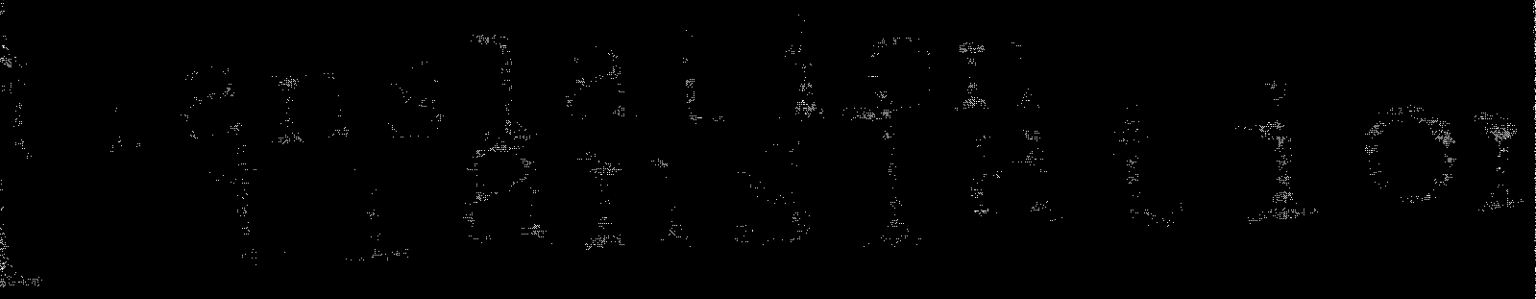
ترجمه، از تجدد طلبی تا عامل رشد جوامع



بهاره برهانی

انچه تاکنون در کتاب‌ها و منابع مختلف در تعریف فن ترجمه امده است در این خلاصه می‌شود که ترجمه برداشتی است که یک مترجم از یک نویسنده دارد. چرا که هر فرد یا هر موجودی در یک واحد زمانی و مکانی خاص و منحصر به فرد قرار می‌گیرد. از ان طرف نویسنده، یک موجودیت خاص متشکل از ایدئولوژی‌ها، باورها، کنش‌ها و واکنش‌های زمان خود است که افکار و اندیشه‌های خود را در قالب جملات به صورت مقاله، کتاب و... مطرح می‌کند و مترجم کسی است که گاهی ورای ان زمان قرار دارد. مترجم انچه را که از زمان، مکان، شخصیت، افکار و منش نویسنده در حلال کار برداشت می‌کند، به زبان دیگر بازگو می‌سازد. به همین دلیل، اکثر نظریه پردازان ترجمه گفته اند: «ترجمه یک تخیر است». یعنی نمی‌توان یک اثر را صوری ترجمه کرد که حد در حد با افکار و نظرات نویسنده منطبق باشد. حتی پی بردن به احمل فکر نویسنده کار مشکلی است. ضمن اینکه مترجم یک «رابط انسانی فعال» است که می‌تواند تاثیرگذار یا تاثیر پذیر باشد. بنابراین ما چیزی به عنوان «ترجمه مطلق» نداریم و ترجمه به صورت نسبی امکان پذیر است؛ یعنی بیان کردن نظرات نویسنده به زبان‌های ثانویه که انتقال یک پیش از یک جامعه به جامعه دیگر با توجه به نقشی است که واسط (مترجم) برعهده گرفته است.

گرچه ترجمه دارای سابقه بسیار طولانی است، اما به عنوان رشته ای علمی‌بیش از نیم قرن عمر ندارد. رومن یاکوبسن، ساختارگرای امریکایی روس، ترجمه را به سه دسته تقسیم می‌کند:

ترجمه درون زبانی (intralingual translation) که همان بازگویی یک عبارت است، ترجمه میان زبانی (interlingual translation) به معنی ترجمه از یک زبان به زبان دیگر و ترجمه میان نشانه‌ای (intersemiotic translation) یعنی تبدیل نشانه‌های کلامی‌به نشانه‌های غیرکلامی، مثل ساخت یک فیلم یا اهنگ از یک متن.

حال سوال این است که نظریه‌های ترجمه چطور شکل گرفتند؟ تا پیش از قرن بیستم، همه بحث‌ها بیشتر بر سر این بود که ترجمه لغت به لغت (word-for-word) باشد یا معنی به معنی (sense-for-sense). در واقع تا این زمان ترجمه در چاله ای گیر کرده بود که همه بحث ان بر سر سه موضوع بود: ترجمه باید ازاد باشد؟ لغت به لغت باشد؟ یا وفادار (faithful)؟ بد نیست بدانیم ترجمه انجیل و تورات پیش از همه نقطه مشاجره همه نظریه‌های ترجمه بوده است که اوج ان در دوران رنسانس دیده می‌شود. «اتین دولت» (Etienne Dolet) انسان گرای فرانسوی، به خاطر یک اشتباه در ترجمه کتاب مقدس یعنی با افزودن عبارت «nothing at all» سوزانده و به دار اویخته شد. مارتین لوتر (Martin Luther) المانی که نقش کلیدی در رنسانس ایفا کرد، جزو نخستین کسانی بود که در ترجمه کتاب مقدس تحت اللفظی عمل نکرد و کتاب مقدس را به زبان المانی معیار مردم ترجمه کرد.

در ترجمه کلمه به کلمه مترجم باید نزدیک ترین واژه در زبان مقصد را برای واژه زبان مبدا در نظر بگیرد (انچه در ماشین‌های ابتدایی ترجمه استفاده می‌شد).

خوب، بعد نظریه‌ها به کجا کشیده شدند؟ همه چیز همین طور ساده پیش رفت تا که رومن یاکوبسن در دهه ۱۹۵۰، باب جدیدی را در ترجمه باز کرد و زبان شناسی را معیار ترجمه قرار داد (خبری که در ماشین‌های ترجمه مورد استفاده قرار می‌گیرد).

یاکوبسن معتقد بود که مترجم منتقل کننده پیام (message) متن مبدا به زبان مقصد است. نکته جالب اهمیت این است که یاکوبسن، پیام را به عنوان معادل در نظر می‌گیرد، نه واژه را. به عقیده او تنها شعر، که در آن تشابه آوایی به اندازه روابط معنایی اهمیت دارد، غیرقابل ترجمه است.

اما مسئله عمده علم ترجمه همین‌جا قد علم کرد. «نایدا» که یک مبلغ مذهبی بود، برای نخستین بار از ترجمه به عنوان یک علم (science of translation) نام برد. نایدا تمام اصطلاحات ترجمه‌ها - اعم از نحت اللفظی، آزاد و وفادارانه - را رها کرد و گفت: رابطه بین خواننده متن ترجمه شده و پیام باید اساسا همانند رابطه بین خواننده اصلی و پیام اصلی باشد. یعنی متن ترجمه شده باید همان اثر را بر خواننده مقصد بگذارد که متن مبدا بر روی خواننده زبان مبدا گذاشته است.

نظریه‌های ترجمه تازه از «نایدا» به بعد شروع می‌شود. ولی هدف ما اینست شناسی ترجمه در ایران نمایشی است که لازم بود برای ورود به دنیای نمایش به عنوان یک اثر ادبی ابتدا سرانجام خود ترجمه و سپس ورود این علم به ایران توضیح دهیم.

در ایران تحول ادبیات و ورود به سبک‌های جدید از دوران مشروطه آغاز شد. این دوران هم زمان با ورود آثار غربی و ترجمه آنها نیز هست. این تحولات با تغییراتی در زمینه تجارب اولیه در ادبیات داستانی، روزنامه نگاری و ابداع مقاله مطبوعاتی، تلاش برای بازآفرینی نمایش نامه‌هایی به سبک اروپایی در فرهنگ ایرانی بوده است. با این حال تاریخ ترجمه ادبی در ایران هنوز به نگارش در نیامده است. اما آنچه مسلم است، عصر ترجمه و اقتباس ادبی، به همراه تجدد ادبی سرآغاز و حسن خدامی‌دارد: سال ۱۲۳۳ش. تاریخ درگذشت قاآنی آخرین شاعر بزرگ نئوکلاسیک در دوره قاجاریه و سال ۱۳۰۱، تاریخ انتشار «یکی بود.یکی نبود» جمالزاده و «افسانه» نیما یوشیج. هر یک از این دو، نماینده دگرگونی در ذوق ادبی و نیز شرایط حاکم بر این برهه از جامعه ایران به شمار می‌آیند: تغییری که عمدتا از پیوند مداوم با غرب ایجاد شده و ابزار اصلی آن نیز ترجمه بود.

جمالزاده و نیما تحول تاریخی و فرهنگی این پیوند را نشان می‌دهند. نیما به گفته «یان ریپکا» (پژوهشگر). قاآنی از میان معاصران خود نخستین کسی بود که با زبان‌های اروپایی (به ویژه فرانسه - با ترجمه کتابی درباره گیاه شناسی - و نیز اندکی زبان انگلیسی) آشنایی داشت. اما این تعامل اندک با غرب - که عمدتا سمت و سویی کاربردی داشت - بر سبک این شاعر درباری که شاید بهترین نماینده ذوق ادبی دوره قاجار بود، تاثیری چندان نداشت. این ذوق و سلیقه‌ها کم کم از میان رفتند و سلیقه‌های ادبی بیشتر غربی جایگزین آنها شدند. تحولی که نه تنها در نوشته‌های جمالزاده، بلکه در شخصیت

این نویسنده ایرانی نیز (که بیشتر عمر خود را در خارج از کشور گذراند و اولین کتابش را در برلین چاپ کرد) به خوبی نمایان است. اگرچه موضوعات مورد علاقه جمالزاده بیشتر موضوعاتی برخاسته از فرهنگ سنتی خود او بود. به لحاظ سبک، از الگوهای غربی الهام می‌گرفت. جمالزاده مظهر تاثیر غرب بر نویسندگان ایرانی، و تلاش برای بازگشت به موطن از غربت غرب است.

تاریخ‌های ابتدایی و انتهایی بیش گفته به دلایل دیگری نیز با اهمیت‌اند. مدرسه دارالفنون مترجمان فراوانی پرورش داد که ترجمه‌های بسیار منتشر کردند. این مدرسه در سال ۱۲۳۱ (دو سال قبل از مرگ قائم‌مقام) بنیان‌گذاری شد. از سوی دیگر، کودتای رضاخان که ساختار کلی زندگی سیاسی و اجتماعی را از ریشه دگرگون کرد، در ۱۲۹۹ به وقوع پیوست. رییکا معتقد است که در عصر قائم‌مقام رو به افول و سبک جدید رو به رشد گذاشت؛ و در نظر برخی مثل ورا کوبیچکوا، رنسانس ادبی دوره مشروطه، کار ایران سنتی به ایران معاصر را نشان می‌دهد. لذا این تاریخ‌ها دو قطب مخالف زندگی ادبی و فرهنگی میان نویسندگان و مخاطبان به شمار می‌آیند. در این دوره ادبیات توانست با زبانی خودمانی‌تر با گروه کثیری از مردم درد دل کند و به تدریج چایگزین ادبیات درباری با سبک متکلف، تکراری و شدیدا عربی شود. ترجمه و اقتباس‌های ادبی این دوره در سه مقوله کلی جای می‌گیرند: نثر (شامل نثر ادبی و غیرادبی، در قالب رمان، داستان کوتاه و تاریخ)، نمایش‌نامه (منثور و منظوم) و شعر. در هر یک از این گونه‌ها مسائل مربوط به مخاطب و نیز سبک به گونه ای مطرح می‌شود. اما این مترجمان مجبور به دوری از سبک نوشتاری متون اصلی و تا حد ممکن نگارش ساده و روان، و خودداری از ارائه عبارات مسجع و مترصع در ترجمه بوده اند که تب پیش از این جزو ویژگی‌های لازم نثر ادبی به شمار می‌آمد. لذا اگر این ترجمه‌ها وجود نداشت ممکن بود سبک ادبی امروزی که، با وجود فرانت بسیارش با گفتار حامیاند، از زیبایی نثر ادبی برخوردار است، هرگز به منصه ظهور نرسد.

تحلیل آثار ترجمه شده در این دوره، نظریاتی که پیرامون آنها وجود دارد، و... نیاز به ورود بیشتر در زمینه ادبیات و زمان دارد که اگر چه خواندنی است اما ما را از دنیای نمایش دور می‌کند. ولی پس از ورود به دنیای نمایش می‌توان این را هم اضافه کرد که علاوه بر مسئله ذائقه ادبی، و تاثیر جامعه ما از آنچه تحولات جامعه غربی در چرخش ادبی و فرهنگی داشت، ترجمه عموما تابع موج نیز بوده است. مثلا دهه‌های سی و چهل شمسی دوران حاکمیت موج ادبیات روسی بود. بعد دوران ادبیات امریکای لاتین فرا رسید و به دلیل گشایش خاص اجتماعی، سیاسی و فکری کشور، ادبیات اروپایی، زبان، گرایشی و حتی کمتر مورد اقبال قرار گرفت و به تبع تعاملات فرهنگی در حوزه‌های خاصی محدود ماند.

تاملی در ترجمه متون نمایشی

مسئله ترجمه متون نمایشی مسئله ای است که در بین منتقدان و علمای تئاتر در ایران یا خارج از ایران کمتر مورد بحث و موشکافی قرار گرفته است. به عنوان مثال، ما در این مورد که هنگام ترجمه این متون چه سنگ‌هایی مورد استفاده قرار می‌گیرد چیز زیادی نمی‌دانیم. ظاهرا یکی از دلایل این غفلت این است که مترجمان این حوزه معمولا فرق چندانی میان فنون ترجمه متون ادبی نظیر رمان و فنون ترجمه متون نمایشی قایل نیستند و آثار نمایشی را با همان پیش فرض‌هایی ترجمه می‌کنند که هنگام ترجمه متون ادبی در نظر دارند و همین امر باعث شده است که حوزه ترجمه آثار نمایشی همواره با آسیب‌های جدی مواجه شود.

آنچه همه منتقدان بر آن توافق دارند این است که در میان همه متون ادبی، احتمالا ترجمه آثار نمایشی از همه مشکل تر است. علت این امر در وهله نخست به ماهیت اساسا اجرایی (performative) خود اثر نمایشی و نقش بنیادین دیالوگ در این آثار مربوط می‌شود و سر منشا اصلی این بحث در کتاب سوم «جمهور» است که افلاطون در آنجا میان گزارش کردن و بازنمایی تمایز قایل می‌شود. او معتقد است: «یک نوع شعر و نقل داستان وجود دارد که کاملا از طریق تقلید یا بازنمایی پیش می‌رود، یعنی تراژدی و کمدی. نوع دیگری هست که از روایت خود شاعر بهره می‌برد، مثلا در «دیتی رامب». اما نوع سومی‌هم وجود دارد که هر دو را به کار می‌برد و این شکل، یک یا روایی است.»

البته همین تقسیم بندی بعدها در بوطیقای ارسطو و سپس در سنت انگلوساکسن و رمانتیسم آلمانی نیز نمود پیدا کرد. بدین ترتیب، از نظر افلاطون متون دراماتیک از این حیث که کاملا به شیوه بازنمایانه محدودند و نویسنده در آنها امکان گفت و گوی مستقیم را ندارد، متون روایی متمایز می‌شوند. به عبارت دیگر در متون دراماتیک، دریافت کننده این احساس را دارد که مستقیما با شخصیت‌ها مواجه می‌شود. در حالی که در متون روایی این شخصیت‌ها کم و بیش با واسطه یک راوی عینی توصیف می‌شوند. پس گفتار اشخاص نمایش الگوی کلامی و مستدا دراما را تشکیل می‌دهد؛ چیزی که به قدرت در بوطیقای ارسطو مطرح بود و تا زمان نظریه‌های دراماتیک «هگل» و «شکل» نیز ناشناخته بود.

البته یک راه دیگر برای توصیف ماهیت اجرایی دیالوگ توسل به مفهوم زیرمتن (sub-text) است. زیر متن در متون دراماتیک به کنش‌ها، عواطف و در کل اهدافی اشاره می‌کند که در پس هر دیالوگ وجود دارد. در نظام تحلیلی «استانیسلاوسکی» کشف و بیان زیرمتن توسط کارگردان و بازیگر، برای اجرای متن حیاتی محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، کشف و بیان زیرمتن تضمین کننده تمامی اعمال بیرونی بازیگر بر صحنه و در عین حال ضامن صحت نسبی قرائت‌هایی است که در اجرای متن نمود می‌یابند. متن تئاتری بدون اجرا ناکامل است. چون فقط در اجراست که توان بالقوه متن بروز می‌کند و همین امر مترجم این حوزه را با یک معضل جدی مواجه می‌سازد: اینکه آیا وی باید نمایش‌نامه را به عنوان متنی صرفا ادبی ترجمه کند، یا باید سعی کند آن را در مقام نظام پیچیده تری که در اجرا ظهور می‌یابد ترجمه کند؟ یک بررسی گذرا نشان می‌دهد که نمی‌توان متن نمایشی را بر اساس شیوه‌های رایج در ترجمه متون ادبی یا نثر ترجمه کرد. نمونه نشان‌ها یا دلایلی متقن نشان می‌دهند که پیوند میان متن نمایشی و اجرا پیوندی دیالکتیکی است. پیش‌فرضی که بر اساس آن، متن تئاتری در مقام ادبیات صرف ترجمه می‌شود پیش فرض رایج اغلب مترجمان زبان

فارسی است که خود در نهایت به پیش فرض و اولویت متن بر اجرا می‌انجامد. خطر چنین دیدگاهی هم آشکار است: اجرا چیزی جز ترجمه صرف متن نیست، و نیز اینکه فقط یک شیوه درست برای قرائت متن و بنابراین اجرا وجود دارد. دیدگاهی که به تفکیک متن نمایش از اجرای تئاتری نمایل دارد در نهایت به دام همین یکجانبه نگری خطرناک خواهد افتاد.

دیالوگ نمایشی نمایانگر ریتم، لحن،اطوار و در کل کنش‌های غیرکلامی‌است. یعنی عناصری که بلافاصله و با خواندن صرف مشهود نیستند. به عبارت دیگر، متن تئاتر با لحاظ کردن مقوله اجرا نوشته می‌شود. و در بردارنده ویژگی‌های ساختاری است که آن را قابل اجرا می‌کند. در نتیجه وظیفه مترجم در وهله اول تشخیص این ساختارها و سپس ترجمه آنها به زبان مقصد است.

نمایش‌نامه، از متن تا اجرا

البته تمایل به تفکیک متن نمایش‌نامه از اجرا در نزد مترجمان وجهی، صرفا تمایلی برخاسته از عدم درک ماهیت اجرایی دیالوگ نمایشی نیست. (هرچند که در اغلب موارد چنین است!) گرایش به این دیدگاه را باید بر اساس سنت ترجمه متون نمایشی در ایران نیز تفسیر کرد: سنتی که به رغم تاریخچه نسبتا کوتاهش،هنوز که هنوز است تاثیر خود را بر ترجمه‌های امروزی نمایش‌نامه‌ها می‌گذارد. و درست بر اساس همین سنت است که باید بخش عمده ای از ترجمه‌هایی را که اکنون به عنوان ترجمه‌های معیار نمایشی پذیرفته شده اند، تفسیر کرد.

این سنت چگونه شکل گرفته است؟ تاریخ پاسخ این پرسش را در اختیارمان می‌گذارد.

سنت ترجمه متون نمایشی در دوره قاجار شکل گرفت. میرزا حبیب اصفهانی، اعتماد السلطنه، محمد طاهر میرزا، و لشکری از ادبای مسلط به زبان فرانسه، در شمار اولین کسانی بودند که به ترجمه اثر نمایشی روی آوردند. میرزا حبیب اصفهانی با ترجمه «مردم گریز» مولیر اولین گام را در این زمینه برداشت. وی با تغییر زمینه این نمایش‌نامه، تغییر اسامی شخصیت‌ها، و تفسیر دلخواهی متن، دو سنت بسیار مخرب را پایه گذاری کرد. اولی سنت ترجمه ادبیانه، و در واقع گرایش به تقلیل متون نمایشی به متونی خواندنی،و دومی گرایش به ایجاد تغییر در اجزای ساختاری این متون. یک بررسی گذرا نشان می‌دهد که گرایش اول هنوز در کار اکثر مترجمان متون نمایشی دیده می‌شود. در حالی که گرایش دوم مدافعان خودش را نسبتا از دست داده است. می‌توان «اورستیا»ی اشیل به ترجمه عبدالله کوثری، و ترجمه‌های افراطی ادیب سلطانی از آثار شکسپیر را به عنوان نمونه‌های گرایش اول ذکر کرد؛ و «در انتظار گودو» ترجمه اسعد رستگار را به عنوان مثال گرایش دوم.

به تدریج و پس از شکل گیری و رواج تئاتر از نوع غربی، گرایش به ترجمه متون خارجی بیشتر شد اما نگاه ادبی همچنان تسلط بی چون و چرای خویش را ادامه داد (جالب اینجاست که بدانیم اکثر مترجمانی که در طی این سال‌ها به ترجمه متون نمایشی پرداخته اند ادیب و به اصطلاح غیر تئاتری بوده اند). بدین ترتیب تخریب وجوه نمایشی در نمایش‌نامه‌ها فقط منحصر به شکسپیر و کلاسیک‌های یونانی نشد، بلکه دامنه آن به تدریج گریبانگیر برشت، چخوف، استرندبرگ، یونسکو، ژنه، پینتر، سارتر و بکت و حتی و چند نمایش‌نامه نویس دیگر هم شد. شاهکارهای نمایشی این اشخاص نه تنها در معرض انواع و اقسام تصرف‌های غلط قرار گرفت، بلکه از طریق علائق ادبی مترجمان، کاملا به متونی خنثی و غیرقابل اجرا بدل شد. از این جا به بعد، استفاده از واژه‌های متکلف، تاکید بر مضامین ادبی و فلسفی متون نمایشی و توسل به ترفندهای سلیقه ای، معیار یک ترجمه نمایشی خوب شد.

متن، تفسیر زبان

پیش فرض‌های دیگری که در هنگام ترجمه متون نمایشی ظاهر می‌شود،مسئله تفسیر متن و نیز نحوه برخورد با زبان نمایشی است. بر اساس یکی از این پیش فرض‌ها متن نمایشی را می‌توان و باید مطابق سلیقه و ذوق مترجم تفسیر کرد. همان طور که قبلا اشاره کردیم ترجمه‌های میرزا حبیب اصفهانی از آثار مولیر در شمار اولین نمونه‌های این گرایش مخرب محسوب می‌شود. هر چند که نباید این نکته را از نظر دور داشت که میرزا حبیب در شرایطی به ترجمه متون نمایشی روی آورد که هنوز دیدگاه مشخصی در مورد ترجمه متون پیکانه شکل نگرفته بود. بنابراین، بدعت وی به عنوان یکی از اولین مترجمان زبان فارسی تا حد زیادی قابل اغماض است. اما وجود این گرایش را در ترجمه‌های امروزین چگونه می‌توان توجیه کرد؟ ترجمه اسعد رستگار از «در انتظار گودو» یکی از آخرین نمونه‌های این بدعت محسوب می‌شود. در این ترجمه، دیالوگ‌های موجز بکت جای خود را به واژه‌ها و عبارتی داده است که نه تنها از ایجاز بویی نبرده اند بلکه بعضا دچار تغییراتی ماهوی شده اند که زبان نمایش‌نامه را تا حد زبان رایج نمایش‌های روحوضی تقلیل داده است.

به طور حتم تمام آنچه گفته شد هرگز گویای تمام و کمال آنچه در دنیای ادبیات، تئاتر، متون نمایشی و... رخ می‌دهد نبوده و نیست. چرا که در عصر حاضر مانند اختراعات دیجیتال که مدام در حال تکامل و ارائه شکلی نو به بازار هستند، تجربه‌های جدیدی نیز در عرصه‌های مورد نظر ما در حال شکل گیری و رواج است که دادن دستورالعمل‌های تجویزی برای تجربه‌هایی که بعضا غلط بوده و فضای ترجمه نمایشی ما را دچار سکون یا رفتن به بیراهه کرده است خود مشکلات دیگری در پی خواهد داشت. اما در جمع بندی این بحث می‌توان گفت:آنچه مسلم است همچنان باید به تجربه ورزی در ترجمه متون درامایک ادامه داد. نگرش‌هایی که در صدد تحمیل زبان فاقد معیار محاوره ای به الگوهای کلامی‌متون نمایشی، و یا خواهان حذف کامل آن از عرصه ترجمه متون نمایشی هستند هر دو به یک اندازه افراطی اند. اما فراموش نکنیم تجربه ورزی در زبان نمایشی به یک شرط اساسی نیاز دارد: فهم این نکته که زبان نمایشی زبان اجرایی است و نه ادبی. زبان ترجمه، خواه محاوره‌ای خواه رسمی، در نهایت باید تا حد امکان در خدمت انتقال این وجه باشد.

منابع

«ظاهر سازی اجرای متن» برداشت آزاد و ترجمه‌ی بخش Translation blog(www.ro
بررسی اصول ترجمه در گفتگو با دکتر منوچهری
مقاله «متن و اجرا»، علی اکبر علیزاد.