

داد و ستد فرهنگی با ایسن

مشکلات و اهداف ترجمه ایسن به فارسی

دکتر بهزاد قادری



مترجمان متون ادبی نفرین شده‌اند: اینان تلاش می‌کنند هر آنچه را نویسنده‌ای در فرهنگ خودش کوشیده است به مردم خودش القا کند در تاریخ و بستر فرهنگ دیگری به جریان اندازند، کاری غیرممکن چراکه در این جابجایی‌ها زبان و بوم‌شناسی اثر دستخوش تغییر می‌شود و دیگر معلوم نیست آنچه خواننده در پیش روی دارد چیست. تنها راه این است که مترجم بپذیرد از این آثار ادبی سایه‌ای یا شبیحی ساخته است، و البته می‌داند که پس از این سخن عادت کرده‌ایم که با یک کلی‌گویی دلمان را خوش کنیم و بگوییم "هرچند این سایه باید بتواند شمای کلی نویسنده اثر را در پیش روی ما بگذارد."

اما تنها از این رو نیست که ما مترجمان آثار ادبی از نفرین شدگانیم. در ایران بسیاری از آثار ادبی نویسندگان بیگانه از امریکای لاتین گرفته تا آفریقا و کشورهای اسکاندیناوی و گاه آسیایی از دو زبان خارجی مسلط بر فعالیت‌های فرهنگی در کشور ما، انگلیسی و فرانسه، به فارسی ترجمه شده‌اند و می‌شوند و این بلایی است که انگار به این زودیه‌ها ما را از آن خلاصی نیست و باز هم روزگاری خواهد گذشت که باور کنیم در خیزش تازه ترجمه که نقش بسیار سازنده‌ای در ایجاد فضای چندآوایی در این دیار داشته و دارد، جای آموزش و پرورش کسانی که سخن نویسندگان جهان را از زبان مادری آنها بشنوند خالی است. راوی فرانسیس بیکن در آرمانشهرش، اتلانتیس نو (۱۶۲۷)، از زبان رهبر مردمانی که در راه روی خود بسته‌اند اما، شگفتا، به بیشتر زبانهای دنیا سخن می‌گویند، می‌شنود که اینان "سلیمانکده" ای دارند که وظیفه آن تربیت کسانی است که باید به سرزمینهای دیگر روانه شوند و نخست زبان آن قوم را یاد بگیرند و سپس به جمع‌آوری دانش آنان پردازند و چون باز گشتند از آن قوم برای مردم خویش دانش دست‌اول بیاورند، چراکه، به گفته رهبر این ناکجاآباد؟!، دانشی که مردمان دیگر از قومی فراهم آورند سلسله اطلاعاتی است که فرهیختگان آن مردم دانش‌پژوه از دید خودشان و برای خودشان فراهم آورده‌اند و، بنابراین، برای این آرمانشهریان که جوایز دانایی "تاب" اند مقولاتی دست دوم و مشکوک به شمار می‌روند.

نباید آرمانشهرها را سخنان باوه مشتی خیال پرداز خشک مغز پنداشت؛ هر آرمانشهری فرمان برای آینده است. این فرمان بسیج در حافظه زبان انگلیسی ضمیم افکن است. در زبان انگلیسی می گویند:

A translator must bring the author home to the reader.

اگر نگوییم این اصطلاح to bring sth./sb. home to sb. را بیکن ساخته است، باید این امکان را در ذهن خویش بکاویم که زبان انگلیسی دارد گواهی می دهد که بیکن یکی از آنهایی بوده که به این میل سرکش دستیابی به سخن و "منابع" دست اول در فرهنگش بسیار کمک کرده است. به همین دلیل است که اگر با پژوهشگری از دیار انگلیس از در سخن درآیی و بگویی "من ایسن را به فارسی ترجمه می کنم." واکنش نخست او ستودن شماست و خوشحالی او از اینکه شما نروژی نیز می دانید؛ اما همین که بگویی "من او را از انگلیسی به فارسی ترجمه می کنم" بروی بالا می اندازد که یعنی "چه کاری فایده ای!"

معمولاً مترجم متن ادبی را دست کم یک وادی از متن اصلی یا نویسنده آن دور می دانند؛ و این در هنگامی است که مترجم از زبان اصلی به زبان مادری اش ترجمه کند. اما از آنجا که وی به زبان و فرهنگ متن آشنایی دست اول دارد چرا که در کوچه پس کوچه های آن زبان به گشت و گذار پرداخته است می تواند امیدوار باشد که میوه اش خیلی زیاد از درخت دور نیفتد یا به قولی خیلی پرت نباشد. گیرم شمره او رنگ و بوی میوه "اصلی" را نداشته باشد. البته اگر محث "اصل" را باور داشته باشیم. شرط اول آن است که مترجم زبان مبدأ را بداند نه اینکه تنها نروژی یا انگلیسی خوانده باشد. دانستن زبان مبدأ برای مترجم بدان معنی است که وی باید در بسیاری از تجارب فردی و قومی آن زبان شریک باشد و بتواند در هر لحظه تقریباً در تمامی کنشهای این زبان حضور ذهنی فعال داشته باشد تا به چستی گفتار آدمه های آن زبان نقیبی بزند و نیروی لحظه ای آن زبان را در یابد. غوغای دمام ما آرام و نهفته در هر زبانی بدون این توانایی ها از دید مترجم پنهان خواهد ماند. گیرم مترجم آن زبان و دستور زبانش را هم خیلی خوب و روان "بلد" باشد. بنابراین، همه ما مترجمان ایسن در این دیار باید بدانیم که از برزخیانیم. زیرا که در این سی-چهل سال گذشته ما ایسن را از زبان انگلیسی (و گاه از زبان فرانسه) به فارسی ترجمه کرده ایم.

جورج اشتاینر پرسش بسیار ارزنده ای درباره ایسن مطرح می کند:

چگونه است که این نمایشنامه های عالی تأثیر بیشتر یا هایی بخش تری بر تئاتر مدرن نداشته اند؟ نمایشنامه نویسانی مثل آرتور میلر ... قبله آمالشان ایسن است. این نمایشنامه نویسان ابزار فنی نمایشنامه نویسی ایسن را مراعات کرده اند و از پارهای قرار داده ها و اشارات او گرت بهره برداری کرده اند. اما آن نقد غنی و پیچیده زندگی که در آثار ایسن نهفته است، و آن شفافیت فضاپردازی های رئالیستی او که در هاله ای از نمادگرایی جلوه گر می شود، از صحنه غایب است.^۱

با این همه، ایسن در رپر توار تئاترهای اروپا و امریکا جایگاه ویژه ای دارد و هر ساله تعدادی از آثار او بر صحنه می روند. چرا چنین چیزی در ایران وجود ندارد؟ ساده لوحی است که برای این پرسش به

دنبال یک پاسخ باشیم. ایبسن از آن منتقدان اجتماعی چرب دست است که نه به خودش رحم می‌کند و نه از کنار بیقوارگی‌های اجتماعی به آسانی می‌گذرد. ایبسن تئاتر را صحنه نبرد و قلم را شمشیر می‌داند، شمشیری که در آثار آخرش، گاه، به کاردی میکروسکپی نیز تبدیل می‌شود. آن روزها جامعه نروژ که تاب چنین رک‌گویی‌هایی را نداشت او را "دشمن مردم" خواند. هرچند امروزه در دیار ما هستند کسانی که از مباحثی که ایبسن پیش می‌کشد چندان دل خوشی ندارند و با احتیاط به او نزدیک می‌شوند. باید این را نیز پذیرفت که در حال حاضر ایبسن جای خودش را در گفتمان اجتماعی-سیاسی ما بیشتر از پیش باز و خالی می‌بیند. چرا که گنجایش نقدپذیری و بحث در میان ما افزایش یافته است. پس او می‌تواند حق داشته باشد که آثار پیچیده‌تر خود را نیز بر صحنه تئاتر ایران ببیند. اما این که او در رپرتوار تئاتر ما نقش پررنگ‌تری ندارد تا اندازه‌ای نیز به ترجمه‌های ما بستگی دارد. اشتاینر در دهه شصت قرن بیستم چند دلیل را پیش می‌کشد، ولی تأکید عمده‌اش بر زبان ایبسن است:

هر جا که ایبسن از خود تأثیری بر جا گذاشته است، مثل مورد برنارد شاو، نمایشنامه‌های سیاسی و جهت دار او بوده‌اند که به حساب آمده‌اند. نه نمایشنامه‌های عذاب‌دهنده دوران بلوغ فکری او. چرا چنین است؟ تاحدی، پاسخ این است که ایبسن کارش را بسیار خوب انجام داد. خیلی از ریاکاری‌هایی که ایبسن به آنها تاحت دیگر سلفه خود را بر ذهن آدمی از دست داده‌اند. خیلی از ارواح ستمگر حاکم بر زندگی طبقه متوسط را تاراندند. پیروزی ایبسن اصلاح طلب بر بزرگی او به عنوان شاعر سایه افکنده است. تاحدی هم [این پاسخ] با سد زبان پیوند دارد. خیلی‌ها که زبان نروژی می‌خوانند به آدم می‌گویند که نثر دوره بلوغ ایبسن از حیث گاه و توازن درونی به همان دقت شعر خوب شکل گرفته است. به علاوه، در زبان ایبسن، مثل شعر، نیرو و جهت معنی غالباً بر پاشنه تصریف‌های ویژه و آرایش اصوات می‌چرخد. اینها تن به ترجمه نمی‌دهند. و بدین ترتیب، در نظر خیلی از خوانندگان، در نسخه‌های ترجمه نمایشنامه‌های ایبسن نوعی یکنواختی زمخت (نثرگونه) وجود دارد که با طرح نمادین و زبان تغزلی نمایشنامه‌های او آخر کار او تناسبی ندارد. کوتاه سخن، آنچه در آثار ایبسن ترجمه‌پذیر است کمترین توجه را به خود جلب می‌کند.^۲

اگر آنها که "نروژی نمی‌خوانند" برای ترجمه ایبسن به متون انگلیسی یا فرانسوی روی آورند، این خطر وجود دارد که تقلیدی از یک تقلید ارائه دهند. شاید یکی از دلایلی که خوانندگان عادی ترجمه‌های دست دوم ایبسن او را "ملودرام" نویس پیش پا افتاده‌ای می‌دانند همین باشد. به قول والتر بنیامین، تفاوت بین نویسنده متن اصلی و مترجم آن است که نویسنده چون کسی است که در درون جنگل ایستاده باشد و لحظه به لحظه رویداد آن را حس کند و با آن زندگی کند؛ اما آن کسی که ترجمه می‌کند از بیرون به جنگل می‌نگرد و روشن است که چنین کسی هرگز نخواهد توانست تجربه کسی را داشته باشد که در دل جنگل ایستاده است. بنیامین این سخن را درباره مترجم آشنا با زبان نویسنده متن می‌گوید. با این حساب، دیگر تکلیف ما که نویسندگان بیگانه، از جمله ایبسن، را از صافی ذهن مترجم انگلیسی یا فرانسوی تحویل

می‌گیریم روشن است!

اما زیاد هم نباید به خودمان سخت بگیریم. اگر قرار بود چشم به راه مترجمانی می‌نشستیم تا دیدگی زبانهای بیگانه را نیز می‌آموختند، باید سی‌چهل سال دیگر هم می‌ماندیم تا شهسواران آرزوهایمان از می‌رسیدند و چنان می‌کردند که ما تا کنون نکرده‌ایم. پس از سوی دیگر، باید از مترجمان انگلیسی فرانسوی سپاسگزار باشیم که همین قدر را در اختیار ما گذاشته‌اند. در واقع، آنچه در ایران سبب پریشانی خاطر می‌شود این نیست که مثلاً ایسن از انگلیسی به فارسی ترجمه می‌شود؛ ما به همه آنها، از آرچر گرفته تا می‌یر، مدیونیم. این گلها هر یک بوی ویژه خودشان را دارند. آبشخور مشکل ما آنجاست که گمان می‌کنیم نباید افق دید ما نسبت به ایسن از افق مترجمان انگلیسی یا فرانسوی آثار و فراتر رود. به عبارت دیگر، تنها سیطره زبان انگلیسی نیست که مشکل پیش می‌آورد؛ مسأله اینجاست که گاه دچار این پندار می‌شویم که این مترجمان درباره ترجمه ایسن حرف آخر را زده‌اند.

شاید بتوان گفت ترجمه‌های آنان برای فرهنگ خودشان آثاری "روشن و واضح" و قابل انتقال بوده‌اند، اما پیروی کورکورانه از آنها بیشتر اوقات ترجمه فارسی را چیز بی‌خاصیت و کدوری از کار در می‌آورد. یکی از دلایل ناکام بودن ایسن بر روی صحنه تئاتر ایران همین معضل است.

برای روشن شدن موضوع، بهتر است پاره‌ای از مسائل را که در هنگام ترجمه از طریق یک زبان واسطه پیش می‌آیند اندکی بیشتر بشکافیم. اگر به کار ترجمه خیلی با خوش بینی بنگریم، فرض اول این است که متن معنایی دارد و نویسنده توانسته است این معنا را به شیوه‌ها و شگردهای ویژه‌ای به خواننده فرهنگ خویش برساند. هر اندازه نیز خیال‌پردازی‌ها یا شگردهای هنری نویسنده‌ای پیچیده باشند، بین نویسنده و خواننده‌اش نوعی همبستگی زبانی وجود دارد که این دو را به هم نزدیک می‌کند، این همبستگی سبب می‌شود تا قوانین "بازی" بین نویسنده و خواننده روشن‌تر جلوه کنند. بدین ترتیب، هر اندازه که ترفندهای نویسنده تودرتو باشند، همین‌ها ایند که ماشه محرک‌های آشنا اما نهفته در آگاهی خوانندگانی را که با نویسنده از یک فرهنگ عام پیروی می‌کنند، می‌چکانند. خوانندگان او بهتر می‌توانند با داشتن پاره‌ای بدیهیات نهفته در زبان مشترک با نویسنده، تار عنکبوتی را که متن برگرد آنان می‌تند از هم بگسلند.

از سوی دیگر، برای مترجمی که زبان مادری و فرهنگش از حیث نشانه‌شناختی با زبان و فرهنگ متن مبدأ شباهتهای نزدیک و ناگزیری دارند، کار ترجمه با مشکل چندانی روبرو نمی‌شود. در مورد ایسن می‌توان گفت که ترجمه آثار او به انگلیسی به نحوی از مقوله ترجمه یا انتقال نشانه‌ها از شمال به شمال است. اما هنگامی که این رابطه از مقوله ترجمه شمال به جنوب می‌شود، به ویژه آنکه این کار از طریق یک زبان واسطه انجام می‌گیرد، نشانه‌هایی هستند که بر اثر این دگرگونی دستخوش نابسامانی می‌شوند. در این هنگام پاره‌ای از مجاری ارتباطی که بین دو زبان نخستین و خویشاوند به‌خوبی باز است، در هنگام ترجمه به زبان سوم دچار اختلال می‌شوند، مگر اینکه مترجم دست به کار شود و از تباهی این نشانه‌ها

جلوگیری کند.

در بسیاری موارد بین زبانهای انگلیسی، فرانسوی، سوئدی و نروژی پیوندی وجود دارد که می‌توان نامش را پیوند بومی-قاره‌ای گذاشت. این پیوند و خویشاوندی را می‌توان به‌خوبی در استعارات همانند یا منطبق بر هم و در شباهتهای شناختی یا واژگانی میان این زبانها دید. چنین همگانی‌های زیست-بومی به خوانندگان این فرهنگ‌ها این امکان را می‌دهد که انبوهی از میانبرها را برای خود فراهم آورند تا با متن چالش برابری را سامان دهند. پاره‌ای از حوزه‌هایی که به شکل‌گیری و قوام گرفتن این پیوند کمک شایانی می‌کنند استعاراتی‌اند که به مراسم و آیین‌های مذهبی همانند، یا به رخدادهای سیاسی-اجتماعی مشترک، یا به اسطوره‌ها و افسانه‌های تقریباً مشابه، یا موازین اخلاقی یکسان، و یا به آداب خوراک و پوشاک، و بالاخره، به نامگذاری اشاره می‌کنند.

برای آنکه موضوع بیشتر روشن شود، بهتر است نمایشنامه روسمرسهولم را از نزدیک بررسی کنیم تا ببینیم در هنگام ترجمه آن چه مواردی پیش می‌آید. خلاصه این اثر از این قرار است: جان روسمر، کشیشی که همسرش، بیتا، در زیر چرخ و پر آسیاب آبی خودکشی کرده، در خانه‌اش با زنی، ربکا وست، که از شمال نروژ آمده زندگی می‌کند. این دو با اعتراف به عشقی افلاطونی نسبت به هم، قصد دارند برای آدم‌ها پیام‌آور سعادت باشند. کرول، برادرزن سابق این کشیش و مدیر مدرسه که آدم محافظه‌کاری نیز هست، این رابطه را تأیید نمی‌کند و از روسمر می‌خواهد به حزب او بپیوندد. از سوی دیگر، رهبر حزب پیشرو، مورتسنگار، نیز به روسمر نزدیک می‌شود و او نیز از روسمر می‌خواهد به جناح پیشرو بپیوندد. در این میان، غریبه‌ای آشنا، برنلد، که معلم سابق روسمر نیز بوده سر و کله‌اش پیدا می‌شود. او نیز می‌خواهد مردم را عوض کند. رفته رفته معلوم می‌شود که اینها همه پیامبرانی دروغین‌اند، چرا که هنوز خودشان را باز نشناخته‌اند.

این است چکیده آن اثری که شاهکار ایبسن به‌شمار می‌آید! اثری که همسنگ جنایت و مکافات قلمداد شده است. کسانی هم که بدون آگاهی از کنایات و اشارات ایبسن این اثر را خوانده‌اند در مانده‌اند که کجای این اثر به شاهکاری می‌ماند؟ در واقع بدون «ملاط» اسطوره و استعاره‌هایی که به این چارچوب ملودرام جان می‌دهند، خواندن یا اجرای این اثر به صورت ملودرام نیز در می‌آید. اینک باید به این «ملاط» نگاه دقیق‌تری کرد. این کار را نیز با دقت در همین اسطوره‌ها و استعاراتی آغاز می‌کنیم که به‌آسانی در هر دو زبان نروژی و انگلیسی رفت و شد دارند. نخست به یکی از پیش‌پافتاده‌ترین ترفندها، یعنی نامگذاری و زیست-بوم، توجه کنید از ربکا وست آغاز کنیم، نام او از ریشه عبری به معنای تله یا دام می‌آید. همچنین این نام اشاره‌ای است به پیوند دادن یا محبت روا داشتن. اما او از شمال نروژ می‌آید، جایی که ارزشهای فرهنگی پیش از مسیحیت بیشتر فرمانروایی می‌کنند. خواننده متوسط انگلیسی این را در حاشیه دید و ذهن خود دارد و به محض اینکه ایبسن بازی را شروع کند، این تداعی‌ها در ذهن او زنده می‌شود. بنابراین، برای چنین خواننده‌ای، نام ربکا او را و می‌دارد تا به کار ربکا در آغاز نمایشنامه، یعنی

قلابدوزی، توجه بیشتری بکند و ارزش نمادین آن را از نظر دور ندارد. و همینکه دمی از نمایشنامه بگذرد و روشن شود که ربکا از شمال رها از قیدوبندها و ارزشهای مسیحیت می‌آید، همان که قلابدوزی او معانی‌ای پیدا می‌کند که یکی از آنها، شاید، تکرار کردن نام خودش باشد؛ پیوند داده محبت کردن، با این تفاوت که از شمال نروژ آمدن مفهوم "پیوند دادن" را تا مرز "به بند کشیدن" یا "کسی در پنداری غرق کردن" هم پیش می‌برد. آنها که با آثار دوره میانی و پایانی کار ایسن آشنا نیستند می‌دانند که در این دو مرحله از کار ایسن تور، تار عنکبوت، سایه روشنهای بهت‌آور و امپرسیونیستی، نورهای نمادین از بُنمایه‌های پر خون کار او به حساب می‌آیند.

خواننده این متن از همان آغاز کار بین کرول و ربکا کشمکش می‌بیند. خواننده‌ای که با چنین پیش‌زمینه‌ای از ربکا و ست آشنا نباشد، به راحتی می‌تواند دشمنی کرول را نسبت به ربکا به عنوان حسادت او نسبت به کسی که جای خواهرش را گرفته تعبیر کند. اما باز هم باید دمی درنگ کرد. نحوه پروازدن ربکا و ست برای آنان که بخواهند خوانشی ملودرام‌گونه از این نمایشنامه داشته باشند باید این پرسش را پیش آورد که آیا ایسن با پروازدن چنین زنی در نقش نویسنده‌ای زن ستیز ظهیر نمی‌شود؟ ربکا و ست نام زنی بوده که او را در انگلیس و به اتهام جادوگری کشته بودند. ایسن تنها زمانی از این اتهام زن ستیزی می‌رهد که ربکا و کشمکش او در بافتی سوئی نزع فامیلی-خانوادگی جان بگیرد. و چنین کاری در این نمایشنامه با مثبت‌کاری دقیق نامها و مکانها جان می‌گیرد. ریشه نام کرول نیز به بسته بودن یا در حصار ماندن اشاره دارد. پس با این حساب که او از مرکز مسیحیت محافظه کار می‌آید و پشتیبان آن است، رویارویی کرول و ربکا یک رویارویی فردی نیست؛ اینان دو تاریخ را در پیش روی خواننده یا بیننده می‌گذارند. ربکا، به قول برندل، آن پری دریایی، آن افسونگری است که از شمال سرازیر شده تا با "دام" گستردن خویش و به بند کشیدن یا اغوا کردن جان روسمر به عنوان یک مسیحی سنتی، آن آشوب پیش از مسیحیت را زنده کند. در این نمایشنامه تنها وقتی از ملودرام به سوی درام گام برمی‌داریم که برای این دو چهره، و همین‌طور بقیه چهره‌ها، ریشه‌های تاریخی بیابیم. کشمکش بین کرول و ربکا یعنی رویارویی تاریخی مسیحیت سنتی و معتقد به نهادهای اجتماعی با دگراندیشی برخاسته از سنتهای پیش از مسیحیت.

تنها همین شگرد نامگذاری همچون زنجیره قرن قفلی عمل می‌کند و از چاه قوه تخیل خواننده تداعی‌هایی درباره مکانهای جغرافیایی بیرون می‌کشد و این، به نوبه خود، برانگیزنده مفاهیمی درباره دوره‌های متفاوت تاریخ غرب است. همینکه نمایشنامه آغاز می‌شود، خواننده یا بیننده آشنا با این اطلاعات نهفته در ذات زبان نروژی و انگلیسی، به آسانی دچار این اشتباه فاحش نمی‌شود که این نمایشنامه را اثری با پیرنگی ساده تلقی کند. اثری پیش‌پافتاده که ایسن با رویارویی دو حزب سیاسی و با مرگ مرموز بیتا یا با حضور ناگهانی اسبی سفید، به آن آب و تاب داده است. اما کسی که پیشاپیش می‌داند که در نام مورتسگار، پیشوند Mort به معنی تباهی یا مرگ است، خیلی زیاد روده‌درازی‌های سیاسی او

را حقیقت‌جویی نمی‌پندارد. یا نگاهی به نام برنندل بیندازید. زبانهای انگلیسی، آلمانی، و نروژی به‌خوبی با نام برندا، به معنی شعله یا شمشیر آشنایند. آن وقت آیا برای خواننده انگلیسی نام هتمن برنندل (Hetman Brendel (Hel-man Brenda-Hell?) همانقدر محو است که برای خواننده متوسط ایرانی چنین است؟ ایجاد ارتباط با این نمایشنامه و این چهره از راه نام او آسان‌تر می‌شود. "برندل" با نامش و سخنان آشفته و مطمئنش گویای "کائوس - مگیستو" ای است که باید در تار و پود این نمایشنامه جان بگیرد. چنین خواننده یا بیننده‌ای بهتر به عنصر دراماتیک چندزبانه بودن این چهره نگاه می‌کند. "کائوس" برای یونانیان خمیرمایه هستی بود. پس باید بین این عنصر و از جنوب آمدن برنندل پیوندی باشد. اینک به نمایشنامه روس‌سهولم در این پرتو نگاه کنید: یکی از شمال (تاریخ پیش از هلنی‌گری و آیین مسیحیت) آمده، یکی از جنوب (هلنی‌گری) آمده، هر دو نیز سرکش و عاصی‌اند. کرول و مورتسگار در مرکزاند و مصلحت آیین (آمیزه‌ای از عبری-هلنی-مسیحی‌گری)، هر دو به چهره آدمی که از نظر شرعی مقبول باشد نیاز مندند.

بدین ترتیب، نگاهی به فهرست چهره‌های بازی این نمایشنامه برای خواننده انگلیسی تقریباً همان تداعی‌هایی رازنده می‌کند که خواننده نروژی به آن دسترسی دارد. اما در هنگام ترجمه این اثر به فارسی، تقریباً همه این اجزای نشانه‌شناختی برای بیننده یا خواننده ایرانی محو می‌مانند. مترجمان انگلیسی نیازی ندیده‌اند که این بدیهیات را در مقدمه‌ای به خواننده خویش توضیح دهند. اما آیا مترجم ایرانی می‌تواند، بی آنکه به گونه‌ای این اطلاعات را در اختیار خواننده‌اش بگذارد، امیدوار باشد که سخن ایبسن را به نحو شایسته‌ای به خواننده‌اش رسانده است؟

برای تاراندن این مشکل راههایی وجود دارد. شاید بتوان مشکل خواننده متن ایبسن را با آوردن پیشگفتاری حل کرد. ولی برای بیننده چه باید کرد؟ در اینجا دست‌کم دو دیدگاه وجود دارد. اولی به این نکته سخت پایبند است که آثار نمایشی باید برای اجرا ترجمه شوند؛ دومی بر اجرای اثر تأکید نمی‌کند و تنها بر این باور است که ترجمه متون نمایشی تنها برای آگاهی یک فرهنگ دیگر درباره شیوه‌های کار در جاهای دیگر دنیاست و نه برای اجرا. بر دسته اول خرده می‌گیرند که در این صورت، نویسندگان بومی از سکه می‌افتند و توان رشد در آنها به تاراج می‌رود^۴؛ در عوض، به دسته دوم باید گفت، اگر چنین باشد باید استانیسلاوسکی را سرزنش کرد چرا که وی برای ایجاد شور انقلابی به عنوان حرکتی اجتماعی، به بایرن و ایبسن روی آورد.

اگر قصد و برنامه نویسنده از نوشتن اثری برای مترجم از عوامل تعیین‌کننده باشد، باید گفت که ایبسن، همانند پاره‌ای از نمایشنامه‌نویسان اوایل قرن نوزدهم، آثارش را برای خواندن محض نمی‌نوشت؛ او جوای پیوندی شایسته بین تاریخ و صحنه و جدل بود. بنابراین، باید انتظار آن را داشت که ترجمه‌هایی از آثار او جان بگیرند که برای اجرا باشند. اینجا دیگر پیشگفتار یا پانویس نمی‌تواند به افق دید بیننده کمک کند. برای او چه باید کرد؟

گروهی از صاحب‌نظران پاسخ را خیلی ساده می‌انگارند: بگذارید متن همین‌طور که هست با بیننده تماس برقرار کند؛ لازم نیست که مترجم بیننده را چون کودکی بدانند که هر لحظه باید توسط تروخشک شود. در پاسخ این گروه باید گفت، اگر سلسله‌کارهایی که مترجم انجام می‌دهد برای روش شدن چیزهایی است که به تکوین - یعنی به زبان اثر - مربوط است، کار او بسیار منطقی و بجاست. اگر این کار به اموری می‌کشد که به پس از تکوین اثر مربوط می‌شود، باید در کارش شک کرد. به‌طور مثال، در نمایشنامه مرغابی وحشی گرگز آدمی است که از ناحیه‌ای می‌آید به نام هویدال. او به نزد کسی می‌رود که نامش اکدال است. شاید بتوان گفت ایسن با استفاده از جفت کمینه، از نظر معنایی، نام یک مکان را به نام یک فرد پیوند داده است: هویدال-اکدال. این در تکوین این اثر فرایندی زبان‌شناختی بوده است: هوی (high)، والا و اک (eck)، پست (ناچیز، فرومایه، در مانده)، "دال" هم که به معنی وادی یا سرزمین یادیده است (و تقریباً تمامی این معانی برای انگلیسی‌زبانان وجود دارند و یا، دست‌کم، از عناصر بالقوه آن زبانند). منظور این نیست که مترجم بوق‌و‌کر نایش را بردارد و بگوید، "خلایق، در اینجا ایسن تصویر پیامبری را می‌دهد که از فراز کوه فرود می‌آید و به برزخیان نوید رستگاری می‌دهد." این به تفسیر و نقد متن بستگی دارد و هیچ جایی در ترجمه ندارد، چنانکه در مورد ربکا و برنلد نیز نباید چنین کنیم، منظور این است: از آنجا که مترجم نمی‌تواند و نباید هویدال و اکدال را به ترتیب برج عاج‌نشین و شاخ شکسته یا پروبال سوخته ترجمه کند، آیا باید بگذارد این ارکان معنایی محو شوند یا باید با استفاده از ترفندهایی به این بازیهای زبانی نویسنده جان ببخشد؟ نویسنده این سطور بر این باور است که مترجم باید دست به کار شود و تا می‌تواند از این تباهی جلوگیری کند.

در اینجا تنها یکی از راههایی که می‌تواند به مترجم کمک کند استقبال او از تنش گفت‌وگویی است که باید بین او و نسخه یا نسخه‌های ترجمه شده به زبان اولیه (در اینجا، انگلیسی) پیش آید. سخت‌ترین این تنش زمانی پیش می‌آید که مترجم متون ادبی که متن را از زبان اصلی ترجمه نمی‌کند تنها یک ترجمه از متن مورد نظر را در پیش روی داشته باشد؛ و دلخواه‌ترین آن زمانی است که از یک متن چندین ترجمه وجود داشته باشد. تفاوت ما با آرمانشهر بیکن در این است که در ناکجاآباد او یکی را روانه دیاری خاص می‌کردند تا با غنیمتی باز گردد. اینک، اما، کسان بسیار به دیاری سفر می‌کنند و بر سر سفره نویسنده‌ای می‌نشینند. در این حالت، هیچ تضمینی وجود ندارد که همه یک چیز را آورده باشند. یکی آب‌ونانش را می‌آورد؛ دیگری اشتها و ذوق و ذائقه‌ای برای آن غذای عجیب نداشته و تنها خود سفره یا به اصطلاح آفتابه-لگن آن را با خود می‌آورد. اینها هر یک نشانه یا نشانه‌هایی از آن سفره را دارند و ساده‌انگاری است که بگویم جزئی را که هر یک با خود به یغما آورده تمامی کار است. بنابراین، از آنجا که مترجم فارسی‌زبان خودش به دل زبان نوژی زنده است و غنیمتی با خود نیاورده است، باید همه ترجمه‌های موجود به زبان انگلیسی را در پیش روی خودش داشته باشد. تنش مورد نظر نیز از کار مقایسه این ترجمه برمی‌خیزد تا مترجم فارسی ببیند آن "مترجمان-یغماگران" که متن نوژی ایسن را به تاراج برده‌اند، چه چیزی را،

چرا و چگونه، با خود آورده‌اند.

اینجاست که می‌توان گفت شیرین‌ترین لحظات برای مترجم شکل می‌گیرد. شاید بتوان گفت ترجمه مستقیم از یک زبان نتواند این نوع ترجمه را از میدان بدر کند. البته اگر مترجم همیشه فرایند تنش-گفتگو با مترجمان انگلیسی را در نظر داشته باشد. در این حالت، مترجم تنها به گفته‌ها و نوشته‌های یک متن و یک ترجمه گوش فرامی‌دهد، بلکه به تفاوت‌ها و ناگفته‌ها و نانوشته‌هایی که برایش در این فرایند مقایسه شکل می‌گیرد توجه می‌کند. این همان چیزی است که آن را هرمنوتیک متن یا بهتر است بگوییم متون، می‌نامند. و درست در همین فرایند است که مترجم می‌تواند از سوی ناشر، ویراستار و منتقد مورد بی‌مهری قرار گیرد.^۵ هر یک از این افراد می‌تواند با معیار قرار دادن یکی از مترجمان انگلیسی بر مترجم خرده بگیرند که از حدود متن تجاوز کرده است. تازمانی که چنین چیزی بر ذهن ما حکم براند و تا زمانی که ترجمه دست دوم یا منقار هرمنوتیک پرهای خودش را مرتب نکند، کسانی مثل ایبسن که از زبان دوم به فارسی ترجمه می‌شوند برای مردم مالب به سخن گشوده‌اند اما هنوز و همچنان بسیار مانده و می‌ماند تا آنان عقده دل بگشایند، چنانکه برای مردم خودشان چنین کرده‌اند.

برای روشن شدن بیشتر موضوع باز هم به نمایشنامه روسمرسهولم به‌عنوان یک نمونه عینی اشاره می‌کنیم. از نظر نشانه‌شناسی، تنها نام اثر از ارزش معنایی بسیاری برخوردار است. در دستنویس‌های اولیه، ایبسن نام این نمایشنامه را "اسبهای سفید" گذاشته بود. چرا آن را به روسمرسهولم تغییر داد؟ اسبهای سفید بیش از اندازه رمانتیک بود، چیزی که ایبسن با آن به مبارزه برخاسته بود. او می‌خواست با نمایشنامه روسمرسهولم به دل آرمانگرایی هجوم ببرد و، بنابراین، می‌خواست حتی نام نمایشنامه‌اش نشانگر محفل نخبگان باشد. چنین شد که او نام اسبهای سفید را تغییر داد؛ نام روسمرسهولم بهتر بود چراکه این نام برای خواننده یا بیننده او جزیره‌ای، آبادی‌ای، محفلی را تداعی می‌کند که در آن همه باید به ندای آغازی دوباره واکنش نشان دهند.

هنگامی که بیننده یا خواننده نروژی، و در این مورد خاص، انگلیسی، با نام این اثر روبرو می‌شود، خیلی بعید است که متوجه ارزش استعاری آن نشود؛ او پیشاپیش می‌داند که پسوند -holm به معنی جزیره‌ای کوچک است؛ اما درعین حال، می‌داند که در نروژ جایی به نام روسمرسهولم وجود خارجی ندارد؛ گرچه همین خواننده یا بیننده به‌خوبی می‌داند که همین پسوند به مکان جغرافیایی‌ای اشاره می‌کند که پایتخت سوئد است: استکهلم. از طرف دیگر، از آنجاکه پسوند -holm(e) در زبان انگلیسی، دانمارکی، سوئدی، و یونانی سابقه دارد و معنی آن برای خواننده روشن است، هرچند این نام خودش رکن معنایی است، مترجمان انگلیسی آن را به زبان خودشان ترجمه نکرده‌اند.

اما چون نام این اثر رکن معنایی است، ترجمه آن برای فارسی‌زبانان ضروری است: روزمرآباد. اما هیچ‌یک از مترجمان انگلیسی چنین نکرده‌اند و به‌طور مثال نگفته‌اند Rosmerland. ضرورتی هم برای این کار ندیده‌اند. آنان در اصل ترجمه‌های خودشان را برای مردم و فرهنگ خودشان سامان داده‌اند نه

برای بیننده یا خواننده فارسی زبان، پسوند -آباد در فارسی به این معانی آمده است: روستایی دور از فعالیت‌های شهری که ساکنان آن از یک تا صد خانوار باشند؛ شاد گشتن، لبریز شدن، سامان یافتن، و کوتاه سخن، مکه را در درون خود احساس کردن یا در آرمانشهر زیستن از دیگر معانی این واژه است. ترکیبات "نبودآباد" و "ناکجاآباد" از آن جمله‌اند. و می‌دانیم که در روسمر سهولم جان روسمر، گیرم دچار اوهام فکر می‌کند آبادی او پایگاهی است که او از آنجا می‌تواند سعادت و خوشبختی به دیگر جاها صادر کند. با این حساب عنوان "روسمرآباد" برای این ترجمه نام برانده‌ای بود. اما متأسفانه نام این ترجمه همان "روسمر سهولم" ماند، نامی که با خواننده و بیننده‌ای ایرانی ارتباطی برقرار نمی‌کند. یکی از دلایل هم این بود که اگر این کار منطقی بود، مترجمان انگلیسی نیز آن را تغییر می‌دادند.

یک نمونه دیگر از این حالت تنش بین مترجم و ترجمه‌های موجود انگلیسی روسمر سهولم صحنه‌ای است که برندل پس از مدت‌ها به خانه جان روسمر وارد می‌شود. او باربکا وست آشنا نیست و گمان می‌کند وی همسر روسمر است؛ کروئل را نیز به جان نمی‌آورد. کورتا این قسمت را چنین ترجمه کرده است:

Brendel: And this delightful lady (bows), Mrs. Rosmer of course.

Rosmer: Miss West.

Brendel: A near relation no doubt. And yonder stranger, a colleague I can see.

مک فارلن همین بخش را این‌گونه ترجمه کرده است:

Brendel: And this charming lady? (Bows) Your lady wife, of course.

Rosmer: Miss West.

Brendel: A close relative, presumably. And yonder gentleman whom I don't know? A colleague. I see.

و این هم ترجمه می‌یر:

Brendel: And this charming lady-? (Bows) Your wife, of course.

Rosmer: Miss West.

Brendel: A close relative, no doubt. And yon stranger — ? A brother of the cloth, I see.

مک فارلن و می‌یر، با دقت تمام برای ربکا از واژه Charming استفاده می‌کنند، در حالی که کورتا واژه delightful را انتخاب می‌کند. می‌یر و مک فارلن نشان می‌دهند که می‌دانند ربکا وست شخصیتی حقیقی نیز بوده که در انگلیس به اتهام جادوگری مجازات شده و ایبسن از این ماجرا خبر داشته است. پس انتخاب واژه charming ربکا را چنان ترسیم می‌کند که باید: او به تمام معنی کلمه افسونگر است. اما از این هم دقیق‌تر انتخاب واژه close است. دو واژه close و near در مفهوم "نزدیک" و "صمیمی" مشترک‌اند، اما بعید است که near آن توان close را داشته باشد. دومی سوای نزدیک و صمیمی بودن با جنبه‌های بافندگی، جستجوگر بودن، در بند بودن، دست نیافتنی بودن، مرموز بودن و فرار بودن چهره

ربکا نیز پیوند دارد. خوشبختانه در زبان فارسی واژه "بستگان" که به جای relatives بنشیند اندکی از بار معنایی close را نیز با خود می‌آورد.

از سوی دیگر، ایبسن دستور صحنه‌های کوتاهی دارد. به همین دلیل وقتی کرول برای نخستین بار وارد صحنه می‌شود می‌دانیم که عصا و کلاه دارد، از دیگر ویژگیهای سر و وضع او چیزی دستگیرمان نمی‌شود. هنگامی که برندل در بدو ورود به صحنه او را با روسمر اشتباه می‌گیرد، به خاطر آن است که کرول طوری لباس پوشیده است که ظاهر کشیشان را برای خود درست کند، در حالی که او مدیر مدرسه است. کوپتا و مک فارلین هر دو به واژه colleague بسنده می‌کنند، اما می‌یر به جای آن عبارت A brother of the cloth را می‌آورد و پس از یک مکث I see. این برای بازیگر آن فرصت را پیش می‌آورد که دلیل بجا نیاموردن خودش را با اشاره به لباس او توضیح دهد.

با برداشت از این تنشها ترجمه این بخش چنین از کار در می‌آید:

برندل: این بانوی افسونگر هم [تعظیم می‌کند.] یقیناً خانم روسمر هستید.

روسمر: ایشون دوشیزه وست هستند.

برندل: بی‌شک از بستگان نزدیکانده. آن آقای غریبه هم از جرگه روحانیونانده. پیداست.

نکته دیگر اینکه، هر چند در این چهل سائله اخیر ایبسن بیشتر از طریق مترجمان انگلیسی با ایرانیان سخن گفته است. آثار او آنطور که شایسته اوست بر صحنه نرفته‌اند. سواى مسائل حاشیه‌ای که در مورد این نمایشنامه‌نویس در ایران مطرح بوده است. یکی از دلایل این ناکامی ایبسن ترجمه‌های فارسی غیر قابل اجرای آثار او بوده است. به‌طور کلی، تا همین چندی پیش نویسندگان و ادیبان از نوعی قداست برخوردار بوده‌اند و چاپ و نشر ما به زبان ساده و مردمی چندان روی خوشی نشان نمی‌داده است. هر آنچه به چاپ می‌رسید باید شکلی رسمی و قراردادی می‌داشت. شاید برانده یا پیرگنت ایبسن به چنین زبانی تن دهند. اما از مرغابی وحشی به بعد این کار یعنی ویران کردن ایبسن و ارج نهادن به رنجی که او برای پروراندن زبانی دیگرگون به جان خرید. با چنین زبان یکسان و یکنواختی که رایج بوده است شاه و گدا باید "ادبی" سخن می‌گفتند. در این صورت نیمی از چهره‌های مرغابی وحشی، همانها که خاکسای و در مانده‌اند و زبانشان نیز به تاراج رفته است به موجوداتی بی‌جان تبدیل می‌شوند... ایبسن در حواشی مرغابی وحشی هشدار داده بود که به زبان دیگری روی آورده است. زبانی که با پروراندن چهره‌هایی مثل اکدال پیر، جینا، هیالمار، و رلینگ نبض داشت و آدم مورد نظر را خیلی خوب کنده کاری می‌کرد. اما در روسمر سهولم است که او با پروراندن برندل با آن چهره پوشالی و آن زبان کتابی، خیلی روشن و صریح به زبان رسمی و قلنبه‌سلنبه نخبگان حمله می‌کند. ایبسن ایولف کوچک (1894) را هشت سال پس از روسمر سهولم نوشت. این بدان معناست که زبان این نمایشنامه دست‌کم باید در سطح روسمر سهولم باشد. ایولف کوچک بیست و هفت سال پیش (1352) به زبان فارسی نیز سخن می‌گوید. آن هم پس از علویه

خانم هدایت و انتری که لوطیش مرده بود چوبک و یکی بود یکی نبود جمالزاده و ... اما مادر و پدر جوان و کودک افلیج آنها و "پیرزن موشها" همه یکسان و کتابی سخن می‌گویند. اگر دیگر مسائل حاشیه‌ای ایبسن را کنار بگذاریم، همین اصرار بر زبان کتابی ترجمه‌های آثار ایبسن است که از او جز در پاره‌ای موارد در ایران آدمی خانه‌نشین ساخته است. ایبسن نمایشنامه‌نویسی بنام و بت‌شکنی چیره‌دست است؛ اما اشتباهی بزرگ است که گمان کنیم آدمی چون او زبان را در یک سطح پیش می‌برد. بزرگی او در همین شگردها و نوآوری‌های او در زبان نهفته است. اما انگار در دیار ما هنوز راه بسیاری را باید طی کنیم تا این زبان ساده اما لایه‌لایه نیز زبان "ادبی" شمرده شود. راهی که بارها آن را تائیمه‌ها رفته‌ایم و سپس ره‌ایش کرده‌ایم.

ایبسن در روس‌سهولم برای جلب توجه بیننده و خواننده تنها به برندل و آن زبان قناسش نمی‌پردازد. کرول نیز مدیر مدرسه و زبان‌شناس است. او بیش از مطالعه هم‌زمانی زبان، به بعد در-زمانی آن توجه دارد. او هم تاریخی ایستامی خواهد و هم زبانی که صابون زمان به تنش نخورده باشد. از اصرار او بر این نکات است که ما متوجه محافظه‌کاری و خودکامگی‌اش می‌شویم. او ساعتی است که کودک شده باشد یا نواری است که پر شده باشد. سیر تحول زبان ایبسن، گریز از سنگوارگی‌های این چنینی به سوی زبانی پرافت‌وخیز است که دامنه ارتعاش آن را موقعیت تعیین می‌کند و نه دستور زبان. مگر می‌شود آن همه انسانهای تباه، دچار روان‌پریشی شیدایی - افسردگی، زیاده‌خواه، ترسو و شجاع را بر صحنه کشید اما زبانشان به این دگرگونی‌ها گواهی ندهند؟! آنچه که برناردشاو جوهره ایبسن می‌نامید به خیلی چیزها بستگی دارد، اما پروراندن زبان ایبسن یکی از بنیادی‌ترین عناصر این جوهره است. برای رسیدن به این جوهره باید بسیار و سخت کار کرد و هیچ ترجمه‌ای از متون ایبسن را نهایی نپنداشت. گادامر شالوده هر منوتیک را *verbum interium* یا کلام نهفته متن می‌داند. پیش از شکل‌فلسفی، ایبسن بود که گفت "چگونه گفتن" بر "چه گفتن" مقدم است. اگر این جنبه‌های کار ایبسن در ترجمه‌های ما جان بگیرند، تماشاگران ایبسن در ایران از او رم نخواهند کرد.

پی‌نوشتها

۱. ترجمه این اثر به قلم نگارنده این گفتار زیر چاپ است، بنابراین، در اینجا به ذکر منبع اصلی بسنده می‌شود:

George Steiner, *The Death of Tragedy* (London: Faber and Faber, 1961), p. 297.

¹Ibid., 298

۲. سیطره زبان انگلیسی در ایران ریشه تاریخی دارد و نمی‌توان یک شبه آن را واژگون کرد. به هر صورت، نویسنده بر این باور است کشورهای دیگری که فکر می‌کنند این سیطره بر حضور هم‌زمان چند آوا در فرهنگهای مختلف سایه افکنده است باید دست‌به‌کار شوند و با پذیرفتن روشنفکران ممالکی که زیر سلطه این زبانند و با آموختن زبان خودشان به آنان کاری کنند که در این "دهکده جهانی" مردم بتوانند به زبانهای گوناگون سخن بگویند.

دنباله پی‌نوشتها در صفحه ۱۰۳