

## معرفی کتاب

### کار تحت فشار؛

ترجمه ادبی در اتحاد جماهیر شوروی (۱۹۶۰ تا ۱۹۹۱)

#### مجید باغینی پور

ناتالیا کاموفنیکووا در بخش روان‌شناسی، تعلیم و تربیت، و مطالعات ترجمه دانشگاه پوشکین سن‌پترزبورگ شاغل است و دل‌مشغولی‌های پژوهشی‌اش تاریخ ترجمه، ترجمه و دخل و تصرف در ترجمه (سانسور)، زن و ترجمه، جامعه‌شناسی زبان، و ترجمه ادبی است. این کتاب<sup>۱</sup> را انتشارات دانشگاه ماساچوست در ۲۰۱۹ و به صورت کتاب الکترونیک در ۲۷۲ صفحه عرضه کرده است. کتاب با یک مقدمه آغاز می‌شود و هشت فصل و دو ضمیمه دارد و دوره زمانی ۱۹۶۰ یعنی زمان آغاز آزادی‌های نسبی در دوره خروشچف تا ۱۹۹۱؛ یعنی زمان فروپاشی شوروی را در بر می‌گیرد. کتاب با این نوشته از ویکتور اندریف، مترجم، قبل از فهرست مندرجات آغاز می‌شود:

آیا معنی اصطلاح روسی «کلم‌ترش تحت فشار تولید می‌شود» را می‌دانید؟ این اصطلاح حکایت مترجم بودن در آن روزگاران است. شاعران و نویسندگان خلاق همچون آخماتووا، پاسترناک و تسوتایوا تحت فشار بودند. از آنجاکه راه فعالیت ادبی خلاق را سد کرده بودند، نویسندگان به ترجمه ادبی پناه می‌بردند.

در مقدمه کتاب، با عنوان شرح کامل *اما بی شاخ و برگ عشق ورزی*، آمده است: سن‌پترزبورگ را در سراسر دنیا با معماری، هنر، و ادبیاتش می‌شناسند؛ کمتر کسی آن را به مترجمان ادبی‌اش می‌شناسد، مترجمانی که همراه با مترجمان مسکو از بسیاری جهات مسیر ادبیات، ترجمه، و چاپ کتاب را در روسیه ترسیم کردند. نویسنده سپس درباره انگیزه خود

---

<sup>۱</sup> Kamovnikova, Natalia. (۲۰۱۹). *Made Under Pressure: Literary Translation in the Soviet Union, ۱۹۶۰-۱۹۹۱*. University of Massachusetts Press.

از نگارش این کتاب می نویسد:

در فاصله سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۹۱ در سرتاسر شوروی ترجمه‌های ادبی برای کتاب‌خوانان بسیار مهم بود. حکومت شوراها و پس از آن پرده آهنین، مانع از سفر به خارج یا برقراری ارتباط با جهان غرب می‌شد. در نتیجه، ترجمه‌های ادبی در شوروی تا حدی تنها راه کسب دانش درباره دیگر کشورها بودند. مردم ادبیات غرب را می‌خواندند و درباره آنها بحث می‌کردند؛ ساعت‌ها در کتابفروشی‌ها صف می‌کشیدند تا کتاب کمیابی را خریداری کنند؛ یا کتاب‌ها را از دوستانشان قرض می‌کردند و یک‌شبه آن را می‌خواندند و آنگاه آن را به دیگرانی می‌دادند که منتظر بودند تا نوبتشان شود. با توجه به محدودیت جابجایی و سفر، ترجمه‌های ادبی از بسیاری جهات نقش سفرهای برون‌مرزی، کتاب‌های راهنمای سفر، و نقشه‌ها را بازی می‌کردند و به خوانندگان کمک می‌کردند در ذهن خود تصویری از آن چیزی را تصور کنند که در عالم واقع نمی‌توانستند به دست آورند.

کاموفنیگوا در مصاحبه با مترجمان آن دوره پرسش‌های زیر را می‌پرسد: چگونه و چرا به ترجمه ادبیات خارجی پرداختید؟ چه زمان و چگونه به اتحادیه نویسندگان پیوستید؟ و به توصیه چه کسی؟ تا چه حد از سانسور آثار ادبی آگاهی داشتید؟ آیا ترجمه‌های شما هیچ‌گاه سانسور شده‌اند؟ در ترجمه متون ادبی چه راهبردهایی انتخاب می‌کردید؟ آیا هیچ‌گاه ویراستاران، ناشران، یا ادارات ناظر به شما می‌گفتند که ترجمه شما در نهایت باید چگونه از آب درآید؟ شناختی از اداره کل امور ادبی و چاپ<sup>۲</sup> داشتید؟ آیا از اصلاحات و محدودیت‌هایی که بر ناشران اعمال می‌کرد آگاهی داشتید؟ این اداره بر فعالیت ترجمه شما چه تأثیری داشت؟ آیا عمدتاً خودتان متن‌هایی را برای ترجمه انتخاب می‌کردید، یا اینکه معمولاً سفارش ترجمه می‌گرفتید؟ چه ملاک‌هایی برای انتخاب متن داشتید؟ آیا درک روشنی داشتید که ترجمه چه نوع ادبیاتی مجاز و چه نوع ادبیاتی شانس برای چاپ شدن نداشتند؟ آیا می‌توانیم از دو مکتب متفاوت ترجمه یعنی مکتب مسکو و مکتب لنینگراد سخن به میان آوریم؟ تعدادی سؤال هم مرتبط با سبک فردی مترجمان بود و تعدادی هم مرتبط با ژانرهای ترجمه از قبیل شعر کلاسیک، نثر معاصر، مقالات سیاسی، رئالیسم جادویی، قصه‌های پریان؛ جملات پایانی مقدمه علّت عشق‌ورزی نامیدن عنوان مقدمه را توضیح می‌دهد: در همان مراحل ابتدایی پژوهشم دریافتم که این کتاب حکایت یک عشق

---

۲ Glavlit به روسی «Главлит؛ سرنامی برای «اداره کل امور ادبی و چاپی». این سازمان در ۱۹۲۲ تأسیس شد و مسئولیت سانسور آثار چاپی را بر عهده داشت.

خواهد بود، حکایتی از شور و شوق مترجمان و ویراستاران به کار و اشتیاقشان در سهیم کردن خوانندگان در دانش خود از ادبیات.

در فصل اول کتاب با عنوان «جامعه بسته و ترجمه ادبی در چنین جامعه‌ای»، کاموفنیگوا دو مفهوم جامعه باز و جامعه بسته را (که نخست هنری برگسون در ۱۹۳۲ و سپس کارل پوپر در ۱۹۴۵ در اثر معروف خود جامعه باز و دشمنان آن به تفصیل مطرح کرد) بحث کرده و آنها را برای دسته‌بندی اقلام زبانی گردآوری شده مفیدتر از مفهوم ایدئولوژی می‌داند: هر قدر جامعه بسته رسالت خاص خود را تبلیغ کند و از پذیرش افکار جدید و متفاوت طفره برود، مترجمان فعالانه در جستجوی متون ادبی‌ای برخوانند آمد که هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا تازگی داشته باشند؛ آنان همچنین می‌توانند روش‌های جدید ترجمه کردن متون برگزیده را امتحان کنند. مثال وی ترجمه میخائیل استاریتسکی از نمایشنامه هملت است. کاموفنیگوا فصل اول کتاب خود را چنین به پایان می‌برد: روشنگری از طریق ترجمه، چه آشکار و چه پنهان، همیشه ریشه در رؤیایی فردی از شیوه زندگی کردن، کارکردن، و خلق کردن دارد. انتخاب رویکردی جدید به ترجمه، یا نویسنده‌ای جدید، یا موضوعی نامتعارف، حاکی از شوق به تغییر است.

فصل دوم کتاب با عنوان «سانسور و نظام نشر در روسیه در طول تاریخ»، به بررسی سانسور در روسیه پیش از حکومت شوراهای (از قرن شانزده تا قرن نوزده) و به اعمال سانسور در آثار نویسندگانی چون گوگول، داستایوسکی، تولستوی و چخوف می‌پردازد و می‌گوید مدتها پیش از انقلاب سوسیالیستی، نظام سانسور و نظارت پیشرفته‌ای در روسیه وجود داشت و رهبران انقلاب روسیه، که عمدتاً از طبقه متوسط و تحصیل کرده بودند آگاهی کاملی نسبت به شیوه‌های سانسور در حکومت تزار داشتند. سانسور در اواسط قرن شانزدهم همزمان با شکل‌گیری صنعت چاپ در روسیه قانونی شد. کاترین به دلیل ترسی که انقلاب فرانسه در دلش انداخته بود، فرمانی دال بر سانسور تمامی آثار ادبی تألیفی یا ترجمه‌شده در روسیه را صادر کرد. تزار آلکساندر اول، در نهم ژوئن ۱۸۰۴ نخستین قانون سانسور را امضا کرد. نیکولای اول فعالانه در تدوین این قانون مشارکت داشت؛ در نتیجه تلاش‌های وی، مجموعه قوانین امپراطوری روسیه در ویراست ۱۸۳۳، به پانزده جلد افزایش یافت.

سانسور نفوس مرده نوشته گوگول جالب توجه است؛ گوگول در ۱۸۴۱ نسخه دست‌نویس نفوس مرده را عرضه کرد تا هیئت سانسور مستقر در مسکو آن را بررسی کند. عنوان کتاب، و همچنین محتویات آن بلافاصله شک سانسورچی‌ها را برانگیخت. گوگول در نامه‌ای که

خطاب به پیتر پلتنف نوشته است، شرح مفصلی از شیوه برخورد این هیئت با اثرش ارائه می‌کند: وقتی گلوخواستوف، رئیس آن هیئت، عنوان نفوس مرده را شنید گفت: نه. نه. من اجازه نمی‌دهم. نفس فناپذیر است، نفس نمی‌تواند مرده باشد، نویسنده، فناپذیری نفس را به مبارزه طلبیده است. ماجرا از این قرار است که چیچیکوف کارمند دولت، رعیت‌های مُرده‌ای را که نامشان از آمار زنده‌ها حذف نشده است، از صاحبانشان می‌خرد تا برای گرفتن وام از نامشان سوءاستفاده کند. فاصله زمانی ده‌ساله بین دو سرشماری برای وی فرصتی فراهم کرده است تا بدون داشتن هیچ رعیتی خود را زمین‌داری معتبر جا بزند. زمانی که این رئیس به اصطلاح تیزهوش و دیگر سانسورچی‌ها بالاخره فهمیدند که نفوس مُرده بیش از آنکه درباره نفس‌هایی باشد که مرده‌اند، درباره آمار مردگان است، بلوای بیشتری برخاست. سانسورچی‌ها بخش‌هایی از رمان را حذف کردند. گوگول رمان را از اول تا انتها بازنویسی کرد، برخی بخش‌ها را حذف کرد و شخصیت کویپکین را بدتر جلوه داد تا وی لجبازتر و سرکش‌تر شود و اخراجش از پایتخت را توجیه کند. دو نمونه دیگری که نویسنده ذکر می‌کند تولستوی و آنتوان چخوف‌اند: در مجموع، در حدود چهل اثر از تولستوی در زمان‌های مختلف در طی حیات وی ممنوع شدند؛ این ممنوعیت‌ها را هم سانسورچی‌های غیرمذهبی و هم سانسورچی‌های مذهبی بر آثار وی وضع کردند. سانسور به بهانه حفظ اصول اخلاقی، دامن چخوف را نیز گرفت و چخوف مجبور شد تغییرات عمده‌ای در مرغ دریایی خود ایجاد کند. کاموفنیگوا در پایان این فصل می‌گوید که سانسور در ادبیات و نشر روسیه تحت سلطه رژیم سلطنتی بسیار پیشرفته بود و دولت انقلابی علی‌رغم همه ادعاهای صداقت و شفافیت تقریباً بلافاصله پس از رخدادهای اکتبر ۱۹۱۷ آن را حاضر و آماده در جهت اهداف خود به کار گرفت.

فصل سوم کتاب به شرح شیوه‌هایی می‌پردازد که حکومت شوراهای سلطه خود را بر جریان نشر، ادبیات، و ترجمه ادبی اعمال می‌کند. در مدت زمانی بسیار کوتاه نهادهای نظارتی متعددی مثل قارچ از زمین رویدند. احکام بی‌شمار حکومتی و ضرورت انطباق آثار منتشرشده با اصول رئالیسم سوسیالیستی منجر به محدودشدن انتخاب موضوعات، شیوه برخورد، و رویکردها در آثار ادبی شد. در ۱۹۲۲ مؤسسه جدیدی به نام اداره کل امور ادبی و چاپی آغاز به کار کرد. این مؤسسه در طی شصت‌ونه سال حیات خود، مرتباً نامش عوض می‌شد. در ۱۹۵۳ به اداره کل حفاظت از اسرار نظامی و غیرنظامی در مطبوعات تغییر نام داد. رویکرد بلشویستی منکر بی‌طرفی سیاسی هنرها بود. اصطلاحاتی همچون ادبیات حزبی

و مطبوعات حزبی را پیش از آن لنین مطرح کرده بود. لنین بر این باور بود که فعالیت ادبی باید بخشی از کل فعالیت طبقه کارگر یا همان پرولتاریا باشد و معتقد بود نظارت حزبی مانعی بر سر راه خلاقیت نیست. نمونه‌ای از سخت‌گیری‌های اداره کل امور ادبی و چاپی را آرنل بلیوم درباره صحنه‌ای از کتابش ذکر می‌کند که به بزرگی تصویر چاپ‌شده جام شراب بر روی قوطی کبریت ایراد گرفته بودند. در چنین فضایی بدیهی است که ترجمه واقع‌گرا نسبت به ترجمه زبانشناختی، بیشتر مورد پسند اداره کل امور ادبی و چاپی بود زیرا ترجمه‌ای آزادتر بود و امکان دستکاری در متن بیشتر بود. در این زمان، ایوان کاشکین نظریه‌پرداز ترجمه در شوروی و مترجم آثار چاسر به روسی، طرفدار ترجمه واقع‌گرا بود و آندری فدوروف طرفدار رویکرد زبانشناختی. رویکرد جدید فدوروف توجهات را در سطح جهان به خود جلب کرد. مخالفان فدوروف وی را به نادیده گرفتن جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر متهم کردند. مثلاً نیکولای زابولوتسکی، نویسنده و مترجم روس بر این باور بود مترجمی که به شیوه زبانشناختی ترجمه می‌کند همچون حشره‌ای است که روی متن می‌خزد و واژه‌ها را یک‌به‌یک با ذره‌بینی بزرگ بررسی می‌کند. در چنین ترجمه‌ای، واژه‌ها به‌درستی ترجمه می‌شوند، اما خواندن ترجمه دشوار است؛ زیرا ترجمه ادبی مساوی با ترجمه واژه‌ها نیست.

فصل چهارم با عنوان «مترجم‌پروری: مجادلات قدیمی و دوستی‌های جدید»، به نقش ادبیات و ترجمه در شوروی می‌پردازد. مؤلف در این فصل با مرور تلاش‌های صورت گرفته در سال‌های پس از پیروزی انقلاب شوروی در جهت انجام وظیفه در قبال ادبیات جهان، و طرح نظریات ترجمه، به رویکردهای مجادله‌برانگیز ترجمه آزاد در مقابل ترجمه وفادار می‌پردازد و ترجمه‌های مترجمانی چون میخائیل لوزینسکی و بوریس پاسترناک از هملت را بررسی می‌کند. ویلهم لویک، مترجم و منتقد ادبی، طرز صحبت کردن شخصیت‌ها در ترجمه لوزینسکی از هملت را غیرطبیعی می‌داند و در نقد ترجمه پاسترناک نیز می‌نویسد که پاسترناک واژگان شکسپیر را به سطح گفتاری تقلیل داده است.

فصل پنجم با عنوان «ترجمه ادبی در مقام یک حرفه: کمیسیون‌ها، درآمد‌ها و اتحادیه نویسندگان»، به نظام نشر شوروی و شرایطی می‌پردازد که به مترجمان ادبی عرضه کرد. این فصل از کتاب به الزامات اتحادیه نویسندگان، کم‌وکیف قراردادهایی که مترجمان با ناشران امضا می‌کردند، و تفاوت فرصت‌های ادبی موجود در مسکو و لنینگراد می‌پردازد. مترجم ادبی قادر بود از دو طریق به اجازه ترجمه اثری دست یابد: نخست، از بالا به پایین، یعنی ناشران سراغ مترجمان واجد صلاحیت می‌رفتند و ترجمه کتابی را به آنان پیشنهاد می‌کردند

که از قبل در برنامه نشرشان گنجانده شده بود و اداره کل امور ادبی و چاپی آن را تأیید کرده بود؛ دوم، از پایین به بالا، یعنی ارائه درخواست از سوی مترجمان به ناشران و برشمردن امتیازات و سبک و حال و هوای خاص اثر ادبی‌ای که می‌خواستند ترجمه کنند. کاموفنیگوا سپس با ذکر نمونه‌هایی از اظهارنظرهای مترجمان آن دوره، به این نتیجه می‌رسد که در مجموع، نویسندگان و مترجمان جوان خود را گرفتار در دوری معیوب می‌دیدند؛ از طرفی باید اثری منتشر می‌کردند تا در اتحادیه نویسندگان پذیرفته شوند، و از سوی دیگر، به دلیل عضو نبودن، کلی دردسر داشتند تا اثری را به چاپ برسانند. رد درخواست‌های ترجمه دلایل گوناگونی داشت: ایدئولوژی و ترس نقش مهمی در انتخاب متون برای ترجمه ایفا می‌کرد، اما ویراستاران و ناشران هم اولویت‌های شخصی و پیش‌داوری‌های خاصشان را داشتند. وی رقابت موجود بین دو شهر سن‌پترزبورگ و مسکو را بیشتر اقتصادی و اجتماعی سیاسی می‌داند تا ادبی، زیرا اگر ترجمه مقبولی در هر یک از این دو شهر منتشر می‌شد، مترجمان شهر دیگر آن را می‌ستودند و آنچه اکنون کاملاً روشن شده است این است که مترجمان به خود به چشم اجتماعی واحد از همفکران می‌نگریستند که اعضای آن در شهرهای مختلف شوروی زندگی می‌کردند، اما اشتیاقی مشترک آنان را به هم پیوند می‌داد.

فصل ششم کتاب با عنوان «ترجمه شعر: مطابقت داشتن، یا مطابقت نداشتن»، به ترجمه شعر در شوروی در آن برهه زمانی می‌پردازد. ترجمه شعر نه تنها از زبان‌های شناخته شده اروپایی، که از زبان‌هایی همچون مجارستانی یا چک نیز صورت می‌گرفت که باعث دوستی بین شاعران در قید حیات با مترجمان روسی اشعارشان و جزء مهمی از تجربه ادبی مترجمان جوان می‌شد. اصطلاحی که کاموفنیگوا به کار می‌برد تا وضع ترجمه شعر این دوره را توصیف کند «بلغورکردن‌های بین خطی» است که به ترجمه شعر به نثر روسی بین خطی اشاره دارد، یعنی، مترجم دو زبان را به درستی بلد نیست، اما همچنان ترجمه می‌کند.

فصل هفتم کتاب با عنوان «دست نامرئی سانسور» به انواع گوناگون دخالت‌های سانسور در ترجمه‌های ادبی شوروی آن زمان می‌پردازد. اقلام تابو همچون امور جنسی، یا هر آنچه ضد شوروی تلقی می‌شد، با سانسور روبرو می‌شد. علی‌رغم نبود رهنمون‌های روشن، مترجمان و ویراستاران خود از دلایل رد آثار آگاهی داشتند: پیشینه فردی نویسندگان آثار، محتوای آثار ادبی، و سبک‌ها و حال و هوای ادبی حاکم بر آثار. محتوای آثار ادبی بر حسب موضوع، یعنی سیاسی، جنسی، مذهبی، ملی، و ضدیت با شوروی.

عنوان فصل هشتم «وداع با ترس: فعالان عرصه ترجمه» است. مترجمان، ویراستاران و

و حاشیه‌نویسان در برابر سانسور آثار ادبی غربی مقاومت می‌کردند و با چاپ کتاب‌های جدید و حمایت از نویسندگان و شاعران نوپا فضای مقاومتی خاص برای حضور همفکران فراهم می‌آوردند. شکوفایی ترجمه ادبی شوروی در دهه شصت تا دهه هشتاد تنها به دلیل اوضاع اجتماعی نبود؛ این مقاومت ادبی همچنین به دلیل ظهور تعداد چشمگیری از افراد جوان، شجاع و صاحب‌قریحه در ادبیات شوروی بود. در واقع، بسیاری از زندان‌رفته‌ها نسل‌های جدیدی از مترجمان را آموزش دادند، و به آنان هم مهارت‌های ترجمه و هم نقش اجتماعی مترجم را آموختند.

عنوان فصل بعدی کتاب «نتیجه‌گیری: این شمع کوچک پرتو نورش را تا چه فاصله‌ای انداخت؟» است. پاراگراف آخر این بخش خود پاسخی است به این پرسش: در دهه‌های آخر حکومت شوراهای، سطح ترجمه ادبی ارتقا یافت. ترجمه همچنان افراد صاحب‌ذوق و شیفته ادبیات را به خود جذب می‌کرد؛ این افراد به گروه‌های ادبی می‌پیوستند و با وجود موانع سیاسی رویکردهای ادبی جدید و شیوه‌های جدید ترجمه ابداع می‌کردند. ترجمه ادبی در شوروی، زیر فشار حکومت شوراهای، و به دلیل شور و شوق نسبت به ادبیات، و همچنین آرزوی برقراری ارتباط با همکاران، آثار ادبی، فرهنگ‌ها، و نویسندگانی آن سوی پرده آهنی به شکوفایی رسید.

در ضمیمه یک کتاب، با عنوان «ترجمه ادبی زیر فشار محدودیت‌ها» دو مطالعه موردی مطرح شده است: یکی، *زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند* از ارنست همینگوی با ترجمه ناتالیا ولژینا و اوگنیا کالاشنیکووا، و دوم، *ناتور دشت سالینجر* با ترجمه ریتا گوالوا. در ضمیمه دوم کتاب، شرحی مختصر در معرفی افراد مطرح‌شده در کتاب آمده است. این کتاب با فرمت ای‌پاب و به زبان انگلیسی در اینترنت موجود است. 