گفت‌وگو با کاوه میرعباسی

به‌حکم تقدیر
و برخلاف تدبیر مترجم شدم

خزاعی‌فر: آقای میرعباسی، با تشکر از اینکه دعوت ما را برای گفت‌وگو پذیرفتید، لطفاً در آغاز کمی از زندگی خودتان بگویید. چه کسی یا کسانی در پرورش ذوق ادبی و هنری شما مؤثر بودند؟ خانواده، دبستان و دبیرستان و محیط اجتماعی و فرهنگی دوران کودکی‌تان چه نقشی در تربیت ذوقی شما داشتند؟ اولین تجربیات شما در خواندن و نوشتن چه بود؟

میرعباسی: پدرم اهل مطالعه بود. کتاب زیاد داشت و اولین مشوقم به کتاب‌خوانی او بود. حتی پیش از آنکه سوادِ خواندن نوشتن داشته باشم برایم مجلهٔ کیهان بچه‌ها می‌خرید و مجلهٔ مصوّر «میکی» را که نمی‌دانم به فرانسه بود یا آلمانی؛ تصاویر رنگی‌اش به‌راستی مسحورکننده بودند و خیال‌انگیز و در دکه‌ای در خیابان فردوسی، نزدیک بانک ملی که پدرم آنجا کارمند بود عرضه می‌شدند. یادم می‌آید که کیهان بچه‌ها به‌دست، دنبال بزرگ‌ترها راه می‌افتادم و ازشان خواهش می‌کردم داستان‌هایش را برایم بخوانند. مادربزرگم که تا پنج‌سالگی دیواربه‌دیوارش خانه داشتیم بیشتر از بقیه برایم مجله می‌خواند. اشتیاقم به داستان باعث شد همین که کلاس اول را تمام کردم شروع کنم به کتاب‌خواندن و به هر زحمت خودکفا شوم. تابستان همان سال اولین داستانم را هم نوشتم که ماجرایی پلیسی داشت و کاملاً متأثر بود از برنامهٔ «جانی دالر» که چهارشنبه‌ها ساعت هشت شب از رادیو پخش می‌شد، برنامهٔ محبوبم بود و با شیفتگی انتظارش را می‌کشیدم. ناگفته نماند که پیش از آن، در پنج سالگی، زمانی که هنوز سواد نوشتن نداشتم، نخستین داستانم را ساخته بودم. یک شب از خالهٔ کوچکم خواهش کردم برایم قصه بگوید و او گفت «چرا من همیشه واست قصه بگم. یک بار هم تو واسم قصه تعریف کن» و من فی‌البداهه ماجرای جنگ میان میمون‌ها و خرس‌ها را برایش تعریف کردم که در آن میمون‌ها چون زورشان به خرس‌ها نمی‌رسید رفتند شمشیر و نیزه سربازان رومی را دزیدند و پیروز شدند. تا نُه‌سالگی خوانندهٔ پروپاقرص «کتاب‌های طلاییِ» انتشارات امیرکبیر بودم؛ آشنایی اولیه‌ام با بسیاری از شاهکارهای ادبیات جهان به برکت این

مجموعه بود: موبی دیک، دون کیشوت، سه تفنگدار، هکلبری فین، تام سایر و غیره. از ده‌سالگی به مجموعۀ «گردونه تاریخ» روی آوردم. البته کنارشان هر کتابی هم که به دستم می‌رسید می‌خواندم. جادوگر شهر زمرد با ترجمۀ زنده‌یاد ابولقاسم حالت، آرتورشاه و دلاوران میزگرد و ژاندارک (هر دو از مجموعۀ «گردونه تاریخ») نسخه‌ای قدیمی از کتاب هزارویک شب که کاغذ کاهی داشت و فقط صد شب اول را شامل می‌شد و برخی مضمون‌های ممنوعه‌اش هنوز برایم مفهوم نبودند، جزو کتاب‌هایی هستند که در آن دوران تخیلم را به بازی گرفتند و درگیر خود کردند و هنوز با هیجان آنها را به خاطر می‌آورم. به مدرسۀ سن‌لویی می‌رفتم که مال فرانسوی‌ها بود و همۀ درس‌ها را به دو زبان فارسی و فرانسه می‌خواندیم. از یازده‌سالگی کتاب‌خواندن به فرانسه را هم شروع کردم، با رمان‌های ساده شده و کتاب‌های مصور نظیر ماجراهای تن تن و آستریکس و لوکی لوک و سایرین. به دوازده‌سالگی که رسیدم حدود صد داستان کامل و ناتمام در کارنامه داشتم که از میانشان حساب دو تا را جدا از بقیه می‌دانستم؛ یکی‌شان «عقل» نام داشت و دیگری «جهنم». در تابستان ۱۳۴۶ این دو داستان را همراه با داستانی به اسم «میشکا» که از کتاب درسی فرانسه‌مان ترجمه کرده بودم به مجلۀ کیهان بچه‌ها بردم. هر سه‌شان پذیرفته شدند. طی دو سال همکاری با این نشریه حدود بیست داستان و پنج‌شش ترجمه از من منتشر کردند. بابت مطالبم مزد می‌گرفتم: صفحه‌ای ده تومان؛ در آن سن به نظرم خیلی پول می‌آمد، و چه لذتی داشت کسب درآمد! زمانی که زنده‌یاد عباس یمینی شریف، سردبیر وقتِ کیهان بچه ها، گفت که دیگر از من ترجمه چاپ نمی‌کند زیرا عقیده داشت کسی که می‌تواند بنویسد حیف است ترجمه کند، برای کسب درآمد بیشتر رفتم سراغ انتشارات و کتاب افسانه‌های مجارستانی را برای امیرکبیر ترجمه کردم. این کتاب سال ۱۳۵۰ منتشر شد. در شانزده‌سالگی، یک روز قبل از امتحان شیمیِ ثلث سوم، رفتم به «کارگاه نمایش» تا برای کلاس‌های بازیگری امتحان بدهم. قبول نشدم. عوضش، حاصل آن، ترجمۀ داستان کوتاهی شد به نام «گیوه» که چند ماه بعد در مجلۀ فردوسی به چاپ رسید. همان ایام فیلم «ساتریکون» فلینی را دیدم و به‌قدری مجذوبش شدم که تصمیم گرفتم کارگردان بشوم. کلاس یازدهم بودیم که با زنده‌یاد مدیا کاشیگر یک فیلم هشت‌میلیمتری ساختیم. همان سال مشترکاً سه رمان کوتاه از رُنه گیو را که برای کودکان می‌نوشت ظرف یک هفته ترجمه کردیم و به ناشری در ناصرخسرو فروختیم تا با نام مستعار منتشر شود. در تابستان ۵۲ که تازه دیپلم گرفته بودیم به «انتشارات بابک» رفتیم که دنبال مترجم می‌گشت. مدیر تولید این انتشارات در آن ایام اسماعیل عباسی بود که بعدها عکاس نامداری شد و سال‌ها بعد باهم کتاب نقد عکس را ترجمه کردیم. به پیشنهاد او، من برای زندگی‌نامۀ مایاکوفسکی قرارداد بستم و مدیا

برای زندگی‌نامهٔ اِسنین. تا پیش از آن، اسم هیچ‌کدام از این دو شاعر را نشنیده بودم. پیش از آنکه ترجمه را به پایان برسانم، برای ادامه تحصیل راهی فرانسه شـدم. مدیا هم ترجمه‌اش را ناتمام رها کرد. سال‌ها بعد او منظومهٔ «ابر شلوارپوش» مایاکوفسکی را به فارسی برگرداند. حدود نوزده سال خارج از کشور بودم ــ در فرانسه و رومانی و اسپانیا ــ و در زمستان ۱۳۷۰ به ایران برگشتم. پیش از آنکه از ۱۳۷۹ تمام‌وقت به ترجمهٔ ادبی مشغول شوم، با دارالترجمه‌ها همکاری داشتم و در کنارش کتاب هم ترجمه می‌کردم. تاکنون حدود سیصد مقاله در زمینهٔ سینما و عکاسی و ادبیات ترجمه و تألیف کرده‌ام، شصت‌واندی کتاب را به فارسی برگردانده‌ام، دو رمان، یک مجموعه داستان و یک مجموعه روایت نوشته و منتشر کرده‌ام، دو رمان ناتمام دارم و یک رمان و یک رمانک که منتظر ویرایش نهایی‌اند. حالا که فکرش را می‌کنم می‌بینم همیشه ترجمه را به چشم وسیلهٔ کسب درآمد نگاه کرده‌ام، برخلاف نویسندگی که آن را انگیزهٔ حیاتی‌ام می‌دانم (به‌خصوص در این سال‌های پیری)، هرچند کمتر فرصت یافته‌ام بهش بپردازم. مادرم تعریف می‌کرد یکی از دبیرهایشان روزِ اول که سر کلاس آمد برای معرفی خودش گفت «به‌حکم تقدیر و برخلاف تدبیر معلم شدم». این شاید حکایت من هم باشد که به‌حکم تقدیر و برخلاف تدبیر مترجم شدم.

خزاعی‌فر: بخشی از خاطراتی را که نقل کردید با خاطرات بسیاری از اهالی قلم ازجمله این بندهٔ کمترین اشتراکات زیادی دارد، ولی از قرار معلوم دوران کودکی و نوجوانی شما بسیار غنی‌تر، جذاب‌تر، پرماجراتر و خلاق‌تر بوده است. به گمان من، جدا از استعداد شخصی، فضای فرهنگی آن دوران بسیار الهام‌بخش بود و اصلاً همین فضای فرهنگی بود که علاقه ایجاد می‌کرد و استعداد را شکوفا می‌کرد و جهت می‌بخشید. شما کار حرفه‌ای‌تان را در چهارده‌سالگی با ترجمه آغاز کردید ولی در ۱۸ سالگی به‌سمت حقوق رفتید و خیلی زود حقوق را رها کردید و به‌سمت سینما رفتید و بالاخره به‌سمت ترجمه و تألیف برگشتید. در جایی گفته‌اید که چه عواملی باعث شد که نتوانستید در حرفهٔ محبوبتان فیلمسازی کار کنید. حالا شما همان‌قدر که مترجم هستید، نویسنده هم هستید. در حوزهٔ ادبیات، نویسنده‌ای که مترجم هم باشد یا مترجمی که نویسنده هم باشد در ایران پدیدهٔ غریبی نیست. این حرف بیشتر درمورد قبل از انقلاب صادق است، و بعد از انقلاب تعداد رمان‌نویس‌مترجم‌ها بسیار کاهش پیداکرده است. اگر از منظر فنی به موضوع نگاه کنیم، نویسنده‌ای که ترجمه هم می‌کند کسی است که در نظام ادبی ایران کار کرده و با معیارهای تألیف ادبی آشناست و لذا در نظام ترجمه دست بالاتری دارد، به‌خصوص اگر به‌خاطر داشته باشیم که ترجمه نویسندگی خلاق است. ولی از منظر حرفه‌ای سؤالات زیادی مطرح است. چرا نویسنده باید

ترجمه کند؟ چه عاملی او را به سوی ترجمه‌کردن می‌کشاند؟ آیا در رابطۀ میان نظام ادبی و نظام ترجمه بحرانی به وجود آمده است؟ آیا مترجم منزلتی بالاتر از نویسنده دارد؟ آیا خواننده و ناشر اقبالی به تألیف نشان نمی‌دهند؟ آیا نویسندگان ما توان جذب خوانندۀ فارسی را ندارند، یا خواننده فارسی بیش از حد به رمان غربی وابسته شده است؟ آیا نویسندۀ ایرانی مظلوم واقع شده چون باید با غول‌های ادبی جهان آزادانه رقابت کند و برای خوانندگانی بنویسد که مرعوب و مفتون ادبیات غرب هستند؟ با توجه به تجارب شخصی‌تان پاسختان به این سؤالات چیست؟ شما در درجۀ اول خودتان را نویسنده می‌دانید یا مترجم؟

میرعباسی: همان طور که قبلاً اشاره کردم برای من ترجمه در وهلۀ اول وسیله امرار معاش به شمار می‌آید. قدر مسلم این است که راه‌یافتن به عرصۀ نشر از طریق ترجمه به مراتب آسان‌تر است تا به‌واسطۀ تألیف. همین که مترجمِ بالقوه کتابی از نویسنده‌ای شناخته‌شده را انتخاب کند و چند صفحه‌اش را به‌عنوان نمونه کار به فارسی برگرداند به یقین موفق به انعقاد قرارداد خواهد شد. حال‌آنکه برای به چاپ رساندن نخستین اثر تألیفی باید به لطایف‌الحیل متوسل شد تا ناشر حاضر شود اثر ارائه‌شده را بررسی کند ــ هرچه اثر قطورتر، مسیر دشوارتر. پیداکردن ناشری هم که حاضر باشد روی نویسنده‌ای گمنام ریسک کند خود قصه‌ای است پرُ ازآب چشم! مهم‌ترین نکته شاید این باشد که در ایران نویسندگی شغل نیست و تعداد نویسندگانی که بتوانند صرفاً از راه قلم روزگار بگذرانند از انگشتان دودست کمترند (اینجا کسانی را که با تکیه بر مطبوعات و خبرگزاری‌ها یا اشتغال در انتشارات و نهادهای فرهنگی گلیمشان را از آب بیرون می‌کشند مستثنی می‌کنم). بهترین گواه بر این مدعا حجم آثاری است که شاخص‌ترین داستان‌نویسان ما در طول عمر پدید آورده‌اند؛ به‌عبارت دیگر، نویسندگی عمدتاً تفنن به شمار می‌آید نه حرفه، و اکثریت قاطع داستان‌نویسان ما ، به قول سارتر، «نویسندۀ روز یکشنبه»اند، یعنی فقط اوقات فراغت و تعطیلاتشان را صرف نویسندگی می‌کنند. حرفه‌ای نبودن داستان‌نویسان نیز به علل و عوامل مختلفی برمی‌گردد که فهرست‌وار به مهم‌ترین‌هایشان اشاره می‌کنم: سرانۀ پایین مطالعه در کشور؛ عدم عضویت ایران در معاهدۀ کپی‌رایت که راه دسترسی به بازار جهانی نشر را بر کشور می‌بندد؛ مخاطب نداشتن اکثریت غالب داستان‌نویسان ما. دوست نویسنده‌ام حسن شهسواری جایی به نکته‌ای اشاره کرده بود که کاملاً با آن موافقم. به گفتۀ او، تعداد انگشت‌شماری از داستان‌نویسان ایران پُرمخاطب‌اند، تعداد اندکی از آنها مخاطب دارند، و نودواندی درصد بقیه بی‌مخاطب‌اند. نتیجۀ همۀ اینها می‌شود شمارگان زیر هزار بسیاری از رمان‌ها و مجموعه داستان‌ها که در همان چاپ اول می‌مانند. در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ پیگیر جدی ادبیات عامه‌پسند بودم و می‌توانم با

قاطعیت بگویم که نویسندگان تثبیت‌شدهٔ این‌گونه رمان‌ها از نظر تعداد مخاطب وضعیتی به مراتب بهتر از داستان‌نویسان ادبیات جدی داشتند و چند انتشاراتی که بازار این نوع رمان‌ها را قبضه کرده بودند روی‌هم‌رفته موفق عمل کرده بودند. تیراژ رایج در آن سال‌ها پنج‌هزار نسخه بود. به موضوع ترجمه برگردیم. مترجمِ ایرانی در قیاس با مترجمان بسیاری از کشورها از جایگاهی ممتاز برخوردار است: نامش روی جلد کتاب می‌آید، درصد می‌گیرد (در غرب، ازآنجایی‌که برای ترجمهٔ آثار باید به نویسندهٔ اثر درصد بپردازند، ترجمه را از مترجم می‌خرند. دقیق‌تر بگویم، ناشری که کپی‌رایت اثر را به دست آورده، ترجمه‌اش را در مقابل مبلغی ثابت به فلان مترجم سفارش می‌دهد. به‌این‌ترتیب، ابتکار عمل از مترجم سلب می‌شود و او امکان این را ندارد که سراغ آثاری برود که هنوز به مالکیت عمومی درنیامده‌اند). از سوی دیگر، اکثریت داستان‌نویسان ایرانی، ازآنجایی‌که هیچ زبان خارجی را آن‌قدر خوب بلد نیستند که به زبان اصلی یا یکی از زبان‌های واسطه رایج کتاب بخوانند، ناگزیرند برای آشنایی با ادبیات دیگر کشورها و آگاهی از گرایش‌ها و دگرگونی‌های عالم ادبیات به مترجمان متکی باشند. همین امر به نقش و جایگاه مترجم در ایران اهمیتی ویژه بخشیده است. کم نبوده‌اند مواردی که مترجمان توانسته‌اند با معرفی یک نویسنده یا رمانی خاص جریان‌ساز شوند. در جواب سؤال آخرتان باید بگویم دلم می‌خواهد خودم را نویسنده بدانم، گرچه واقعیت بیرونی و حاصل فعالیت حرفه‌ای‌ام بر چیزی دیگر دلالت دارد. به‌هرحال، امیدوارم بتوانم در این واپسین سال‌های عمر همه توان و بضاعتم را در راه نویسندگی به‌کار بگیرم.

خزاعی‌فر: این جمله که گفتید «به‌حکم تقدیر و برخلاف تدبیر مترجم شدم» و این جمله که گفتید «دلم می‌خواهد خودم را نویسنده بدانم» برایم بسیار جالب بودند. حتماً مترجمان دیگری هم بوده‌اند که چنین احساسی داشته‌اند ولی از کمتر مترجمی چنین حرفی شنیده‌ام. من در این حرف شما صداقت و شجاعت می‌بینم. البته نه ترجمه کار بدی است و نه مترجمان مقصرند، ولی روا نیست ترجمه عرصه را بر تولید ادبی تنگ کند. باید موانع را شناخت و برطرف کرد. این یک کار فرهنگی گسترده می‌طلبد و نیاز به همکاری همدلانهٔ گروه‌های متعدد درگیر در مسئله دارد. آنچه مسلم است این است که این رقابت تألیف با ترجمهٔ منصفانه نیست. علاوه بر این، بدون یک ادبیات بومی قوی ترجمه‌ای قوی هم نخواهیم داشت. در دهه‌های سی و چهل بین مترجمان و نویسندگان ادبی و بین ترجمه و تألیف ادبی این فاصلهٔ امروزی وجود نداشت. و امروز که این فاصله افتاده ترجمه ادبی آسیب دیده است.

میرعباسی: یادم می‌آید چند سال پیش هنگام مصاحبه با خبرنگاری جوان گفتم که همواره

ترجمه را کارِ گِل به حساب آورده‌ام. او از حرفم خیلی متعجب شد و گفت همیشه خیال می‌کرده از نوجوانی هدفم این بوده که مترجم بشوم و حالا هم به مقصودم رسیده‌ام. راستش مدتی وسوسه شدم به این روایت بچسبم چون به هر صورت موفقیت برازنده‌تر از ناکامی است؛ به‌عبارت دیگر، خواستم همان کاری را بکنم که پرسوناژ نمایشنامۀ انریکوی چهارم پیراندلو کرد: چون همه گمان می‌بردند که او خیال می‌کند انریکوی چهارم است، او هم وانمود می‌کرد که چنین می‌پندارد، حال‌آنکه از سال‌ها قبل می‌دانست که انریکوی چهارم نیست و فقط به بازی دیگران تن می‌داد. اما آخرسر دلم راضی نشد پشت تصویری تصنعی پنهان شوم و برگشتم سر موضع اولم.

> دلم می‌خواهد خودم را نویسنده بدانم، گرچه واقعیت بیرونی و حاصل فعالیت حرفه‌ای‌ام بر چیزی دیگر دلالت دارد.

بگذریم! البته تأکید دارم مبادا تصور شود که از ترجمۀ ادبی لذت نبرده‌ام و نمی‌برم ، یا در آن هیچ خلاقیتی نمی‌بینم. قدر مسلم این است که ده‌ها بار از تدریس زبان (ده سال به این کار مشغول بودم) و کار برای دارالترجمه خوشایندتر و دلپذیرتر است اما هرگز به‌قدر نوشتن ارضاءکننده نیست. درستش این است که بگویم محال است در جایگاه «خاتون» بنشیند ولی منزلتش در حد «کنیز مطبخی» هم پایین نیست. دیگر اینکه اولاً اگر عرصۀ ادبیات داستانی ما تا این اندازه تنگ نبود، چه‌بسا این مسئله که ترجمه عرصه را بر تألیف تنگ می‌کند اصلاً موضوعیت پیدا نمی‌کرد؛ ثانیاً اگر در چشم‌اندازی فراخ‌تر به رابطۀ بین ترجمه و تألیف بنگریم، متوجه می‌شویم که رقابت نابرابر در حقیقت میان ادبیات بومی ماست با ادبیات جهانی: ما حتی هنوز توانسته‌ایم رمان‌نویسی در قوارۀ اسماعیل کاداره در سطح بین‌المللی داشته باشیم ــ از نظر اعتبار و آوازه ــ حال‌آنکه زبان آلبانیایی بسیار مهجور است و تعداد آلبانیایی‌زبانان و آلبانیایی‌دانان جهان بسیار اندک‌تر است از فارسی‌زبانان. درزمینۀ ادبیات سرگرم‌کننده و عامه‌پسندهای پرفروش (یا همان بِست‌سلرها) وضع از این هم به‌مراتب بدتر است و به‌راستی هنوز در خم یک کوچه‌ایم. به قول دوستِ فرهیخته‌ام امید روحانی، رمان‌نویسان ما در راهیابی به بازارهای جهانی به‌قدر نقاشان و سینماگرانمان موفق عمل نکرده‌اند. شاید یک دلیلش بصری بودن این دو هنر باشد، اما قطعاً علتش فقط همین نیست. ناگفته نماند، امرار معاش از طریق ترجمۀ ادبی هم چندان آسان نیست و مترجم ادبی حرفه‌ای مسیری سنگلاخ و پُردست‌انداز پیش رو دارد. یادم می‌آید پیش از آنکه تصمیم قطعی بگیرم که تمام وقت به ترجمۀ ادبی بپردازم، مِن‌باب مشورت، از استاد

عبدالله کوثری پرسیدم آیا می‌شود آدم از راه ترجمهٔ کتاب اموراتش را بگذارند، و ایشان با این بیت جوابم را دادند: «آری شود، ولی به خون جگر شود!» در سال‌های بعد فهمیدم چقدر این سخن راست بود!

خزاعی‌فر: در ارتباط با سؤال قبلی، مایلم، چه در مقام نویسنده، چه در مقام مترجم، بگویید نسبت به زبان فارسی چه احساسی دارید؟ آیا زبان صرفاً وسیلهٔ ارتباط است یا معشوق اهل قلم؟ آیا زبان بریده از ادبیات و بریده از گذشتهٔ خود است یا جزئی جداناپذیر از ادبیات و بدون ادبیات ابتر است؟ اصلاً نوشتن یا ترجمه‌کردن بدون آشنایی با ادبیات تاچه حد ممکن است؟ مشکل برخی از مترجمان و نویسندگان امروزی این است که همین زبان روزمره را برای بیان ادبی کافی می‌دانند و وسعت زبانی ادبیات را به زبان محدود روزمره فارسی فرومی‌کاهند. از انسی که با ادبیات فارسی دارید بگویید. چه می‌خوانید و چطور می‌خوانید و این خواندن‌ها چگونه در قلمتان تأثیر می‌گذارد؟

میرعباسی: تا هجده‌سالگی زبان فارسی ــ در طبع‌آزمایی‌های قلمی‌ام تا آن هنگام ــ فقط برایم استفادهٔ کاربردی داشت. در غربت بود که اهمیتش را به‌مثابه زبان مادری به‌راستی بازشناختم. همین‌طور پی بردم چه تفاوتی دارد برایم با زبان‌های دیگری که می‌دانستم و یاد گرفتم: زبان‌های دیگر را فقط بلدم ولی زبان فارسی را حس می‌کنم. خیلی کم ترجمه به زبان فارسی می‌خوانم. آثار را یا به زبان اصلی می‌خوانم یا با یک زبان واسطه. مطالعه‌ام به زبان فارسی عمدتاً شامل رمان‌های ایرانی معاصر است و گه‌گاه ــ برحسب ضرورت و مورد ــ متون کلاسیک.

خزاعی‌فر: به‌طور کلی وضعیت ترجمه ادبی را چگونه می‌بینید؟ اگر خواننده، ناشر، مترجم و دولت را چهار عنصر مؤثر در کیفیت ترجمهٔ ادبی در ایران بدانیم، شما کدام عنصر را مؤثرتر می‌دانید و نقد شما بر هر یک از این عناصر کدام است؟ این سؤال را از این جهت از شما می‌پرسم که می‌دانم با داستان تلخ ترجمه‌های متعدد صدسال تنهایی کاملاً آشنا هستید.

میرعباسی: چشم‌انداز کلی ترجمهٔ ادبی را پریشان و نابسامان می‌بینم. سیلِ کتاب‌های بی‌ارزش با ترجمه‌های گاه افتضاح به بازار جاری می‌شوند و کار انتخاب را برای مخاطبان ناآگاه بسیار دشوار می‌کند. در این آشفته‌بازار اما، به همت برخی ناشران خوش‌نیت، رمان‌های ارزشمندی هم با ترجمه‌های مقبول عرضه می‌شوند که گرچه زیاد نیستند ولی تعدادشان آن‌قدر هست که نور امید بر دل مشتاقان بتاباند. شخصاً این صلاحیت را در خود نمی‌بینم که تعیین کنم از میان چهار عنصری که نام بردید کدام‌ها بیشترین تأثیر را دارند. در

از استاد عبدالله کوثری پرسیدم آیا می‌شود آدم از راه ترجمهٔ کتاب امورا تش را بگذارند، و ایشان با این بیت جوابم را دادند: «آری شود، ولی به خون جگر شود!»

ادامه به این اکتفا می‌کنم که به بعضی نکات که طی این سال‌ها متوجه‌شان شده‌ام اشاره کنم. خوانندگان ادبیات داستانی خارجی را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: آنهایی که دغدغهٔ کیفیت دارند و آنهایی که به این امر بی توجهند. گروه نخست، که در اقلیت‌اند و خوانندگان جدی ادبیات به حساب می‌آیند، هنگام خرید کتاب به نام ناشر و مترجم اهمیت می‌دهند. گروه دوم، که خوانندگان هرازگاهی رمان‌اند و شاید به‌صورت فردی حجم خرید سالیانه‌شان هم چندان زیاد نباشد به دلیل آنکه تعدادشان بسیار بالاست و اکثریت را تشکیل می‌دهند در وضعیت صنعت و بازارِ نشر نقش و تأثیر چشمگیر دارند، اساساً ناشران و مترجمان معتبر و قابل‌اعتماد را نمی‌شناسند. گروه اخیر مشتریانِ هدفِ ناشران نااهلی هستند که عمدهٔ فعالیتشان انتشار ترجمه‌های معیوب و بعضاً رونویسی‌شدهٔ شاهکارهای ادبی پرآوازه و محبوب است ــ اعم از کلاسیک‌ها یا کلاسیک‌های مدرن. تولیداتشان معمولاً به کتاب‌فروشی‌ها حتی کتاب‌فروشی‌های محله راه نمی‌یابد بلکه در دکه‌ها، بساط‌های کتاب در ایستگاه‌های مترو، قطار، فرودگاه‌ها و غیره پیدا می‌شود، و همین‌طور در نمایشگاه‌های کتاب شهرستان که ناشران بزرگ و معتبر کمتر در آنها حضور دارند. این ناشران نه سودای نام دارند، نه پروای ننگ، در پی کسب اعتبار هم نیستند. یک هدف را دنبال می‌کنند و بس : سودجویی!
از اواخر دههٔ هشتاد شاهد ظهور ناشرانی هستیم که فعالیتشان را بر انتشار بِست‌سلرهای روز جهان متمرکز کرده‌اند و تعدادشان درحال افزایش است. ازآنجایی‌که انتخاب‌های این ناشران کم‌وبیش از منابعی واحد و مشترک صورت می‌گیرد، اغلب با ترجمه‌های موازی مواجهه می‌شویم. این ناشران برای آنکه بتوانند حق‌الترجمهٔ پایین بپردازند، ناگزیر، از چوب مترجم می‌تراشند و حاصل کار این به‌اصطلاح مترجمان را به مدد ویراستاران اغلب میان‌مایه بزک می‌کنند و به خورد مخاطبان کم‌توقع می‌دهند. این ناشران نوخاسته، که بعضی‌هایشان تا همین حالا جایگاه محکمی هم به دست آورده‌اند و هنگام نمایشگاه کتاب در غرفه‌شان حسابی ازدحام می‌شود، بخشی از خوانندگان خوش‌سلیقه‌تر و با پسندِ بالاترِ رمان‌های عام‌پسند ایرانی را به خود جذب کرده‌اند. البته این را باید به فال نیک گرفت و پیشرفت به حساب آورد، زیرا حداقلش این است که بِست‌سلرنویسان صنعتگران ماهری هستند و با تکنیک‌های داستان‌نویسی آشنایی کامل دارند، حال‌آنکه نود درصد عامیانه‌نویسان ایرانی با این تکنیک‌ها

بیگانه‌اند و صرفاً از روی غریزه می‌نویسند و داستان‌هایشان هرگونه ساختار روایی منسجم را فاقدند. تصویر این عرصهٔ بی‌دروپیکر با جوجه مترجمان عجول تکمیل می‌شود. حرفِ آخر اینکه بعید می‌دانم دولت بتواند در بالابردن کیفیت ترجمه نقش ایفا کند.

خزاعی‌فر: شما آثاری از نویسندگان آمریکای لاتین ترجمه کرده‌اید که هرکدام سبکی متفاوت دارند. تعریف شما از سبک چیست و چطور می‌شود سبک‌های مختلف را بازآفرینی کرد؟

میرعباسی: سبک را می‌توان ادراکِ حسیِ مبتنی بر عقلانیت دانست و به‌مثابه مفهومی ذهنی تلقی کرد که در قالب عینیت ارائه می‌شود؛ ذهنیتِ مترجم و عینیتِ متنِ ترجمه‌شده. مؤلفه‌های مختلفی سبک را شکل می‌بخشند: زبان متن، اینکه فاخر است یا عادی و روزمره؛ خشک و سرد است یا شاعرانه، پراحساس و تغزلی. آیا جمله‌ها کوتاه و کوبنده‌اند یا بلند و تودرتو. آیا نویسنده از پیرایه‌های کلامی، نظیر واژه‌آرایی (جناس لفظی) و غیره بهره گرفته یا نه. تمایل به تصنع دارد یا ساده و سرراست می‌نویسد. لحن اثر کنایه‌آمیز است یا شوخ و شنگ یا رواییِ بی‌ابهام. با توجه به این مؤلفه‌ها می‌توان سبک نویسنده را بازآفرینی کرد. ناگفته نماند که بازشناختن این مؤلفه‌ها درک ادبی می‌خواهد و بازآفریدنشان قریحهٔ ادبی. توجه به سلایق و پسندهای بلاغی نویسنده می‌تواند به بهتر درآوردن سبک او کمک کند؛ مثلاً کارلوس فوئنتس ازجمله نویسندگانی بود که شدیداً از تکرار می‌پرهیزید و اگر در جمله‌ای واژه‌ای را به‌کار می‌برد، در جملهٔ بعد حتماً از مترادفش استفاده می‌کرد. دی. ایچ. لاورنس، برعکس، از تکرار پشت هم یک لفظ پروایی نداشت. سر هیدرا نوشتهٔ فوئنتس و باکره و کولی و روباه اثر لاورنس را با توجه به این نکته ترجمه کردم. از دیگر الزامات بازآفرینی سبک این است که مترجم به خواننده باج ندهد و وفاداری به سبک را فدای خوشخوان‌سازی متن نکند. شیوه‌ای که میان مترجمان فرانسوی بسیار رایج است، معمولاً از طرف ناشر بر مترجم تحمیل می‌شود و میلان کوندرا دل پُرخونی از آن داشت، تا جایی که وقتی به زبان فرانسه کاملاً مسلط شد و توانست به فرانسه بنویسد تمام ترجمه‌های پیشین آثارش به این زبان را بازبینی بنیادین کرد. شاید جالب باشد بدانید انتشارات «گالیمار» برای آخرین ویرایش «سبکی توانفرسای هستی» در ۲۰۲۰ کپی رایت جدید گرفت.

خزاعی‌فر: سخن کلی ما در مجلهٔ مترجم این است که در ایران ما ترجمه‌زده شده‌ایم، یعنی آن‌قدر که ترجمه کرده‌ایم دربارهٔ ترجمه تأمل نکرده‌ایم و توجه نکرده‌ایم که هر انتخابی که در عمل ترجمه صورت می‌گیرد باید مبتنی بر یک مبانی یا چهارچوب نظری باشد

درغیراین‌صورت انتخاب‌ها یکدست نخواهد بود. کم نیستند مترجمانی که ترجمه را نوعی فن یا مهارت زبانی می‌دانند و درک ماهیت ترجمه را امری بدیهی می‌شمارند. از جهت اهمیت نظریه در عرصه عمل، شاید بتوان ترجمه را با سینما مقایسه کرد. ممکن است فیلمسازانی باشند که به نظریه فیلم هیچ اعتنایی نکنند ولی فیلم هم بسازند. و البته ممکن است برخی از این افراد به طور غریزی فیلم‌های خوبی هم بسازند ولی این به معنی نفی نظریه نیست. به نظر شما آیا در عالم ترجمه به چیزی به نام نظریهٔ ترجمه نیاز داریم و این نظریه در چه مواردی می‌تواند به مترجم کمک کند؟

میرعباسی: دست برقضا من هم جزو آن دسته افرادی هستم که ترجمه را فن می‌دانند. شخصاً چند کتاب در زمینهٔ نظریه ترجمه خوانده‌ام که مهم‌ترینشان «تقریباً همان چیز را گفتن» اومبرتو اکوست که سخنرانی‌ها و درس‌گفتارهای او دربارهٔ ترجمه را شامل می‌شود؛ مابقی چیزی نیستند جز تاریخچهٔ ترجمه. گرچه از مطالعهٔ کتاب اکو لذت بسیار بردم اما صادقانه و با اندکی مبالغه می‌توانم بگویم نظریه‌های ترجمه برایم قضیهٔ موسیو ژوردن پرسوناژ اصلی نمایشنامهٔ «بورژوای اشراف‌منش» مولیر را تداعی می‌کند که هم بسیار متعجب شد و هم به وجد آمد وقتی فهمید همهٔ عمر به «نثر» صحبت می‌کرده. بدیهی است آگاهی براین موضوع باعث نشد که سلیس‌تر، شیواتر و بهتر صحبت کند. صد البته سودمند و واجب است بدانیم که به نثر صحبت می‌کنیم اما خیال باطل است تصور اینکه وقوف بر این امر باعث می‌شود بلیغ‌تر حرف بزنیم. آنچه به‌راستی به‌کار می‌آید فراگیری تکنیک‌های ترجمه است وگرنه هیچ مترجم با مطالعهٔ نظریه‌های ترجمه، مترجم بهتری نخواهد شد. همان‌طور که هیچ‌کس با خواندن نظریه‌های فیلم نمی‌تواند فیلمساز شود. البته فرق بسیار است بین فیلمسازی و ترجمه که در پایان به این موضوع می‌پردازم. من هم با شما موافقم که برای یکدست‌شدن انتخاب‌ها به مبنایی نظری نیاز داریم اما این مبنا نظریه‌ای نیست که از بیرون بیاید و راهنمای عمل برای ترجمهٔ همهٔ متن‌ها باشد، بلکه استراتژی‌ای است که مترجم پیش از ترجمهٔ هر متن و براساس تشخیصش از ویژگی‌های همان متن برای خود طراحی می‌کند ــ لااقل این نتیجه‌ای است که بر اثر تجربه به آن رسیده‌ام؛ سال‌هاست به این شیوه عمل می‌کنم. معمولاً تکلیفم که با استراتژی مشخص شد متن‌هایی فارسی را برمی‌گزینم که بتوانند در پیاده کردنش کمکم کنند و در مدت ترجمه آنها را می‌خوانم. مثلاً طی دو سالی که ترجمهٔ کمدی الهی طول کشید فقط شعر کلاسیک فارسی می‌خواندم؛ بیش از همه عطار. از اینکه موضوع فیلمسازی را پیش کشیدید خوشحالم زیرا دکوپاژِ فیلمنامه را اَبَرترجمه می‌دانم: برگرداندن متن به تصویر. ناگفته پیداست که آزادیِ عملِ کارگردان در قبال فیلمنامه قابل قیاس نیست با آزادی مترجم در برابر

طی دو سالی که ترجمهٔ کمدی الهی طول کشید فقط شعر کلاسیک فارسی می‌خواندم؛ بیش از همه عطار.

متنی که باید ترجمه کند. امکان خلاقیت اولی صدها برابر بیشتر از دومی است. کارگردان در جایگاه برتر آفرینش نشسته، حال‌آنکه مترجم صرفاً واسطه است بین نویسنده و خواننده. سبک، ضرب‌آهنگ، ساختار روایی، شکل بصری، آرایه‌های موسیقیایی فیلم، همه و همه، به ارادهٔ فیلمساز شکل می‌گیرند، درحالی‌که مترجم وظیفه‌ای ندارد جز آنکه «امانت» را سالم به مقصد برساند؛ خلاقیتش کاملاً حاشیه‌ای است. مثلاً پیش از ترجمهٔ مزرعه حیوانات تصمیم گرفتم، تا جایی که متن راه می‌دهد، به‌جای عبارت‌های عادی از اصطلاح استفاده کنم. تصورم بر این است که حدِ آزادیِ عمل مترجم از این فراتر نمی‌رود. در دانشکدهٔ سینما، دو سال «دراماتورژی» می‌خواندیم. در این درس هم تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی را می‌آموختیم هم با نظریه‌های فیلم آشنا می‌شدیم. درحالی‌که نظریه‌های فیلم برایم کاربرد عملی نداشت و به مرور زمان بخش عمده‌اش به فراموشی سپرده شد، تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی در خاطرم زنده‌اند و هنوز هم برای داستان‌نویسی دست به دامنشان می‌شوم. البته آنچه گفتم به معنی نفی نظریه و دانسته‌های تئوریک نیست ــ قطعاً برای پرورش ذهن و بالابردن ادراک انتزاعی بسیار سودمندند ــ بلکه منظورم این است که جایگاه و کاربرد چیزها را اشتباه نگیریم. شخصاً بر این باورم که مطالعهٔ نظریه‌های ترجمه برای مترجم نوپایی که هنوز شیوهٔ راه رفتن را نیآموخته بیشتر زیان دارد تا فایده؛ بیش از آنکه راهگشا باشد سردرگم می‌کند.

خزاعی‌فر: شما گفتید که نیازی به نظریهٔ ترجمه احساس نمی‌کنید و گفتید که ترجمه فن است. اولاً من اعتقادی ندارم که با نظریهٔ ترجمه می‌توان مترجم تربیت کرد. ترجمهٔ ادبی نوع دشواری از نویسندگی یعنی نویسندگی خلاق است و بی‌مایه فطیر است. حرف ما این است که نظریهٔ ترجمه اساساً برای مترجمان لازم است. مترجم پیوسته تصمیم می‌گیرد و این تصمیمات وقتی منسجم و قابل‌دفاع است که از یک دیدگاه مشخص و قابل‌دفاع و قابل‌عرضهٔ نظری نشئت گرفته باشد. در سؤال قبلی شما سبک را تعریف کردید و عجیب این است که این تعریف شما از سبک بسیار به تعریف ما از سبک شبیه است. فقط به زبانی دیگر گفته شده است. شما که سبک را تعریف می‌کنید پس یک مبنا یا دیدگاه نظری معینی دربارهٔ ترجمه دارید. در این دیدگاه نظری شما، با توجه به تعریفی که از سبک دادید، تکلیف بسیاری از مفاهیم مثل وفاداری مشخص است. براساس همین دیدگاه نسبت به سبک است که شما سخن از «بازآفرینی» سخن نویسنده می‌گویید؛ نه بازسازی و اختلاف بین این دو به دو

دیدگاه کاملاً متفاوت به عمل و ماهیت ترجمه می‌انجامد. البته بسیاری از مترجمان، حتی مترجمان شرسناس، تعریف مشخص و درستی از سبک ندارند و انتخاب‌هایشان هم به‌ناچار یکدست و قابل‌دفاع نیست. هر مترجمی که انتخاب‌هایش یکدست و قابل‌دفاع است به‌ناچار یک مبنای نظری دارد، ولو اینکه خودش خبر نداشته باشد. منظور من از مبنای نظری این است و البته خواندن و آشنایی با انبوه بحث‌های نظری و دانشگاهی دربارۀ ترجمه لزوماً ما را به یک مبنای نظری معین و قابل دفاع نمی‌رساند.

شخصاً تعهد مترجم را به معنا و سبک می‌دانم و ارائۀ متنی که بوی ترجمه ندهد.

میرعباسی: اگر میان ما اختلاف نظری باشد، احتمالاً از نوع «انگوری» است (آن‌گونه که در مثنوی می‌خوانیم) یعنی معنایی واحد را با الفاظ مختلف مراد می‌کنیم: من می‌گویم اصول و استراتژی و شما می‌فرمایید نظریه. برای اجتناب از بدفهمی و رفع هرگونه شبهه، ترجیح می‌دهم اصلی را که در ترجمۀ همه متون به آن باور دارم و پایبند به رعایتش هستم به اجمال و فهرست‌وار توضیح دهم : امانتداری و وفاداری به متن که از نظر من وجه ایجابی‌اش انتقال صحیح معنا و رعایت سبک است، و جنبۀ سلبی‌اش پرهیز از اطناب و ایجازِ در تضاد و ناسازگار با متن و برخلاف آن و اجتناب از نیت‌خوانی (ترجمۀ استوارت گیلبرت از طاعون و بیگانه کامو یا کمدی الهی به ترجمۀ دوروتی سایرز نمونه‌های شاخص نیت‌خوانی‌اند). استرتژی اما رویکرد و راهکاری است که برای هر متن، برحسب ارزیابی و استنباطم از ویژگی‌های همان متن اتخاذ می‌کنم و معمولاً به سایر متون تعمیم‌پذیر نیست. پیش‌تر در این مورد مفصل توضیح دادم.

خزاعی‌فر: یکی از مباحث ترجمه بحث روش ترجمه است. چنان‌که می‌دانید روش‌های ترجمه را معمولاً بر دو نوع کلی تقسیم می‌کنند: روش متمایل به حفظ لفظ و ساختار نویسنده و روش متمایل به زبان فارسی. در روش اول رنگ‌وبوی ترجمه تا حدی محسوس است زیرا مترجم تاحد امکان ساختار و تعبیرات و ترکیبات واژگانی نویسنده را حفظ می‌کند ولی در روش دوم رنگ‌وبوی ترجمه تا حد امکان زدوده می‌شود. البته می‌دانیم که در بیشتر ترجمه‌ها مصادیق هر دو گرایش دیده می‌شود ولی در مجموع در هر ترجمه یکی از این دو گرایش غالب است و این برمی‌گردد به عوامل متعدد ازجمله نوع متن و تلقی مترجم از ماهیت متن ترجمه. برای مثال، ترجمۀ زنده‌یاد بهمن فرزانه از صد سال تنهایی به گمان من به روش دوم صورت گرفته است. این ترجمه را شاید بگویید دقیق نیست، مخصوصاً چون از زبان ایتالیایی صورت

گرفته، اما زیبایی و روانی زبان ترجمه، آن را به متنی تألیفی نزدیک کرده است. نمونهٔ دیگر ترجمهٔ محمد قاضی از دن کیشوت است. این ترجمه هم به روش دوم صورت گرفته و نتیجهٔ آن اثری است که در زبان فارسی متنی ارزشمند به‌حساب می‌آید. به نظرم می‌رسد نخبگان ادبی ما در مورد اهمیت دقت در ترجمه مبالغه کرده‌اند. البته صحبت دربارهٔ ترجمهٔ ادبی است و گرنه در مورد ترجمهٔ متون علمی و متون علوم انسانی نمی‌توان دربارهٔ اهمیت دقت در ترجمه مبالغه کرد. هرچه بگوییم کم گفته‌ایم. به‌طور کلی شما خودتان را به کدام روش متمایل می‌بینید و چرا؟

میرعباسی: باید بگویم با تلقی آکادمیک از ترجمه (یا لااقل آنچه در دانشکده‌های مترجمی ایران تدریس می‌شود) شدیداً مخالفم. بر طبق این دیدگاه، که آن را «ترجمه به شیوهٔ انبارداری» می‌نامم، خطای فاحش است اگر دو کلمه را با سه کلمه ترجمه کنید: هر چند تا کلمه تحویل گرفتید همان‌قدر باید پس بدهید. ازآنجایی‌که درخت را از میوه‌اش می‌شناسند، درستی این شیوه را نیز باید از توانایی‌های مترجمانی شناخت که از دانشگاه فارغ‌التحصیل می‌شوند. شخصاً تعهد مترجم را به معنا و سبک می‌دانم و ارائهٔ متنی که بوی ترجمه ندهد. الگوی مطلوبم نیز ترجمه‌های زنده‌یاد نجف دریابندری است. به ویژه آنکه او از نخستین مترجمانی بود که اهمیت رعایت سبک را دریافت و تمام آثاری که به فارسی برگرداند از زبان اصلی بود؛ ناگفته نماند که ترجمه از زبان واسطه همواره روزهٔ شک‌دار است. به همین خاطر دو رمانی که نام بردید، هرقدر هم نثر فارسی‌شان درخشان باشد، درمقام متون ترجمه، زیر سایهٔ اما و اگر قرار دارند. به باور من، ارزیابی و سنجش ترجمه اگر مستقل از متن اصلی انجام گیرد، قطعاً یک جایش خواهد لنگید. ترجمهٔ میرزاحبیب از حاجی بابای اصفهانی و ترجمهٔ آنتونن آرتو از رمان راهب ماتیو لویس، که در آن روده‌درازی‌های نویسنده حذف شده و متنی چالاک‌تر و خواندنی‌تر پدیده آمده، هر دو از متن اصلی‌شان ارزنده‌ترند اما هیچ‌کدام را نمی‌توان الگو قرار داد. به‌عبارت دیگر، آدم از هر طرف بام که بیفتد فرقی نمی‌کند، به‌هرحال سر و دستش می‌شکند.

نمونه‌های ترجمه

صد سال تنهایی

مه‌مه دریافت که سراپای وجودش از آتش غرور مرد جوان شعله‌ور شده و می‌سوزد، و با درماندگی خواست راهی بیابد که تحقیرش کند. اما او بهش فرصت نداد. با صدای آهسته بهش گفت: «نترسید. اولین دفعه نیست که یک زن دیوانه یک مرد می‌شود.» چنان خود را بی‌پناه احساس کرد که کارگاه را ترک کرد، بی آنکه مدل‌های جدید را دیده باشد، و تمام شب را با بی‌قراری در بستر غلتید و از سرافکندگی اشک ریخت. جوان ینگه دنیایی مو قرمز، که واقعاً داشت کم‌کم نظرش را جلب می‌کرد، یک‌باره از چشمش افتاد و جایگاهش تا حد نوزادی قنداقی پایین آمد. آن وقت بود که شاپرک‌های زرد توجهش را جلب کردند که همیشه پیش از آنکه مائوریشیو بابیلونیا سروکله‌اش پیدا شود ظاهر می‌شدند. قبلاً هم دیده بودشان، مخصوصاً در کارگاه مکانیکی، و گمان برده بود مجذوب بوی رنگ شده‌اند. یک بار حس کرده بود در سایه‌روشن سالن سینما بالای سرش پر می‌زنند. اما هنگامی که مائوریشیو بابیلونیا شروع کرد دنبالش راه بیفتد، مثل شبحی که فقط او می‌توانست میان جمعیت تشخیصش بدهد، فهمید شاپرک‌ها یک‌جوری به او مربوط می‌شوند. مائوریشیو بابیلونیا همیشه قاطی جمعیت بود، در کنسرت‌ها، در سالن سینما، در مراسم کلیسا، و او نیازی نداشت ببیندش تا بفهمد آنجاست، چون شاپرک‌ها حضورش را لو می‌دادند. یک بار آئورلیانو سگوندو چنان از بال‌بال‌زدن‌های خفقان‌آورشان کفری شد که دختر تحت‌تأثیر انگیزه‌ای آنی خواست سفرهٔ دلش را پیشش باز کند، همان‌طور که قبلاً قول داده بود، اما غریزه بهش فهماند که این دفعه او مثل معمول نمی‌خندد: «وای اگر مادرت بفهمد!» یک روز صبح، موقعی که سرگرم هرس‌کردن بوته‌های گلسرخ بودند، فرناندا از ترس جیغ زد و مه‌مه را از جایی که ایستاده بود کنار راند، که همان مکانی بود که رمدیوس خوشگله از آنجا به آسمان رفت. یک لحظه این تصور به ذهنش آمده بود که معجزه برای دختر خودش هم تکرار می‌شود، چون بال‌بال‌زدن‌هایی ناگهانی باعث تشویشش شده بودند. شاپرک‌ها بودند. مه‌مه دیدشان، پنداری ناغافل در روشنایی زاده شدند، و دلش فروریخت. همان لحظه مائوریشیو بابیلونیا با بسته‌ای در دست، که به گفتهٔ خودش هدیه‌ای بود از طرف پاتریشیا براون، قدم به خانه‌شان می‌گذاشت. مه‌مه برافروختگی شرم را فروبلعید، تلاطم درونش را لگام زد، و حتی موفق شد زورکی لبخندی بر لب‌ها بنشاند که طبیعی به نظر بیاید و در سایهٔ آن ازش بخواهد که لطف کند و بسته را روی هره بگذارد چون انگشت‌هایش گِل‌آلودند.

کمدی الهی، سرود یکم دوزخ

۱

در میانهٔ سفر عمر

گذرم افتاد به جنگلی ظلمانی

زیرا به بیراهه رفتم از مسیرِ مستقیم .
وای چه دشوار است برایم بگویم شرح
آن جنگلِ وحشی و زمخت و زورمند را؛
یادش به تنهایی تازه می‌کند ترسی را
که، فقط ذره‌ای کم از موت، شَرَنگِ جان می‌شود!
لیکن، به پاس نیکویی‌هایی که نصیب بردم آنجا،
روایت می‌کنم دیگر چیزهایی را که دیدم.
نمی‌توانم بگویم به‌درستی چگونه درآمدم به آنجا،
چراکه دچار بودم به رخوتِ خوابی گران
آنگه که گم کردم راه راستین را.
اما چون رسیدم به پای تپه‌ای که
منتهی می‌شد به آنجا همان دره کـه
به قلبم نیشتر هراس نشانده بود،
به بالا نگریستم و دامنه‌اش را
مُلَبَس به انوارِ اختری دیدم که همگان را
هدایت می‌کند به راه راست در هر طریق.
پس اندکی فرونشست هراسی که
متلاطم کرده بود بـــرکهٔ دلم را
تمام شبی که آن‌همه دستخوش تشویش شدم .
و، همچون غریقی بریده‌نفس که،
رَسته از خیزاب‌ها و قدم‌نهاده بر خاک، سر
می‌چرخانَد سوی آبِ خطرخیز و چشم می‌دوزد:
روان من نیز، همچنان پریشان ،
روی برگرداند تا خیره شود بر گُداری
که هرگز کسی از آن زنده نگذشته بود.
چون جسم بی‌رمق را اندکی رخصت آسودن دادم ،
پی گرفتم راهم را بر نشیبِ برهوت، به‌نحوی که
همواره پایین‌تر بود پای استوارم.