ترجمه در نظر و عمل[1]
از دید خورخه لوئیس بورخس

اِفرین کریستال
ترجمهٔ محمدجواد مهدوی

مقدمه

بورخس در یکی از مقالات کتاب خود تاریخ ابدیت (۱۹۳۶) می‌گوید تجربهٔ ادبی ما ضرورتاً با تأخیر حاصل می‌شود:

> نخستین اثر ماندگار ادبیات غرب یعنی ایلیاد، حدود سه هزار سال پیش تألیف شد؛ می‌شود احتمال داد که همه چیزهای مرتبط و آشنا درمورد این اثر در زمانی در طی این دورهٔ طولانی گفته و نوشته شده باشد (بورخس، ۱۹۸۹الف: ۳۸۴).

بورخس بین تأخیر در مواجهه با ادبیات و فرایند خلاقیت هم ارتباط برقرار می‌کند. با درک این فرآیند خلاق است که می‌توانیم به دیدگاه او دربارهٔ ترجمه هم پی ببریم. این فرآیند خلاق شاید تنها شیوه‌ای باشد که در اختیار نویسندگان هست:

> شاید تنها چیزی که می‌توانیم بگوییم این است که در آنچه قبلاً نوشته شده تغییراتی نسبتاً مختصر و معمولی بدهیم: مجبوریم داستانی گفته‌شده را کمی متفاوت تعریف کنیم و مثلاً بعضی از تأکیدها را تغییر دهیم. این همهٔ کاری است که می‌توانیم بکنیم، اما نباید از این بابت غم به دل راه داد (بورخس و فراری، ۱۹۹۸: ۶۶-۶۷).

گفتن «قصه‌ای که گفته‌شده» ولی تاحدی متفاوت، تعبیر هوشمندانه‌ای از ترجمهٔ ادبی است، کاری که بورخس آن را فرایندی خلاق می‌داند. از نظر او و همچنین از نظر بسیاری از شخصیت‌های داستان‌هایش ـــ اکثر شخصیت‌های داستان‌هایش مترجمند یا داستان‌هایش دربارهٔ ترجمه‌های واقعی یا تخیلی است ـــ آفرینندهٔ متن به‌ناگزیر بازآفرین یا ویراستاری است که عناصری را از آثار موجود برمی‌گزیند و از نو با هم ترکیب می‌کند.

مطابق نظر بورخس، اگر احیاناً روزی همهٔ مضامین و داستان‌هایی که می‌توان در اثر ادبی به آنها پرداخت پس از هزاران سال کار ادبی به پایان برسد، ترجمه نه‌تنها شیوه‌ای ممتاز برای درک و لذت‌بردن از ادبیات است بلکه احتمالاً تنها شیوهٔ ممکن است. او از این دیدگاه، هرگز

اصل اثر را برتر از ترجمه نمی‌دانست، چنان‌که سوزان جیل لوین در کاتب خراب‌کار که کتابی است تأثیرگذار دربارهٔ نظریه و عمل در ترجمهٔ ادبیات آمریکای لاتین می‌گوید: «بورخس اساساً اصل اثر را یکی از روایت‌های ممکن می‌داند و برای آن جایگاهی موقتی قائل است.» (لوین، ۱۹۹۱: ۶).

شاید گفتن قصه‌های جدید ممکن نباشد، اما گفتن قصه‌ای که پیش‌تر گفته شده به‌صورتی متفاوت یا حتی بهتر یا افزودن ریزه‌کاری‌های جالب به ایده‌هایی ادبی که از دیگران به ارث رسیده همیشه ممکن است. از نظر بورخس، ترجمهٔ غیروفاداری که به خود آزادی می‌دهد می‌تواند بهتر، قانع‌کننده‌تر و رضایت‌بخش‌تر از ترجمهٔ وفادار باشد. بورخس از این هم پیش‌تر می‌رود و این ادعای مشهورش را مطرح می‌کند که «اصل اثر ممکن است به ترجمه وفادار نباشد»، و آن وقتی اتفاق می‌افتد که متن اصلی سرهم‌بندی شده و باشتاب نوشته شده، ولی ترجمه همان محتوا را با دقت و ظرافت بیشتری پرورانده است. او در ارزیابی سنجیدهٔ خود از ترجمهٔ ساموئل هنلی از واتک اثر ویلیام بکفورد نتیجه می‌گیرد که «اثر اصلی به ترجمه وفادار نیست.» (بورخس، ۱۹۸۹: ۱۱۰)، اما ترجمه‌های خود بورخس هر چیزی بود جز سرهم‌بندی. اغلب آنها نقشی اساسی در فرایند آفرینشگری او، به‌خصوص در آفرینش آثار روایی‌اش داشتند.

ترجمه، هنری خلاق

بورخس در ترجمهٔ ادبی طرفدار بازآفرینی خلاقانه است و ترجمهٔ ادبی را «روایتی متفاوت که به امتحانش می‌ارزد» می‌داند. (بورخس، ۱۹۸۵). از نظر بورخس هیچ اصل بی‌نقصی وجود ندارد، همان‌طور که هیچ ترجمهٔ بی‌نقص یا چرکنویس بی‌نقص وجود ندارد. مترجم باید پتانسیل موجود در متن اصلی را که نویسنده به دلایل متعدد ازجمله محدودیت‌های زبان مبدأ به فعلیت نرسانده به کار بگیرد. همچنین زبان مقصد ممکن است قابلیتی برای ایجاد یک تأثیر ادبی داشته باشد که زبان مبدأ فاقد آن باشد. بورخس ترجمه را ترکیب مجدد عناصر متن اصلی و یا پیش‌نویسی پیشرفته‌تر از متن اصلی برای دست‌یابی به هدفی می‌داند که ممکن است هیچ ارتباطی با زمینه‌ای که متن اصلی در آن نوشته شده نداشته باشد.

بورخس از پل والری و آلفونسو رِیس الهام گرفته است. این دو معتقدند اشتباه است اگر فرض کنیم متن منتشرشده اثری نهایی است. از نظر پل والری، چاپ‌شدن یک اثر ادبی به این معنی نیست که نمی‌توان تغییرات بیشتری در آن اعمال کرد. آلفونسو ریس هم معتقد است که چاپ یک کتاب برای نویسنده به معنی خاتمه‌دادن به روند بی‌پایان ایجاد تغییرات بیشتر در دست‌نویس است. بورخس این اندیشه را به ترجمه هم تعمیم داد و ترجمه را مرحله‌ای از فرآیند مداوم خلق ادبی تصور کرد و گفت که هرکسی می‌تواند با روایت‌ها و تغییرات پیشنهادی

خود در این فرآیند شرکت کند و هیچ‌کس نمی‌تواند ادعای قانع‌کننده‌ای مبنی بر اصالت به معنای مطلق داشته باشد. با این استدلال، بورخس این دیدگاه را بیان کرد که مترجم باید با نسخهٔ اصلی همان کاری را بکند که نویسنده با پیش‌نویس نوشتهٔ خود می‌کند. او این دیدگاه را در چند موقعیت مختلف با کلمات یکسانی تکرار کرده است:

> فرض اینکه هر بازترکیبی از عناصر لزوماً نازل‌تر از شکل اصلی خود است، به این معنی است که پیش‌نویس «الف» لزوماً از پیش‌نویس «د» نازل‌تر است، اما همهٔ اینها فقط پیش‌نویس هستند. (بورخس، ۱۹۹۹: ۶۹).

بورخس حق مترجم را برای انحراف از اصل و دست‌بردن در متن به رسمیت می‌شناسد و تعریفی از ترجمه ارائه می‌کند و آن را در چندین مقاله به شکل‌های مختلف بیان می‌کند: «ترجمه یک بازی شانس تجربی و طولانی است که با حذف‌ها و تأکیدها انجام می‌شود.» (بورخس، ۱۹۹۹: ۶۹). بورخس در صورت‌بندی هوشمندانهٔ خود تأکید می‌کند که ترجمه به‌عنوان بازآفرینی شامل انتخاب، شانس و تجربه است.

از نظر بورخس، قیاس‌ناپذیر بودن دو زبان مبدأ و مقصد، یا حتی دو شیوهٔ بیان در یک زبان، قابلیت جذابی برای مترجم ادبی فراهم می‌کند؛ مترجمی که باید بین ثبت ویژگی‌های خاص یک اثر اصلی و حذف جزئیاتی که تأثیر عام آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، یکی را انتخاب کند. اضافات و حذفیات برای بورخس به اندازهٔ ترجمهٔ خود متن اهمیت دارد زیرا هدف از ترجمهٔ ادبی دقت نیست، بلکه ایجاد یک اثر ادبی جذاب است که بتواند قائم‌به‌ذات باشد. بورخس می‌گوید که داور مطلوب ترجمه، خواننده‌ای است که بتواند در مقابل

طرفداری متعصبانه از متن اصلی مقاومت کند. بورخس در مقالهٔ خود در ۱۹۳۵ دربارهٔ «مترجمان هزارویک شب» دیدگاه خود را تکرار می‌کند که باید اثر اصلی و ترجمه را به منزلهٔ شکل‌های متفاوت یک موضوع تلقی کرد و نه اصل و نه ترجمه را نباید پیشاپیش بر دیگری برتر دانست. او می‌افزاید که مترجمان اغلب یا در مخالفت با یکدیگر ترجمه می‌کنند یا «در پی ادبیات» هستند. (بورخس، ۱۹۹۹: ۱۰۹). ترجمه در مخالفت با ترجمهٔ دیگر یعنی انجام ترجمه برخلاف شیوهٔ مترجمی دیگر و ترجمه در پی ادبیات یعنی درگیرشدن در گفت‌وگو با تمهیدات ادبی که دیگران ساخته‌اند. بورخس در ارزیابی خود از ترجمهٔ انو لیتمن از هزارویک شب، از اینکه مترجم آلمانی در آن دست‌کاری نکرده و حتی «یک کلمه را حذف نکرده» ابراز تأسف می‌کند و اینکه این ترجمه همیشه «روشن، خوانا و متوسط» است او را آزار می‌دهد. (بورخس، ۱۹۹۹: ۱۰۸). او ترجمه‌ای با تغییرات جالب و به‌ویژه با تغییراتی الهام‌گرفته از تحولات مهم ادبیات آلمان را ترجیح می‌دهد، چون به‌زعم او، چنین ترجمه‌ای به ما امکان می‌دهد ادبیات گذشته را با نگاهی تازه بخوانیم. (بورخس، ۱۹۹۹: ۱۰۹).

بورخس با این ادعای جورج استاینر در کتاب پس از بابل موافق است که ترجمه می‌تواند از پتانسیل‌هایی استفاده کند که در نسخهٔ اصلی محقق نشده‌اند؛ یعنی، تفاوت‌ها یا ناسازگاری‌های زبانی بین دو شیوهٔ بیان ممکن است جنبه‌هایی از اثر را بارز کند که ممکن است در زبان اصلی مبهم مانده باشد. بورخس به‌خوبی می‌دانست که برخی از ویژگی‌های یک شعر ممکن است هرگز قابل ترجمه نباشند، اما او همچنین می‌دانست که یک شعر می‌تواند در ترجمه‌ای بدرخشد، درحالی‌که اثر اصلی ممکن است موفق نشده باشد و هر متنی می‌تواند پیش‌متنی برای خلق متن دیگری در همان زبان یا در ترجمه باشد. این دیدگاه‌ها در مورد ترجمه به‌عنوان یک فرآیند خلاقانه، و در مورد اصل به‌عنوان پیش‌نویس، به نظریه‌ای در باب ترجمه تبدیل می‌شوند که مبنای کار بورخس در مقام مترجم قرار می‌گیرند.

بورخس در مقام مترجم

بورخس مترجمی پرکار بود و اغلب با دیگران به‌خصوص با دوستان یا اعضای خانواده ترجمه می‌کرد. او با مادرش دونا لئونور آزودو و همچنین با همسرش ماریا کوداما ترجمه‌هایی انجام داد، ازجمله یکی از آخرین شاهکارهای خود یعنی ترجمه‌ای از بخش ادبی اِدای منثور[۲] اثر اسنوری استورلوسون را. ترجمه با کمک دیگران زمانی برایش به یک ضرورت تبدیل شد و آن هنگامی بود که در دههٔ ۱۹۶۰ بینایی‌اش را به علت یک بیماری پیش‌رونده و حاد چشمی از دست داد و خواندن یا نوشتن به‌تنهایی برایش غیرممکن شد.

مهم‌ترین ترجمهٔ بورخس بی‌شک کتاب حجیم گزیدهٔ ادبیات فانتزی است که برای اولین بار در ۱۹۴۰ منتشر شد. این ترجمه با همکاری سیلوینا اوکامپو و آدولفو بیوی کاسارس انجام

شده است. کتاب مهم دیگری که بورخس ترجمه و ویرایش کرد بهترین داستان‌های پلیسی (۱۹۴۳) است. همکار بورخس در این ترجمه آدولفو بیوی کاسارس بود. شایان ذکر است که جلد اول این اثر را تماماً بورخس و بیوی کاسارس ترجمه کرده‌اند. جلد دوم این کتاب در ۱۹۵۱ منتشر شد. تعدادی از داستان‌های این مجموعه را بورخس و بیوی کاسارس و مابقی را چند مترجم سرشناس ترجمه کرده‌اند. این گلچین‌های ادبیات فانتزی و پلیسی دروازه‌ها را به روی عناصر فانتزی و پلیسی در داستان‌های آمریکای لاتین گشودند. امروزه نمی‌توان به ادبیات آمریکای لاتین بدون برتری این دو ژانر فکر کرد، اما قبل از انتشار این دو مجموعه، نویسندگان آمریکای لاتین به‌ندرت در این دو ژانر می‌نوشتند و اتفاقاً، و نه تصادفاً، یکی از ابداعات ادبی خود بورخس ترکیب داستان‌های کارآگاهی و فانتزی است، نظیر آنچه در برخی از داستان‌های او مانند «مرگ و قطب‌نما» و باغ گذرگاه‌های هزارپیچ می‌بینیم.

آنچه در زمان انتشار بهترین داستان‌های پلیسی چندان مورد توجه قرار نگرفت این بود که بورخس، سیلوینا اوکامپو و آدولفو بیوی کاسارس که مترجمان و ویراستاران این مجموعهٔ تأثیرگذار بودند، از طریق ترجمه و ویرایش خود صرفاً ادبیات فانتزی را معرفی نمی‌کردند، بلکه در واقع متن اصلی را از خلال ترجمهٔ خود به شکل‌های قابل‌توجهی تغییر می‌دادند. این کار در راستای دیدگاه بورخس بود مبنی بر اینکه ترجمه، آفرینش متنی متفاوت است که به امتحانش می‌ارزد، یا فرآیندی خلاقانه است که در آن مترجمان می‌توانند آزادی عمل داشته باشند. بورخس در ترجمه‌هایش ـــ چه ترجمه‌هایی که با نام خودش امضاء می‌کرد و چه ترجمه‌هایی که در آنها همکاری می‌کرد ـــ هر زمان که صلاح می‌دانست، اصل را اصلاح می‌کرد. در برخی موارد، ترجمه‌ای را که در جایی منتشر شده، در جای دیگر می‌توان به منزلهٔ اثر متفاوتی خواند. بورخس با دوستش اولیسس پتی دو مورات، نمایشنامه‌ای از یوجین اونیل با نام ماه دریای کارائیب را ترجمه کردند و عنوان آن را به «جایی که صلیب مشخص است» تغییر دادند. در اینجا بد نیست به‌اختصار به نقش متفاوت این ترجمه در برنامه‌های بعدی این دو نویسنده اشاره کنم.

در صحنهٔ اوج نمایشنامه یوجین اونیل، لحظه‌ای هست که در آن شخصیت‌هایی روی صحنه ظاهر می‌شوند و هذیانات یکی از قهرمانان داستان را بازنمایی می‌کنند. این دقیقاً شبیه صحنه‌ای است که پتی دو مورات در فیلم‌نامهٔ «زندانیان زمین» اثر ماریو سوفیچی (۱۹۳۹) گنجاند. بورخس این فیلم را با عبارات عالی ستوده، اما تأثیر آن در نوشته‌های خود بورخس مورد توجه قرار نگرفته است. گنجاندن ترجمهٔ این نمایش‌نامه در گلچین ادبیات فانتزی، باعث شده که صحنهٔ اوج آن دیگر نه نمایش یک هذیان بر صحنه، بلکه ظهور فانتاستیک ارواح یا موجودات ماوراء طبیعی باشد. تصادفی نیست که بورخس «پیر منار، نویسندهٔ دن کیشوت»

را در ۱۹۳۹ منتشر کرد. این همان سالی است که فیلم «زندانیان زمین» بیرون آمد و چند ماه قبل از انتشار گلچین ادبیات فانتزی است. «پیر منار» این امکان را بررسی می‌کند که دو متن یکسان می‌توانند معانی متفاوتی داشته باشند و این دقیقاً همان چیزی است که برای ترجمهٔ نمایش‌نامه اونیل توسط بورخس و پتی دو مورات اتفاق می‌افتد: وقتی در گلچین بورخس ظاهر می‌شود یک اثر ادبی فانتاستیک است اما در فیلم‌نامهٔ پتی دو مورات مقدمه‌ای است برای به تصویر کشیدن یک وضعیت روانی.

بورخس، سیلوینا اوکامپو و بیوی کاسارس وقتی گلچین ادبیات فانتزی خود را فراهم می‌آوردند، دقیقاً می‌دانستند چه کار می‌کنند. آنها می‌دانستند که در ترجمه‌هایشان آزادی عمل زیادی برای خود قائل هستند، و همچنین می‌دانستند که خوانش‌هایی فانتاستیک از آثاری خلق می‌کنند که در زمینهٔ اصلی خود لزوماً قرار نبوده آثار ادبی فانتاستیک تلقی شوند.

سال‌ها بعد شیوهٔ ترجمه بورخس وضعیت ناخوشایندی ایجاد کرد و آن وقتی بود که قرار شد گلچین ادبیات فانتزی به ایتالیایی ترجمه شود ولی ویراستاران ایتالیایی حاضر به ترجمهٔ ترجمه‌های بورخس نشدند و این باعث ناراحتی بورخس شد چون آنها دنبال ترجمه‌هایی از اصل داستان‌ها بودند. به‌گفتهٔ بیوی کاسارس، بورخس وقتی این خبر را شنید تأسف خورد و گفت: «از یک نفر خواستم بعضی از داستان‌های کوتاه نسخهٔ ایتالیایی گلچین ادبیات فانتزی را برایم بخواند. آنها گلچین ما را ترجمه نکردند، بلکه باجدیت به دنبال اصل گشتند و آنها را ترجمه کردند. این کارشان به ضرر خواننده بود» (بیوی کاسارس، ۲۰۰۶: ۱۳۷۵). بیوی کاسارس می‌گوید حتی زمانی که بورخس در دههٔ هشتاد زندگی خود بود، به مفهوم حق مؤلف اعتقاد نداشت، زیرا فکر می‌کرد که ادبیات یک فعالیت جمعی است و اصالت در ادبیات در زمان ما توهم است. بیوی کاسارس به یاد می‌آورد که بورخس، سیلوینا یا اوکامپو زمانی که پروژه گلچین ادبیات فانتزی را آغاز کردند، به حق مالکیت معنوی فکر نمی‌کردند. به‌گفتهٔ بیوی کاسارس آنها نسبت به مالکیت معنوی نگاهی آینده‌نگر نداشتند، گرچه این موضوع برای ویکتوریا اوکامپو (ویراستار بورخس و خواهر سیلوینا اوکامپو) آن‌قدر اهمیت داشت که مقاله‌ای علیه سرقت ادبی نوشت:

> در ۱۹۴۰ ما هیچ آگاهی از مفهوم مالکیت فکری نداشتیم. به یاد دارم که حتی به مقاله‌ای از ویکتوریا (اوکامپو) که در آن عصبانیت خود را از «سارقان ادبی شیلیایی» ابراز داشته بود کلی خندیدیم. واژهٔ «سارق ادبی» برای ما خنده‌دار بود. ما وقتی گلچین ادبیات فانتزی را گردآوری می‌کردیم، هیچ کاری برای تضمین هیچ حقی انجام ندادیم. (بیوی کاسارس، ۲۰۰۶: ۱۳۷۴-۱۳۷۵).

با گذر زمان، بیوی کاسارس به‌تدریج درک بهتری از این موضوعات پیدا کرد، به‌ویژه زمانی که با بورخس روی مجموعهٔ ترجمه‌های رمان‌های پلیسی به نام دایرهٔ هفتم کار می‌کرد. این مجموعه ابتکار ویراستارانهٔ دیگری از بورخس و بیوی کاسارس بود که تأثیری دگرگون‌کننده بر تاریخ ادبیات پلیسی آمریکای لاتین داشت که تا آن زمان این ژانر را نادیده گرفته بود. ازآنجاکه بیوی کاسارس مسئولیت ارتباط با کارگزاران ادبی خارجی را بر عهده داشت ـــ چون بورخس علاقه‌ای به این مسائل عملی نداشت ـــ با مسائل حقوقی، به‌ویژه در برخورد با کارگزاران ادبی آمریکایی، مواجه شد.

بیوی کاسارس ماجرای داستانی پلیسی را به‌خاطر می‌آورد که او و بورخس نتوانستند ترجمهٔ اسپانیایی آن را در مجموعهٔ رمان‌های پلیسی خود منتشر کنند چون چاپ رمان ممنوع شده بود و نویسندهٔ رمان متهم شده بود به اینکه از طریق یکی از شخصیت‌های داستانش به فردی تهمت زده و او را بدنام کرده است. (بیوی ساکارس، ۲۰۰۶). بیوی کاسارس همچنین به یاد می‌آورد حتی زمانی که او به‌تدریج موضوع مالکیت فکری را جدی می‌گرفت، بورخس این کار را نکرد:

> مدام نگران بودم که مبادا نتوانیم حق ترجمهٔ رمانی را بگیریم و همین نگرانی باعث شد که حق مؤلف را جدی بگیرم. بورخس هنوز واقعاً به این حقوق اعتقادی ندارد، هرچند این موضوع چند باری او را متنبه کرده است (بیوی کاسارس، ۲۰۰۶: ۱۳۷۵).

همچنان‌که از کتاب بیوی کاسارس در مورد بورخس می‌توان دریافت، بورخس هیچ‌گاه به حق مؤلف اعتقاد نداشت، حتی در اواخر عمرش که به‌خوبی دریافته بود که این مسائل در صنعت نشر غالب است. وقتی بورخس از دست ویراستاران ایتالیایی به‌خاطر ترجمه‌نکردن ترجمه‌هایش و نادیده‌گرفتن تلاش او و دوستانش برای تغییردادن بسیاری از متون اصلی ناراحت شد، بیوی کاسارس او را متقاعد کرد که اصرار نکند. بیوی کاسارس می‌گوید به بورخس گفتم: «حق با آنهاست و ما نمی‌توانیم اعتراض کنیم.» (بیوی کاسارس، ۲۰۰۶). به‌گفتهٔ بیوی کاسارس، بورخس سرانجام موافقت کرد و گفت «امروز ۹۹درصد مردم با سردبیران (مجموعه‌ها) موافق هستند.» (بیوی کاسارس، ۲۰۰۶: ۱۵۶۲). دیدگاه‌های بورخس دربارهٔ ادبیات به‌عنوان یک کار مشارکتی با شیوه‌های سردبیران (مجموعه‌ها) ناسازگار است، اما با دیدگاه‌های برخی از معاصران او سازگار است، ازجمله دیدگاه‌های رابین کالینگوود، فیلسوف بریتانیایی که مالکیت معنوی را شامل آفرینش هنری و ادبی نمی‌داند، زیرا از نظر او این کارها نوعی فرآیند مشارکتی است:

> اگر منصفانه به تاریخ هنر یا به همان چیزهای اندکی که می‌دانیم نگاه کنیم، خواهیم دید که همیشه همکاری هنرمندان با یکدیگر نه استثناء بلکه قاعده بوده است. مقصود من بیشتر آن

> نوع همکاری است که در آن هنرمندی کار خود را با اثر هنرمندی دیگر پیوند می‌زند [...] این حرف‌های احمقانه دربارهٔ مالکیت فردی را باید متوقف کرد. بگذارید نقاشان و نویسندگان و نوازندگان از هر چه می‌توانند استفاده کنند و هرچه را هر کجا یافتند با دو دست بدزدند. (کالینگوود، ۱۹۵۸: ۳۱۹-۳۲۰)

همهٔ پروژه‌های ادبی بورخس به‌نوعی حاصل همکاری هستند. شیوهٔ ترجمه او از همان ابتدا این بود که به‌جای ترجمهٔ دقیق و لفظ‌به‌لفظ نسخهٔ خود را بنویسد. یکی از اولین دست‌نویس‌های موجود بورخس، متعلق به خانوادهٔ هلفت اهل بوئنوس آیرس (خانواده‌ای از مجموعه‌داران برجستهٔ هنر، محققان ادبی و مروجان هنر)، دفترچه‌ای است که او در حدود هفت‌سالگی چیزهایی در آن نوشته است. این دفترچه شامل برخی متون اساطیری به زبان انگلیسی است، زبانی که بورخس در آن زمان هنوز به آن مسلط نبود. بورخس در مصاحبه‌ای با آندره کمپ از این دفترچه به‌عنوان «اولین کتاب، یا بهتر است بگوییم اولین دفتری که تاکنون نوشته‌ام»، یاد کرده است. این کار بورخس در واقع نوعی تمرین ترجمه است، زیرا نام‌های خاص برخی از شخصیت‌های اساطیری به زبان اسپانیایی است، گویی پسرک به یک کتابچهٔ راهنمای اساطیری به زبان اسپانیایی، زبان اول خود، مراجعه کرده است. در این تمرین‌های ادبی، گاهی کلماتی به زبان اسپانیایی باقی می‌مانند، گویا او نتوانسته معادل انگلیسی آنها را پیدا کند. در این متون، به نظر می‌رسد که پسرک مطالب را خلاصه می‌کند و قطعاتی را ترجمه می‌کند، اما قسمت‌هایی را هم خودش به آنها اضافه می‌کند. یکی از این تمرین‌ها خلاصه‌ای از اسطورهٔ مینوتور[۳] در هزارتو است؛ موضوعی که بورخس دهه‌ها بعد به آن بازمی‌گردد. در اینجا بخشی از این متن را عیناً می‌آوریم:

> وقتی تسو جوان بود، پدرش به کشور دیگری رفت و پادشاه شد و برای پسرش چیزی جز شمشیر و سندل‌هایش نگذاشت. یک روز مادرش سندل‌ها و شمشیر را به او داد. پس در جوستجوی پدرش رفت. خیلی زود او به آنجا رفت و خیلی زود خود را قلعهٔ پدرش یافت. در کرتا و تپاس جنگی رخ داده بود، و کرتا پیروزی شد، ددالو یک هزارتوی بزرگ ساخت که هلولایی به اسم مینوتارو روی آن زندگی می‌کند. (هلفت و پاولز، ۲۰۰۰: ۹۹)[۴]

نوشته‌های پسرک در دفتر یادداشتش رونویسی یا نقل‌قول صرف نیست. او گاهی اوقات در متن مداخله می‌کند و صدای خود را به متن می‌افزاید. مثلاً در برگردان قسمتی که در آن اکتئون[۵] به آهو تبدیل می‌شود و سگ‌های شکاری دایانا او را می‌کشند، مرثیه‌ای اضافه می‌کند. متن بورخس به دلیل اشتباهات املایی و دستوری او بسیار تأثیرگذار است: «آه اکتیون[۶]، چرا رفتی به دایانا نگاه کنی؟» (تصویر این متن در صفحهٔ ۱۲ کاتالوگ نمایشگاه بورخس، ماشین زمان، به سرپرستی نیکلاس هلفت و آلن پاولز منتشر شده است).

در کودکی، بورخس همچنین آموخت که فراز و نشیب‌های ترجمه می‌تواند تابع عدم تطابق‌های بین دو زبان باشد، مانند زمانی که یک اسم خاص در یک زبان جنسیت مؤنث دارد، اما در زبان دیگر جنسیت مذکر. این اتفاق در اولین اثر منتشرشدهٔ بورخس، یعنی ترجمهٔ «شاهزادهٔ خوشبخت» اسکار وایلد رخ داد. بورخس این ترجمه را در ۱۹۱۰، که حدوداً ده‌ساله بود، در یکی از روزنامه‌های بوئنوس آیرس منتشر کرد. در نسخهٔ اصلی وایلد، یک پرندهٔ نر (پرستو) عاشق یک پرندهٔ ماده (پرندهٔ نیزار) می‌شود. در زبان اسپانیایی به پرستو «golondrina» می‌گویند که جنسیت دستوری‌اش مؤنث است. همچنین این سنت قدرتمند در شعر اسپانیایی وجود دارد که پرنده معانی ضمنی زنانه دارد. بورخس کوچولو «پرستو» را به golondrina ترجمه کرد و جنسیت او را هم به مؤنث تغییر داد. در اسپانیایی، کلمهٔ «نیزار» مذکر است و می‌توان آن را «junco» ترجمه کرد. بورخس «پرندهٔ نیزار» خود را «junco» نامید و جنسیت شخصیتش را هم به مذکر تغییر داد. پس از تغییر جنسیت دو پرنده، بورخس مجبور شد تغییرات جزئی دیگری را هم در ترجمهٔ خود انجام دهد و تغییرات او موجب تغییرات قابل‌توجهی در داستان شد، ازجمله وقتی پرستو مجسمهٔ شاهزاده را می‌بوسد، ترجمهٔ بورخس معانی اروتیک انسانی بوسه را حذف می‌کند. بعدها، بورخس از این نوع آزادی‌ها، و بسیاری آزادی‌های دیگر، حتی زمانی که چنین ناسازگاری‌هایی وجود نداشت، استفاده می‌کرد. برای مثال، بورخس در ترجمهٔ «نامهٔ سرقت‌شده» اثر ادگار آلن پو همهٔ نشانه‌هایی را که حاکی است قربانی سرقت یک زن است، چه رسد که ملکهٔ فرانسه باشد، پاک می‌کند تا تأکید ترجمه‌اش را از قربانی دور و به بازی موش و گربه‌ای معطوف کند که بین کارآگاه و دزد جریان دارد و محور اصلی ترجمهٔ اوست.

Works cited:

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*, edited by Daniel Martino. Buenos Aires: Planeta, 2006.

Borges, Jorge Luis. "Mis libros." La nación, 25 Apr. 1985, n.p.

———. "La metáfora." Historia de la eternidad, Obras completas, vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1989a.

———. "Kafka and his Precursors." Translated by Eliot Weinberger. *Selected Non-Fictions*, edited by Eliot Weinberger. New York: Penguin, 1999.

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo and Adolfo Bioy Casares, editors and translators. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1981.

Borges, Jorge Luis and Osvaldo Ferrari. *En diálogo II*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Collingwood, Robin. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1958.

Helft, Nicolás and Alan Pauls. *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Levine, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Minneapolis: Graywolf Press, 1991.

Wilde, Oscar. “El príncipe feliz.” Translated by Jorge Luis Borges. El País, Buenos Aires: 25 June 1910.

---

۱ این متن ترجمهٔ بخشی از مقاله‌ای با مشخصات زیر است:

Efraín Kristal, “Jorge Luis Borges’s Theory and Practice of Translation”, in *The Routledge Handbook of Latin American Literary Translation*, edited by Delfina Cabrera and Denise Kripper, 2021.

۲ **اِدای منثور** Prose Edda که با نام‌های اِدای جدید و اِدای اسنوری (به ایسلندی Snorra Edda) نیز شناخته می‌شود، مجموعه‌ای از متن‌های تلفیقی به زبان نورس باستان است که در حدود سال ۱۲۲۰ شاعر و سیاست‌مدار ایسلندی اسنوری استورلوسون آن را نوشته است. ادای منثور همراه با مجموعه اشعار اِدای منظوم منبع بسیاری از مطالبی است که ما از اساطیر اسکاندیناوی می‌دانیم. این مجموعه شامل طیف گسترده‌ای از افسانه‌ها، اشعار و روایات قومی است که داستان آن را غول‌ها، دورف‌ها، اِلف‌ها، دلاوران ابرقهرمان و ملکه‌های جنگجو تشکیل می‌دهند.

۳ مینوتاوروس یا مینوتور Minotaur در اسطوره‌های کرتی، هیولایی با سر گاو و بدن انسان است. ولخانوس چون خدای باروری است، در گاو مقدس نیز تجسم یافته است. در اساطیر کرتی آمده است که او در هیئت گاو با پاسیفائه درآمیخت و باعث ولادت مینوتاوروس شد، که هیولایی است نیم انسان و نیم گاو. مینوس (لقب پادشاهان کرت) او را در لابیرنت ساخته دایدالوس زندانی کرد. خوراک او جوانان آتنی بودند و سرانجام به دست تسئوس کشته شد.

۴ در ترجمه سعی کرده‌ام غلط‌های متن اصلی را با غلط‌نویسی بعضی از کلمات و جملات در فارسی نشان دهم. نوشته بورخس این است:

When Teseo Was young, his father went to another country and was made king, liveing nothing to his son but his sword and sandles. One day his mother gave him the sandles and sword. So he went in serch, in serch of his father. Soon he went there, and soon find himself his father’s castle. There have had been a war in Creta and Thepas, and Creta was victory, Dedalo made a great laberinto, on which live the moster called minotauro.

5 Acteon

6 Action