

گفتگو با بن بلیت،

شاعر و مترجم سرشناس شعر آمریکای لاتین

ترجمه ایرج رزاقی

آنچه در زیر می‌آید، ترجمه‌ی نسبتاً آزاد گفتگویی است میان ادوین هانینگ و بن بلیت (Ben Belitt). در این گفتگویی بلند که بخشهایی از آن در اینجا نقل می‌شود بن بلیت شاعر ضمن ارائه دیدگاههای کلی خود در مورد ترجمه از تجارب خویش در ترجمه شعر آمریکای لاتین سخن می‌گوید.

□ هر شاعر به طریقی به ترجمه روی آورده است. گفتگو را با این سؤال آغاز می‌کنم که چگونه مترجم شدید. برای بعضی از شعرا مانند جان هالندر ترجمه نوعی کارآموزی و تمرین برای نوشتن شعر بوده است. هالندر پیشرفت خود را در شعر مرهون تجارب خویش در ترجمه می‌داند. البته بعضی از شعرا اصلاً ترجمه نمی‌کنند یا به زبان بیگانه آنقدر تسلط ندارند که بتوانند ترجمه کنند. شما چگونه ترجمه را آغاز کردید؟

- با این نظر موافقم که ترجمه قوای لازم برای نوشتن شعر را ورزیده می‌کند و باعث می‌شود شاعر مترجم تمامی توان و مهارت و تجربه شاعرانه خود را در ترجمه به کار بگیرد. یکی از فواید مسلم ترجمه برای مترجم شاعر این است که مترجم را وادار می‌دارد از سبک خاص خود فاصله بگیرد و شعری بنویسد که از آن خود او نیست و روشهایی را به کار بگیرد که در نوشتن شعر خود با آنها بیگانه است.

□ از چه موقع سبک ادبی خود در ترجمه شعر را آگاهانه به کار گرفتید؟

- در خلال سالهای ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۰ با والاس فولی^۱ اشعار شعرای سمبولیست فرانسه را می‌خواندیم و سبک من در نتیجه مطالعه مستمر و دقیق این اشعار شکل گرفت. در آن زمان زبان رمبو مرا بسیار به هیجان می‌آورد. دانش من از زبان فرانسه در حدی بود که می‌توانستم تصور کنم زبان او چه تنش و بازی دارد، اما نمی‌توانستم ارزش موسیقایی و هیجان پنهان در شعرش را درک کنم مگر اینکه شعرش را به انگلیسی برگردانم تا به قول کیتس وجود آن را با نبض خود احساس کنم. با خواندن اشعار رمبو در پی زبانی برآمدم که آهنگ، غرابت، ایجاز، تحرک و صفت متمیز داشته باشد، یعنی همه خصصتهایی که شعر پر تنش رمبو را می‌سازد. همین که شعر رمبو را به انگلیسی برمی‌گرداندم تا آن را با نبض خود احساس کنم، آن ترجمه به روایتی شخصی تبدیل می‌شد. به جای آن که مدام سعی کنم هر طور شده، آن گونه که انتظار می‌رود، شباهتهایی میان شعر رمبو و ترجمه خود ایجاد کنم، سعی می‌کردم شعر رمبو را مطابق با ذوق آوایی خود به انگلیسی برگردانم. در واقع در ترجمه نظر به این داشتم که ترجمه من به شعر انگلیسی نزدیک باشد. با اشتیاق و ولع مترجمی مبتدی ولی عاشق و بر اساس دستورالعملی خود به ترجمه چهار شعر دشوار و بلند رمبو پرداختم که تحت عنوان "چهار شعر از رمبو" و با عنوان فرعی "طرح مشکلی در

ترجمه^۱ به چاپ رسید. عنوان فرعی کتاب که ناشر اضافه کرد بسیار بی‌مستما بود زیرا در واقع من مشکل خاصی را مطرح نکرده بودم. فقط مقدمه‌ای نوشته بودم که در آن حرفهای بسیار پیش پا افتاده‌ای در باره ترجمه زده بودم. مثلاً گفته بودم "فرانک" را نباید به "دلار" ترجمه کرد. در این تجربه هدفی دوگانه را دنبال می‌کردم. نخست آن‌گونه که وفادار بودن به متن حکم می‌کند، شعر را تحت‌اللفظی به انگلیسی برگرداندم. این برگردان در واقع نوعی حرف نویسی (transliteration) بود تا ترجمه. در مرحله بعد در ترجمه شعر رمبو روح دمیدم تا فرد انگلیسی‌زبان شعر او را با نبض خود احساس کند. در این مرحله سعی کردم ضمن ترجمه ترجمه‌ام^۲، همه ویژگیها، مهارتها، تمایلات و علایق خود و نیز خصلتهای خاص شعر رمبو را آن‌گونه که خود درک می‌کردم در ترجمه نشان بدهم.

□ این همان روشی نیست که درآیدن^۱ آن را دگرگویی (paraphrase) می‌نامد؟

- روش من نه دقیقاً تقلید (imitation) بود و نه دقیقاً دگرگویی. (در واقع من روش خاصی را دنبال نمی‌کردم که خود را به اصول آن مقید کنم. ترجمه من گاه آزاد و شخصی بود و گاه مقید و امین. اگر ضرورت اقتضا می‌کرد عبارت را به بیان دیگر می‌نوشتیم و اگر ضرورتی پیش نمی‌آمد به متن پای‌بند می‌بودم و بدین ترتیب با احساس آزادی از لذتها و امتیازات آزادی بهره می‌بردم. در واقع در این تجربه می‌خواستیم نشان بدهم که ترجمه تحت‌اللفظی شعر تا چه حد ناقص است و این که شعر خبر نیست که آن را عیناً ترجمه کرد و کار واقعی مترجم آن گاه آغاز می‌شود که مترجم نحو و معنی شعر را بدرستی درک کرده باشد.

□ پس آن طور که می‌گویید از همان ابتدای کار دیدگاهی خاص نسبت به ترجمه داشته‌اید.

- در ابتدا علاقه‌مند بودم شعر شاعری را کلمه به کلمه بخوانم تا به دنیای شعرا وارد شوم. در خلال چنین تجربه‌ای بود که به ترجمه روی آوردم و دریافتم ترجمه لفظ به لفظ شعر تا چه حد بی‌روح است. در واقع باید بگویم روش من در ترجمه بر لذت‌گرایی مبتنی بود تا بر حقیقت‌گرایی. این روش تا حد زیادی به تعریف کالریج از شعر نزدیک است که می‌گوید هدف آتی شعر لذت است نه حقیقت. بدین ترتیب به نظر من هدف آتی از ترجمه شعر این است که ترجمه به خواننده لذت ببخشد، نه آن که مترجم بکوشد با پای‌بندی لفظ به لفظ شعر، "حقیقت" آن را در زبان دیگر بازسازی کند. البته جمع این دو با هم منافات ندارد اساساً ترجمه‌های لذت‌بخش از شعر به حقیقت شعر نزدیکتر است. ترجمه شعر باید اثری آتی داشته باشد و اثر آتی ترجمه که تجلی حسی مقصود و کلام شاعر در زبان است ایجاد لذت در خواننده است: ابتدا لذت و بعد حقیقت.

□ چطور شد که به ترجمه نرودا روی آوردید و چطور شد این تعداد از اشعار او را ترجمه کردید؟

- نرودا بسیار پرکار بود و آن وقت هم کس دیگری همت نمی‌کرد مجموعه‌های او را ترجمه کند. نرودا ترجمه‌های مرا می‌پسندید و مرتب مرا تشویق می‌کرد کار را ادامه بدهم.

□ نرودا مورد خاصی است. شما صاحب اثر را می‌شناختید و با او مراوده داشتید و...

- می‌خواهید بگویند فرقی وجود دارد بین ترجمه آثار دانتو و شکسپیر که در قید حیات نیستند و ترجمه شاعری در قید حیات که خود ترجمه شما را تأیید کرده یا با انزجار آنچه را که بر سر شعرش آورده‌اید و به‌نام او منتشر کرده‌اید تقبیح خواهد کرد.

□ تا حدی منظورم همین است.

- من تجربه‌های مختلفی در ترجمه آثار شاعران و نویسندگان در قید حیات دارم و همه ترجمه‌هایم مورد تأیید واقع شده‌اند. برای مثال مجموعه‌ای از اشعار رافائل آلبرتی را که برای گلچین آثار او انتخاب شده بود به درخواست دانشگاه کالیفرنیا ترجمه کردم و تقدیرنامه‌ای مزین به دستخط خود شاعر دریافت کردم. یا مثلاً می‌توانم به ترجمه بخش زیادی از Cántico اثر خورخه گی‌ین^۱ اشاره کنم. این ترجمه با وساطت نورمن توماس دوجوانتی صورت گرفت. دوجوانتی و گی‌ین ترجمه را با دقت و تفصیل زیاد بررسی می‌کردند و بعد ما چندین بار اصلاحاتی در ترجمه انجام می‌دادیم تا بالاخره یا به معادل دقیقی دست می‌یافتیم یا از ناچاری به نزدیکترین معادل تن در می‌دادیم. این روش را در ترجمه آثار بورخس نیز به کار بردیم. ترجمه بورخس کار دشواری بود زیرا می‌بایست زبان ترجمه را مطابق با خواست بورخس در بیاوریم. در واقع زبان ترجمه قالبی دیگر پیدا کرد. بورخس می‌خواست زبان اسپانیایی متن که به نظر او بسیار کسل‌کننده بود در قالب آنگلو ساکسون ریخته شود. اگر همه چیز به اراده بورخس بود - البته در غالب مواقع چنین بود و او ما را تحت فشار قرار می‌داد - او همه کلمات چندسیلابی را با کلمات تک‌سیلابی عوض می‌کرد، بخصوص در بازنگری‌های مکرر بعدی. بورخس به ترجمه لغوی اعتقاد نداشت و عشقی جنون‌آسا برای زدودن زبان اسپانیایی از نوشته‌هایش نشان می‌داد. ساده کنید. تغییر دهید. از هر نوع تکلف بی‌الایید. این زبان موجب شرمساری متن است. این زبان جوانهاست. بیش از حد آمیخته به لاتین است. من عاشق آنگلو ساکسون‌ام. من در پی کلمات کوتاه و موثرم. من کلمات تک‌سیلابی می‌خواهم. می‌خواهم نوشته‌ام همچون بیوولف با صلابت باشد. اینها البته عین عبارات بورخس نیست، اما مضمون حرفهای او همین بود.

□ چطور شد اسپانیایی یاد گرفتید؟

- شعرا گاه از شعرای دیگر مترجم می‌سازند و شعر، آنها را از یک زبان به سوی زبان دیگر سوق می‌دهد. در مورد من باید بگویم لورکا بود که مرا مجذوب زبان اسپانیایی کرد. من اسپانیایی را به روشی غیر متعارف یاد گرفتم. نخست از طریق شعر لورکا و آواها و ویژگیهای خاص زبان او بانحو اسپانیایی آشنا شدم و در واقع مدت‌ها قبل از آن که دانش من از زبان اسپانیایی به حدی برسد که منطقاً توان ترجمه آن را در خود بیابم خود را در لورکا غرق کردم و شعری از او را ترجمه کردم. ده سال بعد به کلاس رفتم و بطور اصولی شروع به آموختن اسپانیایی کردم. البته در ترجمه از اسپانیایی استادان زیادی به من کمک کردند. گاه آنها کمک می‌کردند معنی متن را استنباط کنم. گاه برخی مشکلات خاص متن را برایم توضیح می‌دادند و گاه مشاور یا ویراستار من بودند. اما در ابتدای کار من با لورکا تنها بودم. با لورکا و تمام مکزیک. بعد به اسپانیا کشیده شدم و در طول تعطیلات زمستانی در بنینگن فرصتهای مناسبی پیش آمد که همه ظرایف زبان را آموختم و آن قدر در این زبان تمرین و مشق کردم و آن قدر قابلیت‌های بالقوه و بالفعل زبان را کاویدم تا توانستم در کاربرد آن مرز میان آزادی مشروع و انحراف غیر قابل قبول را تشخیص بدهم.

□ اخیراً تنی چند از مترجمان به ترجمه آثار نرودا روی آورده‌اند.

- این را باید به فال نیک گرفت. چنین چیزی را همیشه آرزو می‌کردم. مترجمان مختلف با زمینه‌ها، دیدگاه‌ها، پیش‌دوریها و صداها، متفاوت لذتهای متفاوتی از شعر نرودا به ما می‌دهند، به شرط آن که این

ترجمه‌ها با ستایشها و جار و جنجالهای بی‌اساس و غرض‌ورزیهای کینه‌جویانه همراه نباشد. متأسفانه مترجمان اخیر زبان نرودا را تا پایین‌ترین درجه ترجمه لغوی تنزل داده‌اند. نرودا برای دوستان آمریکایی خود چنان تقدسی پیدا کرده که اینان به خود اجازه نمی‌دهند از اسارت لفظ او خارج شوند.

□ تصور می‌کنم ترجمه شما از شعر لورکا با عنوان *Poet in New York* در سال ۱۹۵۵ منتشر شد و از آن زمان تاکنون هیچ‌ده بار تجدید چاپ شده است. بعد از لورکا به سراغ نرودا رفتید که با توجه به موفقیت شما در ترجمه لورکا و نیز انتظاراتی که به وجود آمده بود، این حرکت کاملاً قابل پیش‌بینی بود. آیا درست است که بگوییم شما در خلال تجربه‌تان بعنوان شاعر و مترجم راهی جدید در زبان انگلیسی گشودید، زاهی که دیگران پس از شما دنبال کردند؟

- گاهی تردید می‌کنم که ترجمه‌های من واقعاً تأثیری ایجاد کرده باشد. چندی قبل به یک دانشجوی دانشگاه کالیفرنیا برخوردی که معتقد بود گینسبرگ و شعر سانفرانسیسکو نقطه‌های اوج شعر مدرن آمریکاست. این دانشجو در حال تحقیق در باره تاریخ شعر سانفرانسیسکو در خلال سالهای ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۵ برای پایان‌نامه دوره دکترای ادبیات خود بود و پیش از آن با بسیاری از شعرا مصاحبه کرده بود. او معتقد بود ترجمه من از شعر لورکا بر شعر گینسبرگ که دفتری از آن در همان سال انتشار یافته بود تأثیری آشکار داشته است. این شخص در نامه‌اش خطاب به من چنین نوشته بود:

"... وقتی اولین بار ترجمه شما از شعر لورکا را خواندم، دریافتیم که لحن، آهنگ، تصاویر، انتخاب کلمه و تأثیر کلی ترجمه شما شباهت عجیبی به شعر "گینسبرگ" دارد. از آنجا که ترجمه شما نیز در همان سال منتشر شده است و نیز بواسطه این مشابهت که نمی‌تواند اتفاقی باشد تقریباً مطمئنم که گینسبرگ ترجمه شما را خوانده، و از فضای کلی شعر شما متأثر شده و هنگام سرودن شعر، کلمات شما در ذهن او بوده است. به نظر من وقتی گینسبرگ شعری گفته شما و لورکا روی شانه‌های او نشسته بودید و قلم او را به حرکت در می‌آوردید." در جواب نامه این دانشجو با لحنی سرد نوشتم که امیدوارم این طور نبوده باشد. البته گینسبرگ ممکن است قبل از انتشار ترجمه من به صورت کتاب آن را در فصلنامه‌های ادبی خوانده باشد. اما من با صراحت گفتم که گمان نمی‌کنم ترجمه من تأثیری در شعر آمریکا در آن دوران داشته باشد.

□ البته طبیعی است وقتی شعری جدید در زمان مناسب ظهور می‌کند یا مترجمی شاعری را می‌شناساند که حرفی نو برای گفتن دارد جریان شعر به کلی دگرگون می‌شود. در چنین مقاطعی است که شاعر شهرتی جهانی می‌یابد.

- نرودا معتقد بود که خدمت من به او این است که او را به جهان می‌شناسانم و به این دلیل در انتخاب و ترجمه اشعارش به من اختیار کامل داده بود، بجز یک مورد که از من خواست کتابی را بصورت مشترک با آلیستر رید ترجمه کنم تا ترجمه حاصل آمیزه‌ای از انگلیسی آمریکایی و انگلیسی بریتانیایی باشد. او حتی به اصرار از من خواست که اولین و تنها نمایشنامه او را ترجمه کنم و معتقد بود فقط من می‌توانم زبان نمایشنامه را بصورتی که او در نظر داشت به انگلیسی برگردانم.

□ با ترجمه نرودا در واقع شما تنها به نرودا خدمت نکردید. ترجمه‌های شما پلی بود میان آمریکای لاتین و آمریکای شمالی.

- زمانی تد روتکه به هوارد نمروف می‌گوید که به بن بلیت بگو کتاب *Poet in New York* برای دانشجویان (دانشگاه واشنگتن) نوعی انجیل است.

□ وقتی به سراغ ترجمه نرودا رفتید مجبور شدید سبکتان را تغییر دهید؟ مجبور شدید به شیوه‌ای بنویسید که با شیوه شما در سایر ترجمه‌هایتان متفاوت بود؟

- من تا دست به ترجمه نبرم نمی‌دانم چگونه باید ترجمه کنم. هر چند که در ترجمه نرودا از همان ابتدا معلوم بود که شیوه کار تغییر خواهد کرد. در ترجمه به گمان من متن است که کیفیت کار را تعیین می‌کند. اگر متن همه توان و ذوق شاعرانه مرا به خود جلب کند، طبعاً آن را چنان ترجمه می‌کنم که گویی شاعری دارد شعر می‌نویسد. اما مترجمی که با تعداد زیادی شعر سر و کار دارد و مجبور است گلچینی از اشعار را که از چندین کتاب شعر برگزیده شده ترجمه کند مجبور است به همه اشعار به یک چشم بنگرد، چه آنهایی را که دوست دارد و چه آنهایی که او را به هیجان نمی‌آورند و برایش کسالت آورند. همه ترجمه‌های او باید از حداقل کیفیت مطلوب برخوردار باشند زیرا او امضای خود را پای تک تک ترجمه‌هایش می‌گذارد. جز این راهی به نظر نمی‌رسد.

در هر متن بخشهایی وجود دارد که مورد علاقه مترجم نیست و ذوق او را بر نمی‌انگیزد و مترجم با بی میلی به ترجمه آنها می‌پردازد. همچنین بخشهایی وجود دارد که مترجم آرزومند ترجمه آنهاست زیرا آنچه متن از او می‌طلبد همان چیزی است که او میل انجام آن را در خود می‌یابد. اگر چه همیشه قرباتی کامل میان ذوق مترجم و ذوق شاعر وجود ندارد، تأثیراتی که تفاوت ذوقی ایجاد می‌کند به سطح ترجمه محدود می‌شود. عمق متن یعنی آنجا که زندگی شاعر جریان دارد، باید تمامیت و وحدت خود را در ترجمه حفظ کند. بخشهای خسته کننده متن مرا کلافه می‌کنند، اما لازم می‌دانم شعر را همان‌گونه که هست ترجمه کنم. این قانون بازی است. متن را باید درست منتقل کرد و لو آن که چندان با ذوق و پسند تو سازگار نباشد. این بازی خستگی‌آور است، در کار مترجم حرفه‌ای خوب و بد بناچار به هم آمیخته‌اند.

□ در ترجمه Poet in New York فرازهای مبهمی وجود دارد که شما آنها را لغوی ترجمه کرده‌اید. در این موارد چگونه تصمیم می‌گیرید؟

- تصمیم‌گیری در جاهایی ضرورت پیدا می‌کند که درک شعر به توضیح نیاز دارد. مشکل ابهام یک مشکل همیشگی است و آن این است که مترجم چگونه باید با اشاراتی مبهم که نویسنده عمداً در متن گنجانده برخورد کند و چگونه ابهام را در ترجمه نیز حفظ کند. مترجم نمی‌تواند با پای‌بندی بی قید و شرط به لفظ تمامی موارد مبهم را لغوی ترجمه کند، بلکه باید همچون حضرت سلیمان از فراست خویش استفاده کند و در هر مورد آنچه را که بهتر تشخیص می‌دهد برگزیند. این جزئی اجتناب‌ناپذیر از کار ترجمه است.

□ در این صورت با چه معیاری می‌توان سنجید که ترجمه، ترجمه‌ای امین است؟

- برای بخش ترجمه معیاری صد در صد دقیق و عینی وجود ندارد، اما نشانه‌هایی وجود دارد که به ما اطمینان خاطر می‌دهد. در باره ترجمه رباعیات ختیم با چه معیاری می‌توان دآوری کرد؟ مترجم باید احساس مسؤولیت داشته باشد. باید اطمینان حاصل کند که همه اجزای متن را موشکافانه تحلیل کرده و هیچ جزء از متن را صرفاً به طمع سهولت ترجمه و روانی متن حذف نکرده است.

□ نظر تان در مورد کار لاول چیست؟ او معتقد است که ترجمه‌هایش اقتباس هستند و این لفظ را از درآیدن به عاریه گرفته است.

- در این باره من نظرم را بطور مفصل در مقاله‌ای بیان کرده و معیارهای ترجمه را از دیدگاه خودم مشخص کرده‌ام. در این مقاله از روشی صحبت کرده‌ام که در آن مترجم، با تحمیل هویت خود بر متن، صدای خود را در کنار

صدای شاعر بلند می‌کند و به ترجمه هوشی دوگانه می‌دهد. لاول از این فراتر می‌رود. او شاهکارهای شعر اروپا را به دلخواه برمی‌گزیند و در ترجمه آنها بنحوی آشکار صدای خود را از صدای شاعر فراتر می‌برد بطوری که صدای شاعر بکلی محو می‌شود. فردیت مترجم نه باید در ترجمه گم شود، و نه آن که بر ترجمه غلبه یابد.

گاه در جاهایی از شعر بیان شاعر به دلایلی ضعیف شده است. در این موارد لاول به یاری قریحه شاعر می‌شتابد و ضعف کار او را به مدد قریحه خود جبران می‌کند. این کار لاول که تأثیری تصنعی ایجاد می‌کند، تلاشی است ناموفق برای رفع دشواریهایی که مترجم خود را در متن با آنها روبرو می‌بیند. کار لاول به کار بندباز بی‌شباهت نیست. او باید ذوق خود را یکسر به کار اندازد تا به هدفی دست یابد که اساساً ضرورتی ندارد و آن این که در مقام مترجم به ترجمه فردیت ببخشد و زبان و بیان خود را بر زبان و بیان شاعر غلبه بدهد. انگیزه لاول حفظ خویشتن بود، تلاشی بود برای بقای خویش به عنوان شاعر نه خدمت به شاعری دیگر. کار او برای دیگرانی که ترجمه می‌کنند، جدا از تأثیرات مثبت‌اش ممکن است تأثیرات منفی به دنبال داشته باشد.

□ نمی‌توان معیارهایی عینی برای ارزیابی ترجمه مشخص کرد اما باید امیدوار بود که جدا از فایده و ارزشی که هر ترجمه برای جامعه دارد، بتوان اهدافی را مشخص کرد که هر ترجمه باید به آنها دست یابد. این که می‌گویند ترجمه تصویری دروغین از متن است و مترجم خائن است عقیده‌ای باطل است. درست آن است که ترجمه را فعالیتی خلاق تصور کنیم، خلاق نه به آن معنی بی‌حد و مرز، بلکه فعالیتی که در آن تجربه‌ای خلاق از یک زبان به زبان دیگر انتقال می‌یابد. نظیر کاری که شما سالهاست می‌کنید.

- اعتقاد من این است که امانتداری اصلی نیست که در ترجمه هر متن از آن پیروی کنیم. مترجم همیشه هدفی واحد را دنبال نمی‌کند که به اصلی واحد وفادار بماند. برخی با هدف سهولت درک خواننده ترجمه می‌کنند و برخی خود را در نویسنده غرق می‌کنند تا با او به نوعی یگانگی دست یابند. بزرگانی مثل ریلکه، پوپ، بودلر، و لاول هم که به ترجمه روی می‌آورند همیشه نظر و روش مخصوص به خود را دارند. شاعری که خودش شعر ماندگار ندارد در حریم ترجمه بیگانه است.

□ توفیق در ترجمه به مهارت و جسارت مترجم نیاز دارد و امری نسبی است، هنرپیشه خود نویسنده نیست، اما در حریم صحنه هم بیگانه نیست و تماشاگران بازی او را تحسین می‌کنند زیرا آمده‌اند که بازی را ببینند نه این که ببینند هنرپیشه در هر پرده بازی تا چه حد به نویسنده نمایشنامه وفادار می‌ماند. این در باره ترجمه هم صادق است. مترجمانی هستند که متن را به زبانی زنده ترجمه می‌کنند و برخی به زبانی مرده. از این گذشته این واقعیت مسلم را نباید از نظر دور داشت که ترجمه ماهیتی زوال پذیر دارد و همچون سبک، کهنه و منسوخ می‌شود.

- این که گفتید نکته مهمی است، مترجم باید با این فرض ترجمه کند که ترجمه مجدد ضرورتی همیشگی است. اگر مترجم از این حقیقت تأسف آور آگاه باشد که ترجمه فناپذیر است و تلاش او برای ترجمه‌اش به زبان زنده و معاصر تلاشی است که از آغاز محکوم به فناست آن وقت به زبانی که همچون جهان نیوتن یا معادله انرژی تغییرناپذیر است نمی‌اندیشد. کار مترجم کاری مضحک است، مضحک از این رو که مترجم کار خود را با شرطی آغاز می‌کند که همه مترجمان در توجیه ترجمه خویش در مقدمه ترجمه بیان می‌کنند. "به کاری پرداخته‌ام که می‌دانم غیر ممکن است. متن اصلی بیانگر تجربه درونی خالق اثر در زبان مادری اوست و از نظر معرفت‌شناسی چنین تجربه‌ای را نمی‌توان تجزیه کرد و آن را در زبان دیگر تکرار کرد. این تجربه ترجمه‌ناپذیر است." بعد مترجم شروع به ترجمه متن می‌کند، انگار که واقعاً ترجمه آن تجربه بی‌مانند ممکن است. منتقد نیز با کار خود به

مضحک بودن این کمدی می‌افزاید. او اصرار دارد که مثلاً لورکا را باید با حفظ هویت شاعرانه او ترجمه کرد و نمی‌توان به شبیه‌سازی بسنده کرد و کارکرد و عروض زبان اسپانیایی نباید مغلوب زبان انگلیسی بشود و در جایگاهی فروتر از آن قرار بگیرد. و بالاخره آنچه کار را بیش از همه پیچیده می‌کند این واقعیت است که مترجم از همان ابتدا برای آن که به انگلیسی بنویسد باید از زبان متن اصلی دست بکشد و بنابراین نباید انتظار داشته باشد که بتواند آنچه را که حاصل قریحه شاعر است در زبانی بازآفرینی کند که شاعر هنگام سرودن شعر هیچ به آن نمی‌اندیشیده است.



نمونه‌ای از ترجمه بن بلیت (Ben Belitt)

شعر "مرگهای بوئنوس آیرس" از دشوارترین و بلندترین اشعار بورخس است که در ترجمه آن به انگلیسی سه تن همکاری مستمر داشته‌اند: بورخس، بن بلیت، و توماس دوجووانی. دوجووانی برای تهیه گلچینی از اشعار بورخس از تنی چند از شعرای سرشناس به همکاری دعوت می‌کند و ضمن این که ترجمه بخشی از کار را خود تقبل می‌کند بین مترجمان و شاعر واسطه می‌شود و حاصل این تجربه بی‌سابقه در ترجمه، کاری است شگرف و ماندنی. شرح مفصل این همکاری در مقدمه دوجووانی بر این گلچین نوشته شده است. وی در باره توجه شعر "مرگهای بوئنوس آیرس" می‌گوید: کمتر بندی از شعر بود که به توضیح نیاز نداشت. بورخس خودش کلافه شده بود و از سبک پر تکلف و پیچیده شعرهای اولیه خود انتقاد می‌کرد. برای مثال او معنی کلمه‌ای از شعر را نمی‌دانست و از من خواست تا معنی آن را در فرهنگ لغت بیابم. مرتب می‌گفت: چرا شعرای جوان نباید زبانی ساده و مستقیم به کار بگیرند. یک بار به من گفت که در آن زمان یک فرهنگ واژگان محلی آرژانتینی در اختیار داشته و کلماتی از آن فرهنگ را انتخاب می‌کرده و در شعرش به کار می‌برده که معنی آنها را حتی بومی‌های آرژانتینی هم نمی‌فهمیده‌اند. البته بورخس در طول سالها و در بازنگری‌های مکرر این قبیل کلمات را تا حد زیادی از شعرش زدوده بود. وقتی بالاخره شعر را برای بن بلیت فرستادم، دو صفحه کامل توضیح و اطلاعات ضمیمه کردم. در این دو صفحه همه نوع اطلاعات بود، از معنی کلمات مشکل شعر گرفته تا توضیح در مورد دو گورستان چاکاریتا و رکولتا. بن بلیت که خیلی از شعر خوشش آمده بود، پذیرفت آن را ترجمه کند و ترجمه‌اش بسیار خوب بود، اما من دوباره چهار صفحه اطلاعات به‌مراه نقدها و ستایشهایی از شعر برایش فرستادم. ترجمه را خط به خط مرور کردیم تا مطمئن شدیم اطلاعات مربوط به مکانهای ذکر شده در شعر صحیح است و تصویرها ابهام ندارد و کلمات دقیق انتخاب شده‌اند. در نامه‌های متعددی که بین ما رد و بدل شد حتی در باره علایم سجاوندی در ترجمه نیز بحث کردیم. وقتی ترجمه را برای بورخس خواندم او هم مثل من نظرش این بود که کار فوق‌العاده است. بن بلیت برایم نوشت: اگر کمک شما نبود از ترجمه این شعر دست کشیده بودم. پس از اتمام ترجمه، بن بلیت همچنان دستی به سر و روی ترجمه می‌کشید و تغییرات و اصلاحات جزئی در آن وارد می‌کرد تا این که بالاخره ترجمه شکل نهایی خود را پیدا کرد و من هم مثل مترجم نفس راحتی کشیدم. ترجمه بن بلیت از شعر "مرگهای بوئنوس آیرس" بی‌تردید شاهکاری در ترجمه است.

ترجمه فارسی شعر "مرگهای بوئنوس آیرس" توسط آقای احمد میرعلایی صورت گرفته که بیش از هر کس در شناساندن بورخس به خواننده فارسی زبان سهم داشته‌اند. زحمتشان مأجور باد.

Deaths of Buenos Aires

I. LA CHACARITA

When the Southside's graveyards,
 crammed full of yellow fever, cried out of their depths: *Enough*,
 when the Southside's clustering tenements
 spread death on the face of the city
 until Buenos Aires could look at the carnage no longer,
 shovel by shovel, they opened you up
 on the city's verge where the west drops away –
 behind dust storms
 and a weight of primordial muck left behind for the teamsters.
 There was only the world
 with its habit of stars rising over a handful of farms,
 and trains leaving their sheds in Bermejo
 with the gone-and-forgotten:
 dead eyes of men keeping watch in unshaven dishevelment,
 dead girls, despoiled and unbeautiful flesh, without magic.

The frauds of mortality – stained as in childbirth –
 still fatten your subsoil; so you muster up souls
 for your compounds, for your hidden contingent of bones
 dropped into holes or buried away in your night

مرگهای بوئنوس آیرس

۱- لاچاکاریتا



وقتی که گورستانهای کرانه جنوبی،
 انباشته از تب زرد، از اعماقشان فریاد برداشتند: کافی است!
 هنگامی که آلونک‌های تنگ هم فشرده کرانه جنوبی
 مرگ را آن قدر بر چهره شهر گسترده
 تا بوئنوس آیرس دیگر نتوانست به کشتار همگانی بنگرد،
 در حاشیه شهر آنجا که غرب به فقرا می‌رود –
 آن سوی طوفانهای خاک
 بیل به بیل سینه ترا شکافتند.
 و توده‌ای از کثافت باستانی برای چارپاداران به جا گذاشتند.
 تنها جهان بجا بود
 با عادت طالع ساختن ستارگان بر فراز کشتزاری چند،
 و ترن‌هایی که آشیانه‌شان را در "برمه‌خو" ترک می‌کنند
 با رفته - و - فراموش شده‌ها:
 چشمان مرده مردان که با آفتگی و ژولیدگی همیشه مراقبتند،
 دختران مرده، گوشت بی‌پوشش و نازیبا، بی‌هیچ افسون.

□

آدم‌های دروغین - لکه‌دار گویی از بدو تولد -
 هنوز لایه زیرین خاکت را پر قوت می‌کنند، تا تو جانها را به صف کنی
 برای قلمروت؛ برای سهم پنهانی‌ات از استخوانهایی
 که به سوراخها ریخته شده یا در سبب مدفون شده‌اند

گفتگو با بن بلیت، ...

as if drowned in the depths of a sea,
preparing a death without hope of eternity, without honour.

A hard vegetation, purgatorial rubbish
inured to damnation,
batters your long line of walls
as though nothing were sure but corruption; a slum
hurls its fiery life at your feet
in gutters shot through with a low flame of mud,
or stands, dazed and unwilling, in the sound of accordions
or the bleating of carnival horns.

(The destiny given me now, the judgement that nothing
can alter, I heard on that night, in your night,
when the guitar and the words joined under the hands
of the player – one of the dispossessed poor who lives out his life
on the fringes – and the two sang as one:

*Death is life lived away,
life is death coming on.*)

Cremator of all and mimic of graveyards,
La Quema summons that garbage of death to sit at your
feet, a passing intruder.

چنان که گویی در اعماق دریایی غرق شده‌اند.

□

گیاهی سرسخت، آشفالی برزخی
به لعنت خو گرفته،
به صف طویل دیوارهایت سر می‌کوبد
چنان که گویی جز فساد چیزی با بر جا نیست؛
محلّهای فقیر زندگی آتشین‌اش را به پایت می‌ریزد
در جوهایی که گل و لای چون شعله کوتاهی بر آن داغمه بسته،
گاه گیج و با اکراه می‌ایستند،
و به صدای اکوردئون‌ها یا ناله‌های شیپورهای کاروان شادی گوش می‌دهد.

□

(سرنوشت مقدر من، حکمی که کسی را یارای تغییرش نیست
آن شب شنیدم، شبی که متعلق به تو بود،
بدان هنگام که کلمات به سیم‌های گیتار تنیده می‌شد
زیردست نوازنده - بی چیزی آواره که زندگانی‌اش را
در حاشیه می‌زید - و هر دو یک نغمه سر دادند:
مرگ زندگی‌ای است که زیسته شده،
زندگی مرگی است که فرا می‌رسد.)

□

مرده‌سوزان همگان و شکلک‌ساز گورستانها،
'لاکواما' آن کثافت مرگ را فرا می‌خواند تا در بایت نشیند، چون عابری مزاحم.

We exhaust and infect all reality: 210 cartloads a day
to outrage the mornings, on their way
to this smoking necropolis
with a waste of quotidian things we have fouled with mortality.

Funeral coaches with their nondescript cupolas of wood, and
raised crosses
move through your streets – black pawns on an ultimate
chessboard – whose festering pomp covers over
the shame of our dying.

In the tidy enclaves
of your graveyards, death keeps colourless, void, and statistical,
subsides into birth dates and family names,
the dying away of the word.

Chacarita:

sink of a nation, Buenos Aires sloping away to the end,
barrio outliving all others, or outdying them,
pesthouse of our death, not of a life yet to come,
I have heard all your doddering words and believe none of them;
your insistence on tragedy is enough to confirm all our living,
and one rose in its bounty exceeds all your marble.

II. LA RECOLETA

Death is scrupulous here; here, in this city of ports,

ما تمامی واقعیت را می‌فرساییم و آلوده می‌کنیم: ۲۱۰ گاری بار در روز
تا سر راهشان بدین مادر شهر پر دود مردگان
با تباهی چیزهای روزمره‌ای که با مرگپذیریمان آلوده‌ایم
صبحگاهان را از کوره بدر برد.
نمش‌کشها با گنبدهای چوبی وصف‌ناشدنی‌شان، با صلیبهای گردن‌کشیده
در خیابانهای حرکت می‌کنند - سربازان سیاه شطرنج
بر نطمی نهایی - رژه بیمارگونه آنان
شرم ما را از مردن می‌پوشاند.
در گورستانهای منظم که گویی ناحیه‌ای متعلق به کشوری دیگر است،
مرگ بی‌رنگ، خالی و آمارگیر باقی می‌ماند،
در نامهای خانوادگی و تاریخ‌های تولد محو می‌شود،
مرگ تدریجی کلمه.

□
چاکاریتا:

چاله یک ملت، بوئنوس آیرس به پایان سرازیر می‌شود،
"بارریو" از همه بیشتر می‌زید، یا از همه بیشتر می‌میرد،
بخرابخانه مرگ ما، نه زندگانی‌ای که در راه است،
من همه یاوه‌های ترا شنیده‌ام و هیچ یک را باور ندارم؛
اصرار تو در فاجعه کافی است که تمام زیستن ما را استواری بخشد،
و یک گل سرخ با جمالش از همه شگفتی‌های تو در می‌گذرد.

۲- لارکولتا

مرگ در اینجا وسواسی است؛ اینجا، در این شهر آرامگاهها،

گفتگو با بن بلیت. ...

death is circumspect:
a blood-kinship of enduring and provident light
reaching out from the courts of the *Socorro*,
from the ash burnt to bits in the braziers,
to the sugar-and-milk of a holiday treat
and a depth of patios like a dynasty.
Old sweetnesses, old rigors meet
and are one in the graveyards of *La Recoleta*.

At your summit, the portico's bravery,
a tree's blind solicitude,
birds prattling of death without ever suspecting it,
a ruffle of drums from the veterans' burial plot
to hearten the bypasser;
at your shoulder, hidden away, the tenements of the Northside,
the walls of the executioner, Rosas.

Here a nation of unrepresentable dead
thrives on decay under a suffrage of marble,
since the day that the earliest seed in your garden,
destined for heaven,
Uruguay's child,
María de los Dolores Maciel, dropped off to sleep –
the least of your buried – in your waste desolation.

مرگ محتاط است:

تباری خونی از تحمل و پرتوی خدایی
از حیاط های سوکوررو بیرون می زند،
از خاکسترهای نرم درون جامهای مسی،
به شیر و شکر ضیافتهای روزهای تعطیل
و عمقی از حیاطهای چهارگوش چو سلسله ای.
لظافتهای سالخورد با قدرتهای پیر ملاقات می کنند
و در گورستانهای "لازکولتا" یکی می شوند.

□

بر بلندترین نقطهات، شهامت طاق و ایوان،
انزوای کور یک درخت،
وزاجی پرندگان از مرگ بدون آن که بدان مظنون باشند،
ضربات طبل از آرامگاه پیشکسوت ها
تا عابرین را قوت قلب دهد؛
بر شانبات، خوب پنهان شده، آپارتمانهای کرانه شمالی،
دیوارهای "روزاس" جلاد.
اینجا قومی از مردگان عرضه نشدنی
در زیر حق مسلمی از مرمر به تائی می کنند،
از آن روز که نخستین تخم در باغچهات کاشته شد، برگزیده برای بهشت،
فرزند "اروگوئه"،
"ماریا دولس دولورس ماسی یل" به خواب فرو افتاد –
کمترین خاک شدگانت – در افسردگی ضایع شده ات.

□

Here something holds me: I think
of the fatuous flowers that speak out so piously now in
your name –
the leaf-yellow clay under the fringe of acacia,
memorial wreaths lifted up in your family crypts –
why do they stay here, in their sleepy and delicate way,
side by side with the terrible keepsakes of those whom
we loved?

I put the hard question and venture an answer:
our flowers keep perpetual watch on the dead
because we all incomprehensibly know
that their sleepy and delicate presence
is all we can offer the dead to take with them in their dying,
without giving offense through the pride of our living
or seeming more alive than the dead.

اینجا چیزی مرا می‌گیرد:
به گل‌های احمقی فکر می‌کنم که اکنون به نام تو این گونه زاهدانه سخن می‌گویند -
رس به رنگ زرد برگ زیر حاشیه آکاسیا،
حلقه‌های گل یادبود که پر بلند جای دخمه خانوادگی‌ات آویخته است -
چرا آنان با رفتار خواب‌آلود و ظرفشان اینجا می‌مانند،
پهلوی پهلوی یادگارهای وحشتناک آنان که ما دوستشان می‌داشتیم؟

□
سؤال سخت را مطرح کرده و به خود جرأت داده جوابی می‌دهم
گل‌های ما جاودانه از مردگان نگهداری می‌کنند
چون همه ما به شیوه‌ای غیر قابل فهم می‌دانیم
که حضور ظریف و خواب‌آلوده آنان
تمام آن چیزی است که می‌توانیم به مردگان تقدیم کنیم تا در مردن همراه داشته باشند
بدون آن که از غرور زنده بودنمان
یا بیشتر از مردگان زنده به نظر رسیدنمان آنها را رنجانده باشیم.