

صداهای پنهان؛

چه کسی در ترجمه سخن می گوید؟^۱

دیک دیویس

ترجمه مصطفی حسینی

در ترجمه ادبی دست کم دو صدا، دو احساس – شاید بتوان گفت – دو برداشت وجود دارد. این داوری، شاید به طور خاص، در باب ترجمه‌های فاخر و به‌غایت «وفادار» نیز صادق باشد. (البته کاربرد کلمه «وفادار» درباره ترجمه جای بحث بسیار دارد و در ادامه به آن بازخواهم گشت). به سخن دیگر، اگر ما به‌راستی به متن اصلی علاقه‌مندیم، ترجمه آن همواره موقتی است، مصالحه‌ای بین نویسنده و مترجم، روایتی ناتمام از چیزی است و چنان‌که گفته آمد ترجمه‌ها از آن رو که دست‌کم حامل دو صدا هستند، متونی چندنگاشته‌اند^۲، که در آنها خط، دستور زبان، و گنجینه واژگان بر بالای دیگری حک می‌شود.

خواننده عادی از خود می‌پرسد آیا مصادیق این قاعده را تنها باید در بین ترجمه‌های بد سراغ گرفت؟ آیا مترجم خوب هیچ‌گاه از مسیر صواب خارج نمی‌شود و به متن اصلی اجازه می‌دهد که ساده به نظر برسد؟ از این رو، به گفته مترجمان کتاب مقدس نسخه شاه جیمز^۳ (۱۶۰۴ تا ۱۶۱۱):

ترجمه پنجره را می‌گشاید تا روشنایی به درون راه یابد،
ترجمه پوسته را می‌شکافت تا شاید به مغز دست یازیم،
ترجمه پرده را کنار می‌زند تا شاید به مقدس‌ترین مکان بنگریم،
ترجمه در چاه را برمی‌دارد تا شاید به آب دست یابیم ...

^۱ خطابه پرفسور دیک دیویس در کنفرانس بوستن (۲۴ تا ۲۵ آوریل ۲۰۱۴) درباره ترجمه از پارسی. م

^۲ palimpsest

^۳ King James Bible

«ترجمه پنجره را می‌گشاید...»؛ این سخن شاید آرمان مترجمان متون مقدّس باشد؛ اما می‌دانیم که ترجمه همان پنجره است؛ اگر شما آن را فقط گشودن پنجره بدانید، پس به خود آن چیز می‌نگرید نه تصویر شکسته آن، شما بر آنید تا خود را شاید در موضع آن سناتور جنوبی دروغین بیابید که از او نقل است: «اگر پادشاه انگلستان به قدر کفایت برای خداوندگار ما خوب است، پس برای من هم به قدر کافی خوب است» خیر، برخلاف نظر مترجمان کتاب مقدّس نسخه شاه جیمز، ترجمه همان پنجره است، تمام پرهیزکاران به عکس آن امید دارند، و همان‌طور که مترجمان همان نسخه شاه جیمز یادآور می‌شوند، وقتی نوبت به پنجره می‌رسد «... ما از ورای شیشه تاریک می‌بینیم». شاید بهتر باشد وارد جزئیات شوم و برای روشن‌داشتن عرایض چند مثال ذکر کنم:

سخن‌گفتن از ترجمه ادبیات کلاسیک پارسی به انگلیسی بی‌یادکردی از ادوارد فیتزجرالد (۱۸۰۹ تا ۱۸۸۳) ناممکن می‌نماید - همو که به تحسین کارش مَباهی‌ام. بیشتر کسانی که در این جلسه حضور دارند هم با رباعیات عمر خیام فیتزجرالد و هم با مباحث مربوط به ارزش و اهمیت این اثر، موافق و مخالف، آشنایند، از این رو وقت زیادی را به این موضوع اختصاص نمی‌دهم. اما یادآور می‌شوم که دقیقاً همان سازگاری، واقعی یا خیالین، بین عواطف نویسنده و مترجمش - که بیشتر ذکر آن رفت - است که ما به روشنی در نامه‌های فیتزجرالد به ادوارد کاول^۴، معلّم فارسی‌اش، راجع به پیشرفت درباره این ترجمه می‌بینیم. فیتزجرالد فردی مذهبی و شکاک، قریب به یقین ملحد، بود - زمانی در پاسخ به کشیشی که از او پرسید چرا به کلیسا نمی‌آید، با لحنی خشمگانه گفت: «پدر شما احتمالاً تصوّر می‌کنید که آدمی به سن و سال من چندان درباره این امور تأمل نکرده است. باید عرض کنم که اتفاقاً در این باب بسیار اندیشیده‌ام. نیازی نیست که دوباره به دیدار من بیایید». فیتزجرالد باور داشت که این خدا ناباوری را در رباعیات منسوب به خیام، که در آن روزگار سرگرم ترجمه آنها بود، دیده است. او فرصت را غنیمت شمرد تا تردید و تشکیک مذهبی نهفته در رباعیات را به کاول یادآور شود، به علاوه، فیتزجرالد از نگاه تحقیرآمیز رباعیات خاصّه نسبت به تصوّف سخت‌خرسند می‌شد. اگرچه در نامه‌هایش به کاول، که به احتمال زیاد عاشقش بود، درباره رباعیات به‌صراحت سخن نمی‌گوید، اما پیداست که به سنت معشوق مذکور در این اشعار پاسخ مثبت می‌داد - در ترجمه فیتزجرالد سخن درباره عشق بسیار است، بی‌آنکه از معشوق مؤنث ذکر می‌شود. از این رهگذر بسیاری از نسخه‌های

⁴ Edward Byles Cowell

مصوّر دوره ویکتوریا (۱۸۳۷ تا ۱۹۰۱) و دوره ادوارد (۱۹۰۱ تا ۱۹۱۴)، به درجات مختلف، آکنده از تصاویر دوشیزگان نامتعارفی است با لباس‌هایی بدن‌نما که گاه به طرزی مضحک نامناسب به نظر می‌رسد. فیتزجرالد خدانا باور همجنس‌باز می‌پنداشت که با شاعر ملحد ایرانی قرن پنجم چندان قرابت فکری و روحی دارد که با او عشق‌بازی ادبی کند. بی‌گمان قوت و توفیق زیبایی‌شناختی رباعیات خیّام فیتزجرالد و امدار همدلی ژرفاژرف او با جهان‌نگری نهفته در رباعیات پارسی است. فیتزجرالد، با نظر به چشم‌انداز فراخ تاریخچه ادبی چهره‌های ناهمجنس‌گرا و به لحاظ دینی متعارف، چنین می‌پنداشت که به فردی مانند خود برخورد کرده است، و از این رو واکنشش در نسبت به آن آمیزه‌ای از شوق و نیاز بود. چنان‌که در نامه‌ای به کاول نوشت: «من بیش از شما خیّام دیرینه‌روز را از آن خودم می‌دانم، شما به اندازه من با او خویشاوندی فکری و روحی ندارید».

باین‌همه، بی‌گمان فیتزجرالد در ترجمه رباعیات دست خود را باز می‌دید، چندان‌که آنها را از اشعاری مستقل به منظومه‌ای روایی و پیوسته برکشید، منظومه‌ای که ابداع او بود نه سروده خیّام. در واقع، فیتزجرالد شعری را ترجمه کرد که وجود خارجی نداشت؛ اگرچه از عناصر سازنده آن بهره‌ها برد. به علاوه، او چنان‌که خود می‌گفت، شماری از رباعیات را «تلفیق» و گاه برخی از آنها را اقتباس یا نسبتاً آزادانه ترجمه کرد. از سوی دیگر، هیچ ترجمه‌ای از شعر پارسی به انگلیسی وجود ندارد که در انتقال لطافت و حلاوت شعر پارسی به خواننده ناآشنا تا این اندازه کامیاب بوده باشد. عاطفه، لحن، و احساس آن بجا و قالب آن چندان مناسب است که قواعد مختلف شعر پارسی و انگلیسی را هم‌زمان عرضه می‌کند. ترجمه فیتزجرالد دستاوردی بزرگ است و انتقاد از آن تحت عنوان ترجمه دقیق‌تر / امانت‌دارانه به ناسپاسی و کم‌لطفی گستاخانه می‌ماند. نخست باید با کفش‌های فیتزجرالد راه برویم (کاری چون او عرضه کنیم) و سپس زبان به نقد ترجمه (شیوه راه رفتن)ش بگشاییم.

باین‌همه، معرفی ترجمه فیتزجرالد به عنوان الگو به مترجمان امروز کاری بس خطرناک و نامستولانه است! به فرض محال، اگر مترجمی جوان نظر مرا در خصوص این موضوع و مانند آن جویا شود، به صفحه‌ای در کتاب نادیا بولانژه^۵، معلّم موسیقی مشهور فرانسوی، اشاره می‌کنم. زمانی بولانژه به یکی از شاگردان جوانش، که به رسم مألوف در منزل خود میزبان آنها بود، گفت که متن یکی از تصنیف‌هایش کاملاً نامقبول است. جوان آمریکایی پاسخ داد: «اما باخ دقیقاً همین کار را در فلان اثر انجام می‌دهد». دوشیزه بولانژه پاسخ داد:

⁵ Nadia Boulanger

«باخ می‌تواند؛ اما شما نمی‌توانید». فیتزجرالد کارهای زیادی انجام داد که اکثر ما نه استعداد انجام آن را داریم، و نه خوشبختانه جسارت آن را. با اندکی تسامح می‌توان گفت که فیتزجرالد نماینده طیفی افراطی است، شاید نمونه‌ای تکرارناشدنی – دست کم در حوزه ترجمه فارسی به انگلیسی – از دو نوع ترجمه‌ای است که فریدریش شلایرماخر در مقاله دوران سازش «روش‌های ترجمه کردن»^۶ در ۲۴ ژوئن ۱۸۱۳ در آکادمی سلطنتی علوم، در برلین عرضه کرد. احتمالاً این مقاله تأثیرگذارترین مطلبی است که تاکنون درباره پدیده ترجمه ادبی نوشته شده است، از این رو شاید بررسی اجمالی آن – یعنی، اینکه چه می‌گوید و چرا چنین چیزهایی را می‌گوید – خالی از فایده نباشد. پیام محوری آن مقاله از این قرار است:

[...] هدف مترجم راستین آن است که نویسنده و خواننده را گرد هم آورد و به خواننده در دست یافتن به صحیح‌ترین و کامل‌ترین برداشت از مراد نویسنده یاری رساند. بی‌آنکه او را به اجبار از سپهر زبانی خویش براند – برای نیل به این مقصود چه راه‌هایی پیش روی مترجم است؟ از دید من دو راه وجود دارد. مترجم یا باید نویسنده را تا حد ممکن تنها بگذارد و خواننده را به سمت او سوق دهد یا عکس آن عمل کند.

یعنی، یا بر غرابت متن اصلی تأکید ورزد و تا حد امکان غرابت متن اصلی را در ترجمه دخیل کند، تا اندازه‌ای که حتی در قالب جدید علائم سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی آشکار را، که مؤلفه‌های متن اصلی‌اند، حفظ کند، یا اینکه متن اصلی را مطابق با توقعات سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی فرهنگ مقصد، یعنی فرهنگی که متن اصلی به زبان آن ترجمه می‌شود، بازنویسی کند. اکنون شاید بتوان گفت که ترجمه فیتزجرالد نمونه افراطی شقی دوم است؛ پیداست که سنج‌های زیبایی‌شناختی آن، سنج‌های مطلوب فیتزجرالد و زمانه اوست، و هرچند او به گمان خود اثری عرضه کرد که به سبب خداناباوری و همجنس‌گرایی آشکار و معرفی قافیه‌بندی رباعیات به ادبیات انگلیسی، از ملاک‌های دوره ویکتوریا، عدول می‌کرد. با وجود این، اثر او برای ما، خوانندگان انگلیسی‌زبان، شعری است کاملاً ویکتوریایی، یعنی سرشار از ملال و بی‌زاری از زندگی ویکتوریایی. درحالی که آن ترجمه احساس بهتری از پست و بلند شعر پارسی – بهتر از هر مترجم دیگری که قبل یا بعد از او دستی در کارزار ترجمه این شعر آزموده است – عرضه می‌کند. پارادوکسی که در واقع آمیزه‌ای از الف) برخورد فرهنگی (عواطف رباعیات خیام – افول و فقدان ایمان و تمایل به

⁶ “The Methods of Translating”

آداب و رسوم جنسی کسالت‌بار – که خاصه برای فیتزجرالد خوشایند بود و به وفور در فضای فرهنگی انگلستان عصر ویکتوریا یافت می‌شد) و دو دیگر (ب) نبوغ خود فیتزجرالد است؛ نه فقط به لحاظ استعداد شاعرانه بل به سبب درک برخورد فرهنگی و کارهایی است که از رهگذر آن می‌توان اثری عرضه کرد که هم فرزند عصر خود است، و هم نوآورانه.

به احتمال زیاد شلایرماخر با ترجمه فیتزجرالد چندان موافق نبود. اگرچه او در ابتدا دو روش ترجمانی – یعنی، بردن خواننده به سمت نویسنده و بردن نویسنده به سمت خواننده – را بنیان نهاد، اما در ادامه همان مقاله بردن خواننده را به سمت نویسنده ترجیح می‌دهد؛ یعنی می‌خواهد تا حد امکان آنچه را قطعاً از لحاظ سبک شناختی و زیبایی‌شناختی بیگانه است در ترجمه حفظ شود یا دست کم تهرنگی از آن باقی بماند.

به گمانم دو دلیل برای این ترجیح شلایرماخر وجود دارد: یکی شخصی است و دیگری به وضعیت ادبیات آلمانی روزگار او مربوط می‌شود. در ابتدا دلیل دوم را به اختصار برمی‌رسیم. شلایرماخر در روزگاری این مقاله را نوشت که فرهنگ آلمان درگیر و دار کشف و ترجمه و افزودن ادبیات‌های مهم اروپایی فراتر از فرانسه به هويت خود بود. اولین ترجمه‌های مهم از حماسه‌های هومر (ترجمه یوهان هاینریش فوس)، اشعار هوراس (ترجمه کریستف مارتین ویلاندر)، و نمایشنامه‌های شکسپیر (ترجمه آگوست ویلهلم شلگل) به آلمانی جملگی در روزگار شلایرماخر به انجام رسید. تقریباً در همان ایامی که اولین ترجمه‌های حافظ به زبان‌های زنده اروپایی صورت گرفت؛ غرابت و غیرآلمانی بودن جزء جدایی‌ناپذیر جذابیت آنها بود. دلیل شخصی‌تر برای ترجیح مؤکد شلایرماخر یعنی برای سوق دادن خواننده به سمت نویسنده به حرفه او مربوط می‌شد؛ از آنجا که او الهی‌دان و پژوهشگر کتاب مقدس بود. موضوع ترجمه، متون مقدس بود، و بدیهی است که چنین فردی بیشتر در پی ترجمه‌ای از متن مقدس است که تا حد امکان به روح آن وفادار باشد تا اینکه براساس معیارهای فرهنگی و ملاک‌های زیبایی‌شناختی زبان مقصد آن را در سایه قرار دهد یا بازنویسی کند. برای نویسندگان رمانتیک آلمانی، که شلایرماخر هم‌روزگار آنان بود، اهمیت هومر و شکسپیر لامذهب همسنگ متون مقدس بود. گویی به لحاظ فرهنگی متونی مقدس بودند، و برای ترجمه آنان از همان ملاک‌ها و معیارها استفاده می‌شد.

در سراسر قرن نوزده و فراتر از آن، ترجیح شلایرماخر برای سوق دادن خواننده به سمت نویسنده آرمان ترجمه در آلمان شد. اما بدیلی که شلایرماخر آن را تلویحاً کنار گذاشته بود، یعنی سوق دادن نویسنده به سمت خواننده، و تطبیق متن بیگانه با توقعات زیبایی‌شناختی بومی

– در واقع عرضه داشت ترجمه‌ای بود که تا حد امکان رنگ و بوی ترجمه نداشته باشد – از دیرباز تا امروز در فرانسه ایده آل بوده است. و از این روست که نویسندگان آلمانی – مانند گوته، آکساندر فُن هومبولت، و نیچه – که آثارشان در قرن نوزده ترجمه می‌شد غالباً به ترجمه‌های ادبی فرانسوی، البته محترمانه، به چشم حقارت می‌نگریستند.

ترجمه به انگلیسی بین این دو طیف در نوسان بوده است، اما به ترجیح روش فرانسوی، یعنی بومی‌سازی شدید، میل بیشتری داشته است. این امر عموماً در باب ترجمه‌های انگلیسی از پارسی که تا نیمه دوم قرن هجده واقعاً آغاز نشده بود – یعنی زمانی که شلایرماخر در اندیشه نوشتن این مقاله بود و ترجمه تازه داشت به چالشی فرهنگی تبدیل می‌شد – نیز مصداق دارد. نکته مهم، ویژگی فرهنگی ادبیات پارسی – به گواه کسانی که با آن مأنوس بوده‌اند – است، به علاوه، اصول و مبانی ادبی ادبیات پارسی با اصول و مبانی ادبیات‌های اروپایی تفاوت بسیار دارد. گفتنی است که در مقدمه‌هایی که بیشتر مترجمان انگلیسی قرن نوزده بر ترجمه‌هایشان نوشته‌اند به ندرت از این ویژگی‌ها سخن رفته است. ظاهراً معنای ضمنی آن این است که آنچه ارزشمند است، آنچه ما می‌خواهیم از ادبیات پارسی بشنویم، نسبتاً به آسانی به انگلیسی بازآفرینی شده است، و آنچه بازآفرینی آن دشوار بوده بدون هیچ تأسفی کنار گذاشته شده است؛ زیرا جز انبوهی بزرگ دوزکِ ظاهری چیزی نبوده است. تنها استثناء استفن وستن است که قطعات انگلیسی‌شده او از شاهنامه، که در ۱۸۱۵ منتشر شد، مقاله‌ای به منزله مقدمه داشت که از درک متکثر او از محیط فرهنگی و اصول و مبانی این نوع ادبی حکایت می‌کند که منشأ این شعر است. بخش عمده این اصول و مبانی در ترجمه وستن غایب است، و ترجمه خلاصه‌شده مترجم معاصرش از شاهنامه، جیمز اتکینسن، که در بیشتر قرن نوزده ترجمه معیار شاهنامه باقی ماند، در سایه مانده است.

تا آنجا که به مترجمان انگلیسی از ادبیات پارسی مربوط می‌شود آنها ظاهراً، آگاهانه یا ناآگاهانه، از توصیه شلایرماخر (سوق دادن خواننده به سمت نویسنده) پیروی کردند؛ نتایج این کار در قرن نوزده هم مبهم بود و هم شرم‌آور. موضوعی که در خصوص ترجمه‌های فردوسی صدق نمی‌کند، احتمالاً چون زبان او روشن و استوار و عاری از ابهام و تنوع است. اما درباره ترجمه‌های دیگر مانند حافظ و سعدی کاملاً صادق است. برای نمونه بنگرید به ترجمه غزلی از حافظ با مطلع: «مزرعه سبز فلک دیدم و داس مه نو / یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو» به قلم جاستین هانتلی مک‌کارتی (۱۹۸۳). تنها ترجمه دو بیت آخر به شرح زیر است:

چشم بد دور ز خالِ تو که در عرصهٔ حُسن / بیدقی راند که بُرد از مه و خورشید گرو
آتشِ زرق و ریا خرمنِ دین خواهد سوخت / حافظ این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو^۷

ترجمهٔ مک کارتی تحت‌اللفظی، و به اصل فارسی بسیار نزدیک است، اما خدا می‌داند که فرد ناآشنا با اصول و موازینی که حافظ با آنها بازی می‌کند چه برداشتی خواهد داشت. برای خوانندهٔ ناآشنا استعارهٔ خال، بیدقی حُسن، گرو بردن از ماه و خورشید تقریباً فهم‌ناپذیر است. و نکتهٔ لازم برای درک بیت آخر غزل، یعنی فرو نهادن جامهٔ پشمینه، که همان ردای صوفیانه است، در ترجمهٔ مک کارتی غایب است. مضمون بازگفته به انگلیسی قربانی امانتداری مفرط به متن فارسی شده است. معنای بیت در پرده‌ای لطیف از ستایش لحن کلام و طرز بیان شاعرانه و خیالین عرضه شده است، از این رو این شعر به انگلیسی تصویری محو از مضمونی مبهم دربارهٔ موضوعی که بر کسی روشن نیست به دست می‌دهد. پیشتر گفتیم که این کار در خدمت «نوعی امانتداری به فارسی» به انجام رسیده است. با این همه بسیار بعید است که چنین باشد؛ چرا که حتی شمه‌ای از معنا و لحن آن را بازتاب نمی‌دهد. دههٔ ۱۸۹۰ دورهٔ موريس مترلینگ، ویلئاس و ملیسانده کلود دوبوسی^۸ را به یاد می‌آورد، و به تعبیر مشهور تلوله بنکهد^۹ دربارهٔ یکی از نمایشنامه‌های مترلینگ (۱۸۶۲ تا ۱۹۴۹): «در این کمتر از آنچه چشم می‌بیند وجود دارد». جذابیتِ تصنعی حافظِ مک کارتی ویژگی روزگار اوست، مهم نیست که کوشش او برای «وفاداری» به کلمات شعر حافظ تا چه اندازه جدی است. این حافظ یا حتی جاستین هاتلی مک کارتی نیست؛ پنداری مک کارتی در لباس زنانهٔ منحط، بوسه‌های آبدار، و همچون حافظِ مجسم سال ۱۸۹۰ پدیدار شده است.

«امانتداری» مک کارتی در خدمت تأثیراتِ زیبایی‌شناختی است. کسانی که در این مجلس حاضرند به نیکی می‌دانند که معنای راستین این ابیات در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، خاصه زمانی که کلمات به طور تصنعی در مجموعه‌ای از قراردادهای ادبی به کار می‌روند، و بدون هیچ‌گونه توضیحی در خصوص بافت و زمینهٔ لازم، تحت‌اللفظی ترجمه شده‌اند. در حافظِ مک کارتی این ابهام تفسیرناپذیر بخشی از زیباییِ ظاهراً عمیق اما به‌واقع بی‌معنا، و

⁷ Far be the evil eye from the mole on thy cheek! For on the chessboard of beauty the pawn it advanced forward hath gained the stakes from the sun and moon./ The flame of hypocrisy and deceit will consume the harvest of religion. O Hafez! Throw aside thy woolen garment, and go thy ways.

⁸ Claude Debussy's Pelléas and Mélisande

⁹ Tallulah Bankhead

حتی بسیار رایج است. امیدوارم حضار محترم درباره اینکه این سرنوشت غم‌انگیز بیش از هر شاعر دیگری گریبانگیر حافظ شده است با من هم‌داستان باشند.

نوعی دیگری از وفاداری در ترجمه متن ادبی شایسته احترام بیشتری است؛ زیرا با دقت و وسواس بیشتر و با نیت بد کمتری به انجام می‌رسد؛ منظوم وفاداری مترجمانی مانند رینولد الن نیکلسن در ترجمه مثنوی مولوی یا جورج مایکل ویکنز در ترجمه بوستان سعدی است. در اینجا گویی وفاداری نه از میلی سطحی برای عرضه داشت ابهام زیبایی‌شناسانه رایج، بل از فروتنی تحسین‌آمیز قبل از واقعیت متنی نشئت می‌گیرد که کسی برای ترجمه انتخاب کرده است. در مورد مثنوی نیکلسن مشکل محو شدن معنا نیست زیرا معنا به کمک توضیحات پاورقی یا افزوده‌های تفسیری بسیار محتاطانه و وسواس‌آمیزی عرضه شده است؛ چنان‌که غالباً انگیزه روایی کل در آن گم می‌شود. در اینجا سؤالی دیگری مجال بروز می‌یابد، نیکلسن درصدد عرضه چه نوع ترجمه‌ای بود؟ برای چه کسی ترجمه می‌کرد؟ به گمانم ترجمه او از مثنوی ترجمه تحت‌اللفظی ممتازی است، بیشتر کمکی است برای خواندن متن فارسی تا متنی که از هویتی مستقل برخوردار باشد. به‌راستی تحسین‌انگیز است. اثر نیکلسن اگرچه ترجمه اثری ادبی است، ولی ترجمه‌ای ادبی به نظر نمی‌رسد. لحن و تأثیر آن ادبی نیست، بلکه شرحی عالمانه است. وقتی مثنوی نیکلسن را می‌خوانیم به‌ندرت توجه‌مان را جلب می‌کند. اتقان و جدیت آن، که البته یکی از محاسن بزرگ آن است، راهنمایی بسیار معتبر است که ما را به اصل فارسی ترجمه رهنمون می‌شود. همین اتقان و جدیت است که آن را در تقابل با عاطفه و احساس قرار می‌دهد؛ همان که هدف مولوی است و در داستان‌های شاعرانه‌اش به آنها دست می‌یابد.

در مورد بوستان ویکنز نیز تأکید بر «امانتداری» در مواردی به بروز ابهام در معنی، یا دست‌کم گنگ و مبهم ماندن آن می‌انجامد. با وجود احترام بسیاری که برای دقت و وسواس ویکنز در ترجمه بوستان قائلم، اما مانند مثنوی نیکلسن، گمان می‌کنم با ترجمه اثری ادبی سروکار داریم که ترجمه آن تحت‌اللفظی است تا ادبی. افزون بر این، تمامی علائمی که از خواندن اثری با ابعاد زیبایی‌شناختی حکایت می‌کند در ترجمه انگلیسی غایب است و گاه این پندار قوت می‌گیرد که ترجمه انگلیسی برای «وفادار» ماندن به متن فارسی از شکل طبیعی خود خارج شده است. نکته‌ای که مرا به یاد نقدی بر ترجمه آشفته آگاممنون آیسخلوس به قلم رابرت براونینگ، شاعر قرن نوزده، می‌اندازد؛ به تعبیر نیشدار آن منتقد «خواندن اصل یونانی کتاب به فهم ترجمه انگلیسی آقای براونینگ کمک شایانی می‌کند».

دوست دارم برای لحظه‌ای کوتاه به شلایرماخر بازگردم. بعد از بدیلۀ‌هایی که او عرضه می‌کند - سوق دادن خواننده به سمت نویسنده - می‌گوید: «این دو مسیر چندان با یکدیگر متفاوت‌اند که بی‌شک باید تنها یکی را سفت و سخت چسبید؛ چرا که از آمیختن آن دو شوربایی شوریده پدید می‌آید». یعنی، مترجم باید یا این را برگزیند یا آن را. به انجام رساندن هم‌زمان هر دو امکان‌پذیر نیست. در این موضوع باید با قانونگذار مخالفت و به تجربه‌های خود مراجعه کنم - به نظر من مترجم ادبی، پیوسته یا هم‌زمان خود را در میانۀ «هر دو» مسیر می‌یابد، و درواقع این درست‌ترین، ماهرانه‌ترین، و سودمندترین راه گام‌نهادن در این وادی بس درشتناک است. مترجم مذاکره‌کننده‌ای بین دو طرف است، نه سفیر کبیری که از طرف یکی برای دیگری ضرب‌الاجل تعیین می‌کند. شما به نویسنده اجازه می‌دهید تا به دقیق‌ترین شکل ممکن سخن بگوید، اما باید این اتفاق را با مخاطب‌تان نیز هم‌رسانی کنید، و اگر قرار است به شما گوش فرادهند، باید کلماتی را به کار گیرید که آنها را بفهمند، بپذیرند، و متأثر شوند. هرچقدر هم از حجم حضورتان در متن بکاهید احساس خواهد شد. برای کاستن از حجم حضورتان در متن به هر دری بزنید، تا حدی که تصوّر کنید پیام‌آوری بی‌چهره و بی‌هویت‌اید. نگران نباشید. صدایتان شنیده خواهد شد. احتمالاً بسیار بیش از آنچه انتظار دارید. مترجم سخن می‌گوید، اما از طرف دیگری، نویسنده سخن می‌گوید، ولی از رهگذر مترجم. هر دو صدا آنجاست، و در شرایط مطلوب یکی به نظر می‌رسد، اما حاشا که بهترین مترجمان هم درصدد انجام آن باشند. در بیشتر ترجمه‌ها درمی‌یابید که آن دو صدا گاهی از هم جدا و دوباره یکی می‌شوند. و این چیز بدی نیست؛ زیرا یادآور ماهیت دوگانه و تقلیل‌ناپذیر این فرایند است و این همان چیزی است که حین خواندن یک ترجمه هرگز نباید آن را از یاد ببریم. ❁