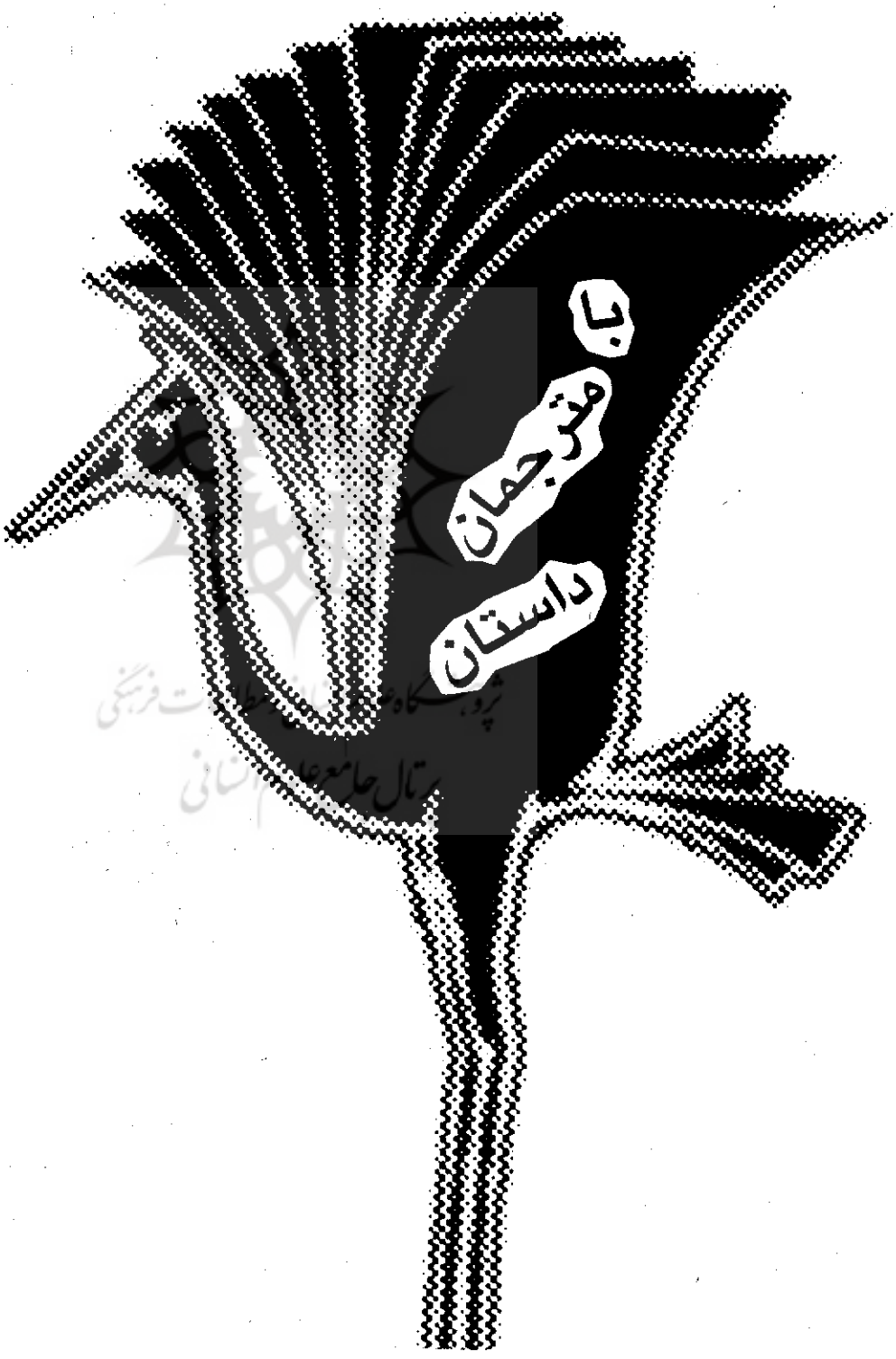
ترجمه: دریچه ای

به سوی باغ ادبیات



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ **انگیزهٔ اصلی شما در روی‌آوردن به هنر ترجمه چه بود؟**

□ بنده که تا سال ۱۳۴۸ در آمریکا و در دانشگاه کلمبیا واقع در شهر نیویورک درس ادبیات انگلیسی می‌خواندم، درست در همان سال، پس از گرفتن مدرک دکترا به ایران آمدم و در گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران مشغول به تدریس شدم. در این مدت، به علت دور بودن از میهن عزیز و عدم دسترسی به کتابهای فارسی مدتی از تحوّلات زبان فارسی دور بودم. بنابراین، پس از ورود به ایران و استخدام در دانشگاه تهران، ده سال به خودم فرصت دادم که در زمینهٔ ادبیات فارسی آن قدر مطالعه کنم تا زبان فارسی را که سالها از آن دور بودم، دوباره فرا گیرم و به فراز و فرود آن آشنا شوم و ضمناً آثار مترجمان معروف را بخوانم و با متن اصلی مقایسه کنم. پس از گذشت ده سال احساس کردم حال که متون قدیم و جدید فارسی را تقریباً خوانده‌ام، برای ترجمه آمادگی دارم. بنابراین تسلّط من در سال ۱۳۴۸ فقط در زبان انگلیسی بود و آن تسلّطی را که در زبان انگلیسی داشتم، در فارسی نداشتم و ناچار پس از ده سال کتاب معروف *جان اشتاین‌بک*، شرق بهشت، را ترجمه و روانهٔ بازار کردم. این رمان در سه جلد به زبان فارسی به وسیلهٔ انتشارات بامداد در سال ۱۳۶۳ چاپ شد ولی متأسفانه پس از گذشت شانزده سال ناشر محترم نه این کتاب را به چاپ دوم می‌رساند و نه اجازه می‌دهد آن را به ناشر دیگری بدهم که منتشر کند.

■ **چند سال است که ترجمه می‌کنید و چه آثاری را تا به حال ترجمه کرده‌اید؟**

□ اگر خاطرتان باشد، دانشگاههای کشور از سال ۱۳۵۹ الی ۱۳۶۲ به علت انقلاب فرهنگی بسته بود و من البته در آن سالها برای دانشگاه کار می‌کردم ولی چون فراغت بیشتری داشتم، چندین کتاب ازجمله: شرق بهشت، تاریخ ادبیات ایران (*ادوارد براون*)، آمریکا نوشتهٔ *فرانتس کافکا* و یادداشتهای روزانهٔ *فرانتس کافکا* را ترجمه و منتشر کردم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ترجمه: دریچه‌ای به سوی

■ **علت انتخاب کتابها و انگیزهٔ ترجمهٔ آنها چه بوده؟**

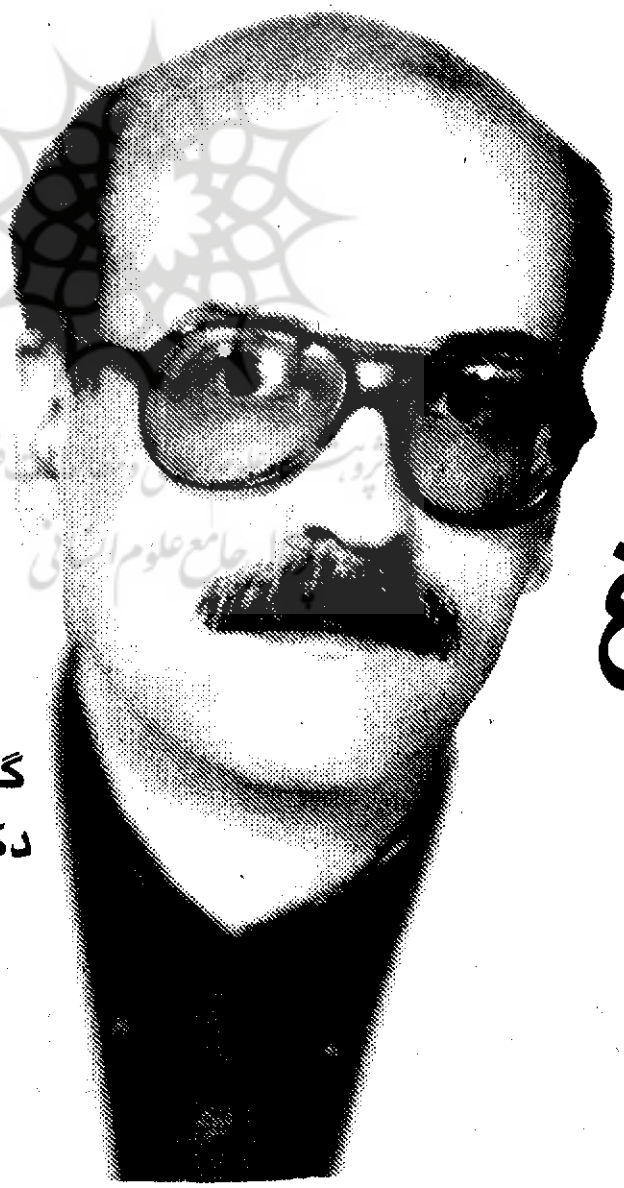
□ هنگامی که ترجمهٔ رمان شرق بهشت، شاهکار *جان اشتاین بک* را به پایان بردم، چهل سال از سن من می گذشت. بعدها همیشه خودم را سرزنش می کردم که چرا زودتر این کار را نکردم. هر کسی در زندگی خود اشتباهاتی می کند و اگر من چندین سال زودتر این کتاب را ترجمه کرده بودم، شاید بسیاری از اشتباهات را در زندگی خصوصی خود مرتکب نمی شدم. در ایران متأسفانه به علت سیاسی، رمان خوشه های خشم جان اشتاین بک معروف شده، در حالی که رمان شرق بهشت یک رمان فلسفی است و متأسفانه چون فقط یک بار منتشر شد، مردم ایران هنوز به ارزش ادبی و فلسفی آن پی نبرده اند. دربارهٔ رمانهای دیگری که ترجمه کرده ام باید بگویم رمان آمریکا را به این دلیل ترجمه کردم که در فضای فکری *کافکا* قرار دارم و به گفتهٔ منتقد معروف آی. ای. ریچاردز (I. A. Richards) یک نوع تعادل روحی میان *کافکا* و بنده وجود دارد و هر چه که او می نویسد، آنقدر برای من روشن و ملموس است که انگار خودم دارم این حرفها را می زنم. در مورد ترجمهٔ یادداشتهای روزانهٔ *کافکا* هم همین حالات را داشتم؛ فقط کتاب تاریخ ادبیات ایران ادوارد براون، کتابی بود که از سوی انتشارات مروارید برای ترجمه به اینجانب محوّل شد و اصطلاحاً سفارشی بود.

■ **بخشی از کتاب ترجمه شده خود را برای چاپ در نشریه ما، ارائه دهید.**

□ بنده کلّ کتاب آمریکای *فرانتس کافکا* را که در سال ۱۳۶۳ ترجمه کردم، به شما می دهم که به اختیار خودتان، قسمتی از آن را چاپ کنید. ضمناً، داستان کوتاه *قفس* اثر *صادق چوبک* را به زبان انگلیسی ترجمه کرده ام که می توانید استفاده کنید.

■ **چه تفاوتهائی در ترجمهٔ متون ادبی بویژه داستان با گونه های غیرادبی وجود دارد؟**

□ در ترجمهٔ علمی لزومی ندارد که مترجم با وسواس زیاد



باغ ادبیات

گفتگو با دکتر بهرام مقدادی

کتاب را ترجمه کند، طوری که حتی یک واژه از قلم نیفتد. در ترجمهٔ متون علمی، مترجم باید مفهوم را از زبانی به زبان دیگر برگرداند ولی در ترجمهٔ ادبی، ازجمله داستان، تمام صناعات ادبی ازجمله استعاره، نماد و از این قبیل صنایع باید با دقت و وسواس برگردانده شود، به طوری که اگر نویسندهٔ اثر ادبی قرار بود چنین کتابی را به فارسی بنویسد، از همان شگردهای ادبی استفاده کند.

مسألهٔ دیگر سبک است. در ترجمهٔ متون علمی لزومی ندارد سبک نویسنده رعایت شود؛ مثلاً می توان یک جملهٔ طولانی را در دو یا سه جمله ترجمه کرد که خواننده بهتر مطلب را درک کند، اما در ترجمهٔ ادبی آثار نویسندگان صاحب سبکی مانند *فاکنر*، جویس و *کافکا*، حتماً باید جملات فارسی به همان سبک نویسنده برگردانده شوند و اگر مثلاً در یک رمان فاکنر یک جمله یا یک پاراگراف در سه صفحه بدون رعایت علائم نگارشی و نقطه گذاری نوشته شده، مترجم فارسی هم باید به همان سبک آنرا به فارسی برگرداند نه این که این جملهٔ بلند را در چندین جمله به فارسی ترجمه کند.

■ روند ترجمهٔ متون ادبی در سالهای پس از انقلاب را چگونه با گذشته می توان مقایسه کرد؟

□ من از صمیم قلب و صادقانه اعتراف می کنم که پس از انقلاب مترجمان بسیار خوبی پا به عرصهٔ ترجمه گذاشته اند. دیگر پدیده ای به نام «*ذبیح الله منصوری*» در ایران وجود ندارد. مترجمان پس از انقلاب ما با دقت و وسواس فراوان دست به کار ترجمه می زنند و آثار ارزنده ای به وجود آورده اند که اگر همهٔ شان را ذکر کنم «مثنوی هفتاد من کاغذ» می شود. البته در این مورد استثنا هم وجود دارد.

■ معیار تشخیص ترجمهٔ خوب از بد چیست؟

□ در میهن عزیز ما، ایران، مرسوم شده که هنگام ترجمه، سبک نویسنده و تک تک واژه ها به زبان فارسی برگردانده شود. مترجم خوب هیچ گاه واژه ای را در ترجمه به متن نمی افزاید و حق هم ندارد واژه یا عبارتی را ترجمه نکرده رها کند. بنابراین، یکی از ویژگیهای مترجم بد این است که هر جا به جمله یا عبارتی دشوار برخورد می کند که از عهدهٔ ترجمه اش برنمی آید، آنرا فوراً رها می کند. مترجم خوب باید محقق خوبی هم باشد. به نظر من بهتر است اگر مثلاً یک اثر انگلیسی را به فارسی ترجمه می کند، متن فرانسوی و آلمانی آن را هم داشته باشد تا اگر به جمله ای نامفهوم برخورد کرد، به ترجمهٔ فرانسوی یا آلمانی آن مراجعه کند. البته این کار اشکالاتی هم دارد. مثلاً خودم که یادداشتهای روزانهٔ *کافکا* را از زبان انگلیسی به فارسی برمی گرداندم، هر جا که به جمله‌ای نامفهوم برخورد می کردم، به متن آلمانی و فرانسوی آن مراجعه می کردم و بعد از این کار چیزهای شگفت آوری مشاهده می کردم؛ مثلاً در متن انگلیسی یادداشتهای روزانه به یک پاراگراف برخوردم که اصلاً در متن آلمانی نبود و معلوم نشد مترجمان این کتاب به زبان انگلیسی این متن را از کجا آورده اند (ناگفته نماند که سه نفر یادداشتهای روزانهٔ *کافکا* را با کمک یکدیگر به زبان انگلیسی برگردانده اند.) و از همه عجیب تر این بود که مترجم فرانسوی کتاب هر جا که به جمله یا پاراگراف نامفهومی برخورد می کرد، آن را رها می کرد و درنتیجه حجم ترجمه یادداشتهای روزانهٔ *کافکا* به زبان فرانسوی بسیار کمتر از متن آلمانی و انگلیسی آن است.

■ به عنوان خوانندهٔ ادبیات داستانی چه انتظاراتی از نویسنده و اثرش دارید؟

□ من از داستان نویس امروز انتظار ندارم به سبک *تولستوی* یا *شولوخوف* بنویسد و تازه به این کار افتخار هم بکند و مثلاً بگوید: «من *شولوخوف* ایرانم.» دورهٔ *شولوخوف* سالهاست که سپری شده و حالا وقت آن است که نویسنده به جای پرداختن به شالوده یا «پیرنگ» (Plot) داستان، به نمادها، صور خیال، استعاره ها و صناعاتی از این نوع توجه کند. من نمی دانم چرا داستان نویسان ایرانی از این همه گنجینهٔ غنی اساطیر ایران استفاده نمی کنند!

عصر حاضر، عصر ابهام است و داستان، چه بلند باشد و چه کوتاه، باید آنقدر ابهام داشته باشد که خواننده را وادار به تفکر کند: درست مانند جدول حل کردن. چرا مردم ساعتها از وقت خود را صرف حل جدول می کنند؟ جدول یک نوع معماست و داستان (کوتاه یا بلند) باید به صورت معمّا عرضه شود چرا که ادبیات علم است، نه سرگرمی. آنهائی که به این مسأله آگاهی ندارند ادبیات را وسیلهٔ صرف وقت می انگارند. در حالی که برعکس، انسانی که امروز ناچار است در چند جا کار کند و در تلاش معاش باشد، باید هنگام استراحت و بیکاری رمانی را به دست بگیرد که ذهنش را خلّاق کند چون در طول روز یا هفته، مانند فیلم عصر جدید چارلی چاپلین، یک سری کارهای مکانیکی را انجام می دهد و دیگر نباید از او انتظار داشت که در هنگام فراغت هم همان کارهای پوچ و بی معنی یا یکنواخت را انجام دهد.

در زمان ما قصه به شعر نزدیک شده است و باید همان پیچیدگی کلامی و صناعات شعری را دربر داشته باشد. دیگر نباید از رمان نویس انتظار داشت که از وقایع و امور زندگی عکسبرداری کند، بلکه از او انتظار می رود به درون شخصیّتها و وقایع زندگی اشعهٔ ایکس بتاباند. در این صورت دیگر رئالیسم یا واقعگرائی نقشی در رمان نخواهد داشت؛ چرا که واقعگرائی و گرایش به گزارش واقعیت، یک نوع «ژورنالیسم» یا پاورقی نویسی به شمار می آید. مثل برخی از نویسندگان ما که در چاه ژورنالیسم فرو افتاده اند؛ واقعگرائی و نوشتن رمانهائی که مشاهدات نویسنده را بازتاب می دهد نوعی «انحطاط» ادبی است و نویسندگان ما باید بکوشند هرچه زودتر از این چاه خود را بیرون بکشند. رمان نویسی که با گزارش واقعیت، بدون ترکیب آن با خیال، به نوشتن می پردازد، دنبال تیراژ (شمارگان) کتاب خود است و به چنین شخصی می توان گفت «سودجو»، چون هدف از نوشتن مال اندوزی است و دیدیم

چگونه برخی آثار بزرگ ادبی جهان، به خاطر سودجو نبودن نویسنده‌اش هنوز هم ماندگار و مانا مانده‌اند.

در نقد ادبی این اصل پذیرفته شده است نویسنده نباید پیشداوریهایش و بویژه گرایشهای سیاسی و دیگر گرایشهایش را در داستانی که می‌نویسد وارد کند و نویسنده خوب کسی است که میان خود و اثری که آفریده فاصله ایجاد کند. من از نویسندهٔ امروزی انتظار دارم با «زبان» کارهای بدیع و شگرف انجام دهد یا اصطلاحاً کارهائی نظیر کارهای «آکروباتیک» با زبان انجام دهد. برای نمونه می‌توان گفت جیمز جویس در شاهکار خود یولی سیز جملاتی پدید آورد که می‌توان با آهنگ آنها را اجرا کرد، یا *ویلیام فاکنر* نمادهائی چون «درخت»، «گل یاس»، «کلاه»، «ساعت»، «لکهٔ خون در ساعت» و «لکه در کلاه» به کار برده که فقط منتقدان بصیر توانسته‌اند این نمادها را تفسیر کنند. به طور خلاصه می‌توان گفت ادبیات فقط یک «حادثه» در زبان است.

در ادبیات داستانی معاصر ایران، جز در چند مورد انگشت شمار، منتقد به چنین مسائلی برخورد نمی‌کند تا آنها را برای خوانندگان تفسیر کند؛ چون اگر قرار باشد فرقی میان یک رمان نویس و یک ژورنالیست نباشد دیگر همهٔ مسائل بدیهی است و رمان تبدیل به گزارش یا «رپرتاژ» می‌شود و در رپرتاژ چه مسألهٔ نهفته‌ای وجود دارد که نیاز به تفسیر داشته باشد؟ در سطح جهانی و در این سالهای آغازین دوهزار، واقعگرائی دیگر نمی‌تواند جائی در رمان داشته باشد؛ چون هدف هنر و ادبیات دادن اطلاعات نیست؛ این، کار رسانه‌های همگانی است. اگر رمان نویس بخواهد جامعه شناس یا مبلّغ باشد، رمانش خسته کننده و ملال‌آور خواهد شد و دیگر به کارش نمی‌توان عنوان «هنر» داد چون خاصیت هنر در این است که از توهّم، تخیّل و نمادسازی استفاده کند، یا به گفتهٔ *ارسطو*: «غیرممکن باورکردنی بهتر از ممکن باورنکردنی است» و هنرمند یا داستان‌نویس نباید خود را درگیر واقعیت مسلم کند. بهترین مثالی که در این می‌توانم بزنم «مسخ» *کافکاست*.

ادبیات دروغ بزرگی است که واقعیت را دگرگون می‌کند تا به حقیقت برسد. هنرمند و بویژه داستان نویس باید دروغگوی بزرگی باشد تا بتواند در کارش موفق شود، البته اگر بتواند با مهارت دروغ بگوید، یا به گفتهٔ «کله ریج» منتقد انگلیسی، باید ناباوریمان را معلّق نگاه دارد و این کار میسّر نیست مگر با دگرگون کردن واقعیت که همان دروغ گفتنی باشد. این یک اصل پذیرفته شدهٔ نقد ادبی است که هنرمند با نیروی تخیّل خود واقعیتها را پس از برگزیدن، و نظم و ترتیب نو دادن به آنها دگرگون می‌کند و کار اصلی‌اش همین است و بس. تقلید کورکورانه از واقعیت هنر نیست چون در آن تخیل خلّاق نقشی ایفا نمی‌کند. *تی. اس. الیوت*، منتقد نامدار سدهٔ بیستم، می‌گفت که هنرمند (و در این جا داستان نویس) باید مانند یک «کاتالیزور» عمل کند. اگر هنرمند یا داستان نویس ناپخته باشد، احساسات، عقائد و پیشداوریهای شخصی‌اش به کار هنری‌اش راه می‌یابند. اما هر قدر هنرمند کاملتر باشد بیشتر میان آن جنبه از شخصیتش که رنج می‌برد و آن جنبهٔ دیگر شخصیت او که می‌آفریند، فاصله می‌افتد. هنرمند از جامعه رنج می‌برد ولی ذهنش این رنجها را تبدیل به چیز تازه، بدیع و متفاوتی می‌کند. ذهن هنرمند مخزنی است که تمام احساسات و تجربیات در آن به صورت درهم و برهم و سازمان نیافته ذخیره شده است تا این که همهٔ آن اجزائی که می‌توانند با هم متّحد شوند تا ترکیبی تازه به وجود آورند، با هم جور شوند. پس، اهمیت کار هنری ارتباطی به اهمیت احساسات و تجربیات هنرمند ندارد، بلکه متکی بر درجهٔ شدت فرایند خلّاقیت هنری است و ناچار باید فرقی میان احساسات هنری و احساسات شخصی هنرمند وجود داشته باشد. برعکس، تجربیاتی که در زندگی شخصی و خصوصی شاعر اهمیتی بسزا داشته‌اند لزوماً در کارش منعکس نمی‌شوند، و آن تجربیاتی که در کار هنری اهمیت ویژه پیدا می‌کنند، امکان دارد اصلاً برای خود هنرمند اتّفاق نیفتاده باشد. به عبارت دیگر، اهمیت کار هنرمند در آفرینش «توهّم شاعرانه» (Poetic illusion) است و او از ما انتظار ندارد آنچه را که به ما عرضه می‌کند باورش کنیم. اگر او در کارش مهارت داشته باشد، طوری نیروی قضاوت ما را به خواب هیپنوتیزمی فرو می‌برد تا برای لحظه‌ای هم که شده واقعیت را نه باور کنیم و نه باور نکنیم؛ بلکه از آنچه در برابر ما قرار دارد لذت ببریم، و هنگامی که از آن خواب هیپنوتیزمی برخیزیم آن را باورنکردنی انگاریم چون آنچه را که به ما عرضه کرده واقعیت نبود، بلکه «شبه واقعیت» بوده است. درنتیجه، هنگامی یک داستان به مفهوم مطلق «هنر» آفریده می‌شود که هنرمند آگاهانه مرز و کرانی برای واقعیت قائل شود. هنر باید «صورت» ویژهٔ خود را بر واقعیّت تحمیل کند، یا ساده‌تر بگوئیم، هنر و ادبیات مواد خام خود را از زندگی و واقعیت می‌گیرند ولی نقش هنرمند در اینجا این است که «هنرمندانه» با زندگی و واقعیت برخورد کند. هنگامی که فلان رمان نویس ایرانی با مراجعه به آرشیو روزنامه‌های کثیرالانتشار مملکت دقیقاً وقایع ۲۸ مرداد را گزارش می‌دهد و شخصیتهای رمان خود را در چارچوب آن وقایع قرار می‌دهد، بدون اینکه برخوردی هنرمندانه با این وقایع داشته باشد، خواندن شماره‌های گذشتهٔ این روزنامه‌ها در آن روزها، جالب‌تر و دلچسب‌تر است تا خواندن آن به صورت داستان؛ و همه خوب می‌دانند برخی از نویسندگان معاصر ما دقیقاً همین کار را کردند و ناچار هنر و ادبیات و حتی نقد ادبی ما فدای نظریات تک بُعدی برخی از این نوع ایدئولوگ‌هائی شد که (مانند اسبی که چشمانش را مستور کرده‌اند) فقط جلویشان را می‌بینند.

بنابراین، چون روشنفکران ایرانی نظر به همسایهٔ شمالی خود داشتند، ادبیات داستانی ما دنباله رو آنچه بود که زمامداران شوروی سابق دیکته می‌کردند. با این که می‌دانیم اکثر داستانهائی که در پنج شش دههٔ اخیر در ایران نوشته شد، به سبک رئالیسم سوسیالیستی بود ولی با این حال استثنا هم وجود

دارد. *صادق هدایت*، پس از بریدن از حزب توده، رمان بوف کور را نوشت که داستانی است کاملاً ذهنی، اما برخلاف آنچه که عوام می پندارند، *هدایت* این رمان را تحت تأثیر *کافکا* ننوشته است. *هدایت* هنگامی بوف کور را نوشت که *کافکا* را نخوانده بود، ولی بعدها به علت شباهتهائی که میان این دو نویسنده بود، *هدایت* به *کافکا* علاقمند شد. او بوف کور را در سال ۱۳۱۵ در بمبئی نوشت که اگر آن را به سال میلادی برگردانیم ۱۹۳۶ می شود. در فرانسه برای نخستین بار در ژانویهٔ ۱۹۲۸ ترجمهٔ مسخ *کافکا* منتشر شد ولی این کتاب در آن سال مورد توجه قرار نگرفت. باید تا سال ۱۹۳۳ صبر کنیم تا ترجمهٔ محاکمه در فرانسه منتشر شود. در عرض این سه سال؛ یعنی ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۶، *کافکا* آنقدر در فرانسه و به طور کلی در اروپا، مشهور نشده بود که بگوئیم *هدایت* بوف کور را تحت تأثیر *کافکا* نوشته است. بوف کور اگرچه فضائی ذهنی دارد، ولی یک رمان کاملاً شرقی است و بهتر است بگوئیم *هدایت* تحت تأثیر مکتب سور رئالیسم فرانسه آن را نوشته است تا *کافکا*. پس می بینید که تأثیر مستقیم نیست، بلکه بعدها، یعنی دوازده سال پس از نوشتن بوف کور، *هدایت* «گروه محکومین» را و سرانجام در سال ۱۳۳۴ مسخ را ترجمه کرد. آنچه که پس از گذشت دوازده سال *هدایت* را مجذوب *کافکا* می کند، همان شباهتها در خلق و خویشان بود که قبلاً به آن اشاره شد: مثلاً هیچ کدامشان ازدواج نکردند. هر دو با آخرین تحولات ادبی زمانهٔ شان آشنا بودند. هر دو ظریف و حساس بودند و انسان را محکومی می دیدند که نیروئی ناشناخته او را به اسارت درآورده است. اما درونمایهٔ هیچ یک از نوشته های *هدایت*، از زنده به گور گرفته تا علویه خانم یا بوف کور و سگ ولگرد یا حاجی آقا، شبیه درونمایهٔ نوشته های *کافکا* نیست. *کافکا* سراسر عمر خود را وقف جست و جوی «حقیقتی» کرد که *هدایت* ابداً به آن اعتقادی نداشت. جست و جوی پیگیر و بی امان *کافکا* برای یافتن «حقیقت» از او عارفی بزرگ همانند *مولوی*، *عطار* و *حلاج* می سازد، در حالی که *هدایت* به کلی منکر این جور حرفهاست. آن درونمایهٔ *افلاطونی*، آن اشتیاق بزرگ برای یافتن حقیقت که در نوشته های *کافکا* مشهود است، در آثار *هدایت* به چشم نمی خورد. چون *کافکا* دکترای حقوق داشت، برخی از داستانهایش را، مانند محاکمه و گروه محکومین، در فضائی آفرید که این فضا در داستانهای *هدایت* وجود ندارد. اگر مسأله گناه در نوشته های هر دو مطرح می شود، در آثار *هدایت* جنبهٔ درونی و در داستانهای *کافکا* بیشتر جنبهٔ بیرونی دارد و اصولاً *کافکا* این استعداد را داشت که مسائل درونی خود را در بُعد جهانی و اسطوره ای مطرح کند. *هدایت* تحت تأثیر ایدئولوژی چپ که مدتی او را دلمشغول کرده بود، رمان حاجی آقا را به سبک رئالیسم سوسیالیستی نوشت ولی در نوشته های *کافکا* حتّی یک نمونه هم از این نوع داستان نویسی دیده نمی شود، به طوری که حتی در رمان آمریکا، که به گفتهٔ خود *کافکا*، تحت تأثیر رمانهای دیکنز نگارش یافته (یعنی به سبک واقع گرایانه)، فصل پایانی آن به سبک سور رئالیستی نوشته شده است.

می بینیم که با شروع جنگ جهانی دوم و مسأله نازیسم، *کافکا* بیش از اندازه در اروپا مورد توجه قرار می گیرد؛ چرا که درونمایهٔ نوشته هایش محکومیت انسان در برابر یک نیروی مرموز بود که با شروع جنگ می شد آن را به نازیسم نسبت داد؛ انگار *کافکا*، پیش از ظهور هیتلر، آن را پیش بینی کرده بود؛ تاریخ انتشار شاهکار *هدایت*، بوف کور، پیش از بروز جنگ جهانی دوم است. بنابراین، به هیچ وجه درست نیست بگوئیم *هدایت* تحت تأثیر *کافکا* قرار گرفته بود.

با گفتن این سخنان باز تأکید می کنم که چون داستان یا رمان یک نوع ادبی وارداتی در ایران است، باید با همتای اروپایی اش گام به گام حرکت کند که متأسفانه نکرده است. اکثر داستان نویسان ایرانی تصور درستی از فن یا شگرد داستان نویسی ندارند و کمتر نویسندهٔ ایرانی توانسته است برخوردی هنرمندانه با عناصر داستان خود چون شالوده (پیرنگ)، شخصیت پردازی یا زاویهٔ دید داشته باشد. مثلاً در مورد شخصیت پردازی باید اضافه کنم که داستان نویسان ایرانی به جای «نشان دادن»، به خواننده «می گویند» شخصیتهای داستان چگونه اند و می انگارند خودشان باید همهٔ اطلاعات مربوط به شخصیتهایشان را به خواننده بدهند، یعنی نمی توانند شخصیتهایشان را در موقعیتهای ویژه ای قرار دهند و بدون دخالت خودشان یا راوی سوّم شخص، از طریق «دیالوگ» حالات و اندیشه هایشان را نشان دهند. نویسنده ای که به جای «گفتن» از روش «نشان دادن» استفاده می کند، داوری را به عهدهٔ خواننده می گذارد تا برای خود کشف کند ماهیّت هر شخصیت چگونه است و با بکارگیری این روش است که خواننده به طور فعّال درگیر خواندن رمان می شود و به عقیدهٔ منتقدان پسامدرن، در نوشتن داستان شریک نویسنده می شود. بیشتر رمانهای فارسی این ویژگی را ندارند.

نقطهٔ ضعف بزرگ داستانهای دیگر ایرانی، بویژه پس از انقلاب، این است که به طور بارز و آشکار و غیرهنرمندانه سیاسی هستند، گوئی آدم دارد یک سند سیاسی را می خواند،

• در زمان ما قصه به شعر نزدیک شده است و باید همان پیچیدگی کلامی و صناعات امور زندگی عکسبرداری کند، بلکه از او انتظار می رود به درون شخصیتها و

نه یک کار هنری را. کاملاً روشن و آشکار است که ما نمی توانیم به نویسندگان خرده بگیریم که چرا به مسائل سیاسی روی آورده اند، اما مشکل اساسی نویسندگان ایرانی در این است که به جای توجه کردن به مسائل سیاسی، بسیار شیفتهٔ آن شده اند و این برای آنها یک نوع دلمشغولی شده است، طوری که وقتی آدم داستانهایشان را می خواند، با خود می گوید اگر آنها به جای داستان، مقالات سیاسی می نوشتند، چقدر بهتر می شد چون این داستان نویسان غافل از این نکته اند که داستان وسیلهٔ درستی برای بیان یا دفاع از تعصّبات سیاسی شان نیست. علت وجود این ضعفها در رمان ایرانی این است که اکثر نویسندگان ما تصور نادرستی از رئالیسم دارند. از سوی دیگر، رئالیسم تنها روش داستان نویسی در جهان نیست؛ رئالیسم یا واقع گرائی فقط یک روش است و محدودیتها و نقصهائی دارد که بزرگترینشان، عدم فرق گذاشتن میان هنر واطلاع رسانی است:

■ **لطفاً از تجربیات تخصّصی و شخصی خودتان در ترجمه بگوئید.**

□ یادم می آید هنگام ترجمهٔ رمان شرق بهشت به دو مشکل اساسی برخورد کردم: یکی جریان آوردن یک ماشین فورد مدل T به روستا بود و همراه آن ماشین که گویا نخستین اتومبیلی بود که در آمریکا اختراع شده بود، یک مکانیک هم فرستاده بودند که به دهقانان آموزش به راه انداختن یا به حرکت درآوردن آن اتومبیل را بدهد. حتماً می دانید که این نوع اتومبیلها کلاچ نداشتند و با هندل روشن می شدند. من در برگردان این واژه ها دچار مشکل شده بودم و حتی با چند مکانیک هم مشورت کردم، ولی موفق نشدم همهٔ آن واژه های فنی را که امروزه کاربردی ندارند، به فارسی برگردانم، اگرچه ترجمهٔ فرانسوی کتاب را پیش چشم داشتم، باز هم این کار میسر نشد.

مشکل دیگر برگردان واژه های مربوط به تسمه های اسب بود که در ایران یا در زبان فارسی معادل نداشتند. می دانید که تسمه های گونگونی که مثلاً از زیر شکم یا از زیر دُم، یا تسمه هائی که از هر طرف، سر اسب را فرا می گیرند و تسمه های دیگر که حالا در خاطرم نیست، در زبان انگلیسی هر کدام اسم ویژه ای دارند که در زبان فارسی برای آنها معادل نداریم. من برای این که بتوانم این معادل ها را پیدا کنم از یک دکتر دامپزشک کتابی درباره اسب امانت گرفتم ولی باز هم مسأله بنده حل نشد.

در ترجمهٔ رمان آمریکا که رمانی است از *فرانتس کافکا*، باز هم مسائل زیادی برای من به وجود آمد، زیرا *کافکا* جملات طولانی و پیچیده می نویسد و گاهی مثلاً یک پاراگراف او یک جمله است. بهترین مثال، همان پاراگراف اول کتاب است که کلّ آن، یک جمله است. در مورد نویسندگان صاحب سبکی چون *کافکا*، مترجم باید رعایت سبک نویسنده را بکند ولی متأسفانه زبان فارسی این کشش را ندارد و ما در زبان فارسی در چنین مواردی یا از واژهٔ «که» استفاده می کنیم یا «ویرگول» به کار می بریم. مشکلترین کاری که در ترجمه پذیرفتم کتاب یادداشتهای روزانهٔ *کافکا* بود که اکنون در بازارچهٔ کتاب به وسیلهٔ انتشارات اختران پخش می شود. من فکر نمی کنم هیچ مترجمی بتواند از عهده ترجمهٔ این کتاب برآید و همان طور که پیشاپیش عرضه شد، سه مترجم مهم و معروف انگلیسی با همکاری یکدیگر توانستند این کتاب را از آلمانی به انگلیسی ترجمه کنند و مترجم فرانسوی هم هر بار که از عهدهٔ ترجمهٔ یک پاراگراف یا جمله برنمی آمده، آن را رها کرده است. البته من نتوانستم یادداشتهای روزانهٔ همهٔ سالهائی را که در کتاب بود، به زبان فارسی برگردانم و فقط سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۱۱ را به فارسی برگردانده ام ولی به شما قول می دهم صد سال دیگر هم هیچ مترجمی حاضر نخواهد بود بقیهٔ این یادداشتها را به فارسی برگرداند و به نظرم این یادداشتها کاملاً خصوصی بوده و به همین دلیل مفهوم نیست.

شعری را دربر داشته باشد. دیگر نباید از رمان نویس انتظار داشت که از وقایع و وقایع زندگی اشعه ایکس بتابانند.

■ **نظر خودتان را دربارهٔ ترجمه های درآمدهٔ آثاری که مربوط به مدرنیته و پسامدرنیته می شوند، بیان کنید.**

□ اکثر کتابهائی که در این زمینه منتشر می شوند زبان پر از ابهامی دارند و متأسفانه مترجمان عزیزمان چون از عهده درك مفهوم مسائل مطرح شده در این کتابها برنمی آیند، ناچار کتابها را به نحوی فارسی برمی گردانند که اصلاً مفهوم نیست. مثلاً در مورد «نقد ادبی» که بنده در دورهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه تهران و دانشگاه علّامه طباطبائی تدریس می کنم، هر وقت این ترجمه های موجود در بازار را به عنوان کمک درسی به دانشجویان توصیه می کنم، آنها می گویند ما از زبان این کتابها به فارسی، سر در نمی آوریم، لطفاً اجازه دهید ما این کتابها را از زبان اصلی، یعنی انگلیسی، بخوانیم.

■ **نظرتان را دربارهٔ امانت در ترجمه، با توجه به هنجارهای اجتماعی جامعهٔ ایران، بیان کنید.**

□ یادم نیست چه کسی در مجله ای ادبی مقاله ای نوشت با این عنوان: «پدیده ای به نام *ذبیح الله منصوری!*» به نظرم این سخن را جناب آقای *کریم امامی* در مجلهٔ کلک فرموده باشند. دیگر دورهٔ *ذبیح الله منصوری* به پایان رسیده و خوشبختانه مترجمان جوان و تازه نفسی پیدا شده اند و ترجمه هائی می کنند

حاکی از این نکته که هم در زبان مبدأ و هم در زبان مقصد تسلّط کافی دارند. اما در مورد «هنجارهای جامعهٔ ایران» باید گفت هر حکومتی برای خود مقرّراتی دارد که سرپیچی از آنها موجب جلب و تنبیه فرد خطاکار می شود. مثلاً در جامعهٔ ما سخن از مسائل جنسی گفتن مستهجن به نظر می آید. در ایران خانمها باید روپوش و حجاب بنا به آنچه که دولتمردان توصیه و تجویز کرده اند، داشته باشند، در حالی که در برخی قبائل آفریقا زن و مرد و کودك همگی برهنه راه می روند و این کار برایشان به هیچ وجه شرم آور نیست. بنابراین «اخلاق» در هر جامعه تعریف خاص خودش را دارد و ما هم اگر بخواهیم به کشوری مسافرت کنیم که مقرّرات ویژهٔ خود را دارد، باید از آن مقرّرات پیروی کنیم. اکثر ایرانیانی که به انگلستان سفر می کنند، با وجود اینکه گواهی نامهٔ رانندگی بین المللی دارند، باز در برخی موارد اشتباه می کنند و جریمه می شوند. من دوستی دارم که یکی از پیچیده ترین و بهترین رمانهای جهان را به فارسی ترجمه کرد، آن هم با چه زحمت و مرارتی. این کتاب اجازه انتشار نیافت و این دوست عزیز حتی حاضر شد پاراگرافها و صفحه هائی که با اخلاق هنجار ایرانیان جور درنمی آید، به جای ترجمهٔ فارسی، ترجمهٔ ایتالیائی رمان را بگذارد، چون در سراسر ایران کسانی که ایتالیائی می دانند بسیار اندکند. ولی متأسفانه هنوز پس از گذشت سالها این رمان به کتابفروشی راه نیافته است. بنابراین اگر مترجم ناچار باشد بعضی واژه ها و جملات را به خاطر ناهنجار بودن (در ایران) از کتاب حذف کند، لطمهٔ بزرگی به مترجم، نویسندهٔ اصلی کتاب (اگر هنوز هم زنده باشد) و ناشر خواهد زد.

زندگینامهٔ دکتر بهرام مقدادی

دکتر *بهرام مقدادی*، پس از پایان تحصیلات دوره های دبستان و دبیرستان در زادگاهش، رشت، در سال ۱۳۳۸ با احراز رتبهٔ اول در آزمون ورودی، به دانشسرای عالی تهران راه یافت و در رشتهٔ زبان انگلیسی به تحصیل پرداخت. وی در سال ۱۳۴۱ با احراز رتبهٔ اول موفق به اخذ دانشنامهٔ لیسانس گردید و در سال ۱۳۴۲ با استفاده از بورس تحصیلی فارغ التحصیلان رتبهٔ اول دانشگاهها و مؤسسات آموزش عالی کشور راهی آمریکا شد و از دانشگاه کلمبیا، واقع در شهر نیویورك به ترتیب: در سال ۱۹۶۶ فوق لیسانس، در سال ۱۹۶۷ دانشنامهٔ تخصصی، و در سال ۱۹۶۹ دکترای زبان و ادبیات انگلیسی را از آن خویش ساخت و از سال ۱۳۴۸، پس از بازگشت به ایران، در گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران به تدریس این رشته اشتغال ورزید. نامبرده از همان سال به کار تدریس و تحقیق و فعالیتهای ادبی و فرهنگی دیگر در داخل و خارج از کشور پرداخته و در سمینارها و کنفرانسهائی در کشورهای انگلستان، آمریکا و آلمان به ایراد سخنرانی دربارهٔ ادبیات معاصر پرداخت و در سال ۱۹۷۹ به دعوت دانشگاه واشنگتن، در شهر سیاتل آمریکا، ادبیات تطبیقی را در دوره های فوق لیسانس و دکترای آن دانشگاه تدریس کرد. پاره ای از مقالات و تألیفات نامبرده به قرار زیر است:

مقالات

- «روزهای دانشگاه»، از جیمز توبر (ترجمه)، مجلهٔ جهان نو، (شمارهٔ ۴، ۱۳۴۰)
- «تاگور، انسانی جهانی»، هند نو، (شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۴۰)
- «رنج امید»، از ویلیه دولیل آدام (ترجمه)، مجلهٔ جهان نو، (شماره های ۱ و ۲، ۱۳۴۱)
- «داستایفسکی»، مجلهٔ جهان نو، (شماره های ۵ و ۶، ۱۳۴۱)
- «تلاش انسان برای رد پوچی ـ نقد رمان هرزاگ از سال بلو»، کیهان، (شمارهٔ ۸۵۲۱، ۱۸ آذر ۱۳۵۰)
- «نفوذ غرب در ادبیات فارسی»، اطلاعات، (شمارهٔ ۱۳۶۶۲، ۱۱ آذر ۱۳۵۰)
- «زبان از یاد رفته»، کیهان، (شمارهٔ ۸۳۷۸، تیر ۱۳۵۰)
- «پاسخ به ایوب»، کیهان، (شمارهٔ ۸۵۵۱، ۲۳ دی ۱۳۵۰)
- «معرفی نمایشنامهٔ جشن تولد هارولد پینتر»، مجلهٔ فردوسی، (شمارهٔ ۹۶۷، تیر ۱۳۴۹)
- «رباعیات خیام ـ ترجمهٔ گریوز»، راهنمای کتاب، (شماره های ۸ و ۷ مرداد ـ مهر ۱۳۴۹)
- «بوف کور و عقدهٔ اُدیپی»، مجلهٔ جهان نو، (شمارهٔ ۱ و ۲، بهار ۱۳۴۹)
- «زن در نمایشنامه های هارولد پینتر»، مجلهٔ جهان نو، (بهار ۱۳۴۹)
- «تفسیری از گراکوس شکارچی»، مجلهٔ جهان نو، (تابستان ـ زمستان ۱۳۵۰)
- «روش نو در داستان نویسی»، مجلهٔ جهان نو، (زمستان، ۱۳۵۰)
- «فلسفهٔ هنر و فلسفهٔ ادبیات»، مجلهٔ جهان نو، (بهار ۱۳۵۱)
- «نمادهای جهانی در ادبیات»، جُنگ چاپار، (زمستان ۱۳۵۰)
- «محتوای فلسفی نمایشنامه های هارولد پینتر»، بررسی کتاب، (شمارهٔ ۲ اردیبهشت ۱۳۵۰)

- «استفاده و سوءاستفاده از نقد ادبی»، بررسی کتاب، (شمارهٔ ۳، خرداد ۱۳۵۰)
- «مک لوهان، پیامبر عصر الکترونیک»، بررسی کتاب، (شمارهٔ ۴، شهریور ۱۳۵۰)
- «تحلیلی از مسخ کافکا»، نگین، (شمارهٔ ۱۳۹، آذر ۱۳۵۵)
- «چرا تضادهای اجتماعی در اجرای نمایشنامهٔ باغ آلبالو مشهود نیست؟»، نگین، (شمارهٔ ۹۳، بهمن ۱۳۵۱)
- «دربارهٔ هارولد پینتر»، نگین، (شمارهٔ ۷۵، مرداد ۱۳۵۱)
- «تحلیلی مذهبی از گروه محکومین»، نگین، (شمارهٔ ۱۴۰، دی ۱۳۵۵)
- «نقد جامعه شناختی گروه محکومین»، نگین، (شمارهٔ ۱۴۲، اسفند ۱۳۵۵)
- «نقشی از کافکا در پزشک دهکده»، نگین، (شمارهٔ ۱۴۴، فروردین ۱۳۵۶)
- «نقد اجتماعی دیوار بزرگ چین»، سخن، (شمارهٔ ۱۱، خرداد ۱۳۵۶)
- «فلسفهٔ هنری کافکا در هنرمند گرسنگی»، سخن، (شمارهٔ ۱۲، تیر ۱۳۵۶)
- «بررسی یک قصهٔ ذهنی از کافکا»، سخن، (شمارهٔ ۱، آبان ۱۳۵۶)
- «کندوکاو در پدیده های سازندهٔ کافکا»، سخن، (شمارهٔ ۲، آذر ۱۳۵۶)
- «کافکا و آمریکای دیگر»، سخن، (شمارهٔ ۷، خرداد- تیر ۱۳۵۷)
- «بوف کور و خشم و هیاهو»، سخن، (شماره های ۵و ۶، فروردین- اردیبهشت ۱۳۵۷)
- «کافکا و منتقدان کمونیست»، کتاب جمعه، (شمارهٔ ۳۵، اردیبهشت ۱۳۵۹)
- «نوشته های سیاسی کافکا»، کتاب جمعه، (شمارهٔ ۱۵، آبان ۱۳۵۸)
- «چرا انسانی خواست سوسک شود؟»، سخن، (شمارهٔ ۴، اسفند ۱۳۵۶)
- «قصهٔ روان شناختی نو»، کیهان فرهنگ، (سال ششم، شمارهٔ ۳، خرداد ۱۳۶۸)
- «فراست، شاعر زمزمهٔ جویباران»، کیهان فرهنگی، (سال ششم، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۸)
- «قصد، تلاش انسان در رد پوچی»، کیهان فرهنگی، (سال پنجم، شمارهٔ ۱۱، بهمن ۱۳۶۷)
- «استثمار انسان؛ درونمایهٔ شعر اودن»، کیهان فرهنگی، (سال ششم، شمارهٔ ۸، آبان ۱۳۶۸)
- «عشق و عقل در شعر کمینز»، کیهان فرهنگی، (سال ششم، شمارهٔ ۱۰، دی ۱۳۶۸)
- «درونمایهٔ نوشته های کافکا»، گردون، (سال اول، شماره های ۸ و ۹، فروردین ۱۳۷۰)
- «رمان، نقد، صورت، معنی و رسالت اجتماعی»، ادبستان، (شمارهٔ ۹، شهریور ۱۳۶۹)
- «تمام شاهکارهای جهانی ریشه در تحولات اجتماعی دارند»، آرمان، (شمارهٔ ۵، آبان ۱۳۶۹)
- «سپهری و کافکا»، کلک، (شماره های ۲۳ و ۲۴، بهمن و اسفند ۱۳۷۰)
- «هنرمند کیمیاگر است، نه زرگر»، آینهٔ اندیشه، (شمارهٔ ۱۲، شهریور ۱۳۷۱)
- «سال بلوا، اسطورهٔ مصیبت قومی دردمند»، کلک، (شمارهٔ ۳۵ و ۳۶، بهمن و اسفند ۱۳۷۱)
- «محکومیت فرد در برابر جامعه در رمان محاکمه»، کلک، (شمارهٔ ۴، تیر ۱۳۶۹)
- «نقد مذهبی گراکوس شکارچی»، سخن، (شمارهٔ ۳، ۱۳۵۶ دورهٔ ۲۶)
- «سرنوشت زن ایرانی در گذشتهٔ تاریخی (حکایت کنیزك و پدرسالار مولانا)»، گردون، (سال چهارم، شمارهٔ ۲۹ و ۳۰، شهریور و مهر ۱۳۷۲)
- «یادداشتهای روزانهٔ فرانتس کافکا» (ترجمه)، گردون، (سال چهارم، شماره های ۲۰ و ۲۱، فروردین ۱۳۷۲)
- «دیباچه» (ترجمه)، مجلهٔ مترجم، (سال سوم، شمارهٔ نهم، بهار ۱۳۷۲)
- «دربارهٔ رمان نویسی»، فارسی عمومی، (انتشارات دانشگاه تهران، ۲۱۰۱، آذر ۱۳۷۰)
- «تولد خواننده به بهای مرگ نویسنده؟»، شباب، (سال اول، شمارهٔ ششم، شهریور و مهر ۱۳۷۲)

مقالات به زبان انگلیسی:

1. "Oedipus and the Owl" in (The Blind Owl) Forty years After (Austin: The University of Texas Press, 1978)

2. "The Litany of Terror" and "The Cage" (trans.) in Translation: The Journal of Literary Translation (Double Issue: Fall, 1980; New York: Columbia university Press)

3. "Crisis in contemporary Western Art and Literature", in Arts and Letters Literary supplement, A Publication of Tehran University, (Spring, 1979)

4. "Post - Revolutionary Iranian Novel" in Proceedings of the Second European conference of iranian studies (University of Bamberg, Germamny, 1944)

5. "Political Allusions in Three Works by Franz Kafka" in Journal of the Faculty of Foreign