motarjemjournal.ir

سیر تحول روشهای ترجمه شعر در ایران[1]

دکتر حسین معصومی همدانی

موضوع صحبت من نکاتی درباره ترجمه شعر است و من کلام آخر را همین ابتدا می‌گویم که منظور من از این صحبت، نظری کلی بر وضع ترجمه شعر در زبان فارسی است و به خصوص تذکر این نکته که این وضع درخور کشور و زبانی مثل زبان فارسی نیست و سعی می‌کنم علل این وضع را تا اندازه ای روشن بکنم. به نظر من این علل در دو چیز است، گذشته از توانایی‌ها یا ناتوانایی‌های فردی مترجمان و مشکلات ذاتی ترجمه شعر. دراین مورد خاص من سعی می‌کنم این علت را در سنت شعر فارسی در گذشته و در سنت یا سنت‌هایی که به خصوص در این قرن اخیر در ترجمه شعر در فارسی پیدا شده جستجو بکنم. بنابراین ناچارم به مقتضای حرفه‌ام برای توضیح اهمیت سنت از مفاهیمی که در حوزه دیگری یعنی حوزه فلسفه علم پرورده شده استفاده بکنم.

همه ما شنیده‌ایم که می‌گویند شعر ترجمه ناپذیر است یا لااقل شعر والا و خوب ترجمه ناپذیر است و از طرف دیگر ترجمه شعر همیشه وجود داشته و همیشه هم وجود خواهد داشت. بنابراین ترجمه شعر وضع تعارض آمیزی دارد؛ از یک طرف غالب افراد اعتقاد دارند که شعر ترجمه ناپذیر است و از طرف دیگر نمی‌توانند از این کار خودداری بکنند. با روبرو شدن با چنین وضعی قاعدتاً به دنبال توجیهی برای اینکار می‌گردیم. یک توجیه ممکن این است که بگوییم همین امر واقع که اشخاص، شعر ترجمه می‌کنند و از این کار دست بر نمی‌دارند، توجیهی است برای ترجمه شعر. اما معمولاً صرف وجود پدیده ای وجود آن پدیده را برای ما توجیه نمی‌کند. ما برای وجود آن پدیده، به دنبال مبنایی می‌گردیم. مثلاً این که در

---

* متن سخنرانی ارایه شده در دومین همایش ترجمه ادبی در ایران که در ٦ و ٧ مهرماه ١٣٨٤ در دانشگاه فردوسی برگزار شد. این متن مستقیما از روی نوار سخنرانی پیاده شده است.

motarjemjournal.ir

جامعه روابط و اصول اخلاقی وجود دارد. معمولاً آدم‌هایی را که ذهن فلسفی دارند، راض نمی‌کند که اخلاق هست، بلکه سعی می‌کنند برای تمام آن بنیانی پیدا بکنند. یا اینک مجموعه مطالبی داریم که از آن تحت عنوان علم یاد میشود، وجود علم را توجیه نمی کن اشخاصی به دنبال بنیانی بر می‌خیزند تا به این پرسش پاسخ دهند که چرا می‌باید علم وج داشته باشد؟ چرا می‌باید این خصوصیاتی را که ما به آن نسبت میدهیم داشته باشد؟

تصوری را که ما از ترجمه شعر داریم، در فرمول ساده ای بیان می‌کنم که می‌گوید: ترجمه عبارت است از انتقال متنی از یک زبان به زبان دیگر با حفظ چیزی به اسم مفهوم یا معنی. دیروز بارها گفته شد که مترجم باید خودش را به حالتی برساند که مفهوم متن را درک بکند و آن مفهوم را به زبان خودش برگرداند. گاهی این مفهوم با آنچه که در ذهن نویسنده در لحظه نوشتن اثرش بوده یکی شمرده می‌شود و بنابراین گفته می‌شود که مترجم باید خودش را به حالتی برساند یا در حالتی قرار بدهد که نویسنده در هنگام پدید آوردن اثرش داشته است. این تعریف، تعریف بسیار زیبا و فریبنده‌ای است، ولی متأسفانه اگر از دیدی فلسفی به آن نگاه کنیم، مشکلات بسیار زیادی دارد و مشکل کلیدی آن در اعتبار وجود چیزی است به نام معنی یا مفهوم که انگار مستقل از هر زبانی، برای خودش وجودی جداگانه دارد. فلاسفه دلایلی در رد این آنتولوژی معنی یا مفهوم دارند. در رد اعتقاد به این که ما موجوداتی غیرزبانی به اسم مفهوم یا معنی داریم که بین همه زبان‌ها مشترک اند (وقتی جمله ای را به ده زبان می‌گوییم، چیزی واحد در میان همه اینهاست که به آن معنی می‌گویند و این چیز واحد به هیچ کدام از این زبان‌ها بستگی ندارد) و این مسأله در نزد فلاسفه به خصوص تحلیلی، بسیار مورد نزاع است و به هرحال اعتقاد به چنین چیزی، اعتقاد راحت و بی چون و چرایی نیست، به دلیل ضیق وقت من نمی‌توانم وارد این دلایل بشوم. ولی از طرف دیگر به نظر می‌آید که هر کس که کار ترجمه می‌کند، می‌بایست یک چنین اعتقادی داشته باشد وگرنه بیان این که دارد چه کار می‌کند ــ چه چیزی را دارد بر می‌گرداند ــ برایش دشوار می‌شود.

یکی از دلایلی که در توجیه ترجمه مطرح می‌شود همین مفهوم معنی است. در اینجا به همان مسأله توجیه و بنیان برمی‌گردیم. گفتیم که پدیده‌هایی وجود دارند ولی در عین حال وقتی که در مقام تأمل فلسفی در این پدیده‌ها باشیم، صرف وجود این‌ها برای ما کافی نیست. می‌خواهیم ببینیم که آن چیزی که در پشت اینها هست چیست؟ آن بنیانی که این‌ها بر آن استوار هستند

motarjemjournal.ir

چیست؟ و این مسأله یکی از مسائل اساسی فلسفی لااقل قرن بیستم و شاید هم خیلی پیش از آن بوده، ولی تظاهر اصلی اش در قرن بیستم است. ما چیزی به نام ریاضیات داریم که خصوصیاتی دارد و نمونه علم قطعی و یقینی شمرده می‌شود. این سؤال مطرح می‌شود که یقینی بودن ریاضیات از کجا می‌آید؟ جریان مهمی‌که در فلسفه قرن بیستم پیدا شد و سعی کرد که بنیانی برای به‌خصوص ریاضیات و علوم تجربی پیدا بکند، به پوزیتیویسم منطقی معروف است. در این جا سعی می‌شد که براساس یک نوع تقسیم‌بندی از قضایا به طریقی بگویند که بنیان ریاضیات در منطق، در ساختمان منطقی ذهن ما است و بنیان علوم تجربی، همان گونه که از اسم آن برمی‌آید در تجربه است. تجربه اشخاص مختلف متفاوت است و وجه مشترک میان همه این تجربه‌ها چیست (درست همانند همان مسأله‌ای که در عالم تجربه به اسم معنی پیش می‌آید) و چگونه می‌شود که ما از خلال این تجربه‌های پراکنده و وابسته به افراد به یک علم همگانی و مشترک میان همه آدم‌ها می‌رسیم؟ پوزیتیویسم‌های منطقی راه‌های مختلفی را برای این مسأله پیشنهاد کردند، ولی مآلاً همه این‌ها به این برمی‌گشت که ریشه تجربه‌های ما در داده‌های حسی ماست و این داده‌ها و لااقل بنیادی‌ترین آنها با تقریب خیلی خیلی خوبی بین همه افراد بشر مشترک است و علم از برهم نهادن این داده‌ها تشکیل می‌شود. بنابراین مسأله این‌ها این بود که چگونه با روی هم جمع کردن این داده‌های حسی و گزاره‌ها و جمله‌هایی که از این تجارب حسی حکایت می‌کنند، می‌توانیم این موجود عظیم و پیچیده ای را که به‌عنوان علم داریم به صورت منطقی بازسازی بکنیم. چه روابط منطقی بین این گزاره‌ها برقرار می‌شود تا ما به مجموعه این نظریه‌ها و آرای علمی‌مان می‌رسیم؟ این جریان تا حدود سال ۱۹۵۰ و کمی بیش از آن ادامه داشت و در اثر ناکامی این جریان بود که چرخشی در کل فلسفه علم ایجاد شد و آن چرخش به این صورت بود که ما به جای این که کوشش بکنیم که بنیان علم را بر تجربه‌های حسی افراد قرار بدهیم و بین این تجربه های حسی به دنبال وجه مشترکی بگردیم، بیاییم بنیان علم را بر مفهوم اجتماعی‌تر و تاریخی‌تری قرار بدهیم. به عبارت دیگر، به گمانم از حدود سال ۱۹۶۳، بر اثر نقدهایی که از برنامه پوزیتیویسم‌های منطقی می‌شد، جریان دیگری پیش آمد که می‌توان مسامحتاً آن را بازسازی تاریخی یا اجتماعی علم نامید. نقطه آغاز و نمایان این جریان، انتشار کتابی است از توماس مان به نام ساختار انقلاب علمی که گمان می‌کنم در سال ۱۹۶۲ یا ۱۹۶۳ چاپ شد اساس نظریه مان این است که ما به این دلیل حرف

motarjemjournal.ir

همدیگر را می‌فهمیم و قادر به ارتباط علمی هستیم که به عنوان عالم، به جمع‌هایی علمی
داریم. لفظ و مفهوم بنیادی نظریه او لغتی است که در فارسی هم فراوان به‌کار می‌رود،
"پارادایم". خود توماس مان این لغت را لااقل در نوزده معنی در کتابش به کار برده و این چ
که من می‌گویم، ظاهراً باید معنی بیستمش باشد. یک پارادایم، تشکیل می‌شود از وجود
جماعت، با ارزش‌های مشترک و با یک سنت مشترک. من وارد جزئیات حرف او نمی‌شوم، از
قبیل این که در چه دوره‌هایی یک پارادایم غلبه دارد و چگونه عوض می‌شود و ... . این آدم‌ها
مسائل مشترکی هم دارند و برای حل این مسائل، راه‌های مشترکی دارند و غالباً هم به دنبال پیدا
کردن بنیان یا بنیاد این راه حل‌ها و مسائل نیستند و از خودشان نمی‌پرسند که چرا این مسأله
مهم است و چرا این نوع راه حل موجه است؟ در دوره‌هایی که توماس مان به آن‌ها "دوران علم
متعارف" می‌گوید، فرض بر این می‌شود که این انگار جزء مسلمات است، صرفیون چنین
کردند، ما هم چنین می‌کنیم. از وقتی خودمان را شناختیم در چنین فضایی بودیم و این نوع
مسائل به عنوان مسائل علمی، عرضه شده و این نوع راه‌حل‌ها به عنوان راه حل مقبول علمی
عرضه شده است.

در واقع با این چرخش تاریخی در فلسفه علم، چیزی پیش آمد و آن اهمیت سنت بود. پیش
از آن فرض بر این بود که علما، آدم‌های منفردی هستند که این آدم‌های منفرد از یک طرف، یک
فرد هستند و از یک طرف دیگر، به کل نوع بشر تعلق دارند. ادراک‌ها و تجارب شان همه
شخصی است. ولی از این تجارب شخصی، نوعی علم همگانی به وجود می‌آید که هم مسائل
آن به یکسان برای همه معتبر است و هم روشهایش. مشکلی که این نظریه داشت این بود که
نمی‌توانست توجیه بکند، به خصوص با تحقیقاتی که مورخین کرده بودند، که چگونه در
دوره‌هایی، به یک باره شاهدیم که روش‌ها عوض می‌شود. چیزی که تا دیروز اصلاً مسأله به
نظر نمی‌آمد، وجه مسأله آمیز خودش را نشان می‌دهد و چیزی که مسأله بسیار مهمی بود، انگار
که اصلاً مشکل و مسأله ای نیست و فراموش می‌شود. در نگرش اول فرض بر این بود که عالم
ـــ منظورم از عالم شخصی مانند انیشتن نیست بلکه هر کسی که کار علمی می‌کند ـــ مستقیماً با
طبیعت طرف است، مستقیماً تجربه می‌کند بدون این که یک دستگاه مفهومی از پیش داده شده
این تجربه او را محدود بکند. در این نگرش جدید فرض براین است که عالم دنیا را از خلال
یک پارادایم می‌بیند و از طریق تعلقش به یک سنت است که با عالَم ارتباط برقرار می‌کند.

motarjemjournal.ir

بنابراین مفهوم تماس مستقیم با طبیعت (در کتاب‌های درسی دیده‌اید که می‌گویند اگر می‌خواهی دانشمند بشوی به سراغ طبیعت برو، مشاهده و آزمایش و ... بکن) در این جا خیلی مورد تردید قرار می‌گیرد. وقتی شما به دانشگاه می‌روید به شما نمی‌گویند که بروید کتاب طبیعت را مطالعه کنید، بلکه تعدادی کتاب درسی در اختیارتان می‌گذارند و می‌گویند اینها را بخوانید و روشهایی را که اینجا گفته‌اند یاد بگیرید و در آنها چون و چرا هم نکنید. می‌شود گفت که ما چنین وضعی را در مورد آفرینش ادبی و کار هنرمند نیز داریم. در سنتی که در کشور ما خیلی رایج است و می‌شود آن را "سنت رمانتیک" نامید، فرض بر این است که هنرمند عموماً موجودی تنهاست و با بقیه مردم هم خیلی فرق دارد و این موجود تجربیاتی بسیار شخصی دارد که انگار هرچه شخصی‌تر باشد آن آدم هنرمندتر است، ولی در عین حال این تجربیات شخصی یک جوری به بنده و شما هم مربوط می‌شود. پس متناظر با آن تصویری که از عالِم در سنت پوزیتیویستی بود تصویری از هنرمند هست. این هنرمند مجموعه ای از ابزارها را در اختیار دارد، یعنی اگر دلش خواست نقاشی می‌کند، اگر دلش خواست شعر می‌گوید، حال یا مثنوی، یا قصیده، و... ؛ یک چنین آزادی بیکرانی و یک نوع تماس مستقیم با طبیعت و جامعه و بیان این تجربه‌ها که ماهیتاً شخصی هستند به زبان هنری. و وجه بارز کار هنرمند هم در این جا وجه شخصی‌اش است. اگر بخواهیم بین مفهوم پارادایم و مفهوم جماعت علما که توماس مان می‌گوید، با این مفهومی‌که از هنرمند داریم، تناظری برقراری کنیم می‌توانیم بگوییم خدا کی چنین هنرمندی آفرید؟ کسی که کار هنری می‌کند بی آن که خود بخواهد به سنت یا سنت‌هایی تعلق دارد، زبان خاصی را می‌آموزد، در این مسأله مورد بحث ما یعنی مسأله شعر حتی قالب‌های خاصی می‌آموزد و انگار طریق بیان احساس و اندیشه اش از خلال این قالب هاست. کسی که صد سال پیش متولد می‌شد اگر ذوق و احساس شعری داشت، به احتمال بسیار بسیار زیاد غزل سرا می‌شد. از خودش هم نمی‌پرسید که چرا از میان تمام قالب‌های ممکنِ بیان یک چنین احساس آزاد و نامقیدی من باید این قالب عجیب و غریب را انتخاب بکنم که مثلا آخر ابیات و طول مصرع‌ها همه باید مثل هم باشد. در استفاده از زبان، حتی پیش از آن که کارش را شروع بکند، مفهومی‌از زبان، این که چه چیزی در این زبان برای استفاده وجود دارد و چه چیزی مجاز است و به او تعلق دارد یا ندارد، قبلاً وجود دارد. این جوری نیست که خودش تمام ابزار کارش را بسازد. در سنت‌های جاودانه ادبی حتی ابزاری غیر زبانی. یک نوع مفردات

motarjemjournal.ir

از پیش ساخته شده‌ای هم وجود دارد، مثلاً اگر بخواهید غزل بگویید ناچارید از شمع و نرگس و بلبل و یاسمن و.. استفاده بکنید. به خصوص در دوران فعالیت ادبی متعارف. من سعی می‌کنم خیلی سریع، به مطلب اصلی‌ام برسم.

شعر فارسی در گذشته در اثر تحولاتی که بیشتر تحولات درونی شعر فارسی است و ربط خیلی مستقیمی با اوضاع و احوال اجتماعی ندارد به یک نوع شعر متعارف رسید، یعنی همان طور که گفتم وقتی کسی می‌خواست شعر بگوید قالب‌های مخصوصی در اختیار داشت. از پیش نوعی گزینش از بین عناصر زبانی برایش شده بود و ناچار بود احساسش را یا هر چیز دیگری را که می‌خواست بیان کند در این قالب‌ها عرضه کند. بعضی از این قالب‌ها هم به مرور زمان غلبه پیدا کرده بودند، از جمله قالب غزل که در چند قرن اخیر، غلبه‌ای آشکار داشت. وجود این قالب‌ها با نوعی تمایز همراه بود. در بین آن چه که به زبان شعر تعلق دارد و آن چه که به زبان شعر تعلق ندارد. باز این تمایز در قالب‌هایی مانند غزل خیلی آشکارتر بود و در قالبهایی مانند قصیده، مثنوی و ... کمی خفیف‌تر بود. همه ما می‌دانیم که این سنت به دلایلی که با همان مفاهیم توماس مانی می‌توان توضیحش داد، ولی اینجا جایش نیست، با ظهور شعر نو و با حضور نیما شکسته شد و فرض بر این بود که دیگر لازم نیست دنیا را از پشت عینک پارادایم قبلی ببینیم، می‌توانیم مواجهه مستقیم‌تری با طبیعت و زندگی داشته باشیم و این تغییر نگرش جریان بسیار مهم و نیرومند شعر جدید فارسی را به وجود آورد. اما این دوره‌های انقلابی، که به ناگهان اشخاص در آنها مدعی می‌شوند که نگاه تازه‌ای به دنیا دارند. خیلی پایدار نمی‌مانند. این دوره‌ها معمولاً دوره‌های متعارف دیگری را به دنبال خود می‌آورد و میزان آزادی هنرمند و شاعر هم حتی در این دوره‌ها هم از آن چه خودش گمان می‌کند. خیلی کمتر است. باز همچنان پایبند به سنت است. منتها ممکن است نگاه دیگری به سنت بکند و یا سعی بکند خودش را به سنت‌های دیگری که از آن افق‌ها و اوضاع هنری و ادبی دیگری هستند وابسته بکند. مسأله ترجمه شعر فرنگی، به خصوص شعر اروپایی، کمی پس و پیش، مقارن با پیدایش شعر نو بود و این که چقدر این ترجمه‌ها واقعاً بر شعر نو تأثیر داشته و چقدر پیدایش شعر نو نتیجه آشنایی ما با شعر اروپایی است مسأله خیلی تحقیق شده‌ای نیست. غالباً می‌گویند که نیما در دبیرستان با اشعار فرانسوی مقداری آشنایی داشته، دقیقاً نمی‌دانیم با چه شعرایی، ولی آن شعرایی که تا حدودی می‌دانیم، سبک کارشان با نیما خیلی متفاوت است. بعضی از شعرای بزرگ دوران

motarjemjournal.ir

معاصر ما، شعرای بزرگ شعر نو، زبان خارجی نمی‌دانستند و لااقل نمی‌توانستند مستقیماً از این آثار استفاده بکنند. حداکثر تماسشان با شعر اروپایی از طریق ترجمه‌هایی بود که به فارسی می‌شد. می‌شود گفت که در شروع ترجمه ادبیات اروپایی به فارسی اصولاً ارتباط چندانی با جریان شعر نو در آغاز نداشت. اگر یادتان باشد بیشتر شعری که از زبان‌های فرنگی به فارسی ترجمه می‌شد اشعاری بود که از زبان فرانسه ترجمه می‌شد و عمدتاً شعر شعرای رمانتیک بود. در حالی که در همان زمان لااقل برخی از شعرای نوسرای ما به هیچ معنی رمانتیک نبودند و از جمله خود نیما که می‌شود گفت جز در دوره کوتاهی از کار هنری اش رمانتیک نبود. بنابراین می‌شود گفت که گذر از رمانتیسم داشت در شعر ما اتفاق می‌افتاد، ولی در ترجمه شعر ما عمدتاً رمانتیک ترجمه می‌کردیم. در عین حال که تحولات مهمی داشت در زبان شعر، در زبان فارسی، در کار آدم هایی مثل نیما و بعدها فروغ فرخزاد و کمی جلوتر، از لحاظ هایی دیگر، در کار نصرت رحمانی، منوچهر آتشی، اخوان و ...، رخ می‌داد و تجربه‌های خیلی تازه‌ای داشتند می‌کردند، این تجربه‌ها درترجمه‌های شعری که در دهه‌های بیست و سی انجام می‌شد، تقریباً منعکس بود. غالب این ترجمه‌ها قطعات ادبی است و غالب اینها سعی می‌کنند که به مفهومی از زبان ادبی که از سنت ادبی غزل سرایی خود ما گرفته شده پایبند بمانند و در واقع ترجمه‌هایی که می‌کنند ترجمه‌هایی است که با واژگان و با ابزار آن سنت غزل سرایی ایرانی نجام می‌شود و به همین دلیل است که غالب آن ترجمه‌ها، نوعی تعبیر ایرانی است از جریانی بسیار نیرومند، مهم و متنوع به اسم رمانتیسم یا رمانتیسیزم که همه شعرایی که در این سنت شعر می‌گفتند و مظهر عمده آنها ترجمه‌های شجاع الدین شفا است (با خوب و بدش کاری ندارم)، همه تقریباً یکدست می‌شوند. انگار همه اینها، قطعات ادبی هستند که یک نفر سروده و بعدهاست که ما با بعضی ترجمه‌های مجدد از این شعرها می‌بینیم که چه چیزهای مهمی است که در این ترجمه‌ها از بین رفته. همزمان و کمی بعدتر از این جریان است که بعضی شعرای شعرنوگو از جمله خود شاملو و بعضی آدم‌های دیگر که خودشان مستقیماً شاعر نیستند، شروع به ترجمه شعر از سایر مکاتب و جریان‌های ادبی- فرهنگی، از به خصوص زبان انگلیسی که در آن دوره با رواج زبان انگلیسی ترجمه شعر از این زبان باب می‌شود، می‌کنند. من در این جا، به دلیل وقت اندک، خیلی به اشاره مشخصات این دوران را می‌گویم. به نظر می‌آید که ترجمه‌ها در این دوران، چه در آن دوره اول که ترجمه‌ها به شدت رمانتیک بود و متون ترجمه شده رمانتیک بود و چه در

motarjemjournal.ir

این دوره دوم، ترجمه‌هایی است بسیار معنی گرا. یعنی شعرا، باوجود اختلاف نظرهایی از قبیل این که اصلاً معنی چیست، شعر هم معنی دارد و شاعر منظوری داشته و ما باید منظور شاعر را بفهمیم و آن را به زبان فارسی ترجمه بکنیم و غیره، به اصول متعارف پایبندند. زبانی که در این ترجمه‌ها است، برخلاف دوره اول که نوعی کوشش در شاعرانگی زبان می‌شد، غالباً خیلی شاعرانه نیست، جز در ترجمه‌های شاملو که این کوشش آگاهانه در آن به شدت دیده می‌شود. متونی که انتخاب می‌شود متنوع است و کوشش زیادی در یکدست کردن زبان این متون نمی‌شود و به خصوص به نظر می‌آید که مترجمان شعر در این دوره چندان کوشش نمی‌کنند که آثار ادبی مهمی در زبان مقصدشان ایجاد بکنند. سعی در صناعات زبانی و بیانی در این ترجمه‌ها خیلی کمتر دیده می‌شود. شاید تنها استثناء در این دوره، شاملوست. در واقع می‌شود گفت که این شاملوست که سرنوشت به نظر من کمی نامیمون ترجمه شعر را در دوره بعد تعیین می‌کند.

دوره بعد دوره‌ای است که ما اکنون در آن زندگی می‌کنیم و شاید در حدود بیست سال از آن گذشته است. در این دوره انگار که مترجمان شعر متوجه این نکته می‌شوند که آثاری که ترجمه می‌کنند پس از ترجمه دیگر شعر نیست و همان طور که مترجمان دوره اول یعنی همان دوره شجاع الدین شفایی، سعی می‌کردند که با وارد کردن دستی و گاهی زورکی عناصری ادبی از زبان و سنت ادبی فارسی، رنگی ادبی به شعرشان بدهند. مترجمان این دوره به خصوص تحت تأثیر نظریه‌های عجیب و غریبی که درباره شعر و ترجمه شعر وجود دارد سعی می‌کنند با وارد کردن عناصری از سنت جدید ادبی، یعنی سنت شعر نو و به خصوص عناصری از شعر شاملوبه ترجمه‌هایشان رنگ ادبی بدهند. البته استثنائات بسیار خوب و مهمی هم هست ولی صحبت من درباره جریان کلی است که من را ناراحت می‌کند.

در دوران اول ودوم اشخاص فکر می‌کردند که ترجمه شعر نوعی نثر است، منتها در دوره اول فکر می‌کردند که نوعی نثر ادبی است و در دوره دوم فکر می‌کردند که نثر متعارف است و این تصاویر و ایماژها هستند که از اهمیت برخوردارند و باید حتی المقدور منتقل بشود، صنایع زبانی و... قابل انتقال نیست و کوشش زیادی هم در این راه نمی‌کردند. ولی در این دوره دو، سه کوشش موفق هم بود، از جمله برخی از ترجمه‌های شاملو. من گمان می‌کنم که غالب آثاری که این روزها در حوزه ترجمه شعر عرضه می‌شود مستقیماً هم از ترجمه‌های شاملو متأثر است و هم از شعر شاملو و متأسفانه چون نبوغ تقلیدکردنی نیست و به زحمت می‌توان نبوغ شاملو را

motarjemjournal.ir

تقلید کرد و شاید هیچ وقت نشود تقلید کرد، طبعاً تنها از یک سری عناصر ظاهری هنرمند تقلید می‌شود؛ مثلاً سعی می‌کنید نوعی آرکائیسم وارد کار کنید، عناصری از زبان گذشته را وارد کار کنید تا به ترجمه تان رنگ شعری بدهید. در عین حالی که دارید نثر می‌نویسید از صورت‌های مخفف استفاده کنید، به جای "و از" بگویید "وز"، به جای "اگر"، "گر" و باز بدون این که هیچ توجیهی داشته باشید، چون دیده اید که یکی در حوزه‌های دیگر این کار را کرده و موفق هم شده به جای "چون" بگویید "چنان چون" و... و ترتیب عادی اجزای جمله را بر هم بزنید، یعنی فعل را بر فاعل مقدم بکنید و از این نوع تکنیک‌ها، برای این که شعرتان رنگ شاعرانه بگیرد. چیزی که در این میان از دست می‌رود و غالباً هم از دست رفته وحدت کلی شعراست، یعنی اشخاص به دنبال پیرایه‌هایی لفظی می‌روند که خوشبختانه آن نسل اول و دوم خیلی به دنبالش نبودند، چون معنی گرا بودند از این کار اعراض می‌کردند و اگر هم دنبالش بودند به صورت خفیفی بوده.

چیز دیگری که در این دوره از دست می‌رود تمایز سبکی است که در شعرهای مبداء وجود دارد ودر جریان عبور این جاده صاف کنِ ترجمه تمام این تمایزها محو می‌شود. من گمان می‌کنم اگر آمار بگیریم ۷۰ درصد ترجمه‌های شعر در این یکی دو دهه اخیر را انگاری همه را یک نفر و به یک زبان سروده، در حالی که در همین دوران نمونه‌ها وقطعاتی که از زبان مبداء انتخاب می‌کنیم با جریانهایی که دارد در شعر اروپایی اتفاق می‌افتد تنوع عجیب و غریب زبانی دارند، از زبان آرکائیک گرفته تا زبان عامیانه مطلق تا شعری که دیگر در آن نه نثر است و نه وزن و قافیه و نه هیچ کوشش آگاهانه‌ای برای رعایت هیچ نوع تکنیک زبانی و متأسفانه همه این‌ها در جریان ترجمه از بین می‌رود و آن چیزهایی که شاعر آگاهانه یا به تناسب کارش سعی کرده که آن‌ها را رعایت نکند در این ترجمه‌ها به طور دستی وارد کار می‌شود و بنابراین با انبوهی از ترجمه‌ها سر و کار داریم که انگار همه این‌ها را یک نفر گفته و نکته جالب این است که چیزی که داشت در خود شعر فارسی از بین می‌رفت، به خصوص در نمونه‌هایی مثل شعر فروغ فرخزاد، احمدرضا احمدی، تا حدودی آتشی، یعنی تمایز بین واژه‌های ادبی و غیرادبی، شعری و غیرشعری، به شدت در این ترجمه‌ها دیده می‌شود. شاعر ایرانی الان باکی ندارد که بگوید "معشوق من"، که این لغت خیلی غیرادبی هم نیست، ولی در این ترجمه‌ها همه جا "دلبر" است. شاعر ایرانی هیچ باکی ندارد بگوید "شراب"، ولی اینهامی‌گویند "باده". جالب

motarjemjournal.ir

این‌جاست که در شعر شاملو، این عناصر هریک نقشی دارد. ولی از آن جایی که این اشخاص، با عرض معذرت، آن نقش را نمی‌فهمند به یک نوع صورت سازی اکتفا می‌کنند و در نتیجه آن تمایزی که خوشبختانه در شعر فارسی در حال از بین رفتن بود در ترجمه‌های شعر دارد از بین می‌رود و گمان می‌کنم که تحت تأثیر ترجمه شعر دارد در خود شعر هم ظاهر می‌شود، یعنی دوباره همه به دنبال یک زبان فخیم و فاخر شاملووار می‌روند که در آن بعضی الفاظ مجازند، بسیاری از آنها ممنوع اند (معلوم نیست به چه دلیل)، در حالی که تجربه های ما دیگر این تمایز را ایجاب نمی کند.

آن چه که من می‌خواستم بگویم این بود که بسیاری از این عناصری را که گفتم، می‌توان به ناتوانی مترجم، به اینکه احوال اصلی شاعر را درک نکرده و نفهمیده که او در لحظه گفتن شعرش در چه ملکوتی سیر می‌کرده و... برگرداند، ولی تعدادی عوامل غیرشخصی هم هست و آن عوامل در زبان شعر دوره اول به وجود و نیرو و حضور سنت شعر فارسی کهن مربوط می‌شد و ترجمه‌های دوران اخیر به حضور سنت شعر فارسی جدید، اگرچه از طریق یکی از نمونه‌هایش.