

تطور تئوری ترجمه بیژن الهی مهدی گنجوی

این مقاله بر آن است تا به جست و جوی روند تکوین نظریه ترجمه بیژن الهی در طول آثارش بپردازد. بیژن الهی گرچه در طول حیاتش در باره نظریه شعر خود سخنی منتشر نکرد، اما در اشارات و یادداشت‌هایی که بر ترجمه‌هایش نوشت و نیز در یادداشت‌هایی مجزا به توضیح و تشریح نظریه ترجمه خود پرداخته است. بررسی این یادداشت‌ها به ترتیب زمانی (۱۳۴۷ تا ۱۳۶۳) نشان می‌دهد که در اوایل دهه پنجاه، الهی با نفی میراث ترجمه عمده‌ای از هم‌عصرانش، خود را وارد کشاکشی نظری می‌کند، که در پاسخ به آن در طول سال‌های بعد به ساختن ترمینولوژی، تغییر و تفصیل رویکرد نظری خود می‌پردازد. در طول این مسیر، او که در ابتدای دهه پنجاه، ترجمه خود را "راهنماواره ناقص" تلقی می‌کرد، بدان سو رفت که در اواخر این دهه ترجمه‌های متاخرش را "شعر فارسی" بنامد.

بیژن الهی از اواخر دهه چهل به انتشار ترجمه اشعار خود می‌پرداخته است. با این حال از اوایل دهه پنجاه است که او به وضوح، به نوشتن درباره نظریه ترجمه‌اش کشیده می‌شود. الهی در سال ۱۳۵۱ در ابتدای ترجمه چهارشنبه خاکستر، اثر ت.اس الیوت، در عین آن که مدعی می‌شود که "برآتم نخستین گرداننده، دست‌کم، تحمل‌پذیر را از یک کار الیوت ارائه فارسی زبانان کرده‌ام" ترجمه‌اش را در نهایت "راهنماواره ناقصی... در بازخواندن متن اصلی" (۱۳۵۱) می‌داند. (۱) مختصات این نوع ترجمه که بعدها خود او آن‌ها را ترجمه "مقیّد" نامید در ترجمه شعرهای دیگری از او مثل ترجمه‌های او از اشعار گالیور و کلمه‌ها از سیلویا پلات نیز قابل تشخیص است. او در این ترجمه‌های آغازین، مترجمی ست که عمدتاً اصول زیر را در ترجمه‌اش رعایت می‌کند: انتخاب دقیق‌ترین لغتی که بتواند معنی کلمه انگلیسی را برساند، ترکیب‌سازی‌هایی که تا حد ممکن به ریخت زبان اصلی نزدیک باشند، تقطیع شعر فارسی تا حد امکان به تقطیع و شکل شعر انگلیسی نزدیک باشد، و در نهایت مترجم هیچ کلمه یا عبارتی را مازاد بر شعر اصلی نیاورده باشد.

تطور رویکرد نظری الهی در ترجمه، هم‌زمان با ایجاد دوگانه‌های ارزشی و نفی میراث ترجمه عمده هم‌عصران خودش بود. او در تذکری که در ابتدای "نیت خیر" هلدلین (۱۳۵۳) نوشته است می‌گوید: "استثناها به کنار، مترجمان ادبی ما نشان داده‌اند که از زیبایی تصور ایستایی دارند، چون کرگدنند، با گردنی که نمی‌گردد، که همین پیش روی را می‌بیند و عاری از نگاه‌های گردان، گذشته از این که دقیق هم نیستند: اکثر ترجمه‌های فارسی، کم و بیش، نیم‌چندان اضافه بر اصل است از لحاظ حجم." او این دسته از مترجمان را "بسا که آدمی فرومایه"، "کم‌مایه‌تر از شخص نویسنده به حتم" می‌داند و باروان‌کاوی این افراد می‌نویسد: "ترجمه، این گونه، در این محیط، چه بسا عقده سرکوفته آفرینندگی ست."

او سپس خود را "همدهان با برخی" قرار داده که ترجمه را "رقصی در زنجیر" می‌دانند. او به بازآفرینش اعتقاد دارد و می‌نویسد "هر چه دقیق‌تر، زیباتر". البته این جمله را متکی بر این می‌کند که "دریافت زیبایی‌مان‌گندزایی شود از کثافت و ایستایی، و لطیف". او می‌نویسد: "دقت را، می‌توان حتا گفت، واژه‌نامه‌ها تضمین می‌کنند." او به بیان گزاره‌ای می‌پردازد که در برخی از ترجمه‌هایش توجهی حاکم بوده است. او بیان می‌دارد که ترجمه آثاری مثل نوشته‌های رمبو، فلور و هلدلین باید در زبان فارسی "طعمی تازه" یا "ناشناخته" بدهند.

یک سال بعد در ابتدای ترجمه خود از شطحیات منصور حلاج، الهی با پررنگ کردن مفهوم "تعبیر" فضای نظری خود را مهیای بازنگری در مفهوم "دقت" می‌کند. این بازنگری در اواخر این دهه به صورت‌بندی تازه-تری از مفهوم "دقت" می‌انجامد. الهی در ابتدای ترجمه‌اش از منصور حلاج می‌نویسد: "این متن خوب یا بد فاضلان و یا دانشگاهی نیست، قرار نبوده باشد، بیشتر، شاید خصوصی ست. اگر این اشاره کوتاه بتواند جوابگوی چیزی باشد که احتمال داشت برخی قلب معنا بشمارند. و نه همه جا البته، که در بعضی از خطوط، جاهایی که می‌توان حکم کرد نوعی تعبیر که، اما، خود ماسینیون هم، در ترجمه‌اش که پاک فاضلان و دانشگاهی فرض می‌شود، گه‌گاه از آن به دور نمانده است." (۱۳۵۴)

همان‌طور که خود الهی نیز صراحتاً اشاره کرده است "تعبیر" وارد ترجمه شعرهایش می‌شود و مترجم می‌پذیرد که در این ترجمه‌ها امکان دارد، "قلب معنا" صورت گرفته باشد. او در توضیح خود بر "اقتلونی یا تقاتی" ترجمه را گونه‌ای تغییر می‌نامد و می‌نویسد: "ترجمه را، از آن جا که به هر حال گونه‌ای تغییر است، داستانی می‌شمرم براساس اصل مستندی، چون بازی نقش کسی." در این ترجمه‌ها دیگر، الهی به شکل شعر اولیه لزوماً وفادار نیست و تقطیع مناسب را با توجه به "تعبیر" خود اعمال می‌کند. برای مثال او "تم لام زیاده فی المعانی" را به "و لامي ضرب لامي/ بارشی رگبار" ترجمه می‌کند. و یا "و باقی الحرف مرموز معمی" را به "و دیگر سه معماست: / شنبی لیلایی" ترجمه می‌کند. (۲) شاید بتوان ترجمه برخی اشعار مثل شعر "شهر" کاوایی را نیز در همین دسته قرار داد. در ترجمه این شعر نیز الهی ابایی از جا به جا کردن تکیه سطرها ندارد. (بنگرید به سطر پایانی) مضمون را با واژه‌هایی دیگر منتقل می‌کند. به عنوان مثال: "اینجا هر چه کردم به جایی نرسید" را به "هر تیشه زدم به ریشه‌ام خورد" ترجمه می‌کند. جای "کشتی‌ای برای تو نیست راهی برای تو نیست"، "راه به خارج نیست، نه از زمین نه از دریا" ترجمه می‌کند. او حتی تقطیع شعر را بر می‌دارد تا شعر غیر منثور را به شکل شعر منثور بنویسد. (۳)

الهی، در اشاره‌ای که بر کتاب اشراق‌های رمبو (۱۳۵۹) نوشته است، در آن چه می‌توان آن را مواجهه او با منتقدان ترجمه‌هایش یافت، با تغییر صورت‌بندی خود از مفهوم "دقت" در قیاس با مقدمه‌اش بر "نیت خیر"، می‌نویسد:

"نظر به یادداشت‌های توجیهی‌مان (که تازه منتخبند، نه کامل)، اهل خیریت انصاف تواند داد که ما، همه جا، پابند اصولی دشوار بوده‌ایم، بیش از آن آدمیان، مسلمن، که گریبان امانت چاک می‌دهند بی که بتوانند محکی متین‌تر از دفترچه‌های لغت معنی برای وفاداری خود دست و پا کنند."

او برای روشن کردن منظور خود ترجمه را به دو دسته ترجمه "ناقل" و ترجمه "عامل" تقسیم می‌کند و به نقد "تصور محدود" هم عصرانش از ترجمه می‌پردازد و با "نقل" بر شمردن ترجمه‌های آن‌ها اعلام می‌دارد "تصور ما از ترجمه محدود به نقل بوده بدیختانه، لذا هرگز آتش دهنسوزی بیرون نداده‌ایم در ترجمه شعر فی‌المثل."

او در ادامه این متن، که مستظهر به ترمینولوژی باطنی‌گرایی و تصوف در تاریخ ایران است، می‌نویسد:

"ناقل عین واقعه را نقل می‌کند در سطح ظاهر. مترجم عامل اما، باید عین واقعه را عمل کند. هم‌زمان در دو سطح ظاهر و باطن و گاه اگر، به مقتضای فرهنگ و زبان خود، حفظ تعادل نتواند میان هر دو سطح، یعنی اگر گاه ناچار شود و اگر اید از ظاهر به نفع باطن یا بالعکس، باید ناقدانه بسنجد که متن، گوهر متن، در این زایش تازه، در کدام یک از دو سطح بیشتر حضور می‌یابد."

برای اولین بار در همین مقدمه است که الهی گردانه‌های خود را "شعر فارسی" می‌نامد. (۴) او در مقدمه کتاب اشراق‌ها شرح می‌دهد، پاشنه چرخش برای این ترجمه‌ها سال ۱۳۵۶ اتفاق افتاده است. در سال ۱۳۵۶ برای بار سوم سراغ ترجمه‌های پیشین خود از این شعرها رفته است.

"در همین نشست بود که دریافتیم پس از این همه سال که جز از راه تفکر نمی‌توان به حاق این شعرها رسید. تجربه‌های قبلی‌ام همه حسنی بود، از غریزه شاعرانه آب می‌خورد فقط غریزه. در این نشست به توق بدل شده به لطف الهی."

در ادامه همین متن او اذعان می‌کند که شعرهای بخش تنمه را، اما دست نبرده است. و همگی همان ویرایش‌های قدیم‌اند. خودش می‌نویسد:

ترجمه‌های این بخش "شعریت" ندارند. و معتقد است که:

"در نهایت دقت هم، چون به اقتضای حواله قلبی ما و حواله وقتی مارتعلق نمی‌گرفتند به شعر فارسی، بدل به فرهنگ نمی‌شدند. بقیه تعلق گرفته‌اند بحمدالله، و حال جزو فرهنگ اند، فرهنگ فارسی."

او در اشاره کوتاهی که در همین سال (۱۳۵۹) بر چاپ دوم ساحت جوانی نوشته است نیز به شعر بودن ترجمه‌هایش اشاره کرده است و می‌نویسد:

"سرانجام افزودنی ست که این قطعات، اولاً، همه شعر اند، نه نثر، همه را نظم دقیق خاصی است از حیث نواخت *rythme*، به شرطی که درست خوانده شوند، ثالثاً، همگی شعر فارسی اند، نه ترجمه‌های قالبی به قصد معرفی شاعری که در فرانسه شعر سروده! هم از این نظر، با تجربه‌ای تازه مواجهیم در زبان، این که چگونه می‌توان *comédie* کار کرد در شعر فارسی، به معنای جدی مکتبی البته، نه به معنای فکاهیات و هجویات."

در ترجمه از زبان عالم و آدم (۱۳۶۳) الهی که چشم به ترجمه‌های پائون از اشعار منسوب به کنفوسیوس به عنوان الگویی از ترجمه مطلوب دارد، ترجمه را این بار به دو نوع ترجمه "مقید" و ترجمه "مختار" تقسیم می‌کند. ترجمه مقید را ترجمه با "قواعد اعمالی" و ترجمه مختار را ترجمه با "قواعد اختیاری" می‌نامد. در این جا اما برای اولین بار او در دسته دوم، که دسته مطلوب اوست، تقسیم بندی دوگانه تازه‌ای را تعریف می‌کند: ترجمه "همرازی" که رسانای اشتراک در سر و لون و ساخت است. و دیگری ترجمه "دخل و تصرف" که قصدش آذرویی ست. در نتیجه می‌توان گفت که برخلاف اشاره‌اش بر ترجمه اشعار هلدلین که به نوعی هنوز به مفهوم "دقت" پایبند بود در این متن ترجمه "آذرویی" را در دسته ترجمه مختار قرار داده و ارج می‌نهد. در ادامه بخش‌هایی از همین متن با تعریف خاطره‌ای اشاره می‌دارد که ترجمه متن وایلد، که به قول او "که نثر عادی آقا معلمی دارد"، و یا به عبارتی "نثر گفتار صنیعی نوعی" دارد به "گفتار صنیعی شخصی" که "نحو محو" دارد مجاز است. (۵)

ترجمه‌هایی که تحت عنوان تشبیه به غیر (حاکات) صورت می‌دهد، را بایستی تحت ترجمه مختار از نوع دخل و تصرف دانست. دخل و تصرف او در تحت این دسته، لحن و سبک نویسنده را از ادانه تغییر می‌دهد. او در ترجمه یادداشتی منتشر شده از چندلر جمله: "بدون هنر علم مثل یک جفت انبر جراحی در دستان یک لوله کش بی‌فایده است"، را به جمله: "بی‌هنر، علم یقین نقل انبرک سر بلند ماما می‌شد دست اوس اصغر لوله کش" تبدیل می‌کند و جمله: "بدون علم هنر انبوهی از ترانه‌های عامیانه بی‌معنی و حقه‌بازی احساساتی می‌شد" را به جمله "بی‌علم هم هنر نقل کلثوم ننه می‌شد عینا، با تجویز رب سوس و ماما جیم عوض ماما". او در پایان این بند از کتاب یادداشت‌های ریموند چندلر (۱۹۷۶) جمله: "حقیقت علم هنر را از مضحکه شدن نجات می‌دهد" به جمله "حقیقت علم هم نمی‌گذارد که هنر مضحکه مثلاً بیژن و بهرام شود" ترجمه می‌کند. (۶)

در ترجمه سرزمین هرز باز تشبیه به غیر را الگو قرار می‌دهد. او "مرا بچسب" را به "نترسی‌ها" تغییر می‌دهد. "من می‌ترسیدیم" را به "نلم می‌ریخت پایین، زهرام می‌رفت" ترجمه می‌کند و "پایین می‌رفتم. درکوه‌ها، آن جا که احساس آزادی می‌کنی" را به "و پایین می‌سردیدیم و نفس در سینه حبس و، پای کوه، آزاد با آهی از شادی. روی کوه انگار آزادی" ترجمه می‌کند. "بیشتر طول شب را به خواندن می‌گذرانم" به "شب‌ها، بیشتر می‌خوانم و خط زیر خط زیر آن خط می‌کنم تا صبح" ترجمه می‌کند. و در پایان این بند "زمستان می‌روم جنوب" را به "زمستان می‌روم بوشهر" ترجمه می‌کند. (۷)

او در متن (از زبان عالم و آدم، ۱۳۶۳) در توضیح بوطیقای ترجمه شعر خود سه ترجمه انگلیسی از سروده‌های منسوب به کنفوسیوس را (ترجمه‌های کارلگرن، ولی، و پائون را) با هم مقایسه می‌کند و با تشبیه محصول نهایی به یک زن، با بهره‌گیری از استعاره‌های

محرمیت و نامحرمیت این ترجمه‌ها را توصیف می‌کند. او ترجمه برنارد کارلگرن منتشر شده به ۱۹۵۰ را نه شعر، که ترجمه‌های یک چین شناس می‌داند. بنا به توصیف وی در این نوع ترجمه زن (یعنی ترجمه نهایی) به خواننده "محرم" نیست. ترجمه‌های آرتور ولی را "شعر" می‌داند ولی می‌نویسد گرچه در این ترجمه‌ها زن "نامحرم" نیست، اما "شراعی ادبی" اجازه نزدیکی نمی‌دهند (یعنی به عبارتی زن "نامحرم" نیست ولی از "محارم" است) و ترجمه‌های ازرا پوند را انقلابی در تاریخ ترجمه شعر عنوان می‌کند و می‌نویسد در این ترجمه‌ها "زن نه نامحرم و نه از محارم است. به عقد در آمده و می‌توان سراغش رفت."

الهی، در مورد دلیل موفقیت ازرا پوند در ترجمه اشعار کنفوسیوس می‌نویسد: "پاوند که از چینی به همان مایه حالی او می‌شود که حالی من و تو! شخصا عظیم فرق می‌کند با من و تو. اولاً نایغه است، که من و تو نیستیم. ثانیاً زیاد خواننده در زمینه چینیات. ثالثاً چند زبانه ست و این که به شم قوی شاعری علاوه شود، شاید بتوان به نطفه شعری، از موانع فقه اللغوی، چنگ انداخت در بطن شاعری بیگانه." او این ترجمه‌ها را از مقوله "همرازی" می‌داند. (۸)

روشن شد که الهی در تقسیم‌بندی بوئیقای ترجمه خود هم در طول زمان به ترمینولوژی‌های تازه‌ای دست یافته است و هم با گذر زمان اجازه بیشتری برای آزادروی در ترجمه شعر داده است. آزادروی که در ترمین‌های خود او تحت عنوان "تشبه به غیر" به اوج خود می‌رسد. می‌توان نتیجه گرفت که او در همه متن‌های نظری‌اش نگاهی ارزشی و سلسله مراتبی به انواع این دسته‌های ترجمه دارد (ترجیح ترجمه "عامل" به ترجمه "ناقل" و ترجیح ترجمه "مختار" به ترجمه "مقید")، و تنها در متن "ترجمه از زبان عالم و آدم" است که، گرچه هنوز سلسله مراتب ارزشی در نوشته‌اش قابل رویت است، اما بیان توصیفی‌اش از انواع ترجمه، تفصیل بیشتری یافته طوری که "ترجمه مختار با دخل و تصرف" نیز حاوی ارزش مطلوب گردیده است. این تطوّر از سوی دیگر همراه با ورود بیشتر ترمینولوژی باطنی‌گرایی و صوفیزم از اواسط دهه پنجاه به نوشتار نظری الهی می‌گردد. این ترمینولوژی دو وظیفه را بر عهده می‌گیرد. ترمینولوژی مستظهر به صوفیزم، گاه در تقسیم‌بندی‌های الهی از انواع ترجمه، به او در تفصیل طبقه‌بندی‌هایش و احیاناً نوعی از بومی‌سازی نظریه ترجمه‌اش یاری می‌رساند. (بنگرید به استفاده الهی از مفاهیم ظاهر، باطن، حضور، و محرم) گاه نیز این ترمینولوژی وظیفه انتقال کنش و روش لازم جهت انجام ترجمه شعر مطلوب را بر عهده می‌گیرد. (بنگرید به گزاره‌هایی چون تبدیل شدن غریزه به ذوق به لطف الهی، و یا مفاهیمی چون حوالت قلبی و حوالت وقتی). در هر دوی این موارد البته این ترمینولوژی، غیر از وظایف فوق، به تفاسیر الهیاتی از متن و یا از پروسه خلق نیز راه می‌گشاید.

پانوشت:

در نوشتن این مقاله از نظرات محققین ارجمند غلامرضا صراف، و نوژن نوروزی بهره بردم. از مهرناز منصوری هم به خاطر کمک‌هایش به این مقاله ممنونم. کاستی‌های متن البته همه بر دوش من است.

توضیحی درباره متن: در مواردی که از بیژن الهی نقل‌قول کرده‌ام برای پرهیز از گیومه در گیومه از فونت ایتالیک بهره جست‌ام. ۱. سال بعد کتاب اشعار نرودا "بیبست شعر عاشقانه و یک سرود ناامیدی" (۱۳۵۲) را بدون اشاره خاصی به تئوری ترجمه شعرش منتشر می‌کند.

۲. ترجمه اشعار حلاج را در عین حال نقطه آغازینی برای دستیابی به آن چه بعدها ترجمه مختار با "دخل و تصرف" نامید، نیز می‌توان دید.

۳. در این مقاله وارد بحث درباره زبان ترجمه‌های شعر الهی نشده‌ام. درگیری الهی با نگارش و زبان ترجمه از اولین کتابی که حاوی ترجمه شعرهای اوست (گزیده اشعار لورکا، ۱۳۴۷) قابل رویت است. آن جا می‌نویسد: "و اما درباره نگارش شعرها این تذکار بجاست که هر گامی فراتر از مرزهای معین دستور زبان فارسی نهاده شده (در آغاز و انجام افسانه‌ی ماه، ماه مثلاً) برای نزدیکتر شدن به گوشت واقعی شعر بوده است. آن‌جا که امکان خفه شدن شعر رفت - در چارچوبی میرزا عبدالعظیم‌خانی، برتر شمرده شد چارچوب بشکند تا این که شعر خفه گردد. (اساتید به بی سوادی تعبیر کنند!)"

خود او درباره زبان ترجمه‌هایش از اشعار کاوای در مجله تماشا در فروردین ۵۴ می‌نویسد: "کوشش‌های من از چند سال پیش تا به حال (به صورت فکری از ۴۸، به صورت شعرهایی از بهار ۴۹: دوره سیاه در سرایش پارسی، با ادامه‌ی که دارد و خواهد داشت در کشیده می‌شویم به آغاز ماجرای نو) برای پروردن یک زبان خاص، که تلفیق زبان نوشتاری با زبان گفتاری تنها یکی از ظواهر آن است، در دنباله‌ی خود، گرداننده‌های حاضر را در بر گرفت." الهی در پایان این اشاره مدعی می‌شود:

"این چند شعر، فعلاً، و فقط، به قصد ثبت این زبان می‌آید، که، به این صورت، بانی‌ش منم در شعر فارسی. (به همین صراحت، و عجب صراحت غمگینی! تا چون لورکا مدعی ناهق پیدا نکند!)"

به نظر می‌رسد جمله پایانی اشاره‌ی ضمنی به ترجمه‌های احمد شاملو از لورکاست.

۴. پیش از این فیروز ناجی هم در اشاره‌ای که بر ترجمه‌های الهی از برخی از شعرهای اشراق‌ها منتشر شده در مجله تماشا نوشته بود آن ترجمه‌ها را شعر فارسی نامیده بود.

۵. البته بیان نمی‌کند که ترجمه گفتار صنیعی نوعی (نثر افرادی چون کافکا) به گفتار صنیعی شخصی با صرف نحو (برای مثال جویس) هم مجاز است یا خیر.

6. Great Thought" (19 February 1938), published in *The Notebooks of Raymond Chandler* (1976): There are two kinds of truth: the truth that lights the way and the truth that warms the heart. The first of these is science, and the second is art. Neither is independent of the other or more important than the other. Without

art science would be as useless as a pair of high forceps in the hands of a plumber. Without science art would become a crude mess of folklore and emotional quackery. The truth of art keeps science from becoming inhuman, and the truth of science keeps art from becoming ridiculous.

7. And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

۸. بایستی گفت که آنچه الهی در باره پاوند می‌گوید: "پاوند که از چینی به همان مایه حالی او می‌شود که حالی من و تو!" بدون توضیح کافی می‌تواند منجر به سوپرداشت شود. خوانش پاوند از زبان چینی متأثر از رساله ارنست فنلوزا (حروف چینی به مثابه مدیومی برای شعر) بوده است. مسلماً پاوند دانشجوی زبان چینی نبوده است اما غلطخوانی متد محور پاوند از حروف چینی منجر به ایجاد متد the ideogrammic method شد که خود الهامبخش تاسیس ایماژیسیم در شعر اروپا گردید.