نگاهی به ترجمه‌های شاملو
از اشعار لنگستون هیوز[1]

لوی تامپسون
ترجمهٔ مصطفی حسینی

صابخونه، صابخونه
سقف چیکه می‌کنه
اگه یادت باشه هفتهٔ پیشم
اینو بهت گفتم. برگرفته از «ترانهٔ صاحب‌خانه» لنگستون هیوز (دسامبر، ۱۹۴۰)

می‌دانیم که آقای جاناتان کازول شعر «ترانهٔ صاحب‌خانه»[2] را تدریس کرد و نسخهٔ پلی‌کپی آن را به شاگردانش داد تا آن شعر را در منزل حفظ کنند. به‌علاوه، می‌دانیم که مادر یکی از دانش‌آموزان در اعتراض به تدریس این شعر نامهٔ تندی به مدیر مدرسه نوشت. این مادر گفت که شعر «ترانهٔ صاحب‌خانه» برای دانش‌آموزان پایهٔ چهارم مناسب نیست زیرا می‌توان آن را تشویق به سرپیچی از قدرت تفسیر کرد. با شنیدن این حرف آقای کازول از کوره دررفت و به این خانم گفت که او صلاحیت بیشتری برای اظهارنظر دربارهٔ ادبیات دارد (برگرفته از گزارش آقای توماس آیزن‌استاد) .

کازول با تدریس شعر «ترانهٔ صاحب‌خانه» لنگستون هیوز (۱۹۴۰) در سال تحصیلی ۱۹۶۴- ۱۹۶۵ به دانش‌آموزان پایهٔ چهارم در بوستن جنجالی به راه انداخت. با توجه به اینکه نژادپرستی در ایالات متحده نهادینه شده، ما هنوز در شگفتیم که در این شعر خاص چه بود که خشم اعضای انجمن مدرسهٔ دولتی بوستن را برانگیخت و به اخراج آقای کازول انجامید. آقای توماس آیزن‌استاد در ادامهٔ گزارشِ اخراج کازول می‌گوید: «مدیر مدرسه از آقای کازول پرسید که چرا از میان انبوهِ اشعار هیوز این شعر جنجالی را برای کلاس درس انتخاب کرده است؟» بااینکه بدیهی است شعری که اختلافِ نژاد و طبقه در ایالات متحده را به باد انتقاد می‌گیرد، شاید در مدیریت مدرسه ــ که در دست محافظان وضع موجود آمریکا در دههٔ ۱۹۶۰ بود ــ هیاهو به‌پا کند، اما در اینجا می‌خواهم بر نقشی تأکید کنم که زبان انگلیسیِ

محلی هیوز در کلاس درس کازول ایفا کرد.

نظرات کازول دربارهٔ این واقعه، سخن آیزن‌استاد ــ راجع به اینکه او بچه‌ها را مکلّف کرد تا شعر را در منزل حفظ کنند ــ را به چالش می‌کشد، هرچند او توزیع نسخه‌های پلی‌کپی‌شده در میان دانش‌آموزان را نپذیرفت. جالب اینکه آیزن‌استاد می‌افزاید: «اگرچه هیچ‌یک از دانش‌آموزان مجبور نبودند شعر را حفظ کنند، اما بعضی از آنها نسخهٔ پلی‌کپی‌شدهٔ آن را به خانه بردند و داوطلبانه حفظ کردند». او گزارش خود را چنین پایان می‌دهد:

> به گمانم وقتی گروهی از دانش‌آموزان جوان یک روز صبح نزد معلم می‌آیند و به او می‌گویند که چیزی را آن‌قدر دوست داشته‌اند که آن را داوطلبانه حفظ کرده‌اند معلم باید آن را جدی بگیرد ... این تمام چیزی بود که لازم بود بدانم تا برایم روشن شود که خواندن آن شعر و خواندن بسیاری از اشعار دیگر برای کودکان چقدر اهمیت دارد، اشعاری که بر آنها مهم‌ترین مشاهدات و عمیق‌ترین پایه‌های زندگی‌شان را استوار کنند، نه اینکه آنها را ویران کنند.

نظرات کازول را با نظرات خانم سالیوان، یکی دیگر از معلمان همان مدرسه، مقایسه کنید:

> اگرچه لنگستون هیوز «اشعار بسیار زیبایی سروده است» اما نمی‌توانیم به معلمان دستور دهیم که از ادبیاتی استفاده کنند که به لهجه‌های محلی نوشته شده است. ما می‌کوشیم که الگوهای گفتاری این بچه‌ها را بشکنیم، و آنها را واداریم که درست حرف بزنند. این شعر بیان دستوری درستی عرضه نمی‌کند و الگوهای گفتاری‌ای را که می‌خواهیم بشکنیم تثبیت می‌کند.

مایلم در بابِ کلمهٔ «بشکنیم» درنگ کنم که یک بار در گزارش کازول و دو بار در توضیحِ خانم سالیوان دربارهٔ برنامهٔ درسی مدرسه به‌کار رفته است. کازول کاربستِ زبان محلی هیوز را روشی سودمند برای دانش‌آموزان سیاهپوست می‌یابد تا بتوانند با متن ادبی ارتباط برقرار کنند؛ آنها به‌آسانی می‌توانند زمینهٔ این شعر را به علت زبانی که به آن سروده شده بفهمند. خانم سالیوان، از دیگر سو، با بدگمانی به کاربرد «لهجهٔ محلی» هیوز می‌نگرد، و می‌گوید که بخشی از وظیفهٔ معلم این است که «الگوهای گفتاری» شاگردانش را «بشکند». احتمالاً منظور خانم سالیوان این بوده که پس از شکستن این «الگوهای گفتاری» آنها را به‌نحوی بازسازی کند تا بچه‌ها بتوانند «درست» صحبت کنند، یعنی آنطور که معلم‌هایشان خیال می‌کنند «درست» است.

این گفت‌وگو رابطهٔ نگران‌کنندهٔ بین زبان محلی (که نشان‌دهندهٔ طبقه، نژاد، پیشینهٔ آموزشی و غیره است) و معیارهای دلبخواه به‌اصطلاح «درست» و «صحیح» (معیارهایی که

افراد جامعه را دسته‌بندی کرده و از هم متمایز می‌کند) را آشکار می‌کند. من با این داستان از ایالات متحده دهۀ ۱۹۶۰ آغاز می‌کنم تا مدخلی تطبیقی برای تحلیل ترجمۀ پاره‌ای از اشعار لنگستون هیوز عرضه کنم که تقریباً در این ایام انجام شده است. در ادامه به چگونگی نقشِ قدرت انقلابی زبانِ محلی هیوز هنگام انتقالِ زمینۀ آمریکایی اصیل و کاربستِ آن با اهدافِ متفاوت در دورۀ محمدرضاشاه پهلوی می‌پردازم. پیش از بحث دربارۀ تغییراتِ ایدئولوژیک این ترجمه‌ها به قلم احمد شاملو، شاعر و ادیب برجستۀ ایرانی، دربارۀ تاریخ ترجمۀ این اشعار نظراتی را به‌اختصار بیان می‌کنم. بعد از قراردادن مسئلۀ علاقۀ شاملو به شعر هیوز در بافت خود ــ به‌منزلۀ بخشی از مبادلات ادبی جهانی زاییدۀ اتحاد فرهنگی پرنوسان در طول جنگ سرد ــ نظریۀ ترجمۀ او و همکارش را برمی‌رسم. و سرانجام نیز ترجمه‌های فارسی و چگونگی بازپیدایی زبان محلی اصیل هیوز را در آن اشعار تحلیل و جایگاه زبان محاوره‌ای فارسی را در این ترجمه‌ها بررسی می‌کنم. روی‌هم‌رفته، قدرت زبان محلی هیوز را در زمینه‌ای بیگانه به دست مترجمانی برمی‌رسم که با اهمیتِ سیاسی زبان، به‌ویژه زبان محلی که افراد عملاً بدان حرف می‌زنند، هماهنگ است.

ترجمۀ اشعار لنگستون هیوز در تهران

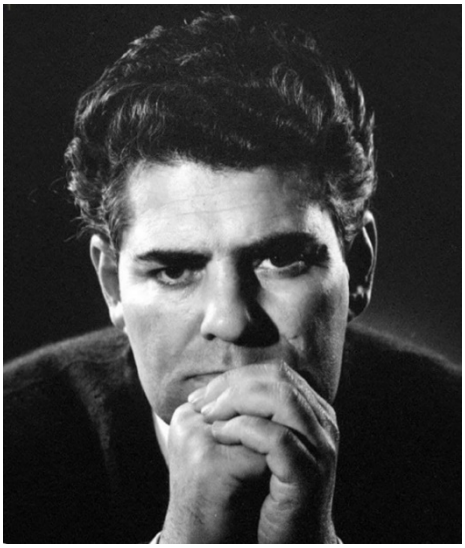
تاریخِ ترجمۀ آثار لنگستون هیوز به فارسی ما را با مشکلاتی مواجه می‌کند که نخست باید آنها را رفع کنیم. علاقۀ شاملو به شعر آفریقایی‌آمریکایی دست‌کم به انتشار ترجمۀ او از شعر «مرثیۀ پرل می لی»[۳] (۱۹۵۴) نوشتۀ گوندولین بروکس در اوت ۱۹۵۵ بازمی‌گردد که به گفتۀ او ترجمۀ آن را در اوایل ۱۹۵۱ آغاز کرد. شاملو این شعر را برای گنجاندن در مجموعۀ اشعار ترجمه‌شده از شعر جهان با عنوان همچون کوچه‌ای بی‌انتها (۱۳۷۴) ترجمه کرد که «مقدمه‌ای بر شعر آفریقایی آمریکایی» نیز دارد. ترجمه و تدوین این مجموعه ــ که در دو ویراستِ متوالی منتشر شد، ازجمله ویراستِ ۱۳۵۲ که در این مقاله از آن استفاده کرده‌ام ــ نشانگر علاقۀ وافر شاملو به شعر آفریقایی‌آمریکایی است، علی‌رغم اشتباهاتی که او در این

باب دارد. مثلاً، این سخن که «سیاهان همیشه در کار خواندن‌اند» امروزه اشتباه و نژادپرستانه تلقی می‌شود. به‌علاوه، آنجا که شاملو می‌نویسد این ناحیه شامل ایالت «جورجیا، لوئیزیانا، فلوریدا و نیو اورلئانز» می‌شود، فقدان اطلاعات جغرافیایی او دربارهٔ آمریکا را معلوم می‌کند.

علی‌رغم این مشکلات، بر این باورم که می‌توان از اشتباه‌های شاملو به‌منزلهٔ مترجمی متفنن در قلمرو شعر خارجی درگذشت؛ چراکه او به احتمالِ زیاد در آن برهه حتی نمی‌توانست این اشعار را به زبان و در بافت اصلی‌شان بخواند. درواقع پس از سخنان مقدماتیِ مختصر شاملو دربارهٔ این جُنگ که به‌طور کلی شامل ترجمهٔ اشعاری از شاعران و نویسندگان مختلف مانند اوکتاویو پاز، فدریکو گارسیا لورکا، ناظم حکمت، ویلیام فاکنر، گابریل ماریانو و ژان کوکتو می‌شود، تمام نود صفحهٔ آغازین کتاب (که مجموعاً ۵۰۰ صفحه است) به شعر آفریقایی‌آمریکایی می‌پردازد. در این صفحات ما به ۵۳ شعر از لنگستون هیوز برمی‌خوریم که بسیار مناسب بحث ما دربارهٔ موضوعات محلی است.

شاملو بعدها ۲۱ قطعه از این ترجمه‌ها را در مجموعه‌ای جداگانه با عنوان سیاه همچون اعماق آفریقای خودم (۱۳۵۹) ــ عنوانی که برگرفته از ترجمهٔ فارسی شعر «سیاه»[۴] (ژانویه، ۱۹۲۲) هیوز است ــ بازنشر کرد. اما هیچ ذکری از حسن فیاد، همکارش در ترجمهٔ این اشعار، نمی‌کند. حسن فیاد نیز همان ۵۳ قطعه شعر ترجمه‌شده را در کنار چند قطعهٔ دیگر در آوازهای غمناک (۱۳۸۷) ــ که این عنوان نیز برگرفته از یکی از اشعار ۱۹۲۶ هیوز است ــ بازنشر کرد. فیاد نیز از نقش احمد شاملو در ترجمهٔ این ۵۳ قطعه از مجموعهٔ پیشین سخنی نمی‌گوید. در جای دیگر فیاد توضیح می‌دهد که اگرچه او کوشید از پسر شاملو، سیاوش، برای گنجاندن مقدمهٔ اصلی شعر آفریقایی‌آمریکاییِ شاملو و آوردن نام او به‌عنوان همکارش در ترجمهٔ این اشعار در این مجموعهٔ جدید کسب اجازه کند اما او قبل از مرگ سیاوش موفق به انجام این کار نشد. بنابراین چاپ‌های بعدی این اشعار آنجا که به انتساب این ترجمه‌ها به مترجمانشان مربوط می‌شود ما را در وضعیتی بغرنج قرار می‌دهد. شاملو در سخنان مقدماتی‌اش در ۱۳۷۴ در همچون کوچه‌ای بی‌انتها به‌اختصار ذکر می‌کند که فیاد در ترجمهٔ این اشعار به او کمک کرده است. به امید یافتن پاسخی قطعی‌تر از فیاد دربارهٔ فرایند این ترجمه‌ها پرسیدم. فیاد در ایمیلی به من گفت که او و شاملو روی این ترجمه‌ها کار می‌کردند و از رهگذر مقایسهٔ ترجمه‌های فارسی شاملو با اصل انگلیسی آنها کوشیدند که نسخه‌های اولیهٔ این ترجمه‌ها را عرضه کنند. ازآنجاکه شاملو آشنایی اندکی با انگلیسی داشت ــ شاید هم هیچ آشنایی نداشت ــ بر روی ترجمهٔ فرانسوی اشعار هیوز کار می‌کرده است. وانگهی با دانستن این نکته که او زبان فرانسه را به‌صورت رسمی نیاموخته است مشکل دوچندان

می‌شود. بنابراین در ترجمهٔ نسخهٔ فرانسه این اشعار نیازمند کمک همسر دومش، طوسی حائری بوده است ــ آنها حدوداً از ۱۳۳۶ تا۱۳۴۰ زن و شوهر بودند. در این جستار، اشعار ترجمه‌شده را ــ که در زیر آنها را تحلیل می‌کنم ــ محصول تلاش مشترک آن دو تلقی می‌کنم، ولی نخست به دیدگاه سیاسی شاملو می‌پردازم که دلیل گزینش این اشعار را روشن می‌کند.



شاملو اولین دفتر شعرش، آهنگ‌های فراموش‌شده، را در ۱۳۲۶ منتشر کرد که حاوی اشعار ملی‌گرایانه بود و نقدهای شدیدی را در پی داشت. او خود بعداً نوشت که آن مجموعه «مشتی اشعار سست و قطعات رمانتیک و بی‌ارزش» بود. کوشش بعدی او، قطعنامه (۱۳۳۰) پیامِ سیاسی روشنی دارد که وابستگی، عضویت و حمایت آشکار شاملو از جناح چپ را در آن زمان و آشنایی روزافزون او با امور جهان و ادبیات جهان را نیز نشان می‌دهد. اشاراتِ بینامتنی شاملو به شعر و زندگینامهٔ لورکا از تغییر جهان‌بینی او نسبت به عدالت اجتماعی، شناخت اختلاف طبقاتی و جانبداری از توده‌ها حکایت می‌کند. کوشش شاملو برای قراردادن خودش در شبکهٔ ادبی فراملیِ در حال گسترش که فی‌المثل لورکا را به هیوز متصل می‌کرد اهمیت خاصی دارد. شعر دوم دفتر قطعنامه، «سرود مردی که خودش را کشت»، بیانگر یک رویارویی میان پرسونا (شخصیت) شاعرانه و پرسونای ملی‌گرایانه مجموعهٔ قبلی شاملو، آهنگ‌های فراموش‌شده، است. در لحظه‌ای کلیدی در شعر، پرسونای جدید می‌گوید «فرانکو را نشانش دادم/ و تابوت لورکا را». و سپس می‌کوشد تا پرسونای قدیمی را بکشد، عملی نمادین که بیانگر نوزایی سیاسی شاملو بعد از شنیدن خبر اعدام لورکا به دست نیروهای مرتجع فرانکو است.

اندک زمانی بعد از اعدام لورکا در ۱۹۳۶، هیوز به اسپانیا رفت تا به جبههٔ مردمی بپیوندد و برای روزنامهٔ بالتیمور آفریقایی‌آمریکایی در ۱۹۳۷ گزارش تهیه کند. هنگام اقامت در آنجا، بعد از دریافت نسخه‌ای از ترانه‌های کولی[۵]، (که نخستین بار در ۱۹۲۸ منتشر شد) اثر رافائل آلبرتی شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی، به‌تدریج اشعار لورکا را ترجمه کرد. هم لورکا و هم هیوز به‌خاطر حضور در فرهنگی ادبی فراسوی کشور زادگاهشان مشهور بودند، حضوری که

آنها را در شبکه‌ای انقلابی قرار می‌داد که در اتحاد جماهیر شوروی و جهانِ در حال توسعه رواج داشت. ازاین‌رو می‌توانیم شاملو را، که بسیاری از اشعار و نمایشنامه‌های لورکا را به فارسی ترجمه کرد، فعالی مشتاق در این محیط ضدامپریالیستی بدانیم. با توجه به این پیشینه، اکنون به سراغ زبان محلی در ترجمه‌های هیوز می‌رویم.

تبادلاتِ محلی در ترجمه‌های فارسی اشعار هیوز

بررسی فرایند خلاق ترجمه اشعار هیوز به فارسی نشان می‌دهد که مترجمان نسبت به دلیل استفاده هیوز از لهجهٔ محلی کاملاً آگاهی داشتند و نیز می‌دانستند که او در کجاها از کاربرد لهجه محلی لجتناب می‌کند. شاملو دربارهٔ این جنبه از فرایند ترجمه که از آن به بازسازی تعبیر می‌کند، چنین می‌گوید:

> تذکار این نکته را لازم می‌دانم که چون ترجمهٔ بسیاری از این اشعار از متنی جز زبان اصلی به فارسی درآمده و حدود اصالت آن مشخص نبوده ناگزیر به بازسازی آنها شده‌ام. اصولاً مقایسهٔ برگردان اشعار با متن اصلی کاری بی‌مورد است. غالباً ترجمهٔ شعر جز از طریق بازسازی‌شدن بر زبان میزبان امر بی‌حاصلی است و همان بهتر که خواننده گمان کند آنچه می‌خواند شعری است که شاعر به فارسی سروده.

به گفتهٔ فیاد، شاملو بعد از خواندن اولین نسخه‌های پیش‌نویسِ او گفت که «ما باید این اشعار را به زبان محاوره یا به زبانی نزدیک به زبان مردم کوچه و بازار درآوریم». البته این روش به ماهیت شعر هم بستگی داشت. آن‌ها گاه به ترجمهٔ ادبی گرایش داشتند مانند ترجمهٔ قطعهٔ «بگذارید آمریکا دوباره آمریکا شود» که در بند بعدی بدان خواهیم پرداخت و گاه تمایل داشتند وزن و قافیهٔ شعر اصلی را بازآفرینی کنند. در هر دو مورد، روش ترجمه آنها این بود که شعر را تا حد ممکن در زبان فارسی بازسازی کنند، خواه با تمرکز بر محتوا (مانند «بگذارید آمریکا دوباره آمریکا شود»)، خواه با تمرکز بر آوا و ریتم (مانند «ترانهٔ صاحب‌خانه»). در هر دو مورد کوشیدند بین فرم و محتوا توازن ایجاد کنند. فیاد در ادامه سخن خودمی‌گوید «این شعرهای ترجمه‌شده کار مشترک شاعرانهٔ خودم، شاملو، و هیوز است».

تحلیل‌مان را با بررسی دقیق ترجمهٔ فارسی شعرِ رادیکال هیوز «بگذارید آمریکا دوباره آمریکا شود» (۱۹۳۵) آغاز می‌کنیم. اگرچه هیوز خود بخش اعظم اشعار اجتماعیِ رادیکالش را منتشر نکرد، اما مضمون اصلی این شعر، انتقاد تند و آتشین از آمریکایی ساخته‌شده بر گردهٔ افراد سیاه، بومی و فقیر، سخت به مذاق عدالت اجتماعی شاملو و فیاد خوشایند بود. مترجمان برای اینکه خطاب شعر را از مخاطب آمریکایی به مخاطب فارسی زبان تغییر دهند،

تغییراتی در شعر ایجاد کردند. این تغییرات با عنوان آغاز شد، و عنوان در فارسی به «بگذار این وطن دوباره وطن شود» تبدیل شد. انتخاب «وطن» به جای «آمریکا» به مترجمان اجازه داد که مصراع آغازین شعر با سرودهٔ هیوز متفاوت باشد:

بگذار این وطن دوباره وطن شود
بگذارید دوباره همان رؤیایی شود که بود
بگذارید پیش‌آهنگ دشت شود
و در آنجا که آزاد است منزلگاهی بجوید.

در ترجمهٔ فارسی، از «آمریکا» به آشکارگی سخن نرفته، اما کلمهٔ مهم وطن آمده که نقش برجسته‌ای در نوسازی ایران و زنانه‌سازی ملازم با ملت مدرن ایران (به‌مثابهٔ زنی نیازمند حمایت) ایفا می‌کند. به‌رغم این حقیقت که مترجمان در این شعر از زبان بومی استفاده نمی‌کنند (و هیوز هم در شعرش از زبان بومی استفاده نکرده)، مخاطب فارسی‌زبان به علت حضور کلمهٔ «وطن» احتمالاً می‌پندارد که بندهای آغازین این شعر دربارهٔ ایران، نه آمریکا، است. در دو بند به آخر مانده است که بالاخره شاملو و فیاد کلمهٔ «آمریکا» را در شعر می‌آورند، آنجا که می‌گوید: «ما می‌باید سرزمین‌مان را آمریکا را بار دیگر بازپس بستانیم». (باید یادآور شوم که شاملو در نسخهٔ صوتی این شعر در کنار پاره‌ای از دیگر اشعار که او و فیاد ترجمه کردند کلمهٔ «آمریکا» در این شعر را نیز جا انداخته است). بااینکه مترجمان با استفاده از کلمهٔ «وطن» در بافت ملی ایرانی از این شعر خوانشی ویژه به‌دست دادند در ترجمهٔ قطعهٔ بعدی که بدان خواهم پرداخت آنان گونهٔ کاربردی زبان محاوره‌ای هیوز را حفظ کردند تا این ترجمه را به روشی مختلف در اختیار مخاطب ایرانی قرار دهند.

اکنون به ترجمهٔ شاملو و فیاد از قطعهٔ «ترانهٔ صاحب‌خانه» بازمی‌گردیم؛ همان شعری که اساسِ داستان کازول است و این جستار را با آن شروع کردیم. در زندگینامهٔ مختصری از هیوز که قبل از ترجمهٔ اشعار او آمده، رامین شهروند ــ یکی دیگر از همکاران شاملو در این ترجمه ــ نام کازول را هم به انگلیسی و هم به فارسی آورده و او را «یکی از منتقدان تندرو نظام آموزشی آمریکا» توصیف کرده که «در این زمینه چندین کتاب نوشته است». شهروند همچنین به خوانندگان فارسی‌زبان می‌گوید که کازول چگونه به جرم اینکه در یکی از دبیرستان‌های محلهٔ سیاهان این شعر را جزء مطالب درسی دانش‌آموزان منظور کرده بود از خدمت اخراج شد و حیرتش از این موضوع را با علامت تعجب (!) در پایان جمله نشان می‌دهد. شهروند این مطلب را در محیطی نوشت که دیرزمانی است خود در دامِ سانسور افتاده است. موضوعی که در ادامه به آن بازخواهم گشت؛ بنابراین، او آشکارا به خوانندهٔ ایرانی

اعلام کرد که چقدر از رفتار انجمن مدرسهٔ دولتی بوستن با کازول متعجب است.

اکنون بازمی‌گردیم به «ترانهٔ صاحب‌خانه» که شاملو و فیاد آن را به روشی کاملاً متفاوت با شعر «بگذارید آمریکا دوباره آمریکا شود» ترجمه کردند. آنان «ترانهٔ صاحب‌خانه» را به روشی ترجمه کردند که شبیه فارسیِ محاوره‌ای به نظر می‌رسد که مردم کوچه و بازار به آن حرف می‌زنند. آنها برای این منظور، زبانِ محاوره‌ای هیوز را در بندهای آغازین شعر ــ آنجا که مستأجری از صاحب‌خانه‌اش شکایت می‌کند ــ منتقل کردند. به‌علاوه، گامی نیز فراتر برداشتند و مصراع نامشخص اول «صاحبخانه، صاحبخانه» را به فارسی محاوره‌ای «صابخونه، صابخونه» تغییر دادند. «صابخونه» در عنوان فارسی نیز در قالب محاوره است.

در شعر هیوز خواننده زمانی‌که به مصراع‌های سوم و چهارم می‌رسد: «آیا به یاد نمی‌آوری که من هفتهٔ قبل دربارهٔ آن/ به تو گفتم» متوجه می‌شود گوینده کیست. اما در ترجمهٔ فارسی به علت خودداری مترجمان از آوردن صورت معیار کلمه «صاحبخانه» گوینده فوراً آشکار می‌شود. حتی خوانندگانی که هیچ آشنایی با زبان فارسی ندارند متوجه حذف و تغییر برخی آواها در کلمه صاحبخانه می‌شوند؛ این کلمه معمولاً در زبان محاوره صابخونه تلفظ می‌شود. این حذف، در کنار تغییر «آ» بلند به «و» که غالباً در فارسی محاوره‌ای بدان برمی‌خوریم، لزوماً موقعیت اجتماعی یا پیشینهٔ طبقاتی فرد فارسی زبان را ــ آن‌گونه که اغلب تهرانی‌ها در خارج از محیط‌های رسمی این کلمه را بیان می‌کنند ــ مشخص نمی‌کند. اما تصمیم مترجمان برای نوشتن این کلمه به شیوه محاوره با فضای کاملاً محافظه‌کارانهٔ فضای ادبی فارسی نیمهٔ قرن بیستم در تضاد است. بنابراین، این انتخاب، زبان گویندهٔ شعر را از همان آغاز مشخص می‌کند و نشان می‌دهد شاملو و فیاد چگونه به بازسازی شعر هیوز پرداختند.

در دیگر مصراع‌های بند اول، مترجمان فارسی همچون هیوز از زبان محاوره استفاده می‌کنند. «اگه یادت باشه هفتهٔ پیش/ اینو بت گفتم» که ترجمهٔ آن در زبان مکتوب معیار فارسی چیزی شبیه این است: «اگر یادت باشد هفتهٔ پیش/ من این را به تو گفتم». در اینجا، می‌بینیم که مترجمان ویژگی‌های زبان محاوره‌ای را با تغییر «ر» در «اگر» و «د» در «باشد» به «ه» صامت به همراه چند تغییر دیگر مانند حذف نشانهٔ مفعول مستقیم «را» در «این را» به «اینو» و دو کلمهٔ «به تو» به «بت» منعکس می‌کنند. گزینش زبان محاوره‌ای مترجمان احتمال اختلاف طبقاتی بین پرسونای شعری (مستأجر) و صاحبخانه را که از حمایت قانون برخوردار است و به زبان رسمی روزنامه‌ها صحبت می‌کند نشان می‌دهد، هرچند که، چنان‌که به‌زودی خواهیم دید، صاحبخانه به فارسی محاوره‌ای نیز صحبت می‌کند.

در نسخهٔ انگلیسی «ترانهٔ صاحب‌خانه» هرچه شعر به پایانش نزدیک می‌شود موضوع

تعاملِ زبان بومی و معیار برجسته‌تر می‌شود. مستأجر همچنان به زبان عامیانه به توصیف وضعیتِ نابسامان خانه و تهدید صاحبخانه ادامه می‌دهد. «تو نمی‌توانی حتی یک کلمه بگویی/ اگر با مشت بزنم تو صورتت». صاحبخانه در جواب می‌گوید: «پلیس! پلیس! بیا و این مرد را بگیر/ او می‌خواهد دولت را ویران/ و کشور را سرنگون کند». شعر هیوز تنها یک بار از عبارت غیرمعیار «بیا و بگیر» هنگام درخواست صاحبخانه از زبان بومی استفاده می‌کند اما صاحبخانهٔ شاملو و فیاد با همان زبان محاوره‌ای مستأجر صحبت می‌کند. او فریاد می‌زند: «پلیس! پلیس! این مرتیکه رو بگیرید/ می‌خواد مملکتو ساقط کنه/ می‌خواد مملکتو بریزه به‌هم». صاحبخانه برای اشاره به مستأجر از کلمهٔ محاوره‌ای تحقیرآمیز «مرتیکه» (که در زبان محاوره «د» در کلمهٔ «مرد» را به «ت» تبدیل می‌کند) استفاده می‌کند. به‌علاوه نمونه‌هایی از فارسی محاوره‌ای مانند نمونه‌های موجود در مصراع‌های مربوط به مستأجر می‌یابیم مثل تغییر «آ» بلند به «و» و حذف «را» به «و» ضمیمه‌شده به کلمهٔ «دولتو» و «مملکتو». اما فارسی معیار در موقع دستگیری و محکومیت مستاجر و خبر روزنامه دربارهٔ زندانی شدن او نقش مهمی در شعر ایفا می‌کند. ترجمهٔ فارسی دقیقاً تغییر در گونهٔ زبانی را نشان می‌دهد. بنگرید به ترجمهٔ تیتر اول «مردی صاحبخانه‌اش را تهدید به مرگ کرد». تنها در تیتر روزنامه به کلمهٔ مکتوب معیار «صاحبخانه» برمی‌خوریم. در اینجا صورت مکتوب علامت مفعول مستقیم یعنی «را» را نیز می‌بینیم. صورت محاوره‌ای این علامت، چنانکه پیشتر دیدیم، «رو» یا حتی مختصرتر «و» است.

اما شاملو و فیاد با افزودن عبارتِ «به مرگ» به شاخ و برگ آن افزودند. تا اینجا، در خود شعر هیچ نشانی از مضمون اصلی شعر ــ همان مضمون عمدهٔ بخش اعظم اشعار هیوز یعنی انتقاد صریح از نژادپرستی در آمریکا ــ وجود ندارد. ترجمهٔ شاملو و فیاد تنها در مصراع آخر یعنی «قاضی مجرم سیاه‌پوست را به نود روز زندان محکوم می‌کند» بر این بُعد شعر اندکی نور می‌تاباند. در دو مصراع آخر و کلمهٔ «سیاه‌پوست» (معادلی که مترجمان برای کلمهٔ «negro» برگزیدند) است که خوانندهٔ فارسی با زمینهٔ واقعی شعر آشنا می‌شود، هرچند که او با خواندن دیگر اشعار هیوز در این مجموعه و زندگی‌نامهٔ مختصر هیوز به قلم رامین شهروند می‌تواند آن را حدس بزند. بااین‌همه، با استفاده از روش بازسازی و نادیده‌گرفتن تنشِ نژادی متن اصلی تا مصراع‌های پایانی شعر، شاملو و فیاد خوانش دیگری از این شعر، یعنی نقد رابطهٔ صاحب‌خانه/ مستأجر در فضای ایران در دوران حکومت شاه، عرضه می‌کنند. باتوجه به عبارت افزوده شده «به مرگ» می‌توانیم این خوانشِ ثانوی را درک کنیم.

نتیجه‌گیری

اگر به ترجمهٔ شاملو و فیاد از کلمهٔ «government» و «land» به «دولت» و «مملکت» بازگردیم به معنی نسبتاً متفاوتی در فارسی و انگلیسی برمی‌خوریم. بااینکه کلمهٔ «دولت» از دیرباز به دولت یا مملکت دلالت می‌کرده است، «مملکت» نسبت به کلمهٔ «land» تداعی کاملاً متفاوتی دارد. «مملکت» برگرفته از ریشهٔ عربی سه حرفی (م ل ک) است که به مالکیت، تملک و حاکمیت اشاره می‌کند. و در نیمهٔ قرن بیستم برای اشاره به کشور ایران در میان فارسی زبان‌ها به‌کار می‌رفت. به بیان دقیق‌تر، کلمهٔ «مملکت» در ترجمهٔ معکوس لفظاً به معنی «سلطنت» است و وجود آن در این مصراع شاه ایران، محمدرضاشاه، و حکومت مستبدانه او در آن روزگار را به یاد می‌آورد.

ترجمهٔ اشعار هیوز در اصل در ۱۳۵۲ ــ تنها دو سال بعد از جشن ۲۵۰۰سالهٔ پادشاهی ــ منتشر شد. استوانهٔ معروف کوروش، که شاه زمان‌پریشانه آن را به‌عنوان نخستین اعلامیهٔ حقوق بشر و آزادی دینی عرضه کرد، به‌صورت نماد رسمی آن مراسم به‌کار رفت، اما فهرست غذاهای پرخرج و سیاههٔ بلندبالایِ میهمان‌ها بیش از ۶۰۰ نفر ازجمله اعضای خاندان سلطنتی بین‌المللی و سران دولتی این ضیافت را به‌عنوان پرهزینه‌ترین ضیافت رسمی در روزگار مدرن قابل‌ثبت در کتاب گینس کرد. جای تعجب نیست که بسیاری از مردم عادی ایران با کارزار تبلیغاتی شاه موافق نبودند؛ کارزاری که در عوض به احساسات ضدسلطنت انجامید و موقعیت آیت‌الله خمینی را در تبعید تقویت کرد. در کنار این حادثه، از زمان کودتای برنامه‌ریزی‌شده آمریکایی‌بریتانیایی علیه محمد مصدق در ۱۳۳۲ که شاه را به مسندِ قدرت بازگرداند، چپ‌گرایان ایرانی نه‌تنها از رخوت و سرخوردگی مردم، بل از فشار سانسور دولتیِ روزافزون ــ که در سال ۱۳۳۵ تحت عنوان سازمان اطلاعات و امنیت کشور (ساواک) تأسیس شد ــ در عذاب بودند. دامنهٔ فعالیتِ ساواک گسترده بود و به گفتهٔ کریمی حکاک «سانسور دولتی در تعدیل مطبوعات و نشریات فارسی و صنعت انتشار کتاب نوپا مداخله می‌کرد». وی می‌افزاید: «سازوکارها و روش‌های سانسور در دههٔ چهل ظریف‌تر شد؛ چندان‌که کوشش برای حفظ میزان مشخص آزادیِ بیان تشدید شد».در این فضای انحطاط، سرکوب دولتی و سانسورِ محمدرضاشاه بود که شاملو بر آن شد تا ترجمه‌هایش را از شعر جهان (با عنوان همچون کوچه‌ای بی‌انتها) منتشر کند. بنابراین شاید بتوان گزینش اشعار هیوز برای ترجمه ــ و خاصه آن نمونه‌هایی که او و فیاد زبان بومی هیوز را به فارسی محاوره‌ای ترجمه می‌کنند ــ را به‌منزلهٔ انتقاد پنهانی از شاه و رژیمش تلقی کرد. کریمی حکاک در بحث سانسور دولتی در اواخر دههٔ چهل می‌گوید:

> سانسور کتاب‌ها، به‌ویژه مجموعه اشعار، رمان و نمایش‌نامه چندان آسان به نظر نمی‌رسید. نویسندگان معاصر ایرانی که دغدغه‌مندِ رخدادهای اجتماعی بودند، در مرکز این اپوزیسیون بودند ... به علاوه گرایش آن‌ها به استفاده از زبان نمادین رو به گسترش بود؛ چرا که کار را برای دستگاه سانسور دشوار می‌کرد.

ظاهراً افزودن بی‌ضرر عبارت «به مرگ» شاملو و فیاد به مصراع شعر هیوز طنینِ سیاسی جدیدی به خود می‌گیرد، به‌ویژه وقتی‌که با تغییر کلمهٔ «سرزمین» به «مملکت» همراه می‌شود. این عمل (مسلماً کوچکِ) انقلابی به آسانی می‌توانست از سد سانسور بگذرد زیرا در قلمرو ترجمه اتفاق می‌افتاد. روی‌هم‌رفته، همنشینی زبان معیار و بومی هیوز ابزار کارآمدی در اختیار مترجمان ایرانی قرار می‌دهد تا از موقعیت‌های سیاسی ظالمانهٔ ایران به‌طور تلویحی انتقاد کنند ــ خواه زیر نظر تیزبین ساواک در رژیم شاه خواه تحت اصول اخلاقی نظام جدید بعد از انقلاب ۵۷. استفادهٔ کازول از شعر هیوز به علتِ استفاده از زبان بومی در کلاس درس او را مستقیماً با مدیریت مدرسه درگیر کرد. همان شعر، به علت گزینش گونهٔ زبانی هیوز در ترجمه ابزار کارآمدی برای اعتراض نمادین به دولت در اختیار شاملو و فیاد قرار داد. این زبان بومی به مترجمان فارسی هیوز اجازه می‌دهد که هم مستقیماً با عموم ایرانیان صحبت کنند و هم به‌طور غیرمستقیم از رژیم مستبد شاه انتقاد کنند بی‌آنکه نگران مداخلهٔ سانسور باشند. این تبادلاتِ بومی توانست سیاست انقلابی آزادی سیاهان در آمریکا را با اعتراض ضد دیکتاتوری در ایران پیوند بزند. افزون براین، تعامل میان هیوز و مترجمان فارسی زبانش باعث خلق چیز جدیدی می‌شود: حفظ زبان بومی هیوز و استفاده از آن در بازسازی شعرش باهدف خلق کارکردی جدید در یک محیط زبانی و فرهنگی متفاوت.

پی‌نوشت:

---

[1] Levi Thompson (2019) Vernacular transactions: Aḥmad Shāmlū's Persian translations of Langston Hughes's poetry, Middle Eastern Literatures, 22:2-3, 128-140, DOI: 10.1080/1475262X.2020.1855809

[2] "Ballad of the Landlord"

[3] "Ballad of Pearl May Lee"

[4] "Negro"

[5] Romancero gitano (Gypsy Ballads)