل بود که از اوایل کار یادداشت‌هایی در حاشیهٔ ترجمه‌هایم می‌نوشتم. تردیدی نیست که به بررسی نظرات نویسندگانی علاقه داشتم که موجب می‌شدند تا شیوهٔ ترجمه برایم عرصهٔ مهمی برای تفحص و پژوهش باشد. علاوه بر این، نخستین ترجمه‌هایم، به دلیل همکاری من با نویسندگان، ترجمه‌های ویژه‌ای بودند. اولین مقالاتی را که ترجمه کردم در دههٔ ۱۹۷۰ به چاپ رساندم، نقطهٔ شروع این کتاب همین ترجمه‌ها بود. *کاتب خرابکار* تا ۱۹۹۱ منتشر نشد، ولی نوشتن آن را در واقع سال‌ها قبل، در ۱۹۷۱، شروع کرده بودم. آنچه مرا به نوشتن این کتاب مجاب کرد مقاومتی بود که در محیط دانشگاه به عنوان استادِ دست اندر کارِ ترجمه با آن روبه‌رو بودم. به نظرم مسخره بود، به‌ویژه در مورد مترجمان بزرگ (هر چه باشد، هر آشپزی که سرآشپز نیست). این بود که خواستم بیانیه‌ای سیاسی در اعتراض به این عدم درک آثار ترجمه‌شده به عنوان بخشی از تولید پژوهشگر بدهم. تردیدی نیست که نوشتن این کتاب با شغل من در دانشگاه ارتباط داشت، ولی معتقدم که با نوشتن آن به مسئله‌ای پرداختم که فقط مشکل من نبود. می‌خواستم نشان بدهم که دانشگاه باید تفکر و نگاهش را نسبت به ترجمه تغییر بدهد، و کمک کنم تا این تغییر به وجود بیاید. حالا می‌دانید چرا این کتاب را نوشتم، هم از دلیل شخصی من آگاه شدید، هم از دلیل جمعی‌ام. اما، گذشته از همهٔ این دلایل، میل شدید به نوشتن هم بود. من نویسنده‌ام و فکر می‌کردم که باید دربارهٔ چیزی که می‌دانستم بنویسم. یک دلیل دیگر هم وجود دارد. من نامه‌های حیرت‌انگیزی از این نویسندگان برجسته

دریافت می‌کردم. این نامه‌ها، گذشته از اطلاعات منحصر به فردی که در اختیارم می‌گذاشتند، حاوی بینش‌های بی‌نظیری بودند. نوشتن این کتاب دلایل زیادی داشت. پرده از روی خیلی مسائل می‌بایست برداشته شود و خیلی مسائل می‌بایست روشن شود.

- **نوشتن این کتاب کار سختی بود؟**

o خیلی سخت بود، چون دربارهٔ دلیل و چگونگی ترجمهٔ یک شعر می‌توان یک کتاب کامل نوشت. چطور می‌توانستم پیچیدگی‌های متعددِ ترجمهٔ بیست رمان دشوار را شرح بدهم؟ امروز صبح مشغول خواندن کتابی بودم با عنوان *نمایش دوگانه: داستان به فیلم*، نوشتهٔ جوی گولد بایم[1] که ده بیست سال پیش منتشر شده است. تا به حال چیزی دربارهٔ این کتاب نشنیده بودم، و آن را در کتابخانهٔ دوستی پیدا کردم. روش نویسنده در دسته‌بندی فیلم‌ها برایم جالب بود. به فیلم‌های زیادی می‌پرداخت، فیلم‌های مهم؛ کم‌وبیش تاریخ سینما را روایت می‌کرد. کارش تقریباً شبیه به کاری بود که من انجام داده بودم، شگردی شبه‌دکارتی، و یکی از رویکردهای متعدد به چنین پروژه‌ای. کتاب را بر اساس مشکلات دسته‌بندی کرده بود. من هم در *کاتب خرابکار* همین کار را کرده‌ام. به طور معمول، مردم همیشه می‌گویند که ترجمه ممکن نیست، ترجمه یک مشکل است؛ مشکل خودِ ترجمه است. ولی مشکل چیست؟ مشکلْ جناس است، صناعات لفظی است، زبانِ محاوره و گفتار است؛ مردم گمان می‌کنند که چنین کاربردهایی ترجمه‌ناشدنی است. این بود که تصمیم گرفتم که به بعضی از این موارد عمده، به این «ناشدنی‌ها» در ترجمهٔ ادبیات داستانی، بپردازم. علاوه بر این، می‌خواستم کتاب را طوری سازمان بدهم که، مانند داستان‌گویی، قوس و نقطهٔ اوج داشته باشد. از آن چیزهایی شروع کردم که به نظر مردم ترجمه‌ناشدنی بودند، و به این موضوع رسیدم که چرا این‌گونه فکر می‌کنند و عوامل این ناشدنی‌ها چیست. اگر نتوان جناس را ترجمه کرد، گفتار را هم نمی‌توان ترجمه کرد، و در نهایت، همان‌طور که نشان خواهم داد، کلمات را هم نمی‌توان ترجمه کرد، چون هیچ‌گاه یکسان نیستند. تعصبِ «لفظ‌گرا» و توأم با نوعی وفاداریِ

[1] Joy Gould Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film*

ناممکن، بی‌معنی است. این کلمه همان کلمه نیست، همین و بس. کلمات هیچ‌گاه یکسان نیستند. دوست دانایی به من می‌گفت که تو متن را ترجمه نمی‌کنی، بلکه فحوای کلام را ترجمه می‌کنی، و کلمات همیشه، بسته به کاربردشان، تغییر می‌کنند.

- **اجازه بدهید دربارهٔ نویسندگانی صحبت کنیم که آثارشان را ترجمه کرده‌اید. شما اغلب آثار آن دسته از داستان‌نویسان امریکای لاتین را ترجمه کرده‌اید که در قید حیات بودند. همکاری شما با نویسنده در روند ترجمه بسیار مهم بود و نمونهٔ بارز آن همکاری‌تان با کابررا اینفانته بود. این نوع رابطه در مورد شما به چند دوستی پایدار هم منتهی شده است. ماهیت این نوع همکاری چگونه بود؟ با نویسندگان دیگر چطور کارکردید؟ آیا وجه مشترکی بین این تجربه‌ها وجود داشته است؟ انتظار داشتید که رابطهٔ نویسنده و مترجم چگونه باشد؟ چه انتظارات متقابلی وجود داشت؟**

o من فصلی از خاطرات نویسنده‌ای از گذشته‌های دور به نام فرای سروآندو ترزا دِمیئر[1] را ترجمه کرده‌ام، همان کسی که آرِناس[2] کتابش را بر مبنای شخصیت او نوشت. کار خیلی لذت‌بخشی بود. به گمانم غیر از او همهٔ نویسندگانی که آثارشان را ترجمه کرده‌ام در قید حیات بودند؛ البته قسمت‌هایی از آثار برخی نویسندگان قرن بیستم امریکای لاتین مثل فلیزبرتو اِرناندس[3] را هم ترجمه کرده‌ام که هنگام ترجمهٔ آثارشان زنده نبودند. ولی درست است، عمدتاً آثار نویسندگانی را ترجمه کرده‌ام که در قید حیات بودند. حالا که به این سؤال فکر می‌کنم، به یاد موضوعی می‌افتم که قبلاً به طور مشخص درباره‌اش فکر نکرده بودم. همکاری با کابررا اینفانته در روند ترجمه، که اولین همکاری من با یک نویسنده بود، در واقع باعث شد تا سایر نویسندگانی که آثارشان را ترجمه می‌کردم بخواهند همین روش را در پیش بگیرند. بنابراین، فقط من نبودم که هنگام کار و مشورت با آنها احساس آزادی بیشتری می‌کردم؛ آنها هم می‌گفتند ببینید سوزان و کابررا اینفانته چطور با هم

[1] Fray Servando Teresa de Mier
[2] Reinaldo Arenas
[3] Felisberto Hernández

کارکرده‌اند، ببینید چه ترجمه‌ای از کار درآمده، من هم می‌خواهم این‌طوری با سوزان کار کنم.

- **پس درخواست همکاری با شما زیاد شد...**

o بله، جالب بود. ماجراهای جالبی اتفاق می‌افتاد، مثلاً در ۱۹۷۱ مانوئل پوئیگ در نامه‌ای از بوئنوس آیرس برایم نوشت که تازه از یک مهمانی در منزل نویسنده‌ای برگشته است و همهٔ نویسندگانی که در این مهمانی بودند می‌خواستند که آثارشان را من ترجمه کنم. بی‌تردید بین مانوئل پوئیگ و کابررا اینفانته وجوه مشترکی وجود داشت. انگلیسیِ هر دو آنها خیلی خوب بود، چون هر دو از کودکی عاشق سینما و طرفدار پروپاقرصِ فیلم‌های امریکایی بودند. با وجود اینکه انگلیسی زبان دومشان بود، دایرهٔ واژگان انگلیسی‌شان بسیار گسترده بود، هرچند لهجهٔ غلیظی داشتند. فراموش نکنیم که کوبا قبل از آنکه مستعمرهٔ روسیه شود در واقع مستعمرهٔ امریکا بود. انگلیسی زبان دوم کوبایی‌ها بود؛ بعضی مناطق آرژانتین هم انگلیسی‌ـآرژانتینی بود. زبان انگلیسی به دلایل مختلفِ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و تاریخی در هر دو این فرهنگ‌ها عامل مهمی محسوب می‌شد. مانوئل و گیلییرمو انگلیسی را عالی حرف می‌زدند، اما لزوماً نمی‌توانستند به همان خوبی بنویسند. منظورم این است که آشنایی با چم‌وخمِ دستور یک زبان کار ساده‌ای نیست؛ دانش زبانی سطوح متعددی دارد. مثلاً بورخس می‌گوید آخرین چیزی که هنگام آموختن زبان انگلیسی درست یاد می‌گیرید حروف اضافه است. پوئیگ و کابررا اینفانته هر دو به انگلیسی هم می‌نوشتند، اما انگلیسیِ نوشتاری آنها به خوبیِ اسپانیاییِ نوشتاری‌شان نبود. در نتیجه، کار کردن با هر دو آنها جالب بود، چون هم انگلیسی‌شان خوب بود هم نویسنده‌های چیره‌دستی بودند. اما این نوع همکاری تقریباً به همین دو نفر ختم شد. همکاری من با ساردوی[1] به مراتب متعارف‌تر بود. به نظر می‌آمد که زبان انگلیسی‌اش ریشهٔ هندی داشته باشد؛ زیاد به هند سفر می‌کرد و در واقع لهجهٔ هندی داشت. رابطهٔ من با او و نویسندگان دیگری که آثارشان را ترجمه می‌کردم بیشتر نوعی مشاورهٔ «معمولی» بود. معنی کلمه‌ای را از آنها می‌پرسیدم، نظرشان را دربارهٔ راه حلی که به ذهنم رسیده بود جویا می‌شدم، گاهی اوقات هم آنها به من

[1] Severo Sarduy

ایده می‌دادند. من چند کتاب از بیوی کاسارِس[1] ترجمه کردم؛ متن ترجمه‌هایم را برایش می‌فرستادم و او هم نظرش را اینجا و آنجا می‌نوشت، اما خیلی خودش را درگیر بازنویسی نمی‌کرد. مانند مترجمان دیگر، با او و سایر نویسندگان اغلب مشاوره‌های معمولی و متعارف داشتم.

- **انتظارات متقابل نویسندگان چه بود؟ با توجه به خوانشِ پست‌مدرنِ مؤلف، دربارهٔ ارتباط خودتان با نویسندگان چه نظری دارید؟**

o اَلستر رید[2] می‌گوید ترجمهٔ مطلوب در واقع ترجمهٔ رو در روست، چون در این حالت دو یا حتی چند نفر نظر خود را دربارهٔ متن، کلمه، جمله یا عبارت خاصی مطرح می‌کنند و می‌توان از همهٔ این نظرات مختلف استفاده کرد؛ چون، به یک معنی، هر ترجمه‌ای با ترجمهٔ دیگر متفاوت است، و هر مترجمی قطعاً ترجمهٔ متفاوتی از یک متن واحد ارائه می‌دهد. تا حدی به ایدهٔ واقعیت ثابت و رویداد متحرک شباهت دارد: متن اصلی همیشه به عنوان نقطهٔ آغاز برای مترجم وجود دارد، اگر چه این یک جور عرف است، اما هر ترجمه‌ای از آن شروع می‌شود. فکر جالبی است، و اگر به صورت گروهی روی ترجمه‌ای کار کنید، خصوصیتی پی‌یر مِناری پیدا می‌کند. با این همه، هر ترجمه‌ای یک تعبیر است و در نتیجه تعبیر یک نویسنده از اثر نویسندهٔ دیگری است. در نهایت، به این نتیجه می‌رسیم که ترجمه را باید یک خوانش[3] محسوب کرد. مهم نیست چند نفر در آن دخالت داشته باشند، هر ترجمه خوانشِ یگانه‌ای است .

- **اجازه بدهید دربارهٔ استنباط نویسندگان از ترجمه صحبت کنیم. با توجه به صحبت‌های شما با نویسندگان و مطالبی که دربارهٔ آثارشان خوانده‌اید، فکر می‌کنید دربارهٔ ترجمه و مترجمان چه نظری دارند؟ ترجمه در آثارشان چه نمودی داشته است؟ از ترجمهٔ آثار خود و از شما در مقام مترجم این آثار چه استنباطی داشتند؟ چه تصویری از مترجم در ذهن داشتند؟**

o اولاً همهٔ نویسنده‌ها می‌خواستند اثرشان به انگلیسی ترجمه شود، چون در بازار بزرگ‌تری عرضه می‌شد. در حال حاضر، بسیاری از نویسندگان مستقیماً به انگلیسی

---

[1] Adolfo Bioy Casares
[2] Alastair Reid
[3] reading

می‌نویسند تا در هزینه‌های ناچیز ترجمه صرفه‌جویی کنند ــ شاید بتوان گفت که یک شاخهٔ امریکاییِ ادبیات امریکای لاتین به وجود آمده است. حالا بیشتر از هر زمان دیگر هدف این است که در بازار اصلی حضور داشته باشید. بنابراین، برای همهٔ این نویسندگان امریکای لاتین و بسیاری از نویسندگان دیگر ترجمهٔ آثارشان به انگلیسی یک رؤیاست. بسیاری از این نویسندگان، مثل کورتاسار و فوئنتس و نویسندگانی که قبلاً از آنها نام بردم، چندزبانه بودند و در نتیجه انگلیسی می‌دانستند. خوانندگان فرهیخته‌ای بودند و بی‌تردید دربارهٔ ترجمه نظرات آگاهانه‌ای داشتند. گارسیا مارکز می‌گفت که ترجمهٔ گرگوری راباسّا[1] را بیشتر از متن اسپانیایی خودش دوست دارد. این نمونه‌ای از این قبیل اظهارنظرها بود. یا مثلاً می‌گفتند، نمی‌خواهم با فلان مترجم کار کنم، می‌خواهم با تو کار کنم، چون کتابم را بهتر ترجمه می‌کنی. یادم می‌آید که روی پروژهٔ ترجمهٔ خیلی عجیبی کار می‌کردم که واقعاً سخت بود و عنوان عجیب و غریبی هم داشت: *صلیب سه‌گانه*[2]. در واقع، سه رمان کوتاه یا نوولّا از کارلوس فوئنتس، خوزه دونوسو[3] و سِورُو ساردوی بود. کارلوس فوئنتس در حمایت از نویسندگانی که به عقیدهٔ او سزاوار شهرت بودند بسیار سخاوتمند بود. او نیز مانند اِمیر رودریگس مونگال[4]، منتقد و سردبیر مجلهٔ *موندو نُوُو*[5]، حامی نویسندگانی بود که در دههٔ ۱۹۶۰ در امریکای لاتین به شهرت رسیدند، و به گارسیا مارکز و دُونوسو کمک کرد تا پیشرفت کنند و شناخته شوند. خلاصه، کارلوس فوئنتس و کارگزارش، کارل برانت[6]، فکری به سرشان زد. فوئنتس رمان کوتاهی با عنوان *مکان مقدس*[7] نوشته بود که رمان خیلی عجیبی بود دربارهٔ رابطهٔ ماریا فلیکس و پسرِ هم‌جنس‌خواهش. آن وقت به این فکر افتاد که نوولّای دونوسو را با عنوان *مکانِ بی مرز*[8] که آن هم دربارهٔ هم‌جنس‌خواهی بود، کنارش بگنجاند. و بعد فکر کردند که یکی از نوولّاهای ساردوی را هم به این مجموعه اضافه کنند. آخرسر کار به اینجا ختم شد و هر سه نوولّا را در مجموعه گنجاندند. کارلوس می‌خواست

---

[1] Gregory Rabassa
[2] *Triple Cross*
[3] José Donoso
[4] Emir Rodriguez Monegal
[5] *Mundo Nuevo*
[6] Carl Brandt
[7] *Iona Sagrada (Holy Place)*
[8] *El Lugar sin limites (The Place Without Limits)*

اسمش را «سه‌گانهٔ بودی‌ویل»[1] بگذارد. این سه‌گانهٔ داستانی دربارهٔ مبدل‌پوش‌ها و هم‌جنس‌خواهی ایدهٔ خیلی عجیبی بود. دونوسو به من گفت جیل، تو، دختر به این جوانی، چطور می‌توانی چنین ادبیات فاسدی را ترجمه کنی. آن زمان بیست‌وچهار سالم بود، ولی چهارده ساله به نظر می‌رسیدم؛ از سنّم خیلی جوان‌تر می‌زدم. گفتم: «به نظرم خالی از تفریح نیست. نمی‌دانم، من که مشکلی در این کار نمی‌بینم». پروژهٔ خیلی عجیبی بود، اما از این نظر جالب بود که نویسنده‌ای آن را راه انداخته بود تا به نویسندگان دیگر کمک کند و در ضمن رمان کوچک خودش را هم منتشر کند. نوولّاهای این مجموعه کوتاه و در عین حال جالب‌اند. *صلیب سه‌گانه* مجموعهٔ چندان موفقی نبود، ولی جالب اینجاست که هر کدام از این رمان‌های کوتاه بارها تجدید چاپ شدند؛ بنابراین، واقعاً مهم بود که در بدو امر چاپ شدند. اما خودِ این کتاب به عنوان مجموعه، کتابِ عجیبی است. این فقط یکی از داستان‌های نحوهٔ عملکرد در دنیای ترجمه است. و به همین دلیل است که بعد از ترجمهٔ رمان *خیانت ریتا هیورت*[2] که کتاب بسیار موفقی از کار درآمد ــ این کتاب با وجود آنکه کتاب مشکلی بود، به طرز معجزه‌آسایی توجه بسیاری را به خود جلب کرد ــ مانوئل در نامه‌ای برایم نوشت که همهٔ دوستانش در آرژانتین می‌خواهند کتابشان را جیل ترجمه کند. در همان نامه، برایم نوشت: «رؤیای بیوی کاسارِس، سیلوینا اوکامپو[3]، و گروهی از نویسندگان دیگر این است که کتابشان را تو ترجمه کنی». فکرش را بکنید، من رؤیای بیوی کاسارِس بودم!

- **مسئلهٔ جنسیت در کار شما چه نمودی دارد؟ نقش خود را به عنوان مترجم زن در کارتان، در انتخاب‌هایتان ــ انتخاب‌های زبان‌شناختی و سبک‌شناختی ــ و در ارتباط با نویسندگانی که آثارشان را ترجمه می‌کنید چگونه می‌بینید؟ این نقش را در ارتباط با ادبیات معاصر امریکای لاتین چگونه می‌بینید؟**

o اولاً من اغلب آثار مردها را ترجمه کرده‌ام، چون مهم‌ترین نویسندگان امریکای لاتین بنا به سنّت مرد بوده‌اند، یعنی آنهایی که بیشتر مطرح شده بودند. اما، همان طور که در کتابم توضیح داده‌ام، نویسندگانی که آثارشان را ترجمه کرده‌ام، در واقع،

---

[1] The Baudyville Trio
[2] Manuel Puig, *Betrayed by Rita Hayworth*
[3] Silvina Ocampo

بیشتر نویسندگانِ حاشیه‌ای بودند. دو نفرشان هم‌جنس‌خواه بودند، و کابررا اینفانته هم از بسیاری جهات نویسنده‌ای در حاشیه محسوب می‌شد. اینفانته کتاب درخشانی نوشت که می‌توان گفت بیشتر تصویر کوبا در یک دورهٔ معین است. *سه ببر گرفتار*[1] یکی از رمان‌های درخشان کوبایی است که بیشترِ کوبایی‌ها دوستش دارند. اینفانته در این رمان دوره‌ای از تاریخ و فرهنگ شهری هاوانا را به گونه‌ای در خاطرها زنده می‌کند که هیچ نویسندهٔ دیگری از عهده‌اش برنیامده است. از روشی برای خلق رمان دوزبانه ــ زبان عامیانهٔ خیابانی/زبان محلی ــ استفاده می‌کند که بسیاری از نویسندگان، از جمله نویسندگان جوان‌ترِ حوزهٔ کارائیب و نویسندگان امریکاییِ لاتین‌تبار و مکزیکی‌تبار، از آن پیروی کرده‌اند... ولی اساساً من اغلب آثار آن دسته از نویسندگان امریکای لاتین را ترجمه کرده‌ام که به نوعی نویسندگان حاشیه‌ای بودند. در نتیجه، این کار همین‌طوری هم طنزآلود است. پروژه‌های ترجمهٔ من خیلی متنوع‌اند، خیلی با هم فرق دارند. کتاب‌های بسیاری از زنان نویسنده را هم ترجمه کرده‌ام، از جمله سِسیلیا بیکونیا[2]، سیلوینا اوکامپو، و آلخاندرا پیسارنیک[3]. درست نیست که مرا صرفاً با ترجمهٔ آثار مردان بشناسند، گو اینکه کتاب‌های مهمی که ترجمه کرده‌ام مسلّماً به قلم نویسندگان مرد بوده و بیشترِ آنها هم نویسندگان نامتعارف بوده‌اند. اگر به ترجمه‌هایم در سال‌های اخیر ــ که تعدادشان به مراتب کمتر از گذشته است ــ توجه کنید، مثلاً به آخرین آثار ساردوی، از بعضی نظرها جالب است. می‌شود گفت که حالا یا آثار نویسندگانی را ترجمه می‌کنم که دلم برایشان تنگ شده ــ این کار شاید یک جور ادای احترامِ احساساتی به نویسندگانِ درگذشته باشد ــ یا ترجمه‌هایم بازگشت به بزرگانی است که هنوز به آنها ایمان دارم، مانند بورخس. یکی از دلایلی که خواستم با کَرول مایر[4] در ترجمهٔ آثار ساردوی همکاری کنم، اندوه مشترکمان در سوگ او بود. نوشته‌های آخر ساردوی بیشتر دربارهٔ مبارزهٔ وحشتناک او با بیماری ایدز بود؛ او، با همهٔ عذابی که می‌کشید، شوخ‌طبعی و ظرافت‌طبع و هنرش را حفظ کرده بود. برای روبه‌رو شدن با چنین کار غم‌انگیزی باید دیگران را هم در آن سهیم کرد. ترجمهٔ مشترک آثار ساردوی باعث

---

[1] *Tres tristes tigers* (*Three Trapped Tigers*)
[2] Cecilia Vicuña
[3] Alejandra Pizarnik
[4] Carol Maier

شد که تلخیِ این کار کمتر شود و کمکم کرد تا روی خودِ متن بازیگوش او تمرکز کنم. کارکردن با کَرول از جهتی یک عمل فمینیستی بود: ضمن کار مشترک، هر کدام باید در تلاشی جمعی شرکت می‌کردیم و می‌پذیرفتیم که مصالحه کنیم.

- **در *کاتب خرابکار*، می‌گویید که *سه ببر گرفتار* ترجمه‌ای نیویورکی و مربوط به سال ۱۹۷۱ است، یعنی به ترجمه زمان و مکان می‌دهید. به نظر شما، ترجمهٔ دوبارهٔ آثار ادبی ضرورت دارد؟ می‌توانید به این سؤال هم از دید خواننده و هم در مقام مترجم پاسخ بدهید؟**

o گمان می‌کنم که آثار ترجمه‌شده حتماً در هر قرن، یا اغلب اوقات هر دهه دوباره ترجمه می‌شوند. فقط نمی‌دانم که قرن آینده قرار است چگونه باشد و ادبیاتِ پنجاه سال بعد چگونه خواهد بود. به گمانم شعر می‌تواند و باید مدام دوباره ترجمه شود، همین‌طور متن‌های کلاسیک، مثل آثار دانته و سروانتس؛ گو اینکه خیلی مطمئن نیستم که همهٔ این آثار نیاز به این همه ترجمهٔ مجدد داشته باشند. از میان تمام این نویسندگان، به عقیدهٔ من آثار بورخس بیشتر از هر نویسندهٔ دیگری شایستهٔ ترجمهٔ دوباره است. مسائل مربوط به بازار هم مطرح است، همین‌طور ابتکار عمل نویسندگانی که فکر می‌کنند با متنی ارتباط دارند و می‌خواهند در مورد آن متن کاری بکنند. ولی درمورد اعتبار ترجمه‌های خودم باید بگویم که به نظرم ترجمه‌های بدی نیستند؛ یکی از دلایلش این است که تقریباً هم‌زمان با متون اصلی ترجمه شده‌اند. استثناهایی هم وجود دارد، مثل آثار بیوی کاسارِس که در دههٔ ۱۹۴۰ نوشته شده‌اند و من آنها را در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ ترجمه کرده‌ام که دورهٔ دیگری است. وقتی گفتم *سه ببر گرفتار* ترجمه‌ای نیویورکی و مربوط به دههٔ ۱۹۷۰ است، می‌خواستم روی این مسئله تأکید کنم که بعضی از راهکارها و تدابیری که به ذهنم رسیده بود بی‌تردید به شرایط و اوضاع آن دوره بستگی داشت. به گمانم ترجمه‌های من از رمان‌های *سه ببر گرفتار* و *خیانت ریتا هیورت* به این دلیل ترجمه‌های خوبی از آب درآمدند که هنوز از دوران کودکی خیلی فاصله نگرفته بودم. در زبان این رمان‌ها، خیلی چیزها وجود داشت که روی هم رفته کودکانه بود. پس به یاد آوردن زبان کودکی، در واقع، عامل مهمی بود. علاوه بر این، همان‌طورکه در *کاتب خرابکار* می‌گویم، من خواهر و برادرِ خیلی بزرگ‌تر از خودم داشتم و

نسبت به نسل قبل احساس نزدیکی می‌کردم. این موضوع باعث می‌شد تا از نظر زبانی بر حوزهٔ گسترده‌تری احاطه داشته باشم. زبان من انعکاسی از زمان حال و گذشتهٔ اخیر بود که به گمانم می‌بایست باشد. با این حال، هیچ ترجمه‌ای کامل نیست. می‌گویند ترجمه مثل «کمپوت توت‌فرنگی» است. ولی بی‌تردید معتقدم که هیچ متن مکتوبی هرگز متن نهایی نیست، و در مرحله‌ای لازم است که آن را چاپ کنید. بورخس هم همین را می‌گفت؛ اگر نوشته‌هایش را چاپ نمی‌کرد، همیشه در حال بازنویسی می‌بود. و بورخس، در واقع، همیشه در حال بازنویسی بود. بی‌گمان اگر اختیار هر کدام از ترجمه‌هایم به دستم می‌افتاد، جزئیاتش را مرور می‌کردم و با خودم می‌گفتم وای، به جای این کار می‌توانستم آن کار را بکنم. ترجمه هرگز به‌کلّی تمام نمی‌شود.

- **ممکن است دربارهٔ روند کارتان توضیح بدهید و بگویید به مرور زمان چه تغییری کرده است؟**

o ده کتابِ اولم را با ماشین تایپِ قابل حمل اُلیوِتی ترجمه کردم. این ترجمه‌ها را چندین بار مرور می‌کردم. اولین تحریر را خیلی سریع انجام می‌دادم ــ فکر می‌کنم خیلی از مترجم‌ها با من موافق باشند، چون همهٔ مشکلات را نمی‌توان در همان تحریر اول حل کرد ــ و همیشه کلی فاصله می‌گذاشتم و فاصلهٔ سطرها را سه‌برابر می‌کردم. آن وقت، تحریر دوم را ماشین می‌کردم و کلّی از راه‌حل‌ها را در آن اعمال می‌کردم، ولی هنوز خیلی ناهموار بود. بعد، این تحریر را مرور می‌کردم و سؤالاتی برایم مطرح می‌شد که باید از نویسنده می‌پرسیدم. پس از دریافت پاسخ‌ها و نظرات نویسندگان، به تحریر سوم و آخر می‌رسیدم که ویرایش مختصری لازم داشت. با مانوئل به این ترتیب کار می‌کردم. کار با ماشین تایپ بسیار کند و وقت‌گیر بود. در اوایل دههٔ ۱۹۸۰، کار با کامپیوتر را شروع کردم و این روند به‌کلّی تغییر کرد. دلیل عمده‌اش این بود که با کامپیوتر می‌توان بارها بازنویسی کرد، و آزادی عمل به مراتب بیشتر است. به نظر من، کامپیوتر ابزار ایده‌آلی برای ترجمه و نوشتن است.

- **مترجمان امریکای شمالی تابع اصلی هستند که لارنس ونوتی[1] «روانی متن» نامیده است، یعنی در نگارش انگلیسی تابع ضوابط و معیارهای معینی هستند. در مورد زبان انگلیسیِ ترجمه‌هایتان چگونه با مقتضیات بازار، مقتضیات ترجمه و مقتضیات انتشار کنار می‌آیید؟ با مقوله‌های قابل فهم بودن و روانیِ متن چگونه برخورد می‌کنید؟ در کدام موارد کوتاه می‌آیید یا نمی‌آیید؟**

O مسئلهٔ پیچیده‌ای است. در مورد تمام کتاب‌هایم، از جمله زندگی‌نامهٔ *مانوئل پوئیگ و زن عنکبوتی*، و به طور کلی هر کتابی که هر نویسنده‌ای می‌نویسد، همواره شخصی به نام ویراستار وجود دارد که واسطهٔ میان شما و خواننده است. بسته به فرهنگ ویراستار و فرهنگ خودِ مؤسسهٔ انتشاراتی، ممکن است اتفاق‌های زیادی بیفتد. من با ناشرانی کار کرده‌ام که به طور معمول با ادبیات داستانی تجربه‌گر سر و کار داشتند، ولی، با این وصف، گاهی پرسشی داشتند یا می‌خواستند از راه‌حلی استفاده کنند که به نظر من به توافقی قراردادی شباهت داشت. این پرسش و پاسخ چندین بار اتفاق می‌افتاد. به عنوان مترجم بعضی وقت‌ها کوتاه می‌آیید و می‌پذیرید و گاهی هم قبول نمی‌کنید، اما بدون شک می‌خواهید ترجمه‌تان چاپ شود. یکی از جالب‌ترین تجربه‌هایم در این زمینه مربوط به زمانی است که با مؤسسهٔ نشر بزرگ و تجاریِ سایمون‌وشوستر[2] کار می‌کردم. مشغول ترجمهٔ آخرین رمان پوئیگ بودم. ویراستاریِ که آن موقع با او کار می‌کردم به من گفت: «این قسمت مشکل دارد، چون نمی‌فهمیم چه کسی دارد حرف می‌زند». برایش توضیح دادم که این به سبک نویسنده مربوط می‌شود، اما او گفت: «نمی‌شود برایشان اسم بگذاریم؟» گفتم: «به هیچ وجه»، و دعوای بزرگی سرِ این موضوع راه افتاد، ولی من برنده شدم. موضوع این است که پوئیگ در این رمان از قالب فیلم‌نامه استفاده می‌کند، ولی شخصیت‌هایش اسم ندارند. شگرد پوئیگ در این رمان بسیار اهمیت دارد، و تشخیص گویندهٔ دیالوگ به عهدهٔ خواننده است. به یک معنی، هویت هر کس همان است که می‌گوید. قضیه از این قرار بود و به نظرم خیلی جالب بود. روش ویراستار در این مورد کاملاً تهاجمی بود؛ تا آن موقع، به چنین موردی برخورد نکرده بودم. از

---

[1] Lawrence Venuti
[2] Simon and Schuster

طرفی، کتاب هم کتاب پرفروش و خیلی موفقی نبود. گمان می‌کنم گاهی واقعاً بر متن مسلط بوده‌ام و گاهی اوقات هم حق با ویراستار بوده است. به عنوان مثال، رمان *ماجرای بوئنوس آیرس*[1] مقدار زیادی ویرگول داشت که از شگردهای جریان سیال ذهن بود. با این وصف، می‌دانستم که آن همه ویرگول در زبان انگلیسی ممکن است توی ذوق خواننده بزند. رانلد کرایست[2] به این مسئله اشاره کرد و من گفتم: «خُب، پوئیگ است دیگر.» او گفت: «درست است، ولی مترجم نشانه‌های سجاوندی را هم ترجمه می‌کند». حق با او بود. نشانه‌های سجاوندی را هم باید مانند هر چیز دیگری ترجمه کرد؛ هر زبانی قواعد و قراردادهای خودش را دارد. لَری ونوتی می‌گوید: «درست است، ولی چرا قراردادها و قواعد زبان آنها را وارد زبان من و خودت نمی‌کنی؟» خُب، در این مورد باید مذاکره کرد. اگر ترجمه‌های او را بخوانید، می‌بینید که بسیار روان‌اند. نظریه یک چیز است و عمل چیز دیگر، هم در مورد لَری و هم در مورد دیگران: نوشتن یک مذاکرهٔ مداوم است و هیچ نظریه‌ای حرف آخر را نمی‌زند. من معتقدم که در ترجمه‌هایم قطعاً خواننده را در نظر می‌گیرم، چون خودِ نویسندگان می‌خواستند که اثرشان در فرهنگ ما پذیرفته شود. ولی مطمئن نیستم که «روانی» بهترین یا دقیق‌ترین کلمه برای توضیح این موضوع باشد. مترجمْ خواننده و متن را در نظر می‌گیرد. مثلاً در آثار پوئیگ، قالب بسیار ظریف هزل خیلی مهم است. اگر خواننده این شوخ‌طبعی و حرف‌های طعنه‌آمیز را در متن نیابد، چه چیزی از آن دستگیرش می‌شود؟ هزل مبتنی بر ذوق یا زبان مشترکی است. همان‌طور که گفتم، مترجم باید در ترجمه به نحوی نشان بدهد که منبع دیگری در زیر این منبع وجود دارد، باید منظور نویسنده را از تفسیری که در متن ارائه می‌کند به نحوی برجسته کند. خوانندگان متن پوئیگ در زبان اصلی منظور او را از نقل کلامِ یک بولرو[3] یا تانگو عمیقاً درک می‌کردند؛ وقتی این کلمات را می‌دیدند، آن ترانه برایشان آشنا بود و طنین موسیقی‌اش در گوششان می‌پیچید. ولی خوانندهٔ ترجمهٔ من چطور؟ اینها را باید در نظر گرفت.

---

[1] *The Buenos Aires Affair*
[2] Ronald Christ
[3] bolero، نوعی موسیقی امریکای لاتین با ضرب‌آهنگ آرام، و رقصِ همراه با آن ـ م.

- **ژان فرانکو[1] با قاطعیت می‌گوید که در دورهٔ جنگ سرد «درگیری و ستیز شامل همه چیز بود،» حتی ارزش‌های هنری و نقد ادبی. مقالهٔ شما در کتاب *راهنمای کیمبریج برای رمان امریکای لاتین*[2] از جهتی وقایع‌نگاریِ انتقادیِ ترجمهٔ ادبیات امریکای لاتین به زبان انگلیسی است. لطفاً از تجربهٔ خودتان به عنوان مترجم به‌طور کلی در ارتباط با سازمان‌ها و نهادهایی بگویید که مستقیم یا غیرمستقیم به شما کمک کردند یا سدِّ راهتان شدند. اگر موضع مخالف داشتید، با چه برخوردی مواجه می‌شدید؟**

o مثالی برایتان می‌زنم. در اوایل کارم، پروژه‌ای داشتم که به گمانم بعدها خیلی‌ها آن را به روش‌های دیگری انجام داده‌اند. می‌خواستم گلچینی از داستان‌های نویسندگان منطقهٔ ریو دلاپلاتا[3] در آرژانتین و اوروگوئه را ترجمه کنم. ترجمهٔ گلچین داستان کوتاه کار سختی است؛ ناشران همیشه با این کار مخالف بوده‌اند، بعضی نویسندگان هم همین‌طور. یک مثال دیگر: به نظر من، اونتّی[4] نویسندهٔ بی‌نظیری بود؛ با این حال، کتاب‌هایش خیلی موفق نبوده و تصور نمی‌کنم در حال حاضر کسی به ترجمهٔ آثارش تمایل داشته باشد. ولی نویسندهٔ مهمی بود و من عاشق کتاب‌هایش بودم. برخی نویسندگان زن هم هستند که اصلاً به آنها توجه نشده، مثل داستان‌نویس رئالیستِ شیلیایی مارتا برونت[5]. چرا هیچ مترجمی تا به حال آثار او را ترجمه نکرده؟ راه‌اندازی این پروژه‌ها همیشه سخت است. زمانی خیلی اهل این جور کارها بودم، تمام همّ و غمم صرف راه انداختن پروژه‌های ترجمه می‌شد. سعی می‌کردم که ترتیب ترجمهٔ آثار بسیاری از نویسندگان گمنام را بدهم و، به عنوان مترجمی مستقل و فاقد هر گونه پشتوانهٔ مالی برای حمایت از نویسندگان گمنام ولی باارزش، شرایط بسیار سختی داشتم. از آن به بعد، لازم بود انرژی‌ام صرف کارهای دیگری مانند پرداخت قسط بانک هم بشود. در مورد جنگ سرد، به نظرم آن‌قدر که در این بیست سال اخیر از آن آگاهی دارم قبلاً نداشتم. ولی این را هم باید بگویم که برخی منتقدان مطالعات فرهنگی معتقدند که شکوفایی ادبیات

---

[1] Jean Franco
[2] *Cambridge Companion to the Latin American Novel*
[3] Rio de la Plata
[4] Juan Carlos Onetti
[5] Marta Brunet

امریکای لاتین در دههٔ ۱۹٦۰ بدون فلان یا بهمان عامل ممکن نبود. آنها تنها از یک زاویه به تصویر پیچیده‌ای نگاه می‌کنند. به عقیدهٔ من، نویسندگانی که آثارشان ترجمه شد و به شهرت رسیدند، و بارگاس یوسا و گارسیا مارکز و کورتاسار و فوئنتس از مهم‌ترینِ آنها بودند، در واقع به موضوعاتی پرداختند که جنبهٔ جهانی داشت، مثل میلان کوندرا و ویرجینیا وولف در دورهٔ خودشان. آنها به هدف زدند. شاید یکی از دلایلی که آثارشان خوانده و ترجمه می‌شد همین بود. بورخس را در نظر بگیرید. او نوشتن را در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ شروع کرد و تا سال ۱۹٦۰ کسی او را نمی‌شناخت، تاریخِ ادبیات به عقیدهٔ من، داستانِ خیلی پیچیده‌ای است که سیاست بخش مهمی از آن است، ولی عوامل دیگر هم در آن دخیل است. این موضوع خیلی جالب است که ناشران در دوره‌ای سعی می‌کردند نویسندگانی با پیام‌های جهانی را مطرح کنند؛ پیام‌های این نویسندگان به همین دلیل از مرزها گذر می‌کرد و موجب می‌شد که از اهمیت مسائل ملی کاسته شود و برادری نوع بشر اهمیت بیشتری پیدا کند. مثلاً، *صد سال تنهایی* داستان همهٔ خانواده‌ها، همهٔ سرزمین‌ها و همهٔ ملت‌هاست. داستانِ امریکای لاتین است، ولی مردم سراسر جهان می‌توانند با آن هم‌داستان شوند. درمورد نویسندگانی که آثارشان را ترجمه کرده‌ام، معتقدم که فروش کتاب‌های بیشترِ آنها به مراتب سخت‌تر بود. به گمانم عمداً دنبال آثار حاشیه‌ای و سخت بودم، چون معتقد بودم که افق دید خوانندگان باید گسترده شود. در آن ایام، خودم را خیلی انقلابی می‌دانستم. این روزها، شاید بعضی‌ها بگویند که جیل فمینیست نیست، خرابکار نیست، در واقع خیلی هم طرفدار جریان غالب است. امروز نظر دیگران برایم جالب است؛ دوست دارم ببینم اوضاع چطور عوض می‌شود، ولی در آن زمان کارم انقلابی محسوب می‌شد. به هر حال، من در کل دستگاه مهرهٔ ناچیزی بیشتر نبودم. درست است که برای خودم دیدگاهی دارم، ولی این دیدگاه بی‌تردید محدود است. مهم این است که همواره به دنبال آموختن و نگاه به مسائل از زاویه‌ای دیگر باشید. احساس می‌کنم من هم، مثل مترجم‌های دیگر، نقش مهمی در جهت خدمت به نویسندگان و شناساندن آنها ایفا کرده‌ام، و بدون شک از این بابت خوشحالم.

- **بعد از سال‌ها کار، دربارهٔ آثاری که برای ترجمه انتخاب کرده‌اید چه نظری دارید؟ چگونه کتاب‌ها را برای ترجمه انتخاب می‌کنید؟ به عنوان مترجم چه چیزهایی برایتان مهم است؟**

o برای مثال، هنوز تردیدی ندارم که پوئیگ نویسنده‌ای بسیار مهم و انقلابی است. هنوز به کار او در زمینهٔ مسئلهٔ جنسیت اعتقاد دارم، کاری بسیار مهم که برای من اهمیت ویژه داشت. در اوایل کار، آثار پیسارنیک هم برایم خیلی جذاب بود؛ اشعار منثورش به نظرم خیلی قوی بود. می‌دانستم که یهودی و هم‌جنس‌خواه بوده، نویسنده‌ای حاشیه‌ای بوده که سخت مبارزه کرده؛ برای همین، معتقد بودم که خیلی مهم است که او را به همه بشناسانم. ولی، از همه مهم‌تر، در آن زمان خودم عاشق آثارش بودم و می‌خواستم به طریقی آنها را به زبان خودم برگردانم و به انگلیسی بشنوم. بنابراین، تا به امروز دلیل اصلی من برای انتخاب هر کتابی این بوده که می‌خواهم به نحوی آن را از آن خود کنم. بهترین یا مهم‌ترین ترجمه‌هایم آنها بوده که با علاقه و اشتیاق انجام داده‌ام. به همین دلیل بود که تدریس را شروع کردم، چون نمی‌خواستم هر چیزی را ترجمه کنم و فهمیدم که هرگز نمی‌توانم زندگی‌ام را از راه ترجمه بگذرانم. برای امرار معاش از راه ترجمه باید روزی هشت ساعت کار کنید و هر چیزی را که برایتان می‌فرستند ترجمه کنید. آثار زیادی را برایم می‌فرستادند و من فقط می‌گفتم: «از این خوشم نمی‌آید». این آثار گاهی کتاب‌های واقعاً محبوب و پرطرفداری هم از آب در آمدند. مثلا کتاب لارا اِسکیول را ترجمه نکردم، هر چند می‌دانستم که نویسندهٔ خوبی است و ترجمهٔ رمانش هم خالی از لذت نیست. رمان *مثل آب برای شکلات*[1] را به این دلیل ترجمه نکردم که تصور می‌کردم به عنوان اثر ادبی برایم جالب نیست و به طور ویژه از ترجمه‌اش لذت نخواهم برد. این موضوع حتی در مورد نویسندگان معروف‌تر هم صادق است که نمی‌خواهم از آنها اسم ببرم. کتاب‌های این نویسندگان را برایم می‌فرستادند و من می‌گفتم که فلان کتاب این نویسنده را دوست دارم، ولی از این یکی خوشم نمی‌آید. راستش را بخواهید، یکی دو کتاب از نویسندگان معروف ترجمه کرده‌ام که خیلی دوستشان نداشتم، چون به نظرم قوی نبودند. از طرف دیگر، آثار کمتر

[1] Laura Esquivel, *Like Water for Chocolate*

شناخته‌شده یا جدیدتر را ترجمه کرده‌ام. همین اواخر، در نمایشگاه کتاب گوادالاخارا[1] از طریق یک دوست مشترک با زوجی آشنا شدم. آقا که شاعری بود به نام گابریل ماگانیا[2] یکی از کتاب‌هایش را به من داد. کتاب کوچکی بود که واقعاً از آن خوشم آمد و بلافاصله نشستم و ترجمه‌اش را شروع کردم. کسی این شاعر را نمی‌شناسد. یکی از کتاب‌هایش به فرانسه ترجمه شده، چون دوستی در فرانسه دارد. حالا هم مجلهٔ *کلمات بی مرز*[3] بعضی شعرهایش را با ترجمهٔ من منتشر کرده است. ولی من این شعرها را فقط برای لذتش ترجمه کردم. موضوع این است که باید از کاری که انجام می‌دهی لذت ببری: به عنوان مترجم، زیباشناسی همیشه برایم بسیار مهم است. مترجم به دلیل تأثیری که متن بر او گذاشته عاشقش می‌شود.

- **به عنوان کسی که بیشتر در زمینهٔ ترجمه کار کرده و مترجمانی نیز تربیت کرده، به نظرتان کار علمی در حوزهٔ ترجمه باید چگونه باشد؟ چه نوع گفت‌وگویی را میان مترجمان مفید می‌دانید؟ آیندهٔ ترجمه را به عنوان یک رشتهٔ تخصصی چگونه می‌بینید؟ آیا به نظریه یا رویکرد خاصی در مورد زبان و ترجمه اعتقاد دارید؟**

o به نظر من، نوشتار در بهترین حالت می‌تواند از محدودیت‌های ایدئولوژیک خود آگاه باشد، و هر اثری که صدای منحصر به فرد مترجم یا نویسندهٔ خاصی در آن شکوفا شود، در نقد ادبی به طور کلی، و در نتیجه در نقد ترجمه، اثر معتبری است. من نقد ترجمه را از نقد ادبی جدا نمی‌دانم، چون معتقدم که نقد ترجمه بخشی از نقد ادبی است. وقتی می‌بینم که عده‌ای ایدئولوژی یا نظریه‌ای را به متن تحمیل می‌کنند، ناراحت می‌شوم؛ آنها به جای اینکه از متن به ایدئولوژی برسند، از ایدئولوژی به متن می‌رسند. معتقدم که ایدئولوژی همواره در همهٔ متن‌ها و همهٔ خوانش‌ها حضور دارد. اگر از محدودیت‌های ایدئولوژیک خود آگاه نباشید، مرتکب اشتباهات جدی می‌شوید. (مثلاً، من زیاد شوخی می‌کنم، ولی این شوخی‌ها معمولاً از آگاهی من از محدودیت‌هایم خبر می‌دهد). یک چنین جهالتی را همین اواخر در نظرات یک خانم جوان کانادایی دیدم. اسمش را نمی‌آورم، ولی این خانم ظاهراً

[1] Guadalajara
[2] Gabriel Magaña
[3] *Words Without Borders*

کتاب *کاتب خرابکار* را اصلاً درک نکرده بود (در واقع، در مورد طنزِ وودی آلنیِ من دچار سوءتفاهم شده بود) و نفهمیده بود روندی که به عنوان مترجم طی می‌کنم چگونه است، چون پارامترهای خشک فمینیستی و نظریه‌های دیگر او را گیج کرده بود. انگار متوجه نبود که اسیر چهارچوب نظری خاصی است که ظاهراً خودِ آن را هم درست نمی‌فهمید. به عقیدهٔ من، باید از این موضوع آگاه بود که هر متن قوانین (و به قول بورخس) «ساخت واژگانی»[1] خاص خودش را دارد و در کنار ایدئولوژی یا اعتقادات خود، باید متن را عمیقاً درک کرد. اگر نتوانید این کار را درست انجام بدهید، در حق متن، نوشتار، ادبیات و فرهنگ جفا کرده‌اید. من معتقدم که هرچه مترجم‌ها این روند را بیشتر طی کنند، احتمالاً در کار خود دقیق‌تر می‌شوند. در مورد نظریه‌هایی که به نظرم جالب‌اند، باید بگویم که همهٔ نظرهای بورخس دربارهٔ ادبیات به دلیل درک همیشگی او از تناقض کاملاً درست است. شاید او بهترین شخص روی زمین نبود، در این امر تردید ندارم، و شاید در مورد سیاست معاصر به معنی واقعی کلمه نابینا بود. جوان‌تر که بود، از نظر سیاسی آدم خیلی جالب و تندرویی بود، اما بینایی‌اش را که از دست داد، از دنیا دور افتاد و حرف‌هایی به‌کلّی بی‌ربط زد که مایهٔ تأسف است. ولی معتقدم که ما از دیدگاه او دربارهٔ ادبیات خیلی چیزها یاد گرفته‌ایم و به نظر من بورخس در زمینهٔ نظری از همه دقیق‌تر است. شاید این کار از نظر برخی عملی نباشد، اما گمان می‌کنم که دانشجویان از مطالعهٔ نظرات بورخس خیلی چیزها می‌آموزند. البته باید آنها را در خواندن این متون راهنمایی کرد. مثلاً، داستان «پی‌یر منار» به عقیدهٔ من بسیار روشنگر است، مقالهٔ «ترجمه‌هایی از هومر»[2] هم همین‌طور. «مترجمان هزار و یک شب» مسحورکننده است، به‌ویژه اکنون در بحث‌های مربوط به شرق‌شناسی. همچنین مقالات کوتاه‌ترش، مانند «آریوستو و اعراب»[3] که از مقولهٔ دیگری است؛ بورخس در مورد اهمیت خاورمیانه و «مشرق‌زمین»، و دربارهٔ فرهنگ جهان و اهمیت بخش‌های مختلف آن که غرب می‌بایست به عنوان امری ضروری بشناسد، قدرت پیشگویی حیرت‌انگیزی داشت. در زمینهٔ ترجمه، به غیر از بورخس دیگر از کدام نویسندگان واقعاً خوشم می‌آمده؟

---

[1] morphology
[2] "The Homeric Versions"
[3] "Ariosto and the Arabs"

نظرات خودِ نویسندگان همیشه توجهم را جلب می‌کند، مثلاً نظرات ناباکف و پاند، حتی اگر خیلی هم بی‌ربط باشد. همیشه سعی کرده‌ام به متون اصلی مراجعه کنم. این همان چیزی است که برایم جالب است. از طریق نظریه‌پردازان می‌فهمم که آنچه دربارهٔ شلایرماخر[1] می‌دانم جالب است، اما من در زمینهٔ زبان‌شناسی یا فلسفهٔ آلمانی چندان تخصصی ندارم و حتی بیشتر دانشگاهیانی که دربارهٔ آراء او بحث و نتیجه‌گیری می‌کنند با متن‌هایش چندان آشنا نیستند. شاید بیهوده به نظریات دریدا[2] علاقه‌مند شده بودم؛ نظریات او بسیار تحریک‌آمیز است. ولی یکی از مشکلات ما، در واقع، این است که تا متخصص فلسفهٔ آلمانی نباشید، نمی‌توانید مطمئن باشید که درست متوجه موضوع شده‌اید. این موضوع در مورد بنیامین[3] هم صدق می‌کند (که شاید خودش هم بعضی وقت‌ها نمی‌دانست چه می‌گوید)، یا در مورد نشانه‌شناس‌هایی مثل اکو[4]. از طرف دیگر، برخی رویکردهای علمی ریشه در دیدگاه‌های ادبی منسجمی دارند و می‌توانند مفید باشند. همان‌طور که می‌دانید، در کتاب *کاتب خرابکار* وقتی تصادفاً به بحث مَجاز[5] رسیدم، انگار باروت را کشف کرده بودم. مَجاز به نظرم نزدیک‌ترین تعریف برای ترجمه به عنوان یک روند زبان‌شناختی است، یعنی روندی متداعی و پیوسته. به عقیدهٔ من، اگر دیگران این روند را حقیقتاً به‌تفصیل بررسی کنند، متوجه درستیِ این نظر می‌شوند. ولی این توضیحْ علمی است و با اینکه من ارتباطش را درک کردم و از کشف آن لذت بردم، تأکید بیش از حد بر چنین توضیحاتی به گمانم ابلهانه است؛ انگار بخواهیم همه چیز را فقط از یک زاویهٔ دید توضیح بدهیم.

- **از نوشته‌هایتان پیداست که برای تأمل دربارهٔ ترجمه همیشه به متون ادبی مراجعه می‌کنید و آمیزه‌ای از قطعات مختلف می‌سازید، مثل یک آرشیو. در سال‌های اخیر، علاقه به «آرشیو مترجم» روز به روز بیشتر شده، یا به عبارت دیگر توجه به ترجمه و اسناد مترجم–نویسنده به عنوان مطالب و مواد پژوهشی. رابطه‌ای که نویسنده با مترجم اثرش برقرار می‌کند، اغلب با رابطهٔ او با**

---

[1] Friedrich Schleiermacher
[2] Jacques Derrida
[3] Walter Benjamin
[4] Umberto Eco
[5] metonymy

پژوهشگران و منتقدان متفاوت است؛ ممکن است نویسندگان بیشتر تمایل داشته باشند با مترجمان ارتباط برقرار کنند تا با پژوهشگران و منتقدان. رابطهٔ نویسنده و مترجم گاهی نزدیک‌تر است و دلیلش هم شاید تجربهٔ مشترک و عینیِ نوشتن باشد. به نظر شما، کدام وجه از این رابطه و اسناد حاصل از آن منحصر به فرد است؟ در آرشیو مترجم چه نوع موادی برای پژوهش پیدا می‌شود؟ آیا شما یک آرشیو واقعی دارید؟

o من با اهمیت این اسناد موافقم. در واقع، من از سال ۱۹۸٤ با کتابخانهٔ فایرستن در دانشگاه پرینستن[1] در ارتباط بودم، چون مسئولان این کتابخانه نامه‌ها و دستنوشته‌های نویسندگان امریکای لاتین را جمع‌آوری می‌کردند. این کتابخانه مجموعهٔ بسیار بزرگی از نویسندگان امریکای لاتین دارد. کم مانده بود اسناد و نوشته‌هایم را به آنها بفروشم، ولی متوجه شدم که اهمیت نقش مترجم واقعاً برایشان مطرح نیست، و فقط برای دسترسی به آن نویسندگان بود که به اسناد من علاقه نشان می‌دادند. در همین زمان، همکار مترجمم بریئن میچل[2] پروژهٔ دیگری را در کتابخانهٔ لیلیِ[3] دانشگاه ایندیانا شروع کرد. او می‌گفت که مسئولان این کتابخانه، علاوه بر نویسندگان، به اسناد مترجمان نیز علاقه دارند. من هم در نهایت اسناد و نوشته‌هایم را در اختیار این کتابخانه گذاشتم و متن نهایی و پیش‌نویس بیشترِ ترجمه‌هایم در کتابخانهٔ لیلی است ــ آنها به پیش‌نویس‌های مختلف ترجمه علاقه‌مند بودند. تعداد زیادی نامه، اکثر مکاتبات، متن‌های نهایی و پیش‌نویس‌های ترجمه‌هایم نیز در این کتابخانه است. حتی مکاتباتم با ناشران را هم برایشان فرستاده‌ام. من از دههٔ ۱۹۷۰ سال‌ها به عنوان سردبیر مهمان یا مقاله‌نویس با چندین مجله همکاری کرده‌ام. این هم راه دیگری بود برای مطرح کردن نویسندگان و ارائهٔ کارم. خلاصهٔ کلام، به نظر من در دسترس بودن همهٔ این اسناد می‌تواند مفید باشد. از زمانی که ترجمه تدریس می‌کنم ــ یعنی، در واقع، چگونگی تفکر دربارهٔ ترجمه را به دانشجویان می‌آموزم ــ هر وقت این قبیل مطالب و مواد واقعی را به دانشجویان نشان داده‌ام، خیلی چیزها یاد گرفته‌اند. به نظر من، اسناد و نوشته‌های

[1] Princeton Firestone Library
[2] Breon Mitchell
[3] Lilly Library

مترجم به اندازهٔ اسناد و نوشته‌های هر منتقد و پژوهشگری مهم است، و اغلب به اندازهٔ اسناد و نوشته‌های نویسندگان مشهوری مانند همینگوی و فاکنر اهمیت دارد. مردم باید بفهمند که در روند ترجمه چه می‌گذرد و ترجمه در تولید ادبی چه جایگاهی دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی