

نگاهی به ترجمه جدید کمدی الهی به قلم کاوه میرعباسی

سمانه فرهادی

دانته در کتاب مهمانی گفته است که از هرگونه ترجمه‌ای نفرت دارد (سایرز، ۱۹۴۹)؛ با این حال، مترجمان زیادی کوشیده‌اند که شاه‌اثر او *کمدی الهی* را ترجمه کنند.^۱ این اثر متنی التقاطی از مسائل مذهبی (مجموعه‌ای از باورهای مذهبی مسیحی)، تمثیلی (اساطیر یونان و روم باستان)، تاریخی (مجموعه حوادث واقعی عصر دانته) و در نهایت، نقدی جامعه‌شناسانه به زبان شعر است. به عقیده تی اس الیوت، آخرین اشعار بهشت در *کمدی الهی* زیباترین اشعاری است که تاکنون سروده شده است (جیمز، ۲۰۱۳). در نتیجه، رسالت مترجم *کمدی الهی* خلق اثری است که نشان دهد چنین قضاوتی پر بیراه نبوده است. در این نوشتار، سیر تاریخی برگردان *کمدی الهی* دانته را به زبان فارسی از گذشته تا به امروز مرور می‌کنیم و آخرین ترجمه این اثر -۱۳۹۴- به قلم کاوه میرعباسی را از نظر می‌گذرانیم.

کمدی الهی اثری تمثیلی و متافیزیکی است که حاصل سیر و سیاحت دانته آلیگیری به همراهی ویرژیل و بتاتریس در عالم ارواح و تخیلات متافیزیکی است. دانته این اثر را پس از نفي بلد از موطن خود فلورانس و در دوران بیست‌ساله هجران سروده است. *کمدی الهی* با رنگ‌های کنایی سه صورت وجودی انسان را نشان می‌دهد (بورخس، ۱۳۷۷: ۳۰)؛ در نخستین بخش، نویسنده به «رذالت» می‌پردازد و آن را دوزخ می‌نامد. برزخ دومین قلمرو مرگ و دومین بخش کتاب، گذر از رذالت به «پرهیزگاری» است و سومین بخش، وصف حال رستگاران است که موفق شده‌اند به پاداش ابدی یعنی بهشت دست یابند. کتاب از صد سرود و مجموعاً قریب به ۱۴ هزار بیت تشکیل شده است که هر بخش حاوی ۳۳ سرود و یک سرود مقدماتی پیش از سرود اول جهنم

^۱ برای نمونه، تنها در زبان انگلیسی نود و هشت مترجم، بخشی یا هر سه بخش این اثر را به نظم یا نثر ترجمه کرده‌اند. بورخس در مقاله‌ای درباره دانته می‌نویسد «دو ادبیات انگلیسی‌زبان (ادبیات انگلیسی و آمریکایی) هر دو شیفته دریا و دانته است» (بورخس، ۱۳۷۷: ۴۰) و شاید همین شیفتگی دلیل تعدد فراوان این ترجمه‌ها باشد.

است که در آمدی بر تمام *کمدی الهی* به شمار می آید. دانته در معماری سه گانه شعرش *Terza Rima*^۲ اثری را خلق کرده است که همواره منبع الهام هنرمندان، شاعران، مجسمه سازان و نقاشان در دوره های مختلف هنری بوده است.

نخستین بار در سال ۱۳۰۶، نصرالله فلسفی (۱۲۸۰-۱۳۶۰) تاریخ نگار، نویسنده و مترجم ایرانی در مقاله ای در باب دانته در مجله ایران شناسی *آینده ابیاتی* از کتاب *دوزخ و بهشت* را ترجمه و به خوانندگان معرفی کرد. این ترجمه بندهای ۱-۹، ۲۲-۳۶، و ۴۰-۵۱ از سرود سوم *دوزخ*، بندهای ۱۱۲-۱۲۹ از سرود دهم و اشعار آخرین سرود *بهشت* را در برمی گیرد. پس از آن، سعید نفیسی (۱۲۷۴-۱۳۴۵) در سال ۱۳۳۱، ۳۶ بند از اولین اشعار *دوزخ* را ترجمه و در مجله ادبی *دانشکده* به چاپ رساند. اندکی بعد در همان دهه، در سال ۱۳۳۵، نخستین نسخه کامل *کمدی الهی* به زبان فارسی در سه جلد و به ترجمه شجاع الدین شفا (۱۲۹۷-۱۳۸۹)، نویسنده، پژوهشگر، مترجم و رئیس کتابخانه ملی پیش از انقلاب منتشر شد. شفا در مقدمه ای بر هر یک از سه جلد به معرفی *کمدی الهی*، زندگی و آثار دانته و نقش و تأثیر آن بر ادبیات جهان پرداخته و برای شرح مباحث و موارد دشوار اثر از توضیحات الکساندر ماسرون^۳، مترجم فرانسوی، بهره برده است. فریده مهدوی دامغانی نیز در سال ۱۳۷۸ ترجمه ای به گفته خود «متنور با ماهیتی شاعرانه و طنین موسیقایی و هماهنگ» (مهدوی دامغانی، ۱۳۸۰) از این اثر در سه جلد و در بیش از دو هزار و پانصد صفحه به همراه شرح، تفسیر، توضیحات و پاورقی های بسیار گسترده از دانته شناسان دنیا و مترجمان این اثر از جمله دورتی سائرز^۴ و جان دی سینکلر^۵ ارائه داده است. همچنین، محسن نیکبخت نیز در سال ۱۳۸۵ این اثر را از زبان ایتالیایی در سه جلد ترجمه کرده است. به تازگی، مترجم

^۲ منظور ساختار ابیات *کمدی الهی* است که به شیوه منحصر به فرد *Terza Rima* (قافیه سوم) سروده شده است. در این شعر قافیه اشعار به شکل (ABA - BCB - CDC) است یعنی در هر سه بند، بیت اول و سوم هم قافیه و بیت دوم نیز با ابیات اول و سوم بند بعدی، هم قافیه است. کارشناسان بر این باورند این شیوه از علاقه دانته به عدد سه (تثلیث مسیحیان) حکایت می کند.

^۳ Alexandre Masseron

^۴ Dorothy Sayers

^۵ John D. Sinclair

نگاهی به ترجمه جدید کمدی الهی به قلم کاوه میرعباسی ۱۴۳۷/۱۱

نام‌آشنای کشورمان کاوه میرعباسی این اثر را ترجمه و انتشارت کارگاه فیلم و سپاس در سه نسخه نفیس آن را به چاپ رسانده است. کاوه میرعباسی (۱۳۳۴)، مترجم، نویسنده و دانش‌آموخته رشته کارگردانی سینما، یکی از مترجمان شناخته‌شده زبان اسپانیایی است که از زبان‌های انگلیسی و فرانسوی نیز ترجمه می‌کند. میرعباسی که فعالیت نویسندگی را از ۱۲ سالگی در مجله کیهان بچه‌ها آغاز کرده، آثاری از نویسندگان مشهور از جمله گابریل گارسیا مارکز، لویس بورخس و کارلوس فونتنس را ترجمه کرده است. او بیش از ۵۰ عنوان کتاب ترجمه کرده که از جمله می‌توان مسافری که با ستاره شمال آمد اثر ژرژ سیمنون^۶، خاطره دلبران غمگین من نوشته گابریل گارسیا مارکز و سرهیدرا از کارلوس فونتنس را نام برد. وی همچنین نویسنده رمان هفت‌گانه سین مثل سودابه است که ارجاعات بینامتنی گسترده‌ای را می‌توان از اسطوره‌های کهن تا اشعار شاهنامه و داستان‌های پلیسی در این رمان یافت.

میرعباسی کمدی الهی را براساس سه نسخه انگلیسی^۱ *The Divine Comedy* (۲) translated by C. H. Sisson *The Divine Comedy* by Henry W. Longfellow (۳) و Robert. M. Darling ترجمه کرده است که البته دو نسخه اول و دوم، مبنای اصلی کار او بوده‌اند. استفاده میرعباسی از ترجمه سوم (ترجمه لانگفلو) که ترجمه‌ای بسیار شاعرانه، پر از صناعات ادبی و با زبانی کهن‌گرا است، غیرمستقیم بوده و مترجم ظاهراً تنها از برخی عبارات بدیع لانگفلو الهام گرفته است؛ عبارات و صناعاتی که دو مترجم انگلیسی نیز گاه آن‌ها را به عاریت گرفته‌اند. میرعباسی بر این باور است که ترجمه رابرت دارلینگ که در سه جلد و به صورت دوزبانه-ایتالیایی و انگلیسی- به چاپ رسیده، بیشتر از سایر متن‌های انگلیسی به متن دانتی وفادار بوده است. همچنین میرعباسی برای ترجمه فارسی کمدی الهی دو ترجمه فرانسه و یک ترجمه اسپانیایی را نیز در نظر داشته است.^۷

از عنوان کتاب و ترجمه آن آغاز می‌کنیم. عنوان این اثر در ایتالیایی *La Divina Commedia* و به انگلیسی *The Divine Comedy* است که مترجم، این عنوان را به

^۶ Georges Simenon

^۷ اطلاعاتی که در بالا بدان اشاره شد و نیز برخی موارد درباره ترجمه کاوه میرعباسی را شخص مترجم از طریق گفت‌وگوی شخصی (رایانامه) در اختیار اینجانب گذاشتند. از ایشان بسیار سپاسگزارم.

همان شیوه و روال قبلی با ترجمه‌ای لفظ‌گرا به «کمدی الهی» بازگردانده است. در حقیقت، میرعباسی دست به کاری غیرمعمول زده و شاید قصد داشته عنوان را به همان شیوه سابقش باقی بگذارد، چراکه از ماهیتی شناخته شده برخوردار است و خواننده بی‌درنگ آن را باز می‌شناسد. در این‌جا ذکر چند نکته ضروری است. پیش از هر چیز باید یادآور شویم که کمدی الهی در عرف ادبی آن زمان و برای دانتیه به هیچ‌وجه کارکرد کمدی نداشته و واژه «کمدی» فقط نوعی عنوان ثانوی به شمار می‌رفته است. در آن زمان، نوشته‌ها فقط در دو مقوله جای می‌گرفتند: تراژدی و کمدی. برای نمونه، دانتیه کتاب *اثنید* و *پرژیل* را تراژدی می‌نامد زیرا تراژدی در عصر او به معنای برخوردار از سبکی والا است، حال آن‌که کمدی از سبکی میانه و متوسط برخوردار است. همچنین لازم است میان کمدی الهی (به معنای تحت‌اللفظی آن) و مکاشفه‌ای روایت‌گونه برای رسیدن به رستگاری تمایز قائل شویم. بهزاد قادری در مقدمه ترجمه *مرغابی وحشی هنریک ایبسن* که آن را نقیضی از اثر دانتیه می‌داند، در خلال نقد و بررسی این نمایشنامه در پانوشتی می‌نویسد برگردان عنوان کمدی الهی از *The Divine Comedy* دانتیه در زبان فارسی نارساست و این اثر را رستگاری آسمانی می‌نامد^۸. اگر کمدی الهی را حکایتی مجازی از سیر و سلوک به سوی خداوند یگانه تلقی کنیم، تجربه‌ای است که از قلمرو دوزخ آغاز و به بهشت زمینی و پس از آن، به قلمرو آسمانی و رستگاری ابدی ختم می‌شود. دانتیه به همراه بناتریس که خود عاملی برای این سعادت و رستگاری است «چون سراسر از جنس *Beata* یعنی «سعادت و آمرزش الهی» است»؛ (کازناو، نقل از مهدوی دامغانی، ۱۳۸۰: ۱۱۵)، در سیری استعلایی به سرمنزل مقصود می‌رسد. بعلاوه، دانتیه خود به خوانندگان هشدار داده است که لازم است هر نوشته‌ای، و بنابراین بیش از هر چیز، نوشته‌های خودش را- از هر چهار معنای موجود آن یعنی معنای لفظی، مجازی، اخلاقی و بالاخره، معنای مذهبی درک کرد و فهمید (کازناو، نقل از مهدوی دامغانی، ۱۳۸۰: ۱۰۷).

به سراغ مقدمه می‌رویم، نوشتاری که در کتاب‌های ترجمه‌شده امری نه لازم اما مرسوم است. ترجمه میرعباسی فاقد مقدمه است و این امر برای ترجمه اثری بی‌بدیل و

^۸ مرغابی وحشی اثری از هنریک ایبسن، مترجمان بهزاد قادری و یدالله آقاعباسی، ویرایش مجدد، در دست چاپ.

سنگین همچون کمدی الهی قدری عجیب به نظر می‌رسد. خزاعی فر در مقاله‌ای که به بررسی ترجمه‌های مجدد می‌پردازد، عدم الحاق ایران به میثاق بین‌المللی حق مؤلف را یکی از دلایل ترجمه مجدد می‌داند که در نتیجه این امر، شاهد وضعیتی هستیم که «حتی گاه با وجود ترجمه‌های درخشان از یک اثر کلاسیک، ترجمه‌های ضعیف‌تری به بازار می‌آید» (خزاعی فر، ۱۳۹۴)؛ ترجمه‌هایی که به اعتقاد او «گاهی اصلاً ترجمه هم نیست بلکه نسخه‌برداری «عمدتاً ناشیانه» از همان ترجمه‌های قبلی است». از همین روی وی معتقد است که «هر ترجمه مجدد، نیازمند توضیح مترجم است. ترجمه مجدد بدون توضیح مترجم مشکوک جلوه می‌کند». اما نکته دیگری نیز در این بین هست. از آنجا که امکان نقد ترجمه در ایران به آسانی میسر نیست چون «با واکنش تند مترجم یا ناشر روبرو می‌شود صاحبان اندیشه که صلاحیت نقد دارند ترجیح می‌دهند یا نقد نکنند و یا غیرمستقیم نقد کنند» (همان). خزاعی فر یک راه نقد غیرمستقیم ترجمه‌های پیشین را ترجمه مجدد اثر می‌داند تا ترجمه قبلی به طور طبیعی از رده خارج شود. همچنین هیچ‌کس تنها با ترجمه کمدی الهی، دانته‌شناس نمی‌شود اما مقدمه‌ای هرچند کوتاه بر این اثر می‌توانست بیانگر دیدگاه مستقل میرعباسی از کمدی الهی و دانته باشد. او در مقام یک مترجم متعهد می‌توانست بر اساس ارتباطی که در نتیجه ترجمه با اثر پیدا کرده است ارزیابی‌ها و قضاوت‌هایی را انجام دهد که پرتویی دیگر بر برخی از وجوه این اثر بتاباند چرا که این شناخت از درون خود اثر بوده است، نه از خارج. بعلاوه، نگارش مقدمه بر ترجمه می‌تواند به امر پژوهش در حوزه ترجمه، ادبیات و مطالعات تطبیقی یاری رساند. مترجم می‌تواند با نگارش مسائلی چون شیوه ترجمه، مشکلات و سختی‌های آن و احتمالاً بهره‌گیری از شاعران و نویسندگان زبان مقصد برای انتخاب سبک مناسب اثر، اطلاعات پیرامونی و مکملی را در اختیار خواننده و یا پژوهشگر ترجمه بگذارد. میرعباسی «جای توضیحات درباره نحوه ترجمه اثر را بیشتر در مصاحبه می‌داند تا در ابتدای اثری چنین سترگ»^۹، اما همان‌گونه که دیگران نیز گفته‌اند، در اکثر مصاحبه‌هایی که در این سال‌ها خوانده‌ایم کمتر دیده‌ایم که «هنگام مصاحبه با مترجم کتابی، مصاحبه‌گر [...] درباره کار اصلی مترجم، که همان ترجمه است، از او سوالی

^۹ برگرفته از گفتگویی با کاوه میرعباسی با عنوان «کمدی الهی، تبلور دانش و بینش قرون وسطی» از سایت پایگاه اطلاع‌رسانی شهر کتاب.

پرسیده باشد» (اکبری، ۱۳۸۹: ۹۷). در این مصاحبه‌ها اکثراً سؤالات بر محور نویسنده، مضمون و یا ویژگی‌های ادبی و سبکی کتاب می‌چرخد. به سبک و زبان ترجمه میرعباسی می‌پردازیم، اما پیش از آن لازم است اشاره‌ای کوتاه داشته باشیم بر یکی از ویژگی‌های دانته در این اثر از زبان کلایو جیمز^{۱۰}، مترجم جدیدترین ترجمه کمدی الهی به زبان انگلیسی (۲۰۱۳) که قریب به پنج دهه برای ترجمه این اثر وقت گذاشته است. جیمز در مقاله‌ای در باب ترجمه دانته درباره سبک شعری این شاعر به نقل از پرو شاو^{۱۱}، استاد زبان ایتالیایی و دانته‌شناس، می‌گوید: «رمز عظیم کمدی الهی دانته در سرودن اثری است که همواره حتی در پیچیده‌ترین صحنه‌ها نیز به موفقیت شعری نایل شده است» (جیمز، ۲۰۱۳). شاو برای اثبات گفته‌اش سه بیتی‌ای را از سرود معروف پنجم دوزخ - پائولو و فرانچسکا- انتخاب کرده است و در مورد آن این‌گونه بحث می‌کند:

«فرانچسکا در پاسخ به دانته زمانی که از او می‌پرسد چه چیزی او و پائولو را به لبه و پرتگاه گناه کشاند، می‌گوید (می‌توانیم از ترجمه دریابیم که دانته چه گفته است):
روزی نشسته بودیم و می‌خواندیم، از سر تفنن،
سرگذشت لانسلوت را، که به دامگه عشق درافتاد (ترجمه میرعباسی، دوزخ: ۷۲)

One day we reading were for our delight

Of Launcelot, how Love did him enthrall. (Longfellow's translation)

اما دانته آن را چگونه گفته است؟ همین بیت را در ایتالیایی می‌خوانیم:

“Noi leggevam quel giorno per **diletto**

Di **Lancelotto**, come l'amor lo strinse.”

پس از آن‌که مصرع اول با صدای *letto*- به پایان می‌رسد، صدای *lotto* در ابتدای خط دوم آن را قافیه‌دار می‌سازد. چگونه این امر محقق می‌شود؟ نه تنها از بیرون بلکه باید از درون و عمیق‌تر به اثر نگاه کنیم. بیت ۱۱ هجایی ایتالیایی در اولین نظر تا اندازه‌ای شبیه شعر پنج‌ضربی دوهجایی (Iambic Pentameter) انگلیسی است و ممکن است خیال کنید شعر

¹⁰ Clive James

¹¹ Prue Shaw

نگاهی به ترجمه جدید کمدی الهی به قلم کاوه میرعباسی ۱۴۷/۱۱۱۱

سه‌گانه Terzina، یا همان واحد تکرارشونده سه‌بیتی، نظم و ترتیبی تکانشی^{۱۲} دارد. اما دانه در وهله نخست نه در اندیشه این نظم و ترتیب است و نه به فکر ایجاد قافیه که اتفاقاً در زبان ایتالیایی خیلی هم ساده به نظر می‌رسد؛ در حقیقت، برای یک شاعر ایتالیایی سرودن شعری قافیه‌دار دشوار نیست. طرح قافیه‌سازی آشکار دانه تنها چهارچوبی ابتدایی است که ساختار اصلی شعر از آن طریق محقق شود. در چارچوب Terzina است که همه این تعاملات فشرده صورت می‌گیرد. فیلیپ لارکین^{۱۳} و ورنون واتکینز^{۱۴} دانه را عالی‌ترین نمونه در تاریخ ادبیات در اصول پیشرفته سرایش می‌دانند و معتقدند شعر برجسته تنها شعری قافیه‌دار در پایان ابیات نیست، بلکه قافیه در سراسر ابیات دیده می‌شود» (جیمز، ۲۰۱۳).

استفاده از قافیه‌های درونی و میانی در اشعار شاعران فارسی‌زبان نیز معمول بوده است. از جمله می‌توان به برخی غزلیات مولانا مثلاً غزل «مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم» اشاره کرد که دکتر غلامحسین یوسفی این غزل را از حیث قافیه داخلی و ردیف در شمار برجسته‌ترین غزل‌های زبان فارسی معرفی کرده‌اند (یوسفی، ۱۳۷۴: ۲۱۲). همچنین گفتنی است که زبان فارسی قابلیت بسیاری برای ساخت اشعار قافیه‌دار دارد اما قطعاً تولید قافیه آن هم برای این حجم عظیم ابیات دشوار است، چه برسد به آن‌که مترجم بخواهد قافیه درونی هم برای شعرش بسازد. بنابراین، اگر مترجمی احیاناً موفق شود قافیه‌هایی در چارچوب شعری مورد نظر دانه در زبانی دیگر ایجاد کند، نتیجه حاصله احتمالاً راهی به سبک و شیوه سرایش دانه نخواهد برد به همان ترتیبی که هنر مولانا یا حافظ در ترجمه به زبان‌های دیگر، به دلیل محدودیت‌های ذاتی ترجمه آثار نوابغ شعری، تا حد زیادی از بین می‌رود. سیزون (C.H. Sisson) درباره زیبایی و استحکام ساختار شعری کمدی الهی (Terza Rima) می‌گوید که «تقلید و بازگردانی

^{۱۲} منظور از نظم تکانشی (rocking regularity) حرکت موزون وزن شعر پنج‌ضربی دوهجایی است که همواره یک سیلاب (هجای) تکیه‌دار، به دنبال سیلابی بی‌تکیه می‌آید (ضعیف- قوی، ضعیف- قوی، ضعیف- قوی...).

برای نمونه، می‌توان بیتی از رومئو و ژولیت شکسپیر را مثال زد:

But soft / what light / from yon / der win /dow breaks?

It is / the east / and Jul / iet is / the sun.

البته شاعران انگلیسی خصوصاً شکسپیر اغلب به طور کامل به این نظم نمی‌نویسند، اما جیمز در این‌جا از وزن اصلی این نوع شعر سخن می‌گوید.

^{۱۳} Philip Larkin

^{۱۴} Vernon Watkins

سبک دانته به همان نوع شعر در زبان انگلیسی مثل آن است که دلفکی بخواهد رقص یک رقصنده باله را تقلید کند» (جیمز، ۲۰۱۳). البته در چنین مواردی، که مترجم نمی‌تواند بنا به مقتضیات زبانی و فرهنگی به معادل زیبایی‌شناختی ایده‌آل دست یابد، اصل جبران^{۱۵} این اجازه را به مترجم می‌دهد که در جای دیگر و یا به نحو دیگری به جبران کاستی‌های ترجمه‌ای بپردازد. برای نمونه، اگر مترجم ناگزیر است اصطلاحی را در زبان مبدأ به معادلی غیراصطلاحی برگرداند، می‌تواند در موقعیت دیگری با بهره‌گیری از استراتژی جبران، اصطلاحی از زبان مقصد را به متن ترجمه بیفزاید.

قطعاً بررسی سبک و وجوه شعری از جمله قافیه در ترجمه میرعباسی بحثی طولانی را طلب می‌کند ولی به طور اختصار و به صورت کلی به برخی ویژگی‌های ترجمه ایشان می‌پردازیم. ترجمه میرعباسی زبانی شاعرانه دارد، به نوعی شعر سپید است و رویکرد کلی آن الهام‌گرفته از ترجمه اسپانیایی^{۱۶} این اثر است چون به اعتقاد مترجم، بر خلاف تمام ترجمه‌های دیگر *کمدی الهی*، ترجمه اسپانیایی مورد نظر از زبان، ایجاز و ساختار نحوی شعرگونه- شعر سپید- بهره‌مند است که نمایشنامه‌نویسان «عصر طلایی» ادبیات اسپانیا، یعنی لویه دبگا^{۱۷} و کالدرون دلا بارکا^{۱۸} در نگارش آثارشان از آن استفاده می‌کردند. اگر این اصل بنیادی را بپذیریم که «ترجمه اثر ادبی، خود یک اثر ادبی است، یعنی با معیارهای عرفی زبان مقصد اثری ادبی به حساب می‌آید» (خزاعی فر، ۱۳۸۰: ۱۴۲) پس مترجم شعر نیز باید بکوشد تا به راه‌حل‌ها و میانگین‌هایی از وزن و قافیه برای تولید ترجمه‌ای منظوم و شعرگونه دست یابد؛ به اعتقاد هولمز در فرایند ترجمه شعر، با این هدف از رسانه شعر استفاده می‌شود که محصول نهایی ترجمه شعری باشد در خود و برای خود (نقل از خان جان، ۱۳۸۶).

برای آشنایی با سبک ترجمه میرعباسی، فرازهایی را از ترجمه ایشان انتخاب و آن‌ها را

¹⁵ Compensation Strategy

¹⁶ - ترجمه‌ای به قلم آنخل کرسپو (Angel Crespo) (۱۹۲۶ - ۱۹۹۵)، شاعر، رساله‌نگار، مترجم و منتقد اسپانیایی. او *کمدی الهی* را به صورت ناپیوسته در طی حدود ده سال ترجمه کرد: دوزخ در ۱۹۷۳ منتشر شد و کل *کمدی الهی* در ۱۹۸۱ و برنده جایزه بهترین ترجمه سال شد.

¹⁷ Lope de Vega

¹⁸ Calderón de la Barca

بررسی می‌کنیم. در بعضی موارد، برای تحلیل بهتر داده‌ها ناگزیر به ترجمه همان ابیات به قلم شجاع‌الدین شفا و یا فریده مهدوی دامغانی نیز می‌پردازیم.

نمونه‌ای از ابیات قافیه‌دار:

«عشق رهنمونمان شد تا بمیریم همزمان.
قابیلگه منتظر اوست که ربود جانمان.
ما را گفتند آنان این سخنان.» (دوزخ، ص ۷۱).
«و همچون سارها که بال‌ها می‌بردشان
به فصل سرما در فوج‌های انبوه به هم فشرده،
آن باد نیز چنین می‌برد ارواح پلید را.» (دوزخ، ص ۶۶).

و یا بازگردانی همزمان معنا و صوت با بهره‌گیری از آرایه‌ی تجانس آوایی^{۱۹} (واج صامت «ش» و مصوت «ا») در ابیات زیر؛ بخشی از معنا البته از طریق همین تکرار صدای «ش» محقق شده است:

«بسان کبوترها که، با ندای عشق، پر می‌کشند
افراشته‌بال، به سوی آشیان شیرین و مهربان،
رهسپاران به برکت بادِ اشتیاق» (دوزخ، ص ۶۹).

بعلاوه، بهره‌گیری فراوان از تعبیرات و کنایات شعرگونه‌ای چون شامگاه شبق‌فام در «روز رهسپار می‌شد و در شامگاه شبق‌فام»، کهنسال‌مردی؛ مویش برف‌گون در «آن‌جا مشاهده کردم کهنسال‌مردی؛ مویش برف‌گون»، آمیخته به انجم دل در «آمیخته به انجم دل، فرو می‌چکید»، و یا استفاده از ترکیب مقلوب صفت و موصوف به جای موصوف و صفت در ترجمه چون دلپذیر هوایی در «در دلپذیر هوایی که طریناک می‌شود از آفتاب»، دردمندتر جماعتی در «و دیدیم دردمندتر جماعتی» و فراخ جویباری در «فراخ جویباری خمیده چون کمان» مشهود است.

¹⁹ Alliteration

خوانش نقادانه و واژه‌گزینی‌هایی عموماً مناسب در بازگردانی ابداعات و استعاره‌های کلامی دانه نیز از دیگر ویژگی‌های ترجمه میرعباسی است. برای نمونه، می‌توان به بیت ۱۳ از سرود اول برزخ نگاه کرد:

Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,

بورخس در مقاله‌ای به بررسی استعاره این بیت پرداخته و می‌نویسد دانه در این بیت، آسمان شرقی و پگاه را توصیف و رنگ آن را به رنگ یاقوت کبود تشبیه می‌کند (بورخس، ۱۳۷۷: ۱۲۰). به گفته بوتی، یاقوت کبود «سنگی است قیمتی با رنگی بین آبی آسمانی و آبی که برای چشم بسیار مطبوع است و یاقوت شرقی نوعی از آن است که در سرزمین ماد یافت می‌شود» (همان: ۷۶). بورخس معتقد است در *dolce color d'oriental zaffiro* نوعی بازی آینه‌ها به چشم می‌خورد زیرا شرق با یاقوت تعریف می‌شود و این یاقوت «یاقوت شرقی» است؛ یعنی یاقوتی که آکنده از غنای کلمه شرقی است (همان).

و اما ترجمه میرعباسی:
چشم‌نوازرنگِ یاقوتِ مشرقی
خرامان بر پهنه‌ی بی‌ابر سپهر
صاف و شفاف تا نخستین دایره (سرود اول برزخ، ترجمه میرعباسی، ابیات ۱۳ تا ۱۶).

ترجمه مهدوی دامغانی:
رنگ لاجوردی درخشان و بس ملایمی که در آرامش
هوای پاک و شفاف اطراف، از سوی ارتفاعات جنوبی
نمایان و از خط افق تا نخستین سپهر ادامه داشت (سرود اول برزخ، ترجمه مهدوی
دامغانی، ابیات ۱۳ تا ۱۶).

و ترجمه شجاع‌الدین شفا:
رنگ دلپذیر لعل خاوری که هوای تابناک صفابخش را تا سرحد حلقه نخستین آکنده
داشت (سرود اول برزخ، ترجمه شجاع‌الدین شفا).

برای میرعباسی ترجمه دوزخ به دلیل جنبه «روایی» بیشتر آن، ظاهراً از دو بخش دیگر کتاب مفرح‌تر بوده است؛ ویژگی‌ای که «این اثر را سرپا نگه داشته است» (بورخس، ۱۳۷۷: ۱۲۰)، بی‌دلیل هم نیست که مترجم در طول ترجمه، منظومه‌های عطار را بیش از دیگر شاعران سرزمینمان بازخوانده است چه عطار نیز شعر را به قصد روایت به کار می‌گیرد؛ برای نمونه، می‌توان به زبان عطار در *منطق‌الطیر* اشاره کرد که اتفاقاً اشتراکات زیادی از جمله بُن‌مایه سفر، تمثیل سیمرغ و عقاب و... در هر دو اثر موجود است. میرعباسی زبان عطار را امروزی‌تر و تشبیهات فراوان موجود در سروده‌های او را مدرن، بدیع و با متنی نظیر *کمدی الهی* سازگارتر می‌داند؛ ویژگی‌هایی که برای مثال کمتر در لحن حماسی فردوسی می‌توان سراغ گرفت. متقابلاً، وی برگردان بخش بهشت را به دلیل جنبه استدلالی آن و نیاز به دست‌یابی به زبانی شاعرانه دشوارتر می‌داند. میرعباسی از تعبیر شیوای شعر کلاسیک فارسی نیز بارها و بارها بهره گرفته است. خوانندگانی که با شعر کهن فارسی انس و الفت داشته باشند، نمونه‌هایش را در ترجمه میرعباسی فراوان می‌یابند. ابیات زیر شاهدی بر این مدعاست:

ای چشم و چراغ همه شیرین سخنان

پشتیبانم باش، به پاس ارادتم به تو

بسی رنج که بردم برای مکاشفه منظومه‌ات! (سرود اول دوزخ - ابیات ۸۲ تا ۸۵)

که عبارت مورد نظر مصرعی است از غزل حافظ:

مست بگذشت و نظر بر من درویش انداخت

گفت ای چشم و چراغ همه شیرین سخنان

و نیز در بیت زیر:

مرا قوت قلب بخشید: «دل قوی دار؛ زیرا

هر چقدر هم قدر قدرت باشد، باز نمی‌تواند

مانع شود که فرود آیی از این صخره» (سرود هفتم دوزخ - ابیات ۱۰ تا ۱۳).

که عبارت مورد نظر برگرفته از یکی از غزلیات سعدی است:

سعدیا گر بکند سیل فنا خانه عمر دل قوی دار که بنیاد بقا محکم ازوست

و یا بهره‌گیری از اشعار شاعران معاصر:

رهایش کردیم آنجا، و دیگر روایت نمی‌گوییم از او،
چرا که همان‌گه آزد شنوایی‌ام را غریوی سخت بلند،
آن‌چنان که همه تن چشم شدم، خیره مانده به پیش رو (سرود هشتم دوزخ-ابیات ۶۴ تا ۶۷).

از شعر کوچه فریدون مشیری:
همه تن چشم شدم، خیره به دنبال تو گشتم.

سایرز بهترین شیوه برای مطالعه کمدی الهی را خواندن بدون توقف می‌داند: از نخستین خط آغاز کنید و تا آخرین خط منظومه پیش بروید و از حرکت تند و سریع ابیات لذت ببرید (سایرز، ۱۹۴۹). وی به خوانندگان کتاب پیشنهاد می‌کند که هیچ توجهی به تلمیحات تاریخی و توضیحات مذهبی نکنند و این همان شیوه‌ای است که دانته خود برای خواندن اثرش پیشنهاد داده است. ترجمه میرعباسی نیز بر همین سیاق پاورقی ندارد اما پی‌نوشت‌هایی در پایان هر سرود آمده است که برخی موارد دشوار در سرودها را توضیح داده و خواننده علاقه‌مند را در مطالعات آینده راهبر است. یکی دیگر از مشکلات ترجمه کمدی الهی حضور تعداد زیاد اسامی خاص است؛ بیش از دو هزار اسم خاص (اشخاص، مناطق و شهرها) در این اثر وجود دارد. میرعباسی نام‌های بسیار شناخته‌شده را که از ماهیتی آشنا و بین‌المللی برخوردارند، به همان صورت رایج‌شان به کار برده است و اسامی کمتر شناخته‌شده را مطابق ضبط آن اسامی در زبان اصلی با پیروی از دانته با ضبط ایتالیایی آورده است. ترجمه میرعباسی همچون روال مرسوم در سایر ترجمه‌های کمدی الهی با تصاویری به تصویرگری گوستاو دوره نقاش معروف فرانسوی آراسته شده است. حضور همزمان رمزگان کلامی و تصویری، سبب پدید آمدن اثری شده است که درک مفاهیم عمیق درونی را آسان‌تر کرده است و در واقع، دو نظام نوشتاری و تصویری، معانی یکدیگر را در فضایی مشترک تکمیل می‌کنند. نقوش کتاب به مثابه ابزارهای موازی که نما یا صحنه‌ای از این نمایش الهی را روایت می‌کنند، داستان را تقویت کرده‌اند.

و اما نظر دیک دیویس را درباره ترجمه میرعباسی بخوانیم^{۲۰}:

«در مجموع باید بگویم، ترجمه جدید در احساسی و هیجانی‌ترین لحظات کمدی الهی - برای نمونه در سرود بیست و ششم دوزخ، یعنی اولیس در بهترین حالت ممکن سروده شده است. شور شاعرانه‌ای که هم اولیس در سخنانش و دانته در توصیفش در روبروشدن با اولیس (یکی از برجسته‌ترین و شاعرانه‌ترین لحظات در دوزخ) دارد به زیبایی در این ترجمه برگردانده شده است، درحالی‌که برای نمونه ترجمه شفا از همین بخش ملال‌آور است. اما در پاره‌ای موارد که زبان دانته ساده است، به اعتقاد من، بعضاً ترجمه جدید سعی کرده با استفاده از زبانی پرشور احساس شاعرانه‌ای به اثر ببخشد و قدری با سادگی زبان ایتالیایی فاصله گرفته است. از یاد نبریم که دانته کمدی الهی را عمداً به زبانی عامیانه سرود، البته نه زبانی کوچک و بازاری بلکه به زبان امروزی و برای مردم باسواد. اما حقیقتاً لحظات نابی در این ترجمه خصوصاً زمانی که متن اصلی دانته آشکارا احساسی و شاعرانه است، دیده می‌شود.»

جالب توجه آن‌که دیک دیویس ترجمه شفاءالدین شفا را از نظر معنایی بسیار به متن دانته وفادار و نزدیک می‌داند. البته شفا قالب سه‌گانه شعری دانته را در ترجمه رعایت نکرده است؛ با این حال، آغاز و پایان هر سه‌بیتی را در ترجمه‌اش مشخص کرده است. همچنین ترجمه شجاع‌الدین شفا به نثر است که می‌توان عمده‌ترین تفاوت ترجمه او با ترجمه میرعباسی را در همین امر دانست.

پس از این نگاه کلی، دقیق‌تر و جزئی‌تر به ترجمه بپردازیم. بدین منظور، سه بیت آغازین از سرود نخست دوزخ که به اعتقاد کارشناسان دشوارترین سرود در تمام سرودهای کتاب است را انتخاب و ترجمه میرعباسی را بررسی می‌کنیم:

Nel mezzo del cammin di nostra vita

^{۲۰} از دیک دیویس استاد بازنشسته زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه اوهایو، شاعر انگلیسی و مترجم برجسته برخی آثار ارزشمند فارسی به زبان انگلیسی از جمله *منطق الطیر عطار*، *ویس و رامین* اسعد گرگانی و *موش و گربه* عبید زاکانی خواستم تا در مقام یک صاحب‌نظر، نظرشان را درباره ترجمه کاوه میرعباسی بگویند. دیویس از پدر و مادری انگلیسی و ایتالیایی متولد شده است و آشنایی کامل با زبان ایتالیایی دارد. ایشان از زبان ایتالیایی هم آثاری را ترجمه کرده که از جمله می‌توان به *اندکی تقوا* و *شهر و خانه* (برونی و اندرونی) نوشته ناتالیا گینزبرگ اشاره کرد. دیک دیویس در نهایت لطف و التفات سه سرود از هر سه مترجم را بررسی و به تمام پرسش‌هایم درباره کمدی الهی و ترجمه آن پاسخ دادند. از ایشان بسیار سپاسگزارم.

mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Sisson's translation:

Half way along the road we have to go,
I found myself obscured in a great forest,
Bewildered, and I knew I had lost the way.

Longfellow's translation:

Midway upon the journey of our life
I found myself within a forest dark,
For the straightforward pathway had been lost.

ترجمه میرعباسی:

در میانه‌ی سفر عمر
گذرم افتاد به جنگلی ظلمانی
زیرا به بیراهه رفتم از مسیر مستقیم (سرود یکم دوزخ، ص ۱۰).

دانته- مظهر نوع بشر در این شعر- در میانه زندگی در جنگلی تاریک گم شده است و احساس می‌کند که از جاده به دور افتاده و راه را از بیراه تشخیص نداده است. در این جنگل تاریک که از هیچ جانب فروغی نمی‌تابد در جستجوی راه نجات به اطراف می‌نگرد. همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، واژه "nostra" (our)- به معنی «ما»- در ترجمه میرعباسی حذف شده است درحالی‌که این ضمیر در متن لانگفلو ترجمه و در ترجمه سیزون به صورت ضمیر فاعلی برگردانده شده است. برگردان تحت‌اللفظی این مصرع از زبان ایتالیایی این‌گونه است: «در نیمه راه سفر زندگی ما». شناخت شرایط تاریخی، سیاسی و اجتماعی زمان سرایش این اثر در حد مجال این مقاله برای بررسی ترجمه این بخش به ما کمک خواهد کرد. در قرن سیزدهم یعنی قرن دانته و کمدی الهی هیچ سرزمینی به پراکندگی ایتالیا نبود. فلورانس در آن زمان در آتش دودستگی و اختلافات داخلی می‌سوخت؛ سرانجام در سال ۱۳۰۰، پس از اختلافات فراوان بین دو گروه «سفیدها» نماینده ثروتمندان و «سیاه‌ها» نماینده طبقات عامه، زمام امور به دست «سیاه‌ها» افتاد و آن‌ها پس از تصفیه مخالفان، بسیاری از اشخاص سرشناس شهر از جمله دانته را محکوم و تبعید کردند (شفا، ۱۳۵۲: ۲۸). از این پس، یک دوره آوارگی

ممتد برای دانتِه آغاز شد که تا پایان عمر ادامه داشت. دانتِه کمدی را در همین زمان در شهر راونای و در خلوت و سکوت و انزوا سرود؛ درحقیقت تنها تسلی دانتِه برای جبران فقدان وطن و خانواده، سرودن کمدی است. «جدایی دانتِه از خداوند در کمدی الهی وسیله‌ای می‌شود برای شاعر تا به «ما» بپیوندد (ضمیر فراگیر یا دربرگیرنده^{۲۱} «ما») و تنهایی و انزوایش را جبران کند» (تیلور، ۱۹۸۹، ۱۸۷).

همچنین کارشناسان این مصرع را که کمدی الهی با آن شروع می‌شود، زیباترین مطلع در آثار شاعرانه ایتالیا دانسته‌اند. شروع کمدی الهی با این ابیات نشان‌دهنده دو آغاز است: شروع یک سفر از دوزخ به برزخ و بهشت و نیز شروع خود شعر. اما سادگی آشکار و سراسری این آغاز گمراه‌کننده است. دانتِه نشانه‌ای آنی از ترفند زیبایی‌شناختی‌اش را از همین «آغاز» رو می‌کند. به اعتقاد اسکاکف «او قصد دارد ارزش «من» نویسنده و فرد را برجسته کند و در این برجستگی لحن شاعرانه اثر، جان می‌گیرد. ضمیر ملکی «ما» در این مصرع اسم «زندگی» را توصیف می‌کند» (۲۰۱۲: ۱۳۵). اسکاکف در خوانش این مصرع توجه خاص به ضمیر nostra دارد و معتقد است نباید ارزش این ضمیر را در متن اصلی دست کم بگیریم؛ «دانتِه به زندگی ما اشاره می‌کند. گرچه شاعر خود را تنها در جنگلی تاریک می‌یابد اما او یک موسیقی دوزخی را برمی‌گزیند تا دیگران را نیز با خود همراه کند» (همان). همچنین خوب است پی‌نوشت این مصرع را در ترجمه میرعباسی مرور کنیم. در پی‌نوشت سرود اول دوزخ در ترجمه میرعباسی درباره تمثیل این مصرع - «میان سفر عمر» - به نقل از عهد عتیق می‌خوانیم «ایام عمر ما هفتاد سال است» (مزمو ر نو دم - ۱۰) و اشاره دانتِه نیز به همین مطلب است» (میرعباسی، ۱۳۹۳: ۲۲). پس این ضمیر از ارزشی تمثیلی گونه برخوردار است. درحقیقت «نخستین صفت شعر، در جامعه مبدل ضمیر ملکی، تمثیلی است و در آمیزش قلمرو شخصی و همگانی موفق است» (اسکاکف، ۲۰۱۲: ۱۳۵).

بررسی این نمونه کوچک - ترجمه واژه «nostra» - نشان می‌دهد که تک‌واژه‌های خردی همچون ضمیر ملکی «ما» می‌تواند چه نقش مهمی در برساختن معنی و کلیت بزرگ اثر ایجاد کند و ترجمه خصوصاً ترجمه ادبی را به چالش بکشاند؛ درست است که «چگونه گفتن» در ترجمه ادبی اهمیت دارد اما «چه گفتن» نیز به همان اندازه حائز

²¹ Inclusive

اهمیت است. گاه مترجم ناچار است با دقت تمام لفظ به لفظ اثر را ترجمه کند. باری، خواهی نخواهی در هر ترجمه‌ای کاستی‌هایی به چشم می‌خورد و اجتنابی از آن‌ها نیست.

در ابتدای مقاله اشاره شد که تاکنون ۹۸ مترجم، *کمدی الهی* را به زبان انگلیسی برگردانده‌اند. به اعتقاد بهزاد قادری «تکرار ترجمه یک متن در هر فرهنگی نشانه میل به رشد و توسعه فکری آن جامعه است، و هرچه این تکرارها از فرایند در زمانی (diachronic) به یک کنش هم‌زمانی (synchronic) برسد، بیش از پیش نویدبخش رشد نقد سازنده در میان مردم است» (قادری، در دست چاپ). مترجمی که از میان این همه کتاب، دشواری و زحمت ترجمه *کمدی الهی* را با وجود ترجمه‌های گذشته و با این حجم عظیم بر خود هموار می‌کند، تنها خواسته‌اش این است که با رفع کاستی‌ها و نقایص ترجمه‌های پیشین، خوانندگان بیشتری را به مؤلف و آثار او علاقه‌مند کند. وجود ترجمه‌های متفاوت از یک اثر، بحث درباره ترجمه‌ها را سبب شده و به ترجمه‌های کامل‌تر و دقیق‌تر آینده منجر خواهد شد؛ ترجمه‌هایی که سزاوار ستایش باشد و بر تارک ادبیات آن سرزمین خوش نشیند.

کتابنامه

- آلیگیری، دانت (۱۳۵۲). *کمدی الهی: دوزخ، برزخ، بهشت*، ترجمه شجاع‌الدین شفا، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- آلیگیری، دانت (۱۳۸۰). *کمدی الهی: دوزخ، برزخ، بهشت*. ترجمه فریده مهدوی دامغانی، تهران: انتشارات تیر.
- آلیگیری، دانت (۱۳۹۳). *کمدی الهی: دوزخ، برزخ، بهشت*. ترجمه کاوه میرعباسی، تهران: انتشارات کارگاه فیلم و گرافیک سپاس.
- اکبری، علیرضا (۱۳۸۹). «پدیده مترجم-منتقد در ایران»، ماه نامه *مهرنامه*، سال اول، شماره ۷: ۹۶-۹۷.
- ایسن، هنریک (۱۸۸۴). *مرغابی وحشی*. مترجمان بهزاد قادری و یدالله آقاعباسی، ویرایش مجدد، در دست چاپ.
- بورخس، خورخه لوئیس (۱۳۷۷). *دانت و هزارو یک شب*، مترجمان کاوه سیدحسینی و محمدرضا رادنژاد، تهران: انتشارات آگه.

نگاهی به ترجمه جدید کمدی الهی به قلم کاوه میرعباسی ۱۵۷/۱۱۱۱

خان‌جان، علیرضا (۱۳۸۶). «ترجمه شعر از متن تا فرا متن»، فصلنامه مطالعات ترجمه، بهار ۱۳۸۶، شماره ۱۷: ۲۷-۴۶.

خزاعی‌فر، علی (۱۳۸۰). «نظریه‌ای درباره تعادل در ترجمه ادبی»، در علی خزاعی‌فر (گردآورنده). مجموعه مقالات نخستین همایش ترجمه ادبی در ایران. مشهد: نشر بنفشه: ۱۳۹-۱۴۱.

خزاعی‌فر، علی (۱۳۹۳). «ترجمه‌های ناشیانه‌ای که بایکوت نمی‌شوند»، مجله فرهنگ امروز، اسفند ۱۳۹۴، شماره ۱۰: ص ۱۵۰.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۴). چشمه روشن. تهران: انتشارات علمی.

Clive James on translating Dante from:

<http://www.telegraph.co.uk/journalists/clive-james/10148152/Clive-James-on-translating-Dante.html>.

Skakov, Nariman (2012). *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London: I.B.Tauris.

Taylor, Karla (1989). *Chaucer Reads "The Divine Comedy"*. Stanford: Stanford University Press.
