

## گفتگو با دکتر محمد شهبها



علیرضا اکبری: جناب دکتر شهبها، شما در بین مترجمان آثار سینمایی وضعیت متمایزی دارید. علاقه‌مندان جدی سینما در درجه اول شما را به عنوان مدرس سینما می‌شناسند و تاجایی که می‌دانم در حال حاضر هم بخش عمده وقت شما صرف تدریس در دانشگاه‌هایی در ایران و خارج از ایران می‌شود. پس در درجه اول باید شما را فردی دانشگاهی دانست. ولی در جامعه دانشگاهی ایران معمولاً اساتید دانشگاه به ترجمه به چشم کاری «درجه دو» نگاه می‌کنند و رغبتی به آن نشان نمی‌دهند (بگذریم از اینکه بعضی از تالیفات همین اساتید از هر ترجمه‌ای ترجمه‌تر است). چطور شد که به عنوان چهره‌ای دانشگاهی کار ترجمه آثار نظری سینمایی را آغاز کردید؟ این تصمیم به دلیل کمبود در این زمینه بود یا علاقه شخصی یا آمیزه‌ای از هر دو؟

دکتر شهبها: از اینکه وضعیت اینجانب را در میان مترجمان سینمایی «تمایز» توصیف کرده‌اید سپاس‌گزارم. من جنبه مثبت این «تمایز» را در نظر می‌گیرم! بله، حق با شماست. من در درجه اول، مدرس سینما هستم و در دانشگاه‌های ایران (بیشتر دانشکده سینما - تئاتر، دانشگاه هنر، تهران که عضو هیئت علمی آن هستم) و یکی دو دانشگاه خارج از ایران به تدریس دروس اختصاصی رشته سینما در مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد مشغولم. حالا

نمی‌دانم که آیا به صرف تدریس می‌توان کسی را «دانشگاهی» دانست یا خیر. فعلاً فرض را بر این می‌گذاریم که بله می‌شود. اشکالی ندارد. اینکه فرمودید علاقه‌مندان جدی سینما نیز بنده را به عنوان مدرس سینما می‌شناسند. خوب شاید این‌طور نباشد. و مرا بیشتر نویسنده و مترجم سینمایی بدانند. به هر حال، اینها زیاد مهم نیست. مهم این است که من بر خلاف «جامعه دانشگاهی ایران» (چه عبارت پرطمطراقی شد)، ترجمه را اصلاً کاری درجه دو نمی‌دانم. دلیلش هم این است که در حیطه هنرهای جدید، بویژه سینما که ما در پیدایش و گسترش آن هیچ دخالتی نداشته‌ایم و فقط مصرف‌کننده بوده‌ایم و حتی فیلم‌سازی‌مان نیز وجهی از همین مصرف‌کنندگی است، صاحب‌نظر نبوده‌ایم و باید و باید در زمینه‌های گوناگون این هنر از مبانی نظری فیلم گرفته تا جلوه‌های ویژه از منابع خارجی — بیشتر منابع انگلیسی. ترجمه کنیم. باور کنید، قضیه به همین سادگی است. تازه در جایی که تاریخ ادبیات کشورمان و نیز بحث در باره مولوی هم ترجمه است، تکلیف هنرهای مدرنی همچون سینما که خود بخود آشکار است. نیست؟ اگر کسی بخواهد این وضعیت آشکار را نفی کند و به قول شما از کار درجه دو ترجمه به وادی درجه یک تألیف روی بیاورد، معمولاً نتیجه کار «ترجمه» بخش‌های گسسته‌ای از منابع گوناگون خواهد بود. همان که باز هم به قول شما «از هر ترجمه‌ای ترجمه‌تر است». البته منظور بنده اصلاً این نیست که در همه زمینه‌های دانش بشری و در همه رشته‌های دانشگاهی وضع از همین قرار است. چه بسا رشته‌های دانش بشری که ما در آنها صاحب نظر و اندیشه هستیم و در نتیجه در آنجا شاید ترجمه هیچ محلی از اعراب نداشته باشد. ولی در زمینه کار بنده، یعنی هنر سینما و متعلقاتش. فعلاً وضع چنین است که ناگزیر از ترجمه هستیم.

این ناگزیر بودن از ترجمه، یکی به دلیل کمبود منابع در این زمینه است. این کمبود را از همان سال ۱۳۶۴ که دانشجوی سال اول رشته سینما در همین دانشکده خودمان بودم حس کردم. شاید بتوانم بگویم که شمار کتاب‌هایی که خودم ترجمه کرده‌ام از شمار کتاب‌های سینمایی که در آن زمان در دسترس ما بود بیشتر است. اما شاید دیگران نیز این کمبود را حس می‌کردند ولی در این مورد هیچ کاری نکردند؛ یا توانایی‌اش را نداشتند یا علاقه‌اش را. به هر حال، آمیزه‌ای از علاقه شخصی و کمبود منبع سینمایی باعث شد که من به ترجمه سینمایی روی بیاورم. آنهم به صورت حرفه‌ای.

اینکه خودم به تدریس در این رشته نیز مشغول بودم. کمک شایان توجهی بود. زیرا در کلاس‌های درس متوجه کمبودهای اساسی می‌شدم. از این نظر شاید بتوانم بگویم که بیشتر

مترجم شماره ۴۹، بهار و تابستان ۸۸ ♦ ۹۵

کتاب‌هایی که ترجمه کرده‌ام برای رفع نیاز خودم و دانشجویانم در کلاس‌های درس بوده است؛ مثلاً کتاب‌های عناصر سینما، در باره فیلمنامه‌نویسی، فیلمنامه‌نویسی برای فیلمهای مستند، سینما چیست؟، و برخی دیگر که جزو کتاب‌های درسی رشته سینما هستند.

در نگاهی کلی به سیر ترجمه آثار سینمایی در ایران از آغاز تا امروز این روند را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا جریان‌هایی کلی در این مسیر قابل تشخیص است یا در تمام این دوران ترجمه‌ها بر اساس علایق شخصی مترجمان انجام گرفته است؟

اگر منظورتان ترجمه «کتاب‌های» سینمایی است و نه ترجمه مقالات یا فیلم‌های سینمایی، باید بگویم که روند کلی این ترجمه‌ها بیشتر بر گرد سلیقه‌های شخصی مترجمان می‌چرخد. یک دلیل آشکارش شاید این باشد که مرکز مشخصی برای ترجمه آثار سینمایی وجود ندارد. البته این امر هم جنبه‌های مثبت دارد و هم منفی. به نظرم نبود چنین مرکزی در جامعه ما که همه چیز خیلی زود رنگ دولتی می‌گیرد و دولت‌ها هم هیچگاه ناشران خوبی نبوده‌اند، جنبه مثبتش بر جنبه منفی‌اش می‌چربد. شخصاً سلیقه‌های گوناگون مترجمان گوناگون را بر یکدستی ملال‌آور سلیقه واحد دولتی ترجیح می‌دهم، آنهم در حیطه ظریفی همچون ترجمه سینمایی، که به گوناگونی و تنوع خود فیلم‌های سینماست. تصور کنید که در جامعه‌ای قرار باشد فقط یک نوع فیلم ساخته شود!

با این همه، به نظر من در تاریخ ترجمه سینمایی در ایران می‌توان چند دوره متمایز را تشخیص داد. یکی دوره اول که شامل دو دهه ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ است که شمار اندکی از کتاب‌های سینمایی به فارسی ترجمه شد، از جمله کتاب تاریخ سینما نوشته لودوکا به ترجمه حسن صفاری. نسخه‌ای که من از این کتاب دیده‌ام چاپ کتابفروشی علی اکبر علمی است به سال ۱۳۲۷، در قطع جیبی، ۱۳۸ صفحه و به قیمت ۲۵ ریال.

در ده‌های پیش از آن هیچ کتاب سینمایی به فارسی ترجمه نشده بود؟

خیر. می‌دانید که نخستین نشریه سینمایی ایران سینما و نمایشات نام داشت و علی وکیلی نخستین شماره آن را در سال ۱۳۰۹ منتشر کرد. مجله سینمایی بعدی هولیوود است که علیرضا امیرمعز آن را در تیر ماه ۱۳۲۲ انتشار داد. در نتیجه، در دو دهه ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ هیچ جایگاهی برای ترجمه سینمایی وجود ندارد، جز ترجمه میان‌نویس‌های فیلم. مجلات عالم هنر، عالم سینما، و جهان سینما که در دهه ۱۳۳۰ منتشر می‌شوند پایگاهی را برای مترجمان سینمایی

ایجاد می‌کنند. در واقع نخستین مترجمان سینمایی با مجله هولیوود پا می‌گیرند. در شماره سیزدهم این مجله (۱۳۲۳) از کسانی که می‌توانند «از انگلیسی به فارسی» ترجمه کنند دعوت شده است تا با این مجله همکاری کنند. از این پس نام کسانی همچون ایرج پزشکزاد، محمدتقی صالحی، و حسن فرامرزی در این نشریه دیده می‌شود و با توجه به سابقه این افراد می‌توانیم بگوییم که در هولیوود به ترجمه سینمایی مشغول بوده‌اند یا برای این مجله ترجمه ارسال می‌کرده‌اند. در عالم هنر نیز که در نخستین شماره آن در شهریور ۱۳۳۰ منتشر شد به نام مترجمانی همچون علی اکبر کسمایی، فرخ غفاری، و در شماره‌های بعد رضا سید حسینی و هوشنگ کاووسی برمی‌خوریم. اما مجله‌ای که در دهه‌های ۱۳۳۰ تا دهه ۱۳۵۰ بیشترین شمار مترجمان سینمایی را جذب کرد و پرورش داد و برخی از آنان به ترجمه کتب سینمایی نیز پرداختند ستاره سینماست. مترجمانی همچون هژیر داریوش، پرویز دوابی، بهرام ری‌پور، پرویز نوری، و بیژن خرسند.

در زمینه کتاب‌های سینمایی نیز همین کتاب تاریخ سینما نوشته ژيوسپ لودوکا ظاهراً نخستین کتاب سینمایی ترجمه شده به فارسی است. در دهه ۱۳۳۰ بیشترین کتاب‌های مترجم سینمایی مربوط به زندگی چاپلین است (سه کتاب). کتاب لایم لایت نوشته روزه کرنيه و به ترجمه رضا سید حسینی نیز مربوط به چاپلین است. در نتیجه از ۶ کتاب ترجمه شده سینمایی در دهه ۱۳۳۰ چهارتای آن مربوط است به چارلی چاپلین.

دوره دوم ترجمه‌های سینمایی شامل دو دهه ۱۳۲۰ و ۱۳۵۰ است. کتاب تاریخ سینما نوشته آرتور نایت به ترجمه نجف دریابندری در این دسته قرار می‌گیرد. این کتاب در سال ۱۳۴۱ توسط انتشارات امیرکبیر با همکاری انتشارات فرانکلین در قطع رقعی در ۴۶۲ صفحه گاهی و به بهای ۱۵۰ ریال منتشر و چند بار تجدید چاپ شد. ویژگی ترجمه‌های این دوره، توجه بیش از اندازه به تاریخ سینما، ابزار فنی سینما و آموزش سینماست. البته نثر این ترجمه‌ها هنوز «سینمایی» نیست. منظورم این است که هنوز اصطلاحات سینمایی یکدست و پرداخته‌ای در آنها وجود ندارد و نثر آنها با نثر ترجمه‌های رمان همین مترجمان چندان تفاوتی ندارد. کیفیت چاپ نیز البته خود مسئله‌ای است.

در این دوره، توجه به مبانی نظری سینما و ویژگی‌های سبک‌شناختی کارگردانان سینما افزایش می‌یابد و چه در زمینه تألیف و چه در زمینه ترجمه، کتاب‌های نظری سینما به چاپ می‌رسد. این دوره، دوره رواج ترجمه‌های سینمایی از هر نوع است. در این دوره هم کتاب بسیار تخصصی «موج نو در سینمای شوروی» نوشته جین ورونسکایا و به ترجمه احمد

مترجم شماره ۴۹، بهار و تابستان ۸۸ ♦ ۹۷

ضابطی جهرمی (۱۳۵۸) به چاپ می‌رسد و هم کتاب‌های عامه‌پسندی همچون «سلطان هالیوود: کلارک گیبل» نوشته ژرژ کارپوزی و به ترجمه ع.ح. جلالی و «داستان کودکی من» به قلم چارلی چاپلین و به ترجمه محمد قاضی (۱۳۵۵)، در این دوره، شمار ترجمه‌های سینمایی به دست مترجمان دانش‌آموخته سینما یا دست‌اندرکار نقد و بحث سینما فزونی می‌گیرد. نشر ترجمه‌های این دسته از مترجمان پخته‌تر از ترجمه‌های دوره اول است. توجه به ترجمه فیلمنامه از ویژگی‌های دیگر این دوره است. بویژه ترجمه‌های هوشنگ ظاهری از چندین فیلمنامه مهم تاریخ سینما که بیشتر شامل آثاری از فللینی و برگمان است، مانند همچون در یک آینه (۱۳۴۶)، حادثه (۱۳۴۷)، شبهای کابیریا (۱۳۴۷)، توت‌فرنگی‌های وحشی (۱۳۴۸)، و سکوت (۱۳۴۹). ترجمه فیلمنامه پای ثابت ترجمه‌های سینمایی در ایران از دهه ۱۳۴۰ تا به امروز است! در دهه ۱۳۵۰ نیز همین وضع ادامه دارد یعنی میزان ترجمه فیلمنامه بیشتر از ترجمه منابع نظری سینماست. و حتی پژوهشگری همچون دکتر ابراهیم رشیدیور فیلمنامه دزد دوچرخه را ترجمه می‌کند (۱۳۵۰). معرفی سینماگران معروف نیز بخش دیگری از ترجمه‌های این دوره را تشکیل می‌دهد، مانند آنتونیونی نوشته یان کامرون به ترجمه فریدون معزی مقدم (۱۳۵۷)، پازولینی نوشته اوزولد ستک و به ترجمه بهمن ظاهری (۱۳۵۲)، سینمای کارل درایر نوشته تام میلن و به ترجمه پرتو اشراق (۱۳۵۳).

دوره سوم ترجمه‌های سینمایی، دو دهه ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ را دربرمی‌گیرد. در این دوره، با تأسیس بنیاد سینمایی فارابی که بر روند سینمای ایران تأثیری مشخص گذاشت، با انتشار فصلنامه سینمایی «فارابی» نیز نسل تازه‌ای از مترجمان سینمایی پا گرفتند که از نظر نگرش به «کتاب سینمایی» و ترجمه سینمایی با مترجمان نسل‌های پیشین تفاوت داشتند. خود من نیز کار جدی ترجمه سینمایی را با فصلنامه سینمایی «فارابی» آغاز کردم. ترجمه مقالات و کتاب‌های نظری سینمایی و دوری از متونی که بیشتر باب پسندعامه است، توجه به زبان فارسی، تلاش برای برابرسازی واژگان تخصصی و فنی، از جمله تلاش‌های مترجمان دوره سوم است که برای نمونه در ترجمه روایت در فیلم داستانی نوشته دیوید بردول و ترجمه علاءالدین طباطبایی، سبک استعلاایی در سینما نوشته پل شرایدر و ترجمه محمد گذرآبادی، و سینما چیست؟ آندره بازن و به ترجمه این‌جناب می‌توان دید.

از آغاز دهه ۱۳۸۰ نسل تازه‌ای از مترجمان سینمایی پا به عرصه گذاشته‌اند که دلبستگی فلسفی به سینما دارند و به زمینه‌های دیگری همچون ادبیات نیز علاقه‌مندند، منظوم این است که سینما جزو جهان‌بینی آنهاست. حالا که همه ایسم‌ها و آرمان‌ها نه تنها ناکارآمد بلکه

مضحک از کار درآمده‌اند، سینما پناهگاه بسیاری از دلخستگان معابد ایدئولوژی شده است. بیشتر این مترجمان (جوان) دانش‌آموخته رشته‌های سینما و ادبیات نمایشی‌اند، و بیشتر در مطبوعات فعالیت دارند تا در زمینه نشر کتاب. حساسیت زبانی این مترجمان به اندازه مترجمان دوره سوم نیست ولی از نظر جامعه‌شناسی زبان، دگرگونی‌های زبانی جامعه کنونی ایران را بازتاب می‌دهد.

البته این تقسیم‌بندی شاید مورد توافق همگان نباشد و برخی اصلاحاتی را در آن روا بدانند و شاید این دوره‌های چهارگانه را بتوان به دوره‌های فرعی بیشتری تقسیم کرد. ولی به نظر من این چهار دوره، تغییرات کلی ترجمه سینمایی در ایران را نشان می‌دهند. به این ترتیب، بجز سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۷۵ که بنیاد سینمایی فارابی در جهت‌دهی ترجمه سینمایی در ایران نقش مؤثری داشت، در دوره‌ها و سال‌های دیگر، علاقه و پسند شخصی مترجمان است که نقش اصلی را دارد. به طور کلی، دوره سوم، پربارترین دوره ترجمه سینمایی است و مترجمان این دوره هنوز جزو بهترین و موفق‌ترین مترجمان سینمایی کشورند، البته مترجمان بزرگوار دوره‌های پیشین نیز با همان سخت‌کوشی و علاقه به کار مشغول‌اند.

اگر منصفانه نگاه کنیم به نسبت نقد ادبی، نقد سینمایی در ایران سیر تحول مناسب‌تری را پشت سر گذاشته است. قبل از انقلاب مجله‌هایی چون سپید و سیاه و اندیشه و هنر و منتقدانی چون هژیر داریوش، بهرام ری‌پور، هوشنگ کاووسی، پرویز دویی، پرویز نوری، آیدین آغداشلو و... در این زمینه به صورت جدی و حرفه‌ای فعالیت می‌کردند و بعد از انقلاب هم با انتشار مجله فیلم نسل جدیدی از منتقدان سینمایی قدم به عرصه گذاشتند و در دهه گذشته هم شاهد رشد چشمگیر انتشار مجلات تخصصی سینما بوده‌ایم. فعالیت قلمی این منتقدین را تا چه حد و از چه جهت بر کار مترجمین سینمایی تأثیرگذار می‌بینید؟

بله، حق با شماست. نقد سینمایی در مقایسه با نقد ادبی پیشرفت بیشتری داشته است. شاید یکی از دلایل آن در دسترس بودن آثار سینمایی در مقایسه با آثار ادبی است، بویژه در سال‌های اخیر. تازه‌ترین فیلم‌های روی پرده سینماهای جهان در ایران قابل دسترسی است، حتی می‌توان آنها را از سایت‌های گوناگون بارگذاری (دانلود) کرد. اما این کار در مورد آثار ادبی به این سادگی نیست. بنابراین، منتقدان سینمایی در مقایسه با منتقدان ادبی، زودتر و آسان‌تر با آثار مربوط به حرفه‌شان آشنایی پیدا می‌کنند.

از این گذشته، سینما به هر حال عامه‌پسندتر از ادبیات است. چه بسیار افرادی از عامه که خیلی از فیلم‌ها را دیده‌اند ولی در تمام عمرشان یک رمان هم نخوانده‌اند. به همین ترتیب،

مترجم شماره ۴۹، بهار و تابستان ۸۸ ♦ ۹۹

اقبال رسانه‌ها به سینما نیز بیشتر است. نگاه کنید به همین تلویزیون خودمان که چه تعداد برنامه سینمایی دارد و چه تعداد برنامه ادبی.

بعلاوه، دسترسی منتقدان سینمایی به نظرات منتقدان خارجی نیز آسان‌تر است، چه از طریق نشریات سینمایی و چه از طریق وبسایت‌های گوناگون. مثلاً در سایت (Internet Movie IMDB database) تقریباً در مورد همه فیلم‌های سینمایی مطلب وجود دارد، ولی در مورد ادبیات کار اندکی دشوارتر است. خوب، اینها همه بر منتقدان سینمایی داخلی تأثیر می‌گذارد.

همان‌گونه که شما نیز اشاره فرمودید شمار مجلات سینمایی داخلی نیز، در مقایسه با شمار مجلات نقد ادبی، قابل توجه است. بسیاری از منتقدان سینمایی دستی در ترجمه نیز دارند، یعنی آن ارتباط و تأثیری که مورد نظر شماست به طور طبیعی در حیطه سینما جاری است. اما اگر منظورتان تأثیر نثر و سبک منتقدان سینمایی بر مترجمانی باشد که نقد نمی‌نویسند، مثلاً خود بنده، می‌توان گفت که این تأثیر چندان نیست یا دست‌کم چندان آشکار نیست. مترجمان سینمایی نیز همچون دیگر مترجمان هر کدام سبک و سیاق ویژه خود را دارند، یا اینکه از سبک متن پیروی می‌کنند. البته نمی‌توان منکر شد که مترجمان دوره چهارم به علت اینکه بیشتر با مطبوعات سروکار دارند از جریان نقد مطبوعاتی نیز بیشتر تأثیر پذیرفته‌اند. این نکته‌ای است که در پاسخ به پرسش پیشین نیز به آن اشاره کردم و گفتم که مترجمان دوره چهارم حساسیت زبانی کمتری دارند، که شاید دلیلش همین تأثیرپذیری از نقدهای مطبوعاتی باشد.

آیا ترجمه‌هایی را که در مطبوعات سینمایی به چاپ میرسد دنبال می‌کنید؟ کیفیت این ترجمه‌ها را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

بله، نقدها و ترجمه‌های مطبوعات سینمایی را دنبال می‌کنم و فکر می‌کنم پاسخ این پرسش را نیز در بالا داده باشم. برخی از این ترجمه‌ها خیلی خوب است، ولی بیشتر آنها به دلیل شتابی که در کار مطبوعات هست، به کار بیشتری نیاز داشته‌اند تا به حد مطلوب برسند. اصولاً وقتی پای کتاب در میان می‌آید همه چیز جدی‌تر می‌شود. از حروف‌چینی گرفته تا طراحی جلد، و البته ترجمه و ویرایش آن. یکی از کمبودهای ترجمه‌های مطبوعاتی این است که ویرایش و مقابله نمی‌شوند و خطاهایی که در ترجمه وجود دارد معمولاً به همان صورت باقی می‌ماند و در اختیار خواننده قرار می‌گیرد.

یکی از مشکلات مبتلابه مترجمان فعال در حوزه‌های تخصصی اعم از سینما، فلسفه، جامعه‌شناسی، علوم پایه و ... این است که معمولاً گفتمان (discourse) این رشته‌ها در زبان فارسی چندان جا نیفتاده است و همین مسئله مترجم را در برگردان انبوه واژه‌ها و اصطلاحات تخصصی با مشکلات زیادی مواجه می‌کند. تجربه شخصی شما در برخورد با این مشکل چگونه است؟

این یکی از دشواری‌های جدی ترجمه سینمایی است. به نظر من، ترجمه سینمایی از ترجمه فلسفی هم دشوارتر است. زیرا در ترجمه دیگر حیطه‌ها معمولاً با واژگان همان حوزه، مثلاً فلسفه، سروکار داریم. ولی در ترجمه سینمایی با انبوهی از واژگان برگرفته از علوم و فنون گوناگون روبرویم. سینما به علت ماهیت صنعتی‌اش، هم با واژگان شیمی و فیزیک سروکار دارد و هم بنا به ماهیت هنری‌اش با واژگان جامعه‌شناسی و فلسفه و انسان‌شناسی و تاریخ و الی آخر. من در ترجمه کتاب سینما چیست؟ آندره بازن با این مشکل روبرو بودم. در این کتاب هم واژگانی از تاریخ فلسفه غرب وجود دارد و هم اصطلاحات عرفان سرخپوستی و هم زمین‌شناسی و هم زیست‌شناسی و هم جامعه‌شناسی و هم تاریخ اروپا و صد البته واژگان و اصطلاحات آرکائیک سینمایی. منظورم از «آرکائیک» این است که واژگان سینمایی نیز در دوره‌های تاریخی تطور یافته‌اند و امروزه برخی از آنها به معنای اولیه به کار نمی‌روند. برای نمونه، در روزهای آغازین سینما واژه house به معنای تماشاگران سینما بود و بعداً به معنای سالن سینما به کار می‌رفت. ولی امروزه چنین نیست. در ترجمه انگلیسی کتاب سینما چیست؟ این کلمه بارها به معنای سالن سینما به کار رفته است و اگر مترجم با سیر تاریخی واژگان سینمایی آشنا نباشد چه بسا که به ورطه اشتباه بیفتد.

برخورد من با واژگان سینمایی بر مبنای نوع واژه تغییر می‌کند. می‌دانید که واژگان سینمایی را بر چند نوع می‌توان تقسیم کرد: ۱ - آنهایی که معادل سراسری در زبان فارسی دارند مانند کارگردان (director) ۲ - آنهایی که معادل سراسری در فارسی ندارند و ناگزیریم همان واژه خارجی را به کار ببریم تا زمانی که برابر مناسبی برای آنها یافت شود، مانند سینما و تلویزیون و واژگانی فنی همچون امولسیون ۳ - آنهایی که برابر فارسی دارند ولی اهل فن همان کلمه خارجی را ترجیح می‌دهند مانند سینک (همزمانی صدا و تصویر). به نظر می‌رسد مشکل در همین دو دسته آخر است. شخصاً - چون عضو گروه واژه‌گزینی سینما و تلویزیون در فرهنگستان زبان و ادب فارسی هستم - در این مورد سعی می‌کنم برابری فرهنگستان را به کار ببرم و اگر لازم باشد در پانویس نیز توضیحاتی را بیاورم. یعنی از همان برابری که

مترجم شماره ۴۹، بهار و تابستان ۸۸ ♦ ۱۰۱

خودم در ساختن آنها سهیم بوده‌ام استفاده کنم. گاهی نیز ناگزیرم واژه‌های جدید بسازم. در ترجمه آخرین کتابم تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه، و علوم شناختی نوشته گریگوری کوری این کار بسیار رخ داده است. زیرا واژگان علوم شناختی هنوز در اینجا جا نیفتاده است. در این جا همیشه سعی کرده‌ام واژه‌ای بسازم یا به کار ببرم که کوتاه و گویا باشد و با لحن متن نیز تناسب داشته باشد. این نکته آخر به نظرم مهم است. این کتاب را یک فیلسوف نوشته است و لحن کلام، فلسفی است. بنابراین در برابر intentional counterfactual dependence نوشته‌ام «وابستگی متقابل التفاتی» زیرا «التفاتی» به لحن فلسفی کتاب نزدیک‌تر است تا مثلاً «آگاهانه» یا «دانسته». البته اینها تجربه‌ها و پسندهای شخصی است و اصلاً حکم نسخه‌پیچی برای این مسئله دشوار را ندارد. با این همه، به نظر می‌رسد آشنایی مترجم با لحن‌ها و سبک‌های گوناگون زبان فارسی کمک شایان توجهی به مترجم می‌کند.

کتابهایی که توسط مترجمین برجسته غیردانشگاهی برجسته (مثل روبرت صافاریان) ترجمه می‌شوند تا چه حد در دانشگاهها چه در میان دانشجویان سینما و چه به عنوان کتب درسی مورد اقبال قرار می‌گیرند؟

ترجمه‌های خوب از منابع نظری سینما اندک است و فرقی نمی‌کند که مترجم دانشگاهی باشد یا نباشد. اگر ترجمه مناسب باشد و نیازهای دانشگاهیان را برآورده سازد مورد استقبال قرار می‌گیرد. فرقی این است که دانشگاهیان با نیازهای استادان و دانشجویان آشنایی دارند و کتاب‌هایی را برای ترجمه برمی‌گزینند که در این راستا باشد. بعلاوه، استادان زبان دانشجویان را بهتر می‌فهمند و ترجمه‌های آنان فهمیدنی‌تر است، زیرا ناگزیرند این ترجمه‌ها را سر کلاس، درس و توضیح بدهند. به عبارت دیگر، استادان سینما گاهی علاقه و پسند خودشان را به نفع کارایی متن کنار می‌گذارند. شاید بتوان گفت که این دو نکته، مهم‌ترین تفاوت‌های ترجمه‌های دانشگاهی و غیر آن است.

در سالهای اخیر تلاشهای خوبی برای ترجمه متون اساسی سینما به فارسی صورت گرفته است که از آن میان می‌توان به مجموعه «صد فیلمنامه» نشر نی یا مجموعه کتابهایی که انتشارات هرمس یا بنیاد فارابی در این زمینه انتشار داده‌اند یا دو کتاب مهم تاریخ سینما و هنر سینما اثر دیوید بوردول و کریستین تامپسن یا مجموعه ترجمه‌های عباس اکبری درباره فیلمنامه‌نویسی اشاره کرد. با اینحال قطعا همچنان کمبودهای زیادی در مورد ترجمه متون اساسی سینما وجود دارد. این کمبودها در چه حدی هستند و راه برطرف کردن آنها چیست؟

امروزه اقبال به ترجمه‌های سینمایی در میان ناشران افزایش یافته است و ناشران کمتر مطرح نیز به انتشار کتاب سینمایی روی آورده‌اند. این، البته جای خوشوقتی است. اما امکان خطا و ترجمه‌های نامطلوب را نیز می‌افزاید. کتاب سینمایی معمولاً خوب فروش می‌رود، حتی کتاب‌های نظری سینما. اینکه کتابی نظری همچون سینما چیست؟ به چاپ چهارم (هر چاپ سه هزار نسخه) رسیده است گویای همین نکته است.

با این همه، با وضعیت مطلوب خیلی فاصله داریم. مثلاً در مورد عظیم‌ترین سینمای جهان یعنی هالیوود کلاسیک، کتابی به فارسی نداریم. هر چند بنده چند سالی است که بتدریج مشغول ترجمه کتاب سینمای کلاسیک هالیوود نوشته بردول و تامپسون و استایگر هستم ولی به دلیل حجم کتاب و وسواسی که در ترجمه آن دارم هنوز مدتی طولانی وقت می‌برد.

مهم‌ترین کمبود منابع سینمایی به زبان فارسی، به نظر من، در زمینه نظریه‌های سینماست. جز چند کتاب از نظریه‌پردازان سینما همچون ایزنشتاین و بلا بلاژ و بازن کتاب‌های دیگران ترجمه نشده است. به نظر من جای آن هست که کتاب‌های نظری سینما به ترتیب و با ترجمه خوب از سوی یک انتشاراتی و در قطع و شمایل یکدست ترجمه و منتشر شوند. البته ترجمه این آثار دشوار است و شاید به همین دلیل است که کمتر مترجمی به سراغ آنها می‌رود.

یک راه دیگر که در نظر ساده می‌نماید و در عمل خیر، ترجمه گروهی است؛ یعنی هر کتاب مجموعه را یک مترجم یا یک کتاب را چند مترجم با همکاری هم ترجمه کنند تا روند انتشار آنها سرعت بگیرد. تجربه شخصی من حاکی از این است که کار گروهی در ایران آنها در زمینه ترجمه چندان جواب نمی‌دهد، به دلایل گوناگونی که اغلب آنها را می‌دانیم. در نتیجه همچنان به پسند و فعالیت شخصی مترجمان سینمایی وابسته هستیم.

کار تدریس و نقدنویسی شما تا چه حد و چگونه بر کار ترجمه‌تان تاثیر گذاشته است؟

اولاً بنده نقد نمی‌نویسم، یعنی در مطبوعات سینمایی از من نقدی چاپ نشده است. این بدان معنا نیست که به نقدنویسی اعتقاد ندارم بلکه به این دلیل است که فرصتی برای این کار ندارم و اگر فرصتی باشد ترجیح می‌دهم آن را صرف ترجمه کتاب بکنم.

تدریس در رشته سینما باعث شده است که، همان‌گونه که گفتم، با نیازهای آنی دانشجویان و جامعه سینمایی آشنا بشوم. شاید به همین دلیل است که بیشتر ترجمه‌های من به صورت کتاب درسی درآمده‌اند، از عناصر سینما گرفته تا هالیوود جدید. تدریس در رشته سینما موجب شده است تا زبانی برای ترجمه به کار بگیرم که نه چندان آسان‌یاب باشد در حد

مترجم شماره ۴۹، بهار و تابستان ۸۸ ♦ ۱۰۳

نقدهای مطبوعات، و نه چندان دیرپاب که به فهم درنیاید. حفظ تعادل در زمینه سبک و فهم‌پذیری ترجمه، از مهم‌ترین دستاوردهای تدریس رشته سینما برای من بوده است.

در انتخاب آثار برای ترجمه چه ملاحظاتی را در نظر می‌گیرید؟

نخستین معیار من برای ترجمه کتاب، مفید بودن آن برای دانشجویان و استادان و علاقه‌مندان سینماست. بنابراین، بعید است که ترجمه‌ای از من در باره زندگی چاپلین ببینید، چون در این مورد منابع چندی وجود دارد و همین‌ها کفایت می‌کند؛ مگر اینکه بحثی جدید و زیبایی‌شناختی در مورد آثار او مطرح باشد و از زاویه‌ای تازه به آنها بنگرد.

تازه بودن مطلب برای ما، و نه لزوماً تازه بودن خود مطلب، نکته مهم بعدی است. شاید بحث از نقطه دید در سینما به دهه ۱۹۶۰ برگردد ولی برای ما همچنان تازگی دارد چون منبع قابل توجهی در این زمینه وجود ندارد. کتاب فیلمهای ما، فیلمهای آنها را به همین دلیل ترجمه کردم چون شامل نقدها و نوشته‌های ساتیاجیت رای است که به فارسی ترجمه نشده بودند.

تازه بودن خود بحث عامل بعدی است. مثلاً نگاه به سینما از دیدگاه شناختی (cognitive) نسبتاً تازه است و جا داشت که کتاب تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه، و علوم شناختی ترجمه شود. بحث‌های روایت‌شناسی فیلم نیز در همین رده جای می‌گیرد و ترجمه چند عنوان کتاب در این زمینه در دستور کار قرار دارد، فعلاً.

یعنی بر اساس سفارش ناشر کار نمی‌کنید؟

معمولاً خیر. مگر اینکه کتاب آن شرایطی را که گفتم داشته باشد. این اتفاق در مورد کتاب تصویر و ذهن افتاد. کتاب را ناشر محترم (مهر نیوشا) معرفی کرد و من چون دیدم همه آن شرایط را دارد آن را ترجمه کردم، که یکی از دشوارترین ترجمه‌های من تا به امروز بوده است، به دلیل خیل واژگان و عبارات تازه و ناآشنا. کتاب مرور نیز که به معرفی آثار گرهارد ریشر نقاش معروف آلمانی می‌پردازد نیز چنین بود. کتاب را موزه هنرهای معاصر تهران پیشنهاد کرد و باز چون همه آن شرایط برقرار بود، آن را ترجمه کردم؛ هرچند کتاب سینمایی نبود ولی به نظرم به فهم کاربرد هنرهای جدید در سینما یاری می‌رساند. هیچ‌وقت فقط به دلیل مسایل مالی کتابی را ترجمه نکرده‌ام. همیشه آن شرایطی که گفتم برایم اهمیت داشته است.

شما در بعضی از ترجمه‌هایتان از جمله کتاب عناصر سینما نوشته استفان شارف در ابتدای کتاب مقدمه‌هایی راهگشا برای ترجمه‌تان نوشته‌اید. نوشتن این نوع مقدمه‌ها را در متون تخصصی از سوی مترجمان چگونه ارزیابی می‌کنید؟

متأسفانه بیشتر ترجمه‌های سینمایی بدون مقدمه‌ای از سوی مترجم است، در حالی که به نظر من این کار لازم است، بویژه هنگامی که کتاب بحثی تازه را مطرح می‌سازد که در زبان فارسی بدون سابقه است. شاید مقدمه‌نویسی بر ترجمه از رشته تحصیلی من در دوره کارشناسی سینما بیاید، که تدوین فیلم بوده است. خود من نیز چندین سال در سمت تدوینگر حرفه‌ای سینما و تلویزیون کار کرده‌ام. در تدوین فیلم، در ابتدا نیاز است که فضاسازی صورت بگیرد. یعنی قواعد سبکی و تدوینی و فضای داستان معرفی شود. به نظرم، مقدمه بر ترجمه همین کار را برای خواننده انجام می‌دهد؛ یعنی در دو سه صفحه محتوای کلی کتاب و شیوه کار مترجم را توضیح می‌دهد و به این ترتیب چشم‌اندازی مختصر در برابر خواننده می‌گشاید. همان‌طور که با دیدن دو سه دقیقه آغازین یک فیلم تصمیم می‌گیرید آن را تماشا کنید یا خیر، مقدمه بر کتاب نیز همین کارکرد را دارد. یعنی مترجم به شما احترام می‌گذارد و در وقت شما صرفه‌جویی می‌کند.

آقای شهباز، شما در ترجمه ادبی هم طبع آزمایی کرده‌اید. در این مورد مثلاً می‌توانم از کتاب پیرمردی که داستانهای عاشقانه می‌خواند نوشته لویس سیولدا نام ببرم. دلیل این گرایش چه بود؟ به عنوان مترجمی که هر دو عرصه ترجمه ادبی و ترجمه آثار سینمایی را تجربه کرده این دو حوزه را چطور با هم مقایسه می‌کنید؟

علاوه بر کتابی که نام بردید کتاب کوهستان پاییزی؛ گزیده‌ای از داستان‌های مدرن ژاپنی را نیز ترجمه کردم. اگر بخواهم سرراست پاسخ بدهم، به نظرم هر مترجمی دوست دارد در زمینه ترجمه ادبی نیز طبع آزمایی کند. برای خود من، رابطه متقابل سینما و ادبیات مهم بود و شاید به همین دلیل بود که این دو کتاب را ترجمه کردم. البته ادبیات داستانی از جمله علائق من است و رمان قابل توجهی نیست که نخوانده باشم. ترجمه‌های ادبی را نیز با علاقه پیگیری می‌کنم. اگر قصد مقایسه ترجمه سینمایی و ادبی در میان باشد باید اعتراف کنم که ترجمه سینمایی دشوارتر است، از نظر واژگانی و فهم‌پذیری. ترجمه ادبی، از سوی دیگر، دشوارتر است در حفظ سبک نویسنده که البته به نظرم صددرصد هم به دست نمی‌آید. در ترجمه سینمایی، تفاوت با سبک نویسنده خللی به فهم مطلب وارد نمی‌سازد ولی در ترجمه ادبی چرا. برعکس در ترجمه ادبی اگر به جای «حالتان چطور است» بنویسیم «حال شما چطور است» معنای

مترجم شماره ۴۹، بهار و تابستان ۸۸ ♦ ۱۰۵

جمله را تغییر ندادیم ولی اگر در ترجمه سینمایی long shot را «نمای طولانی» ترجمه کنیم نه به طور درست یعنی «نمای دور»، کل مطلب را وارونه کرده‌ایم. خلاصه، هر دو ترجمه ادبی و سینمایی دشواری‌ها و ظرافت‌هایی دارد که برای مترجم علاقه‌مند حلاوت‌بخش است.

شما در زمینه ترجمه جوایزی نیز دریافت کرده‌اید. درست است؟

بله، بنده در سال ۱۳۷۴ در نخستین دوره جشنواره مطبوعات برنده جایزه بهترین ترجمه شدم و در سال بعد نیز جزو نامزدهای بهترین ترجمه بودم. کتاب هالیوود جدید نیز در سال ۱۳۸۷ جایزه بهترین کتاب سینمایی سال را دریافت کرد. ●

#### فهرست ترجمه‌ها

۱. کوری، گریگوری، تصویر و ذهن: فیلم، فلسفه، و علوم شناختی، تهران: مهرنیوشتا، ۱۳۸۸
۲. شارف، استفان، عناصر سینما، چاپ چهارم، انتشارات هرمس، ۱۳۸۷
۳. بازن، آندره، سینما چیست؟، جلد ۱ و ۲، چاپ چهارم، انتشارات هرمس، زمستان ۱۳۸۷
۴. آندرو، جف، ده، تهران: هرمس، ۱۳۸۷
۵. رای، ساتیاجیت، فیلم‌های ما فیلم‌های آنها، تهران: هرمس، ۱۳۸۷
۶. کلور، جاشوا، ماتریکس، تهران: هرمس، ۱۳۸۷
۷. اسلین، مارتین، دنیای درام، چاپ سوم، انتشارات هرمس، ۱۳۸۷
۸. مارتین، والاس، نظریه‌های روایت، انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۶
۹. شارف، استفان، عناصر سینما، چاپ سوم، انتشارات هرمس، ۱۳۸۶
۱۰. رزنیام، جانانان، مرد مرده، تهران: هرمس، ۱۳۸۶
۱۱. بازن، آندره، سینما چیست؟، جلد ۱ و ۲، چاپ سوم، انتشارات هرمس، پاییز ۱۳۸۶
۱۲. توبین، امی، راننده تاکسی، تهران: هرمس، چاپ اول ۱۳۸۶
۱۳. دراماند، فیلیپ، ماجرای نیمروز، تهران: هرمس، چاپ اول ۱۳۸۶
۱۴. کینگ، جف، درآمدی بر هالیوود جدید، تهران: هرمس، چاپ اول ۱۳۸۶ (برنده جایزه کتاب سال سینمای ایران ۱۳۸۷)
۱۵. بروک، پیتر، رازی در میان نیست، انتشارات هرمس، چاپ دوم ۱۳۸۴
۱۶. بنیاد ملی نگهداری و مرمت فیلم (سائفرانسیسکو)، راهنمای مرمت و نگهداری و مرمت فیلم، تهران: فیلمخانه ملی ایران، ۱۳۸۴
۱۷. سچولودا، لوئیس، پیرمردی که داستان‌های عاشقانه می‌خواند، انتشارات هرمس، ۱۳۸۴

۱۸. بروک، پیتر، رازی در میان نیست، انتشارات هرمس، چاپ اول ۱۳۸۳
۱۹. شوارتز، دیترو، مرور: نگاهی به آثار گرهارد ریشر، موزه هنرهای معاصر تهران، اردیبهشت ۱۳۸۳
۲۰. مارتین، والاس، نظریه‌های روایت، انتشارات هرمس، آبان ۱۳۸۲
۲۱. اسلین، مارتین، دنیای درام، چاپ دوم، انتشارات هرمس، مهر ۱۳۸۲
۲۲. شارف، استفان، عناصر سینما، چاپ دوم، انتشارات هرمس، مهر ۱۳۸۲
۲۳. بازن، آندره، سینما چیست؟، جلد ۱ و ۲، چاپ دوم، انتشارات هرمس، بهار ۱۳۸۲
۲۴. کوهستان پاییزی: گزیده‌های از بهترین داستان‌های کوتاه ژاپن، نشر نیلا، تهران: بهار ۱۳۸۱
۲۵. چشایر، دیوید، کتاب جامع وی‌اچ، تهران: فارابی، ۱۳۷۹ (ویراستار)
۲۶. بازن، آندره، سینما چیست؟ جلد اول، چاپ اول: تهران: فارابی، ۱۳۷۶
۲۷. بازن، آندره، سینما چیست؟ جلد دوم، چاپ اول: تهران: فارابی، ۱۳۷۶
۲۸. هالاس، جان و راجر مانوئل، فنون متحرک سازی، تهران: فارابی، ۱۳۷۶ (ویراستار)
۲۹. بلر، پرستون، متحرک‌سازی شخصیت‌های کارتونی، تهران: جهاد دانشگاهی دانشگاه هنر، ۱۳۷۶ (ویراستار)
۳۰. هارت، کریستوفر، طراحی شخصیت‌های کارتونی، تهران: جهاد دانشگاهی دانشگاه هنر، ۱۳۷۶ (ویراستار)
۳۱. ترز، ماری، شهسواران کوهسار، تهران: پیراسته، ۱۳۷۶
۳۲. اسلین، مارتین، دنیای درام، تهران: فارابی، ۱۳۷۵
۳۳. برد، مایکل، تأملاتی در باب سینمای دینی، تهران: فارابی، ۱۳۷۵
۳۴. سواپن، دوایت، فیلمنامه‌نویسی برای فیلم‌های مستند، تهران: بارت، ۱۳۷۵
۳۵. دمیتریک، ادوارد، در باره فیلمنامه‌نویسی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۷۴
۳۶. ویتیکر، هرولد، زمان‌بندی در سینمای انیمیشن، تهران: فارابی، ۱۳۷۳ (ویراستار)
۳۷. نیکولز، بیل، میزانشن در سینما، تهران: فارابی، ۱۳۷۲
۳۸. هالاس، جان، استادان انیمیشن، تهران: فارابی، ۱۳۷۲
۳۹. شارف، استفان، عناصر سینما، تهران: فارابی، ۱۳۷۰